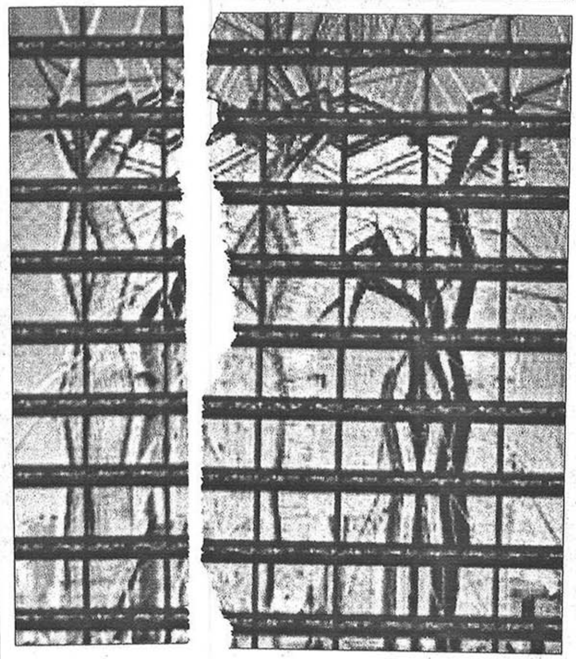

Dopo la Biennale e la mostra di Genova

ARCHITETTI

Per ritrovare una regola in un'epoca dove tutto è possibile

VITTORIO GREGOTTI

Secondo Sloterdijk il nostro è il tempo del mostruoso fatto dall'uomo

È una descrizione che rende bene lo stato delle cose nei nostri anni

A sinistra, "Tour Eiffel Big Ben Brooklyn Bridge" (particolare) di Thomas Kellner; sotto, "China" di Olivo Barbieri

Ora che le inaugurazioni sono finite, che il popolo degli "architetti-artisti" vestiti di nero come guardie del corpo si sono allontanati, che i discorsi sui vaporetti sono tornati all'italiano, si può cercare di riflettere sul messaggio prevalente che proviene dalla Biennale di Architettura di Venezia 2004 e nello stesso tempo provare a confrontarlo con un'altra importante manifestazione che coinvolge l'architettura e che si è aperta da poco a Genova.

«Avvicinandoci al secondo millennio, dobbiamo iniziare a considerare la modernità come l'epoca in cui il mostruoso viene compiuto da criminali umani: imprenditori, tecnici, artisti e consumatori. Questo mostruoso non è inviato dagli antichi dei, né è rappresentato dalle mostruosità classiche: la modernità è l'epoca del mostruoso fabbricato dall'uomo». Se si giudica questa affermazione di Peter Sloterdijk non lontana dalla verità, non si può che ammettere che la Biennale di Architettura 2004, ma non meno la manifestazione genovese, siano rappresentazioni significative dello stato delle cose non solo della cultura architettonica; una rappresentazione del tutto incollata alle forme del potere dei nostri anni, privata della distanza critica che la tradizione illuminista ha tentato di proporre con più o meno successo, distante anche da ogni attrito con le contraddizioni quotidiane.

Si può ovviamente essere assai più pessimisti sulle capacità di rappresentazione da parte dell'architettura della mutata condizione della attuale realtà e della sua drammatica e omogenea fragilità. Il suo tratto epocale di mediatizzazione flessibile e virtuale è pallida rappresentazione del carattere stabile di un mondo dominato dal denaro, cioè precisamente dell'epoca del mostruoso come azienda anche se le ragioni storico-ontologiche della modernità sono assai più complesse di quanto la mia disciplina sia in grado di descrivere.

In essa lo spazio di ogni teoria critica sembra essere ridotto al minimo e quindi quello dell'arte del tutto *insignificante*, a meno di spostare la nozione stessa di pratica artistica, rifissandola sul terreno della totale coincidenza con la transitorietà, assimilandola completamente all'idea di novità (più che di nuovo), in cui il compito sia cioè, come nelle tecniche, quello del continuo superamento e quindi dell'abbandono definitivo della "quota di eternità" che ne ha, sino ad ora, accompagnato le aspirazioni.

> Lo spazio di ogni teoria sembra essere ridotto al minimo

Si tratta, è vero, nel caso della Biennale, di un discorso esplicitamente estetico-grammaticale che oppone, in un dibattito un po' superficiale, superfici curve a pilastri e travi, muri a membrane, che pratica a fondo geometrie complicate (anche se il XVIII secolo ne ha prodotte di assai più complesse) popolarizzate dall'uso dei computer. E qui si può naturalmente osservare che l'intero apparato linguistico che si presenta come nuovo, nuovo non è, ma affonda i propri caratteri in una parte importante dell'architettura sperimentale dei primi trent'anni del secolo XX, come anche la mostra di Genova insegna, anche se quelli erano, talvolta ingenuamente, attraversati dal fuoco dell'etica e dell'utopia globale, questi invece piuttosto dalla convenienza.

Inoltre, come ha scritto di recente Fulvio Irace, le proposte di questa rinnovata sintassi (la cattiva coscienza del privilegio estetico è compensata quasi sempre da una spolverata di preoccupazione ecologico-ambientale) «nulla ci dicono dei cambiamenti del corpo sociale cui queste nuove forme sono destinate; tace sulle trasformazioni traumatiche e radicali cui sono sottoposte grandi e piccole geografie metropolitane nel pieno di un'era di grandiosi rivolgimenti». Nonostante, o forse a causa, di questo oblio il successo di queste grammatiche formali sembra essere vasto, almeno presso il pubblico del gruppo sociale decisivo dei clienti e dei comunicatori.

Tuttavia tale discorso (che sia alla Biennale che nella mostra di Genova è più totalizzante di quanto per fortuna non sia) non è privo, almeno in quanto sintomo, di significato globale e come tale va considerato, anche sforzandosi di liberarlo di tutti gli opportunismi paludosi che esso comporta; anche l'esibizionismo neo-monumentalista degli artisti e quello non meno acuto anche se disorientato delle istituzioni, l'ottimismo per la risoluzione tecnologica delle contraddizioni non rappresentano un materiale secondario per l'ideologia che attraversa le due esposizioni.

Ideologia credo sia però una parola errata, visto che non si tratta qui di un dibattito tra valori e false coscienze ma, sia pure nel modo apparentemente fatuo della globalizzazione della "fashion", della proposta di aprire un'intera "nuova epoca" di stili e di calligrafie che, messa a tacere ogni distanza critica, torni a rappresentare pienamente lo strato (certo non più la "classe") del potere che conta, con tutta la sua apparente flessibilità funzionale ad esso. Ma quanto più aumentano gli elementi di omogeneità (informazioni, oggetti, pratiche sociali, ecc.), tanto più il giudizio sulle opere dell'arte sembra dividersi, o al contrario, quanto più le opere dell'arte rappresentano gli aspetti di condivisione, tanto più esse sembrano assimilarsi ai prodotti. Aumentando il loro carattere di diretta rappresentazione, essi sembrano allontanarsi da ciò che, alcuni almeno, ritengono essere le qualità essenziali delle opere dell'arte.

Questo rende assai più incerta e divisa la stessa nozione di "qualità artistica". Oggetto di complesse discussioni per quanto riguarda il passato, essa sembra essere divenuta oggi del tutto soggetto schizofrenico.

Ciò alimenta ovviamente l'esistenza di una vasta produzione "artistica" fondata sullo scandalo estetico apparente, sulla bizzarria superficialmente oppositiva disponibile ad essere immediatamente recepita ed assimilata secondo la logica "instant" della concorrenza. Il processo di progressiva assimilazione del "nuovo", del "meraviglioso" ha sempre richiesto un certo tempo sulla base di una dialettica tra la quota di rappresentazione sociale condivisa e la distanza misurata rispetto ad essa contenuta nelle forme delle opere dell'arte. Oggi invece, proprio quando i processi di assimilazione si sono fatti più rapidi, to ciò che non è omogeneo mbra non digeribile. Sopporta- ome opposto nel quadro del- ale eclettismo sincretico delle forme volgari del plura-) ad esso è consentito so- vivere nella marginalità cul- ale, anche se magari nell'ab- danza economica.

Con l'affermazione di questo mobile punto di vista il perimetro percettivo della contemporaneità prende forma storica definita al prezzo però della totale marginalizzazione della capacità di spostamento conoscitivo delle opere dell'arte.

> La nozione di qualità artistica è oggi diventata un soggetto schizofrenico

Naturalmente il "perimetro" di cui sto scrivendo deve la sua definizione a componenti sociali diverse. Tra esse però ha assunto una particolare preminenza un ampio gruppo di "creativi" tra cui in primo piano gli architetti-designers, «produttori di interessi simbolici» (la definizione è evidentemente mutuata dall'espressione di Max Weber, «produttori di beni religiosi») il cui ruolo sembra crescente.

La misura del perimetro delle percezioni è ovviamente sempre collocata a una distanza variabile che permette di fissarne le infrazioni rispetto alle abitudini dei diversi gruppi sociali. Essa sembra, ai nostri occhi, espressa con discrezione nei secoli passati; anche le grandi metamorfosi storiche (il passaggio tra classicità e cultura cristiana, quello tra gotico e rinascimento, o quello che introduce la modernità) sono sviluppate su lunghezze temporali complesse. Sembra invece che oggi la misura della distanza rispetto alle abitudini visive sia stata in qualche modo resa impossibile dal fatto che tutto è già stato infranto, rovesciato, interrotto e in questo senso che ogni infrazione sia di fatto coincidente con le aspettative. Il gioco dell'eccesso standardizzato, privo dell'autentica radicalità, si trasforma così in una necessità del successo sociale (della società economico-finanziaria, naturalmente) dove i modi diventano del tutto intercambiabili e, per farsi udire, esagerati. Il futuro non è più l'utopia (se non forse quella tecnologica) ma è rappresentato da un'imitazione del "forecast" delle previsioni aziendali.

Da questo punto di vista la pretesa per l'architettura di fare appello ai principi, fondamenti e sostanze di Leon Battista Alberti (assai più che Vitruvio) è l'autentico nemico (che alla Biennale di Venezia viene rappresentato infranto nella bellissima scultura di Massimo Scolari) ancor più del "movimento moderno" che aveva tentato di proporre, con eroica temerarietà un'interpretazione etico-illuminista del macchinismo. Ma alla prevalenza del macchinismo (di cui ogni cibernetica è solo un nuovo "progresso") non vi è probabilmente riparo: le sue conseguenze si sono fatte solo più evidenti, più numericamente massicce e soprattutto più vantaggiose.

> Vasta è la produzione fondata sullo scandalo estetico

Invece, a proposito della manifestazione di Genova, bisogna subito dire che vorrei invitare tutti a visitare l'istruttiva mostra «Arte-Architettura» organizzata dal bravo Germano Celant, molto istruttiva per la ricchezza delle testimonianze storiche del XX secolo ma anche per la significativa convenzionalità di quelle contemporanee.

Questa mostra in ogni modo meriterebbe un serio dibattito a partire dalla congiuntura storica in cui essa è stata progettata e dalle intenzioni dell'autore rese esplicite in alcune interviste. Ho già espresso su questo giornale (28 giugno 2004) la mia opinione sulla inopportunità di guardare l'architettura essenzialmente dal punto di vista delle arti visive (ci aveva già provato Shelling), proprio quando le stesse arti visive si trovano insabbiate in uno stato di frammentazione e di incertezza sulla propria identità, compiti e confini. Varcare questi confini (ma non meno quelli verso le pratiche artistiche della musica e della letteratura) è stato per la prima metà del XX secolo fonte di ricchezze e scoperte: ora che tutte le regole sono infrante, sembra invece che si tratti solo, pur con le dovute eccezioni, di ripetizioni e stanchezze, di finte ribellioni convenientemente alla moda, di riduzione dell'arte a pura comunicazione multimediale.

Ma forse vi è anche un'altra causa: cercare da parte delle arti visive ragione ed appoggio in una disciplina (chiedo scusa se utilizzo un vocabolo tanto contestato) come l'architettura che, nonostante sbandamenti e formalismi, deve comunque fronteggiare i pratici, e sembra deprecatissimi da parte di Celant, problemi di costruzione e di uso. È stato questo il punto di partenza della mostra «Arte Ambiente» che lo stesso Celant ha affrontato con me quasi trent'anni fa alla Biennale d'arte di Venezia, con ben altre intenzioni e prospettive di quella di Genova.

> Non si possono liquidare due millenni di storia definendo cubo il Partenone

È evidente a tutti, e non solo agli specialisti, che per lunghi periodi (ma non sempre) arti figurative ed architettura hanno fatto riferimento a personaggi unitari ma assai più unitaria di oggi era la cultura (e non solo quella figurativa) e le sue regole che venivano, con misurata ragione, articolate dalle ricerche delle pratiche artistiche e dalle riflessioni teoriche proprio intorno ai loro fondamenti e campi di azione. Questo non ha impedito mai invenzioni e costituzione di complessità spaziali straordinarie, ricche di capacità di narrazione interpretativa: basta scorrere un semplice manuale di storia dell'architettura per rendersene conto.

No, caro Germano, non si possono liquidare duemila anni di storia dell'architettura definendo "cubi" le architetture dal Partenone al Bauhaus, né mi pare che compito eminente della figurazione architettonica sia di fare omaggio «alle esigenze mediatiche moderne» di accedere «ad una visione zoomorfa», né tanto meno di «liberarsi del compito di progettare come servizio sociale e funzionale» proprio negli anni di un'enorme espansione quantitativa che necessiterebbe invece di regole civili a cui fare riferimento, regole che potrebbero costituirsi come morfologia nuova ed autenticamente necessaria; e questo è proprio il contrario di ogni praticismo tecnologico e professionalistico che è invece il principale alleato dell'estetica di marketing che sembra coinvolgere gli architetti alla moda.

E questo è un punto essenziale. Non si può proporre senza falsa coscienza un ponte tra l'avanguardia e l'oggi. Si tratta di due posizioni radicalmente diverse, fatta salva naturalmente la riutilizzazione oggi delle invenzioni necessarie che hanno animato gli anni Dieci/Trenta dello scorso secolo. Nella sua *Teoria dell'avanguardia* Peter Bürger ha chiarito benissimo la differenza tra la condizione oppositiva dei movimenti di avanguardia e l'attuale condizione di rappresentazione organica (e conveniente) della maggioranza rumorosa che architettura ed arti visive, da questo punto di vista insieme, la mostra vuole rappresentare, senza però alcun giudizio critico su tale condizione. Spingere le decostruzioni ed i materiali che da esse derivano verso l'esagerazione formale, la bizzarria, la caricatura, il diverso connesso alle necessità dell'ideologia del successo mediatico piuttosto che a quelle della ricerca della tremante nozione di arte, a questo certo non vi sono ostacoli di sorta: tutti accettano tutto.

Forse è invece venuto il momento di cercare di fare chiarezza, di ricostruire regole, di tornare a riflettere sulle ragioni della storia, di non accettare la sua fine in cambio di una moda continua, della flessibilità senza confini, di riaprire la discussione su teorie e principi proprio in funzione di quelle utopie concrete intorno all'essere: al di là della pura constatazione dello stato delle cose e della sua estetica.

Questo è certamente il problema che almeno l'architettura deve affrontare: uscire dalla ubriacatura del tutto è possibile, che si è aperta con la crisi del progetto moderno, che ha preso in pochi anni molte convulsioni diverse (postmoderno, decostruttivismo, zoomorfismo, virtualismo, ecc., ecc.) senza meditare sui compiti e sulla ontologia stessa della nostra disciplina, sulle sue responsabilità collettive e sulle conseguenze di una deregolazione senza fondamenti e prospettive: se non quella di un'idea di libertà nel vuoto della pura assenza di impedimenti anziché immaginata come progetto.