

LA SFERA E IL LABIRINTO FRAGMENTS



vesi, Jonathan Scott ha letto come riflesso dei giochi arcadici: di quell'Arcadia, si noti, di cui il Piranesi è membro dal 1750, forse con la mediazione del Bottari, e da cui si attendeva notorietà e proficui contatti²¹.

È già stato notato, che, nelle *Carceri*, la costrizione non è data dall'assenza di spazio, ma da un'apertura verso l'infinito.

Poiché esse presentano un vero e proprio *universo*, che include, come s'è visto, lo stesso spettatore, e poiché le stesse citazioni erudite del Piranesi – come hanno osservato il Calvesi e la Gavuzzo Stewart – indicano che quell'universo è sia quello della giustizia repubblicana che quello della crudeltà imperiale, se ne deve dedurre che l'universo del dominio intersoggettivo, del *contrat social*, fonda, insieme al controllo della soggettività «naturale», il regno della piú assoluta costrizione. Non a caso, la Natura invocata dell'illuminismo a rendere legittimo il dominio della borghesia, è rappresentata dal Piranesi come elemento corrosivo, diabolico, antiumano. Ma anche tale contestazione di un'ordine trascendente e provvidenziale della natura è interna alla critica illuminista. Basterà ricordare i *Dialogues concerning Natural Religion*, di Hume (pubblicati postumi nel 1779), in cui il cristiano Demea riconosce che «una guerra perpetua divampa contro tutte le creature viventi», o il Werther goethiano (1774) dove il motivo della «necessità» e della «naturalità» della crudeltà è dominante, o il *Neveu de Rameau*

segnato alla maniera di quelli che si fabbricavano in onore della dea Vesta», il cerchio perimetrale del Pantheon avvolgente, la direttrice della scalinata e il colonnato corinzio risultano slittati fra loro e dislocati su anelli indipendenti²².

Si potrebbe obiettare che tali distorsioni prospettiche non sono certo infrequenti nella tradizione della scenografia tardo-barocca. Ma che nelle incisioni del Piranesi non ci si trovi piú di fronte a un puro capriccio scenografico, ma a una sistematica *critica del concetto di «centro»*, lo dimostra la *Pianta di ampio magnifico Collegio*, inserita nell'edizione del 1750 delle *Opere varie di architettura*²³.

Il neomanierismo del *Collegio* piranesiano ha offerto molti spunti per legare la sua ricerca dei primi anni '50 a precedenti juvarriani e alle architetture ideali del Le Geay, che John Harris – specie attraverso le copie da progetti dello stesso Le Geay eseguite da William Chambers – ha datato agli anni '40. Piú recenti studi del Pérouse de Montclos, di Gilbert Erouart e di Werner Oechslin hanno messo fortemente in dubbio l'ipotesi dello Harris, concludendo che, a parte la collaborazione fra Le Geay e Piranesi per la *Roma moderna distinta per Rioni*, edita nel 1741 dal Barbiellini, le fantasie del Le Geay conservate al Kunsthau di Berlino e le copie dell'album del Chambers (Victoria

e l'ambiente dell'Académie de France a Roma, messi in chiara luce nel convegno e nella mostra del 1976 di Villa Medici, consolidano un revival neocinquecentista, dai toni utopici e anticlassici.

Che tale neocinquecentismo, peraltro, venga filtrato, per Piranesi, da alcuni aspetti della ricerca dello Juvarra è indubbio. È già stato notato come il progetto juvarriano per il Duomo di Torino (1729) costituisca una riflessione sulla proliferazione per gemmazione degli spazi che toccherà punte paradossali nel *Collegio* del Piranesi¹¹; e d'altronde, nel *Pensiero dedicato a un sogno* dello stesso Juvarra (datato 25 agosto 1706), alla fuga diagonale dello spazio e alla scalinata articolata sulla destra del foglio, si accompagna un occhio ovale, che inquadra un paesaggio dominato da un'architettura, come cannocchiale onirico ricco di presagi. Le stesse scenografie per il teatro Ottoboni alla Cancelleria, infine, possono essere annoverate fra i precedenti delle *Carceri* piranesiane. È però indubbio, che il neocinquecentismo piranesiano non ha nien-

ne. È però indubbio, che il neocinquecentismo piranesiano non ha niente in comune con quello di Alessandro Galilei. Non Della Porta o il Maderno sono i modelli di riferimento, bensì gli sperimentalisti più spregiudicati della stagione manierista.

Ciò che nel Cinquecento è – per Peruzzi, per Serlio o per il Du Cerceau – utopia nel senso più pieno del termine, anticipazione di avanguardia, risulta, nel 1750, perfettamente attuale. La critica al concetto di spazio, o meglio, al valore definitorio dello spazio, condotta da Hume e da Hobbes, si cala ora nell'esperienza dello «spazio costruito» per eccellenza; nell'architettura¹². Va però spiegato perché il Piranesi, e poi il Le Geay, il Peyre, George Dance jr, John Soane, diano vita a un filone di ricerche altamente sperimentali.

Nella dedica a Nicola Giobbe, preposta all'edizione del 1743 della *Prima parte di architetture e prospettive*, Piranesi lega il tema del recupero puramente ideale dell'«antica maestà» alla dolorosa enunciazione dell'impossibilità oggettiva e soggettiva di una progettazione concreta:

Io non vi starò a ridire la meraviglia – egli scrive¹³ – che n'ebbi osservando d'appresso, o l'esattissima perfezione delle architettoniche parti degli edifici [romani], la rarità o la smisurata mole de marmi che in ogni parte riscontravansi o pure quella vasta ampiezza di spazio, che una volta occupavano i Circhi, i Fori, o gl'Imperiali Palagi: io vi dirò solamente, che di tali immagini mi hanno riempito lo spirito queste parlanti reliquie, che di simili non arrivai a potermene mai formare sopra i disegni. E che di simili non arrivai a potermene mai formare sopra i disegni. E che di queste stesse ha fatto l'immortale Palladio, e che di queste stesse ha fatto l'immortale Palladio, e che di queste stesse ha fatto l'immortale Palladio, e che di queste stesse ha fatto l'immortale Palladio.

La *naturalità* delle fonti primigenie: anche nel Piranesi vive la nostalgia per la felice stagione dell'infanzia dell'umanità. Ma con un chiaro risvolto ideologico. Gli etruschi e gli egizi, attenti «piuttosto al maestoso delle opere, che al lusingamento degli occhi»³⁰, forniscono una garanzia di legittimità al linguaggio architettonico, permettono di afferrarsi a norme certe. La *naturalità del maestoso* significa, in tal senso, *naturalità del potere statale*, e dell'alienazione del soggetto a quest'ultimo. È esattamente il tema delle *Carceri*. La «naturalezza» si converte nel suo opposto, o meglio si rivela un puro pretesto.

È nel *Campo Marzio*, che la metafora dell'universo-macchina preannunciato nelle *Carceri* si esplica e si articola integralmente. Volendo confermare le relazioni del Piranesi con l'area neomanierista del Settecento romano, dovremmo osservare che proprio nella ricostruzione del *Campo Marzio*, egli dà forma a quanto era rimasto, nel Cinquecento o nel cosiddetto «manierismo barocco», un'ipotesi inespressa, un'utopia talmente pericolosa da non potersi manifestare che per allusioni e in strutture di limitate dimensioni.

Il dissolversi della forma tocca nel *Campo Marzio* – e non più con la copertura onirica delle *Carceri* – la struttura urbana. Rimane, certo, l'ulteriore copertura storicistica. Ma, come vedremo, Piranesi, anche nel

tale rielaborazione segni l'intervento di un'asperata *crisi dell'oggetto*, nella poetica piranesiana. Nel *Campo Marzio*, ciò che viene contestato è la limitatezza, l'astrattezza, la casualità degli ermetici «oggetti» che affollano le *Carceri* del 1760.

Bisogna dare concretezza, ora, a quegli oggetti, rivelarli per ciò che essi sono: lacerti di ciò che rimane dell'*ordo* umanistico, dopo la devastazione ideale compiuta su di esso.

Il problema torna a essere quello del linguaggio: vale a dire il tema più dibattuto, nel Seicento e nel Settecento europeo, almeno in sede teorica. È stato accuratamente osservato, che il polo attivo del cogito cartesiano, l'*ergo*, che media il ritrarsi del soggetto dalle cose per recuperarle in una fondazione soggettiva e antimetafisica dell'esistenza, è proprio il linguaggio³¹. Ciò rende ancor più significativo il fatto che le *Carceri* e il *Campo Marzio* mettono in crisi definitivamente proprio il «linguaggio in quanto norma di azione sul mondo».

Il che significa, di converso, rivendicare un'autonomia assoluta per quel linguaggio. Ma, nello stesso tempo, significa anche coprire un inquietante sospetto circa l'ineffettualità di tale autonomia. La dichiarazione piranesiana, contenuta nella lettera dedicatoria della *Prima parte*

di *architetture e prospettive*, trova una sua ulteriore conferma. Solo nell'utopia della negazione soggettiva, solo nella terra d'avorio dell'avanguardia, è dato far valere, nonostante tutto, i margini residui di un intervento positivo nell'ambito dell'architettura.

Dobbiamo verificare le nostre osservazioni nel vivo della struttura del *Campo Marzio*.

Che quest'ultimo sia composto come un informe coacervo di frammenti che cozzano l'uno contro l'altro è immediatamente leggibile. Tutta la zona compresa fra il Tevere, il Campidoglio, il Quirinale, il Pincio è configurata secondo un metodo di associazioni arbitrarie (anche se Piranesi accoglie le suggestioni della *Forma urbis*), i cui principi di aggregazione escludono ogni organicità. Solo le zone a nord-est e a sud-ovest, comprese nella doppia ansa del fiume, sembrano ricomporsi in strutture in qualche modo unitarie e definite: due assi ortogonali, pressappoco paralleli alle direttrici dell'ansa, guidano la composizione del Sepulchrum Hadriani, del complesso formato dai due circhi di Adriano e Domiziano che si prolungano sull'asse del mausoleo, del Circus Agonalis, del Circus Flaminius, del Templum Martis, del Gymnasium Ne-

in *Piranesi. Incisioni, rami, legature, architetture*, a cura di Alessandro Bettagno, Vicenza 1978, pp. 44-48.

³² MASSIMO CACCIARI, *Vita Cartesii est simplicissima*, in «Contropiano», III, 1970, n. 2, pp.

Ma è chiaro, che la riconoscibilità di tali allineamenti è funzionale solo a una maggiore evidenziazione del «trionfo del frammento», che domina l'informe accavallarsi degli organismi spuri del *Campo Marzio*. Non a caso, questo assume le sembianze di un campo magnetico omogeneo, intasato da oggetti fra loro estranei. Solo con uno sforzo notevole è possibile estrarre, da quel campo, strutture tipologiche definite. E anche una volta stabilita una complessa casistica di organismi basati su leggi triadiche, policentriche, mistilinee, o su virtuosistici tracciati curvilinei, ciò che si ottiene è una sorta di *negazione tipologica*, di «banchetto architettonico della nausea», di vuoto semantico per eccesso di rumore visivo.

È comunque da rilevare, che ciò che vale per l'intera composizione vale ancor più per i singoli organismi. È evidente che Piranesi presenta, nel suo *Campo Marzio*, un vero e proprio catalogo, un campionario tipologico di modelli basati su un'*eccezione* di cui è accuratamente dissimulata la *regola*. Si noti, a riprova di ciò, fino a che punto le strutture del Mausoleo di Adriano, del Pantheon o del teatro di Marcello – fra i pochi capisaldi monumentali delle tavole piranesiane che abbiano un fondamento nella realtà³³ – siano arbitrariamente ridotte a episodi minori, quasi irriconoscibili, comunque inserite in un continuum di frammenti che toglie loro ogni autonomia e lo stesso valore di «monumen-

incontrare l'una con l'altra secondo la legge dell'opposizione. (E si noti qui, fra parentesi, l'apparire di due organismi planimetrici a forma fallica convergenti sull'atrio a esagono, che preludono, forse senza alcun intento che non sia un puro *ludus geometrico*, al progetto di Oikema del Ledoux o ad alcuni spunti tipologici del Soane)³⁵.

Ma è negli *Horti Luciliani* che l'*architectura mechanica* del Piranesi tocca un estremo livello di astrazione. Qui, un complesso di strutture a emiciclo e a settore di cerchio adotta la regola della gemmazione, ruotando intorno all'*Atrium Minervae*: stupefacente ingranaggio, in cui Piranesi raggiunge la massima rarefazione dei propri strumenti geometrici.

La risultante complessiva di tale campionario di invenzioni tipologiche esclude – ma la scelta è deliberata – l'individuazione della città come compiuta struttura formale. Lo scontro degli organismi, immersi in un mare di frammenti formali, dissolve anche la più lontana memoria della città come *luogo della Forma*. La «città come foresta», teorizzata da Robert Castell, poi dal Laugier, e ripresa dal Milizia³⁶, ha per la cul-

³⁵ Il tema erotico, nell'arte e nell'architettura dell'illuminismo, andrebbe fatto oggetto di studi particolari: l'opera del Lequeu offre al proposito un ricchissimo materiale di indagine.

³⁶ Il Castell, nel suo volume del 1728 sulle ville antiche, interpreta il giardino descritto da Plinio come basato su una bellezza consistente in una «stretta Imitazione della Natura; dove, benché gli Elementi siano sistemati con la massima Arte, l'Irregolarità viene rispettata; sicché il loro Stile può giustamente definirsi come una Confusione artificiosa, dove non vi è segno d'artificio e

tura dell'illuminismo un valore specifico. Essa è infatti chiamata a dare una giustificazione formale al giusnaturalismo e all'ideologia fisiocratica.

La natura si presenta ora spoglia di attributi metafisici in veste di suprema legislatrice delle libertà borghesi. Plasmandosi sulla struttura della Natura, la città – l'idea di città come *tipo ideale* – dovrà rendere concreta la «socialità» di un ordinamento civile che cercherà ben presto nell'anarchia della produzione il proprio nuovo *dover essere*. Il progetto di ristrutturazione urbana di Londra elaborato dal Gwynn, quelli di George Dance jr per le zone londinesi di Finsbury o di St George's Fields, assai più della Parigi ideale ricomposta dal Patte o della Bath dei Wood, si richiamano a tale equazione fra città e natura. (Un'equazione già impostata dal Wren nel suo progetto di ricostruzione della City di Londra dopo l'incendio del 1666, del resto). Siamo ancora nel cielo dell'ideologia: le relazioni fra pensiero fisiocratico e piani di riforma fanno parte di un'altra storia, ancora tutta da scrivere. Nell'ambito dell'ideologia, comunque, emerge un progetto di sintesi fra caos e geometria: la «dialettica ingenua» dell'illuminismo vede ancora la sintesi nella forma dell'universalità, tende ancora alla non contraddizione.

E il sistema che si analizza e ricompone: la voce della contraddizione è un momento dell'universalità.

La natura si presenta ora spoglia di attributi metafisici in veste di suprema legislatrice delle libertà borghesi. Plasmandosi sulla struttura della Natura, la città – l'idea di città come *tipo ideale* – dovrà rendere concreta la «socialità» di un ordinamento civile che cercherà ben presto nell'anarchia della produzione il proprio nuovo *dover essere*. Il progetto di ristrutturazione urbana di Londra elaborato dal Gwynn, quelli di George Dance jr per le zone londinesi di Finsbury o di St George's Fields, assai più della Parigi ideale ricomposta dal Patte o della Bath dei Wood, si richiamano a tale equazione fra città e natura. (Un'equazione già impostata dal Wren nel suo progetto di ricostruzione della City di Londra dopo l'incendio del 1666, del resto). Siamo ancora nel cielo dell'ideologia: le relazioni fra pensiero fisiocratico e piani di riforma fanno parte di un'altra storia, ancora tutta da scrivere. Nell'ambito dell'ideologia, comunque, emerge un progetto di sintesi fra caos e geometria: la «dialettica ingenua» dell'illuminismo vede ancora la sintesi nella forma dell'universalità, tende ancora alla non contraddizione.

È il sistema che si analizza e ricompone: la voce della contraddizione è un momento dell'universalità, la quale soltanto *esiste*, può riprodursi e riconoscersi. Civilisation è la *storia* di tale universalità, per cui sussiste perfetta adeguazione di forma e materia³⁷.

sotterranei, le sostituzioni non è da leggere piuttosto tale interesse per «ciò che è nascosto» nell'architettura antica come metafora della ricerca di un luogo in cui l'esplorazione delle «radici» dei monumenti si incontra con l'esplorazione delle profondità del soggetto? La ricostruzione metodica, nelle *Antichità di Albano e di Castel Gandolfo* (1764), della tecnica idraulica e di quella muraria dei romani, si accompagna in modo sintomatico – come ha notato lo Scott⁴¹ – a vedute di sotterranei misteriosi. Sia nelle *Carceri* che nel *Campo Marzio*, Storia e Natura vengono *distanziate* dal soggetto. Ma non per aprire un nuovo universo di valori, bensì per porre tale radicale divaricazione come unico valore possibile.

Non esiste contraddizione fra tale operazione e il polo scientifico dell'attività piranesiana. L'archeologia, lo studio razionale delle testimonianze storiche, è già di per sé esplicitazione del principio di Ragione. Ma la conoscenza, che quell'archeologia assicura, *va separata* dall'azione, *va respinta* in una sfera documentaria o evocativa, diviene occasione di messaggi criptici e allusivi, riservati agli «intendenti». Non fondando più il linguaggio sull'autorità della storia, Piranesi porta a compimento, con coerenza, lo stesso principio di ragione che lo guida nel suo scavo antiquario. Come la storia è analisi ricostruttiva degli antichi resti, così il linguaggio, proprio perché finalmente liberato dall'autorità della lezione del Lodoli – si

Si pensi solamente al club russo Haus der Künste, riunito nel caffè Leon. In esso si incontrano, dal 1922 al 1923, scrittori, artisti, intellettuali, poeti, come Andrej Belyj, Il'ja Ehrenburg, Majakovskij, Boris Pasternak, Igor' Severjanin, Šklovskij, Elsa Triolet, Nikolaj Berdjaev, S. Bulgakov, Nathan Al'tman, Archipenko, Ivan e Ksana Puni, Gabo, Lisickij, David Sterenberg, Nikolaj Zareckij, Osip Brik, Roman Jakobson. Non si può non rilevare che il caffè Leon riuniva l'élite dei rivoluzionari delusi della prima ora, agnostici, e intellettuali organicamente legati al potere bolscevico.

La concentrazione di intellettuali russi a Berlino tocca il suo apice proprio nel 1922, il secondo anno della Nep, per diminuire di colpo l'anno successivo, il 1923, l'anno del fallito tentativo insurrezionale comunista e degli inizi della «stabilizzazione tedesca».

Ignoro quanti russi vissero a Berlino in quegli anni – scrive Ehrenburg⁴⁹ – ma senza dubbio erano molto numerosi, dato che a ogni cantone si sentiva parlare russo. Si erano aperte decine di ristoranti, con tanto di balalajka, zingari, frittelle, montone allo spiedo e, naturalmente, l'inevitabile isterismo russo. Funzionava anche un teatrino di varietà. Si pubblicavano tre quotidiani e cinque settimanali. In un solo anno sorsero ben diciassette case editrici russe, che stamparono Fonvizin e Pilnjak, trattati di culinaria, testi di patristica, manuali tecnici, memoriali, libelli.

altrettanto spontanea dell'*on y dance* della folla parigina prima della Bastiglia. La frase «A ognuno il suo football» divenne popolare a Berlino come espressione di contestazione antiautoritaria e demistificante.

Può sembrare paradossale, ma è invece con l'ampia mediazione dei meno politicizzati dei dadaisti berlinesi – e di quel dadaista isolato che è Kurt Schwitters – che le ricerche del costruttivismo sovietico conquistano un ambiente, come quello di Berlino, ancora tanto legato ai tardi fermenti dell'umanitarismo espressionista. La famosa fotografia scattata nel 1920, alla fiera berlinese di dada, che mostra George Grosz e John Heartfield con un cartello inneggiante alla torre di Tatlin – «Die Kunst ist tot | Es lebe die neue Maschinenkunst | TATLINS» – offre un sintomatico documento relativo a tale fase di transizione. «L'arte è morta»: si tratta dello slogan tipico di dada. Ma qui esso è privato dell'afflato mistico che aveva permesso a Ball la sua suprema identificazione del santo nel pagliaccio.

La «morte dell'arte» è ora salutata come conseguenza dell'avvento della *Maschinenkunst*.

Non si tratta ancora dell'«arte della riproduzione tecnologica», ma dell'immagine di un «mondo nuovo» in cui la «rivolta degli oggetti» – il motivo dominante dell'angoscia borghese – è stata domata dall'ab-

nista assoluta e si arricchisce di valori simbolici. In *42nd Street*, le ballerine sono ancora camuffate, come in *Parade* o nel *Balletto triadico*.

Ma ora la loro maschera è costituita dal reale urbano: le sagome dei grattacieli di New York danzano ottimisticamente – in piena età della depressione – lungo l'immane scalinata, invitando il pubblico a entrare nella festa collettiva costituita da una metropoli di cui si intende negare la crisi⁵⁰.

Qui, veramente, montaggio delle attrazioni e universo simbolico, artificio e narrazione, strumenti di informazione e sapienza tecnologica convergono. L'apparecchiatura meccanica non ha più bisogno di esibirsi: nel film, le sue leggi sono tutte incorporate dal prodotto. E ancora: i musical di Berkeley sono spettacolo «politico»; la Warner Bros si rivolge esplicitamente alle masse che sostengono F. D. Roosevelt e il New Deal.

Il ballo collettivo, nel musical hollywoodiano, non è pura evasione: sintesi di precisione e liberazione corporea, di surreale e di Kitsch, esso è persino capace, come nella sequenza del *Forgotten Man*, in *Gold Diggers of 1933*, di richiamare la società americana a misurare le proprie responsabilità di fronte alla grande depressione e alla disoccupazione incalzante.

Capitolo quarto

Urss-Berlino 1922:
dal populismo all'«internazionale costruttivista»

Se la vicenda delle avanguardie teatrali sembra svilupparsi con una sua linearità, è opportuno tuttavia sottolineare i nodi che, all'interno del concetto stesso di avanguardia, si pongono come momenti di rottura: come momenti di conflitto che emergono dalla problematica linea di confine che separa l'avanguardia stessa dal principio di realtà. È su quella labile linea che lo spazio privo di luoghi dell'*avantgarde* tenta di far perdere le proprie tracce: è nel gioco a rimpiazzare fra necessità e libertà che si annulla la scoperta nietzscheana della libera accettazione del necessario come unica, suprema libertà. Seduta in platea, la preavanguardia – e si tratta del *flâneur* impressionista ma anche delle notti feb-

... stessa, *libera dalla schiavitù della necessità*, libera dal peso estraniante della tecnologia. L'architettura dei templi orientali viene indicata, da Behne, come modello da recuperare, come espressione di una completa comunione dell'uomo con i suoi simili, e della società con la Natura. Comunione, d'altronde, esplicitamente considerata come motivo culturale antieuropeo (antintellettualistico, dunque) e, in senso lato, carico di valenze protestata-

¹⁶ Sulla polemica Le Corbusier - Teige a proposito del Mundaneum, cfr. GEORGE BAIRD, *Architecture and Politics: A Polemical Dispute. A Critical Introduction to Karel Teige's «Mundaneum», 1929 and Le Corbusier's «In Defense of Architecture», 1933*, in «Oppositions», 1974, n. 4, pp. 80 sgg. Ma cfr. anche MARCELLO FAGIOLO, *Mundaneum 1929. La nuova Babilonia secondo Le Corbusier*, in «Ottagono», 1978, n. 4, pp. 22-29.

costruttivo; ma la rivolta cosmica sperata dall'Unico si specchia nel misticismo dei *Dodici* di Blok.

La «città della pace» degli utopisti tedeschi è, in sostanza, espressione dell'utopia della *città della pace sociale*: in questo, gli artisti radicali danno la mano al socialismo umanitario di Berlage, che nel 1915 progetta il suo illuministico *Pantheon dell'Umanità*, o ai più tardi progetti lecorbusieriani per il Mundaneum, che solleveranno, non a caso, le critiche di Karel Teige¹⁶. La rivoluzione bolscevica viene infatti letta come realizzazione del Tempio all'Umanità, come realizzazione della pienezza o della purezza dell'ideologia illuminista, come sintesi di giacobinismo e anarchismo piccolo-borghese. Rousseau + Kropotkin + Tolstoj = Lenin: questa è la sintesi più o meno inconsciamente proposta dagli eredi del polo attivista dell'espressionismo. Sintesi che vive ancora, con intenti già diversi, negli organi dei gruppi di opposizione sorti a Berlino nel corso della guerra, e che confluiranno nel Dada berlinese: dal Café des Westens, al giornale «Neue Jugend» dei fratelli Herzfelde, a «Die Freie Strasse», di Raoul Hausmann e Franz Jung.

È in questo clima esasperato che Adolf Behne può dar vita alla sua utopia di un'architettura *come assoluto naturale*: come azione collettiva tesa al recupero di una creatività fine a se stessa, *libera dalla schiavitù della necessità*, libera dal peso estraniante della tecnologia. L'archi-

impigliato il suo umanesimo protestatario. Da parte sua, il dada berlinese poteva anche scagliarsi contro gli attivisti, definiti «uomini stanchi [che] scandendo e cantando salmi per le strade nelle quali scorrono scale mobili e strillano apparecchi telefonici» rinnovano la favola malata dell'«umanità»²². Ma l'esperienza metropolitana vissuta come solo attimo, come «Erlebnis in-significante»²⁴, come accidente momentaneo, tale riduzione dell'individuale – esaltato e ridicolizzato nello stesso tempo – a un nulla, è realmente antitetica alla pedagogia socialdemocratica rigenerata dallo spontaneismo di Landauer?

Certo, la sintesi armonica di Weimar è respinta dal «vivere per l'incertezza» di dada. Ma il terreno di confronto, ora, non è più il sermone umanitario della *Bildung* socialdemocratica o la *Schau* (visione) di Rubiner, quanto la «nuova organizzazione» resa realtà dal '17 sovietico.

È significativo che i contatti con le ricerche artistiche sovietiche, negli anni immediatamente seguenti la rivoluzione d'Ottobre, seguano linee coerenti con tali premesse: il caso di Jefim Golyscheff è al propo-

²² BUONFINO, *La politica culturale* cit., p. 129.

²³ *Dada-Almanach*, Berlin 1920, ora in SCHMIDT, *Manifeste, Manifeste* cit., p. 192, e in *Almanacco Dada* cit., p. 201.

²⁴ «Dada – scrive Buonfino (*La politica culturale* cit., p. 197) – era [...] versione moderna dello Schiller educatore (i circhi per l'illuminazione del proletariato), Dada era platonica operazione d'imitazione plastica della forma perfetta del dio: l'Erlebnis in-significante. L'Occidentale non era

LO STESSO...
nella sua saggistica di quel periodo, lo sperimentazione di Golyscheff
e l'inno alla «gioia del lavoro proletario» in esso contenuto:

[Golyscheff] porta piccoli elementi commoventi – nuclei, semi di una nuova arte [...]. Con foglietti colorati e riuniti insieme, con carta per appunti, egli segna una propria linea [...]. Russo e iconoclasta, egli, con i suoi disegni riservati ai proletari, vuole incitare alla gioia di produrre, anche nel campo del semplice e del grazioso. C'è altruismo nell'arte di Golyscheff, un'arte che egli sente «comunista» [...]. Arte dell'elementare, del più umano (*Menschlichsten*)²⁶.

Le ricerche di Golyscheff rappresentano dunque, nell'ambiente berlinese, il polo vitalistico e «positivo» delle tendenze dada: ben lontano dalla mistica autodistruttiva di Hugo Ball o di Baader, egli incarna, fra il '19 e il '22, una figura intellettuale del tutto consona alla tipologia dell'«artista russo» cara alle avanguardie tedesche, in messianica attesa dell'«orizzonte della pace» proveniente da Oriente.

In tal senso, le sue relazioni documentate con Bruno Taut e il gruppo da questi dominato sono senz'altro determinanti. Golyscheff espone, alla mostra degli Unbekannte Architekten, un sistema urbano con edifici residenziali per duemila famiglie, ospedali, sale da concerto in vetro, ponti a varie altezze: una delle solite immagini utopiche in cui si esprime la volontà di progettazione allo stato puro degli artisti della «catena di vetro». Più importante è sottolineare altri motivi, più originali che

Costruttivismo come metafora di organizzazione tecnica del reale, si è detto. E in effetti, dai Prouny lisickijani alle ricerche suprematiste, a quelle delle più giovani generazioni documentate dalla produzione delle nuove scuole artistiche, alle sculture di Gabo, alle scenografie costruttiviste, la mostra del '22 fa emergere in primo piano l'elemento originale delle avanguardie sovietiche: e cioè il loro tendere a una continua, ideale progettazione, letta come articolazione dinamica di segni perfettamente disincantati⁴⁶.

Gli intellettuali di Berlino vengono così messi violentemente di fronte a un'avanguardia che, rispetto al filone tradizionale, nato come risposta volta per volta disperata o cinica al tragico, si presenta ora cambiata di segno.

L'aveva lucidamente preannunciato Majakovskij nel 1915:

Riteniamo conclusa la prima parte del nostro programma di distruzione. Non meravigliatevi dunque se nelle nostre mani non vedrete più il sonaglio del buffone, ma il progetto dell'architetto; non meravigliatevi se la voce del futuro, tenera ancora ieri di sentimentali fantasticherie, si spande oggi nel rame della predicazione⁴⁷.

Le ricerche sovietiche, forti dell'autorità loro concessa dal presentarsi come alleate o protagoniste del socialismo in via di realizzazione, dimostrano l'assoluto anacronismo non solo degli appelli populistici e umanitari dell'*Arbeitsrat für Kunst*, della prima Novembersonne

dada si era congiunta, a Berlino, con la scoperta del «valore del non-valore», dell'utopia tecnologica come orizzonte di riferimento per una comunicazione che abbia come proprio spazio specifico quello della Grossstadt, nel pieno del suo anonimato, della sua perpetua e violenta metamorfosi, del suo porsi come «teatro dello shock», dell'imprevisto, dell'assurdo. Ma si trattava ancora di una scoperta che si limitava a individuare puri strumenti – tipica la tecnica dell'assemblaggio e del fotomontaggio – senza riuscire a indicare le vie di un loro uso istituzionale. Fra gli esperimenti di grafica dadaista e le composizioni elaborate da Lisickij a Berlino – le illustrazioni delle *Sei storie a lieto fine* di Ehrenburg, pubblicate dalla casa editrice Helikon nel '29, per lo *Zoo* di Sklovskij, le riviste «*Vesč*» e «*Broom*» il volume dei *Kunstismen*, il volume *Dlija Golossa* di Majakovskij, ecc. – il salto compiuto è quello fra una pura enunciazione di principi e l'individuazione sistematica di un linguaggio tipografico in sé concluso.

La dimensione nuova delle ricerche sovietiche viene inoltre ribadita dall'esposizione, sempre nel '22, delle opere di Aleksandra Ekster alla libreria Sarja sulla Marburgerstrasse, con catalogo e testo di Jean Tugendhol'd, dalla mostra del '23, nella medesima libreria, di opere della Boguslavskaja e Charchoune e di scenografie, modellini e costumi del-

la Ekster, di Aleksandr Vesnin, Georg Stenberg e Jakulov in occasione dell'uscita del volume di Tairov *Das entfesselte Theater*, con grafica di Lisickij, dall'uscita, infine, della rivista «Vešč» (1922-23).

L'utopismo della *Catena di vetro*, dell'ideale «Cattedrale del socialismo», della *Stadtkrone*, appare di colpo anacronistico: la pubblicazione della rivista «Frühlicht», a cura di Bruno Taut – che pubblica, fra l'altro, un articolo di Iszelenov su un ingenuo schema di «città socialista» di Zoltovskij, e un articolo di Ehrenburg sulla torre di Tatlin – va visto come l'ultimo atto di una contaminatio espressionistico-dada in via di estinzione. La nuova dimensione del costruttivismo internazionale, immediatamente colta da Moholy-Nagy e da Gropius, produce subito i suoi frutti: dal '22 Gropius e Adolf Meyer, con i progetti per la Chicago Tribune Tower, per la casa Kallenbach, per la fabbrica Kappe, appaiono interpretare una *Neue Sachlichkeit* ben lontana dalle ricerche precedenti⁴; nel '23, Gropius imprime una svolta fondamentale alla didattica del Bauhaus; figure prima assorbite nel generalizzato clima espressionista, come Mies van der Rohe e Hilberseimer, iniziano ad assumere un ben diverso rilievo. Naturalmente, l'accoglienza riservata alle avanguardie russe non è tutta concorde. Paul Westheim, in *Das*

egli insegnare al popolo esclusivamente le tecniche e i mestieri – ave-
scritto Stahl – lasciandogli il compito di definire il proprio nuovo
le»: un concetto troppo vicino, per diverse ragioni, sia alla politica
lturale preconizzata da Lenin, che alle osservazioni sul compito del-
rte «produttiva» di Trockij, per non essere ripreso da Lunačarskij.

Stahl – scrive Lunačarskij⁵ – afferma perentoriamente che, liberato dall'in-
fluenza esteriore dei gruppi di intellettuali, il popolo tornerebbe alla sua ric-
chezza, vale a dire alla cordialità del sentimento, alla ricchezza della fantasia,
alla finezza musicale, all'impiego dei colori, ecc.

Mi affretto a dichiarare – egli prosegue – che su molti punti il mio giudizio
coincide con quello di questo critico borghese. Non vi è alcun dubbio che la
nostra aspirazione pseudoprogessiva di escludere dall'arte il sentimento e
la fantasia, di intellettualizzarla a tutti i costi, non viene controbilanciata dalle
forme svigorite, rilassate del nostro passato accademico e semiaccademico. An-
ch'io ritengo che la nuova generazione, che si sta oggi educando nelle nostre
scuole, è capace di rispecchiare la rivoluzione in forme molto più ricche e im-
medie di quelle impiegate dagli estremisti di sinistra, tutte ottime persone,
spesso sinceramente amiche della rivoluzione, ma tuttavia influenzate dall'arte
borghese di sinistra della bohème parigina.

Se fino a qui l'atteggiamento del Commissario del popolo all'istru-
one artistica si rivela estremamente cauto, attento a compensare le cri-
che di stampo antiaccademico con quelle rivolte alla tradizione della

zionaria. Nondimeno, fa piacere osservare che anche un'esposizione di opere nate da questa fase di transizione ha suscitato da parte della critica e del pubblico tedeschi riconoscimenti lusinghieri...

Arte di transizione, erede diretta delle avanguardie, della borghesia progressista prerivoluzionaria: il giudizio «ufficiale» di Lunačarskij è confrontabile immediatamente con le considerazioni di Trockij sul ruolo, «di transizione» appunto, specifico delle avanguardie artistiche sovietiche³⁵.

Prima di trarre una conclusione dalla recensione di Lunačarskij, è opportuno confrontarla con uno scritto che in qualche modo costituisce una risposta ad essa, formulata esplicitamente dal fronte della «sinistra artistica». Nel 1923 Majakovskij, su «Krasnaja Nov'», si preoccupa di rispondere, anche su un piano specificamente politico, al Commissario del popolo³⁶.

Anche Majakovskij lamenta l'incompletezza della mostra berlinese, ma evita di adoperare tale argomento, come aveva fatto Lunačarskij, a fini di parte. Ciò che piuttosto gli interessa è sottolineare immediata-

e poco ci manca che la stessa moglie di Millerand si ponga alla testa del Comitato promotore della nostra mostra a Parigi. Dobbiamo far penetrare in questo spiraglio la maggior quantità possibile di idee comuniste.

L'identificazione di comunismo e avanguardia è così di nuovo ribadita da Majakovskij. Una mostra d'arte sovietica in un paese capitalista è per lui un veicolo di penetrazione ideologica, pur che essa venga informata dalle correnti costruttiviste. Lo scontro fra Lunačarskij e Majakovskij ne esce del tutto chiarificato. Per il commissario del popolo – politicamente sollecitato dalle critiche di Lenin – le tendenze «di sinistra» mostrano già valenze tutte assimilabili, in tendenza, dall'universo capitalistico in evoluzione: è quanto noterà, tre anni più tardi, Tugenčol'd, recensendo l'Expo 1925 di Parigi³⁷. Per Lunačarskij, l'unica strada percorribile è quella di un riallaccio ai grandi temi dell'umanesimo borghese; è la «soluzione» che all'ideologia dell'«arte socialista» offriranno Lukács e, in architettura, il gruppo Vopra.

Per Majakovskij, come per Rodčenko, per Arvatov, o per Brik, esiste un solo consumatore «che non sa che farsene dei quadri, né degli ornamenti e che non teme il ferro e l'acciaio» e «questo consumatore è il proletariato»³⁸. Tesi che in sé non ha bisogno di commenti, ma il cui richiamo assume un valore particolare a proposito del diverso significato assunto dalla mostra di Berlino, per un membro responsabile del partito e per gli intellettuali di avanguardia.

dell'intelligencija europea.

Risulta quindi essenziale seguire con attenzione la politica culturale svolta in Germania dal principale agitatore dei temi ideologici costruttivisti, Lisickij.

È infatti estremamente significativo che Lisickij, commentando in diverse occasioni il clima artistico di Berlino, senta il bisogno di attaccare sia il gruppo dello Sturm che il politicizzato raggruppamento dadaista.

Nel primo numero di «Vešč», egli insiste su una prospettiva internazionale, identificata con l'oggettualità del costruttivismo.

D'ora in poi, l'arte, pur conservando tutte le proprietà e i sintomi locali, è internazionale. I fondamenti di una nuova maestria fissano nessi sicuri fra la Russia, che ha vissuto la più immensa rivoluzione, e l'Occidente con il suo lamentevole umor tetro dopo la guerra: qui essi tralasciano ogni differenza di tipo psicologico, economico, nazionale. *L'oggetto* è la congiunzione fra due trincee confinanti⁶².

E continua, riecheggiando le parole di Majakovskij del 1915:

La tattica negativa dei dadaisti, che somigliano come due gocce d'acqua ai primi futuristi del periodo prebellico, la riteniamo un anacronismo. È tempo di costruire sul terreno ormai sgombrato. Ciò che è morto, morirà anche senza la nostra cooperazione; invece, per un territorio incolto c'è necessità non d'un programma, non d'una scuola, ma di lavoro⁶³.

hanno esposto gli ungheresi. Generati dalla rivoluzione russa, sono divenuti con noi fecondi nella loro arte. Moholy-Nagy ha superato l'espressionismo tedesco e va verso l'organizzatività. Dallo sfondo del medusiforme non-oggettivismo tedesco si rileva la chiara geometria di Moholy e Peri [...].

La cultura pittorica della nuova tela invece non viene più dal museo, viene dalla galleria della strada odierna: il grido e la densità cromatica del manifesto litografico, nere targhette di vetro con bianche lettere incollate. La luce delle lampade elettriche colorate di vernice viola.

La cultura pittorica «che viene dalla galleria della strada odierna» è, in sintesi, il programma delle tecniche di comunicazione non-verbali cui l'intera avanguardia aveva teso, dal manifesto di Meidner sulla grande città, alla «fattografia» propugnata più tardi dal Lef. Ma è anche, e principalmente, giustificazione della tecnica del montaggio, rivendicata da Hausmann (con il riconoscimento, pare, dello stesso Lisickij) come innovazione specifica del dada berlinese, ma portata al più alto livello linguistico da Kurt Schwitters⁶⁴.

È proprio con Schwitters, infatti, che Lisickij instaura rapporti organici di collaborazione. Tramite Schwitters, egli entra in contatto con la società Kestner di Hannover, e con il suo aiuto, fra gli altri, riesce ad entrare più tardi in un sanatorio svizzero: insieme, Lisickij e Schwitters redigono il numero 7-8 di «Merz», il «Merz-Nachrichten» e dà una vita...

O di Piet Jakov, la dove questi affermano che l'ideologia

non consiste nel materiale di cui si serve l'arte, ma nei procedimenti di lavorazione di questo materiale⁶⁷, [e che l'arte] «non è una cosa [...] ma un rapporto di materiali: e, come ogni rapporto, anche questo è di grado zero, [per cui] [...] le opere giocose, tragiche, universali, da camera, *le contrapposizioni di un mondo a un altro o di un gatto a una pietra sono uguali tra loro*⁶⁸.

L'utopia di un'arte «politica» viene quindi negata recisamente da Schwitters, a favore di una produzione di oggetti formali concepiti come puro scontro di segni neutri: anche se estratti da residui inutilizzati della vita quotidiana. In tal senso, l'alleanza stretta tra Lisickij e Schwitters diviene ancor più significativa: non è tanto la «sinistra artistica» che interessa Lisickij, ma l'autore del *Merz*, che era stato sin dall'inizio allontanato dal gruppo berlinese dadaista, a opera di Huelsenbeck⁶⁹. E, del resto, anche Moholy-Nagy – che non riscuote le simpatie di Lisickij per ragioni «tecniche» – aveva scritto per la rivista «MA», nel 1922, un articolo dal titolo *Konstruktivismus und das Proletariat*, in cui venivano avanzate tesi altamente ambigue sull'internazionalismo del costruttivismo. Nell'articolo di Moholy-Nagy, in realtà, lo spirito della macchina si rivela *di per sé* portatore di egualitarismo sociale: ma solo in quanto «tutti possono diventare padroni o schiavi» della macchina

⁶⁷ Cfr. il *Manifest Proletkunst*, in «Merz», 1923, n. 2, pp. 24-25 (ora in *Almanacco Dada* cit.).

È in fondo ozioso seguire nelle loro peregrinazioni intellettuali gli artisti convergenti a Berlino e alla ricerca di radici politiche solo per ottenere giustificazioni per le loro sperimentazioni. Si può però osservare che nel preteso «socialismo» di Moholy-Nagy non vive unicamente l'utopia tecnologica espressa al suo massimo livello dal Benjamin dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ma anche l'eredità della socialdemocrazia kautskyana: la macchina è – come il grande trust che la assoggetta – condizione prima di trasformazione sociale. Dar voce al suo funzionamento, come fanno sia Moholy-Nagy, che Hans Richter o Lisickij, non è contraddittorio con l'immergersi – dominandolo, «tenendolo insieme» – nel mare degli alfabeti scompigliati della metropoli, come fanno Hausmann o Schwitters. Si tratta, piuttosto, di un'interiorizzazione o di un'esteriorizzazione delle pulsioni generate dalla «nuova Babilonia»: van Doesburg dimostrerà, assorbendo per intero l'alienazione soggettiva da essa provocata, che dada potrà assumere veste sperimentale e l'elementarismo la tecnica del collage.

Tutto ciò non documenta solamente il tramonto (provvisorio: si pensi al formarsi pressoché contemporaneo del gruppo surrealista) delle

Del resto, Bucholz non è isolato nel suo tentativo di trasportare gli ultimi residui del pathos espressionista all'interno del linguaggio elementarista: si pensi alle opere di Moholy-Nagy fra il '20 e il '21, o allo stesso Puni. Anche qui, l'opposizione di Lisickij è sintomatica, e delinea chiaramente la sua politica culturale. Politica culturale, tuttavia, che inizia a rilevare le proprie interne ambiguità con la pubblicazione della rivista «Vešč-Gegenstand» («l'Oggetto»), da lui diretta insieme a Ehrenburg, come si è accennato, dal 1922. Il programma di «Vešč» è esplicito: l'arte oggettuale, la metafora dell'universo tecnologico in sviluppo dinamico, l'immagine di una produzione meccanizzata capace di pacificare la collettività in un piano organico, sono qui salutate come concreti momenti di lavoro comune dell'*internazionale costruttivista*. In tal senso, Vešč è un atto politico: l'ideologia del piano ne emerge come momento unificante della intelligencija sovietica e di quella occidentale.

«Vešč»

è per l'arte costruttiva, che non abbellisce la vita, ma la organizza. Noi abbiamo chiamato la nostra rivista

«Vešč»

dato che per noi l'arte è creazione di nuovi oggetti [...]. Qualsiasi prodotto organizzato - la casa, il poema o il quadro - è un oggetto che si propone un fine che non allontana gli uomini dalla vita.

struzioni, dell'assoluta e delle nuove appartengono al passato.

Noi consideriamo quale aspetto fondamentale del nostro tempo il trionfo del metodo costruttivo. Lo troviamo tanto nella nuova economia, che nello sviluppo dell'industria, nella psicologia dei nostri contemporanei, che nell'arte⁷⁷.

Il motivo di dissenso con le posizioni dadaiste viene così riaffermato. L'impossibile politicizzazione di un'ideologia falsamente distruttiva viene colta in modo esplicito. Ma, insieme, viene affermata l'esigenza di un lavoro intellettuale che si fermi alle porte della produzione industriale, che tocchi il mondo del lavoro solo di tangenza, che non abbandoni il campo della pura ideologia. Ed è sullo scivoloso terreno dell'ideologia che «Vešč» pretende di seguire le indicazioni leniniste sulle aperture della Russia verso l'Europa che va sperimentando tecniche avanzate di capitalismo di Stato. (L'accento alla Nep, nella piattaforma programmatica di «Vešč», è indicativo).

L'ambiguità ideologica dell'operazione è accentuata dagli scritti coevi di Ehrenburg, e in particolare dal suo volume *Eppur si muove*, dello stesso 1922, in cui viene fatto emergere il filo rosso che congiunge insieme movimenti come l'Esprit Nouveau, De Stijl, L'Unovis, la Vida Americana, all'insegna dell'internazionalismo della linea costruttivista. Con un avvertimento, però:

... ma esistere soltanto in seno a

L'arte nuova è favorevole a un piano unico, al sistema, all'organizzazione, in contrasto con l'impressionismo anarchico della società piccolo-borghese...⁷⁸

L'arte come immagine dell'ideologia della Rationalisierung ne esce confermata come valore eminentemente socialista: l'anarchia della distribuzione e la passività produttiva vengono individuate, all'opposto, come i non-valori della borghesia capitalista.

A tale lettura distorta della realtà del capitalismo internazionale, allora in via di riorganizzazione, Ehrenburg unisce un nuovo slogan: le tendenze razionaliste dell'ideologia intellettuale sono per lui – come per Lisickij – le sostanziali nuove forme «di opposizione», nei paesi occidentali. Di qui, la legittimità dell'internazionale costruttivista.

Boris Arvatov accusa immediatamente «Vešč» di opportunismo, dal

Lisickij – le sostanziali nuove forme «di opposizione», nei paesi occidentali. Di qui, la legittimità dell'internazionale costruttivista.

Boris Arvatov accusa immediatamente «Vešč» di opportunismo, dalle pagine di *Pečat i Revoljucija*⁷⁹. Per Arvatov, l'unione delle forze che si raccolgono intorno alla rivista – Archipenko, Chaplin, Craig, Gleizes, Goll, Léger, Jules Romains, Severini, ecc. – è solo una concentrazione di intellettuali estetizzanti, al loro primo contatto con l'universo produttivo, intorno al nuovo feticcio della tecnica moderna, intesa non come un mezzo, ma come un fine. Fra le critiche di Lunačarskij alla mostra del '22 e quelle di Arvatov a «Vešč» esiste un terreno, almeno, in comune. L'universo tecnologico, evocato al di fuori di un recupero della città dell'uomo, porta, per loro, troppo palesemente il segno dell'«oggettività», per poter essere salutato in sé come valida ideologia di sostegno all'universo del «lavoro socialista».

Eppure, è proprio tale utopia tecnologica, attenta a identificare estetica e ideologia della produzione, che viene individuata da Ehrenburg e Lisickij come elemento catalizzatore delle sparse ricerche europee.

Il che è del tutto esplicito già nel manifesto lisickijano *Proun* (1920), reso noto in Europa dalla rivista di van Doesburg, nel 1922⁸⁰:

⁷⁸ L. EHRENBURG, *Eppur si muove*, Moskva-Berlin 1922.

⁷⁹ BORIS I. ARVATOV, *Critica a Vešč*, in «Pečat i Revoljucija», 1922, n. 7. Sulla vicenda di «Vešč» si veda anche l'articolo di K. VAVONOV, *La rivista Vešč*, in...

e in proiezione determinata in e tra loro. La costruzione e la scala della massa di segni caratterizzanti dà allo spazio una determinata tensione. Cambiando i segni caratterizzanti, mutiamo la tensione dello spazio, che è costituito da uno stesso e medesimo vuoto.

... È la forza del Proun creare fini. In ciò consiste la libertà dell'artista nei confronti dello scienziato. Dallo scopo consegue l'utilità, vale a dire il diffondersi della profondità della qualità nella estensione della quantità.

A parte gli strumenti linguistici specifici, è chiaro che fra il Proun lisickijano e le idee del gruppo De Stijl esistono affinità notevoli: anzi, si può dire che se il costruttivismo poteva apparire pressoché del tutto nuovo a Berlino, le avanguardie raccolte intorno allo «Stijl» avevano già da tempo fatto proprio il programma con cui Lisickij si proponeva di riunificare le ricerche europee. Come nel caso di Schwitters, anche qui ciò che viene messo fra parentesi è l'aspirazione politica del costruttivismo russo: la stessa alleanza Lisickij - van Doesburg si basa su un'accezione dell'avanguardia in cui le volontà «rivoluzionarie» siano tutte calate nel loro autonomo programma collettivo e nella loro utopia tecnologica.

Del resto, già nel 1921, Raoul Hausmann, Hans Arp, Puni e Moholy-Nagy avevano pubblicato su «De Stijl» il manifesto *Aufruf zur Elementaren Kunst*⁶¹. Il congresso delle avanguardie tenuto a Düsseldorf, dal 29 al 31 maggio del '22, con la partecipazione determinante

lienazione che porta van Doesburg a misurarsi con le avanguardie negative, né si tratta unicamente di un tentativo ulteriore di riunificazione soggettiva dell'intero arco delle esperienze di rottura europee. (Più coerentemente di van Doesburg, forse, quest'ultima è la strada battuta da Hans Richter). Il dadaismo del direttore di «De Stijl» non è quello di Ball, né quello di Hausmann, tanto meno quello di Tzara: depurato di ogni matrice puramente iconoclasta, il dadaismo di van Doesburg riduce l'avanguardia a sperimentalismo, si scopre come elenco di tecniche di comunicazione, vale come affermazione di una «tradizione del nuovo» e della sua «altra logica», antitetica a quella tradizionale dileggiata dallo stesso van Doesburg sulle pagine di «Mécano»⁶².

In tal senso, la scelta di Weimar come sede del congresso è assai eloquente. Sia van Doesburg, che Lisickij, che i costruttivisti europei vedono il Bauhaus, dominato dal Vorkurs di Itten, come un centro didattico anacronistico, in cui l'esaltazione dei miti antroposofico-vitalistici o della tecnica artigiana si presenta come alternativa a un'operazione di unificazione delle tecniche di comunicazione di massa. Il congresso del 1922 è quindi una palese provocazione (parallela ai noti scontri fra van Doesburg e il Bauhaus), recepita e assorbita immediatamente da

analitica. Attendono forme sintetiche di là da venire. Con gran decisione, i costruttivisti hanno percorso una nuova strada. Quella della realtà. Nelle loro prime costruzioni ancora non utilitarie si può riconoscere una chiarissima volontà di prendere possesso del reale. Dalla costruzione nella pittura i costruttivisti sono passati alla costruzione di oggetti. All'architettura nel senso più lato della parola. Il costruttivismo è la conseguenza logica dei metodi di lavoro che si basano sulla collettività del nostro tempo. Quindi, esso ha una base che non è di natura soggettiva, bensì generale. Esso percepisce la subordinazione sociale dell'arte senza riserve, come di tutta la vita. Cerca i suoi elementi nelle espressioni del nostro tempo meccanizzato e industrializzato. Chiarezza matematica, rigore geometrico, organizzazione funzionale, economia estrema e costruttività il più possibile esatta non sono soltanto problemi tecnici, ma anche eminentemente artistici. Essi determinano il propriamente essenziale della nostra epoca. Il metodo costruttivista immette qualsiasi oggetto nell'ambito della formazione. Non sopprimendo la vivacità, ma formando una realtà. - Le opere dei costruttivisti, alla fin fine, non sono altro che esperimenti su materiali. Essi lavorano coscientemente alla soluzione dei nuovi problemi posti dal materiale e dalla forma. Le loro sono soltanto opere di transizione verso costruzioni architettoniche funzionali. Il fine ultimo è una preparazione ben disciplinata all'architettura».

letamente a quanto...
nella Vienna dei primi anni della socialdemocrazia.

Sarà inutile, in questa sede, rilevare le contraddizioni che negli anni del «comunismo di guerra» si aprono a causa delle difficoltà pratiche di esecuzione dei provvedimenti di legge e dell'impossibilità di accompagnare alla redistribuzione degli appartamenti esistenti adeguate iniziative di intervento coordinato nel settore edilizio. È più importante osservare che i provvedimenti di socializzazione del 1917-21 aprono spazi inediti alla pianificazione, mentre chiudono le porte a ogni pretesa di autonomia disciplinare per l'urbanistica, così come questa si era venuta definendo, attraverso un lungo lavoro teorico dal 1870 al 1914, nei paesi di punta dello sviluppo capitalistico: Inghilterra, Germania, Stati Uniti. Tutti i modelli che si incontrano e si scontrano fra loro alla Town Planning Conference and Exhibition, organizzata nel 1910 a Londra dal Riba, rispondono infatti a una logica imperniata su tre ordini di problemi: a) la formazione di un'ideologia dell'innesto dell'intervento pubblico nelle maglie, razionalizzate, del laissez-faire speculativo (la City Beautiful americana); b) il tentativo di «regolare» il mercato delle aree sulla base di teorie economiche marginaliste (le teorizzazioni della scuola tedesca); c) lo spostamento del tema urbano in ambito regionale, con strumenti tendenti a eliminare o a ridurre la rendita di posizione e a permettere un recupero delle rendite indotte da parte delle comunità (il movimento per le Garden Cities in Inghilterra). L'insuccesso ventennale di tali

fetto – tipico delle teorie marginaliste – non è forse all'ordine del giorno nel dibattito e nella prassi economica del «comunismo di guerra»?

Tutta la prima fase della pianificazione sovietica è in effetti rivolta al reperimento di strumenti di piano, piú che all'elaborazione di programmi concreti. O meglio, ciò è quanto risulta storicamente dalla dialettica che si instaura fra gli sforzi compiuti dai tecnici che avanzano proposte piú o meno compiute e l'azione del governo centrale e dei soviet locali. Architetti e urbanisti, spesso operanti isolati all'interno dei vari enti o dei commissariati del popolo, ritengono di essere già in possesso di basi teoriche sufficienti per poter procedere all'elaborazione di piani a livello regionale, urbano e settoriale; ed è chiaro che tali basi teoriche affondano le loro radici o nella tradizione del socialismo umanistico e utopico, o negli strumenti elaborati dal riformismo ottocentesco.

In altre parole, la cultura piú avanzata, fra il '18 e il '25, sembra non avvertire il problema dell'elaborazione di strumenti nuovi che si inseriscano all'interno delle varie fasi di sviluppo dell'economia sovietica. Il piano, per intellettuali di avanguardia e per urbanisti come Semënov, Sakulin, Ščusev, Šestakov, è solo un obiettivo ideologico, atto a realizzare il perfetto equilibrio profetizzato da Engels. Il che è tanto piú significativo qualora si consideri che gli urbanisti operanti in tale prima fase, a meno di poche eccezioni, non appartengono certo alle

bana e territoriale risulta sentito, fino agli anni '27-28, grosso modo, quasi esclusivamente dalla cultura estranea all'avanguardia. Il che è facilmente spiegabile. Il campo specifico privilegiato dalle avanguardie è la metropoli, colta nella sua realtà di «macchina di comunicazione». Ma l'intervento sulla metropoli è da esse concentrato nel microcosmo dell'oggetto: solo nella sperimentazione sull'oggetto è possibile trasmettere un messaggio relativo alla ricostruzione totale dell'esperienza umana. Non a caso, quando Ladovskij si cimenterà in progetti a scala urbana tenterà di tradurre in spazi tridimensionali le ricerche formali di un Lisickij o di un Rodčenko.

Ščusev, Fomin, Žoltovskij, Semënov non privilegiano, al contrario, gli aspetti sovrastrutturali della città e sono disposti a riconoscere all'urbanistica un'autonomia, almeno relativa, rispetto alla scala architettonica. La loro formazione accademica impedisce a tali architetti di accettare una netta soluzione di continuità fra le varie fasi di formazione della città: ciò spiega, fra l'altro, le ragioni che li legano al pensiero di Camillo Sitte e di Raymond Unwin.

Ma ciò non significa che non esista, nella Russia dei primi anni post-rivoluzionari, una ricerca urbanistica «di avanguardia».

della città: ciò spiega, fra l'altro, le ragioni che li legano al pensiero di Camillo Sitte e di Raymond Unwin.

Ma ciò non significa che non esista, nella Russia dei primi anni post-rivoluzionari, una ricerca urbanistica «di avanguardia».

È infatti molto significativo che gli urbanisti russi operanti fra gli anni del comunismo di guerra e gli anni della Nep tendano a svincolare la disciplina urbanistica dalle concrete fasi storiche che il partito si trova a dover affrontare: l'ipotesi della «città socialista» viene avanzata come sviluppo dei programmi elaborati fra l'Ottocento e il primo decennio del Novecento dalla cultura borghese. Il tutto, nella convinzione che quei programmi, utopici e incompleti all'interno dei paesi capitalistici, possano trovare una loro concretezza solo nel paese del socialismo realizzato.

In definitiva, le fonti teoriche disponibili sono quattro: quella del pensiero urbanistico tedesco, definito dai trattati e dai piani di Baumeister, Stübben, Eberstadt, Wolf; quella propagandata dal Garden Cities Movement; quella derivante dalla tradizione fourierista; quella relativa alla tradizione anarchica. Le ultime due ipotesi – già presenti negli anni successivi al '17 – si scontreranno ufficialmente negli anni di avvio del primo piano quinquennale; le altre caratterizzano in prevalenza le prime esperienze sovietiche di pianificazione urbana. Le quali, sin dal 1918,

lazzo del lavoro. La poetica del frammento e del collage deve comporsi con strutture ripetibili. Spazi aperti e volumi costruiti possono così entrare in dialettica: i blocchi residenziali, differenziati e intersecati da una strada anulare che ne violenta la continuità, esplodono a partire dall'ambiguo nucleo centrale, in cui il vuoto assume l'aspetto di un surreale segno tracciato sul terreno, a definire un'ironica cifra «trasmentale».

Lo «zaum» di Chlebnikov o di Kručënych viene così trasferito alla scala dell'intervento urbano. Nessuna utopia, in ciò. Anche Mel'nikov, come il primo Ladovskij, tenta qui una «via futurista» per l'architettura. Ma della teoria formalista non accetta solo la sistemata distorsione dei segni o l'opposizione fra materiali puri: la sua cosciente adesione al metodo della disarticolazione semantica presuppone l'analisi delle componenti funzionali del linguaggio. E se il suo progetto di quartiere somiglia in pianta a una composizione di Kandinsky, la sua struttura reale presuppone un rapporto complessivo con la città che fa propria, ulteriormente, la legge dello «spostamento delle insegne». Perché non va dimenticato che sia il quartiere Simonovskij che quello sulla Serpuchovskaja ulica sono ubicati all'interno dell'area urbana del XVIII se-

che le letture europee del fenomeno grattacielo tenderanno a nascondere: che, cioè, proprio nell'incarnare le leggi dell'economia concorrenziale e, successivamente, del sistema delle Corporations, il grattacielo si fa strumento – e non più «espressione» – di politica economica, identificando in quest'ultima ogni proprio «valore». Quando le ricerche tipologiche e tecnologiche degli ultimi decenni dell'Ottocento avranno esaurito i loro compiti provvisori, mettendo a punto strutture ripetibili, l'applicazione a queste del «valore aggiunto» del linguaggio si rivelerà – puntualmente – come puro arredo, ma con una precisa funzione: emettere messaggi noti o di immediata assimilazione, per conciliare la «percezione distratta» del pubblico metropolitano con il bombardamento di shock multipli, visivi ed economici, provocati nelle *downtowns* dai nuovi «giganti della montagna».

È esattamente tale fenomeno, che la cultura europea non può o non vuole cogliere. Ciò che negli Stati Uniti viene prodotto in un processo complesso ma lineare, viene vissuto in Europa come trauma. Il grattacielo – che nel 1875 Henry Huxley poteva chiamare «centre of intelligence»¹ – viene letto, specie dalla cultura tedesca dopo il 1910, come simbolo e minaccia di reificazione totale, come incubo angoscioso prodotto del dormiveglia di una metropoli che si sta perdendo come sog-

fine, attraverso un atto di estrema violenza, riesca a purificare, ridando a esso parola, il luogo dell'assassinio collettivo – la metropoli – dominato da un osservatorio esplicitamente rivolto a reincarnare il luogo simbolico della comunità gotica: la cattedrale.

L'esoterismo della *Stadtkrone* tautiana è dunque il leitmotiv di tali invocazioni a una «spiritualità» dell'eccezione, di tali esorcismi mistici, tesi a recuperare – come la *Cattedrale del lavoro* di Feininger – lo spirito comunitario caro alla sociologia di Tönnies.

Persino Mies, nel montare il modello del suo grattacielo a pianta mistilinea in un caratterizzato tessuto medievale, sembra voler rispondere all'assunto del suo amico Schwitters: «a causa della pesantezza dei materiali, all'architettura non è rimasto altro da fare che riutilizzare il vecchio e includerlo nel nuovo [...] così la metropoli potrebbe essere trasformata in un potente capolavoro della materia»². Certo, il progetto di Mies risponde a ciò in modo paradossale. Ma la sua antimaterialità, rispetto al contesto in cui è immerso, gioca il medesimo ruolo dell'enfatica matericità dei progetti di grattacieli di Poelzig, di Walter Fischer, di Max Berg.

Con una sostanziale differenza, tuttavia, che si rivelerà in tutta la sua portata nelle opere miesiane negli Stati Uniti. I prismi vitrei dei grattacieli sperimentali del 1919 e del 1921 sembrano annunciare il me-

qualcosa accade senza che nulla accada. I grattacieli di Mies «realizzano» la verità del solipsismo di Wittgenstein e di Musil: *non ne parlano*.

Al contrario, le strutture alte progettate da Otto Kohtz, da Emmanuel Josef Margold, da Paul Thiersch, da Poelzig, sembrano voler *dire* fino in fondo la tragedia del solipsismo, colta nel puro consistere delle grandi montagne babeliche. Troppo accade in quei progetti – i disegni di Poelzig evocanti uno spiraleico *Flughaus* sono indicativi – affinché veramente in essi accada qualcosa. Troppe «parole» in essi, per ripetere fino all'ossessione che l'*unio mystica* da loro invocata non è quella miediana, bensì quella del Grande Soggetto con la moltitudine.

Del resto, non era stato proprio Otto Kohtz a predire, nel 1909, l'avvento di una architettura come paesaggio gigantesco plasmato a fini di pura contemplazione, evocazione di un popolo schilleriano come «universo abbigliato a festa»?.

Il grattacielo come cattedrale, come traslato simbolico di una collettività ritrovata, non soggiace solo a livello inconscio, nella cultura tedesca. Gerhard Wohler, commentando nel 1924 i risultati del concorso per la nuova sede del «Chicago Tribune», parlerà, per il grattacielo tedesco, di «simbolo dell'aspirazione al metafisico e del comportamento spirituale» già proprio del Duomo, che, tradotto in termini moderni,

Le avventure dell'avanguardia: dal cabaret alla metropoli

208
Ma il simbolismo della Traktornaja silica è meno infantile e di tipo diverso: elementi qualificanti ne sono i semiarchi di raccordo fra la tracci edilizia e le aggettazioni di superficie, dove – come nel progetto di Gogol' del '23 sopra ricordato – l'interruzione di un elemento «finito» come l'arco o un prisma volumetrico di balneazione memoria introduce notazioni epiche e vagamente allusive. Si tratta di un fenomeno, nell'architettura, delle nostalgie per una comunicazione primigenia e calata nel mito dell'originario popolare, che caratterizza l'intera prima fase delle avanguardie russe. Non a caso, il quartiere «aperto» di Gogol' del '23, più ancora del complesso realizzato a Leningrado, suscita suggestioni folle a una concitazione formale ricca di matrici futuriste. E si potrà avvicinare il populismo della Traktornaja silica a quello degli Höfe realizzati dal comune socialdemocratico viennese, prescinto, devolo non solo dalla componente eroica presente in questi ultimi e assente a Leningrado, ma anche e principalmente dal fatto determinante che gli Höfe costruirono – malgrado il tradizionalismo delle loro soluzioni residenziali e delle loro tecnologie – un sistema di intervento nelle maglie urbane in qualche modo tipizzate.

Né la sistemazione complessiva guidata da Il'in, né il quartiere di Gogol', Nikol'skij e Simonov, né il quartiere Palevskij, realizzato nel centro Nevskij a Leningrado da A. Zaverukin e N. P. Rybin (1923), né il quartiere della Trakej silica di L. M. Tvevskij e D. P. Burevskij, sulla riva sinistra della Neva, costituiscono in alcun modo modelli di intervento da far rientrare in un corpus disciplinare utilizzabile in grande scala. I loro limiti e la loro eventuale validità sono tipici di una fase di transizione che sembra negare la necessità stessa di «modelli».

In tal modo, alla prova delle nuove dimensioni di intervento fissate dai primi due piani quinquennali, la cultura architettonica e urbanistica russa si trova attardata su due fronti, ugualmente inutilizzabili: quello dell'empiria più o meno romantica e quello dell'universo artificiale dell'avanguardia.

Ciò può contribuire a spiegare il ricorso alla consulenza degli architetti radicali della Germania di Weimar dopo il '20, e può costituire una chiave per leggere più correttamente il divaricarsi delle esperienze sagornate o degli esponenti del formalismo. Mentre May, nel piano di Mosca del 1922, offre la più completa applicazione dello schema territoriale sovietiano alla capitale dell'Unione Sovietica, il Letatino o il progetto di una «volante» elaborato da G. Krutikov come tesi di laurea (1928), esplicitano senza mezzi termini la «fuga dal reale» che i piani

Verso la città socialista (Lina 1922-23) 209

di Malevič avevano già indicato come via senza uscita per l'annullamento supponibile dell'oggettivo.

Ora mi rimette che lo spazio della materia. Al di là di essa è l'uscita dal mondo; al di qua, la nostalgia per la «statalia» borghese, perseguita tramite la ridondanza comunicativa di un arcaico Kirich.

dall'esterno del mercato. Il nuovo *laissez-faire* ha in sé potenzialità adeguate ad *autopianificarsi*: questa è l'ideologia inespressa, ma circolante all'interno della cultura architettonica newyorkese degli anni '20. La *Zoning Law*, proprio per le sue caratteristiche «restrittive», per la sua capacità di proiettare nel futuro lo status quo, per essere strumento di stabilizzazione economica, può essere accettata come condizione tranquillizzante: ma non così i *Reports* elaborati per il governatore Al Smith da Henry Wright e Clarence Stein, letti come perturbatori di un equilibrio *in sé* perfettibile. L'orgia formale che si deposita sui grattacieli di New York, fra la ripresa del settore edilizio dopo la prima guerra mondiale e il crollo del '29, non può quindi essere interpretata unicamente come semplice contaminazione ottimistica fra le suggestioni della cultura tardo-romantica europea e gusto hollywoodiano. Che influenze Art Déco, espressioniste, viennesi, olandesi, informassero quell'orgia formale è indubbio, come è stato sottolineato recentemente dalla Bletter. Ma sulle ragioni strutturali che spingono a tale diffusa adozione del *jazz style*, a tale calibrata mediazione di meccanicismo e allegorie di immediata assimilazione, a tale indifferenza nei confronti della coerenza linguistica – ogni linguaggio è ammesso nel «gran teatro» metropolitano – nulla ancora è stato detto. Certo, la «New Babylon» è invito a partecipare gioiosamente all'universo delle merci: le merci stesse, qui, tendono a nascondere l'astrattezza del loro valore di scambio, a esaltare

morfosi guidabile meccanicamente.

Nessuna celebrazione dell'irrazionale in tale ostentata frantumazione degli oggetti. Vale piuttosto per essa l'acuta osservazione fatta da Benjamin in *Zentralpark*:

Per il pensiero dell'eterno ritorno – scrive Benjamin riferendosi alla nota metafora nietscheana²⁸ – ha la sua importanza il fatto che la borghesia non osava più guardare in faccia il prossimo sviluppo dell'ordinamento produttivo da essa posto in opera. Il pensiero di Zarathustra dell'eterno ritorno e il motto sulla federa dei cuscini [dei divani del salotto borghese]: «Solo un quarto d'ora» sono complementari.

Così, l'instabilità delle superfici scavate e punteggiate da dentelli, e i soffitti gradonati e inclinati della lobby di Ely J. Kahn, pur con strumenti diversi da quelli usati nei grovigli spirali delle griglie dei radiatori della lobby del Chanin Building di Sloan and Robertson e nelle campiture policrome degli ascensori dello stesso edificio, hanno un solo contenuto allegorico: l'esaltazione del provvisorio. «L'eterno ritorno» è banalizzato, ma compiutamente reso fruibile: «la cattiva infinità del tempo» è esorcizzata in un trionfo del transeunte, del fluire senza posa, del gioco «inessenziale» delle forme. «Solo un quarto d'ora»: l'intera metropoli invita all'accelerazione senza posa del movimento, della velocità, dello scambio. In essa deve essere reso impossibile «fermarsi»:

stica, praticamente impercettibile, rappresenta un notevole risparmio di lavoro e l'originalità di una struttura che si distingue dagli edifici circostanti ha un valore pratico che non può non interessare l'architetto e il suo pubblico.

La *colored city* è quindi struttura autopubblicitaria, sistema di coinvolgimento del pubblico metropolitano e, come nel caso dei nuovi grattacieli sulla Quarantaduesima Strada o su Park Avenue, strumento efficiente di una speculazione letta come pionieristica, attacco e conquista di nuove aree per «l'avventura» cantata dai grattacieli stessi. Non a caso, l'organizzazione professionale dello studio di Kahn è ferrea: la ditta non è solo in grado di offrire inedite forme pubblicitarie ai suoi clienti, ma anche una consulenza sicura sulla convenienza delle localizzazioni, grazie a un archivio scientificamente aggiornato sull'andamento del valore dei suoli nella scacchiera di Manhattan³⁹.

È su tale relazione design-speculazione, che si cala una poetica tesa a una ricerca dei valori autoctoni dell'«American Civilisation». Kahn possedeva non casualmente una biblioteca di testi sull'archeologia classica, egizia e orientale e una collezione di oggetti, maioliche e porcellane dell'antica Persia uniche a New York. Il suo interesse per le decorazioni primitive in Cina, per l'architettura maya, per l'arte persiana, per gli stili moreschi, è direttamente operativo, ma ha al suo fondo un risvolto ideologico: l'ascesa dell'Impero turco e la decadenza della civiltà bizan-

che «the Indians who...» unitarie dei grattacieli di Ely J. Kahn, commentate da un frammentismo che si placherà solo nello Squibb Building (1930), sono assai meno lontane dalla ricostruzione del tempio di Salomone di Helmle & Corbett di quanto non sembri a prima vista. Anche il Park Avenue Building, l'Allied Arts Building e lo Holland Plaza Building (1930) sono monumenti alla «sapienza»: anche se in essi il culto dell'arcaico si unisce a una celebrazione della «monumentalità dell'eccentrico e del mutevole», sconosciuto alle disarticolazioni formali – ormai prive di volontà riaggregative – di un grattacielo come il Master Building (1928-29) di Helmle & Corbett.

L'immagine velocemente consumabile, eppure articolata secondo traiettorie dinamiche – si pensi al virtuosismo sfoggiato da Kahn negli ultimi piani del Bricken Casino Building – cerca così radici in culture che ignorano la storicità della tradizione europea. Alla ricerca dell'autoctono, Kahn non incontra né Emerson né Whitman, bensì arti e culture apparentemente «astoriche», stabili, atte a essere assorbite, come nuove «Sources of Inspiration», in un contesto che fa del transeunte il mostro da esorcizzare ma cui tuttavia dedicare sacrifici.

Ma non è significativo che il riduzionismo cui pervengono, per strade diverse, Ely J. Kahn e Raymond Hood sia anticipato da uno scultore americano solo di recente «riscoperto», come John Storrs? ⁴⁰. Non certo

come esibizioni postsuprematiste di un universo tecnocratico: modelli astratti di possibili grattacieli puristi, essi, tuttavia, non ignorano suggestioni jazz-style, per quanto trattenute e ridotte a minimi segnali. In tal senso, lo sperimentalismo di Storrs – che del resto si stabilisce definitivamente a Chicago solo nel '29 – batte una strada che l'architettura americana dovrà attraversare facendo i conti solo con se stessa, di nuovo al di fuori di ogni anticipazione di avanguardia in senso tradizionale.

Si noti bene: sia per Richardson, che per Kahn, che per Wright, le «radici» cercate per una nuova cultura americana affondano nell'*altro*. Ciò che conta è un'equazione fra arcaico – simbolo, e solo simbolo, di verità incontaminate – e vittoria su atavici complessi di inferiorità nei confronti dell'Europa. Con questa novità, rispetto al neoromanico della *Golden Age*: che ora, allo scadere degli anni '20, il nemico da battere sembra essere l'organicità del linguaggio. Anzi, non potendo né volendo offrirsi come «sintesi» compiute, i grattacieli della «nuova» Manhattan si atteggiavano a comparse di un gigantesco balletto collettivo: la soggettività, che il sistema del *big business* espropria alle molecole della folla da esso dominata – gli individui – è così recuperata, in una sorta di rito compensatorio dei «nuovi soggetti» urbani, che avanzano fe-

compatibili con il mercato, l'uso di tale gettito fiscale per una ristrutturazione viaria, da parte dell'operatore pubblico, capace di tener conto delle proposte di separazione dei traffici avanzate sin dai primi anni del secolo, l'adozione del modello lecorbusieriano per la *ville radieuse*».

L'utopia dà qui la mano all'opportunismo professionale: Corbett, Sloan, Hood, Mujica non fanno che dar forma disciplinare alle istanze di Paul Robertson.

Se, al di fuori di tali considerazioni – che non verranno fatte proprie dal *big business* americano neanche dopo la grande depressione – passiamo a considerare i riflessi della «New Babel» anni '20 sulla coscienza collettiva, accanto a documenti come il film *Madam Satan*, citato dalla Bletter¹⁰, dovremo porre un'ulteriore, illuminante sequenza cinematografica. Nel film *God Diggers of 1935*, Busby Berkeley inserisce una sequenza praticamente indipendente, «a film within the film»: *Lullaby Broadway*. La macchina da presa inizia con l'inquadrare la cantante Wini Shaw da lontano, isolandone il volto in campo nero. Mentre Wini prosegue il suo *song*, la macchina compie un movimento di 90°, inquadrando la protagonista dall'alto. Con un effetto di dissolvenza, del vol-

zionale sono contemporaneamente corrette e indebite¹⁹. Una volta ricostruito artificialmente un sistema autonomo di strutture linguistiche, queste non possono che risolversi in surreale giuoco di tensioni tra l'universo dei segni e il mondo reale.

Tutto ciò ci riporta al nostro problema iniziale: in quale modo la critica può comprometersi in tale «giuoco perverso», sotto il cui segno ambiguo oscilla l'intero percorso dell'architettura moderna? Alle origini dell'atto critico è sempre l'operazione del distruggere, del separare, del disintegrare una struttura data. Senza una tale disintegrazione dell'oggetto dell'analisi – l'abbiamo avvertito all'inizio di questo volume – non è possibile alcuna successiva riscrittura di esso. Ed è pacifico, che non esiste critica che non ripercorra il processo che ha dato vita all'opera, che non ridisponga i materiali dell'opera in un ordine diverso, non foss'altro che per costruire modelli tipologici.

Ma è qui che inizia ciò che si potrebbe chiamare lo sdoppiamento della critica. La semplice analisi linguistica di un'architettura che parli solo del suo essere linguaggio messo a nudo risulterebbe pura descrizione. Essa non potrebbe uscire dal circolo magico tracciato dall'opera intorno a sé, non potrebbe che manipolare lo stesso processo costitu-

E nulla significano le accuse di «fascismo» scagliate contro Rossi, dato che i suoi tentativi di recuperare una aristocratica astoricità delle forme escludono ogni ingenua verbalizzazione dei contenuti e ogni compromesso con il reale²¹. In tal senso, questo tipo di ricerca perde se stessa nel tentativo estremo di salvare uno statuto umanistico per l'architettura. Il filo di Arianna con cui Rossi intesse la sua ricerca tipologica non «rifonda la disciplina», bensì la dissolve, verificando in extremis il tragico riconoscimento di Georg Simmel e di Lukács: «una forma che serve la vita, aperta a essa, non può darsi»²². Alla ricerca dell'Essere dell'architettura, Rossi scopre che solo il «limite» dell'*esserci* è dicibile.

Ne scaturisce un risultato teorico di portata fondamentale, in realtà già scontato dalla cultura contemporanea, ma che di continuo viene accantonato. Il rifiuto della manipolazione ingenua delle forme, opposto da Rossi, conclude il dibattito vissuto personalmente dal primo Loos e che ha in Karl Kraus un altissimo interprete.

²¹ Il n. 21-22, 1973, della rivista «Parametro», dedicato alla XV Triennale di Milano, dove la sezione architettura è stata curata da Rossi, Franco Raggi, Massimo Scolari, Rosaldo Bonicalzi, Gianni Braghieri e Daniele Vitale, porta in copertina il titolo *La Triennale modello Starace*, men-

avanti», certo, nulla ha in comune con la lapidaria proposizione 7^a del *Tractatus logico-philosophicus*: «ciò di cui non si può parlare è bene tacere». Se la critica krausiana del linguaggio è solo l'inizio, se essa fa ancora parte di una sfera *etica*, è anche vero che la sua lucidità – «io sono soltanto uno degli epigoni, che abita l'antica casa del Linguaggio» – fa di Kraus un «attuale» per eccesso. Molto più krausiana di quanto non si pensi è la caustica ironia degli «architetti senza architettura» – da Pichler, a Peter Wilson, a Scolari, a Hejduk, ai Krier – o ai silenziosi manipolatori dei propri pudori. Troppo fascino, infatti, per l'architettura attuale, in quel non voler o saper decidere se il rumore che entra nella stanza «provenga da animali, da bambini o solo da mortai», per non seguire l'ineluttabile imperativo di fare del tacere la nuova, estrema «parola». È indubbio: come spietatamente ha osservato Brecht, sempre Kraus «ha parlato dei ghiacci del polo a chi aveva freddo», o ha mostrato «quanto sia senza effetto il desiderio di proclamare la verità quando non si sa che cosa sia vero» (B. Brecht, *Sulla rapida caduta del buon ignorante*). Eppure: *nel segno di Kraus*, più o meno consciamente, si muovono oggi le nostre neoavanguardie. Ciò ci obbliga a fare i conti con il loro fascino «indecente».

do», o ha mostrato «quanto sia senza effetto il desiderio di proclamare la verità quando non si sa che cosa sia vero» (B. Brecht, *Sulla rapida caduta del buon ignorante*). Eppure: *nel segno di Kraus*, più o meno consciamente, si muovono oggi le nostre neoavanguardie. Ciò ci obbliga a fare i conti con il loro fascino «indecente».

«La parola è indecente»: a questo era giunto Hofmannsthal, già negli anni giovanili, per ripeterlo poi nell'*Uomo difficile*.

Nella *Lettera di lord Chandos* (1902) egli aveva dichiarato: «invece la lingua in cui mi sarebbe forse dato non solo scrivere ma anche pensare non è la latina, né l'inglese, né l'italiana o la spagnola, ma una lingua in cui mi parlano le cose mute e in cui io forse un giorno nella tomba mi discolperò davanti a un giudice ignoto». La lingua in cui parlano le «cose mute» è quella pronunciata dalle «isole nell'aria» di cui lo stesso Hofmannsthal scrive nell'*Andreas*: è quella che Rossi vorrebbe ascoltare e far ascoltare.

L'ineffabile attrae tanto più quanto meno si è coscienti che le parole impronunciabili eppure enunciabili «non producono», proprio perché esse annullano – volendolo mostrare – il *mistico* wittgensteiniano. Per questo, gli epigoni che si illudono di poter ancora abitare «l'antica casa del Linguaggio» credono che il «ritorno alla terra» – i «tristi tropici» di Aldo van Eyck o i paesaggi abitati dai *testimoni silenziosi* di Hejduk – comporti, come ineluttabile conseguenza, mordere la mela della conoscenza offerta da una Eva sempre pronta ad accogliere l'invito del

la verità quando non si sa che cosa sia vero» (B. Brecht, *Sulla rapida caduta del buon ignorante*). Eppure: nel segno di Kraus, più o meno consciamente, si muovono oggi le nostre neoavanguardie. Ciò ci obbliga a fare i conti con il loro fascino «indecente».

«La parola è indecente»: a questo era giunto Hofmannsthal, già negli anni giovanili, per ripeterlo poi nell'*Uomo difficile*.

Nella *Lettera di lord Chandos* (1902) egli aveva dichiarato: «invero la lingua in cui mi sarebbe forse dato non solo scrivere ma anche pensare non è la latina, né l'inglese, né l'italiana o la spagnola, ma una lingua in cui mi parlano le cose mute e in cui io forse un giorno nella tomba mi discolperò davanti a un giudice ignoto». La lingua in cui parlano le «cose mute» è quella pronunciata dalle «isole nell'aria» di cui lo stesso Hofmannsthal scrive nell'*Andreas*: è quella che Rossi vorrebbe ascoltare e far ascoltare.

L'ineffabile attrae tanto più quanto meno si è coscienti che le parole impronunciabili eppure enunciabili «non producono», proprio perché esse annullano – volendolo mostrare – il mistico wittgensteiniano. Per questo, gli epigoni che si illudono di poter ancora abitare «l'antica casa del Linguaggio» credono che il «ritorno alla terra» – i «tristi tropici» di Aldo van Eyck o i paesaggi abitati dai testimoni silenziosi di Hejduk – comporti, come ineluttabile conseguenza, mordere la mela della conoscenza offerta da una Eva sempre pronta ad accogliere l'invito del

ancora una volta, si è fatta discorso su se stessa. Ma, questa volta, in un modo insolito. Come colloquio, cioè, fra due modi di essere della scrittura che approdano al medesimo risultato. Non a caso, nel liceo di Chieti, Aymonino rende omaggio all'amico silenzioso. Il rumore di Aymonino e il silenzio di Rossi: due modi di declinare i suoni gutturali dei giganti gialli in cui, come abbiamo già ricordato, Kandinsky aveva personificato i «nuovi angeli» della società di massa.

Un sintomatico documento convalida tali considerazioni: la tavola presentata da Aldo Rossi alla Biennale di Venezia del 1976, metafora grafica della sua teoria della «città analoga». Rossi ci aveva del resto già abituati a valutare come macchine formali disegni basati sulla manipolazione combinatoria di luoghi reali e di luoghi ideali²⁶. Pensiero analogico come simbolismo arcaico esprimibile solo attraverso immagini destoricizzate? E perché, ora, tale ulteriore proposta di un itinerario nel dedalo di un sogno urbano, in cui il frammento di un trattato rinascimentale vale un progetto settecentesco o uno rossiano?

Anche per la «città analoga» di Rossi non esiste «luogo». Al di sot-

quotidianità. Siamo, qui, all'interno di una percezione tutta formale del nuovo universo metropolitano. Nessun dominio di esso: caso mai una mimesi, un «volere per non potere».

È Hugo Ball, nel zurighese Cabaret Voltaire, ad assumere in pieno «l'universale allegria» nietzscheana come modo di distruzione della «forma che è in noi»: il vitalismo che informa il primo cabaret dadaista corre verso il più incondizionato annullamento dell'anima, verso il «sì» detto all'alienazione collettiva, all'esecuzione capitale dei valori¹⁶. Di tale morte, Ball, Tzara, Janco, Arp, Huelsenbeck sono i sacerdoti-sacrificatori e le vittime sacrificali. Dalle finestre aperte sul mondo entra solo il vento della mercificazione globale: investito da esso, l'intellettuale scopre che il «male» metropolitano lo ha contagiato per sempre, e che unico suo dovere diviene per lui partecipare a tutti la propria decomposizione. Fra le risate e lo scandalo dei benpensanti di Zurigo, Ball si eleva a nuovo santo, trasformandosi volontariamente in manichino; esponendo, in attimi di incontrollato vitalismo, la miseria di ogni forma che non si annulli di fronte al flusso del puro esistere. Alla data 12 giugno 1916, troviamo scritto nel diario di Ball: «quello che chiamiamo Dada è un'arlecchinata fatta di nulla che coinvolge tutti i massimi problemi, un gesto da gladiatore, un gioco con sudici rottami, un'esecuzione di moralità e di pienezza forzata»¹⁷. Lo scherzo e l'atteggiamento straziato conver-

che Zarathustra dà agli «uomini superiori». Non è detto però che quella risata non possa dar luogo a una coazione a ripetere: in tal caso essa darà vita a un linguaggio dell'uomo-cosa. È la strada di Tzara a Parigi, o quella sperimentata da Picasso, Cocteau ed Erik Satie nella messa in scena di *Parade*. In altre parole: l'esorcismo del caos può ricostruire il teatro come istituzione.

Al contrario, riportare il gesto provocatore direttamente là dove esso ha origine – nel pieno della città – è l'obiettivo delle apparizioni di David Burljuk e Majakovskij camuffati da pubblici buffoni, con il volto dipinto, abbigliamenti eccentrici e un mestolo all'occhiello. Un quadro cubofuturista di Majakovskij del 1913-14 è esplicito su ciò: l'uomo-cosa, attore di quel pericoloso palcoscenico che è la città, si immerge nel mare degli oggetti scompigliati per tentare l'ultima sintesi possibile con essi¹⁸. Non a caso, Majakovskij intitola la sua prima pièce teatrale *La rivolta degli oggetti*. Siamo nel 1913, e di fronte a quella allegorica rivolta al poeta non rimane che farsi carico delle lacrime caricaturali dell'umanità sofferente. Ma nel 1918 *Misterija-Buff* dimostra che nel paese del socialismo realizzato le cose, animate, si sono riconciliate con l'uomo. Ma a un patto: che quell'uomo sia un «impuro». L'aristocrazia dello spirito di Anna non avrebbe trovato posto nella «terra promessa».

incalzante.

Il costruttivismo teatrale avrà un ulteriore esito, tragicamente ironico. Nella fossa dei pinguini allo zoo di Londra (1932-33), Berthold Lubetkin userà, quasi come citazione letterale, le rampe elicoidali progettate da Lisickij per Mejerchol'd. Lo spazio coinvolgente è usato per uno zoo: qui è il pinguino a essere coinvolto, mentre all'uomo è riservato, al di là della rete, il ruolo di spettatore passivo.

Il teatro sognato da Appia per una collettività che non abbia più bisogno di teatri per autorealizzarsi avrà peraltro una sua fugace concretizzazione. Nel 1929, Mies van der Rohe, nel padiglione di Barcellona, costruisce uno spazio scenico la cui neutralità ha profonde affinità con quella delle ritmiche geometrie delle scene di Appia o Craig. In quello spazio, luogo dell'assenza, vuoto, cosciente dell'impossibilità di ripristinare «sintesi» una volta compreso il «negativo» della metropoli, l'uomo, spettatore di uno spettacolo realmente «totale» perché inesistente, è obbligato a una pantomima che riproduce il vagare nel labirinto urbano di esseri-segni fra segni privi di senso, da lui quotidianamente

³⁰ Cfr. TONY THOMAS e JIM TERRY, *The Busby Berkeley Book* (prefazione di Ruby Keeler), New York 1973.

136

Le avventure dell'avanguardia: dal cabaret alla metropoli

esperito. Nell'assolutezza del silenzio, il pubblico del padiglione di Barcellona può così «riintegrarsi» con quell'assenza³¹. Non più tentativi di sintesi fra il «trucco e l'anima». In un luogo che si rifiuta di darsi come spazio e destinato a svanire come il tendone di un circo, Mies dà vita a un linguaggio fatto di vuoti e soli significanti, in cui le cose si sono ritratte in muti eventi. I sortilegi del teatro di avanguardia si spengono nell'aggirarsi senza sbocchi dello spettatore del padiglione miesiano, all'interno della selva dei puri «dati». La risata liberatoria si ragghela nella percezione di un nuovo «dovere». L'utopia non abita più la città né la sua metafora spettacolare, se non come gioco o struttura produttiva vestita di immaginario.

³¹ Il carattere «metafisico» del Padiglione di Barcellona, in quanto luogo di esposizione del nulla, venne colto acutamente nell'articolo di N. M. RUBIO TUDURI, *Le Pavillon d'Allemagne à l'Exposition de Barcelone par Mies van der Rohe*, in «Cahiers d'Art», 1929, vol. IV, pp. 408-11. Malgrado l'ampia rassegna bibliografica compiuta, non ci sembra invece che il significato dell'opera miesiana sia stato colto dal volume di JUAN PABLO BONTA, *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*, Barcelona 1975.

di mere figure da manuale. Il *Précis* del Durand è il limite estremo di una secolarizzazione dell'architettura profetizzata e temuta a un tempo. «La democratizzazione» del lavoro intellettuale compromette lo stesso *valore* di quel «lavoro», proprio mentre dischiude a esso imprevedute dimensioni di intervento sulla forma dell'ambiente umano.

L'eterotopia piranesiana è proprio nel far parlare in modo assoluto ed evidente tale contraddizione: il principio di Ragione si rivela strumento capace di anticipare – al di fuori di ogni *sueño* – i mostri dell'irrazionale.

Eppure, la dialettica razionale-irrazionale, così come l'abbiamo ora enunciata, appare ancora troppo schematica. Piranesi non costituisce un «incidente» nel percorso storico che dal Cordemoy porta al Durand e a Bruyère.

Certo, questi ultimi sono «architetti dabbene», nel senso che al filosofo «come si deve» viene dato da Klossowski, risalendo a Platone.

Il filosofo dabbene – scrive Klossowski⁵⁸ – va fiero del *fatto di pensare* come della sola attività *valida* del suo essere. Lo scellerato che filosofo non ricorda al pensiero altro valore oltre quello di favorire *l'attività della passione più forte*, la quale, agli occhi dell'uomo perbene, è sempre una *mancanza d'essere*. Ma se la maggior scelleratezza consiste nel dissimulare la passione sotto

Basilio rendono brutalmente evidente è la scoperta del *principio di contraddizione*.

Certo, nella sfera dell'altare del Priorato si potranno leggere molte valenze cosmologiche, e ci si potrà divertire a elencarne i precedenti nella scenografia barocca e le conseguenze nelle invenzioni geometriche degli «architetti dell'illuminismo». Ma, così facendo, ci si precluderebbe la comprensione del tragico disincantamento piranesiano. Astrazione e rappresentazione, silenzio e comunicazione, raggelarsi dei segni e immagini ridondanti: tali coppie di opposti sono connesse strettamente nell'altare di San Basilio⁶⁰.

Si può tranquillamente affermare che la sfera ermeticamente inserita nel muto colloquio dei solidi geometrici, emergenti dall'altare, è il termine ultimo, di continuo sfuggito e temuto, della ricerca piranesiana. Il vuoto assoluto, il silenzio delle «cose sole», l'affermazione tautologica del segno puro, rivolto unicamente a se stesso: avevamo intravisto nel *Campo Marzio* la dimostrazione per assurdo di tale necessario «nullificarsi del significato». Nella chiesa del Priorato a quel vuoto semantico non si allude più. Ora esso è finalmente enunciato come tale, in tutta la sua brutale nudità. L'autentico *orrido* piranesiano è qui, non nelle metafore ancora ambigue delle *Carceri*. Proprio perché Piranesi deve dimostrare che il *silenzio dell'architettura*, la riduzione a zero dei suoi attributi simbolici e comunicativi è conseguenza inevitabile della «co-

rale, tale rivelazione delle leggi che
«macchina» che fronteggia la navata
un atto deliberato, compiuto da
«evidente» delle cose.
e, come l'altare della chiesa dei
temente esplicita l'essenza ulti-
e, insieme, dell'altare di San
scoperta del principio di con-

non *significa* altro che l'annuncio del vuoto semantico che *deve* conse-
guire alla desacralizzazione dell'universo artistico. Quando Ledoux,
Boullée, Sobre o Vaudoyer isoleranno il silenzio geometrico piranesia-
no, si sentiranno obbligati a sostituire, all'antica simbologia della tra-
scendenza, una simbologia dell'uomo fatto sacro a se stesso⁶⁵.

Siamo ora in grado di interpretare correttamente il passo del *Parere*
in cui Piranesi sembra recuperare in pieno il principio barocco dell'*uni-
tà nel molteplice*:

... mostratemi de' disegni fatti da qualsivoglia rigorista - conclude Didascalo
dopo aver portato a termine la sua polemica antinaturalistica e antivitruvia-
na⁶⁶ - da chiunque si crede d'aver concepito un progetto de' piú meravigliosi
per far un'opera; e se non sarà piú sciocco di chi opera da libero mio danno,
piú sciocco sí: imperciocché potrà idearsi un edificio senza irregolarità; quan-
do quattro pali ritti con un coperto sovrappostovi, che sono tutto il prototipo
dell'architettura, potran sussistere interi ed uniti nell'atto medesimo che saran
dimezzati, distratti e disposti per mille versi; insomma quando il semplice sarà
un composto, e l'uno sarà quella moltitudine che si vuole.

Il «semplice» *equivale* quindi al composto e la «moltitudine» che
concorre all'uno è *quella che si vuole*. Non si potrebbe enunciare piú
chiaramente che l'uno è quella che si vuole.

primigenia: ad esse si potrà ricorrere solo per contestare di nuovo ogni pretesa di assolutezza linguistica.

La distruzione del linguaggio come *grammaire raisonnée* trova un suo compimento. Le tavole dei *Cammini* sono il frutto di una riduzione a zero della costruttività architettonica: la ricchezza delle fonti e il culto della *contaminatio* si uniscono al rifiuto di rendere realmente «storiche» le fonti studiate.

Il bricolage, lo sappiamo bene, è fra le più caustiche forme di anti-storicismo. In tale ambito, tutto è ormai permesso e tutto è recuperabile. L'esperienza soggettiva, che *rifonda* la storia con la sua ricerca, è costretta a ripercorrere quella storia come un labirinto senza uscite: l'eterotopia e il «viaggio» sono allacciati in un abbraccio disperato.

Il dedalo metastorico delle *Carceri* tenta comunque di razionalizzarsi nelle incisioni delle *Diverse maniere*. Il pluralismo linguistico si esibisce gradevolmente, sfociando in uno scetticismo che giunge a recuperare suggestioni rococò accanto ai più arditi collages etrusco-egizi-romani. *La perdita del senso*, della sua univocità, si esplicita interamente: l'eterotopia piranesiana usa coerentemente *infiniti dialetti*.

Piranesi riconosce così la presenza della contraddizione come realtà assoluta. E non ci si chiede di *quale* contraddizione. Gli strumenti del

man. *La perdita del senso*, della sua univocità, si esplicita interamente: l'eterotopia piranesiana usa coerentemente *infiniti dialetti*.

Piranesi riconosce così la presenza della contraddizione come realtà assoluta. E non ci si chiede di *quale* contraddizione. Gli strumenti del suo lavoro escludono una tale specificazione, raggiungendo livelli di astrazione che permettono interpretazioni molteplici. La grandezza della sua «utopia negativa» è nel suo rifiutarsi a fondare, dopo tale scoperta, possibilità alternative: nella crisi, sembra voler dimostrare Piranesi, *si è confitti* e la vera «magnificenza» è accogliere liberamente tale destino.

Le *Carceri*, il *Campo Marzio*, i *Cammini* dimostrano così una presa di coscienza, drammatica ma proprio per questo «virilmente» accettata, dell'inerenza dell'aberrante al reale.

Il dissolversi della forma e il vuoto dei significati sono quindi presentazione del negativo come tale. Il costruirsi di un'*utopia della forma dissolta* – quello che è stato ingenuamente chiamato l'eclettismo piranesiano – costituisce il recupero di quel negativo, il tentativo di utilizzarlo.

Nell'ambiguità e nella specificità dei suoi strumenti di lavoro – d'altronde liberamente scelti – Piranesi può così apparire come un critico delle ipotesi illuministe: scavalcandone la segreta aspirazione alla fondazione di nuove sintesi, egli vive fino in fondo la propria intuizione. La sua critica rimane non a caso nella sfera della pura «possibilità».

in cui è immerso il soggetto che riconosca la relatività del proprio agire. Tanto, che una delle grandi anticipazioni, che possono essere individuate nella sua opera, è il suo fondare quella che sarà l'etica del divenire dialettico dell'arte di avanguardia: di quell'arte – sono parole di Fautrier⁷¹ – che «può solo distruggersi» e che «solo distruggendosi può rinnovarsi continuamente».

⁷¹ JEAN FAUTRIER, *Parallelen zur neuen Malerei*, in «Blätter + Bilder», 1959, n. 1, e in JÜRGEN KLAUS, *Teorie della pittura contemporanea*, Milano 1967, p. 314; ed. originale *Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen*, Hamburg 1963.

Il «consistere» è quindi elevato a simbolo di contemplazione del dolore: il corso del reale non è mutabile, ma in tale sofferenza accettata, in tale negazione di alternative utopiche, vive il *dovere della consapevolezza*. Di tale «dovere» – espressione massima dell'introspezione altoborghese – parla, nell'architettura del nostro secolo, forse solo il Mies che del silenzio fa uno specchio. Tale strada esclude qualsiasi «viaggio» ulteriore. Perché imboccare la «via che non è più via», se ciò non conduce che all'autodescrizione?⁷⁰ Se la «lucidità del disegno – come ha scritto Aldo Rossi³¹ – è sempre e solo la lucidità del pensiero», per le inquietanti eterotopie che «spezzano e aggrovigliano i nomi comuni» non v'è più spazio. Rossi, nella sua allegoria della «città analoga», tenta un'operazione magica: unire a un'essiccata nostalgia la dichiarazione del proprio «consistere». *Trieste e una donna* egli intitola nel '74 il proprio progetto per il Palazzo della regione di Trieste, citando esplicitamente i momenti della città fermati da Umberto Saba. Ma la Trieste di Saba era già stata posta in crisi da Svevo. La «donna» di Rossi è l'An-

²⁸ CARLO MICHELSTAEDTER, *Dialogo sulla salute*, 1910, in *Opere*, Firenze 1958, p. 356.

²⁹ *Ibid.*, p. 366. Cfr. ALBERTO ABRUZZESE, *Da Trieste a Firenze. Lavoro e tradizione letteraria*, in AA.VV., *La classe dei colti*, Bari 1970, pp. 236 sgg.

³⁰ Cfr. SAVI, *L'architettura di Aldo Rossi* cit., pp. 150-52.

³¹ ALDO ROSSI, *Introduzione a HANS SCHMIDT, Contributi all'architettura. 1924-1964*, Milano 1974, p. 17.

giolina che Emilio si crea come menzogna in *Senilità*. In tal senso, il «consistere» di Aldo Rossi è, contraddittoriamente, alla disperata ricerca di un luogo in cui depositare la propria «fermezza».

Che tale luogo sia il labirinto delle «bellezze molte» raccolte in un montaggio ideale ha un significato ugualmente contraddittorio: esso indica il bisogno di un pubblico cui «chiedere qualcosa», da cui aspettarsi risposte. È necessario ricollocare al giusto posto i ruoli reciproci. A chi ricerca una «fermezza» consapevole, ma vuole a tutti i costi sollecitare assenti, è doveroso non rispondere. Il tacere della critica significa, in tal caso, rifiutare la fragilità del poeta, che enuncia, coram populo, il proprio desiderio di stendersi, di fronte al suo pubblico, su un consolatorio divanetto freudiano.

Esporsi ancora più in là di quanto abbia fatto Rossi significa far trasmigrare l'architettura in un empireo dominato dal «complesso di Icaro»: significa rinnovare il sogno bretoniano di una purezza affidata a un'attesa senza speranza. Ma allora, l'architettura dovrà levitare, dovrà prender quota e volare: come i *planiti* di Malevič, come il *Letatlin*, come i progetti utopici di Krutikov, come, con maggiore coerenza, i paesaggi onirici di Massimo Scolari.

Senza più radici, le costruzioni si fondono con il cielo e si dissolvono in

l'autore³²: essa dimostra che la trasformazione incessante del linguaggio, in assenza di materia – una volta fatta ragione dello «spirito della talpa»³³ – non si dà che come evocazione di labirinti *autres*. Dai quali, si potrà uscire solo per accettare di «sporcarsi» senza remora alcuna: l'ansia di purezza è consumata interamente in essi. Anche il *boudoir* di Scolari è denso di ritratti sadiani; ma in esso non ha posto il Sade di Bataille.

³² Cfr. MASSIMO SCOLARI, *Les apories de l'architecture*, in «L'architecture d'aujourd'hui», 1977, n. 190, pp. 82-93. Assai poco persuasiva è l'interpretazione degli acquarelli di Scolari data nell'articolo di M. GANDELSONAS, *Massimo Scolari. Paesaggi teorici*, in «Lotus International», 1976, n. 11, pp. 57-63.

³³ Ci riferiamo qui, ovviamente, alla polemica fra Breton e Bataille: è quest'ultimo che accusa Breton, in nome dello «spirito della talpa», del «basso» e dello «sporco», della corporeità, di essere affetto da un «complesso di Icaro», di voler volare verso un *alto* in cui la «parola piena», priva di rughe, vola verso un luogo felice ma inesistente, dove «le parole fanno all'amore» in istanti estatici avulsi dalla materialità del reale.

«abbiamo volutamente intrecciato l'analisi di un corretto uso degli strumenti e di un corretto uso di forme e così diviene problematica. E si tratta di essere da essi sotteso, gran parte del dialettico: dalle ricerche di Kahn, a quelle avanguardie americane, a quelle che siamo alle opere di Vittorio De Feo, di Gotti».

«lato di «architettura come forma spaziale» Feo oscilla fra le creazioni di geometrie poligamiche. La sperimentazione sulla dialettica è per lui dominante: dal progetto per la Camera dei deputati a Roma, (1967), all'Istituto per geometri di Terni (1971), per una stazione della Esso (1971), comunale di Forlì (1976). De Feo tratta l'ambito, da far scontrare con l'organico, sotto al purismo di Rossi, l'architettura spaziale e con molti margini di casualità. La qualità della forma, essa possiede una qualità palese nella divisa immagine che si fa palese nella divisa immagine di geometrismo del progetto per la casa, è possibile leggere un avvertimento: l'universo geometrico occupa lo spazio tutto».

«e cercano storicamente dalla riflessione di Louis Kahn: ma, specie per i segni linguistici perde ogni sua natura formalistica delle istituzioni. Ci rinvia».

Chi si concentra sulla sperimentazione linguistica ha perso le vecchie illusioni circa le capacità innovative della comunicazione. Accettando l'autonomia relativa della ricerca sintattica, si ha ben presente l'originario atto di arbitrio compiuto nella scelta del codice di riferimento: né De Feo, né Purini sarebbero disposti a legare quella scelta a un engagement, che ha altri strumenti per esprimersi compiutamente. Non a caso, forse, Gregotti e Purini si sono «incontrati» su alcuni temi di progettazione a grande scala; anche se per il primo la «dimensione», l'incidere di una struttura-segno sulla geografia territoriale appare obiettivo primario, e per il secondo la questione della dimensione è indifferente. Eppure, che nel '68 Purini iniziasse una «classificazione per sezioni di sistemi architettonici» non è casuale. La tipologia astratta del Durand non era forse uno strumento riduttivo capace di porre l'architettura in «stato di attesa» rispetto a nuove *programmatiche*, provenienti da «altre tecniche»? Anche gli studi sulle relazioni del *Da-sein* dei segni, che Purini elabora in continuazione, esprimono una simile «messa in attesa». Indubbiamente, i suoi segni cercano articolazioni: il loro purismo è sempre in bilico fra l'eloquenza – la volontà di metaforiche «trasparenze» – e il ritirarsi nell'autocontemplazione. Per un progetto del '76, un padiglione in cemento e vetro, Purini richiama la casa Farnsworth di Mies, il padiglione come selva di colonne in un giardino di Tessenow, la casa vitrea di Figini, la *Sala della vittoria* di Persico: ma nessuna «citazione» diretta è presente nel progetto, che sembra aspirare a un confronto fra la storia e una forma impermeabile a sollecitazioni esterne.

Per Gregotti, la forma non è un assoluto. Eppure, i suoi progetti a scala territoriale adottano la poetica della rigorosa definizione strutturale come «difesa» da ciò che essi intendono aggredire. Mostrare e ritirarsi, creare *soglie* e caricarle di «incidenti», murare «luoghi» e farne tombe visibili: su questo, anche, Purini e Gregotti si sono incontrati. Né è indifferente che a ciò Gregotti sia approdato dopo febbrili *recherches* di memorie soggettive e collettive.

Ma nessuna Académie des Sciences interviene, oggi, a offrire, alla

«...», «...». L'unica fonte che sembrerebbe sfuggire a tale interpretazione è quella riferita al «movimento moderno»: tuttavia, quest'ultimo è letto da Graves in un'accezione «metafisica» e novecentista, che permette la schematizzazione avanzata. Stabilito il suo sistema di limitazioni e di esclusioni, Graves può manipolare i suoi materiali nell'ambito di una serie di operazioni: eppure, ciò gli permette di dimostrare in quale modo una chiarificazione o una esplicitazione dei procedimenti linguistici consente un controllo indiretto della progettazione, *all'interno del sistema di esclusioni prescelto*.

In altre parole, sia Graves che Hejduk rinnovano un metodo che parte dalla messa a nudo dei procedimenti sintattici. È l'anima del formalismo, nella sua originaria accezione, che, tramite loro, viene perpetuata. La «distorsione semantica», il *priem* dei formalisti russi, viene così ripreso, in modo sin troppo palese, in opere come la casa Benacerraf o la casa Snyderman di Graves: e sia per queste come per le più terribili e atemporali scomposizioni sintattiche di Eisenman, più che di terzagnismo o di gusto astratto, si può parlare di una sorta di laboratorio analitico per la sperimentazione di selezionati stilemi.

Tenteremo di analizzare nel prossimo capitolo il senso di tali ricerche all'interno della cultura americana. Resta indubbia, comunque, la loro funzione oggettiva: quella di fornire uno sperimentato catalogo di

²⁰ M. GANDELSONAS, *On reading architecture*, in «Progressive Architecture», 1972, n. 3, pp.

sere neutralizzati, per far emergere da quelle puntigliose analisi il riconoscimento della necessità della loro estraneazione. (Un riconoscimento, lo notiamo per inciso, che non potrebbe mai scaturire dai compiaciuti stilismi di Philip Johnson, né dagli altrettanto compiaciuti frammentismi di Paul Rudolph).

Ma cosa significa, non solo o non tanto per l'ultimo Stirling o per Gregotti – «obbligati» a ciò – quanto per Rossi, per Scolari, per i Krier, per Grumbach, per Pichler, per Purini, per Hejduk, per Eisenman, l'isolarsi del puro *disegno*? Leo Castelli, a New York, ha immediatamente colto la possibilità di mercificare le immagini consegnate sui fogli in cui i nostri «inattuali» depositano «immagini come fatti». Quei *disegni* vogliono resistere all'attacco del tempo: individuano nella loro assoluta l'unica possibilità di «narrare chiaramente». In tal senso, essi sono *testi in cui la forma giace*, si «riposa», narra le proprie fratture tentando di possederle totalmente. Non «architetture interrotte» essi rappresentano, ma universi che tentano di saldare la distinzione radicale che Le Corbusier aveva inizialmente imposto fra il dipingere e il costruire. Ora, la «chiara narrazione» – cui Graves e Stirling rinunciano volontariamente – è lì per affermare che le proprie differenze sono dicibili solo al prezzo di una reificazione assoluta. La strada imboccata da Lisickij con il Proun viene così ripercorsa a ritroso.

composizione» può essere un gioco continuabile all'infinito: e può addirittura divenire inutile quando, come nel caso di Peter Eisenman, il procedimento del montaggio è tutto esplicito e offerto in forma didattica. Di fronte a tali prodotti, il compito della critica è partire dall'interno dell'opera per uscirne al più presto, per non rimanere impigliati nel circolo vizioso del linguaggio che parla di se stesso, per non partecipare colpevolmente all'«infinito intrattenimento» che esso promette.

Il problema della critica è quindi un altro. Non crediamo ad artificiose «Nuove Tendenze» nel panorama dell'architettura attuale⁴⁰. Ma è indubbio che esiste un atteggiamento diffuso, intento a recuperare la dimensione dell'oggetto e il suo carattere di unicum, sottraendolo alla sua dimensione economica e funzionale, fissandolo come momento eccezionale – e quindi surreale – mettendolo tra parentesi nel flusso delle «cose» generate dal sistema produttivo. Si potrebbe parlare, per tale tipo di operazione, di un'«Architecture dans le boudoir». E non solo perché, come abbiamo sottolineato per i due casi, opposti ma complementari, di Stirling e di Rossi, ci si trova di fronte a un'«architettura della crudeltà» – la crudeltà del linguaggio come sistema di esclusioni – ma anche perché il cerchio tracciato intorno alla sperimentazione linguistica rivela una pregnante affinità con il rigorismo strutturale della

Il problema della critica è quindi un altro. Non crediamo ad artificiose «Nuove Tendenze» nel panorama dell'architettura attuale⁴⁰. Ma è indubbio che esiste un atteggiamento diffuso, intento a recuperare la dimensione dell'oggetto e il suo carattere di unicum, sottraendolo alla sua dimensione economica e funzionale, fissandolo come momento eccezionale – e quindi surreale – mettendolo tra parentesi nel flusso delle «cose» generate dal sistema produttivo. Si potrebbe parlare, per tale tipo di operazione, di un'«Architecture dans le boudoir». E non solo perché, come abbiamo sottolineato per i due casi, opposti ma complementari, di Stirling e di Rossi, ci si trova di fronte a un'«architettura della crudeltà» – la crudeltà del linguaggio come sistema di esclusioni – ma anche perché il cerchio tracciato intorno alla sperimentazione linguistica rivela una pregnante affinità con il rigorismo strutturale della letteratura del marchese de Sade. «Là dove è in ballo il sesso tutto deve parlare del sesso»: l'utopia dell'eros, in Sade, si risolve nella scoperta che il massimo della libertà sfocia nel massimo del terrorismo e dell'apatia; il tutto inscritto nella suprema costrizione di una struttura inflessibilmente geometrica della narrazione. Ma l'abbiamo già sottolineato parlando del Piranesi: ciò significa far irrompere il non linguaggio nell'area del linguaggio. Eppure il *boudoir* dei nuovi grandi scrittori d'architettura, pur ricco di specchi e di strumenti di piacere, non è più il

composizione» può essere un gioco continuabile all'infinito: e può addirittura divenire inutile quando, come nel caso di Peter Eisenman, il procedimento del montaggio è tutto esplicito e offerto in forma didattica. Di fronte a tali prodotti, il compito della critica è partire dall'interno dell'opera per uscirne al più presto, per non rimanere impigliati nel circolo vizioso del linguaggio che parla di se stesso, per non partecipare colpevolmente all'«infinito intrattenimento» che esso promette.

Il problema della critica è quindi un altro. Non crediamo ad artificiose «Nuove Tendenze» nel panorama dell'architettura attuale⁴⁰. Ma è indubbio che esiste un atteggiamento diffuso, intento a recuperare la dimensione dell'oggetto e il suo carattere di unicum, sottraendolo alla sua dimensione economica e funzionale, fissandolo come momento eccezionale – e quindi surreale – mettendolo tra parentesi nel flusso delle «cose» generate dal sistema produttivo. Si potrebbe parlare, per tale tipo di operazione, di un'«Architecture dans le boudoir». E non solo perché, come abbiamo sottolineato per i due casi, opposti ma complementari, di Stirling e di Rossi, ci si trova di fronte a un'«architettura della crudeltà» – la crudeltà del linguaggio come sistema di esclusioni – ma anche perché il cerchio tracciato intorno alla sperimentazione linguistica rivela una pregnante affinità con il rigorismo strutturale della letteratura del marchese de Sade. «Là dove è in ballo il sesso tutto deve parlare del sesso»: l'utopia dell'eros, in Sade, si risolve nella scoperta che il massimo della libertà sfocia nel massimo del terrorismo e dell'apatia; il tutto inscritto nella suprema costrizione di una struttura inflessibilmente geometrica della narrazione. Ma l'abbiamo già sottolineato parlando del Piranesi: ciò significa far irrompere il non linguaggio nell'area del linguaggio. Eppure il *boudoir* dei nuovi grandi scrittori d'architettura, pur ricco di specchi e di strumenti di piacere, non è più il

con le tecniche di informazione di massa e con il dissolversi dell'opera nella catena di montaggio, tende oggi a salvaguardare possibilità di salvezza per le «Nouvelles Justines» attrirate nei recessi in cui si consumano «gentili torture».

Con due contraddizioni. Da un lato, come l'utopia illuminista, anche tali tentativi sono costretti a scoprire che quelle vie di uscita dal castello servono solo a far parlare un silenzio. Dall'altro, essi tentano di superare tale aporia proponendosi come fondamenti di nuovi statuti istituzionali per l'architettura. In Louis Kahn, dalla metà degli anni '50 in poi, tali contraddizioni sono addirittura teorizzate. Ma, con ciò, siamo già usciti dal gioco ermetico del linguaggio che si tuffa in se stesso.

Le domande che, a questo punto, la critica deve porre sono: cosa rende possibile tali «gentili torture»? In quali contesti e in quali ragioni strutturali esse affondano?

Qual è il loro ruolo all'interno dell'attuale sistema produttivo?

A tali interrogativi abbiamo già in parte risposto nel corso dell'esposizione. Possiamo aggiungere, che si tratta di fuoriuscite da un sistema di produzione che abbisogna, contemporaneamente:

a) di rinnovarsi anche formalmente, demandando il compito di spe-

con le tecniche di informazione di massa e con il dissolversi dell'opera nella catena di montaggio, tende oggi a salvaguardare possibilità di salvezza per le «Nouvelles Justines» attrirate nei recessi in cui si consumano «gentili torture».

Con due contraddizioni. Da un lato, come l'utopia illuminista, anche tali tentativi sono costretti a scoprire che quelle vie di uscita dal castello servono solo a far parlare un silenzio. Dall'altro, essi tentano di superare tale aporia proponendosi come fondamenti di nuovi statuti istituzionali per l'architettura. In Louis Kahn, dalla metà degli anni '50 in poi, tali contraddizioni sono addirittura teorizzate. Ma, con ciò, siamo già usciti dal gioco ermetico del linguaggio che si tuffa in se stesso.

Le domande che, a questo punto, la critica deve porre sono: cosa rende possibile tali «gentili torture»? In quali contesti e in quali ragioni strutturali esse affondano?

Qual è il loro ruolo all'interno dell'attuale sistema produttivo?

A tali interrogativi abbiamo già in parte risposto nel corso dell'esposizione. Possiamo aggiungere, che si tratta di fuoriuscite da un sistema di produzione che abbisogna, contemporaneamente:

- a) di rinnovarsi anche formalmente, demandando il compito di sperimentare modelli originali a settori marginali dell'organizzazione professionale; e sarebbe interessante, al proposito, analizzare come i modelli elaborati dai form-makers isolati vengono reinseriti nella produzione di massa;
- b) di coprire strati di pubblico estremamente differenziati, attribuendo il ruolo di «vestali della disciplina» a figure intente a preservare il concetto e il ruolo dell'architettura, nella sua accezione di

regola e del caso-
mentari. Lo abbian
rese, nel quale la d
lese. Ma la portata
particolare. Degrad
doli con il banale
sciente palude dell'
e attoniti: questo è
del Cabaret Voltaire
di Moholy-Nagy o al
Con un risultato
permette di riemerge
quel caos, si dispongo
La forma dell'info
lavo, la manipolazione
sono architettonico; di
vimento. Il controllo c
giamento. Come ha ac
so forme minime della
mica, di Jean Arp -
sempre agli estremi c
desimo abbandonano»
Ed è appunto la testi
che lega l'affermazione d
Veno il -

L'informe, il rischio dell'esistenza non genera piú angoscia, dunque, se esso è accolto in quanto materiale linguistico, come negli assemblaggi materici di Rauschenberg, come nell'*Omaggio a New York* di Tinguely, (1960), o nelle caustiche manipolazioni del suono di John Cage. E viceversa: il linguaggio può parlare dell'indeterminato, del casuale, del transeunte, poiché in essi saluta l'avvento del Tutto.

Ma questo è un tentativo di dare voce al fenomeno del *consumo*. Non a caso, buona parte di tali celebrazioni dell'informe vengono poste sotto il segno dell'utopia tecnologica. Le metafore ironiche e irritanti dei gruppi Archigram o Archizoom, o l'architettura come esplosione di frammenti di Johansen (per non parlare del cinismo del gruppo Site) affondano le loro radici nel mito tecnologico. La tecnologia può così essere letta misticamente, come «natura seconda», oggetto di mimesis; può – come in parte delle ricerche del costruttivismo sovietico – divenire oggetto di chiacchiere formali; dove la forma si autodistrugge per far sprizzare comunicazioni dallo stesso processo di autocontestazione. Esiste persino chi tenta di costruire un codice per tale autodistruzione programmata⁴¹. Ciò che rimane nascosto, in tali astratti furori, è il senso generale del loro piacevole masochismo. È esattamente a tali esperienze, che sembra applicabile con risultati positivi un metodo critico

far sprizzare comunicazioni dallo stesso processo di autocontestazione. Esiste persino chi tenta di costruire un codice per tale autodistruzione programmata⁴¹. Ciò che rimane nascosto, in tali astratti furori, è il senso generale del loro piacevole masochismo. È esattamente a tali esperienze, che sembra applicabile con risultati positivi un metodo critico ispirato all'estetica tecnologica di Max Bense o alla teoria dell'informazione di Abraham Moles. Ma questo solo perché, assai piú di Stirling, esse cercano di mettere in discorso l'universo dell'indeterminato tecnologico: cercano di investire l'intero ambiente fisico di quanti di informazione esaltati, nello sforzo di ricongiungere «la parola e le cose», di attribuire al mondo dell'esistenza quotidiana un'autonomia struttura comunicante. Non a caso, sia le immagini già démodées degli Archigram, che le artificiose e volute ironie di Bob Venturi e Denise Scott Brown o di Hans Hollein ampliano e restringono contemporaneamente il campo di intervento dell'architettura: lo ampliano, in quanto pongono il tema del dominio dell'intero spazio visibile; lo restringono, in quanto leggono quello spazio unicamente come rete di sovrastrutture.

Esiste però un risultato, che emerge da progetti come quello elaborato da Venturi e Rauch per la B. Franklin Avenue a Philadelphia⁴². Qui non esiste piú alcuna velleità comunicativa; l'architettura si è disolta in un sistema destrutturato di effimeri segnali.

— In luogo della *comunicazione* un flusso di *informazioni*: in luogo di

montaggio discontinuo di forme, di citazioni, di memorie (e non solo nel *Campo Marzio* o nelle tavole del *Parere*, ma anche nelle tavole dedicatorie delle *Antichità romane*). Si potrebbe invocare, per tale ossessiva tecnica dell'assemblaggio, la definizione data da Foucault dell'*eterotopia*: là dove l'utopia consola – osserva Foucault * – coprendo «città dai vasti viali», l'eterotopia inquieta, minando segretamente il linguaggio, «devastando anzi tempo la sintassi, e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta, che fa “tenere insieme” (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose». Ma tale eterotopia non è anche quella delle ricostruzioni di una Venezia inesistente da parte del Canaletto?

L'alterazione compiuta dal Canaletto nel contesto urbano di Venezia parla della realtà profonda di tale città nel XVIII secolo: del fatto, cioè, che le più devastanti manipolazioni sono legittime su un organismo urbano divenuto, ormai, solo un oggetto disponibile per la fantasia di turisti di élite. Ed è certo, che sia i *Capricci* del Canaletto, che le *Vedute*, le *Carceri* o il *Campo Marzio* piranesiani, sono, a loro modo, «inviti al viaggio», materiali pubblicitari: il valore economico delle sue incisioni è ben presente, come sappiamo, a Piranesi, che adotta una accorta strategia per attrarre il suo pubblico **. Sia il Canaletto che Pira-

un'architettura come linguaggio, un tentativo di ridurla a mass-medium, senza residui ideologici; in luogo di un ansioso sforzo per la ristrutturazione del sistema urbano, una disincantata accettazione del reale fino al cinismo.

In tal modo, ponendosi all'interno di una problematica esclusivamente linguistica, Venturi è approdato a una radicale svalutazione del linguaggio: il senso della *Plakatwelt*, dell'universo pubblicitario, non è da cercare in referenti esterni a quest'ultimo. Venturi ottiene così il risultato opposto a quello raggiunto dai rigoristi della composizione. In questi ultimi, il recupero metafisico di un «essere» dell'architettura estratto dal flusso dell'esistere; in Venturi, l'inutilizzazione del linguaggio, una volta scoperto che la sua intrinseca carica di ambiguità, posta a contatto con il reale, rende puramente illusoria ogni pretesa di autonomia.

Si badi bene; in entrambi i casi, il linguaggio disinganna se stesso. Su tale tema torneremo nel capitolo che segue. Va tuttavia osservato fin d'ora, che se i protagonisti dell'architettura attuale assumono spesso volti donchisciotteschi ciò ha un significato meno superficiale di quanto possa sembrare.

nomia.

Si badi bene; in entrambi i casi, il linguaggio disinganna se stesso. Su tale tema torneremo nel capitolo che segue. Va tuttavia osservato fin d'ora, che se i protagonisti dell'architettura attuale assumono spesso volti donchisotteschi ciò ha un significato meno superficiale di quanto possa sembrare.

Il linguaggio è arrivato a parlare del proprio isolamento, sia che voglia ripercorrere la strada del rigorismo, fissando gli occhi sul meccanismo della propria scrittura, sia che voglia esplodere verso l'Altro, verso lo spazio problematico dell'esistenza. Ma tale percorso, che viene storicamente compiuto nell'arco di tempo che va dalla fine degli anni '50 a oggi, non ripete una vicenda già vissuta? La risposta di Mallarmé all'interrogativo riguardante il soggetto del discorso – «chi parla è la parola stessa» – che abbiamo citato all'inizio, non è forse complementare al riconoscimento tragico e consolatorio a un tempo di Kraus e di Loos: «il fatto ha la parola, e ciò che è solo pensato è inesprimibile»? E, del resto, il destino delle avanguardie storiche non è stato quello di dissolversi in un progetto – storicamente frustrato – di gestione intellettuale del Tutto? Il ritorno a casa del linguaggio consegue a una constatazione di fallimento. Ma è necessario chiedersi quanto tale fallimento sia relativo al carattere intrinseco della disciplina architettonica e quanto a equivoci non ancora compiutamente illuminati.

Si tratta di una sfasatura evidentemente non assoluta, ma comunque tale da costituire una discriminante tra i livelli dell'organizzazione linguistica. Il «movimento moderno», nel suo complesso, aveva tentato di eliminare tale sfasatura: pensiamo, in particolare, alla polemica posizione di Hannes Meyer, al radicalismo di Hans Schmidt, alla posizione di riviste come «ABC» o «G», al pensiero estetico di Karel Teige, di Benjamin, di Mukařovský⁴⁶.

Ma è lo stesso Foucault a riconoscere quale sia il risultato finale di un tale tentativo.

Il radicale annullamento di questo dislivello non può mai essere che gioco, utopia o angoscia. Gioco alla Borges, di un commento che non sarà altro che la ricomparsa parola per parola (ma questa volta solenne ed attesa) di ciò che commenta; gioco ancora di una critica che parlasse all'infinito di un'opera che non esiste⁴⁷.

Non si tratta, per caso, di un approdo cui convergono non solo Stirling o Kahn, ma anche quelli che Jencks ha chiamato i «Supersensualists»⁴⁸ – Hollein, Pichler o Bofill, preceduti però, cosa che Jencks non nota, da gran parte dell'opera dell'ultimo Frank Lloyd Wright – e le imponenti prefigurazioni delle avanguardie tecnologiche (Leo Ludwig o Piano & Rogers)? L'annullamento della sfasatura fra i discorsi «che si dicono» e quelli «che sono detti» non può divenire reale a livello di linguaggio. Le linee e i denti stretti che emana dalle architetture

altrettanto sofisticato ma piú genuino di Carlo Scarpa: ma si tratta sempre di un «comico che non fa ridere», di «gioco come utopia e angoscia».

Eppure, l'esplosione dell'architettura verso il reale contiene in sé un progetto complessivo che diviene evidente una volta che si consideri il settore di ricerche che fonda la sua tradizione nell'attività di figure come Raymond Unwin, Barry Parker, Clarence Stein, Henry Wright, Martin Wagner. Esiste una indicazione sotterranea, in tale spostamento della disciplina architettonica – dalla *forma* alla *riforma* – che, forse, dà adito a un possibile superamento delle sue ambiguità. Infatti, almeno un indirizzo di tendenza è presente in tale insieme di tentativi: l'ipotesi di una «nuova tecnica», immersa nelle organizzazioni che determinano la gestione capitalistica dell'edilizia e del territorio.

Ma ciò costringe ad abbandonare, quasi per intero, il bagaglio delle tradizionali categorie di giudizio. Non essendo piú in gioco un'opera, ma un ciclo di produzione, l'analisi dovrà esercitarsi sul terreno materiale che esso presuppone. In altre parole, spostare l'attenzione da ciò che l'architettura vuole essere, o vuole *dire*, a ciò che la produzione edilizia rappresenta nel gioco economico, significa individuare parametri di lettura capaci di penetrare nel vivo della funzione da essa giocata all'in-

adito a un indirizzo di tendenza è presente in tale insieme di tentativi: l'ipotesi di una «nuova tecnica», immersa nelle organizzazioni che determinano la gestione capitalistica dell'edilizia e del territorio.

Ma ciò costringe ad abbandonare, quasi per intero, il bagaglio delle tradizionali categorie di giudizio. Non essendo piú in gioco un'opera, ma un ciclo di produzione, l'analisi dovrà esercitarsi sul terreno materiale che esso presuppone. In altre parole, spostare l'attenzione da ciò che l'architettura vuole essere, o vuole *dire*, a ciò che la produzione edilizia rappresenta nel gioco economico, significa individuare parametri di lettura capaci di penetrare nel vivo della funzione da essa giocata all'interno del sistema capitalistico. Si potrebbe obiettare, che tale lettura della produzione edilizia è *altro* dalla lettura dell'architettura come sistema di comunicazioni. Noi risponderemo che non si ripeterà mai abbastanza che, volendo scoprire il trucco di un prestidigitatore, sarà bene aggirarlo alle spalle e nascondersi dietro le quinte, piuttosto che continuare ad aguzzare gli occhi dalla propria poltrona di platea.

È chiaro, comunque, che leggere l'ideologia architettonica come elemento – secondario, forse, ma pur sempre tale – di un ciclo di produzione ha come conseguenza il ribaltamento della piramide di valori comunemente accettata. Diventerà del tutto ridicolo, infatti, una volta adottato tale metro di giudizio, chiedersi quanto una scelta linguistica o strutturale esprima o tenti di anticipare modi di lettura che dovranno chiedere all'architettura stessa di riesca

Ecco: - scrive Benjamin - invece di chiedere quale posizione ha un'opera rispetto ai rapporti di produzione dell'epoca; se è d'accordo con essi, se è reazionaria, o se invece mira al loro rovesciamento, è rivoluzionaria, - invece di porre, o comunque prima di porre questa domanda ne vorrei proporre loro un'altra. Dunque, prima di chiedere: che posizione ha una poesia *rispetto* ai rapporti di produzione dell'epoca?, vorrei chiedere: qual è la sua posizione *in* essi? Questa domanda riguarda direttamente la funzione che ha l'opera all'interno dei rapporti letterari di produzione di un'epoca. In altre parole, è immediatamente diretta alla *tecnica* letteraria delle opere.

Il che, lo notiamo per inciso, costituisce un radicale superamento, da parte dello stesso Benjamin, delle sue posizioni più ideologiche, espresse nelle conclusioni dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Nessuna concessione, nelle domande poste in *L'autore come produttore*, a proposte di salvezza attraverso un uso «alternativo» degli strumenti linguistici; nessuna ideologia, più, di un'arte «comunista» opposta a un'arte «fascista». Solo, una considerazione autenticamente strutturale del ruolo produttivo delle attività intellettuali, e, quindi, una serie di interrogativi circa il loro possibile contributo nel senso dello sviluppo dei rapporti di produzione. Certo, ancora molti equivoci rimangono, in quel testo di Benjamin, circa il valore politico

quindi, una serie di interrogativi circa il loro possibile contributo nel senso dello sviluppo dei rapporti di produzione. Certo, ancora molti equivoci rimangono, in quel testo di Benjamin, circa il valore politico di alcune innovazioni tecniche: pensiamo al rapporto istituito fra il dadaismo e il contenuto, da Benjamin considerato «rivoluzionario», del fotomontaggio politico di Heartfield³¹. Ma la sostanza del suo discorso rimane di profonda attualità, tanto da condurre a rivedere radicalmente i criteri di individuazione dei nodi fondamentali della storia dell'arte e dell'architettura contemporanee. Tenendo presente l'interrogativo centrale - qual è la posizione di un'opera nei rapporti di produzione - molti «capolavori» dell'architettura moderna vengono ad assumere un ruolo secondario o marginale, e gran parte dei dibattiti attuali andrà ricollocata in un ambito di considerazioni periferiche.

Si verifica infatti valido il giudizio che abbiamo avanzato a proposito delle ricerche tese a restituire all'architettura la sua originaria «purezza

dita di funzione delle ideologie architettoniche (cfr. PAOLO PORTOGHESI, *Autopsia o vivisezione dell'architettura?*, in «Controspazio», 1, novembre 1969, pp. 5-7). In realtà, anche qui Benjamin si rivela ambiguo e si può prestare a diverse interpretazioni. Ma sarebbe fuorviante limitarsi, come fa Portoghesi, a prendere in considerazione gli aspetti più tradizionali di tale testo. Riferendosi alla scuola della Neue Sachlichkeit, Benjamin scrive: «Questa scuola ha fatto grande sfoggio della propria povertà. In tal modo si è sottratta al compito più urgente dello scrittore contemporaneo: quello di riconoscere quanto è povero e quanto deve essere povero, per poter ricominciare da capo [...]». All'autore che ha meditato sulle condizioni della produzione attuale, nulla sarà più estraneo dell'idea di attendersi o anche solo desiderare [nuovi capolavori in cui esibire la ricchezza da tempo adulterata della personalità creatrice]. Il suo lavoro non sarà mai rivolto ai prodotti, ma sempre anche ai mezzi della produzione. Tenendo presente l'interrogativo centrale - qual è la posizione di un'opera nei rapporti di produzione - molti «capolavori» dell'architettura moderna vengono ad assumere un ruolo secondario o marginale, e gran parte dei dibattiti attuali andrà ricollocata in un ambito di considerazioni periferiche.

za»: quelle ricerche si confermano come «azioni parallele», intente a costruire un limbo incontaminato, e perciò stesso galleggiante al di sopra (o al di sotto) di conflitti di cui non raccoglie che lontani echi.

«L'art pour l'art» è stata, a suo modo, una forma di protesta alto-borghese e blasée contro l'universo della Zivilisation. Difendendo la Kultur contro il «disagio della civiltà», Thomas Mann sapeva di formulare «considerazioni di un impolitico»: quelle stesse, portate all'estremo, riaffermano la parentela schilleriana fra arte e gioco. Del resto, «il coraggio di parlar delle rose» può sempre essere apprezzato, quando è vero coraggio, almeno, in quanto confessione e testimonianza di sofferita inadeguatezza.

Non vorremmo però essere fraintesi: anche il critico è un «angelo dalle mani sporche». Le medesime domande che la critica pone all'architettura essa deve porle a se stessa. E cioè: in che modo la critica entra *dentro* i processi di produzione? Cosa ha da proporre per se stessa a tale livello? Come si vede, tornano intatti i nodi problematici enunciati nell'introduzione al presente volume. Difficilmente si potrà rispondere *teoricamente* a simili interrogativi. Essi sono al di là di ogni «teo-

ria generale»: il «progetto» che essi designano pone sotto accusa l'attuale cristallizzazione del lavoro intellettuale, anche se, per ora, non sembra individuabile che una direzione di marcia, senza un *telos* pronto ed enunciabile.

La conclusione del nostro discorso non può che essere problematica. Ancora una volta, sono gli interrogativi di Benjamin – dello stesso Benjamin, si badi bene, degli scritti sull'hascisch – a presentarsi come ostacoli avanzati con cui confrontarsi. All'architetto (e al critico) che accetti i nuovi ruoli che la difficile realtà attuale propone, non ci stancheremo di chiedere:

Gli riesce di promuovere la socializzazione dei mezzi spirituali di produzione? Vede dei modi in cui organizzare i lavoratori intellettuali nello stesso processo di produzione? Ha da fare proposte ai fini di una trasformazione del romanzo, del dramma, della poesia? Quanto più compiutamente sa indirizzare tutta la sua attività verso questo compito, tanto più giusta è la tendenza, tanto più elevata è anche e necessariamente la qualità tecnica del suo lavoro. E, d'altro lato: quanto più esattamente egli è in tal modo informato sul posto che occupa nel processo produttivo, tanto meno gli verrà l'idea di spacciarsi per «esponente dello spirito». [...] Poiché la lotta rivoluzionaria non si svolge tra il capitalismo e lo spirito, ma tra il capitalismo e il proletariato²⁰.

«L'avanguardia disincantata», tutta intenta a esplorare nei suoi graziosi boudoirs le profondità della filosofia dell'imprevisto, riscrive, sem-

sapientemente dosate. Il suo uso dell'haschisch è certo cosciente: ma di tale «coscienza» essa fa una barriera, una diga. Del «perfido incanto» dei prodotti che escono dai nuovi laboratori dell'immaginario è bene diffidare. Sorridendo, dovrà catalogarli nel museo ideale della cattiva coscienza della nostra «piccola epoca», usandoli come specchi retrovisori, chi vorrà riconoscersi all'interno della crisi che obbliga a rimanere confitti nel terreno minato del «cattivo presente».

⁵² BENJAMIN, *Der Autor als Produzent* cit. [trad. it. cit., pp. 216-17].

gressiva un'élite di intellettuali tende oggi a separarsi dal condizionamento strutturale, per dar vita a polemiche tutte interne al limbo in cui si autoconfina. Se ciò accade, significa che, raggiunti alti livelli di integrazione complessiva nei settori determinanti, ci si può permettere di alimentare spazi ben ritagliati per la cultura, affidando loro il compito di intrattenere piacevolmente un pubblico selezionato. Sarà sufficiente fare attenzione a che l'area concessa al «gioco puro» non comprometta l'efficienza di quei settori determinanti. Dal canto loro, seduti intorno al tavolo verde faticosamente conquistatosi, i nuovi giocatori si intrattengono in poker la cui posta è la semplice sopravvivenza. Eppure, in tal modo, nuovi circuiti di produzione e fruizione vengono creati: l'architettura viene esibita nei propri *cinémas d'essai*. Nessuna speranza, per essa, di influenzare strutture o rapporti di produzione: nessuna ipotesi riformista sembra aver diritto di asilo nei nuovi conventi in cui monaci pazienti ritrascrivono e commentano i codici della tradizione moderna. Un equilibrio, intaccato solo dal nubifragio di crisi istituzionali osservate con fatalistico distacco, si istituisce così fra architetture «di apparato» e ricerche formali «di avanguardia».

Certo, anche queste ultime sono «pelle dell'anima», e non possono essere interpretate come fenomeni esclusivi di New York. Ma è nell'ambiente newyorkese che vengono a condensarsi molti dei fermenti circolanti nella cultura architettonica americana: dalla «nuova Babele»,

e istituzioni – ha risposto la constatazione di Bob Venturi: unica istituzione è il reale, ed è esso che parla. Chi scrive è stato fra i pochi a ritenere infantile l'entusiasmo di Vincent Scully di fronte a un testo come *Complexity and Contradiction in Architecture*, che non faceva che scoprire dati di fatto acquisiti⁴. Eppure, malgrado gli elementi snobistici dell'operazione di Venturi, l'alleanza fra Pop Art in declino e nuovo realismo architettonico contiene un nucleo, che, per voler essere l'esatto ribaltamento del rigorismo kahniano, ne comprende molti motivi di fondo. Kahn può aver prodotto una scuola di mistici senza religioni da difendere e Venturi una scuola di disincantati senza valori da trasgredire. Ma entrambi partecipano di una medesima ideologia dell'autoriflessione. Entrambi, cioè, superano la propria dimensione storica, per incarnare un atteggiamento diffuso tra frange di intellettuali spaesati, che del loro esilio hanno fatto una patria. Come Bataille, ma in tutt'altro modo e con altri strumenti, essi hanno rovesciato il globo dell'occhio verso la sua cavità, per non rimanere accecati da un universo in cui lo sguardo rischia di spegnersi. L'occhio dei costruttivisti o degli avventurieri radicali aveva assunto come proprio dovere il rimanere spalancato dietro l'apparecchiatura massiccia che reggeva il mondo, nella spe-

il Gropius del Pan Am Building e del Tac, ma anche il Grosz per il quale «un piccolo sí e un grande no» ha indifferentemente il significato di «un grande sí e un piccolo no»⁵.

La fuga di fronte al «grande sí» è appunto quella dell'occhio che si rifiuta di guardare e si rovescia su se stesso. Qui esso potrà esplorare la scaturigine del soggetto, tornare al centro del pensiero, esplorare, con un'«operazione comica» (sono sempre parole di Bataille), l'origine del linguaggio. Nell'operazione di ribaltamento compiuta da Kahn e da Venturi poco conta se il materiale del loro nuovo immaginario è costituito da sogni di istituzioni inesistenti o da incubi dominati dall'affollarsi delle transeunti icone della mercificazione cosmica. Entrambi perseguono un'operazione degna di esorcisti della Santa Inquisizione. L'architetto-inquisitore ha sempre confidenza con il Male: l'ordine senza centro di Kahn e «l'ambiguo troppo ambiguo» di Venturi trovano in ciò una loro oscillante convergenza.

Fatto sta, che, nel panorama dell'architettura americana, questi due protagonisti hanno creato valvole di sicurezza, vie di uscita per chi voglia (e si possa permettere di) accettare il dato di fondo che ne caratterizza la matrice profonda: un rovesciamento dell'architettura, che renda legittimo sprofondare nel pozzo senza fondo dell'autonomia formale

alle istituzioni – ha risposto la constatazione di Bob Venturi: unica istituzione è il reale, *ed è esso che parla*. Chi scrive è stato fra i pochi a ritenere infantile l'entusiasmo di Vincent Scully di fronte a un testo come *Complexity and Contradiction in Architecture*, che non faceva che scoprire dati di fatto acquisiti*. Eppure, malgrado gli elementi snobistici dell'operazione di Venturi, l'alleanza fra Pop Art in declino e nuovo realismo architettonico contiene un nucleo, che, per voler essere l'esatto ribaltamento del rigorismo kahniano, ne comprende molti motivi di fondo. Kahn può aver prodotto una scuola di mistici senza religioni da difendere e Venturi una scuola di disincantati senza valori da trasgredire. Ma entrambi partecipano di una medesima ideologia dell'autoriflessione. Entrambi, cioè, superano la propria dimensione storica, per incarnare un atteggiamento diffuso tra frange di intellettuali spaesati, che del loro esilio hanno fatto una patria. Come Bataille, ma in tutt'altro modo e con altri strumenti, essi hanno rovesciato il globo dell'occhio verso la sua cavità, per non rimanere accecati da un universo in cui lo sguardo rischia di spegnersi. L'occhio dei costruttivisti o degli artisti radicali aveva assunto come proprio dovere il rimanere spalancato dietro l'apparecchiatura meccanica che governa il mondo, nella speranza di poter guidare i movimenti di quell'apparecchiatura. Ma di fronte

New York, 1969: a un meeting organizzato al Museum of Modern Art dalla Conference of Architects for the Study of Environment (Case group), Kenneth Frampton presenta l'opera di cinque architetti – Peter Eisenman, Michael Graves, John Hejduk, Charles Gwathmey, Richard Meier – la cui consacrazione a gruppo avviene tre anni dopo con il volume *Five Architects*, edito da Wittenborn, con prefazione di Arthur Drexler, testi di Colin Rowe, Frampton, William la Riche e degli architetti stessi. Nella prefazione di Drexler viene lapidariamente enunciato ciò che sembra legare le ricerche dei cinque: la negazione di ogni neobrutalismo come di ogni interpretazione riduttiva o contenutistica dell'architettura, per approdare a un'assoluta purezza, a una rigorosa specificità semantica.

Le opere presentate – quasi tutte ville residenziali per una committenza alto-borghese – e le loro soluzioni formali sembravano giustificare l'apparato pubblicitario messo in moto per lanciare il gruppo, dando per scontata una sostanziale omogeneità fra le ricerche dei suoi componenti. L'opposizione all'architettura delle grandi corporations, al misticismo della scuola kahniana, all'eclettico manierismo, oscillante fra lo

...turire, dall'ambiguo...
ni, una «circularità» della parola, una sua pienezza, una sua globalità.

Eppure, tale ricerca della parola perduta si è risolta, necessariamente, in una ulteriore perdita. Ciò che gli osservatori europei hanno quasi sempre sottovalutato, nell'opera di Kahn, è la profonda «americanità» del suo disperato tentativo di recupero della dimensione del mito. Che si trattasse di un mito senza fondazioni collettive è solo uno degli aspetti inquietanti dell'operazione kahniana. La quale, come in una sorta di rito compensatorio, ha proceduto – colmo del paradosso – a legare strettamente la rigenerazione della parola architettonica alla creazione artificiale di una mitologia dell'istituzione. Riproponendo (ma nell'assoluto arbitrio e senza il controllo di referenti esterni) un nuovo patto di sangue fra parola architettonica e istituzioni, Kahn ha ritenuto di poter fare ragione del cardine centrale della poetica – malgré soi – dell'architettura «radicale». Dal Museo di Yale al Campidoglio di Dacca, abbiamo così assistito a una reiterata rincorsa alla ricerca di un'architettura dell'analogia: dove ciò che costituiva l'obiettivo principale da abbattere era l'aporia centrale del movimento moderno; vale a dire, l'architettura «come oggetto trascurabile».

Fra la metà degli anni '50 e gli anni '60, il frangente storico su cui l'operazione di Kahn non a caso insiste fa di tale tentativo qualcosa di emblematico. *Avant le déluge* è logico che ci si affanni ad allestire delle

ci.
L'architettura
il committente
ma progettando
urbane (pen-
che qui, predo-
maniera è un
evens, di Man

ana ha presto
occhi di archi-
recentemente
snobs, tesi a
a caso, Giur-
iscrete Charm
venga all'in-
rovesciamen-
impegno» dei
avisto ciò che
l'architettura

ecessi, vale a
li conoscenze.
e credere alla
iera di rinno-
o emblemi di
quelle rima-
ire come spa-
opra di abissi

arrestarlo sul-
, impiettrine,

il Forum» (maggio



mina la nostalgia: il committente ideale dei Five prima maniera è un nuovo visconte di Noailles – il committente di Mallet-Stevens, di Man Ray e di Buñuel – o una nuova madame de Mandrot.

Vi era abbastanza affinché quella che la stampa americana ha presto definito la «nuova scuola di New York» apparisse agli occhi di architetti «impegnati» come Giurgola o a quello che Scully ha recentemente chiamato il New Shyngle Style, un gruppo di inguaribili snobs, tesi a sollecitare le tendenze più élitarie dell'*affluent society*. Non a caso, Giurgola ha intitolato un suo polemico articolo sui Five *The Discrete Charm of the Bourgeoisie*¹⁰. È però singolare che tale polemica avvenga all'interno di un clima, che, in modi diversi, ha interiorizzato il rovesciamento dell'«occhio dell'architettura» verso se stesso. Il «disimpegno» dei Five appariva provocatorio solo perché essi avevano intravisto ciò che sarebbe accaduto portando fino in fondo la riduzione dell'architettura a un «linguaggio secondo».

Ed è proprio per tale esperienza del limite, per i loro *eccessi*, vale a dire, che essi ci interessano: l'eccesso è sempre portatore di conoscenze.

Ciò significa che nulla vi sarebbe di più sbagliato che credere alla lettera a ciò che i Five dichiarano o assumerli come bandiera di rinnovamenti radicali. Essi – come Kahn o Venturi – sono solo emblemi di una «condizione» del lavoro intellettuale: o, meglio, di quelle rimanenze di lavoro intellettuale che si illude di potersi costituire come spazio chiuso e difeso da impenetrabili mura.

su quell'orlo, l'immagine (illudendosi di salvarne il corpo, ormai dissolti): in ciò, i Five partecipano di uno sforzo che accomuna gli ultimi portatori di «spazi indicibili», e non solo in architettura. Il *rigore* di tutti loro – che si tratti delle «tonalità sospese» di Aldo Rossi, delle «disseminazioni» di Derrida, o dell'occhio magico di Straub – confina irrimediabilmente con il *frivolo*. Non è forse stato proprio Derrida a dimostrare che l'origine del «frivolo» è nella separazione del segno dai suoi referenti?¹¹

Ma, detto ciò, non si è ancora spiegato nulla. In primo luogo, sarà necessario contestare l'immagine che, fino a oggi, i Five hanno dato di sé e che la critica americana ha accreditato. Come sempre, quella critica ha posto la loro ricerca nel vuoto, dimenticandone le origini e gli esiti.

Eppure, è importante far notare che Eisenman e Graves appaiono associati, nel 1967, nella mostra «The New City», con una proposta di Urban Design per la ristrutturazione dell'Upper West Side Manhattan, ricca di utopiche proposte sociali, così come Richard Meier è stato organicamente legato all'ente più progressista nel campo dell'edilizia popolare dello Stato di New York, l'Urban Development Corporation¹². In sostanza, per i Five (ma non per tutti), il recinto in cui rinchiudono la tematica linguistica appare in gran parte frutto di un *desengaño*. Anche



su quell'orlo, l'immagine
tosi): in ciò, i Five parte
portatori di «spazi indici
tutti loro – che si tratti
«disseminazioni» di Der
irrimediabilmente con il
dimostrare che l'origine c
suoi referenti? ».

Ma, detto ciò, non si
necessario contestare l'ir
sé e che la critica america
ha posto la loro ricerca n

Eppure, è importante
associati, nel 1967, nella
Urban Design per la rist
ricca di utopiche propost
nicamente legato all'ente
lare dello Stato di New
sostanza, per i Five (ma
tematica linguistica appa
per questo, i nostri cinq
sunti a emblemi di un d

Detto ciò, va subito
qualità di «gruppo» con
i cinque sono oggi ben c

tizzazione» è centrale; mutano solo gli strumenti invocati per raggiun-
gere tale obiettivo. Ma cosa significa «recupero del semantico»? Perché
porre, oggi, un simile obiettivo? E di cosa, alla fine, i segni architetto-
nici dovrebbero «riparlare»?

Robert Stern e i suoi allievi risponderebbero in modo diverso da
Charles Moore, a tali domande: il linguaggio parla della sua storia, e
l'allusione è il suo strumento principe. E poiché non è data storia che
non sia molteplice, il pluralismo evocato dalle rarefatte contaminazioni
provenienti da memorie barocche o dalla rivisitazione dell'architettura
di un George Howe o di un Raymond Hood fa parte del sistema «aper-
to», che viene contrapposto all'ascetismo dei Whites.

«More is more»: ma anche questa è una tautologia. E d'altra parte:
non ci aveva già insegnato Wittgenstein, che ogni segno possiede il pro-
prio passato *solo perché è segno*? Ma «Gray buildings have facades
which tell stories»: non rimane che accoccolarsi intorno al camino per
ascoltare le favole delle nuove nonnine. Certo, sono storie declinate al
presente: tuttavia, da queste nuove *architectures parlantes*, da questi
moderni *bijoux indiscrets*, sarebbe vano attendersi la malizia libertina
di un Diderot. Esse parlano, piuttosto, dell'incerta situazione existen-
ziale dell'architettura del XX secolo». È forse un caso,

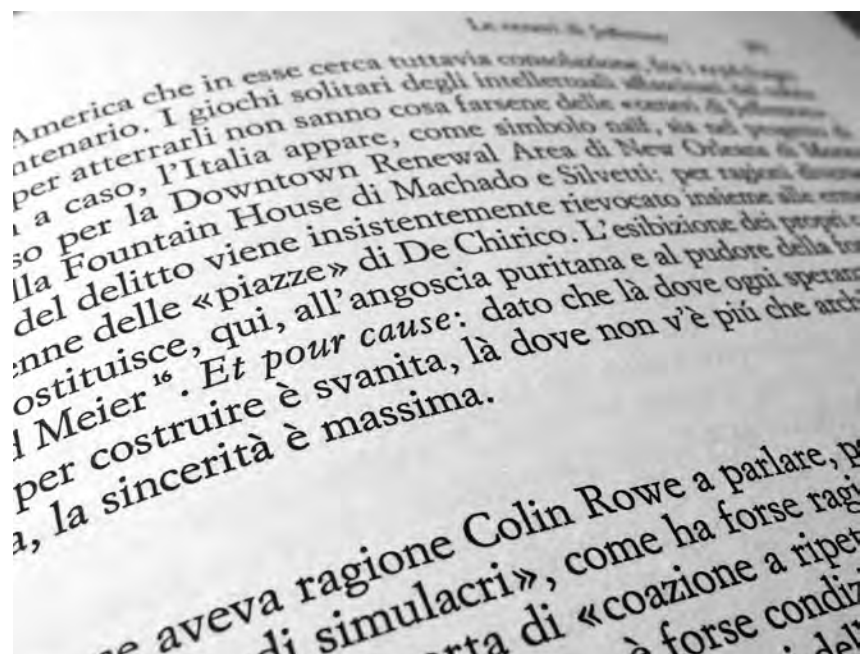
berseimer anni '20.

Ma poiché tornare al puro linguaggio significa definire con rigore l'area dei suoi «giochi», ecco che un enigmatico edificio di Gandelonas rende esplicito il «sistema della crudeltà» olimpicamente sperimentato da Peter Eisenman. *Un édifice comme classificateur du corps humain*. Nel progetto di Gandelonas, una struttura rettilinea collega tra loro, in verticale, una serie di corridoi di diversa lunghezza, offrendo tre possibilità di discesa: una rampa a spirale, che si avvita tuttavia nel sotto-suolo; una doppia rampa ad andamento tortuoso che termina in un cerchio rosso disegnato sul terreno; uno scalone «impossibile», con scalini alti 1,50 metri e pendenza di 45°. Una quarta possibilità è presente, ventilata e non enunciata: che il fruitore di questo «monumento alla natura progressista dell'architettura occidentale secolare», come lo definisce l'autore¹⁵, si getti nel vuoto, rendendo reale e facendo uscire di metafora la chiazza di sangue simbolicamente rappresentata dal cerchio rosso di cui sopra. Solo percorsi – pericolosi, allucinanti o interrotti – sono dunque i protagonisti della *pièce* di Gandelonas: un autentico sistema di messa a prova della resistenza psicologica del potenziale fruitore, subdolamente preso per mano e obbligato a misurarsi con tale macchina kafkiana. E del resto: Kafka non aveva insegnato che la Legge è indecifrabile solo per chi si ostina, interrogandola, a considerarla esterna a se stesso? Qui il sadismo è esplicito: lo spettro delle «120 giornate di Sodoma» si aggira fra i sogni attoniti degli eredi di un illumi-

zio nell'America che in esse cerca tuttavia consolazione, fra i *repêchages* del bicentenario. I giochi solitari degli intellettuali affascinati dal cobra che sta per atterrarli non sanno cosa farsene delle «ceneri di Jefferson».

Non a caso, l'Italia appare, come simbolo naïf, sia nel progetto di concorso per la Downtown Renewal Area di New Orleans di Moore, che nella Fountain House di Machado e Silvetti: per ragioni diverse, il luogo del delitto viene insistentemente rievocato insieme alle ermetiche transenne delle «piazze» di De Chirico. L'esibizione dei propri complessi si sostituisce, qui, all'angoscia puritana e al pudore della forma di Richard Meier¹⁶. *Et pour cause*: dato che là dove ogni speranza di progettare per costruire è svanita, là dove non v'è più che architettura per la carta, la sincerità è massima.

Forse aveva ragione Colin Rowe a parlare, per le opere dei Five, di una «distesa di simulacri», come ha forse ragione chi, più recentemente, vi ha letto una sorta di «coazione a ripetere»¹⁷. Ma quel «sempre e di nuovo» dell'identico non è forse condizione di chiunque si disponga a rileggere operativamente i risultati delle avanguardie newyorkesi con gli occhi ben aperti sul naufragio delle loro motivazioni prime? Il terrorismo formale di Eisenman, la polisemia di Graves, il rigorismo di



ro» scongiurato da Hejduk nelle sue Wall Houses è doppiamente simbolico: su di esso si riflette il fantasma dell'inquieto silenzio miesiano.

Eppure, lo sforzo astrattivo di Eisenman, la sua ansia di «precisione» – la *House VI* è al proposito sintomatica¹⁹ – non ha molto a che vedere con una ricerca affine alla sua solo per occhi superficiali, come quella di Aldo Rossi. Ciò, anche se il destino di architetture così *didattiche* come quelle newyorkesi e del nostro poeta della memoria è scontato: basterebbe confrontare i prodotti degli allievi della Cooper Union con quelli della «scuola» russiana.

Ma poiché si parla di uno «stato d'animo» generalizzato in élites tese a difendere una disciplina caricata di attese rivolte a un insondabile passato, non si può non sottolineare che in esso rivive in pieno la paura rispetto alla realtà, in cui il Worringer lesse l'origine arcaica dell'astrazione. Una paura che negli Stati Uniti ha origini lontane e immediate.

Esiste, cioè, una tendenza diffusa tesa a sperimentare lingue private di funzione, estratte, per paradosso, dall'area dei linguaggi. Il riferimento lontano di tale gioco a rimpiazzino con la lingua è negli «anni eroici» del movimento moderno. Con un risultato: che tali maniere di manipolare i materiali linguistici, che si tratti di Eisenman o di Venturi,

Del lungo viaggio dal rito iconoclasta alla scoperta delle «più tecniche», che per sondaggi abbiamo cercato di ripercorrere nella seconda parte di questo volume, essi ignorano il tragitto.

Se la guerra è finita, sarà bene aver presente che si tratta unicamente di quella relativa alle parole nei confronti di altre parole, della lotta di lingue circoscritte per un dominio impossibile su ciò che possiede *altre* lingue. Ma tale territorio inquietante viene aggirato da chi del *Post-Modernism* fa un nuovo vessillo: per lui, unica preoccupazione è rimanere sul palcoscenico agitandosi in modo sempre più grottesco, nel tentativo di divertire una platea annoiata quanto bisognosa di sedativi.

D'altronde, non è forse Barthes a denunciare polemicamente e insidiosamente, che «nella guerra dei linguaggi ci possono essere momenti tranquilli, e questi momenti sono testi»?²⁰. I linguaggi degli anni '20-30 erano, in un modo o nell'altro, «linguaggi da battaglia». Come sempre, nell'area sperimentale delle neoavanguardie, quei linguaggi da battaglia si trasformano, oggi, in «linguaggi di piacere». La guerra è finita, ma con uno scacco matto imposto dall'avversario. Non rimane che declinare con affettuosa ironia, con nostalgia appena dissimulata, i versi di una *Marsigliese* decomposta e surgelata. (Il surgelamento non è forse un modo di sicura conservazione?)

Appunto: *una Marsigliese priva di Bastiglie da espugnare*. È proprio questo, d'altra parte, che permette di «godere» la *Cardboard Architecture* o i *pastiche* neoclettici in quanto sperimentazioni teoriche: il «piacere» che deriva dalla lettura delle opere di Hejduk, Eisenman o Venturi è tutto intellettuale. Godo dei sottili giochi mentali che assoggettano l'assolutezza delle forme (disegnate o costruite, a questo punto, è indifferente): nessun valore «sociale» in ciò, questo è chiaro. E infatti: il piacere non è forse del tutto egoistico e privato? Troppo facile concludere che queste architetture perpetrano un «tradimento» nei confronti degli ideali etici del movimento moderno. Esse registrano, piuttosto, lo stato d'animo *di chi si sente tradito*, rivelano fino in fondo la condizione in cui è costretto chi voglia ancora fare «Architettura».

Ancora una volta, si tratta di uno stato d'animo che è difficile attribuire in esclusiva ai Whites o ai Grays. Non a caso, l'intervista concessa nell'ottobre 1974 a Stani von Moos da Venturi e Denise Scott Brown porta il titolo *Ridere per non piangere*²¹. Sorvoliamo pure sull'identificazione in essa fatta del «neopopulism» con posizioni di sinistra, giusti-

²¹ Cfr. *Rire pour ne pas pleurer. Interview avec Robert Venturi et Denise Scott Brown*, in «Archithese», 1975, n. 13, pp. 27-32. Ma si veda anche l'importante presa di posizione teorica di

Appunto: *una Marsigliese priva di Bastiglie da espugnare*. È proprio questo, d'altra parte, che permette di «godere» la *Cardboard Architecture* o i *pastiches* neoclettici in quanto sperimentazioni teoriche: il «piacere» che deriva dalla lettura delle opere di Hejduk, Eisenman o Venturi è tutto intellettuale. Godo dei sottili giochi mentali che assoggettano l'assolutezza delle forme (disegnate o costruite, a questo punto, è indifferente): nessun valore «sociale» in ciò, questo è chiaro. E infatti: il piacere non è forse del tutto egoistico e privato? Troppo facile concludere che queste architetture perpetrano un «tradimento» nei confronti degli ideali etici del movimento moderno. Esse registrano, piuttosto, lo stato d'animo *di chi si sente tradito*, rivelano fino in fondo la condizione in cui è costretto chi voglia ancora fare «Architettura».

Ancora una volta, si tratta di uno stato d'animo che è difficile attribuire in esclusiva ai Whites o ai Grays. Non a caso, l'intervista concessa nell'ottobre 1974 a Stani von Moos da Venturi e Denise Scott Brown porta il titolo *Ridere per non piangere*²¹. Sorvoliamo pure sull'identificazione in essa fatta del «neopopulism» con posizioni di sinistra, giusti-

²¹ Cfr. *Rire pour ne pas pleurer. Interview avec Robert Venturi et Denise Scott Brown*, in «Archithese», 1975, n. 13, pp. 27-32. Ma si veda anche l'importante presa di posizione teorica di DENISE SCOTT BROWN, *On Architectural Formalism and Social Concern: A Discourse for Social Planners and Radical Chic Architects*, in «Oppositions», 1976, n. 5, pp. 100-12. Tale articolo può es-

e la logica della sommità. In un disegno autografo della Kunstbibliothek di Berlino⁶², dimostra che, alle sue ambigue interpolazioni, presiede una *logica della decomposizione*.

Ma, esattamente come il *Parere*, l'altare del Priorato, oggetto isolato e pertanto leggibile come tale, non è altro che un meccanismo che ostenta la sua duplicità.

La luce proveniente dall'abside illumina direttamente il retro dell'altare accentuandone l'allucinato geometrismo. All'accavallarsi delle immagini, nella fronte rivolta verso l'ingresso, verso la comunità dei fedeli, corrisponde, sul retro, l'impressionante astrazione dei puri volumi geometrici: una nuda sfera e un solido a struttura complessa che l'abbraccia.

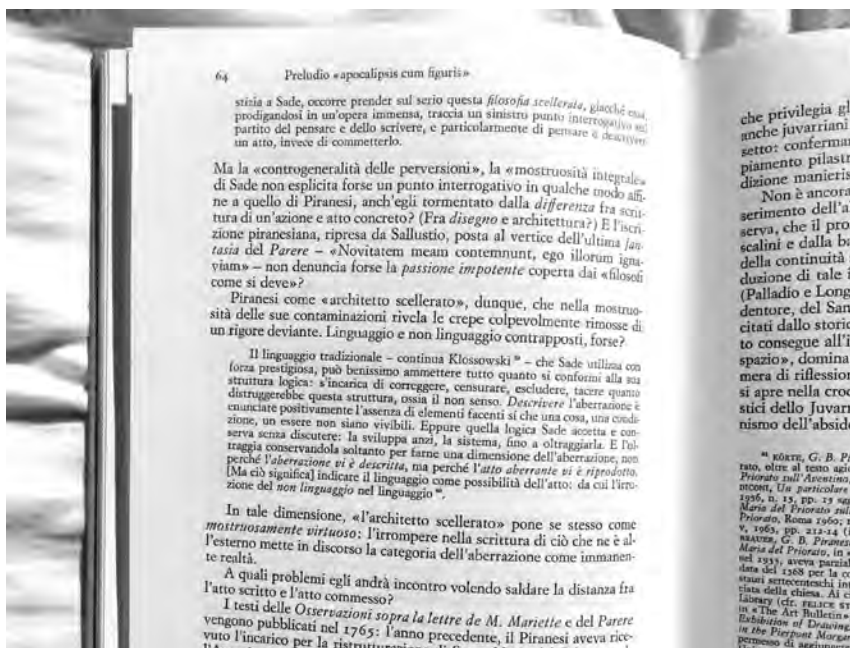
In quanto *faccia nascosta* dell'altare, in quanto aspetto dissimulato *da scoprire*, in contrasto con l'esibizione trionfale del *recto*, il *verso* dell'altare del Priorato rivela per intero l'interna dialettica della «virtuosa scelleratezza» piranesiana. Ciò che è dato come *evidente*, come immediata sollecitazione visiva, da un punto di vista *comune*, si ripresenta depurato, reso pura struttura intellettuale, nel suo rovescio, nel suo lato

⁶² Cfr. MANFRED F. FISCHER, *Die Umbaupläne des G. B. Piranesi für den Chor von S. Giovanni in Laterano*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», XIX, 1968, pp. 207-28. I progetti piranesiani erano stati segnalati da STAMPELE, *An Unknown Group* cit. e Giovanni Battista Piranesi cit., e Piranesi *Draunings and Engravings* cit.

nascosto. Ma tale essenzialità strutturale, tale rivelazione delle leggi che governano l'enfasi retorica della «macchina» che fronteggia la navata della chiesa è raggiungibile solo con un atto deliberato, compiuto da chi si rifiuta di farsi ingannare dall'aspetto «evidente» delle cose.

Nessun'altra opera piranesiana riesce, come l'altare della chiesa dei Cavalieri di Malta, a rendere così violentemente esplicita l'essenza ultima della sua ricerca. Ciò che le due facce, *insieme*, dell'altare di San Basilio rendono brutalmente evidente è la scoperta del *principio di contraddizione*.

Certo, nella sfera dell'altare del Priorato si potranno leggere molte valenze cosmologiche, e ci si potrà divertire a elencarne i precedenti nella scenografia barocca e le conseguenze nelle invenzioni geometriche degli «architetti dell'illuminismo». Ma, così facendo, ci si precluderebbe la comprensione del tragico disincantamento piranesiano. Astrazione e rappresentazione, silenzio e comunicazione, raggelarsi dei segni e immagini ridondanti: tali coppie di opposti sono connesse strettamente nel-



stizia a Sade, occorre prender sul serio questa filosofia scellerata, giacché essa, prodigandosi in un'opera immensa, traccia un sinistro punto interrogativo sul partito del pensare e dello scrivere, e particolarmente di pensare e di scrivere un atto, invece di conmetterlo.

Ma la «controgenitalità delle perversioni», la «mostruosità integrale» di Sade non esplicita forse un punto interrogativo in qualche modo affine a quello di Piranesi, anch'egli tormentato dalla differenza fra scrittura di un'azione e atto concreto? (Fra disegno e architettura?) E l'iscrizione piranesiana, ripresa da Sallustio, posta al vertice dell'ultima *fantasia del Parere* - «Novitatem meam contemnunt, ego illorum ignoviam» - non denuncia forse la passione impotente coperta dai filosofi come si deve?

Piranesi come «architetto scellerato», dunque, che nella mostruosità delle sue contaminazioni rivela le crepe colpevolmente rimosse di un rigore deviante. Linguaggio e non linguaggio contrapposti, forse?

Il linguaggio tradizionale - continua Klossowski²⁸ - che Sade utilizza con forza prestiposa, può benissimo ammettere tutto quanto si conformi alla sua struttura logica: «incarca di correggere, censurare, escludere, tacere quanto enunciare positivamente l'assenza di elementi facenti sì che una cosa, una condizione, un essere non siano vivibili. Eppure quella logica Sade accetta e conser-va senza discuterla: la sviluppa anzi, la sistema, fino a oltraggiarla. E l'abbruttisce conservandola soltanto per farne una dimensione dell'aberrazione, non perché l'aberrazione vi è descritta, ma perché l'atto aberrante vi è riprodotto. [Ma ciò significa] indicare il linguaggio come possibilità dell'atto: da cui l'irruzione del non linguaggio nel linguaggio».

In tale dimensione, «l'architetto scellerato» pone se stesso come mostruosamente virtuoso: l'irrompere nella scrittura di ciò che ne è all'esterno mette in discorso la categoria dell'aberrazione come immanente realtà.

A quali problemi egli andrà incontro volendo saldare la distanza fra l'atto scritto e l'atto commesso?

I testi delle *Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette* e del *Parere* vengono pubblicati nel 1765: l'anno precedente, il Piranesi aveva ricevuto l'incarico per la ristrutturazione di Santa Maria della Pace, chiesa

che privilegia gli anche juvarriani sotto: confermando il piano di pilastro e di abside.

Non è ancora un'opera di Sade, che il proscenio e dalla base della continuità: di tale è (Palladio e Long) direttore, del San citati dallo storico to consegue all'«spazio», dominata di riflessori si apre nella crociata dello Juvratisimo dell'abside

²⁸ Robert, G. B. Piranesi, oltre al testo dell'altare del Priorato sull'Altare, in: *Il Priorato*, Roma 1960, n. v. 1960, pp. 212-214. (Piranesi, G. B. Piranesi, *Maria del Priorato*, in: *Maria del Priorato*, nel 1955, aveva parzialmente del 1768 per la costruzione settecenteschi in ogni parte della chiesa. Al *Library* (cfr. *PLATE 57*, in: «The Art Bulletin», in *The Pierpont Morgan Collection*, di aggiungerne