

E' tempo d'architettura

Riprendiamo l'inchiesta sulla de/stabilizzazione del movimento moderno. Rispondono Lapo Binazzi e Manfredi Tafuri.

Binazzi



1. Più che semplici risposte alle domande poste da Branzi e Gravagnuolo mi sembra più utile tentare di smontare il giuoco e svelarne le « regole ». Il « feedback », come a dire ci dovrebbe rendere più « sottili » e maggiormente in guardia contro gli errori storici. Spesso l'accumulazione fattuale delle esperienze diventa già di per se stessa « storia » prima di decidere se abbiamo ancora bisogno di storia. Del resto è proprio uno dei temi dell'inchiesta il post-storico e Gravagnuolo, parlando della « tendenza », cita il « raggiungimento attraverso la forma di uno Storicismo senza Storia che rende invariante le problematiche », che affonda le sue radici nella « memoria collettiva ».

La finezza consiste a) nel mostrare come rimescolando nel cappello a cilindro dell'elaborazione grafica « a tavolino » (e mi preme sottolineare questo « a tavolino ») i paradigmi e molto spesso interi sintagmi dei codici razionalisti, e tirandoli fuori dal cappello composti a casaccio, si ironizzi sulla storia (io continuo a scorgerci un certo timor reverenziale) più sottilmente che non adottando lo stesso procedimento su codici più recenti o più vecchi o esterni all'architettura stessa. Quindi come esempi possiamo considerare da un lato gente come Aldo Rossi o Peter Eisenman ma anche Graves e Gregotti e Mayer e i Kryer, e dall'altro il minor paludamento (seppure con minore rigore formale, ma anche con maggior discontinuità dato il metodo di composizione tra gruppi diversi) dell'Università di Lovanio di Lucien Kroll (1). b) nel rivendicare in nome di questa « provocazione », senz'altro sentita dai suoi sostenitori più « radica-

le » di qualsiasi altra, un diritto a una maggiore « assenza » nel senso dell'ipotesi barilliana, di cui si individuano nello « specifico dell'arte » le linee di forza da Duchamp ai Minimal. E qui siamo ai confini della falsificazione storica, perchè è vero che Duchamp fonda in un certo senso « lo specifico della inutilità dell'arte » ma ci crede a tal punto da « uscire » dal tempo progressivo dello spazio storico, per passare attraverso lo specchio di L. Carroll, in un tempo negativo, nel « buco nero » della sua vita « a partire da quel momento », come giocatore di scacchi. Il meccanismo è quello del « loop » cibernetico della « discontinuità pura » e non quello consolante e molto poco provocatorio dello « storicismo senza storia ».

Più conseguente il paragone con i « minimal ». L'atteggiamento riduttivo, dandosi i famosi « limiti » di cui parla Andrea Branzi « rifonda disciplinarmente » il sistema dell'arte in quanto non lo contesta, non si pone la domanda classica se serva di più ai mercanti o all'artista o al pubblico. Lo specifico puro, dopo un periodo (sempre troppo breve) di messa in discussione o come sarebbe meglio dire di anti-istituzione si ricompone, si ristrutturata e si rifonda e vive di rendita sulle brecce aperte in precedenza.

E qui siamo ancora una volta a ridosso di una falsificazione. Umberto Eco in un suo recente saggio intitolato: « Dopo i poeti » (2), scorge che le prospettive della letteratura dopo la « rivoluzione » degli sperimentalismi del gruppo '63, sono affidate a una dispersione della letteratura nella società, ai riti della provocazione pura come ai tentativi sparsi di una nuova ars-combinatoria, regolati dalle grosse pulsioni dell'inconscio collettivo. Nella rinuncia a costituirsi come « sistema », nell'« autonomia » dei propri processi creativi. Stando a questo bisognerebbe concludere che o l'architettura si trova indietro rispetto alla letteratura, perchè questa ha già accettato di « scomparire », o che è avanti perchè la prima ha accettato di « non scomparire » (che è la stessa cosa). In realtà la questione è mal posta e la spia di ciò si trova nella timida ambiguità di quell'e/o contenuto nella prima domanda. Si dice da alcuni

che la « scomparsa », rendendo necessaria una qualsivoglia soluzione storica, riorganizzerebbe a breve di fatto il « sistema » che si propone di distruggere, porterebbe insomma a un nuovo ordine sociale rischioso per le stesse « autonomie dei processi creativi ». Che invece la « rifondazione disciplinare » agonizzando verso una autodistruzione a lungo termine, sarebbe il sottile piacere dell'individuo che trova nella resistenza morale alle tentazioni mondane (3), la propria dignità (io direi « conferma ») etica. Insomma la tecnologia da una parte e le astrazioni logico-matematiche dall'altra. Un modo come un altro per discutere sulla pretesa oggettività della scienza. Il tutto sventolando lo « stile » neo-razionalista come « memoria collettiva ».

Invece la nozione stessa di « eclettismo radicale » anche nella maniera un po' semplicistica adottata da C. Jencks (4), mi conforta nella mia teoria della « discontinuità » come fase ulteriore del « concettuale ». Mi spiego. Le relazioni interne, paradigmatiche, dell'opera di Eisenman (5), si richiamano alle « strutture profonde » di Chomsky, apertamente, e ambiscono a formare un sistema chiuso di valori, un « linguaggio » che esprime al suo interno attraverso le relazioni sintattiche quella « concettualità » da toccare con mano.

Se andiamo a posizionare sul territorio, l'opera realizzata, questa può trovarsi vicino, come nelle pagine del libro di Jencks, che ne so, all'automobile a forma di scarpa oppure all'edicola a forma di hot-dog. La contiguità semplice di questi fatti facendoli reagire fra loro, mi suggerisce la possibile esistenza di un codice di ordine diverso che li contiene entrambi. Una scatola cinese le cui relazioni con i fatti precedenti non si può più chiamare « concettuale », ma sembra stabilire delle relazioni di discontinuità. La sensazione è quella di trovarsi in un mondo troppo piccolo per considerare i fatti precedenti come antagonisti. Questa situazione è stata bene teorizzata da B. Fuller o anche da M.M. Luhan (6), cioè l'informazione rende interdipendenti punti di vista anche diametralmente opposti, anzi ne costituisce i controlli come ulteriore garanzia di « autonomia » delle

sceite del pubblico rispetto a una « autorità » fosse anche l'autorità delle « idee » o della « cultura ».

Forse Branzi intende qualcosa di simile quando parla di « rete dei servizi priva di significato ».

La centrale elettrica o il viadotto insieme alle case ANAS sono tra gli elementi analizzati concettualmente dagli UFO (7) già da tempo mi sembra.

La capacità di avvalersi di un codice di ordine diverso (8) d'altra parte non significa affatto essere « presenza », giustificare il sistema che rende possibile tali relazioni, ma avere anzi a disposizione migliori « controlli » e migliori strumenti creativi, per « assentarsi definitivamente » anche con il « rifiuto del ruolo » o con l'« uscita dall'operazione » che deve essere necessariamente dal punto di vista logico un'operazione di grado più elevato.

Non è un mistero del resto che questa doppia anima dell'avanguardia storica ci ha lasciato in eredità sia la linea dell'work-in-progress che da Duchamp porta a Joyce, trascendente aristotelica in quanto pluralismo, virtualità a mezza strada tra terra e cielo, sia la linea metafisico-razionalista divergente, soggettiva, platonica e riduttiva dei minimal. Direi che queste due strade portano comunque all'assenza, che non si può dire che una è più assente dell'altra, perchè sono atteggiamenti ricorrenti del pensiero, imputabili più a opportunismi caratteriali dei singoli e della società a seconda dei momenti. È consigliabile piuttosto una maggior serietà critica, e un animo scevro dai facili quanto inutili antagonismi.

2. Caso mai si potrebbe parlare di una variazione di scala: uno porta all'assenza come estrema riduzione nell'oggetto architettonico « chiuso » nel suo linguaggio, l'altra porta all'assenza dell'architettura in un sistema più vasto di relazioni, che può essere una riduzione ancora più estrema. E qui sto parlando di ritornare dalla seconda posizione a esempi concreti di « sintassi discontinua » (9). Comunque non volevo parafrasare il testo della seconda domanda, dal momento che non sono assolutamente convinto che il « declino degli strumenti disciplinari » dell'architettura sia stato determinato dalla definizione di William Morris. Questa può giustificare sia gli « arts and crafts » morrissiani che il « design primario », come l'estensione paradossale che Sanguineti fa per la letteratura all'architetto burocrate, che accetterebbe più di un interlocutore.

La definizione di Morris mette piuttosto a fondamento dell'assenza il concetto di « uso » come « idea primaria ». L'impasse del momento attuale sta tutto qui. Nel non aver capito come anche le « idee buone » siano accessori del capitalismo, che quando non servono più le butta via, o nella versione socialisteggiante di ideologie, siano « accessori del potere ». La « disgregazione degli specifici



Le fotografie riproducono il Peeling Project, realizzato nel Best Products Retail Center in Virginia, e ultimato nel novembre del '71. Il Best Products South Side Building era un'anomala, rettangolare struttura in mattoni su un parcheggio asfaltato, quando il presidente di Best, Sydney Lewis scelse SITE Inc. per valorizzare visualmente il posto. Il progetto risultante — una serie di angoli "che si scollano" distribuiti lungo la facciata dell'edificio e la proprietà adiacente, ha voluto trasformare il luogo da un posto di quotidiana utilità in uno spazio di fantasia visiva. Allo stesso tempo il carattere essenziale del centro di vendita era conservato. Gli elementi scultorei sono "site-oriented" (la sigla SITE deriva da: Sculpture in the Environment - Scultura nell'ambiente) in modo tale che essi sono cresciuti come parte intrinseca dell'edificio e della terra. Per l'uso dei materiali inerenti e per la speciale natura delle strutture esistenti, Site suggerisce nuove soluzioni per l'uso dell'arte visuale nel contesto urbano. Per ulteriori informazioni potete prendere contatto con SITE, Inc., 60 Greene Street, New York, N.Y. 10012.

disciplinari» è qualcosa in più che opporsi a nuove forme di organizzazione sociale, è la coscienza raggiunta di opposizione verso qualsiasi forma di organizzazione perché autoritaria, non è la rinuncia alla creatività, è il suicidio inutile e romantico delle minoranze che intengono l'assenza di strutture decondizionanti nei rapporti fra gli individui. Insomma l'anarchia può essere anche in architettura, non solo nelle femministe. I diritti civili alla ribellione anti-neoilluministica si potrebbero giustificare anche soltanto con questa spinta dal basso.

Due fatti mi sembrano necessari di un'analisi più approfondita: quando Eisenman dice che «l'Architettura di Cartone... non è eclettismo, ma una metafora piuttosto precisa di queste intenzioni (10), cerca di riportare l'immagine premeditata e quindi metalinguistica di come le idee semplicemente si presentano. In questo atteggiamento risulta evidente il bisogno di metafora per conferire un'apparenza anche alle «strutture profonde» che pur digerite ed espulse di nuovo metabolizzate con significati originali, restano nella loro globalità pur sempre delle immagini adottando per l'interpretazione un metalinguaggio o codice di ordine superiore, non necessariamente esterno all'architettura. Si sarebbe in presenza di «un'utopia del significato» in grado da sola di redimere i processi ipercapitalistici delle multinazionali. L'altro fatto da analizzare è il rapporto tra «ironia» e immagine. Quando si dice che l'arte va addirittura oltre la sua «de-materializzazione» (11) come fatto recente, situandosi in un'area post-oggettiva, si cerca una ri-fondazione metalinguistica dei procedimenti ironici all'interno dello specifico artistico in una chiave di basso. In realtà è uno dei famosi «limiti» o compromessi interni a un linguaggio, che dovrebbero essere riscattati con la semplice «sopravvivenza» come professionismo della estrema inutilità e gratuità dell'arte.

Questo codice internazionale stabilisce grandi possibilità di operare in modo «easy», getta le basi di «vibrazioni» riconoscibili ai quattro punti cardinali, fonda di fatto un «genere», l'Arte, che unisce in comunicazione fra di loro (e amori, gelosie ecc...) gli artisti della terra, stabilisce il regno impersonale dell'Informazione come sistema globale. Se questo sistema è la nuova trascendenza, i singoli linguaggi «chiusi» sono le diverse metafisiche per i più «etici» o professionisti. Tutto parrebbe tornare, all'assenza potendoci arrivare dalle due parti, abolendo gli inutili antagonismi, come si dice: tutti i salmi finiscono in gloria!

Se non fosse che le uniche cose a essere rifondate veramente sono il «jet-set» dell'intelligentia, le amicizie confessate o no con ricchi e «aristocratici» borghesi a cui in definitiva sono destinati questi «processi» e non questi pro-

dotti come finora dicevano gli ingenui «marxisti». Cioè la famosa «assenza», che diventa assenza di «tensioni» e di «scontri» e si costituisce come fenomeno di conciliazione sociale.

3. Il linguaggio architettonico non sfugge a questo copione. Invece di analizzare l'universo del «dopo gli architetti» o il rapporto fra «ironia» e «discontinuità», che all'oggetto e alla sua immagine ha rinunciato da tempo per costituirsi come analisi e a disciplinare delle autonomie dei processi creativi, insegue il mito di una «qualità» introvertita, solida e utopica con cui convertire le masse ignare e «infedeli». Potrebbe addirittura affrontare la «memoria collettiva» — del '68 con lo slogan: «non tutte le rivoluzioni vengono per nuocere» alla riorganizzazione interna della «cultura» e delle competenze accademiche.

Questo linguaggio apparentemente da «austerità» rinuncia a smontare i meccanismi del sociale, a trovare incessantemente il granello di sabbia che metta in crisi i feed-back del «supercontrollo» adagiandosi nella conclamata ma non dimostrata penuria di «benzina», ma in definitiva fornendo alibi da «status-symbol» ad angolo retto alla ristrutturazione dei processi produttivi.

Il «ricatto dei servizi» (13), responsabile dei processi di terziarizzazione spinta della città, cioè quella rete non neutra di strutture assenti di cui parla Branzi (14) ha funzionato come sostitutivo al vecchio consumismo dei beni, come induzione di nuovi «bisogni» energetici, ormai diventati lavoro e anche riscatto e liberazione del lavoro stesso. È chiaro quindi come la strozzatura degli ultimi dieci anni non possa giustificare atteggiamenti «retrò» o rinunciatari a prezzo di operare fuori dalla realtà.

4. La tentazione di sostituirsi al controllo mediante una pratica sociale delle scelte di progetto, fino a rifondare una sorta di interdisciplinarietà «primaria» che coordini attraverso l'«uso» morrisiano le arti e i mestieri della rivoluzione post-industriale, è indubbiamente una possibilità, una fuga in avanti, un sottrarsi all'impasse neo-razionalista, per portare alle estreme conseguenze i processi capitalistici, e creare artificialmente fratture e sconnessioni in cui potersi inserire per ampliarle, renderle visibili a tutti. Ma contiene l'ambiguità di non dimenticare che una poltrona è pur sempre soltanto una poltrona, che non la si può caricare di significati positivi senza perdere la propria identità, che la rivoluzione non si fa con il design o con l'architettura. D'altra parte non è neppure pensabile di architettonizzare il mondo, di fare del rumore intorno all'architettura con delle crociate architettoniche, che saldino i «progettisti» con i «consigli di quartiere», che avrebbe come risultato quello di fornire alibi neo-illuministici da parte dell'intelligentia al nuovo

potere nascente egemonico ma stupido, in cambio di cattedre e burocrazie.
Lapo Binazzi (UFO) □

Note:

1. Charles Jencks «The language of post-modern Architecture», 1977, Academy Editions, Londra.
2. Umberto Eco «Dalla periferia dell'impero», 1976, Bompiani.
3. Benedetto Gravagnuolo «Data» n. 28/29.
4. Charles Jencks, op. cit.
5. Peter Eisenman, Appunti sull'architettura concettuale. Verso una definizione. Casabella 359/60.
6. Mac Luhan «Gli strumenti del comunicare».
7. UFO «Controllo colonizzazione e fascismo sul territorio», 1974, Ed. Centro/D.
8. Umberto Eco «La struttura assente», 1973, Ed. Bompiani.
9. UFO, Ristorante Sherwood Firenze 1969 in Interior Design, dicembre 1972, New York.
10. Peter Eisenman «Cardboard Architecture», Casabella 374.
11. Douglas Davis «Art and the Future», Thames and Hudson Londra, 1973.
12. Umberto Eco «La struttura assente», idem.
13. UFO «Controllo ecc...», idem.
14. Andrea Branzi in Data n. 28/29.

Cosa significa architettura?

1) La domanda, forse, andrebbe formulata in modo diverso. Bisognerebbe definire che cosa significa *architettura* e che cosa si intende per *crescita zero*.

Cosa intendiamo per architettura? Se per architettura intendiamo la permanenza di una serie di oggetti formali e la ricerca su quegli oggetti stessi probabilmente dovremmo dire che questo tipo di architettura è sempre stata assente nei processi di costruzione della città. Quindi parlare di fondazione o rifondazione di una sovrastruttura formale (o di scomparsa di una sovrastruttura formale) è indubbiamente qualche cosa di non comprensibile in termini logici. Se riportiamo il discorso entro i suoi limiti possiamo probabilmente porci il problema in un altro modo. Dobbiamo innanzitutto intendere per architettura una tecnica estremamente limitata che non ha nei fatti avuto quasi mai una influenza determinante in città se non quando scompariva come architettura, vale a dire quando diveniva pura tipologia. Può valere ad esempio il diverso significato che il tema della «casa comune» ha avuto nella Unione Sovietica una volta realizzato sul Viale Novinskij a Mosca da M. Ginzburg, come un oggetto isolato di pura architettura, e un'altra volta invece inserito in un bando di concorso ufficiale per la città di Magnitogorsk in cui l'80% dell'edilizia doveva essere fatta di case comuni — e quindi veniva annullata l'eccezionalità del tipo all'interno di una struttura urbana. Ciò significa che l'eccezionalità del tipo a Mosca serve come una sorta di esperimento da laboratorio per una sua estensione tipologica in un

contesto che comprendeva in sé l'intero problema del lavoro (in particolare del lavoro femminile). Quindi la casa comune come funzione della città industriale. Ma nel momento in cui essa diventa funzione della città industriale, condivide le sorti di quella struttura e, quindi, condivide anche le sorti delle offerte economiche dell'uno o dell'altro campo di intervento. Ciò ha sicuramente provocato quel che non possiamo neanche chiamare fallimento della casa comune a Magnitogorsk bensì la sua logica messa da parte.

Ma questo è solo un esempio. Se invece l'architettura la vogliamo considerare come un modo di tradurre degli spazi virtuali, allora non vedo perché si debba parlare o profetizzare una *crescita zero* oppure una sua *scomparsa* conside-

rato che la maggiore virtualità dello spazio si esprime probabilmente sulla carta, così come molto spesso non c'è bisogno di eseguire una spartitura musicale dal momento che essa è puramente concettuale. Non a caso nelle mostre di Leo Castelli a New York, alla mostra Presenza-Assenza di Bologna noi troviamo gli architetti impegnati con *architetture di carta*. Queste architetture di carta svolgono una funzione a loro modo produttiva (non solamente aprono nuovi mercati) ma nel bene o nel male funzionano per un mercato tendenzialmente di massa, producono modelli. Modelli affetti dal complesso di *Icaro* — come avrebbe detto Bataille polemizzando con Bréton — che saranno vendicati dallo spirito della *talpa* nel momento in cui si dovranno sporcare con la esistenza temporale vis-

suta della palude urbana. Ma credo che il problema anche del linguaggio architettonico è quello di sapersi dare i propri confini. Vale a dire di accettare con coraggio il fatto che andando al di là dei confini assegnati all'oggetto non si dice di più, ma si rende ridicolo il segno stesso che autoconfinato dentro i suoi limiti potrebbe almeno dignitosamente portare con sé anche il messaggio del proprio dramma.

2) Se parliamo di architettura come « vasto progetto di coordinamento sociale e produttivo » dovremmo essere anche capaci di contestare quella ultima proposizione del « Tractatus logico-philosophicus » di Wittgenstein: « Su ciò di cui non si può parlare è bene tacere ». Perché mi sembra che questa definizione dell'architettura ancora onnicomprensiva ri-



SITE, Inc., Notch Project, Sacramento, California, aprile 1977. Il Best Products Company è una delle più grosse catene di distribuzione/grandi magazzini degli Stati Uniti con servizi e agevolazioni in 45 punti degli otto stati. Nel 1960, sotto la direzione dei funzionari Sydney, Frances e Andrew Lewis, la compagnia iniziò un programma per inserire l'arte contemporanea in una serie di spazi espositivi già esistenti e programmati. A SITE Inc. fu commissionato nel '72 l'incarico di una serie di progetti per gli edifici. Il Notch Project è la

terza struttura ultimata. Il Notch Project rappresenta un'ulteriore approfondimento dell'interesse che SITE ha per l'iconografia architettonica della negazione, sottrazione, e frammentazione. Un angolo dell'edificio, alto circa 4 metri e il cui profilo è di mattoni a vista, è stato "scollato" e si incastra in esso funzionando da entrata principale. Il cuneo di 45 tonnellate estratto da questo squarcio si muove automaticamente lasciando uno spazio di circa 13 metri per poter aprire e chiudere l'edificio. Il direttore del progetto è Emilio Sousa.

porti a Vitruvio: «Arte di molte discipline ornate». Ma almeno Vitruvio parlava di «ornamento» di molte discipline. Se invece per architettura intendiamo questo «progetto di coordinamento sociale e produttivo», le diamo un primato sull'economico e sul politico come se una disciplina potesse in qualche modo comprendere in sé altre tecniche. Alla fine cozziamo contro un discorso che finge di partire dalla tradizione del *pensiero negativo*, dalla panica risata nietzschiana che trapassa all'avanguardia storica, ma bisogna ricordare che quando i futuristi parlavano di *ricostruzione futurista dell'universo* andavano molto al di là di William Morris. Mentre W. Morris è ben cosciente di non poter ricostruire in fondo assolutamente nulla (e rivolge i suoi prodotti a ceti di élite), il progetto di ricostruzione futurista o dadaista o espressionista o costruttivista dell'Universo significa già in termini molto chiari progetto di auto-sconfitta. Oppure il riconoscimento che il progetto deve, per sopravvivere, rimanere unicamente un progetto, vale a dire una istanza che si può esprimere solamente poeticamente.

«Poeticamente abita l'uomo» (Hölderlin). Allora questo progetto di ricostruzione dell'universo si esprime solamente in poesia, vale a dire in quadri, in disegni, in operazioni liriche. Se ciò appartiene al poeta non appartiene all'architetto, perché mentre le avanguardie storiche si esprimevano tramite una sorta di assorbimento del tutto (in un progetto complessivo di ricostruzione talmente globale da non potersi mai realizzare) l'architettura si scindeva in una serie di tecniche fra loro non traducibili: il politico, l'economico, la programmazione, la pianificazione, l'urbanistica, le tecniche di gestione urbana. Sono tecniche che entrano in tangenza fra di loro ma che si scontrano anche fra di loro. Non esiste la possibilità di un piano integrato economico e sociale e politico e urbanistico e gestionale. Avremmo sempre una lotta di tecniche differenti fra di loro. Nessuno uscirà vincente da questa lotta. Questa lotta è il conflitto, è la crisi nella quale noi siamo confinati attualmente, è anche il progetto di voler uscire da questa lotta che propone l'architettura come grande pace. Il sogno della grande pace è alla radice dell'interesse che in questo momento esiste per l'urbanistica di Weimar, per la Francoforte di Ernst May, per la Berlino di Martin Wagner, solo perché non si conoscono i conflitti che erano dietro quel progetto di città apparentemente pacificata. Che poi altri strumenti disciplinari facciano declinare la ricerca allegorica nel singolo oggetto architettonico, non vedo perché ci dobbiamo porre oggi un problema perfettamente consumato alla fine del '700 e i principi dell' '800. Quando guardiamo le tavole del J.N. Durand vediamo bene che lì non ci troviamo di fronte ad un progetto di architettura puramente segnica

(cioè ad una poetica dell'architettura come segno). Siamo di fronte ad una riduzione di qualsiasi elemento allegorico e simbolico dell'architettura e ad una *mesa in attesa dell'architettura* in qualche cosa che è al di fuori di essa, vale a dire quello che i francesi chiamano una «programmatica».

Chi è che dà una «programmatica» (che non è ancora tipologia o programma)? Chi è che dà la programmatica al segno completamente vuoto delle tavole geometriche del Durand? La danno le «Académies de science», quelle organizzazioni scientifiche che sono in grado di intervenire sull'architettura, sui porti, sui lazzeretti, sugli ospedali, sulle nuove infrastrutture urbane e territoriali. Quelle tavole, abbandonato il terreno simbolico tradizionale, finalmente possono accogliere (proprio perché sono disponibili geometricamente senza simbologia, senza primato allegorico) le *programmatiche* che vengono dalle nuove scienze. Lì esiste ancora un tentativo veramente enciclopedico alla Diderot di poter unire le varie tecniche. La sfasatura oggi esistente è dovuta al fatto che non abbiamo nessuna «Académie de science» che dia programmi per architetture sufficientemente aperte ad accogliere. Non mancano dei casi esemplificativi a livello internazionale ed anche italiano. Louis Kahn pensa di poter recuperare il simbolico e l'allegorico inventando Istituzioni. Vittorio Gregotti tenta, al contrario, in Italia proprio di fare dell'architettura qualcosa di estremamente semplificato per investire di esso nuove funzioni e nuovi segni a scala geografica. Ma l'indeterminatezza del programma corrisponde alla indeterminatezza delle richieste che il politico e l'economico in questo momento fanno all'oggetto architettonico o alla pianificazione.

Ci troviamo, cioè, di fronte a vere e proprie architetture in attesa di qualcosa, ad architettura in cerca di autore. Che tutto questo faccia crollare l'orizzonte allegorico-simbolico? Ripeto questo orizzonte allegorico-simbolico è già crollato due secoli fa. Si può tentare di recuperarlo ma ci troveremmo, in questi casi, di fronte ad un comico che non fa ridere.

3) L'oggetto architettonico determina principalmente se stesso. Quindi il problema della qualità ambientale va risolto dentro quell'oggetto. È pur vero che operazioni come quella di Bob Venturi in America tentano di far confluire all'interno dell'oggetto una qualità ambientale già esistente. Si tratta di una vera e propria architettura di rispecchiamento e di ironia del reale riflesso. Ma la qualità di quelle architetture sta proprio nella formazione dell'immagine accolta. Quindi ci troviamo di fronte ad una vera e propria distorsione semantica al quadrato.

Ma se per qualità ambientale poi vogliamo intendere il «surreale» urbano,

vale a dire il modo in cui un'architettura irrompe all'interno di una città, allora, nei casi in cui questa irruzione è effettivamente clamorosa, storciamo il naso di fronte alla sua qualità architettonica. Probabilmente il World Trade Center a New York determina una qualità ambientale per l'intera sky-line di Manhattan, ma è lecito in quel caso di parlare di architettura? Forse molti critici attuali non parlerebbero di vera e propria architettura di fronte ai due grattacieli gemelli.

Parlerebbero di strutture primarie, parlerebbero di relazioni con la scultura di Sol LeWitt, potrebbero parlare di molte altre cose, ma sarebbe anche interessante a quel punto vedere che tipo di qualità ambientale questi grattacieli vengono ad introdurre ignorando invece il loro fatto preminente, vale a dire che l'origine del World Trade Center è la dispezzazione economica e un fallimento economico. È stato raramente notato che noi diciamo che quei due grattacieli gemelli irrompono in città perché li pensiamo sempre visti o dall'aereo o dal ferry-boat che procede verso Manhattan ma guardati dall'interno della city appaiono piccolissimi. Se percorriamo le strade di New York, abbiamo un interessantissimo salto di scala per cui ciò che sembra grandissimo in realtà appare dimensionato ad una scala urbana, laddove da una veduta periferica o da una veduta esterna quei due grattacieli effettivamente provocano quella che appunto chiamiamo una deformazione della sky-line. Ma sono essi determinati di qualità ambientali o non sono semplicemente, come dicevo prima, una irruzione? L'irruzione provoca un effetto di «shock», una impressione momentanea, istantanea, subitanea, ma a differenza della sorpresa, non provoca catene associative. Mi sembra che le architetture più interessanti sono quelle che si progettano o si realizzano indipendentemente dall'effetto urbano che esse provocheranno e probabilmente in questa autolimitazione è anche la loro qualità più pregnante.

4) Il mito della partecipazione sociale all'architettura è qualcosa di estremamente ambiguo. Non a caso viene dagli Stati Uniti e viene agitato in Italia in sostituzione di altre forme di controllo del sociale. Ritengo che sia molto pericoloso continuare a sventolare la bandiera della partecipazione sociale e di parlare in maniera astratta di «cultura e società» in un momento in cui tutte le istituzioni statali scricchiolano perché sono non da riformare ma da trasformare nella maniera più radicale. In sostituzione di questa trasformazione istituzionale noi assistiamo al contrario al proliferare di una così detta democrazia del basso la quale imita una suddivisione di una società democratica che è quella che poteva essere vista da Tocqueville in America nell' '800 in cui ad un complessivo disegno democratico corrispondeva una ramificazione fino alle Communitas laddove

oggi noi troviamo grande attività all'interno delle Communitas (leggi i consigli di quartiere o di circoscrizione ecc.) completamente impotenti a generare invece trasformazioni ai livelli più alti sui quali invece si attesta la crisi. Che la cultura architettonica, poi, abbia bisogno di mediazioni questo è un fatto che andrebbe perlomeno discusso. La cultura architettonica, se è cultura, o entra con un suo peso determinante nelle trasformazioni istituzionali e allora non ha bisogno di nessuna mediazione, o altrimenti rimane

in una sfera ampiamente sovrastrutturale e allora la conoscenza dei codici architettonici è probabilmente anche mediabile a livello didattico agli organismi di base. Ma ho molti dubbi sul fatto che questa mediazione possa essere effettuale, vale a dire che possa provocare trasformazioni sull'architettura e sulla sua funzione direttamente produttiva.

È interessante notare che nel momento in cui si parla di « partecipazione sociale » non si pensi quasi mai ad una gestione o ad una organizzazione diversa

del cantiere discussa in qualche modo dagli organismi sindacali, ma si parli piuttosto dell'utente. Vale a dire si spezza ancora un ciclo (il ciclo produzione-distribuzione-consumo) puntando unicamente sul fenomeno del consumo: l'utente che in qualche modo collabora con l'intellettuale che determina, o meglio crede di poter determinare le scelte del ciclo complessivo. Se questo è un progetto di lotta, indubbiamente è il progetto più perdente che si possa pensare. **Manfredo Tafuri** □

Moderno, post-moderno, millenario.... parliamone ancora

Vorrei iniziare esponendo un incontestabile dato di fatto: uno spettro s'aggira per l'Europa, lo spettro del comunismo. Tutti gli aspiranti addetti ai lavori dell'apparato ideologico dei vari stati si sono uniti in una santa crociata per combatterlo. Essi sono i soliti neo-profeti americani, i nuovi filosofi francesi e, infine, i risorti nazional-socialisti tedeschi. Ora, se i primi, più scaltri, lo attaccano con le armi della speculazione filosofica, gli ultimi, collocati nel nostro spazio operativo, lo esorcizzano bigottamente e maldestramente con l'acqua santa della libera creatività.

Forse, però, il diavolo non è così brutto come lo si dipinge o, meglio, è più utile di quanto si possa pensare perché, tanto per fare i nomi, se non avessi letto la demenziale intervista concessa da Beuys a Repubblica non avrei patito il malumore necessario alla critica. Caro Tommaso (più solidamente caro compagno), ritengo questa premessa necessaria per rispondere correttamente alla domanda posta da Data. Non vedi come i nostri monatti si affannano a sotterrare la peste dell'astratto in cielo che essi stessi hanno diffusa come untori? Con quanta animosità si oppongono ad un comunismo scientificamente e concretamente ipotizzato, criticando « per esso » un socialismo contingente ed ostinandosi a scrutare il futuro in una sfera di cristallo? L'insofferenza per il presente non sorretta da una reale prassi politica non può che portare a sognare i prati fioriti di un'arte bucolica, ad una società di liberi zappatori, latifondisti permettendo.

È vero, taluni pensano (con terrore) che l'epoca moderna stia suicidandosi e si collocano in una prospettiva post-moderna, scavalcando le forche caudine della storia. Penso che questa sia la visione storico-filosofica dei clienti

del Macondo. Caro compagno, il porsi « al di fuori » presuppone una gran fiducia nella permanenza costante del « dentro ». Anzi, l'innominata speranza in una sua immortalità per contestarlo continuamente con una sorta di rivoluzione permanente prerivoluzionaria. Ma, si sa, la storia muove i suoi passi nonostante questi azzeramenti volgari. Per un eclettico che pretende di analizzare i fenomeni « dal di dentro e dal di fuori » essa può essere anche il tempo che scorre indipendentemente dall'attività umana o, indifferentemente, un'attività umana senza tempo (quindi al di fuori della storia).

Da compagno a compagno rivolgiamoci un invito a non perdere di vista l'essenziale: facciamo ricadere le nostre astrazioni nel concreto. « Con la crisi del movimento moderno e dell'avanguardia »: dell'avanguardia in arte e di quella sociale in relazione all'egemonia borghese? Vediamo la realtà cercando di non perderne il senso. Il movimento moderno non è che un orientamento di pensiero che si è tradotto in sistema, è, quindi, una falsità ideologica. Nasce, è vero, dall'agnosticismo kantiano ma sfocia nella giustificazione e nella conciliazione. Hai presente il modernismo sociale (don Murri, Tyrrell, Bonaiuti ecc.)? Negava l'autorità della chiesa e i dogmi per conciliare il cattolicesimo con la democrazia, con una democrazia gerarchicamente impostata. Non trovi in questi sforzi la stessa arrogante impotenza di chi cerca di coniugare il lavoro d'arte con le restanti attività umane (p.e. l'agricoltura), ma privilegiando il primo perché non ha mai saputo intravedere in esso dei precisi connotati sociali? Eppure queste speculazioni liberiste da laissez faire, laissez aller, vengono ancora spacciate per iniziative d'avanguardia artistico-politica non appena una ben conge-

gnata multinazionale, che si reclamizza con zuccherosi opuscoli da testimone di Geova, assume il nome di Libera Università.

Credo proprio che una forma d'arte scimmiettante il lavoro produttivo travisi e tradisca le legittime aspirazioni sociali di una classe che cerca la propria egemonia attraverso la pratica concreta della politica. La vera crisi dell'avanguardia consiste nell'accettazione di un'eternità a parte post, del millenario che le garantisce un automatico riconoscimento nel sistema, a sua volta mallevatore del movimento moderno.

L'ipotizzata crisi, però, risulta non essere più tale non appena l'indagine sulle scelte si sposta verso il momento qualitativo anziché verso quello quantitativo. Voglio dire che il lavoro d'arte, proprio perché lavoro, possiede una propria dignità come pratica trasformatrice e non necessita di prestiti formali, così come qualsiasi altra attività umana, trasformando chi la pratica, non ha debiti culturali. In qualsiasi modo si scontri con la natura l'uomo acquista coscienza, e questa coscienza è politica. Per questo motivo non ha mai avuto senso definire come « avanguardia » una porzione di arte: l'arte d'avanguardia è l'arte che riflette delle particolari idee, la concezione che una data classe ha del mondo reale. Un artista può essere o meno d'avanguardia ma lo è solo come uomo politico, non perché artista. È vero, l'egemonia borghese barcolla e fa tremare la sovrastruttura, quindi anche chi in essa si riconosce per aver accettato il ruolo di manipolatore. Ma l'una e gli altri sono sostituibili ed ogni sostituzione necessaria è il nuovo oggettivo, comporta un guardare avanti dove la storia non ha confini. **Roberto Comini**