



Foto di Roberto Circhi

Poetica della dissonanza

The Poetics of Dissonance

Lucio Valerio Barbera

La musica guida, sempre

La conversazione di oggi, per me, è molto diversa da quella che abbiamo avuto, insieme, ieri mattina. Allora c'era aria d'inaugurazione, quasi di festa e mi sembrava di riuscire ad animare serenamente la sequenza degli interventi permettendomi anche di giocare un po' con gli studenti presenti, con gli oratori, con me stesso. Questa sera, invece, traspaiono l'ansia, la responsabilità e il timore di tirare le somme. Ed io stesso non sono quello di ieri: affronto l'argomento con una certa trepidazione, perché con trepidazione ho accettato il tema. Ad esso mi sono accostato lentamente, iniziando, quasi riluttante, un'indagine che mi ha portato, per ora, appena alla soglia di un territorio ampissimo, enigmatico. Ma dopo il primo sguardo alla sua vastità, ciò che riesco a scorgere in esso mi spinge a promettere di esplorarlo realmente, in futuro, con la calma e il tempo e gli aiuti necessari ad una ricerca che ritengo importante per comprendere pienamente il pensiero e la figura di Bruno Zevi. Una ricerca i cui risultati, se ce ne saranno, potranno essere effettivamente esposti solo fra qualche tempo e dopo molte riflessioni. L'occasione di stasera, dunque, costituisce per me soltanto una prima, azzardata verifica dei pochi frammenti di pensiero che, a tentoni, sono riuscito ad afferrare entrando nello spazio concettuale dove Bruno Zevi svolge la dialettica e il gioco analogico tra il pensiero d'architettura e la musica. Perché, allora, potreste chiedermi, Alessandra Muntoni, Nino Saggio e gli altri amici hanno voluto affidare a te questo tema? Perché essi sanno che certamente io, che sono sempre stato e sono distante da Zevi, tuttavia condivido con lui una convinzione fondamentale: la musica guida, sempre. Ascoltiamo l'espressione di questa convinzione dalle sue parole, che ho già fatto mie: egli, in questo caso, come spesso nei suoi scritti e discorsi, parte dalla musica dodecafonica, ma giunge rapidamente a coinvolgere la musica nella sua complessità storica e nel suo rapporto con tutte le altre forme dell'espressione umana. "La musica dodecafonica – egli afferma – è arrivata a raggiungere certi traguardi prima di ogni altra arte, prima della stessa architettura. Sì la musica guida, sempre". ("Il nemico era la Prospettiva con il Computer abbiamo vinto" intervista di Petro Zullino, *Telega*)

Forma interiore

Io non so esattamente – non sono un bravo filologo né sono molto ferrato in bibliografia zeviana – non so esattamente quando, nel pensiero tramandoci da Zevi, appare il termine "dissonanza" come categoria decisiva della modernità. Da alcuni indizi carpiti dalla sua viva voce – ma che qui non voglio azzardare – penso prestissimo, negli anni della sua formazione. Comunque molto presto compare anche nei suoi scritti come un elemento inscindibile dal disegno generale della sua personalità, dei suoi interessi, della sua complessità, delle sue contraddizioni non solo di architetto e di critico, ma d'integrale uomo moderno. E quindi mi piace immaginare che la prima volta in cui la dissonanza sia stata da lui utilizzata pubblicamente come concetto necessario per definire sé stesso, sia un antico, breve e intenso scritto in cui tutto, politica, passione civile, biografia propria e della cultura ebraica è infine sintetizzato nel concetto di dissonanza; si tratta del suo credo politico e civile con il quale, nel 1977, in *Zevi su Zevi*, spiega la sua adesione al partito d'Azione: "I morti di Giustizia e Libertà, del Partito d'Azione, della Resistenza fondono con i sei milioni dei campi di sterminio. Sono del Partito d'Azione, solitario, sono ebreo, per loro. Aggiungo: credo nello spazio come protagonista dell'architettura, come fonte di gioia e matrice di comportamenti individuali e sociali – per loro. Odio l'Accademia, il Classicismo, la simmetria, i rapporti proporzionali, le cadenze armoniche, gli aspetti scenografici e monumentali, la retorica, lo spreco degli 'ordini', i vincoli prospettici, gli impianti edilizi statici non plasmati in chiave di fruizione – per loro. Di più, per loro – perché sono tanti e diversi – apprezzo, o subisco richiami contraddittori: il desiderio di una famiglia tradizionale e l'inevitabilità dell'amore; l'impegno nella programmazione economica e nell'urbanistica dall'alto e l'attrazione per l'advocacy planning, alla Danilo Dolci; la modanatura sottile e il kitsch; Schönberg e Moustaki. l'introversione di Gadda e l'estroversione di Pasolini. Detesto la setta sangallese nemica di Michelangelo, i cinquecentisti, Bernini, Valadier, Sacconi, Piacentini e i suoi accoliti – per loro. Amo i rituali e non sopporto il conformismo. È cristallino: proprio nella latitudine delle sue dissonanze. Sono del Partito d'Azione". Queste parole furono scritte nel 1977, quando da tempo quel Partito s'era dissolto. Per questo sono convinto che, in queste righe, egli riporti integralmente le convinzioni con le quali molti anni prima, nel 1946, consegnò la sua passione politica al Partito d'Azione, forse con identiche parole; aveva vent'otto anni. In questa breve summa dunque, egli presenta la precocità, la sicurezza, la qualità delle sue scelte di fondo, proprio come... Schubert – dato il tema permettetemi l'analogia musicale – il quale raggiunse immediatamente, con la scrittura del suo primo Lied, la completezza espressiva che poi sempre, canto dopo canto, mantenne alta per tutta la vita. Sicché a volte alcune sue opere sfiderebbero qualsiasi tentativo di inserirle in un contesto cronologico se non fosse per la conoscenza testimoniale della loro data di nascita. Così anche noi, leggendo Zevi, nei brani in cui egli appare posseduto dalla forza della sua volontà critica e civile – come Schubert lo è dalla forza della sua immaginazione – ci sembra che il suo pensiero si sia svolto, nel tempo della sua vita, con moto circolare progressivo, secondo un'evoluzione a spirale attorno all'asse delle sue convinzioni, sempre tornando al punto da cui era partito, anche se a un livello più alto di maturazione. Ed ecco, dunque, quarantacinque anni dopo quel 1946 e quindici anni dopo la prima edizione di *Zevi su Zevi* – ormai del Partito d'Azione s'era persa la memoria e il laicismo liberale e socialista era già ridotto allo stremo – Bruno Zevi, ancora così esprime sé stesso: "Ma una cosa posso dire: amo i radicali, sono felice di stare con loro anche dissentendo; li trovo molto simili agli ebrei, inquieti, intransigenti, nomadi, alla ricerca del meglio, con la volontà di cambiare, sconvolgere, rivoluzionari in modo inedito, eretico, trasgressivo. Sono un ebreo fedelissimo, virtualmente ortodosso, che vive nella costante osservanza dei voleri e delle ispirazioni di Hakadosh Baruk. Mi sento uno chassid, e mi trovo benissimo con i radicali, sradicati come me, amanti del rischio, non spaventati dall'idea di commettere errori. Anti-idolatri, anti-dogmatici, disarmonici e dissonanti come il mio popolo ebraico." (citazione dall'intervento di Emma Bonino alla manifestazione per Bruno Zevi ad un anno dalla sua morte). Dürer diceva che un vero pittore deve essere "interiormente ricco di forma". Certamente "Schubert era interiormente ricco di forma nuova" (da *Schubert* di Alfred Einstein). La forma interiore di cui è ricco Zevi, nuova ancora oggi per gran parte della cultura italiana, è, dunque, la dissonanza.

Dissonanze

Ma quale dissonanza? Nella concezione accademica, diciamo tonale, la dissonanza è un accumulo di tensione che induce la necessità di una risoluzione consonante. Dissonanza-consonanza formano l'unità inscindibile, solo apparentemente contraddittoria, che costituisce l'omogeneo organismo armonico della dialettica essenziale, mobile-immobile, che dà vita alla musica classica e romantica, meglio: a gran parte della musica occidentale precedente l'atonalità. È questa la dissonanza che Zevi ama? E che richiama come sua stessa forma interiore? Vediamo. Sono certo che voi giovani d'oggi, assieme a qualcuno più anziano dei presenti, conoscete quel poco di musica che anch'io conosco. Dunque sapete quanto me che, nella *concordia discors* dell'armonia tonale, la dissonanza fondamentale è il famosissimo gruppo di note che forma la cosiddetta settima di dominante, che in genere interviene un momento prima che un brano classico, o comunque tonale, si chiuda al termine della *cadenza perfetta*; parlo di quel suono complesso che ci tiene sospesi in una condizione percettiva di disequilibrio, ma che, tuttavia, dopo la tempesta musicale di eventi e sentimenti e affetti, è già gradito araldo della conclusione nella pace della consonanza. E se ricordate la posizione delle dita su una tastiera nell'articolare una settima di dominante, avrete certo in mente che quel fatal gruppo di note dissonanti è palesemente e intimamente legato alla consonanza, perché esso poggia proprio sul quinto tono ascendente dalla tonica, cioè proprio su una delle tre note che formano l'accordo perfetto verso il quale, inevitabilmente, quella stessa dissonanza ci conduce, come fosse il più fedele e indispensabile vassallo della stabilità consonante. Ora, sì, ne siamo certi: questa *armonica dissonanza* non è quella che Zevi può amare. Ma andiamo oltre: nella musica occidentale la dissonanza ha anche assunto forme più vigorose, vistose e intense, ha giocato ruoli meno obbligati, più

Music is a guide, always

Today's conversation is very different for me from the one we had together yesterday morning. Then there was an almost festive air of inauguration, and it seems to me that I was able to animate the sequence of addresses calmly, even allowing myself to play a little with the students present, with the speakers, and with myself. This evening is instead marked by the anxiety, responsibility and dread of drawing conclusions. Nor am I the same person as yesterday. I address the subject with a certain trepidation because it was with trepidation that I accepted it. I have tackled it slowly, almost reluctantly, beginning an investigation that has brought me so far, barely to the threshold of a vast and enigmatic territory. After the first glance at its immensity, however, what I can make out there prompts me to promise that I shall really explore it in the future with all the calmness, time and aid required for an inquiry that I regard as important for any full understanding of Bruno Zevi and his thought. The exposition of such fruits as this inquiry may produce can only take place after a certain amount of time and a great deal of reflection. This evening therefore constitutes for me no more than an opportunity for an initial, tentative discussion of the few fragmented ideas I have been able to grasp while groping my way into the conceptual space where Bruno Zevi marshals dialectical and analogical interplay between architectural thought and music. Why then, you may ask, did Alessandra Muntoni, Nino Saggio and the others assign you this subject? Because they know that despite the considerable distance there has always been between us, I certainly share one fundamental conviction with Zevi, namely that music is always a guide. This is how he expressed it in words that I have already made my own. As often happened in his talks and writing, the discourse started in this case from dodecaphonic music but soon expanded to encompass music in its historical complexity and in its relationship with all the other forms of human expression. "Dodecaphonic music has succeeded in achieving certain results before any other art, even before architecture itself. Yes, music is a guide, always" (Il nemico era la Prospettiva con il Computer abbiamo vinto, interview with Petro Zullino, *Telega*)

Interior form

Not being a rigorous scholar or particularly well-versed in Zevian bibliography, I do not know exactly when the term "dissonance" made its appearance in the ideas handed down to us by Zevi as a crucial category of modernity. Some clues picked up in direct conversation which I shall not venture to put forward here – suggest that it happened very early, during the formative years. In any case, it also emerged very early in his writing, an element inseparable from the general pattern of his personality, interests, complexity and contradictions, not only as an architect and critic but also as an integral modern man. I like to imagine that his first public use of dissonance as a necessary concept to define himself was a short and intense early piece of writing where everything – politics, civil passion, personal biography and Jewish culture – attains synthesis in the concept of dissonance. I refer to the political and civil credo expounded in *Zevi su Zevi* (1977), where he explains his membership of the Partito d'Azione: "The dead of Giustizia e Libertà, the Partito d'Azione and the Resistance join with the six million of the death camps as a member of the Partito d'Azione, I am alone, I am Jew, for them. I add that I believe in space as the key element in architecture, as a source of joy and matrix of individual and social behavior, for them. I loathe the Academy, Classicism, symmetry, proportional relationships, harmonious cadences, scenic and monumental aspects, rhetoric, the surfeit of "orders", perspective constrained building layouts not geared to utilization, for them. Moreover, for them – because they are so many and so different – I appreciate or undergo contradictory contradictions: the desire for a traditional family and the inevitability of love; commitment to top-down urban and economic planning and the attraction of advocacy planning à la Danilo Dolci; subtle molding and kitsch; Schönberg; Moustaki; the introversion of Gadda and the extroversion

abbiamo avuto, insieme, ieri mattina. Allora
 ire ad animare serenamente la sequenza degli
 presenti, con gli oratori, con me stesso. Que-
 tirare le somme. Ed io stesso non sono quel-
 con trepidazione ho accettato il tema. Ad esso
 agine che mi ha portato, per ora, appena alla
 sguardo alla sua vastità, ciò che riesco a scor-
 uro, con la calma e il tempo e gli aiuti neces-
 samente il pensiero e la figura di Bruno Zevi.
 ettivamente esposti solo fra qualche tempo e
 per me soltanto una prima, azzardata verifi-
 d'afferrare entrando nello spazio concettuale
 siero d'architettura e la musica. Perché, allo-
 altri amici hanno voluto affidare a te questo
 o e sono distante da Zevi, tuttavia condivido
 ascoltiamo l'espressione di questa convinzio-
 e spesso nei suoi scritti e discorsi, parte dalla
 usica nella sua complessità storica e nel suo
 sica dodecafonica – egli afferma – è arrivata
 essa architettura. Sì la musica guida, sempre".
Intervista di Petro Zullino, Telema)

errato in bibliografia zeviana – non so esatta-
 e "dissonanza" come categoria decisiva della
 on voglio azzardare – penso prestissimo, negli
 i suoi scritti come un elemento inscindibile dal
 mplessità, delle sue contraddizioni non solo di
 ce immaginare che la prima volta in cui la dis-
 sario per definire sé stesso, sia un antico, breve
 e della cultura ebraica è infine sintetizzato nel
 quale, nel 1977, in *Zevi su Zevi*, spiega la sua
 o d'Azione, della Resistenza fondono con i sei
 no ebreo, per loro. Aggiungo: credo nello spa-
 di comportamenti individuali e sociali – per
 zionali. Le cadenze armoniche, gli aspetti sce-
 prospettici, gli impianti edilizi statici non pla-
 tanti e diversi – apprezzo, o subisco richiami
 dell'amore; l'impegno nella programmazione
 nning, alla Danilo Dolci; la modanatura sotti-
 versione di Pasolini. Detesto la setta sangalle-
 ni, Piacentini e i suoi accoliti – per loro. Amo
 tudine delle sue dissonanze. Sono del Partito
 el Partito s'era dissolto. Per questo sono con-
 le quali molti anni prima, nel 1946, consegnò
 aveva vent'otto anni. In questa breve summa
 te di fondo, proprio come... Schubert – dato
 tamente, con la scrittura del suo primo Lied,
 alta per tutta la vita. Sicché a volte alcune sue
 gico se non fosse per la conoscenza testimon-
 in cui egli appare posseduto dalla forza della
 mmaginazione – ci sembra che il suo pensie-
 vo, secondo un'evoluzione a spirale attorno
 to, anche se a un livello più alto di matura-
 anni dopo la prima edizione di *Zevi su Zevi*
 ale e socialista era già ridotto allo stremo –
 o i radicali, sono felice di stare con loro anche
 adi, alla ricerca del meglio, con la volontà di
 vo. Sono un ebreo fedelissimo, virtualmente
 ni di Hakadosh Baruk. Mi sento uno chassid,
 hio, non spaventati dall'idea di commettere
 o popolo ebraico."(*citazione dall'intervento*
sua morte). Dürer diceva che un vero pittore
 teriormente ricco di forma nuova" (da *Schu-*
ora oggi per gran parte della cultura italiana,

dissonanza è un accumulo di tensione che
 aza formano l'unità inscindibile, solo appa-
 onico della dialettica essenziale, mobile-
 rte della musica occidentale precedente l'a-
 stessa forma interiore? Vediamo. Sono certo
 scete quel poco di musica che anch'io cono-
 scia tonale, la dissonanza fondamentale è il
 nte, che in genere interviene un momento
cadenza perfetta; parlo di quel suono com-
 ma che, tuttavia, dopo la tempesta musicale
 la pace della consonanza. E se ricordate la
 e, avrete certo in mente che quel fatal grup-
 perché esso poggia proprio sul quinto tono
 accordo perfetto verso il quale, inevitabil-
 pensabile vassallo della stabilità consonante.
 può amare. Ma andiamo oltre: nella musica
 ntense, ha giocato ruoli meno obbligati, più

Music is a guide, always

Today's conversation is very different for me from the one we had together yesterday morning. Then there was an almost festive air of inauguration, and it seems to me that I was able to animate the sequence of addresses calmly, even allowing myself to play a little with the students present, with the speakers, and with myself. This evening is instead marked by the anxiety, responsibility and dread of drawing conclusions. Nor am I the same person as yesterday. I address the subject with a certain trepidation because it was with trepidation that I accepted it. I have tackled it slowly, almost reluctantly beginning an investigation that has brought me so far barely to the threshold of a vast and enigmatic territory. After the first glance at its immensity, however, what I can make out there prompts me to promise that I shall really explore it in the future with all the calmness, time and aid required for an inquiry that I regard as important for any full understanding of Bruno Zevi and his thought. The exposition of such fruits as this inquiry may produce can only take place after a certain amount of time and a great deal of reflection. This evening therefore constitutes for me no more than an opportunity for an initial, tentative discussion of the few fragmentary ideas I have been able to grasp while groping my way into the conceptual space where Bruno Zevi marshals the dialectical and analogical interplay between architectural thought and music. Why then, you may well ask, did Alessandra Muntoni, Nino Saggio and the other friends assign you this subject? Because they know that, despite the considerable distance there has always been between us, I certainly share one fundamental conviction with Zevi, namely that music is always a guide. This is how he expressed it in words that I have already made my own. As often happened in his talks and writing, his discourse started in this case from dodecaphonic music but soon expanded to encompass music in its historical complexity and in its relationship with all the other forms of human expression. "Dodecaphonic music has succeeded in achieving certain results before any other art, even before architecture itself. Yes, music is a guide, always" (Il nemico era la Prospettiva con il Computer abbiamo vinto, interview with Petro Zullino, Telema).

Interior form

*Not being a rigorous scholar or particularly well-versed in Zevian bibliography, I do not know exactly when the term "dissonance" made its appearance in the ideas handed down to us by Zevi as a crucial category of modernity. Some clues picked up in direct conversation – which I shall not venture to put forward here – suggest that it happened very early, during the formative years. In any case, it also emerged very early in his writings as an element inseparable from the general pattern of his personality, interests, complexity and contradictions, not only as an architect and critic but also as an integral modern man. I like to imagine that his first public use of dissonance as a necessary concept to define himself was a short and intense early piece of writing where everything – politics, civil passion, personal biography and Jewish culture – attains synthesis in the concept of dissonance. I refer to the political and civil credo expounded in *Zevi su Zevi* (1977), where he explained his membership of the Partito d'Azione: "The dead of Giustizia e Libertà, the Partito d'Azione and the Resistance join with the six million of the death camps. I am a member of the Partito d'Azione, I am alone, I am a Jew, for them. I add that I believe in space as the key element in architecture, as a source of joy and matrix of individual and social behavior, for them. I loathe the Academy, Classicism, symmetry, proportional relations, harmonious cadences, scenic and monumental aspects, rhetoric, the surfeit of "orders", perspective constraints, static building layouts not geared to utilization, for them. Moreover, for them – because they are so many and so different – I appreciate or undergo contradictory calls: the desire for a traditional family and the inevitability of love; commitment to top-down urban and economic planning and the attraction of advocacy planning à la Danilo Dolci; subtle molding and kitsch; Schönberg and Moustaki; the introversion of Gadda and the extroversion*

*of Pasolini. I detest the Sangallo sect that opposed Michelangelo, the sixteenth-century artists, Bernini, Valadier, Sacconi, Piacentini and his acolytes, for them. I love ritual and cannot stand conformity. It is crystalline, precisely in the latitude of its dissonances. I am a member of the Partito d'Azione." These words were written in 1977, when the party had already been dissolved. I am therefore convinced that in these lines he expresses integrally the convictions with which, many years earlier in 1946, he dedicated his political commitment to the Partito d'Azione, perhaps in the very same words. He was twenty-eight years old. In this brief summa he presents the precocity, confidence and quality of his basic choices, just like Schubert – if I may be allowed this musical analogy in view of the subject matter – who immediately achieved on writing his first Lied an expressive completeness that he was to maintain at the same high level, song after song, throughout his life. Some of his works would thus defeat any attempt to pinpoint their chronological context if it were not for evidentiary knowledge of their date of birth. On reading the passages where Zevi is as though possessed by the strength of his critical and civil determination – as Schubert is by the force of his imagination – we thus also have the impression that his thought developed during his lifetime with a progressive circular momentum spiraling around the axis of his convictions and always returning to its starting point, albeit at a higher level of maturation. And so, forty-five years after 1946 and fifteen years after the first edition of *Zevi su Zevi*, with the Partito d'Azione forgotten and liberal and socialist secularism on its last legs, Bruno Zevi once again expressed himself in these terms: "But one thing I can say is that I love the Radicals. I am happy to be with them even when we disagree. I find them very similar to the Jews: restless, intransigent, nomadic, pursuing the best, out for change and upheaval, revolutionary in an unprecedented heretical and transgressive fashion. I am a most faithful and indeed virtually orthodox Jew living in constant observance of the wishes and inspiration of Hakadosh Baruk. I feel like a Chassid and I feel really at home with the Radicals, people uprooted like me, lovers of danger, not frightened by the idea of making mistakes. Anti-idolatrous, anti-dogmatic, disharmonious and dissonant like my Jewish people" (quoted in a speech by Emma Bonino at the celebration held for Bruno Zevi one year after his death). Dürer said that a true painter must be "inwardly rich in form". Unquestionably "Schubert was inwardly rich in new form" (from Schubert by Alfred Einstein). The inner form in which Zevi was rich, and which is still new for much of Italian culture, is therefore dissonance.*

Dissonances

But what dissonance? In academic or tonal terms, dissonance is an accumulation of tension that induces the need for consonant resolution. Dissonance and consonance form the indissoluble and only apparently contradictory unity that constitutes the homogeneous harmonic organism of the essential dialectic of mobile and immobile that gives life to classical and romantic music, indeed to most of Western music before atonality. Is this the dissonance that Zevi loves and claims as his own interior form? Let us see. I am certain that you youngsters of today, and some of the older ones present here, know the little about music that I know. You thus know as well as I do that in the concordia discors of tonal harmony the fundamental dissonance is the famous group of notes that forms the so-called dominant seventh, which generally intervenes a moment before a classical or in any case tonal piece closes at the end of the perfect cadence. I refer to the complex sound that keeps us hovering in a perceptual state of imbalance but is nevertheless, after the musical storm of events, emotions and affect, already the welcome harbinger of conclusion in the peace of consonance. And if you remember the position of the fingers on the keyboard when playing a dominant seventh, you will certainly be aware that that group of dissonant notes is obviously and intimately connected with consonance because it rests precisely on the fifth ascendant tone of the tonic, i.e. precisely on one

*of the three notes that form the perfect chord toward which the dissonance itself inevitably leads us, as though it were the most faithful and indispensable servant of consonant stability. Now, we can be certain that this harmonic dissonance is not one that Zevi can love. But let us proceed further. Dissonance has also assumed more vigorous, obvious and intense forms in Western music. It has played roles that are less obligatory, freer and more incisive, e.g. in the music of the late nineteenth and early twentieth century, where dissonances, together with chromaticism and wandering chords devoid of hierarchical relations with the constructive elements of harmony, seem to shatter the orbits rotating around the poles of tonality and to dissolve their fields of attraction. Zevi was perfectly aware of all this "evolved" dissonance, which he likened in architecture to modern mannerism, and appreciated it to a certain degree, i.e. to the point of recognizing that "like Michelangelo's, Wright's genius is mannerist" (from *Zevi su Zevi*, 1993). But he was also well aware that often, even in the most iconoclastic and sometimes deconstructivist version of this poetics, dissonance actually continues in dilated form to perform its function of rhetorical figuration, providing powerful expressive reinforcement for the tonal musical discourse that continues to flow beneath the discordant layers, strengthened by them as by a supplement of emotive tension. Zevi was aware of all this and talked about it in what I would call perfect fashion, moving to and fro between architecture and music in a way that enchants me and triggers natural resonance within me: "If you compare what has happened in the contamination of linguistic levels [...] in music, from Mahler to Ives, with what has happened in architecture, you will have the impression that modern architectural mannerism is still in its childhood and has many creative paths to explore." In discussing the work of Paul Rudolph, however, his judgment already becomes more critical: "Rudolph's second spirit is embodied in the Boston square. He amalgamates medieval elements and Baroque figuration to manipulate the urban hollow with [...] hedonistic expedients often verging on the theatrical [...]. For this reason Rudolph is not a true artificer of language" even though "courageous and fertile mannerist tension ensures him a very high rank indeed. Some call him the Stravinsky of his generation" (Storia dell'architettura moderna, 1990). But here, finally, is his dismissal of mannerist dissonance, of Mannerism tout court: "The fundamental limitation of Mannerism has been analyzed by many scholars. In order to combat and break the rules of Classicism, Mannerism somehow legitimizes their authority. It is obliged to place Classicism on a pedestal before pulling it down and smashing it into pieces. Mannerism is made up of dissonances, but these are conceived as exceptions to consonance" (Zevi su Zevi, 1993). He goes on, finally making a full declaration: "while in modern art, as Arnold Schönberg explained so clearly, dissonances no longer depend on consonances. They have a life of their own. They communicate and move autonomously" (ibid.).*

Freedom

Strictly speaking, however, from the moment in which dissonances no longer depend on their relations with consonance and move autonomously, freed of all gravitational force, of any syntactical form of musical or architectural discourse, they are no longer dissonances. They live their own lives hic et nunc in any point of musical or architectural space with no need to be related in space or time to other entities. They already have their own value and identity. Indeed, their constituent elements, architectural members or notes, no longer tend to form units that are in any case resonant, whether in concord or discord, but each to preserve its own original tectonic or sonic identity. They do not combine. The deconstruction is complete. The field is opened up for total freedom of the imagination, or rather the imagination is led into temptation with a dizzying vision of the territory of indeterminacy and random chance. And if Zevi continues to speak of dissonance, he does so with a militant intent because he knows that he has to convince us who live immersed in the consonance of

liberi e incisivi come, ad esempio, nella musica del tardo Ottocento, dei primi del Novecento, quando le dissonanze, assieme ai cromatismi e agli accordi vaganti, senza rapporti gerarchici con gli elementi costruttivi dell'armonia, sembrano frantumare le orbite che ruotano attorno ai poli della tonalità, paiono dissolvere i loro campi d'attrazione. Zevi conosce perfettamente tale dissonanza "evoluita", che in architettura assimila al manierismo moderno, e in una certa misura l'apprezza; al punto di riconoscere che "Come quello di Michelangelo il genio di Wright è manierista" (da *Zevi su Zevi* 1977-93). Ma egli sa bene che spesso, anche nella versione più dissacrante di questa poetica, a volte decostruttiva, la dissonanza in realtà continua a svolgere, dilatata, la sua funzione di figurazione retorica, potente rafforzamento espressivo del discorso musicale tonale che continua a scorrere sotto le stratificazioni discordanti, rafforzato da esse come da un supplemento di tensione emotiva. Zevi conosce tutto ciò e ne parla in maniera direi perfetta, con quel suo modo di trascorrere dall'architettura alla musica e viceversa che mi incanta e muove in me naturali risonanze: "Se paragonate ciò che è successo nella contaminazione dei livelli linguistici [...] in musica, da Mahler a Ives, con ciò che è accaduto in architettura, avrete l'impressione che il moderno manierismo architettonico sia ancora in uno stato d'infanzia e possa esplorare molti sentieri creativi [...]". Ma già trattando l'opera di Paul Rudolph il giudizio si fa più critico: "Nella piazza bostoniana si incarna la seconda anima di Rudolph: amalgamando spunti medievali e figurazioni barocche manipola il cavo urbano con [...] espedienti edonistici spesso sull'orlo della teatralità [...]. Per questo Rudolph non è un vero artefice di linguaggio [...]" anche se "[...] la tensione manierista coraggiosa e feconda gli assicura un posto di notevolissimo rilievo; alcuni lo definiscono uno Strawinsky della sua generazione" (*Storia dell'Architettura moderna*, 1990). Ma ecco, infine, la liquidazione della dissonanza manierista, del Manierismo *tout court*: "Il limite fondamentale del Manierismo è stato analizzato da molti studiosi. Per combattere le regole del Classicismo e per infrangerle, il Manierismo, in qualche modo, ne legittima l'autorità. È costretto a mettere il classicismo su un piedistallo prima di buttarlo giù e fracassarlo. Il Manierismo è fatto di dissonanze, ma queste sono concepite come eccezioni alle assonanze..." (*Zevi su Zevi*, 1977-1993). E continua, finalmente dichiarando pienamente se stesso: "...mentre nell'arte moderna, come ha spiegato così chiaramente Arnold Schönberg, le dissonanze non sono più dipendenti dalle assonanze, hanno una vita autonoma, comunicano e si muovono autonomamente" (*ibidem*).

Libertà

Ma, a rigor di termini, dal momento in cui le dissonanze non dipendono più dalle loro relazioni con la consonanza e si muovono autonomamente svincolate da ogni forza gravitazionale – da ogni forma sintattica del discorso musicale o architettonico – non sono più dissonanze, vivono di vita propria *hic et nunc*, in qualunque punto dello spazio musicale o architettonico, senza necessità di essere relazionate, nello spazio o nel tempo, ad altre entità; esse hanno già in sé valore, identità. Anzi, le parti che le costituiscono, membrature architettoniche o note, non tendono più a formare unità comunque risonanti, concordemente o discordemente, ma tendono a conservare ciascuna la propria identità originaria, tettonica o sonora: non si compongono. La decostruzione è completa; s'apre il campo alla totale libertà dell'immaginazione o meglio: si induce in tentazione l'immaginazione con la visione vertiginosa del territorio dell'indeterminatezza, della casualità. E se Zevi continua a parlare di dissonanza lo fa con intento da militante, perché sa di dover convincere noi che viviamo comunque immersi nella consonanza della musica tonale e della città storica occidentale, nel sistema delle ventiquattro scale e dei principi architettonici che crediamo eterni, dei cromatismi e delle contaminazioni degli stili d'architettura, delle dissonanze armoniche e delle ambiguità venturiane, della musica modale recuperata e dell'architettura spontanea mitizzata. Zevi parla ancora – ne parlerà per tutta la vita – di dissonanza, ma per lui essa è qualcosa di più di una categoria oppositiva; è il potente simulacro della libertà espressiva, libertà che rende fertile il pensiero creativo. Cerchiamo, dunque, di comprendere quale sia la latitudine di questa libertà, la sua forma. Lo stesso Schönberg afferma che la sua musica, svincolata dall'armonia tonale, vive in uno spazio concettuale che richiede una percezione assoluta e unitaria, dove non v'è sopra o sotto, destra o sinistra, avanti o dietro; una sorta di spazio sferico dove si instaura una effettiva intercambiabilità di fattori, di eventi, di funzioni, dove qualsiasi evento, anche eteronomo, può trovare giustificazione, dove – non per assurdo – anche soluzioni tonali, – noi diremmo soluzioni architettoniche casualmente o intenzionalmente tradizionali – trovano non preclusa la strada. E la stessa vicenda creativa di Schönberg lo dimostra. Ma Zevi è un militante; e ogni militante è un didatta esigente: la sua dissonanza è una libertà che, una volta instaurata, si deve auto-generare e auto-diffondere. E poiché essa è fondata sulla negazione assoluta del principio di equilibrio, del principio di armonia formale, non può ammettere neanche casualmente l'apparizione, tra i suoi prodotti, del suo stesso opposto. Essa, dunque, per mantenere il suo perpetuo stato dinamico, ha bisogno di una protezione, fatta di indicazioni chiare, ma anche di divieti. Ha bisogno di un codice.

Codice

Egli, infatti, in *Zevi su Zevi* così riflette: "Il linguaggio di dissonanze indipendenti è troppo complicato, provoca una nevrosi al giorno. Bisogna cominciare ogni volta dal grado zero della scrittura architettonica, rifiutando il linguaggio aulico e il dialetto, nonché tutte le regole codificate. Un compito troppo impegnativo". Il didatta, reclama una soluzione. E, come sappiamo, si rivolge a Schönberg, trovando nel suo pensiero la visione strutturale e trasmissibile della nuova libertà espressiva, non armonica, appena individuata. Già nel 1974, nelle pagine de *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Zevi afferma: "Scriveva Schönberg che le dissonanze [...] sono componenti logiche di un nuovo organismo che vive con la stessa vitalità dei prototipi del passato, nelle sue frasi e nei suoi motivi". Un organismo, dunque, di cui si può descrivere la fisiologia, svelarne, o inventarne il funzionamento, per poi tramandarlo: "Arnold Schönberg fu poeta e critico, creò un nuovo linguaggio musicale poi lo codificò per renderlo trasmissibile". (*Zevi su Zevi*, 1977-93). Un momento: ci pare di sentire lo stridore di una contraddizione; è vero, lo stesso Zevi proprio nella premessa al suo libro *Il linguaggio moderno dell'architettura*, ci rammenta che le espressioni della comunicazione umana,

per diventare lingue, devono sottostare ad un processo riduttivo. Tuttavia qui abbiamo la sensazione di una riduzione troppo drastica, di un vero arretramento dalla vertiginosa visione del territorio della libertà indeterminata. Come? Vieni fatto di chiedersi, la libertà assoluta, dinamica che esclude solo il suo opposto statico, diventa organismo codificato? Sarà lo stesso Zevi, più tardi, seguendo quel moto circolare progressivo del suo pensiero – di cui ho già detto – a rispondere alla nostra domanda guidandoci di nuovo al punto di partenza – al grado zero dell'architettura, alla poetica dell'alea e della indeterminazione – ma ad un più alto livello di consapevolezza, forse di sicurezza. Ma per adesso riprendiamo con lui: Schönberg "[...] creò un nuovo linguaggio musicale, poi lo codificò per renderlo trasmissibile. Al contrario, Voysey e Mackintosh, Horta e Olbrich, Sullivan e Gaudí, Wright, Le Corbusier, Häring e Mendelsohn crearono un nuovo linguaggio architettonico, ma fallirono nel codificarlo. Temettero di stabilire nuove regole, nuovi dogmi, o di promuovere un nuovo stile. Non riuscirono a vedere ciò che Schönberg invece vide, cioè che c'era un'alternativa" ecco il tentativo di soluzione "[...] un'alternativa alla codificazione accademica, che si potevano modificare non i paradigmi, non i comuni denominatori, ma le eccezioni, le deroghe, le antiregole. Non un codice costrittivo come quello Beaux-Arts, ma, al contrario un elenco aperto per prevenire le regressioni accademiche". Siamo nel 1974. Sollecitato, forse sfidato per tanto tempo dal libro di John Summerson *The Classical Language of Architecture* uscito nove anni prima, Zevi ha finalmente messo mano al suo libro *Il linguaggio moderno dell'architettura* e le cose sembrano chiarirsi; e invece si complicano. Sembra chiarirsi il ruolo di Zevi nel panorama dell'architettura italiana e internazionale, perché le "sette invarianti dell'architettura moderna" che egli proclama, paiono inserire il loro autore, con naturalezza, nella grande corrente dei teorici "classici" dell'architettura moderna (come non rammentare i *Dix-sept principes de l'architecture nouvelle* di Theo van Doesburg del 1916?). Ma invece si complica il senso della sua operazione perché il rapporto analogico, apertamente stabilito, con la codificazione dodecafonica – che egli sembra evocare in maniera martellante, quasi a voler attrarre sul suo codice architettonico almeno una parte della grande energia edificatrice che emana da quella teoria musicale – in realtà poggia su una interpretazione così soggettiva, così zeviana, del pensiero di Schönberg da far gravare, sul suo tentativo, un peso che esso non è chiamato a sostenere. Certo, ogni codificazione, anche quella di Schönberg, si pone come obiettivo la trasmissione di tecniche e di principi. Ma la teoria dodecafonica non nasce, come invece le sette invarianti di Zevi, dalla necessità di spezzare i residui di accademica o di sostituire un linguaggio chiaro e diffuso ad un incoerente, arretrato, onnipresente balbettio; essa è invece generata dalla pessimistica visione di una musica che, già pienamente liberata, per mezzo della eversione atonale, da ogni nesso linguistico, si avvia ad aprirsi totalmente e irrazionalmente a processi creativi puramente intuitivi. Schönberg teme la fine del Werk – la fine dell'opera artistica, intesa come espressione organica pienamente significante – per eccesso di libertà. In questo senso egli è un restauratore, ma immerso in una cultura e in contesti ricchissimi di modernità, di sperimentazione, di vitali correnti creative e tuttavia densi delle più alte tragedie storiche; egli è figura altamente drammatica nel suo pessimismo profetico. Zevi, al contrario, non può che essere un innovatore perché opera in un contesto culturale, politico, sociale perennemente attardato in un stadio pre-moderno, dove anche i migliori, i geni, persino Terragni e Ridolfi, distillano la loro poesia nel silenzio di un'esperienza individuale totalmente isolata, inefficace. E non è un caso che nell'elenco dei maestri che Zevi cita tra coloro che non ebbero il coraggio di sviluppare apertamente il loro codice, pur avendo inventato un nuovo linguaggio (Voysey e Mackintosh, Horta e Olbrich, Sullivan e Gaudí, Wright, Le Corbusier, Häring e Mendelsohn) non ci sia un solo italiano. Nella sua condizione storica – e vorrei anche dire geografica – Zevi, dunque, non può permettersi di essere un vero teorico; deve restare, obbligatoriamente, un modernizzatore militante e un didatta. E, sostanzialmente, deve dichiararsi ottimista (chi non ricorda il grido *abbiamo vinto* urlato di ritorno dalla mostra sul Decostruttivismo al Moma di New York?). Per ciò sceglie, con coerenza e coraggio, di indirizzare, esplicitamente, le sue sette invarianti dell'architettura moderna alla "maggioranza di coloro che progettano e costruiscono" e che "oggi biascica, emette suoni inarticolati, privi di significato, non veicola alcun messaggio, ignora i mezzi per dire, quindi non dice e non ha niente da dire". Egli, dunque, pur consapevole che il termine dissonanza vela, ma non nasconde, la vertigine della libertà indeterminata, non preordinata, quindi ineffabile decide, invece, di farsi capire da tutti; forse anche perché ha in mente che la stessa scuola di Schönberg, malgrado il suo eccezionale peso nello sviluppo della musica contemporanea, muore ben presto, come dice Pierre Boulez (1951), per non aver risolto la contraddizione libertà-diffusione della libertà, codice-immaginazione fantastica. E immerso in questa tonalità contraddittoria, proprio in conclusione del suo libro *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Zevi scrive quel breve, straordinario capitolo dal titolo: *Moses und Aron*.

Moses und Aron

Moses und Aron – Mosè e Aronne – i fratelli dello scontro essenziale narrato nel secondo libro della Bibbia, furono scelti da Schönberg per rappresentare, nel suo capolavoro incompiuto, il conflitto terreno tra verità ed errore, la tragedia dell'incomunicabilità della verità, l'inconciliabilità tra verità e parola. Moses ha con sé la verità e sa di doverla comunicare, ma ha orrore delle forze negative operanti nel linguaggio umano. Aron sente il dovere di dirla, di spiegarla in modo comprensibile a tutto il popolo. Noi siamo abituati alla normale accezione "dire la verità"; ecco, Aron vuole dire la verità, vuole spiegarla. Moses sa che agli uomini spetta soltanto "fare la verità", proclamata nel suo mistero senza alcuna mediazione: ogni concessione è una caduta, uno scivolare verso il Vitello d'oro, l'idolatria, i manierismi. Zevi inizia così: "È la storia antichissima, di ogni età e di ciascuno, cui la dodecafonica schoemberghiana ha impresso un'attualità acuta fino allo spasimo. "Fatti capire dal popolo, parla in modo adatto a lui," sollecita Aron. E Moses, intransigente, risponde: "Dovrei falsificare l'idea?" E più in là continua: "Schönberg impersona, in chiave artistica, il dramma: discesa dalla montagna, dal lungo ritiro dedicato alla ricerca 'con le tavole della legge dodecafonica', è incapace di comunicarla, di renderla popolare; non riesce a compiere il terzo atto dell'opera per le stesse ragioni che precludono a Moses di cantare come Aron e lo costringono allo

tonal music and the historical Western city, in the system of twenty-four scales and the architectural principles we believe to be eternal, about chromaticism and the contamination of architectural styles, about harmonic dissonances and Venturi-style ambiguities, about rehabilitated modal music and mythicized spontaneous architecture. Zevi was to go on speaking about dissonance all his life, but for him it was something more than an oppositional category. It was the potent simulacrum of expressive freedom, the freedom that makes creative thought fertile. Let us therefore try to understand what the latitude and form of this freedom are. Schönberg himself states that his music, freed from tonal harmony, lives in a conceptual space that requires an absolute and unitary perception, where there is no above or below, right or left, before or behind; a spherical space where an effective interchangeability of factors, events and function is established, where any event, even a heteronomous one, can find justification, where the path is found to be open – and not through reductio ad absurdum – even for tonal solutions, for we would call fortuitously or intentionally traditional architectural solutions. And Schönberg's own creative trajectory demonstrates this. But Zevi is a militant, and every militant is a demanding teacher. His dissonance, a freedom that, once established, must be self-generated and self-disseminating. And because it is grounded in the absolute negation of the principle of balance, the principle of formal harmony, it cannot admit even the chance appearance of its own opposite amongst its products. In order to maintain its perpetual dynamic state, it thus needs protection made up of clear indications but also prohibitions. It needs a code.

Code

This is what Zevi has to say in *Zevi su Zevi*: "The language of independent dissonances is too complicated. It generates one neurosis a day. You have to begin again every time from the zero degree of architectural writing, rejecting noble language and dialect as well as all the codified rules, an overly demanding task." The teacher demands a solution as we know, turns to Schönberg, finding in his thought the structural and transmittable vision of the new harmonic expressive freedom just identified. This is what he wrote as early as 1974 in the pages of *Il linguaggio moderno dell'architettura*: "Schönberg wrote that dissonances [...] are logical components of a new organism that lives with the same vitality as the prototypes of the past in its phrases and in its motifs. An organism, therefore, that can be described in terms of physiology, revealed or invented in terms of functioning, and then handed down: "Arnold Schönberg was a poet and a critic. He created a new musical language and then codified it to make it transmittable" (Zevi su Zevi, 1993). Just a moment. That sounds like the jarring note of a contradiction. True enough, Zevi himself reminds us in the foreword to his book *Il linguaggio moderno dell'architettura* that the expressions of human communications are to become languages they must undergo a reductive process. But here we have the impression of an unbridled drastic reduction, an authentic retreat from the division of the territory of indeterminate freedom. How one wonders, does absolute dynamic freedom precluding only its static opposite become a codified organism? It was Zevi himself, following the previously mentioned progressive circular motion of his thought who later answered our question by leading us back to the point of departure – to the zero degree of architecture, to the poetics of random chance and indeterminacy – but at a higher level of awareness, perhaps of sureness. As he put it, Schönberg "created a new musical language and then codified it to make it transmittable. Conversely, Voysey and Mackintosh, Horta and Olbrich, Sullivan and Gaudí, Wright, Le Corbusier, Häring and Mendelsohn created a new architectural language but failed to codify it. They were afraid of establishing new rules and new dogmas, promoting a new style. They did not see what Schönberg saw, namely that there was an alterna-

are ad un processo riduttivo. Tuttavia qui abbiamo
o drastica, di un vero arretramento dalla vertiginosa
indeterminata. Come? Vien fatto di chiedersi, la
de solo il suo opposto statico, diventa organismo
ardi, seguendo quel moto circolare progressivo del
a rispondere alla nostra domanda guidandoci di
zero dell'architettura, alla poetica dell'alea e della
livello di consapevolezza, forse di sicurezza. Ma
Schönberg "[...] creò un nuovo linguaggio musicale,
abile. Al contrario, Voysey e Mackintosh, Horta e
Le Corbusier, Häring e Mendelsohn crearono un
fallirono nel codificarlo. Temettero di stabilire
muovere un nuovo stile. Non riuscirono a vedere
che c'era un'alternativa" ecco il tentativo di solu-
cazione accademica, che si potevano modificare
minatori, ma le eccezioni, le deroghe, le antirego-
ello Beaux-Artes, ma, al contrario un elenco aper-
miche". Siamo nel 1974. Sollecitato, forse sfida-
Summerson *The Classical Language of Architec-*
finalmente messo mano al suo libro *Il linguaggio*
imbrano chiarirsi; e invece si complicano. Sembra
dell'architettura italiana e internazionale, perché
moderna" che egli proclama, paiono inserire il loro
corrente dei teorici "classici" dell'architettura
-sept principes de l'architecture nouvelle di Theo
si complica il senso della sua operazione perché il
lito, con la codificazione dodecafonica – che egli
e, quasi a voler attrarre sul suo codice architetto-
energia edificatrice che emana da quella teoria
interpretazione così soggettiva, così zeviana, del
sul suo tentativo, un peso che esso non è chia-
zione, anche quella di Schönberg, si pone come
di principi. Ma la teoria dodecafonica non nasce,
i, dalla necessità di spezzare i residui di accade-
ro e diffuso ad un incoerente, arretrato, onnipre-
dalla pessimistica visione di una musica che, già
eversione atonale, da ogni nesso linguistico, si
almente a processi creativi puramente intuitivi.
ine dell'opera artistica, intesa come espressione
er eccesso di libertà. In questo senso egli è un
ra e in contesti ricchissimi di modernità, di spe-
e e tuttavia densi delle più alte tragedie storiche;
el suo pessimismo profetico. Zevi, al contrario,
é opera in un contesto culturale, politico, sociale
e-moderno, dove anche i migliori, i geni, persino
oesia nel silenzio di un'esperienza individuale
un caso che nell'elenco dei maestri che Zevi cita
di sviluppare apertamente il loro codice, pur
(Voysey e Mackintosh, Horta e Olbrich, Sulli-
ving e Mendelsohn) non ci sia un solo italiano.
anche dire geografica – Zevi, dunque, non può
eve restare, obbligatoriamente, un modernizza-
mente, deve dichiararsi ottimista (chi non ricor-
no dalla mostra sul Decostruttivismo al Moma
renza e coraggio, di indirizzare, esplicitamente,
moderna alla "maggioranza di coloro che pro-
scica, emette suoni inarticolati, privi di signifi-
ora i mezzi per dire, quindi non dice e non ha
pevole che il termine dissonanza vela, ma non
eterminata, non preordinata, quindi ineffabile
forse anche perché ha in mente che la stessa
eccezionale peso nello sviluppo della musica
e dice Pierre Boulez (1951), per non aver risol-
della libertà, codice-immaginazione fantastica.
oria, proprio in conclusione del suo libro *Il lin-*
vi scrive quel breve, straordinario capitolo dal

telli dello scontro essenziale narrato nel secon-
schönberg per rappresentare, nel suo capolavoro
rità ed errore, la tragedia dell'incomunicabilità
parola. Moses ha con sé la verità e sa di dover-
negative operanti nel linguaggio umano. Aron
odo comprensibile a tutto il popolo. Noi siamo
verità"; ecco, Aron vuole dire la verità, vuole
ta soltanto "fare la verità", proclamata nel suo
concessione è una caduta, uno scivolare verso
Zevi inizia così: "È la storia antichissima, di
ia schoemberghiana ha impresso un'attualità
popolo, parla in modo adatto a lui." sollecita
"Dovrei falsificare l'idea?" E più in là conti-
istica, il dramma: disceso dalla montagna, dal
avole della legge dodecafonica", è incapace di
esce a compiere il terzo atto dell'opera per le
di cantare come Aron e lo costringono allo

tonal music and the historical Western city, in the system
of twenty-four scales and the architectural principles that
we believe to be eternal, about chromaticism and the
contamination of architectural styles, about harmonic
dissonances and Venturi-style ambiguities, about
rehabilitated modal music and mythicized spontaneous
architecture. Zevi was to go on speaking about
dissonance all his life, but for him it was something more
than an oppositional category. It was the potent
simulacrum of expressive freedom, the freedom that
makes creative thought fertile. Let us therefore try to
understand what the latitude and form of this freedom
are. Schönberg himself states that his music, freed from
tonal harmony, lives in a conceptual space that requires
an absolute and unitary perception, where there is no
above or below, right or left, before or behind; a sort of
spherical space where an effective interchangeability of
factors, events and function is established, where any
event, even a heteronymous one, can find justification,
where the path is found to be open – and not through any
reductio ad absurdum – even for tonal solutions, for what
we would call fortuitously or intentionally traditional
architectural solutions. And Schönberg's own creative
trajectory demonstrates this. But Zevi is a militant, and
every militant is a demanding teacher. His dissonance is
a freedom that, once established, must be self-generating
and self-disseminating. And because it is grounded on
the absolute negation of the principle of balance, the
principle of formal harmony, it cannot admit even the
chance appearance of its own opposite amongst its
products. In order to maintain its perpetual dynamic
state, it thus needs protection made up of clear
indications but also prohibitions. It needs a code.

Code

This is what Zevi has to say in Zevi su Zevi:
"The language of independent dissonances is too
complicated. It generates one neurosis a day. You have
to begin again every time from the zero degree of
architectural writing, rejecting noble language and
dialect as well as all the codified rules, an overly
demanding task." The teacher demands a solution and,
as we know, turns to Schönberg, finding in his thought
the structural and transmittable vision of the new non-
harmonic expressive freedom just identified. This is
what he wrote as early as 1974 in the pages of *Il*
linguaggio moderno dell'architettura: "Schönberg
wrote that dissonances [...] are logical components of a
new organism that lives with the same vitality as the
prototypes of the past in its phrases and in its motifs."
An organism, therefore, that can be described in terms
of physiology, revealed or invented in terms of
functioning, and then handed down: "Arnold
Schönberg was a poet and a critic. He created a new
musical language and then codified it to make it
transmittable" (Zevi su Zevi, 1993). Just a moment.
That sounds like the jarring note of a contradiction.
True enough, Zevi himself reminds us in the foreword to
his book *Il linguaggio moderno dell'architettura* that if
the expressions of human communications are to
become languages they must undergo a reductive
process. But here we have the impression of an unduly
drastic reduction, an authentic retreat from the dizzying
vision of the territory of indeterminate freedom. How,
one wonders, does absolute dynamic freedom
precluding only its static opposite become a codified
organism? It was Zevi himself, following the previously
mentioned progressive circular motion of his thought,
who later answered our question by leading us back to
the point of departure – to the zero degree of
architecture, to the poetics of random chance and
indeterminacy – but at a higher level of awareness,
perhaps of sureness. As he put it, Schönberg "created a
new musical language and then codified it to make it
transmittable. Conversely, Voysey and Mackintosh,
Horta and Olbrich, Sullivan and Gaudí, Wright, Le
Corbusier, Haering and Mendelsohn created a new
architectural language but failed to codify it. They were
afraid of establishing new rules and new dogmas or of
promoting a new style. They did not see what
Schönberg saw, namely that there was an alternative,"

here comes the attempted solution, "an alternative to
academic codification, that it was possible to modify
not the paradigms, not the common denominators, but
the exceptions, the special cases, the anti-rules. Not a
constrictive code like that of the Fine Arts but, on the
contrary, an open list to prevent academic regression."
In 1964, challenged perhaps for all that time by John
Summerson's *The Classical Language of Architecture*,
published nine years earlier, Zevi finally set to work on
his book *Il linguaggio moderno dell'architettura*.
Matters appeared to be clarified but were instead
complicated. Zevi's role in the panorama of Italian and
international architecture appeared to be clarified
because his proclaimed "seven invariants of modern
architecture" seemed to place their author naturally in
the mainstream of the "classical" theorists of modern
architecture. (How can we fail to recall Theo van
Doesburg's *Dix-sept principes de l'architecture*
nouvelle of 1916?) But the meaning of this operation
was instead complicated by the fact that the analogical
relationship just established with dodecaphonic
codification – which he seems to evoke insistently,
almost as though seeking to channel into his
architectural code at least part of the great constructive
energy unleashed by that musical theory – actually
rests on an interpretation so subjective, so Zevian, of
Schönberg's thought as to burden his endeavor with a
load it was not supposed to bear. Every codification,
including Schönberg's, unquestionably sets itself the
goal of transmitting techniques and principles. Unlike
Zevi's seven invariants, however, the dodecaphonic
theory was not born out of the need to shatter academic
remnants or to replace incoherent, backward,
omnipresent stuttering with a clear and general
language. It was instead generated by the pessimistic
vision of a music that, already completely freed from
any linguistic nexus by atonal subversion, was about to
open up totally and irrationally to purely intuitive
creative processes. Schönberg feared the end of the
Werk – the end of the artistic work understood as a
fully significant organic expression – through an excess
of freedom. In this sense, he was a restorer, but one
immersed in a culture and contexts richly steeped in
modernity, experimentation and vital creative currents,
and yet dense with the highest historical tragedies. He
was a highly dramatic figure in his prophetic
pessimism. Zevi, on the contrary, can only be an
innovator because he was operating in a cultural,
political and social context lagging perennially behind
in a pre-modern stage, where even the best, the
geniuses, even Terragni and Ridolfi, distilled their
poetry in the silence of a totally isolated and ineffectual
individual experience. And it is no coincidence that
there is not one Italian in Zevi's list of masters who
invented a new language but lacked the courage to
develop their own code openly (Voysey and Mackintosh,
Horta and Olbrich, Sullivan and Gaudí, Wright, Le
Corbusier, Haering and Mendelsohn). In his historical
– and I would also say geographical – condition, Zevi
cannot therefore permit himself to be a true theorist. He
is obliged to remain a militant modernizer and a
teacher. He must also, essentially, declare himself an
optimist. (Who could forget him yelling We've won on
his return from the exhibition on Deconstructivism at
the MoMA in New York?) For this reason he chose,
coherently and courageously, to address his seven
invariants of modern architecture to the "majority of
those who design and build" and who "now mumble,
utter inarticulate, meaningless sounds, convey no
message, are ignorant of the tools for speech and
therefore say nothing and have nothing to say". Though
aware that the term dissonance veils but does not
conceal the dizzying height of freedom that is
indeterminate, not preordained and hence ineffable, he
thus decides instead to make himself understood by all.
This may also be because of his awareness that
Schönberg's school itself, despite its exceptional
importance in the development of contemporary music,
was to die very soon, as Pierre Boulez pointed out in
1951, due to its failure to resolve the contradiction
between freedom and the dissemination of freedom,

SCHOENBERG »MOSES UND ARON«



Copertina di un'edizione su disco lp dell'opera "Moses und Aron"
di Arnold Schönberg
The sleeve of an LP of the opera *Moses und Aron*
by Arnold Schönberg

codification and fantastic imagination. And it was
immersed in this contradictory tonality, at the very end
of his book *Il linguaggio moderno dell'architettura*, that
Zevi wrote the extraordinary short chapter entitled
Moses und Aron.

Moses und Aron

Moses und Aron, the brothers involved in the crucial clash
related in the second book of the Bible, were chosen by
Schönberg to represent, in his unfinished masterpiece, the
earthly conflict between truth and error; the tragedy of the
incommunicable nature of truth, the irreconcilability of
truth and word. Moses possesses the truth and knows that
he must communicate it, but is horrified by the negative
forces operating in human language. Aron feels the need
to speak it and explain it in comprehensible terms to all
the people. We are accustomed to the normal meaning of
"to speak the truth". Well, Aron wants to speak the truth,
to explain it. Moses knows that men can only "make the
truth", proclaimed in its mystery with no mediation. Every
concession is a fall, a slide toward the Golden Calf,
idolatry, Mannerism. Zevi begins as follows: "It is the age-
old story of each and every era, imprinted with shattering
contemporary relevance by Schönberg's dodecaphonic
music. Aron urges Moses to make himself understood by
the people, to speak in terms suitable for their
understanding. The intransigent Moses responds by asking
whether he is supposed to falsify the idea." Further on he
continues: "Schönberg artistically personifies the drama.
Having come down from the mountain, from his long
withdrawal devoted to research, 'with the tables of the
dodecaphonic law', he is incapable of communicating it,
of making it popular. He cannot complete the third act of
the opera for the same reasons that prevent Moses from
singing like Aron and force him into "Sprechgesang", an
insistently hammering form of diction. The inexpressibility
of the idea is thus manifested in desperate linguistic
travail." I am deeply convinced that this evocation of the
conflict between Moses and Aron was placed at the end of
the book in which Zevi outlines his code of freedom to
everyone precisely because he had no desire to conceal
the risk involved or the vision of a danger that struck him
as still greater. He may have been seeking to exorcise both.
The risk is clear. He appears to wonder whether Aron's
destiny is that of the militant teacher. But the vision that
appears to disturb him most, because it can undermine the
very foundations of his ideological construction, is the fact
that the problem of Aron, the anxiety for the transmittable
and the comprehensible, is lodged within Schönberg
himself, the Moses who came down from the mountain
with the tables of the dodecaphonic law. And the fact that
Zevi is torn between the two positions, passionately
supporting the intransigence of Moses but understanding
the arguments of Aron, appears to be revealed in absolute
synthesis in the closing lines of the chapter, where he finds
in the Biblical text itself the justification for his own
tormented position in the middle. "It is not a matter of
choosing between 'idea' and language [...] If Aron died

“Sprechgesang” ad una dizione martellante e ossessiva. L’inesprimibilità dell’idea si traduce così in un disperato travaglio linguistico.” Sono profondamente convinto che l’evocazione del conflitto tra Moses e Aron sia stato collocato alla conclusione del libro nel quale Zevi espone a tutti il suo codice della libertà, proprio perché egli non vuole tener nascosto il rischio a cui si è esposto, né la visione di un pericolo che gli appare ancora più grande; vuole forse esorcizzare e l’uno e l’altra. Il rischio è chiaro. Egli pare domandarsi: è del militante didatta il destino di Aron? Ma la visione che sembra inquietarlo di più, perché può corrodere le basi stesse della sua costruzione ideologica, è che nello stesso Schönberg, il suo Moses che scende dalla montagna con le tavole della legge dodecafonica, alberghi il problema di Aron, l’ansia della trasmissibilità, della comprensibilità. E che l’animo di Zevi fluttui tra le due posizioni, aderendo appassionatamente all’intransigenza di Moses, ma comprendendo le ragioni di Aron, sembrano rivelarlo, con assoluta sintesi, le ultime righe di quel capitolo, quando egli trova nello stesso testo biblico la giustificazione della sua stessa, travagliata medietà. Leggiamo: “Non si tratta di scegliere tra ‘idea’ e linguaggio [...] se Aron è morto perché la sua parola aveva tradito l’idea, non è entrato nella terra promessa Moses”. Altri, Kandinsky, ad esempio, in *Über das Geistige in der Kunst*, pose il problema del rapporto tra verità e parola in termini diversi: “invisibile un nuovo Mosè scende dalla montagna. Egli vede la danza intorno al Vitello d’oro. Ma egli dona ugualmente agli uomini, la formula della saggezza che porta loro. Il suo messaggio sfugge alle masse. L’artista, tuttavia, l’intenderà”. La comprensione non è affidata alla parola, ma all’intuizione; la capacità di penetrare la verità è però riservata soltanto agli eletti. È uno spirito militante e didatta diverso da quello di Zevi. Tuttavia proprio quel breve capitolo, Moses und Aron, posto al termine della fatica di trascrivere le tavole della legge della modernità, mi pare assuma, per Zevi, il ruolo di cerniera fondamentale nel suo percorso progressivo attorno all’asse delle sue convinzioni. Una cerniera che, in un tempo non lungo, agirà con la sua rotazione fino a far emergere di nuovo, con più chiarezza di prima, il mondo della dissonanza come il luogo del grado zero dell’architettura, comprensibile soltanto con l’intuizione del “fare”, del partecipare direttamente al disvelamento della verità. Ben presto egli torna sull’argomento; già nel numero 233 del 1974 de “L’architettura, cronache e storia” (le date questa volta sono importanti; Zevi ha già incontrato concretamente, da pochissimo, la musica di John Cage), cerca di definire di nuovo e meglio il rapporto tra Moses ed Aron: “Il commento su Moses und Aron col quale si conclude *Il linguaggio moderno dell’architettura*, va rimeditato.” Non è soddisfatto, lo vuole forse impercettibilmente modificare, vuol meglio capire e farci capire. “Aron in fin dei conti rappresenta il manierismo, crede nella rivoluzione mosaica, ma ritiene che, per comunicare, sia necessario usare la lingua vecchia, quella dei miracoli e forse del Vitello d’oro. Moses non canta, azzerà la comunicazione persuasiva; sa che l’alternativa anticlassica, qualora paventi una provvisoria incomunicabilità, si stempera e corrompe nel barocco. Dice cose martellando parole, reifica fuori d’ogni coercizione tonale. L’idea resta valida perché rigetta mediazioni: infatti da essa scaturisce il codice autonomo delle dissonanze.” Di nuovo e con più forza, si afferma il codice autonomo delle dissonanze. La sterzata verso Moses è definitiva e prelude all’altra sterzata che farà spostare più avanti la frontiera della sua passione militante, facendo di Schönberg il battista di Cage, innalzando il grandissimo musicista moderno americano, disperante e ribelle allievo dello stesso Schönberg, a testimone della concreta possibilità di azzerare ogni linguaggio preconstituito e di affrontare, insieme a tutti, – diversamente da quanto pensava Kandinsky – la vertiginosa traversata del territorio dell’inderminatezza, della casualità, dell’ineffabile. Schönberg e Cage, Aron e Moses, coppie di personaggi che rappresentano la difficoltà di esprimere unitariamente una complessità estrema. Complessità che, come per i musicisti – basti rammentare la spaccata rappresentazione di sé che Schumann ci ha tramandato nei due immaginari e dialettici personaggi di Eusebio e Florestano – anche per noi architetti moderni non può essere costretta nell’unità di un pensiero geometrico, ma può soltanto essere dialetticamente, forse anche dolorosamente, sperimentata nel conflitto tra le opposte parti che sempre, dentro di noi, sempre si agitano.

Moses

John Cage credo rappresenti, per Zevi, veramente la felicità dello stato naturale dell’artista: non solo egli annulla il linguaggio classico della musica, ma riduce al grado zero, alla scrittura bianca, ogni linguaggio. Sono convinto che il grado zero dell’architettura, di cui parla Zevi sulle orme di Roland Barthes, è impresso nella nostra sensibilità ancestrale di costruttori, di manipolatori dello spazio. Lo riconosciamo istintivamente quando si rivela, inaspettato, ovunque un dramma percettivo ci scagli al di qua, al “prima” delle stratificazioni culturali di cui siamo intessuti. In Africa, ad esempio: cammino nella boscaglia sulla sponda di un fiume perenne, tra Mozambico e Sudafrica; dall’altra parte del fiume improvvisamente si leva un canto, un insieme di suono e rumore, un evento che riempie lo spazio: una moltitudine di persone che non vedo canta ritmicamente un movimento perenne come quello del fiume, impastato di voci umane, tamburi, ritmi. Pulsante, continuo, senza modulazione. La tensione mi invade come un’ipnosi materna e ossessiva; improvvisamente, senza alcuna preparazione, quel suono si interrompe e dà luogo a un silenzio assordante, un bianco assoluto, accecante come un buio profondo dove le nostre pupille si dilatano allo spasimo per non perdere l’equilibrio. E mi pare che le fibre uditive impieghino molti secondi prima di permettermi di udire di nuovo, in primo piano, il rumore delle foglie secche sotto i miei passi, in secondo piano il fruscio dell’acqua perenne, in terzo piano il grido di un uccello invisibile, nascosto; suoni tutti che misurano nuovamente lo spazio della mia certezza, costruiscono l’architettura della mia necessità. Quel nulla accecante è ciò che lo spazio è: soggetto essenziale dell’architettura, sintesi del vuoto capiente di Heidegger e dello spazio musicale assoluto di Schönberg, dove non v’è sopra o sotto, destra o sinistra, avanti o dietro, dove si istaura una effettiva intercambiabilità di fattori, di eventi, di funzioni, dove qualsiasi evento, anche eteronome, si rivela casuale e necessario. Due volte, prima della morte del musicista, Zevi dedica a Cage un editoriale della sua rivista, scritto sempre con grande intensità; e con gioia. La prima volta, nel numero 221 (marzo 1974), narra la sua esperienza alla prima esecuzione romana dell’opera di Cage chiamata *Silence*, sottotitolo *4 minuti e 33 secondi*. *Silence*, silenzio, Cage dice di averlo composto dopo aver visto un quadro bianco di Rauschemberg.

E aggiunge: “Io mi misi a comporre, nota dopo nota, un silenzio di quattro minuti e trentatré secondi.” Cosa scrive Zevi?: “Senza dubbio chi si recava a sentire il concerto di John Cage intitolato *Silence*, era pronto a tutto. Si sapeva che a New York un *Silence* era stato eseguito in senso letterale, in silenzio assoluto, inazione, a parte i lontani rumori provenienti dal traffico viario. A Roma cosa sarebbe avvenuto? Nessuno era in grado di immaginarlo, forse neppure Cage. È capitato esattamente l’inverso che a New York. Fracasso, stridore, danze, mimica, proiezioni, ritualità iterate specie nel vano tentativo di far funzionare gli apparecchi televisivi. Un caos equivalente, in sostanza, a un nulla, al silenzio. Con questa differenza: mentre il silenzio immobilizza e affascina, i rumori e i gesti casuali stupiscono per un breve periodo, poi hanno un effetto scatenante. La metamorfosi si è verificata nel giro di mezz’ora. All’inizio eravamo seduti tranquillamente in poltrona, ci guardavamo intorno, sul palcoscenico gli attori facevano il loro comodo, una indaffarata a cucinare, un altro concentrato in esercizi ginnici, un terzo meditabondo e vagante salivano e scendevano a capriccio, strimpellavano qualche strumento, camminavano distratti come se il sipario fosse ancora abbassato o la sala vuota. Quanto a Cage forse non si era neppure accorto di noi, ci voltava le spalle immerso nel tracciare righe su un foglio.” E poi: “Che il concerto in sé sia positivo o meno è argomento opinabile, ma di secondaria importanza. Quanto è successo invece assume un enorme significato per gli architetti perché ha alterato lo spazio istituzionale, statico e classico, di quel teatro stile novecento, tramutandolo in un ambiente mobile, inafferrabile, in cui cadeva qualsiasi distinzione tra attori e spettatori.” C’è una seconda volta, forse anche più importante, in cui Zevi parla nei suoi editoriali di John Cage – è il 1990. È quando egli incontra il musicista ad Arcosanti, dove lavora Paolo Soleri, negli Stati Uniti. È un programma complesso; si riuniscono critici, musicisti, architetti in una sorta di lunghissima Jam Session, “Il programma Minds for History comporta per ciascuno, una lunga intervista con Mel Roman, un dibattito a cinque, poi un’auto-presentazione di due ore, infine una fase di domande e di commenti con il pubblico. Dalle nove alle diciotto e trenta, ogni giorno con puntualità quasi ossessiva. Ma ci si conosce davvero.” Ecco, entra nella scena Cage. “La personalità di John Cage domina immediatamente perché è l’unica capace di autocancellarsi. Come la sua musica il silenzio, l’assenza è protagonista. Quando viene il suo turno parla per tre ore di seguito, ma implicando che poteva benissimo star zitto. In tutti noi si riscontra uno iato tra l’essere e il fare, in lui no.” Nessuno iato tra l’essere e il fare; è questo, dunque, finalmente, il “fare la verità”? Continuiamo: “Un’autenticità creativa che non teme raffronti, neppure con figure più grandi di lui. Nessun esibizionismo, nessun accento messianico. Una gigantesca statura laica che ad ogni istante scompare e riemerge.” E qui Zevi comincia a riportare alcune frasi di Cage, piccole memorie a volte decisamente autoironiche. Cage parla di Schönberg, attira nell’evento il suo grande maestro avverso: “Quando chiesi ad Arnold Schönberg di diventare mio maestro disse: ‘Probabilmente voi non siete in grado di pagarmi.’ Risposi: ‘Non ne parliamo, non ho un soldo’. Domandò: ‘dedicherai la tua vita alla musica?’ ‘Sì’. Allora dichiarò che mi avrebbe dato lezioni senza alcun compenso. Abbandonai la pittura per concentrarmi sulla musica. Per Schönberg” dice sempre Cage “l’armonia non era soltanto coloristica, era strutturale perché mi disse che non sarei mai stato in grado di scrivere musica.” Ecco il maestro avverso. Tutti noi dovremmo sempre sperare di imbatteci in un grande maestro avverso. “Perché no?” chiese Cage. E Schönberg: “Arriverai ad un muro e non sarai mai capace di attraversarlo.” Rispose Cage: “Se è così passerò la vita sbattendo la testa contro il muro. Più tardi invitai Schönberg ad uno dei nostri concerti, ‘Non posso’, ‘Può fra una settimana?’, ‘No, non posso mai’”. È difficile trovare un maestro più avverso di così. Ma Cage continua, parla ancora di sé e sembra attenuare con ironia la decisa affermazione della sua poetica: “Uno dei miei insegnanti, Adolf Weiss, si lamentava perché non appena cominciavo un pezzo subito lo portavo a termine. Introdussi dunque il silenzio, era il terreno, per così dire, in cui il vuoto poteva crescere. Il mio lavoro consisté nell’esplosare la non intenzione.” Un’amica di Bruno Zevi, che era presente, ci ha raccontato che l’incontro con Cage fu fulminante per Zevi e aggiunge una cosa interessante: Cage fu l’unica persona che ho visto farlo ridere. Per capire pienamente l’evento al quale stiamo assistendo occorre, dunque, inserire anche il suono della risata di Bruno Zevi, una risata speciale. Zevi nel libro *Ebraismo e Architettura* parla del riso ebraico, dissacratore, felicemente autoironico, pacificato. La partitura è ora completa. La partitura dico, perché è chiaro: Zevi, con questa narrazione ha riportato sul foglio lo sviluppo di una performance, di un happening musicale: Cage, inafferrabile, con la sua presenza liquida e dissacrante ha allestito una performance istantanea. Zevi lo ha compreso immediatamente e si è mosso nel tempo e nello spazio, come co-protagonista, dunque come musicista. E come architetto.

Coda

Il pentagramma dell’architettura

Un’ultima questione – Alessandra Muntoni e voi tutti mi scuserete – una breve notazione, un frammento di qualcosa che potrà forse crescere criticamente in altre mani e che riguarda la radice del rapporto tra Bruno Zevi – la sua concezione dell’architettura, intendo – e la musica. In *Saper vedere l’architettura* – torniamo allo Zevi giovane – c’è un’affermazione – quando la lessi mi sorprese – fatta per sbilanciare: “Le note segnate sul pentagramma attendono di essere suonate per vivere, non meno dei monumenti che attendono, come personaggi dispersi in cerca d’autore, una critica moderna che li riveli.” Fui sorpreso perché il rapporto tra musica scritta e musica eseguita, fino a quel momento, mi sembrava si riproducesse – molto semplicemente – nel rapporto tra architettura disegnata e architettura realizzata. Invece no: per Zevi l’architettura costruita, distribuita, nel tempo e nello spazio, sul pentagramma della storia, non è ancora architettura realizzata. Essa, addirittura, non ha ancora autore; attende realizzazione e paternità dalla critica, che ne può rivelare liberamente, potentemente, significato e qualità, dandole identità e vita. Ancora di più: in questa frase c’è l’affermazione che la vera opera d’architettura, il Werk poetico, non è rappresentato da alcun monumento in sé stesso, ancorché considerato nei suoi contesti storici e linguistici; la vera opera è il pensiero critico quando applica la sua forza creativa alla totale estensione dell’architettura. In questo Bruno Zevi, certo, sprona gli architetti, tutti noi dunque, alla coscienza ed alla conoscenza profonda della nostra missione di critici, per essere veri architetti; ma soprattutto si fa vero autore. E come un grande musicista, percorre e contro-corre il pentagramma della storia disegnando la sua architettura, scrivendo per noi la sua musica.

because his word betrayed the idea, Moses did not enter the Promised Land.” Others, e.g. Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst*, raise the problem of the relations between truth and word in different terms: “A new Moses comes down unseen from the mountain. He sees the dance around the Golden Calf, but nevertheless bestows upon men the formula of wisdom he has brought them. His message escapes the masses, but the artist will understand it.” Understanding is not entrusted to the word but to intuition. The ability to penetrate the truth is, however, reserved to the chosen few. It is a different militant and didactic spirit from that of Zevi. In my view, however, the short chapter Moses und Aron, placed at the end of the efforts to transcribe the tables of the law of modernity, assumes for Zevi the role of an essential linchpin in his progressive path around the axis of his convictions. A linchpin that was, for a short time, to bring about through its rotation the reappearance, with greater clarity than before, of the world of dissonance as the locus of the zero degree of architecture, comprehensible solely through the intuition of “action”, of direct participation in the unveiling of truth. He soon returned to this subject. In issue 233 of 1974 of *Architettura* cronache e storia (the dates are important this time; Zevi had very recently come into contact with the music of John Cage), he tried to give a new and sharper definition of the relationship between Moses und Aron: “The comment on Moses und Aron ends the language of modern architecture requires rethinking.” He was not satisfied. He may have wanted to alter it imperceptibly, to understand better and make us understand. “Aron ultimately represents Mannerism. He believes in the Mosaic revolution but believes that that language of miracles and perhaps of the Golden Calf should be used to communicate it. Moses does not sing. He eliminates persuasive communication. He knows that anti-classical alternative fears temporary incommunicability, it will peter out and putrefy into Baroque. He says things by hammering words, reifies outside of any tonal coercion. The idea remains valid because it rejects mediation. It is indeed from that that autonomous code of dissonances springs.” The autonomous code of dissonances is thus asserted once again and with greater force. The shift toward Moses definitive and heralds another shift whereby the frontiers of his militant passion is moved further forward, making Schönberg the herald of John Cage. The great American modern musician, a desperate and rebellious pupil of Schönberg himself, is thus taken as bearing witness to the concrete possibility of eliminating all preconstituted language and undertaking all together – contrary to Kandinsky’s views – the dizzying passage through the territory of indeterminacy, random chance, and the ineffable. Schönberg and Cage, Aron and Moses, paired figures representing the difficulty of achieving unified expression of extreme complexity. Both for musicians suffice it to recall the split representation of himself that Schumann handed down in his two imaginary and dialectical figures of Eusebio and Florestan – and for modern architects, this complexity cannot be forced into the unity of geometrical thought but can only be experienced dialectically, perhaps also painfully, in the conflict between the opposing sides always active within

Moses

I believe that John Cage truly represented for Zevi the joy of the artist’s natural state. He not only dismissed the classical language of music but also reduced it to a language to the zero degree, to white writing. I am convinced that the zero degree of architecture of which Zevi speaks, borrowing the term from Roland Barthes, is imprinted in our ancestral sensibility as builder and manipulators of space. We recognize it instinctively and unexpectedly manifests itself whenever a perceptual drama hurls us beyond the “first” of our interwoven cultural layers. In Africa, for example, I walk through the undergrowth on the bank of a perennial river between Mozambique and South Africa. Singing suddenly starts on the other side of the river, a mixture of sound and noise, an event that fills space. Millions of people that I cannot see rhythmically sing a perennial movement, like that of the river, made up of human voices, drums and rhythms. Throbbing,

re, nota dopo nota, un silenzio di quattro minuti e tren-
“Senza dubbio chi si recava a sentire il concerto di John
o a tutto. Si sapeva che a New York un *Silence* era stato
nizio assoluto, inazione, a parte i lontani rumori prove-
cosa sarebbe avvenuto? Nessuno era in grado di imma-
pitato esattamente l'inverso che a New York. Fracasso,
ni, ritualità iterate specie nel vano tentativo di far fun-
In caos equivalente, in sostanza, a un nulla, al silenzio.
lenzio immobilizza e affascina, i rumori e i gesti casua-
o, poi hanno un effetto scatenante. La metamorfosi si è
l'inizio eravamo seduti tranquillamente in poltrona, ci
nico gli attori facevano il loro comodo, una indaffarata
esercizi ginocchi, un terzo meditabondo e vagante sali-
impellavano qualche strumento, camminavano distrat-
abbassato o la sala vuota. Quanto a Cage forse non si
ava le spalle immerso nel tracciare righe su un foglio.”
positivo o meno è argomento opinabile, ma di seconda-
invece assume un enorme significato per gli architett-
zionale, statico e classico, di quel teatro stile nove-
e mobile, inafferrabile, in cui cadeva qualsiasi distin-
na seconda volta, forse anche più importante, in cui
in Cage – è il 1990. È quando egli incontra il musicis-
Soleri, negli Stati Uniti. È un programma complesso;
tetti in una sorta di lunghissima Jam Session, “Il prota-
ta per ciascuno, una lunga intervista con Mel Roman,
presentazione di due ore, infine una fase di domande e
nove alle diciotto e trenta, ogni giorno con puntualità
lavvero.” Ecco, entra nella scena Cage. “La persona-
tamente perché è l'unica capace di autocancellarsi.
senza è protagonista. Quando viene il suo turno parla
o che poteva benissimo star zitto. In tutti noi si riscon-
n lui no.” Nessuno iato tra l'essere e il fare; è questo,
tà”? Continuiamo: “Un'autenticità creativa che non
più grandi di lui. Nessun esibizionismo, nessun accen-
tura laica che ad ogni istante scompare e riemerge.”
cune frasi di Cage, piccole memorie a volte decisa-
Schönberg, attira nell'evento il suo grande maestro
Schönberg di diventare mio maestro disse: ‘Proba-
garmi.’ Risposi: ‘Non ne parliamo, non ho un soldo’.
a musica?’ ‘Sì’. Allora dichiarò che mi avrebbe dato
ndonai la pittura per concentrarmi sulla musica. Per
nonia non era soltanto coloristica, era strutturale per-
in grado di scrivere musica.” Ecco il maestro avver-
are di imbatteci in un grande maestro avverso. “Per-
“Arriverai ad un muro e non sarai mai capace di
così passerò la vita sbattendo la testa contro il muro.
ei nostri concerti, ‘Non posso’, ‘Può fra una settima-
le trovare un maestro più avverso di così. Ma Cage
ra attenuare con ironia la decisa affermazione della
nti, Adolf Weiss, si lamentava perché non appena
avo a termine. Introdussi dunque il silenzio, era il
poteva crescere. Il mio lavoro consisté nell'esplo-
Bruno Zevi, che era presente, ci ha raccontato che
er Zevi e aggiunge una cosa interessante: Cage fu
dere. Per capire pienamente l'evento al quale stia-
rire anche il suono della risata di Bruno Zevi, una
mo e Architettura parla del riso ebraico, dissacra-
ato. La partitura è ora completa. La partitura dico,
razione ha riportato sul foglio lo sviluppo di una
ale: Cage, inafferrabile, con la sua presenza liqui-
formance istantanea. Zevi lo ha compreso imme-
nello spazio, come co-protagonista, dunque come

toni e voi tutti mi scuserete – una breve notazione,
rse crescere criticamente in altre mani e che riguar-
– la sua concezione dell'architettura, intendo – e la
– torniamo allo Zevi giovane – c'è un'affermazione
per sbilanciare: “Le note segnate sul pentagramma
non meno dei monumenti che attendono, come per-
critica moderna che li riveli.” Fui sorpreso perché il
eguita, fino a quel momento, mi sembrava si ripro-
apporto tra architettura disegnata e architettura rea-
a costruita, distribuita, nel tempo e nello spazio, sul
a architettura realizzata. Essa, addirittura, non ha
ternità dalla critica, che ne può rivelare liberamen-
andole identità e vita. Ancora di più: in questa frase
rchitettura, il Werk poetico, non è rappresentato da
considerato nei suoi contesti storici e linguistici; la
plica la sua forza creativa alla totale estensione del-
erto, sprona gli architetti, tutti noi dunque, alla
ella nostra missione di critici, per essere veri archi-
come un grande musicista, percorre e contro-corre
a sua architettura, scrivendo per noi la sua musica.

because his word betrayed the idea, Moses did not enter the Promised Land.” Others, e.g. Kandinsky in Über das Geistige in der Kunst, raise the problem of the relationship between truth and word in different terms: “A new Moses comes down unseen from the mountain. He sees the dance around the Golden Calf, but nevertheless bestows upon men the formula of wisdom he has brought them. His message escapes the masses, but the artist will understand it.” Understanding is not entrusted to the word but to intuition. The ability to penetrate the truth is, however, reserved to the chosen few. It is a different militant and didactic spirit from that of Zevi. In my view, however, this short chapter Moses und Aron, placed at the end of his efforts to transcribe the tables of the law of modernity, assumes for Zevi the role of an essential linchpin in his progressive path around the axis of his convictions. A link that was, for a short time, to bring about through its rotation the reappearance, with greater clarity than before, of the world of dissonance as the locus of the zero degree of architecture, comprehensible solely through the intuition of “action”, of direct participation in the unveiling of truth. He soon returned to this subject. In issue 233 of 1974 of Architettura cronache e storia (the dates are important this time; Zevi had very recently come into contact with the music of John Cage), he tried to give a new and sharper definition of the relationship between Moses and Aron: “The comment on Moses und Aron that ends Il linguaggio moderno dell'architettura requires rethinking.” He was not satisfied. He may have wanted to alter it imperceptibly, to understand better and make us understand. “Aron ultimately represents Mannerism. He believes in the Mosaic revolution but believes that that old language of miracles and perhaps of the Golden Calf must be used to communicate it. Moses does not sing. He eliminates persuasive communication. He knows that if the anti-classical alternative fears temporary incommunicability, it will peter out and putrefy into Baroque. He says things by hammering words, reifies outside of any tonal coercion. The idea remains valid because it rejects mediation. It is indeed from it that the autonomous code of dissonances springs.” The autonomous code of dissonances is thus asserted once again and with greater force. The shift toward Moses is definitive and heralds another shift whereby the frontier of his militant passion is moved further forward, making Schönberg the herald of John Cage. The great American modern musician, a desperate and rebellious pupil of Schönberg himself, is thus taken as bearing witness to the concrete possibility of eliminating all preconstituted language and undertaking all together – contrary to Kandinsky's views – the dizzying passage through the territory of indeterminacy, random chance, and the ineffable. Schönberg and Cage, Aron and Moses, pairs of figures representing the difficulty of achieving unified expression of extreme complexity. Both for musicians – suffice it to recall the split representation of himself that Schumann handed down in his two imaginary and dialectical figures of Eusebius and Florestan – and for us modern architects, this complexity cannot be forced into the unity of geometrical thought but can only be experienced dialectically, perhaps also painfully, in the conflict between the opposing sides always active within us.

Moses

I believe that John Cage truly represented for Zevi the joy of the artist's natural state. He not only dismissed the classical language of music but also reduced all language to the zero degree, to white writing. I am convinced that the zero degree of architecture of which Zevi speaks, borrowing the term from Roland Barthes, is imprinted in our ancestral sensibility as builders and manipulators of space. We recognize it instinctively as it unexpectedly manifests itself whenever a perceptual drama hurls us beyond the “first” of our interwoven cultural layers. In Africa, for example, I walk through the undergrowth on the bank of a perennial river between Mozambique and South Africa. Singing suddenly starts on the other side of the river, a mixture of sound and noise, an event that fills space. Multitudes of people that I cannot see rhythmically sing a perennial movement, like that of the river, made up of human voices, drums and rhythms. Throbbing,

continuous, unmodulated. The tension invades me like a motherly and obsessive form of hypnosis. Suddenly, with no forewarning, the sound breaks off and gives way to a deafening silence, an absolute whiteness, as blinding as the pitch darkness in which our pupils dilate for fear that we might lose balance. And the auditory fibers seem to take many seconds before they allow me to hear again the sound of dry leaves beneath my feet at the first level, the lapping of the perennial waters at the second level, and the cry of a hidden, invisible bird at the third level, all sounds that once again measure the space of my certainty and construct the architecture of my need. That blinding nothingness is what space is: the essential subject of architecture, the synthesis of Heidegger's capacious void and Schönberg's absolute musical space, where there is no above or below, right or left, before or behind, where an effective interchangeability of factors, events and functions is established, where any event, even a heteronymous one, is revealed as random and necessary. Zevi devoted two editorials of his journal to Cage before the musician's death, both written with great intensity and with joy. The first, in issue n. 221 of March 1974, related his experience at the first Roman performance of Cage's work Silence, subtitled 4 minutes 33 seconds. Cage says that he composed Silence after seeing a white painting by Rauschenberg. “I set myself to compose, note by note, a silence of four minutes and thirty-three seconds.” What did Zevi write? “Those going to hear John Cage's work entitled Silence were unquestionably ready for anything. It was known that a silence had been performed in New York in the literal sense, in absolute silence, inaction, apart from the distant noise of traffic. What would happen in Rome? No one could imagine, perhaps not even Cage. What happened was the exact opposite of New York. A din, a racket, dance, mime, projections, rituals reiterated especially in the vain bid to get the TV sets working, a chaos equivalent in substance to a nothingness, to silence. With this difference: while silence immobilizes and fascinates, random noises and gestures amaze for a short time and then have an unleashing effect. The metamorphosis took place in the space of half an hour. At first we were all calmly seated in our places and looking around. The actors on the stage were getting on with their own business, one busy cooking, another engrossed in gymnastic exercises, a third wandering around rapt in contemplation, moving up and down at whim, strumming the odd instrument, strolling absent-mindedly as though the curtain were still down or the theater empty. As for Cage, he may not even have been aware of us, drawing lines on a sheet of paper with his back turned [...]. Whether the concert was positive in itself is debatable but of secondary importance. On the other hand, what happened assumes enormous significance for architects because it altered the static and classical institutional space of that 20th century-style theater, transmuting it into an elusive mobile environment with no distinction between performers and audience.” Zevi spoke in an editorial about John Cage for the second time, and perhaps more importantly, in 1990, when he met the musician at Arcosanti, where Paolo Soleri works, in the United States. It was a complex program with critics, musicians and architects gathered together in a sort of very long jam session. “The Minds for History program involves for everyone a long interview with Mel Roman, a five-person debate, a two-hour self-presentation, and finally a question and comment session with the public. From nine in the morning to six-thirty in the evening every day with almost obsessive punctuality. But we really got to know one another.” Enter Cage. “The personality of John Cage dominates immediately because he is the only one capable of self-elimination. As in his music, silence and absence play the leading role. When his turn comes, he talks for three hours on the run while implying that he could just as well remain silent. In all of us there is a hiatus between being and doing, but not in him.” No hiatus between being and doing. Is this finally “making the truth”? Zevi continues: “A creative authenticity that has no fear of comparison, not even with figures greater than himself.

No exhibitionism, no Messianic accents. A gigantic secular stature that disappears and reappears every moment.” Zevi then cites some of Cage's remarks, little memories that are sometimes decidedly self-deflating. Cage talks about Schönberg and draws his great adverse master into the event: “When I asked Arnold Schönberg to become my master he said, ‘You probably can't afford to pay me.’ I replied, ‘No question. I haven't got a cent.’ He asked, ‘Will you devote your life to music?’ I said yes and then he said that he would give me lessons free of charge. I stopped painting to concentrate on music. For Schönberg, harmony was not only coloristic but also structural, which is why he told me that I'd never be able to write music.” Here we have the adverse master. We should all always hope to encounter a great adverse master. “Cage asked why not and Schönberg told him he would arrive at a wall and never be able to get past it. Cage answered that in that case he would spend his life beating his head against the wall. He later invited Schönberg to one of his concerts: ‘I can't come.’ ‘What about next week?’ ‘No, never.’” It would be difficult to find a more adverse master than that. Cage continues, talks about himself some more, and seems to attenuate the decided assertion of his poetics with irony: “One of my teachers, Adolf Weiss, complained because I finished a piece as soon as I started it. So I introduced silence. It was the ground, so to speak, in which the void could grow. My work consisted in exploring non-intention.” A friend of Bruno Zevi who was present at the time tells us that the meeting with Cage was a revelation for Zevi and adds the interesting observation that Cage was the only person she ever saw who made him laugh. If we are to understand the event fully, we must therefore also add the sound of Bruno Zevi's laughter, a special sort of laughter. Zevi talks in his book Ebraismo e Architettura about Jewish laughter, iconoclastic, happily self-deprecating and pacified. The score is now complete. I say the score because it is clear that in this narration Zevi recorded on paper the development of a performance, of a musical happening. With his liquid and iconoclastic presence, the elusive Cage staged an on-the-spot performance. Zevi understood this immediately and moved in time and space as a second lead and hence as a musician. And as an architect.

Coda

The pentagram of architecture

One last question – I trust Alessandra Muntoni and you all will forgive me – a brief observation, a fragment of something that will perhaps be able to grow critically in other hands and that regards the root of the relationship between Bruno Zevi – I refer to his conception of architecture – and music. The early work Saper vedere l'architettura contains an assertion that surprised me when I read it and is in fact designed to disorientate: “The notes marked on the pentagram wait to be played in order to live no less than the monuments that wait, like scattered characters seeking an author, for modern criticism to reveal them.” I was surprised because I had previously regarded the relationship between written music and performed music as reproduced – very simply – in the relationship between drawn architecture and built architecture. I was wrong. For Zevi, built architecture, distributed in time and space on the pentagram of history, is not yet realized architecture. It is even still authorless. It awaits realization and paternity from criticism, which can freely and powerfully reveal its meaning and quality, thus giving it identity and life. Moreover, this phrase contains the assertion that the true work of architecture, the poetic Werk, is represented by no monument in itself, even if considered in its historical and linguistic contexts. The true work is critical thought when it applies its creative force to the total extension of architecture. In this Bruno Zevi certainly spurred architects, and hence all of us, to a deeper understanding and awareness of our mission as critics in order to be true architects. Above all, however, he became a true author. And like a great musician, he went back and forth over the pentagram of history, designing his architecture and writing his music for us.