

L'architettura prima del decostruttivismo

Prof. Raffaele Giovanelli

Un po' di polemica - Il legame dell'architettura moderna con la scienza. - La scacchiera degli stili architettonici. - Ogni ritorno al passato viene interdetto - Razionalismo e "brutalismo". - Peter Eisenman e il decostruttivismo – la filosofia viene chiamata a giustificare le degenerazioni dell'architettura. - Il ruolo di Eisenman - Un dibattito "storico" tra Alexander ed Eisenman - L'originalità di Langone - Che cosa è l'arte e l'architettura oggi, nei primi anni del terzo millennio - Il prezzo pagato per creare l'attuale civiltà delle macchine. - Analisi sulla degenerazione dell'arte - Il predominio della razionalità può dare una giustificazione alla tendenza verso l'assurdo?

Il pensiero di Hegel sull'arte

L'estetica di Hegel - La difficoltà per la filosofia di Hegel di inquadrare l'arte nella razionalità

L'architettura nei decenni antecedenti il predominio planetario dell'International Style.

I principi dell'architettura organica - Il ruolo di Frank Lloyd Wright nell'architettura tra XIX e XX secolo - Il ruolo involontario che Wright assunse nell'America imperiale del secondo dopoguerra. - Wright visto da un suo assiduo studente - Come recuperare il consenso della gente. - La linea di Edward Durrell Stone - Un altro architetto avviato ad essere dimenticato: Kenzo Tange - Altri movimenti contemporanei all'International Style. - Il decostruttivismo nasce ufficialmente grazie a Philip Johnson – Alcune considerazioni – Conclusioni.

L'architettura attuale ha assunto aspetti intollerabili di pazzia autoreferenziale. Piuttosto che un capitolo dell'arte e del pensiero sembra sia diventata la manifestazione e il sintomo di una malattia planetaria, forse lo specchio fedele della finanza globale.

Questa evidente degenerazione è abbastanza recente, si potrebbe dire aver avuto inizio con il trionfo di Gehry e di Libeskind e quindi con la nascita del decostruttivismo. .

Ma che cosa ha preparato l'avvento dell'architettura odierna? Come si costruiva nei decenni precedenti? Per cercare di capire deve essere rivista la storia recente dell'architettura.

Un gruppo di critici, che comprende matematici, urbanisti e architetti, prevalentemente americani, ha scoperto (1) che l'architettura moderna costruisce contro tutti i canoni geometrici che sono alla base del senso del bello. Anche l'utile oggi viene quasi sempre disatteso.

Bel lavoro! Ma alla fine è stato dimostrato che gli architetti modernisti avevano raggiunto esattamente lo scopo che si erano prefissi e che sin dall'inizio avevano apertamente dichiarato: quello di rompere con tutte le tradizioni, costruire in modo disarmonico. Fare

una corsa infinita nella disarmonia alla ricerca di presunte verità o nuove armonie nascoste.

Un po' di polemica

Quindi la critica espressa dal gruppo è stata in realtà una forma indiretta e involontaria di plauso. I modernisti sono stati capaci di conseguire il risultato di creare forme architettoniche che appaiono, sono e vogliono essere disumane, disarmoniche, assurde. È ciò che a cui tendevano e che i loro guru, come Zevi, avevano predicato ed auspicato sin dagli anni cinquanta del XX secolo. I soliti benpensanti (come John Silber (2)) credevano agli inizi che si trattasse di idee peregrine che sarebbero tramontate presto e passate nel dimenticatoio. Invece è stata istituita una vera dittatura a livello mondiale, una dittatura molto stabile e ormai abbastanza forte da poter fare a meno dell'appoggio dei settori politici, soprattutto di sinistra, che tradizionalmente avevano sostenuto il modernismo sino agli ultimi anni del secolo appena trascorso.

Il problema è capire perché è stata imboccata questa strada, che cosa ha portato a preferire la disarmonia all'armonia, l'assurdo alla razionalità, il disumano all'umano?

Se questa volontà di creare il nuovo, a costo di entrare nel regno del brutto e dell'assurdo, è il presupposto su cui si fonda l'architettura, si può dire allora che la battaglia condotta dal gruppo di critici è generosa ma un po' tardiva e pecca di ingenuità. Ciò che oggi essi rimproverano all'architettura moderna decostruttivista era già enunciato e programmato nei suoi "sacri" testi di quaranta, cinquanta anni fa ed era incluso nelle sue idee fondanti. Bastava leggere quei testi (molto esplicito il testo di Zevi - 3) e tirare le conseguenze. Oggi siamo in una fase in cui quelle premesse vengono integralmente portate a compimento senza alcun limite e pudore. Ma non si può scoprire ora che ad esempio l'architettura moderna, o meglio lo Stile Internazionale non applica la simmetria quando sul rifiuto della simmetria era stato costruito uno dei pochi dogmi fondanti.

Molti architetti che sono stati attivi sino a un decennio fa, ma che non si sono uniformati completamente allo Stile Internazionale dominante in quegli anni, oggi vengono ignorati. Il gruppo di critici (Michael Mehaffy, Christopher Alexander, Brian Hanson, Terry M. Miki-ten, ..) ha come portavoce Nikos Salingaros, ormai molto noto anche in Italia. Essi hanno dimostrato che l'architettura moderna dovrebbe essere rifiutata perché non rispetta i parametri che tutte le architetture precedenti hanno rispettato spontaneamente, istintivamente, parametri che quindi in alcuni casi non erano neppure conosciuti. Il fatto è che non rispettando quei parametri l'architettura diventa "scientificamente" orrenda. Tuttavia la conoscenza di quei parametri e la loro applicazione non insegna a costruire una nuova architettura. Infatti i critici, a parte qualche speranza per un futuro più umano, in realtà hanno ben poco da proporre in concreto per sostituire l'architettura attualmente dominante.

Non si costruisce una nuova architettura con una formula matematica o ricorrendo ai frattali, cosa misteriosa per molti. E neppure ci si è chiesto perché l'architettura ha da essere sempre radicalmente nuova. Inoltre i critici non hanno avuto il coraggio di proporre il ricorso sistematico al parere della gente attraverso consultazioni popolari. In tempi di democrazia straripante e conclamata, capace di santificare tutto ciò che tocca, non esiste nessun altro strumento oltre il ricorso diretto al parere della gente per mettere almeno in crisi l'attuale dittatura mondiale dell'International Style.

Il legame dell'architettura moderna con la scienza.

Sino ad ora era implicito il legame tra il modernismo, nelle sue varie forme, con la Scienza e con la Tecnica. Il gruppo, che Salingaros rappresenta, ha avuto il merito di rivelare a tutti che questo legame non esiste più e che forse non è mai esistito. Ma l'alone di presti-

gio mistico che si era creato attorno ai nuovi architetti ed alle loro costruzioni ne è uscito quasi indenne, appena scalfito dal sarcasmo di qualche comico.

L'Architettura si era appropriata del ruolo di rappresentante della modernità tutta intera, dai costumi sociali sino alla Tecnica ed alla Scienza. Ora la critica parte dal cuore del mondo della Scienza. Paradossalmente proprio i regimi totalitari, dopo brevi momenti di incertezza, espulsero le tendenze della nuova architettura perché considerate estremiste e antipolari.

Il nazismo allontanò la scuola del Bauhaus, poi santificata ed osannata negli USA, grazie all'intermediazione del sempre presente Philip Johnson. L'URSS impedì alle avanguardie artistiche di esprimersi in un linguaggio che non fosse di immediata comprensione per le masse.

Invece per pura stupidità, o per giochi poco chiari, la nuova architettura, nata totalitaria, poté mettere radici nelle democrazie.

Dice Salingaros: «*Nel mio lavoro ho utilizzato i risultati della Scienza e della Matematica per mostrare che le architetture vernacolari e classiche soddisfano regole strutturali che coincidono con la nuova scienza. Christopher Alexander fa affidamento proprio sulla scienza, e Alexander ... ha utilizzato costantemente il metodo scientifico in Architettura, ... - **The nature of order**, ... deriva direttamente dalla formazione scientifica. ...*» Egli è considerato un precursore della scienza informatica per i concetti sviluppati in - **A Pattern Language**. Ma nel mondo occidentale è stato ignorato.

La scacchiera degli stili architettonici.

Per chi ha dimestichezza con la Fisica Quantistica, incasellare gli stili accettabili in una scacchiera, ricorda le matrici di Heisenberg che collocano solo gli stati energetici fisicamente possibili.

Così «*la scacchiera proposta raccoglie gli stili architettonici vivi, quelli che contengono la vita nella sua complessità organizzata. Ogni quadrato corrisponde ad uno stili architettonico, sviluppato dalle società tradizionali.*»

Nel libro di Salingaros - *Una Teoria dell'Architettura* e nel libro di Alexander - *La Natura dell'Ordine* vengono forniti i criteri matematici per analizzare gli stili e collocarli nei riquadri della scacchiera. Applicando gli stessi criteri all'Architettura moderna ed a quella decostruttivista in particolare si arriva alla conclusione che si tratta di stili che non possono trovare posto nella scacchiera.

L'altro aspetto, che il gruppo non ha considerato, è che l'attuale architettura, anche se a moltissimi non piace, potrebbe in realtà essere adatta alle deformazioni sociali ed alle deviazioni morali dalle quali siamo afflitti. Le aberrazioni dell'attuale architettura potrebbero essere lo specchio fedele della nostra realtà, anche se in modo inconscio e inconsapevole. I motivi del successo attuale del così detto Stile Internazionale, con le poche varianti dettate dalle personali bizzarrie delle singole archistar, saranno illustrati in seguito.

Incidentalmente per onestà si deve osservare che gli americani hanno qualche colpa e qualche chiodo fisso di troppo. Uno di questi è il fascismo, che essi negli anni del suo inizio hanno incoraggiato ed ammirato ed anche in parte copiato con i piani di Roosevelt contro la depressione. Gli americani appena possono dicono che anche la colpa della nascita di un'architettura deviata sarebbe del fascismo. Facciamo due esempi che chiariscono la realtà dei fatti oltre ogni dubbio.

Per primo citiamo il caso dell'architetto Giuseppe Terragni (1904 – 1943). Si mise in evidenza alla mostra di architettura razionale, a Roma nel 1928. Fascista della prima ora, aderì poi al funzionalismo, fu un seguace italiano della scuola del Bauhaus; anche se di fede fascista fu in disaccordo con la retorica dello stile ispirato al fascismo. Questo atteggiamento critico non gli impedì di diventare un architetto di successo e costruire tra l'altro la sede del fascio a Como (1932 – 1936, da qualche decennio oggetto di culto).

Per secondo esempio consideriamo l'architetto Leon Krier, non allineato con la moda dominante, ma certamente bravo ed umano. Krier vive nella democrazia attuale, dove vige la tirannia dell'International Style. Egli può realizzare solo qualche edificio commissionato dal principe Carlo, suo contestatissimo ammiratore, e poco altro, sempre inseguito dagli strali dei giovani architetti indottrinati e allineati con i pochi dogmi dell'architettura dominante.

La verità è che gli americani si sono fatti sedurre (4) negli anni '40 e '50, prima dagli architetti del Bauhaus, che dalla Germania emigrarono negli USA, poi dal decostruttivismo sponsorizzato dall'architetto ex nazista Philip Johnson (la cui biografia sarà illustrata ampiamente verso la fine di questo lavoro). Non contenti si sono prodigati per imporre, in cambio della loro amicizia e benevolenza, questi cascami di architettura a tutto il resto del mondo, sin dove potevano arrivare i loro mezzi di informazione planetari. Poi per ripulirsi la coscienza cercano sempre qualcuno a cui poter addossare le loro colpe. In ogni caso è ben difficile che oggi un'Europa, priva di indipendenza politica, possa ribellarsi all'International Style, mercato USA.

Ogni ritorno al passato viene interdetto

Altro punto che il gruppo ha accettato come fatto implicito è la necessità di costruire solo forme nuove, non si prendono in considerazione rievocazioni del passato. Su questo aspetto non ci sono state prese di posizione chiare.

Tuttavia per costruire un'alternativa all'International Style non si può evitare il ricorso alla rievocazione di stili precedenti, sia pure rivisti e rivissuti in forma attuale. Se accogliamo, anche solo in parte, la posizione dei modernisti, che ugualmente esclude con infamia anche soltanto l'evocazione del passato, ci precludiamo qualsiasi alternativa alla situazione presente. Tutte le architetture sono nate da una rievocazione del passato. Persino il gotico, lo stile più innovatore che si conosca, si è avvalso di una rielaborazione dello stile romanico, trasformato in forme verticali dalla forza di una grande fede religiosa.

Utilizzare richiami al passato è indispensabile poi anche per dare una base all'architettura dello stesso Léon Krier, l'unico architetto sostenuto dal gruppo che possa aspirare a costruire un'architettura alternativa, dove i richiami ad un passato rivissuto sono continui. In *Antiarchitettura e demolizione* (1), là dove si critica la posizione di Libeskind si dice: «*Il mondo ha bisogno di una visione architettonica; noi abbiamo appena manifestato il nostro dissenso nei confronti di Libeskind. La risposta tuttavia, non è un ritorno agli edifici anonimi e inanimati degli Anni '60. Ciò rappresenterebbe il peggior atto di regressione possibile, ma risulterebbe inevitabile qualora la gente notasse i problemi della visione attuale. Ogni visione, dalla più spettacolare alla più assurda, deve fare i conti con la dura realtà, con cui bisogna scendere a compromessi pratici.*»

Questa è un'affermazione molto sbagliata, poiché implicitamente considera giustificata la corsa ossessiva verso il nuovo ad ogni costo. Le difficoltà materiali del costruire sono sempre state occasioni per essere trasformate in arte. La tecnica, che elimina quasi completamente tutte le difficoltà materiali, contribuisce a creare forme astratte, slegate dalla realtà della natura e quindi in contrasto con essa.

I "compromessi" non tarpano le ali alla fantasia, ma anzi sono il cuore dell'arte in architettura. Quanto più che negli anni '60 si deve ricordare che sono state create architetture di vario orientamento, da quelle di Wright, con un forte accento organico, alle opere razionaliste come il grattacielo Pirelli (1955-59) di Ponti-Fornaroli-Soncini, oppure opere nello stile brutalista che successe al razionalismo (Torre Velasca a Milano)¹. I risultati di quel periodo in certi casi sono più che ottimi.

¹ il brutalismo fu un movimento nato in Inghilterra negli anni cinquanta per recuperare il razionalismo. Lo stile è reso esplicito dall'uso dei materiali grezzi e dall'esposizione delle strutture portanti e degli impianti, rivelando l'essenza ed il funzionamento dell'edificio

Razionalismo e “brutalismo”.

Il primo esponente del brutalismo fu Le Corbusier con l'*Unité d'habitation* a Marsiglia tra il 1948 e il 1954. In seguito egli cercò altre forme espressive. I principali esponenti per contributi teorici furono i fratelli Smithson architetti, che dettero del brutalismo la definizione: «*Il brutalismo tenta di affrontare una società di produzione in massa traendo una sorta di rozza poesia dalle forze potenti e confuse che sono in gioco. Finora si è discusso del brutalismo stilisticamente, mentre la sua essenza è etica*». Ci fu anche un accostamento poco opportuno e non calzante con Louis Kahn e con la pittura dell'astratto di J. Pollock. Tuttavia il brutalismo fu un movimento che produsse molte opere valide negli anni Cinquanta e Sessanta, promuovendo una critica costruttiva al Movimento moderno, evitando che la crisi del razionalismo naufragasse totalmente in forme estetizzanti. Esponenti italiani furono: Vittoriano Viganò, Enrico Castiglioni, Leonardo Ricci e Leonardo Savioli. Esponenti di spicco internazionale furono Kenzo Tange e Kunio Mayekawa. Non si è trattato certamente di *edifici anonimi e inanimati*, ben diversi dall'obbrobrio seguito poi con gli architetti come Libeskind o come Gehry, “grandi” esponenti del decostruttivismo, la bestia nera dell'architettura moderna, l'ultimo gradino della discesa agli inferi. I nemici del decostruttivismo sono la purezza, l'univocità, la coerenza e la simmetria. Per l'architettura moderna di qualche decennio prima, la forma è la funzione, l'utile è il bello, ma il decostruttivismo distrugge queste equivalenze e con il pretesto di voler introdurre la molteplicità dei bisogni che poi non soddisfa, si tuffa nell'assurdo e nella follia.

Peter Eisenman e il decostruttivismo – la filosofia viene chiamata a giustificare le degenerazioni dell'architettura.

L'architetto Peter Eisenman è colui che attinse il verbo dal pensiero del filosofo poststrutturalista J. Derrida e lo trasferì nell'architettura. Il gruppo di Salingaros ha giustamente definito l'influenza di questa filosofia come il “virus Derrida” (1): «*Considero l'architettura contemporanea come un insieme di virus che infettano la società mondiale. ... Gli architetti fanno deliberatamente e ripetutamente le scelte sbagliate, a dispetto delle soluzioni ereditate e comprovate, a causa della folle ricerca di innovazione o delle indicazioni imposte dalla potente e totalitaria élite internazionale.* »

Si può dire (1) che il filosofo francese Derrida abbia creato un virus che in realtà già esisteva nel pensiero dominante (la filosofia esistenzialista danese) applicato poi nella fisica da Bohr ed Heisenberg. Questo pensiero ebbe quindi stretti legami con la nuova fisica quantistica, che metteva in discussione tutta la realtà fisica ed il nostro modo di percepirla. Infatti nella fisica quantistica l'osservatore ha un ruolo dominante, al punto che la scuola di Copenaghen ha ipotizzato che la realtà, che avrebbe una natura non causale, nasca dall'osservazione. L'osservazione poi a causa del principio di indeterminazione non può conoscere tutta la realtà fisica. Ma essendo la realtà fisica solo quella osservabile si deduce che la realtà stessa assume contorni indefiniti e non stabili. La salvezza sarebbe potuta arrivare solo da Dio che come osservatore assoluto e stabile creava la realtà. Ma Dio era ed è rifiutato per principio. Da qui deriva la nascita del virus. Gli architetti si impadronirono dei risultati del pensiero di Derrida per giustificare le loro follie, che purtroppo a molti piacevano e che avevano anche la benedizione (o la non ostilità) di una Scienza distratta. Infatti la decostruzione mette in primo piano l'interpretazione dell'osservatore (lettore nella letteratura, ascoltatore nella musica, osservatore nella fisica). Questo principio che ha in sé una estrema soggettività, certamente non giustifica l'accettazione dell'architettura decostruttivista, che può legittimamente essere respinta con un rifiuto radicale da parte del singolo. Ma questo rigetto in realtà non è consentito perché l'architettura ha creato una sorta di terrorismo ideologico che riesce a cancellare le critiche. Se poi identifichiamo le forme Decon come una distruzione, allora siamo autorizzati a pensare che un follia autodi-

struttiva si è impadronita dell'Occidente. In una forma accettabile una specie di decostruttivismo dialettico era già stato adottato da Socrate 2500 anni fa per confutare le idee correnti del suo tempo. Ma Socrate non costruì certo la sua filosofia limitandosi alla distruzione delle idee altrui.

Tuttavia il marcio non è nella filosofia di turno presa a pretesto, ma è principalmente proprio nella *folle ricerca di innovazione*, tanto più che ci troviamo in un periodo in cui non esistono realtà spirituali e culturali nuove da rappresentare.

Nella filosofia dell'Occidente c'è stata una lenta evoluzione che alla fine ha portato alle idee di Derrida.

Come si vedrà più avanti, è necessario andare a scomodare il pensiero del grande ed intoccabile Hegel, per scoprire le origini dell'architettura decostruttivista, il frutto avvelenato delle contraddizioni che oggi sono scoppiate. Ritengo sia un errore ed una eccessiva semplificazione addossare tutte le colpe dell'attuale involuzione alle idee di Derrida e a coloro che le trasferirono nella progettazione, come Eisenman.

Il ruolo di Eisenman

A questo punto è indispensabile ricordare i tratti essenziali di Eisenman, forse il principale teorico della nuova architettura. Eisenman potrebbe essere sincero quando afferma che si stupisce del suo successo. Egli è persona riservata, che usa un linguaggio incomprensibile ai più. Non si atteggia ad archistar. Tom Wolfe (4), nel suo celebre libello: *Maledetti architetti*, dice di Eisenman che «*disegnava edifici bianchi che erano l'empireo della Struttura Espressa (Expressed Structure Heaven). Erano simili ad un pezzo di musica di Milton Babbitt. Il non addetto ai lavori li trovava assolutamente incomprensibili. L'addetto – il collega architetto di convento – s'accorgeva che v'era un qualche pattern, o modello, o schema, una sorta di complesso paradigma, ... ma non riusciva a capire cosa diavolo fosse. L'anima sua esoterica reclamava ... una qualche spiegazione. Ma le spiegazioni di Eisenman non giovavano molto, neppure agli iniziati. Eisenman si era spinto sino in fondo, nella faccenda linguistica. ... Il genio di Eisenman consisteva nell'usare parole relativamente chiare del gergo dei linguisti e combinarle in modo da farti smarrire il cervello in una selva oscura. "Il significato sintattico, come qui definito," diceva Eisenman, "non concerne il significato che compete agli elementi o ai rapporti effettivi tra gli elementi ma, piuttosto, concerne il rapporto fra diversi rapporti." »*

Probabilmente Eisenman ha fiutato il fascino che queste astruità potevano avere su chi è alla ricerca di emozioni intellettuali "forti". Egli «*era capace di condurre chiunque nella selva oscura di una sola frase. Era un tale purista che, nei rari casi in cui le case da lui disegnate venivano edificate, lui non le identificava in base al nome dei proprietari ... Lui le numerava: Casa I, Casa II ... Come se non appartenessero a nessuno, neppure a chi le aveva pagate. Appartenevano alla struttura profonda dell'architettura.*»

Un dibattito "storico" tra Alexander ed Eisenman

Occasione per mostrare su quali misere premesse si è fondato il contrasto dialettico tra il modernismo ed i suoi critici, è offerta dal dibattito (5) tra Peter Eisenman (P. E.) e Christopher Alexander (C. A.), dibattito che risale al 1982 e che mette in evidenza tra l'altro l'alterigia e la sicumera con cui si muovevano qualche decennio addietro i fautori del modernismo. Peter Eisenman era già uno dei più noti esponenti teorici dell'International Style. Come critico al modernismo si presentava al dibattito Christopher Alexander, ma Eisenman si considerava già vincitore della disputa. Il tema era: *Contrasti sul concetto di armonia in architettura*. Del dibattito riportiamo un breve stralcio:

«C.A.: vorrei fare una prova su edifici, su esempi concreti. Ora, prendiamo una architettura, prendiamo ad esempio la cattedrale di Chartres. E probabile che siamo tutti e due d'accordo che si tratti di una grande costruzione.

P.E.: In realtà non lo siamo, per me si tratta di una architettura molto noiosa. Chartres a mio parere rappresenta una delle cattedrali meno interessanti. Sono andato a Chartres parecchie volte, a mangiare nei ristoranti posti lungo la strada. La cattedrale l'abbiamo vista *en passant*, e poi una volta che hai visto una cattedrale gotica le hai viste tutte.

C.A.: Scegli allora una costruzione che ti piace, scegline un'altra.

P.E.: Palazzo Chiericati di Palladio andrebbe a proposito proprio perché è più intellettuale e meno emotivo. Provoca sensazioni eccitanti nella mente, non nella pancia. Mi trovo più a mio agio con la mente. Mies e Palladio sarebbero stati esempi molto interessanti. E secondo me molte delle cose che si trovano in Palladio - secondo un concetto di contaminazione totale - sono presenti anche in Mies.

C.A.: Non riesco a seguire bene quello che stai dicendo. Non mi è mai capitato che qualcuno respingesse in termini così espliciti un tipo di esperienza come quella di Chartres. ... Se non fossimo in pubblico, sarei tentato di affrontare l'argomento a livello psichiatrico. Guarda che non sto scherzando. Ciò che intendo dire è che capisco molto bene come la gente sia presa dal panico di fronte a questo tipo di sensazioni. In realtà, è una mia impressione che buona parte della storia della architettura moderna sia stata una specie di panica ritirata da questo tipo di sensazioni che hanno dominato il processo di formazione degli edifici durante gli ultimi 2000 anni circa. Perché mai si è realizzata questa panica ritirata, sto ancora cercando di scoprirlo. Non mi è per niente chiaro. Ma non mi è mai capitato di udire qualcuno dichiarare, almeno fino a pochi minuti fa, dichiarare in termini espliciti *"sì, trovo quella roba sgradevole. Non mi piace di avere a che fare con le emozioni. Mi piace lavorare con le idee."* Allora, tutto quello che viene dopo è molto chiaro: ti piacerebbe l'edificio di Palladio e non proveresti felicità particolare con Chartres, ecc, e Mies... »

Accostare Palladio a Mies è uno dei tanti assurdi ai quali si dedicano con ostinazione i fautori della "nuova" architettura. Palladio ha creato un'architettura attingendo a piene mani dal passato "classico". Mies ha negato qualsiasi riferimento a qualsiasi passato, imbevuto della convinzione di creare un'architettura completamente nuova e diversa. I modernisti prima sostengono, come è evidente, che la nuova architettura è totalmente diversa dalle precedenti, poi cercano in ogni modo di stabilire qualche legame per riconciliare il passato con il presente. Su Eisenman si veda la nota (6).

L'originalità di Langone

Per interrompere la monotonia dell'elenco dei "misfatti" si può parlare di Camillo Langone, che recentemente ha espresso molto bene la sensazione di trovarci a vivere con una nuova religione. Nel suo articolo: *"L'anticristo abita al 53° piano"* dice: *«C'è una nuova religione che sta innalzando i suoi templi in Europa, e non sto parlando di moschee. I politici e gli elettori, poveri, credono siano grattacieli, musei, università, sedi di banche e di parlamenti, teatri, centri commerciali, e invece sono templi. Spesso pagati coi soldi dei contribuenti, gente perbene o anche permale però con moderazione, persone che non metterebbero mai la crocetta sull'otto per mille al fine di sostenere un culto dichiaratamente nichilista ma che, senza saperlo, versano ogni anno un obolo alla chiesa dell'Architettura Antiumana. Come ogni chiesa che si rispetti anche questa ha dei testi sacri, ovvero intangibili, sconosciuti non perché segreti (sono anzi diuturnamente proclamati dai sommi sacerdoti sui mezzi di comunicazione di massa) ma perché non c'è peggior cieco di chi non vuol vedere. Così come pochi non-nazisti negli anni Trenta lessero davvero il Mein Kampf, per poter continuare a pensare che Hitler si sarebbe accontentato di un pezzetto di Cecoslovacchia, così come pochi non-musulmani oggi leggono davvero il Corano, per poter continuare a figurarsi le religioni tutte uguali e ugualmente protese all'amore universale, allo stesso modo pochi non-architetti leggono davvero le*

interviste agli architetti antiumani, per poter continuare a immaginarseli come professionisti al servizio del funzionale e del razionale.»

Ma ancor meno numerosi sono i non ebrei che leggono la Torah e la Kabbala per poter continuare a credere che il popolo eletto sia in ogni occasione innocente e vittima, ostinandosi a non vedere quando diventa carnefice.

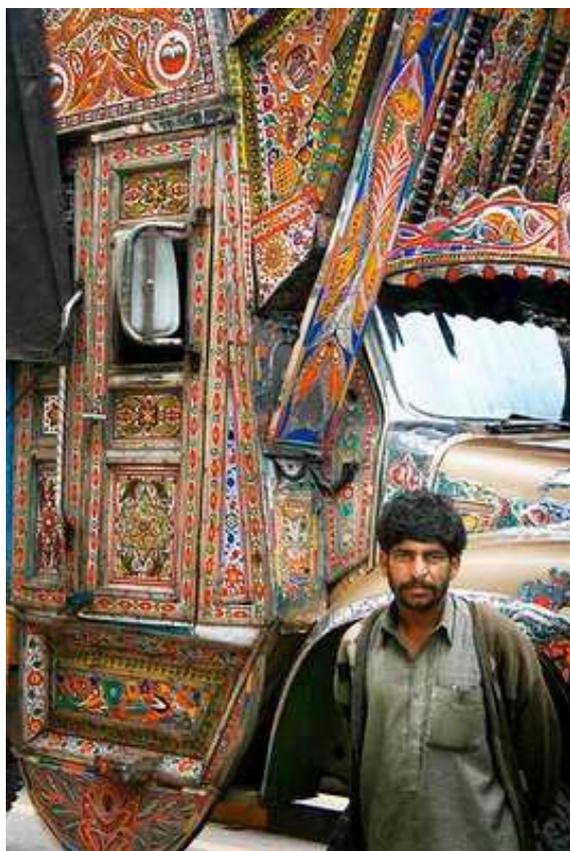
Il discorso di Langone richiama alla mente i racconti del monaco cluniacense Rodulfus Glaber (circa 985 – 1047 d. C.) sugli avvenimenti attorno all'anno mille, quando nelle contrade europee iniziarono a comparire chiese e cattedrali. La terra, «*come scrollandosi e liberandosi dalla vecchiaia, ... si riveste di un candido manto di chiese*». Dopo mille anni la nuova religione riveste invece la terra di vetro e d'acciaio.

Che cosa è l'arte e l'architettura oggi, nei primi anni del terzo millennio

Attualmente è difficile definire come opere d'arte le maggior parte dei quadri, delle musiche e delle architetture realizzate in questi ultimi decenni. Molti parlano di degenerazione dell'arte. Un architetto, che non sapeva disegnare, Adolf Loos, all'inizio del secolo XX aveva scritto *Ornamento e delitto*. Secondo questo "illustre" antesignano della modernità l'ornamento, sotto qualsivoglia forma, sarebbe un'espressione delittuosa.

Sulle sperdute strade del Pakistan, per quanto possibile fuori dalle isterie dell'occidente, molti camionisti si indebitano per pagarsi gli ornamenti che fanno applicare generosamente ai loro camion.

Come si vede dalle immagini, si tratta di ornamenti presi dalla tradizione dell'arte indiana. Loos direbbe che si tratta della prova che quegli autisti appartengono ad una civiltà primitiva. Ma questo si poteva affermare agli inizi del XX secolo, oggi le cose sono un po' cambiate.



In questi ornamenti non c'è innovazione ma solo tradizione. I camionisti pakistani non vogliono innovare, ma esprimere la loro anima nel ricordo e nella continuità. Questa è la

differenza radicale ed inconciliabile con l'isteria del nuovo che è la nostra ossessione. Ma il gusto estetico dei camionisti pakistani e la loro propensione per l'ornato hanno per ora poche probabilità di influenzare l'arte dell'occidente!

Tutto il pensiero in occidente è rivolto al nuovo. Sin dai primi anni di scuola ci è stato inculcato il principio che il bene è nel nuovo, che nel nuovo si cela la speranza di raggiungere la pienezza del nostro essere come uomini, la felicità più autentica garantita dalla scienza che ci assicura di poter un domani controllare il buon funzionamento di ogni cellula del nostro corpo. Il domani radioso di una vita tutta terrena. Questo miraggio, oltre che essere espresso apertamente, è sottinteso ad ogni passo dalla culla alla tomba (o meglio all'inceneritore). È sottinteso nella pubblicità che ci colpisce mentre ci viene propinata una cultura sempre più monca ed immiserita. Le arti debbono propagandare questa idea di un nuovo salvifico, che toglie tutte le angosce e assicura un futuro radioso. Quindi le arti hanno l'imperativo categorico non solo di rinnovarsi, ma di celebrare il nuovo come valore assoluto, come il bene supremo. Il nuovo e la razionalità senza limite, insieme hanno trasformato l'arte occidentale in una farsa ridicola, della quale è proibito ridere, perché sarebbe un oltraggio imperdonabile alla cultura e al progresso.

Nella musica il fallimento è stato completo. La musica moderna colta, rispettosa rigidamente dei canoni del modernismo, è stata abbandonata dal pubblico. Oggi le musiche di Mozart furoreggiano dopo più di due secoli. Nessun potrebbe proporre di inaugurare una stagione musicale con un'opera di Stokausen. Ma eseguire la musica di Mozart è come se in architettura utilizzassimo i progetti dello Juvara per costruire gli edifici monumentali attuali in perfetto stile barocco. L'espressione musicale che coinvolge il pubblico si trova nella musica *leggera*.

Per poter dire che cosa è l'architettura oggi si deve brevemente illustrare la cornice storica nella quale questa architettura si iscrive. La cornice è l'attuale civiltà, la civiltà delle macchine che appunto perché attuale, quindi presente dovunque, non ci permette di vedere i punti di riferimento esterni. Pochi hanno coscienza di quanto sia costato arrivare a questo stadio, in cui le macchine sono presenti in ogni aspetto della vita.

Il prezzo pagato per creare l'attuale civiltà delle macchine.

L'architettura costituisce il lato oscuro dell'attuale civiltà delle macchine, una civiltà indissolubilmente legata agli attuali sistemi economici e finanziari globalizzati dei quali costituisce l'ossatura, la struttura portante. Dopo la vittoria finale delle democrazie capitaliste anglosassoni, prima contro la Germania e il Giappone, poi contro la Russia, è stata creata una rete di potere industriale e finanziario globale.

Le macchine, come universo in continua e rapida evoluzione, erano entrate nella storia sin dai primi anni del XIX secolo. Gli inizi furono modesti se paragonati alla situazione odierna. La macchina era già entrata tre secoli prima nella stampa, poi nella produzione dei tessuti, di prodotti chimici e nei servizi, all'inizio principalmente nei mezzi di trasporto con la ferrovia e con le grandi navi a vapore. Con la prima guerra mondiale ci fu il debutto delle macchine negli armamenti.

Alcuni sono stati tentati di assegnare una dimensione artistica alla trasformazione indotta dalle macchine, una trasformazione che in realtà è stata prevalentemente utilitaristica, essendo agli esordi rivolti a massimizzare il profitto derivato dalla produzione di beni a basso costo, in competizioni con quelli analoghi prodotti a mano.

L'aspirazione al potere, fondato sulle macchine, comparve ben prima che la tecnica offrisse concrete speranze di accrescere la forza di chi la dominava. Ma quando ci fu chi identificò, attraverso le previsioni fornite dalla nuova scienza, la possibilità di conquistare il potere con lo sviluppo della tecnica, questa divenne il principale oggetto del desiderio di molti politici e banchieri.

Allora abbiamo costruito centrali che strappano energia e potenza al fuoco, all'acqua delle montagne, alle viscere della Terra, oggi all'atomo. Abbiamo raggiunto una grande potenza creativa e più ancora la potenza distruttiva totale in grado di distruggere tutto il pianeta. Ma quanto della nostra umanità abbiamo dovuto sacrificare per arrivare a queste mete? Questi risultati sono costati sangue agli operai, ai tecnici, agli ingegneri, agli scienziati. Paradossalmente oggi la corsa al potere sembra allontanarsi dalla tecnica. Oggi gli economisti, diventati i veri decisori dell'industria: catalogano, valutano, chiudono le fabbriche con supremo disprezzo degli impianti, della tecnica che incorporano e anche degli uomini. L'uomo della tecnica, che prima aveva sacrificato la natura, oggi a sua volta viene sacrificato dalla mistica della finanza globale. Quindi l'uomo delle emozioni, delle fantasie è bandito due volte. La prima volta per consentire l'azione diretta del tecnico sulla natura, la seconda volta per lasciare il posto all'uomo che crea potenza finanziaria e che certo non si gingilla con i sentimenti e con i moti dell'animo.

Per la legge del vantaggio economico è stato tolto anche l'ornato all'uomo delle emozioni e delle fantasie e in realtà si è trattato di togliere il diritto ad esistere come uomini. L'uomo moderno non ha risorse da dedicare all'arte. Per creare le macchine, per vivere con le macchine e per vivere grazie alle macchine, si è dovuta acquisire una particolare forma mentis, fondata sulla più rigorosa razionalità. E' necessario continuare a pensare come le macchine funzionano per rimanere dentro l'era della civiltà delle macchine. Non c'è via d'uscita.

L'uomo moderno può solo usare gli ornamenti (cioè l'arte) delle culture passate, può scegliere da un vasto campionario e poi incaricare le macchine di eseguire riproduzioni perfette, non distinguibili dagli originali. Quando poi tenta di fare arte partorisce aborti immondi, sempre più lontani dalla catarsi che credevamo appartenere all'essenza dell'arte.

Analisi sulla degenerazione dell'arte

Le degenerazioni dell'arte in senso lato esigono un'analisi più approfondita. Molti elementi hanno concorso a creare la situazione attuale, ma l'elemento principale nasce dalla tensione morale e psichica a cui è sottoposto l'uomo di oggi. Come si è detto dagli inizi del XIX secolo è stato fatto uno sforzo enorme per arrivare a creare l'universo della tecnica che oggi ci avvolge con la Civiltà delle Macchine. Si è trattato di un'impresa che non si era mai verificata prima nella storia. È stata ed è tuttora un'avventura che ha costretto l'uomo a modificare il suo mondo interiore, la sua forma mentis, facendo violenza alla sua umanità. Gli sforzi sociali e personali sono stati enormi ed hanno avuto conseguenze gravi. Si pensi solo allo sconforto ed alla frustrazione a cui vanno incontro milioni di persone nei paesi industrializzati con le continue mutazioni imposte dal "progresso", che oggi sembra procedere paradossalmente verso la creazione di fantasmi finanziari speculativi, una vera orgia di pazzia, mentre la tecnica viene messa in secondo piano.

Tutto questo sarebbe stato preparato solo dal decostruttivismo, dal nichilismo con idee che ora esplicherebbero la loro azione distruttiva?

Nella foga del "progresso" ora in occidente si sta distruggendo anche la tecnica, cosa che si ottiene in svariati modi, anche con il calo delle retribuzioni medie dei tecnici, degli ingegneri e degli scienziati. Le tecnologie vengono cedute alla Cina ed ai paesi con buona istruzione tecnica e bassi salari.

Paradossalmente l'intelaiatura del pensiero ha creato un universo in apparenza rigidamente razionale, dove ciò che esiste, esiste perché è razionale, quindi riconducibile alla razionalità, mentre ciò che non è riconducibile dentro la razionalità scientifica viene dichiarato non esistere.

Allora si potrebbe pensare che dalla schiavitù di una razionalità totale si cerca di fuggire con l'assurdo, con lo sballo, con lo stordimento, con la droga che diventa la cosa più

preziosa. Avviene che per reazione le forme religiose più intransigenti, come l'Islam, incontrino grande favore. Per il resto del mondo senza fede l'arte diventa ricerca dell'assurdo o addirittura è proprio solo ed esclusivamente il mondo dell'assurdo ad avere successo perché assicura una sospensione della razionalità. Allora si spiega perché Eisenman apertamente dichiara la sua noia davanti alla cattedrale di Charters. Stando noi dentro l'universo della razionalità possiamo al massimo denunciare il legame equivoco che si era formato tra architettura moderna e progresso tecnico scientifico. Possiamo dire che il modernismo è pura irrazionalità, che è la negazione della razionalità scientifica, che non rappresenta il progresso, almeno così come era concepito sino alla metà del XX secolo. Ma non possiamo impedire che la gente, per sfuggire ad una razionalità che l'opprime, abbia un dirompente bisogno di irrazionalità, di assurdo, di mostrare la pazzia che si nasconde in realtà sotto la nostra stessa razionalità. Si cerca un rimedio peggiore del peso dal quale si vorrebbe fuggire. Portata alla luce questa verità, non possiamo fare altro, continuando a stare con i piedi e con la testa dentro la razionalità. Agendo dall'universo della razionalità, al quale inesorabilmente apparteniamo, non possiamo certo creare nuove emozioni positive in grado di sostituire questa corsa verso la morte propinata dal sempre presente assurdo irrazionale trionfante.

Il predominio della razionalità può dare una giustificazione alla tendenza verso l'assurdo?

L'inizio del predominio della razionalità si ebbe con l'Illuminismo alla fine del XVIII secolo, ma non si verificò una traumatica perdita del senso del bello. Il risultato dell'Illuminismo in architettura fu il neoclassico. Dopo ci fu la reazione del romanticismo, che introdusse un'architettura di ritorno al medioevo e, successivamente, al Rinascimento. In parallelo ci fu il fiorire di una splendida stagione nella pittura in Francia. Nulla sembrava far prevedere che agli inizi del XX secolo sarebbe iniziato il dramma dell'arte occidentale con la perdita generalizzata del senso del bello. Anche perché in Italia si ebbe ancora una fioritura della pittura dalla fine del XIX secolo sino al decennio che seguì la seconda guerra mondiale. Agli inizi del XX secolo si verificò dapprima un richiamo postumo alla razionalità, che non riscosse il successo che avrebbe meritato. Poi si passò all'astrattismo senza alcun legame con la razionalità, anzi per reazione ad essa.

Paradossalmente l'astrattismo riuscì a conquistarsi il ruolo di rappresentante dello spirito della modernità, che è fatta di tecnica e di razionalità totalizzante e pervasiva. Le probabili ragioni di questo successo verranno indicate in seguito. La fuga dalla razionalità, quando si vorrebbe fare arte, in realtà è la peggiore strada è possibile. Infatti si riesce così a far torto alla razionalità mentre si crea un'arte completamente stravolta.

Si può dire che questa fu l'intuizione di Hegel nel campo dell'estetica. Solo che la sua intuizione favorì proprio il verificarsi di questi eventi. La sequenza descritta è solo una semplificazione della realtà storica. Infatti le diverse fasi si sono sovrapposte. Mentre le avanguardie interpretavano la scena successiva, la maggior parte degli artisti e dei critici si trovava ancora in quella precedente.

La Germania ha dato i natali ad una schiera di grandi filosofi, a cominciare da Kant. Nella diversità delle loro filosofie tuttavia essi hanno avuto in comune l'essere totalmente inconsapevoli delle conseguenze provocate dalla diffusione delle loro idee. Essi hanno avuto lo scopo di razionalizzare tutto, dimostrando che tutto può essere compreso attraverso un qualche ramo della scienza: scienza della natura, della tecnica, dell'arte, della religione, sino alla creazione della psicoanalisi, la scienza che avrebbe dovuto far conoscere i misteri della psiche, diventata campo di indagine scientifica. Ma oggi si nutrono seri dubbi che la psicoanalisi sia una vera scienza.

Il pensiero di Hegel sull'arte

Di Hegel abbiamo un testo che egli non scrisse: l'Estetica², dove troviamo codificate le conseguenze dell'Illuminismo sul piano dell'arte, conseguenze che non avevamo trovate nelle opere del XVIII secolo. Hegel iniziò a collegare il progresso della scienza e della tecnica con la creazione artistica. Nell'immediato allora, come prima per l'Illuminismo, non ci furono conseguenze sulla "produzione" di arte e sul suo fisiologico rinnovamento. Nel seguito, agli inizi del XX secolo, comparvero movimenti tutti in feroce disaccordo tra loro, avendo tuttavia in comune la rottura totale con il passato. Solo allora le riflessioni di Hegel si fecero realtà. L'approccio di Hegel verso il mondo dello spirito e dell'arte, è stato molto più violento dell'approccio Illuminista, che si limitava a considerare l'influenza della scienza e della tecnica sui meccanismi di produzione industriale, relegando i problemi dello spirito entro la concezione meccanicista di tutta la realtà. Hegel dà per scontato che tutto si possa e si debba sottoporre all'analisi della ragione, che alla fine avrà la capacità di dare a tutto una spiegazione razionale. È in questo senso che egli ha iniziato a distruggere l'arte (e la fede religiosa), che per lui deve e può essere analizzata sino in fondo, privandola così del suo mistero.

L'Estetica di Hegel (da A. Tempi (7): *Il posto del male*)

"Infatti il bello e l'arte, come un genio amichevole, passano per tutti i commerci della vita e adornano gaiamente tutte le circostanze interne ed esterne, addolcendo la serietà dei rapporti, le complicazioni della realtà, cancellano l'ozio in maniera piacevole e, dove non possono portare niente di bene, almeno occupano il posto del male sempre meglio di esso." [G.W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *id. Werke*, vol. XIII Frankfurt, Suhrkamp a.M., 1970, (trad. it. *Estetica*, Torino, Einaudi, 1976).]

Quindi, a dispetto di dichiarazioni retoriche fondate su un concetto del bello difficilmente definibile razionalmente, l'arte sarebbe in realtà una sorta di emolliente, un modo per tenerci piacevolmente occupati, per non abbandonarci a "brutti pensieri". Niente di più. Appena un po' meglio del male. Allora si capisce perché qualcuno è stato costretto a gridare, a inveire, per cercare di togliere questa indecorosa funzione emolliente. La grande Arte, l'arte che ha scandito la storia di popoli e le loro gesta, non esiste proprio, esiste solo un piacevole lenimento che addolcisce la durezza della realtà, quella realtà che la scienza ogni giorno conquista e mette al servizio dell'uomo. Al servizio dell'uomo?

Le argomentazioni che seguono nascono da una specie di dialogo con il romanticismo, che in quegli anni si stava sviluppando come arte dominante.

«L'arte di cui parlava Hegel era evidentemente quella del suo tempo, quel tempo - che possiamo denominare romantico anche nel senso hegeliano del termine - coincide per l'arte con una perdita ed una trasformazione: perdita di quella suprema destinazione che nell'epoca classica la vedeva ancora come conoscenza dell'Assoluto

La trasformazione del senso dell'arte e della sua funzione in una specificità adeguata all'epoca della modernità - quella in cui i progressi della razionalità e della soggettività hanno spezzato l'originaria ed oggettiva unità fra uomo e mondo - ossia di quella osservazione razionante che, in termini hegeliani, ci consente di fare scienza sull'arte col rispondere alla domanda - impensabile per gli antichi - su cosa essa sia.

² L'Estetica, è la raccolta degli appunti che gli zelanti discepoli di Hegel prendevano durante le lezioni da lui tenute e poi, ordinati da uno di questi ovvero G. Hotho, vennero fatti circolare. L'estetica è la dottrina del bello, che ha per oggetto il bello artistico ed è dunque in queste lezioni hegeliane che si ritrova il pensiero filosofico di Hegel sull'arte e la classificazione delle arti. L'arte fa parte dello spirito assoluto, insieme a religione e filosofia, ma mentre la religione usa immagini mentali empiricamente costituite e la filosofia il puro concetto, l'arte usa la sensazione, l'oggetto sensibile.

Ma che non sia più il tempo di un'armonia, di un equilibrio, di una compenetrante identità fra uomo (interiorità) e mondo (esteriorità) non vuol dire, per Hegel, che non possa più darsi arte. ... Se l'arte non può più rappresentare l'autocoscienza dello spirito, se, in altre parole, il divorzio moderno fra spirituale e sensibile ha condotto all'impossibilità del primo di esprimersi compiutamente nel secondo, l'arte rimane pur sempre l'apparire sensibile dell'Idea, ossia ciò che manifesta nelle forme sensibili dell'intuizione l'essenza del proprio tempo. Si tratta comunque di stabilire quale sia questa essenza. Essa parla senza dubbio con la voce della modernità, ma le sue radici, dice Hegel, affondano nell'epoca in cui il Cristianesimo, irrompendo nel mondo tardo classico, libera l'elemento spirituale dalla materialità, consentendo il ripiegamento dello spirito nell'interiorità del soggetto.

Il compito che l'arte romantica, come arte costitutivamente cristiana, si assume è quindi quello di rappresentare questa liberazione senza sopprimere la materialità, ma anzi facendo del divorzio fra spirituale e sensibile (vale a dire fra i piani della trascendenza dell'assoluto e dell'immanenza della natura) il proprio argomento ed il proprio oggetto. In tal modo l'arte romantica coincide esattamente con questo moto di ripiegamento nell'interiorità. Rimane da determinare fino a che punto il ripiegamento dello spirito nell'interiorità ... implichi ancora la necessità dell'arte, ovvero fino a che punto la conciliazione autentica fra finito ed infinito spetti ancora all'arte e non alle altre forme dello spirito assoluto, la religione, la filosofia e la scienza.

Ad Hegel ... non sfugge di certo che la scissione moderna fra uomo e società sia il portato inevitabile del consolidarsi in senso razionalistico della soggettività. si tratta insomma di individuare nuovi compiti ad un'arte duplicemente contrassegnata dalla perdita e dalla trasformazione. Compiti adeguati questi, secondo Hegel, ad una scienza - l'estetica - che sia capace di riconoscere il bello artistico come termine di mediazione necessaria fra assoluto e mondo sensibile, fra piano infinito e piano della finitezza, fra l'universalità dell'Idea e la particolarità delle forme.

Per Hegel i termini della questione sono: o l'estetica è capace di far emergere dell'arte la sua sostanza di opposizione riconciliata, nelle sue manifestazioni storiche, dell'ideale (o bello artistico), o essa si riduce a mera precettistica al servizio dell'etica e perfino della metafisica. Altrimenti detto: o l'estetica è capace di suscitare nell'arte la sua essenza autoreferenziale (vale a dire il fatto che il suo fine sostanziale è in sé e non in altro) e riflessiva (tale insomma da sviluppare un discorso autonomo su se stessa), corrispondendo in ciò ad un bisogno ancora maggiore che nelle epoche in cui l'arte procurava già di per sé un completo soddisfacimento, o non potrà darsi alcuna autentica scienza dell'arte. Dalla prospettiva idealistica, dunque, l'essenza del proprio tempo va a coincidere, per il filosofo, con la necessità storica dell'arte di darsi una scienza che ne progetti statuto e compiti nuovi. »

Bruno Zevi, nel suo libro: *Il linguaggio moderno dell'architettura – Guida al codice anticlassico* (3) arriva ad una conclusione analoga: «Anche l'architettura moderna, sorta in polemica antitesi al neoclassicismo, se non viene strutturata in lingua, rischia di regredire, una volta esaurito il ciclo dell'avanguardia, ai frusti archetipi Beaux-Arts.»

Quindi o esiste la razionalità (la strutturazione in una lingua) che spiega compiutamente ciò che si sta facendo oppure si torna allo squallore di prima!

La modernità si fonda sull'assioma: ciò che esiste è razionale, e solo ciò che è razionale esiste. In questa realtà interamente razionale si può trovare il significato dell'immagine di un volto? Esiste il fascino di un paesaggio? No non esiste perché non è possibile definirlo con una forma descrittiva razionale.

Ma nel testo di Hegel si cela anche un altro aspetto: quello dell'arte per l'arte. Dice Tempi (7) interpretando Hegel: *il suo fine (dell'arte) sostanziale è in sé e non in altro ... tale insomma da sviluppare un discorso autonomo su se stessa.*

Come si vede Hegel è stato premonitore: il concetto dell'arte per l'arte si svilupperà solo alla fine del XIX secolo (Hauser - 8). Tempi così prosegue:

«L'irreversibilità del passato non significa tuttavia che in qualche modo esso non sia più disponibile per l'artista. Che non vi siano le condizioni storiche oggettive per le quali lo spirito possa manifestarsi adeguatamente nell'arte del suo tempo è cosa, per Hegel, di per sé indubitabile; rimane il fatto, però, altrettanto indubitabile che quel passato è sempre richiamabile, continuamente meditabile con gli strumenti analitici e concettuali che proprio l'estetica mette a disposizione della coscienza artistica, che in tal modo non è più solo coscienza creativa, ma anche riflessiva.»

Ma questa facilità di compiere il richiamo, soffoca in realtà l'ispirazione e contribuisce alla morte dell'arte. Infatti la stessa facilità di richiamare l'arte del passato, rende improponibile qualsiasi richiamo, contribuendo per reazione all'ossessiva ricerca del nuovo. All'epoca di Hegel si credeva ancora possibile fare arte seguendo le forme del passato. Si trattava di una ingenuità che l'estetica del XX secolo ha totalmente distrutto, consentendo diritto di esistenza solo al nuovo, anche se cervellotico e assurdo.

Oggi, nell'era della riproducibilità degli originali dell'arte, si può ipotizzare un mondo fatto di copie fedeli.

«È vero che, per questa via, Hegel finisce con l'annettere all'estetica (9) compiti storiografici ed interpretativi quantomeno inaspettati per il senso moderno di questa disciplina, ma è altrettanto vero che nella visione idealistica del filosofo l'estetica è destinata ad esser assimilata dalla filosofia della storia, all'interno del cui modello di sviluppo accade non solo che l'arte, penetrata dalla riflessione critica (che è l'effetto e la continuazione dell'arte stessa e quindi il suo compimento autodissolvente), diventi scienza dell'arte, raggiungendo una sorta di emancipazione estetica, ma soprattutto che l'arte stessa riceva una precisa collocazione nella storia del mondo con la funzione precipua di indicare o simboleggiare la sua natura di momento transitorio, destinato a cedere il passo alle altre forme di sapere assoluto cui si consegna l'autocoscienza dello spirito.

Questa transitorietà ha tuttavia per Hegel un profondo significato estetico, perché nello stesso momento in cui ci segnala che l'arte non è più quel modo supremo in cui la verità esiste, diventando in un certo qual modo qualcosa di superfluo o una cosa del passato, ci dice anche che quel passato è lì a disposizione dell'artista, pronto a trasferirsi nelle sue idee e quindi ad essere evocato di nuovo, non nel suo contenuto originario (come erroneamente volevano, per Hegel, i Nazareni), bensì come libero strumento con cui l'artista moderno ha da destreggiarsi al fine di ricavare da se stesso, in piena autonomia creativa, i propri contenuti.»

Si stava entrando nell'epoca positivista e si diffondeva la convinzione che la scienza avrebbe elaborato un saper stabile, granitico, immutabile, definitivo. Oggi sappiamo che la scienza si basa sulle scoperte del nuovo, scoperte che per affermarsi qualche volta debbono falsificare teorie precedenti, ma che molto più spesso accumulano conoscenze partendo da teorie già consolidate, utilizzando il vecchio. La vera natura della scienza quindi è nell'accumulare conoscenze ma anche nella capacità di falsificarsi, una natura non soggetta alle mode ma sempre eguale dai tempi di Newton e di Galileo.

Invece l'arte è per sua natura transitoria, mai completamente ripetibile, quindi la sua è una natura "mortale", cioè legata al tempo nella storia. L'arte non accumula sapere o bellezza. L'arte raggiunge la sua perfezione (se la raggiunge ...) nel tempo in cui viene realizzata, quando esprime compiutamente stati d'animo. Non si può smentire a posteriori ciò che l'arte ha espresso, come è molto difficile proseguire a lungo uno stile o una moda. Tuttavia l'arte può regalare emozioni e piaceri anche a grande distanza di tempo dalla sua creazione, grazie all'essere richiamabile, ma mai completamente ripetibile.

La difficoltà per la filosofia di Hegel di inquadrare l'arte nella razionalità

Hegel è assillato dall'impegno di trovare per tutta l'arte una nuova stabilità dentro una scienza considerata definitiva. Allora non è l'arte così volubile ad avere un ruolo nella modernità, ma la scienza dell'arte che dovrebbe essere per sua natura stabile e in grado di rispondere alle aspettative di granitica certezza che esige la modernità.

«E' in questo modo che la coscienza artistica moderna diventa coscienza estetica del moderno. Non è difficile riconoscere nel discorso hegeliano - come per molti versi sembrano farci notare alcuni [W.Lepenies e D.Henrich.] - un forte carattere anticipatorio di quella che sarà la precaria situazione dell'artista contemporaneo, ... Il "dono" che Hegel consegna alla cultura artistica del proprio tempo, ma ancor di più a quella dei tempi ancora a venire, è dunque di straordinario valore anticipatorio: una volta entrata nell'orbita dell'estetica, l'arte compensa la perdita della sua necessità storica (quindi della sua superiore destinazione) assumendo il proprio passato (vale a dire il bello artistico nelle sue manifestazioni storiche di catarsi e legame con la trascendenza) come oggetto e come strumento di contemplazione, riflessione, analisi; l'emancipazione estetica ripaga insomma l'irreversibile condanna di superfluità per un arte che ha cessato di essere il bisogno supremo dello spirito, ma a cui è consentito di raggiungere quell'autonomia che par coincidere con la consapevolezza che l'artista guadagna della propria soggettività. »

L'artista guadagna la consapevolezza della propria solitudine in cambio della perdita di qualsiasi sogno di grandezza universale. È un scambio che non può certo dirsi vantaggioso.

«In questo andare oltre se stessa dell'arte, si riesce a significare in pari tempo un ritrarsi dell'uomo su di sé, attraverso cui l'arte perde ogni saldo legame con contenuti e con forme determinati e raggiunge la sua compiutezza.»

In realtà l'arte raggiunge la sua autodistruzione, perché nega i suoi stessi fondamenti. Perso e rifiutato il legame con lo spirito universale, l'arte diventa al massimo un emolliente. Tutto quello che si dice di contorno sono parole pompose ed assolutamente prive di realismo.

«Ecco che dunque l'ambigua specificità che il proprio tempo conferisce all'arte è quella di un autosuperamento che è anche un dissolvimento in due fasi: dell'arte nell'estetica e dell'estetica nell'estetizzazione. Verrebbe da dire, insomma, che Hegel apre la via ad un'arte la cui unica specificità consista nel non averne più alcuna, ovvero nel lasciarsi assorbire da - o nel rimettersi a - tutti i discorsi possibili su di essa, nell'esplosione fuori dai confini istituzionali assegnatigli dalla tradizione estetica. »

Quindi un'arte che potrebbe percorrere anche la strada dell'assurdo e del nulla.

«Stiamo ancora scontando il destino di un'arte che, come profetizzava il filosofo, subentra al posto del male? E che cosa significa, in ultima analisi, occupare il posto del male? Significa distoglierci dal compierlo, oppure che, come osservava recentemente W. Lepenies (10), nell'era della post-storia, la smoralizzazione generalizzata, susseguente alla scomparsa delle grandi utopie del progresso planetario, accorda all'esperienza artistica occasioni sempre più labili ed ininfluenti. Non esistendo più alternative reali all'attuale sviluppo storico, il mondo in cui oggi viviamo può essere pensato come il migliore dei mondi possibili. ... nell'ascesa estetica dell'arte (nella risposta hegeliana alla sua transitorietà) trovano posto le premesse non solo di una funzione autoreferenziale dell'arte nella modernità, ma soprattutto della centralità dell'estetica come origine stessa della modernità. ...»

La modernità vedrebbe riflessa la sua perdita di valori trascendenti in un'arte che in qualche modo le assomiglierebbe, ma che surrettiziamente si assumerebbe il compito di colmare la perdita della trascendenza. L'ascesa estetica sarebbe il progresso nella formulazione di principi estetici?

«Ma se accettiamo quella supposizione intorno all'ascesa estetica dell'arte come origine della modernità, vediamo che la profezia di Hegel andava molto più in là di quanto egli stesso potesse immaginare. Del resto, i generi artistici che Hegel addita come adeguati alle nuove condizioni storiche del suo tempo non afferiscono più già alle arti figurative, ma a quelle della parola Il resto è storia: fin dall'inizio del "secolo breve" la logica della riproduzione mediale si è impossessata della cultura» [Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936 (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966)].

Dall'ascesa estetica alla sparizione dell'arte [cfr. **Jean Baudrillard**, *La sparizione dell'arte*, Milano, Politi, 1988.], insomma, il passo è breve, ma soprattutto inevitabile.

Insomma al posto dell'arte avremo la scienza dell'arte: l'estetica. Non è accettabile ma lo scambio è stato fatto, per cui oggi vediamo prosperare i critici e i professori di estetica, mentre gli artisti debbono svolgere il ruolo di fenomeno da baraccone.

Come molti tedeschi la sensibilità di Hegel è un po' iconoclasta. Egli predilige la poesia e la musica, mentre le arti figurative sono tenute in scarsa considerazione. All'ultimo posto della sua stima si colloca l'architettura, che è considerata da Hegel la più povera delle arti perché non esprimerebbe in maniera adeguata l'essenziale, ovvero è un'arte incompleta perché non manifesterebbe lo spirituale nella materia che essa adopera per le sue opere. I decostruzionisti cercheranno di porre rimedio, a modo loro, a questo deficit che sarebbe incorporato nell'architettura, mutuando dalle forme della scultura e della pittura astratte. In tal modo essi sembrano voler eliminare ogni dubbio sulla spiritualità che potrebbe esprimere l'architettura, affermando che essa esprime il nulla.

La conclusione è che Hegel non solo di arte non capisce niente ma neppure si rende conto che il suo approccio all'arte è distruttivo. Hegel è assolutamente incapace di uscire da se stesso, dai suoi sillogismi e di guardare se stesso e l'arte, come un osservatore terzo. Così alla fine siamo arrivati alle opere di Gehry (2), che sono la rappresentazione plastica della disperazione e del nichilismo assoluto.

Furono proprio riflessioni come queste, ed altre dello stesso tenore che seguirono senza sosta, la causa prima della morte dell'arte in Occidente?

Grazie a questa ideologia Annigoni non venne mai considerato un pittore degno di apparire accanto ai grandi del passato e tantomeno accanto ai pittori del presente, anzi venne considerato una specie di manierista un po' eclettico. La critica attuale annette scarso valore al come si fa arte, ma dà importanza al quando e al dove e al chi.

Ricordiamo che durante la seconda metà del XIX secolo, ignorando l'Estetica di Hegel, ma rifacendosi in un modo eclettico alle architetture del passato, tutte le città dell'Occidente assunsero nella parte monumentale l'aspetto che conservano ancora oggi. Vennero completati gli antichi monumenti rimasti incompiuti, terminate le facciate delle basiliche che ne erano prive e costruiti i principali edifici pubblici molto sontuosi, anche se a volte un po' eccessivi quanto ad eclettismo. Milano è debitrice a Camillo Boito (Roma 1836 – Milano 1914) e al grande Luca Beltrami (Milano 1854 – Roma 1933) per aver ricevuto un aspetto dignitoso di città europea.

Ma l'architettura dell'International Style si appresta ora a distruggere anche il cuore monumentale delle città. Hegel non dimostrò la minima partecipazione al fervore costruttivo che si stava preparando e che venne attuato ai suoi tempi, ma anzi sembra abbia predetto piuttosto l'avvento degli attuali architetti iconoclasti.

L'architettura nei decenni antecedenti il predominio planetario dell'International Style.

Le critiche mosse dal gruppo di Salingaros hanno dimenticato le tendenze che si manifestarono prima del decostruttivismo, lanciato da Johnson nel 1988 e prima o contemporaneamente all'International Style, nato con titolo di un catalogo di una mostra del 1932

organizzata sempre dall'immane Johnson, e poi sviluppato grazie ai "grandi" del Bauhaus emigrati negli USA.

La tendenza dimenticata più importante è stata l'architettura organica, che era ripartita con idee molto positive dopo la seconda guerra mondiale. Le idee guida dell'architettura organica erano molto simili a ciò che il gruppo di critici oggi chiede per uscire dal disastro attuale. In pochi anni l'architettura organica venne poi fagocitata e distrutta dalla dittatura di oggi.

Si è detto che l'architettura organica era ripartita perché in realtà le sue origini si collocano nel rinascimento americano, nella filosofia trascendentalista americana del XIX secolo con H. D. Thoreau, R. W. Emerson e W. Whitman, nel culto della natura e nel mito di una possibile fusione dell'artificiale con il naturale, di ciò che è costruito dall'uomo con ciò che è spontaneamente creato, dell'opera umana con il bello quale espressione della "Mente Universale". Purtroppo sin dall'origine si insinuò il demone della libertà da ogni vincolo, da ogni ricordo eclettico del passato, quindi si radicò l'ossessione del nuovo. C'era però il correttivo costituito dal concetto della forma plasmata dalle funzioni, che sono obbligate a svolgere attività per l'uomo.

Nell'America di metà ottocento nasce la consapevolezza di una cultura ereditata dai padri fondatori e nel 1893 verrà creato il mito della frontiera ad opera di J. Turner. Seguirà l'evoluzionismo di H. Spencer, che con le teorie trascendentaliste influirà su L. Sullivan, maestro di Wright, fornendo una giustificazione "scientifica" all'individualismo, il perno della sociologia americana. Le teorie organiche si identificano con le basi stesse della società democratica. Il concetto di chiamare il popolo ad esprimere il suo consenso, anche sulle scelte di architettura, non dovrebbe essere molto lontano. Ma gli architetti preferiranno spesso strappare il consenso più con le loro personali capacità istrioniche, che non con le loro opere. La battaglia condotta contro le derive estetizzanti spesso è stata scorretta, poiché si fece ricorso alla mistificazione della successione degli stili come equivalenza con la successione delle teorie scientifiche.

Maestro fondatore e interprete principale dell'architettura organica, fu Frank Lloyd Wright, che la illustrò nel suo libro: *Architettura organica* del 1939. Parliamo quindi di Wright, esponente più significativo dell'architettura del XX secolo ed anche la vittima più illustre dell'International Style.

Qualsiasi tentativo per interrompere il dominio dell'attuale Stile Internazionale, trasformato oggi in architettura decostruttivista, deve partire da una più corretta opinione del ruolo di Wright, della sua opera e delle opere di tutti gli architetti che si espressero contro le derive nichiliste che si stavano formando. Anche se durante gli ultimi anni Wright finì per cedere alla moda imperante, costruendo ad esempio il Solomon Guggenheim Museum (New York 1946 – 59) e progettando nel 1956 un grattacielo alto un miglio a Chicago, quella parte della sua opera che resta la troviamo nelle case della prateria (prairie houses), dove egli rielabora i modelli delle case dei pionieri, aperte alla natura circostante. Restano le sue ricerche sulle costruzioni maya dello Yucatan. La stessa casa Kaufmann a Bear Run (costruita tra il 1936 e il 1939), o casa sulla cascata, sarà uno degli esiti fortunati delle sue ricerche sulla casa di campagna monofamiliare.



Solomon R. Guggenheim Museum, New

York (1946-59)

I principi dell'architettura organica

Rivediamo insieme i punti salienti dell'architettura organica, che oggi conta ancora qualche seguace:

L'**architettura organica** è un'architettura che promuove l'armonia tra l'uomo e la natura, è la creazione di un nuovo sistema in equilibrio tra ambiente costruito e ambiente naturale attraverso l'integrazione dei vari elementi artificiali (costruzioni, arredi, ecc.), e naturali dell'intorno ambientale del sito. Tutti divengono parte di un unico interconnesso organicismo, spazio architettonico. È l'opposto esatto di ciò che predica ed attua certo modernismo, in particolare quello che oggi è diventato lo Stile Internazionale.

L'Architettura organica corrisponde all'indipendenza da ogni classicismo, ma anche assoluta libertà interpretativa nell'affrontare qualsiasi tema, armonizzandolo con il tutto e cercandone soluzioni che in Wright sono formalmente perfette.

L'architettura organica si riconosce nel programma di Wright soprattutto nelle *prairie houses*, dove sembra plasmare la struttura della costruzione armonizzandola con l'uomo e l'intorno ambientale; è la realizzazione di quel nuovo *sistema in equilibrio* tra ambiente costruito e ambiente naturale che è il fine essenziale di questa architettura e che raggiunge nelle opere di questo maestro il suo livello più alto. I punti più importanti di questo **progetto organico** sono:

- a) ridurre al minimo le partizioni, l'*aria e la luce* devono permeare l'insieme realizzando un'unità architettonica;
- b) creare un'armonia dell'*edificio* con l'*ambiente esterno* accentuando l'aggetto delle superfici orizzontali della casa;
- c) rendere l'abitazione più *libera*, umana ed abitabile eliminando la concezione delle stanze come luogo chiuso;
- d) dare *proporzioni logiche ed umane* alle aperture interne ed esterne rendendole naturalmente ricorrenti in tutta la struttura dell'edificio;
- e) evitare le combinazioni di diversi materiali, usando per quanto possibile un unico *materiale* la cui natura deve legarsi all'edificio divenendo *espressione* della sua *funzione*;
- f) incorporare organicamente gli impianti come *elementi* interreagenti nella struttura dell'edificio;
- g) far divenire l'arredamento parte integrante dell'edificio come architettura organica col tutto.

In tempi più recenti nuovi settori dell'architettura rispettosi della natura come l'architettura bioclimatica, l'architettura sostenibile, l'arcologia, l'architettura alternativa, l'architettura ecologica, la bioarchitettura hanno portato nuovi apporti mirati ad una forte specializzazio-

ne. Queste nuove tendenze "naturalistiche" ricercano un nuovo rapporto con la tecnologia "appropriato" all'insieme di riferimento, ad esempio nelle fasi di progettazione, realizzazione e gestione di un green building. Da ciò è derivato il termine di **tecnologia appropriata**. Questa ricerca in realtà era stata dall'inizio proprio l'ossatura portante dell'Architettura organica, che può essere definita come "madre" di tutte le architetture che tendono all'armonia tra uomo, tecnologia e natura.

Il ruolo di Frank Lloyd Wright nell'architettura tra XIX e XX secolo

Nato nel 1867 a Richland Center, nel Wisconsin, Frank Lloyd Wright, inizia la sua carriera, nel 1885, come disegnatore nello studio di Allen D. Conner, preside della Scuola di Ingegneria di Madison. Nel 1887 entrato nello studio Adler & Sullivan, considererà sempre Louis H. Sullivan (1856 - 1924) il suo unico maestro. Gli anni 1889 – 1909 segnano proprio il periodo delle Prairie Houses. Sono gli anni che delimitano la fase in cui Wright inizia ad elaborare la sua visione dell'architettura e del modo di abitare, secondo il principio: ad ogni individuo una sua casa e questa casa dovrà essere parte della natura. La tipologia dell'architettura domestica americana viene trasformata e scomposta secondo precise regole. Le nuove composizioni, organizzate generalmente su due assi, hanno come perno il camino e terminano verso l'esterno con dei portici ottenuti con l'aggetto del tetto. Dal lungo viaggio intrapreso nel 1909 attraverso l'Europa, incluso il soggiorno a Firenze per un anno, Wright torna nel 1911, ed a Taliesin Est apre il suo nuovo studio d'architettura. Ripresosi a fatica dall'uccisione della sua seconda moglie, avvenuta per mano di un inserviente della comunità-studio di Taliesin I in preda a una follia omicida, Wright si reca in Giappone, dove costruisce, su incarico della famiglia dell'imperatore, l'Imperial Hotel (1916 - 1922, demolito nel 1968): una gigantesca costruzione concepita con criteri antisismici che resisterà in maniera eccezionale al terremoto del 1923, che distrusse Tokyo. Reduce dal successo dell'esperienza giapponese, persa la terza moglie e dopo averne trovata una quarta, Wright comincia nel 1921 una nuova ricerca indirizzata verso l'architettura autoctona. Le costruzioni dei Maya di Chichén Itza nello Yucatán e le strutture formali dei pellirossa divengono il riferimento per le sue nuove composizioni. Con la distruzione del suo secondo studio, Taliesin II, nel 1924 a causa di un nuovo incendio, nel 1925 l'architetto apre il suo terzo studio, Taliesin III. Per la recessione del 1929 e per il conseguente rallentamento dell'attività dello studio, questo viene trasformato in "bottega". La partecipazione di Wright, nel 1932 al MOMA di New York all'importante mostra di Architettura Contemporanea, lo mette a contatto con Mies, Le Corbusier e altri architetti europei. Egli verrà così influenzato nello sviluppo delle nuove ricerche. Nasce Broadacre City (ampio acro), in cui l'architetto propone di urbanizzare l'intero territorio (Città regione) assegnando ad ogni abitante un suo pezzo di terra (un acro = 4047 mq). La città è proiettata orizzontalmente e i problemi delle comunicazioni sono risolti grazie a futuristici mezzi di trasporto. Ma in mancanza di questi mezzi di trasporto nuovi, l'automobile crescerà a dismisura paralizzando le comunicazioni attorno e dentro le grandi città. In futuro la città estesa sarà criticata e considerata una soluzione possibile solo in certe regioni degli USA. Wright non avrà mai la percezione dell'automobile come realtà urbana preponderante. Negli anni della seconda metà degli anni trenta Wright realizza le opere più fortunate e che hanno avuto un grande successo di pubblico. Costruisce la "Casa sulla cascata" (nota anche come Fallingwater a Bear Run, Pensilvania, 1936 -1939) uno degli edifici più importanti dell'architettura moderna.

Nel periodo 1934 – 1959, concepisce le "Usonian Houses" (Usoniane - cioè le case degli USA), naturale evoluzione delle "case della prateria". Le nuove case non sono più impostate su uno schema a croce con il camino centrale.

Le ultime tipologie sviluppate da Wright con le case usuniane, presentano una maggiore integrità spaziale; la cucina diventa parte del soggiorno e il tutto si sta adattando al nuovo modo di vivere degli americani.

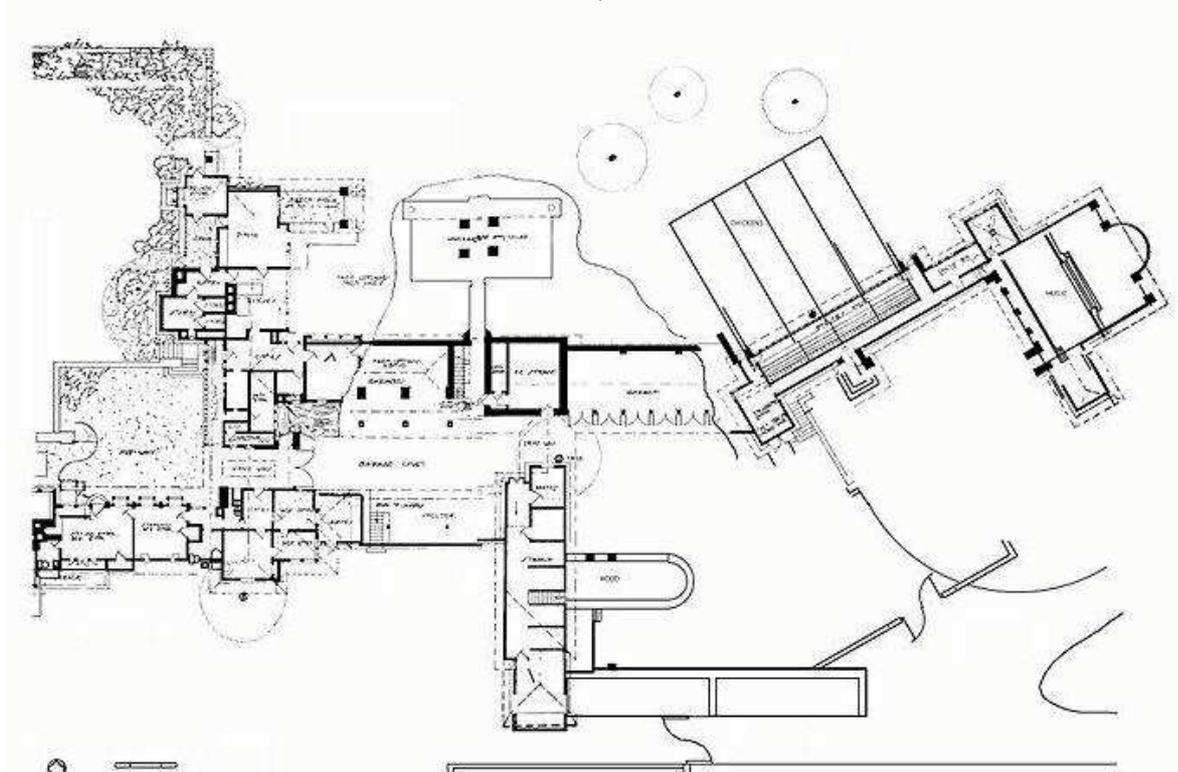
"The Illinois" (Il grattacielo alto un miglio, Illinois, USA, 1956) rappresenta l'altra possibilità indicata da Wright per l'urbanizzazione, ovvero quella di costruire delle gigantesche strutture che possano contenere centinaia di migliaia di persone. Anche questa tendenza poi non si è affermata.

I grattacieli, con i loro alti costi di costruzione e di gestione, possono avere come funzione principale quella di conferire prestigio a chi li occupa, quindi sono prevalentemente destinati ad ospitare uffici di rappresentanza. Come abitazioni hanno avuto qualche difficoltà ad affermarsi. La sperimentazione wrightiana sulle possibilità funzionali e formali delle matrici incurvate, accentuatasi negli anni quaranta, giunge a compimento con il Guggenheim Museum (New York, USA, 1957 - 1959), il primo tra i musei in cui i quadri, visti di sghembo, diventano secondari rispetto all'invadenza della struttura museale. Poco male per certi obbrobri dell'arte moderna e contemporanea. Il museo venne inaugurato nell'ottobre del 1959, sei mesi dopo la scomparsa di Wright. La vita di Wright infatti si concluse il 9 aprile del 1959 a Phoenix in Arizona, all'età di 92 anni.

Wright non appartiene all'International Style, ma molti critici, tra i quali primeggia Bruno Zevi, hanno cercato di forzare l'interpretazione delle sue opere, mettendo in secondo piano la sua ricerca di integrazione con la natura dei luoghi, esaltando invece all'infinito la sua ricerca del nuovo, la sua apparente trasgressione.

Il ruolo involontario che Wright assunse nell'America imperiale del secondo dopoguerra.

Wright fu un autodidatta che conosceva molto bene lo spirito dell'America, che sapeva disegnare, che cercava l'indipendenza dalle tradizioni europee. È importante collocare nel suo giusto posto la storia Wright, all'interno di un paese che stava creando un nuovo impero mondiale. Per tutta la vita Wright cercò rifugio e forza in Taliesin (che poi erano due, una nel Wisconsin ed una in Arizona)



Pianta di Taliesin

Wright non se ne rese conto mai, ma se guardiamo la pianta della villa non possiamo fare a meno di notare qualche somiglianza con le ville che si facevano costruire i ricchi patrizi durante i secoli d'oro dell'Impero romano. Certo questo accostamento farebbe andare su tutte le furie Wright, che era convinto di vivere in paese democratico pieno di giustizia e legalità, lontanissimo da qualsiasi reminiscenza classica e da qualsivoglia legame con sistemi politici negativi per la loro natura dittatoriale. Ma come sappiamo, in quella villa si verificò proprio la rivolta di uno "schiavo", che invaso dall'ossessione di purificare, uccise la "compagna" di Wright, i due figli di lei ed altre quattro persone, un episodio da "basso impero".

Wright aveva un forte desiderio di giustizia sociale, ma anche molti aristocratici della Roma imperiale avevano lo stesso atteggiamento, tanto che molti si fecero cristiani. Oggi diremmo che simpatizzavano per il comunismo. Wright aveva la nostalgia della famiglia patriarcale, ma ebbe quattro mogli e non si curò mai dei figli, in questo emulando suo padre e molti aristocratici della Roma imperiale. Fu un perfetto americano dotato di una cultura incompleta, la stessa che rimproverava ai suoi connazionali e in questo si differenziava da molti aristocratici dell'antica Roma. Quando andò in Giappone per costruire l'Imperial Hotel a Tokio, una sera si recò con i commensali a bere il caffè nell'unica camera calda, essendo riscaldata dal pavimento nel quale passavano i fumi di un piccolo fuoco. Rimase molto stupito. Ignorava che a Pompei esistono sistemi di riscaldamento simili.

Wright visto da un suo assiduo studente (11)

Un certo Curtis Besinger nel 1932 sentì parlare di Wright. Nel 1939 gli scrive per chiedere notizie della scuola di Taliesin. Ma è incerto se frequentarla. Quando sa che la retta è alla sua portata, nell'estate si reca a Taliesin per trascorrere un week end di prova. E' ospitato in una stanza umida e buia ed è colpito dal contrasto tra la dura attività fisica richiesta agli apprendisti (che devono lavorare nei campi, costruire e restaurare gli edifici, preparare i pasti e pagare una retta) e le attività musicali, artistiche e ricreative che si svolgono. Ma rimane colpito favorevolmente dall'incontro con il carismatico Maestro già settanduenne. Nell'ottobre dello stesso anno, Besinger ritorna a Taliesin per restarvi con qualche interruzione sino al 1955. Besinger tende più a ricostruire che a incensare, offrendoci tre originali punti di vista.

Innanzitutto affronta un tabù taciuto dalla agiografia wrightiana: cioè quanto il misticismo della terza moglie Olgivanna abbia influenzato la vita della comunità di Taliesin e in parte l'opera del Maestro. Olgivanna, come è noto, era una appassionata discepola di Gurdjieff, filosofo, mistico e teosofo che, attraverso la disciplina interiore, la musica e la danza, cercava di raggiungere un equilibrio tra il corpo e lo spirito. Alla scuola di Gurdjieff sicuramente Wright si ispirò quando nel 1932 con la giovane e ferrea Olgivanna decise di aprire Taliesin a apprendisti paganti, per poter sopravvivere a uno dei ricorrenti periodi di crisi economica e professionale. Sulla teosofia di Gurdjieff si forma la capricciosa Iovanna, unica figlia di Wright e Olgivanna che, d'accordo con la madre, decide di trasformare Taliesin in una comunità misticamente orientata. Da qui una serie di scontri tra chi - come Besinger - a Taliesin si è recato solo per avvicinarsi all'architettura, sia pure all'interno di una filosofia di vita, e coloro che vorrebbero trovarvi le risposte religiose alle domande fondamentali della vita, praticando riti, danze, attività comunitarie. E anche - non è detto nel libro ma lo si evince chiaramente - di tensioni tra Wright, che, pur essendo attratto dal pensiero di Gurdjieff, alla fine venera l'architettura come sola religione, mentre Olgivanna vede l'architettura come una delle tante attività dello spirito. L'influenza di Gurdjieff ci apre uno squarcio sul misticismo wrightiano, che - se è bene non sopravvalutare - non bisogna neanche passare sotto silenzio.

Il secondo originale punto di vista che ci offre Besinger è relativo allo studio professionale. Gli incarichi che giungono a Wright, soprattutto a partire dal dopoguerra, sono centinaia. Particolarmente nel campo residenziale. E non possono essere affrontati da una sola persona, sia pur estremamente creativa e energica, che nel 1945 si avviava verso gli ottanta anni. Dalle memorie di Besinger emerge un'organizzazione professionale estremamente agguerrita, retta dall'energico John Howe, che all'occorrenza non esita a ripetere forme già sperimentati e che può contare sull'aiuto di numerose personalità di primo piano. Il terzo contributo riguarda l'aspetto formale. Besinger sottolinea insistentemente l'importanza crescente delle matrici curve nell'architettura di Wright a partire dagli anni Trenta. Si tratta di un argomento rimosso da molta critica disposta a incensare le squadrate case di Oak Park a cavallo tra Ottocento e Novecento, i vassoi in aggetto della casa sulla cascata o le forme aerodinamiche della Johnson Wax. Il museo Guggenheim, con la sua espansiva spirale, è tollerato come eccezione. Alle curve, invece, Wright pare si sia dimostrato legatissimo, forse anche per quei motivi mistici che derivano dall'insegnamento di Gurdjieff. Tuttavia il risultato, a detta di molti visitatori del Guggenheim Museum, non sembra sia stato tanto brillante perché ammirare i quadri un poco di sghimbescio, mentre si percorre la spirale, non permette di avere una buona visione e provoca un leggero torcicollo. Tutto questo assomiglia maledettamente alla vita che si conduceva nelle ville romane dell'età imperiale. Viene perfettamente riprodotto il clima esoterico con i riti importati, la cultura anch'essa in gran parte importata. Poi c'è la distanza che intercorreva tra il padrone, gli ospiti di riguardo, la moglie, i servi ed infine gli schiavi. Per chi non stava al suo posto c'era, e c'è tuttora, il braccio armato della legge. La microcellula sociale che Wright ha costruito nelle due dimore, Taliesin nel Wisconsin e Taliesin West in Arizona, è strutturata per ospitare le idee e gli impulsi del grande architetto, non è certo un modello esportabile. Vittorio Zucconi (12) ha scritto una pagina drammatica sulla tragedia di Taliesin, dove sono morti anche i due figli dell'amante di Wright.

Sin qui il racconto di Besinger. Parliamo ora brevemente della famosa casa sulla cascata. Sappiamo (2) che il committente Kaufmann rimase affascinato dal progetto di Wright, ma da uomo di buon senso ebbe qualche perplessità sulla stabilità delle due grandi terrazze a sbalzo. Fece fare una verifica a ingegneri di sua fiducia ottenendo la garanzia che i terrazzi, con l'armatura di ferro prevista nel progetto di Wright, sarebbero crollati. Ma Wright non volle sentire ragione, si arrabbiò e lasciò inalterato il suo progetto. Poco dopo il termine dei lavori, quando vennero tolte le armature di sostegno, le terrazze si piegarono, rischiando trascinare nel crollo tutta la casa. Si dovette procedere ad una costosa ristrutturazione per salvare l'edificio più famoso dell'architettura del XX secolo. Ma il tormento dei ferri nel cemento di quelle terrazze non è finito perché recentemente si è avuta notizia di una costosa manutenzione che poneva rimedio al loro pericoloso degrado.

Tutto questo per affermare infine che Wright, egocentrico e presuntuoso, è tuttavia uno dei pochi architetti, a cavallo del XIX e del XX secolo, degno di essere menzionato.

Come recuperare il consenso della gente. La linea di Edward Durell Stone

Una campagna per restituire all'architettura il giusto contatto con l'opinione pubblica dovrebbe tener conto soprattutto degli architetti che avevano abbracciato lo Stile Internazionale e che poi lo hanno abbandonato scegliendo di ascoltare l'opinione della gente. Costoro sono particolarmente presi di mira dall'internazionale degli architetti allineati e quindi, se non vogliamo che soccombano dobbiamo aiutarli. Aiutarli non si rivela un'operazione sempre facile, poiché è vero che costoro hanno recuperato il favore del pubblico, ma a prezzo di opere in certi casi ferocemente dotate di uno strabordante cattivo gusto. In ogni modo non esistono alternative: o tentiamo il loro recupero nel mondo dell'arte, oppure cadiamo nelle fauci spietate delle archistar.

In particolare bisogna recuperare la figura di Edward Durrell Stone (1902 – 1978). Stone è stato uno dei primi architetti ad adottare lo stile internazionale, ma dopo il 1940 se ne distaccò raggiungendo una sua notorietà con la realizzazione del suo primo lavoro non allineato: l'ambasciata statunitense a Nuova Deli.

Stone nacque a Fayetteville, nell'Arkansas, nel 1902. Si iscrisse all'università dell'Arkansas ma non conseguì la laurea. Il suo primo lavoro fu nella ristorazione del Massachusetts Hall ad Harvard come apprendista di Henry R. Shepley (1923-1925). Stone si trovò al MIT dove Jacques Carlu stava iniziando a sperimentare il modernismo. Dopo un periodo di studio in Europa, tornò in America nel 1929, giusto in tempo per vivere la grande crisi. Ma riuscì a fare dell'ottimo lavoro come gli interni dell'Hotel Waldorf-Astoria. L'incontro con Howard Myers, l'editore di *The Architectural Forum* gli permise di diventare una figura di primo piano nell'architettura moderna.

Durante la crisi frequentò il Rose Restaurant che era un benefattore degli artisti ai quali venivano serviti i pasti insieme ad altri disoccupati. Durante quegli anni, dal 1935 sino all'inizio della seconda guerra mondiale, Stone arrotondò le sue entrate tenendo corsi serali all'Università di New York per architetti.

Verso la fine del decennio del 1930 Stone iniziò ad avere qualche dubbio circa l'uso dello stile internazionale nei progetti di edifici residenziali. Le difficoltà economiche avevano favorito l'impiego di materiali poveri e l'eliminazione degli ornamenti. Ma ciò che lo fece decidere fu il viaggio che nel 1940 compì attraverso il paese sino alla California.

Alla fine del viaggio Stone visitò Wright nei suoi due studi-laboratorio: Taliesin nel Wisconsin e Taliesin in Arizona. Vide così in che modo Wright costruiva tenendo conto dei due diversi ambienti naturali in cui si trovano i due studi. Le idee di Wright convinsero Stone a ripudiare lo Stile internazionale che gli apparve pieno di tradizioni europee, uno stile insensibile all'ambiente circostante ed alle tradizioni. Stone iniziò a costruire il suo stile dalle radici americane, le cui origini risalivano ai tempi dei pionieri.

Durante un viaggio in aereo da New York a Parigi conobbe Maria Elena Torchio che sposò nel 1954 e che influì poi sul suo stile in architettura. Maria Torchio spinse Stone verso un'architettura più emotiva mentre ebbe grande favore di pubblico sino alla fine..



Libreria a Palo Alto di Stone. E' chiara l'influenza di Wright.



Galleria d'arte moderna Huntington Hartford (1964).

Vediamo ora alcuni architetti che ebbero un qualche ruolo nella resistenza al dominio dello Stile Internazionale. **Bruce Goff** (1904-1982) ha realizzato opere che sono un po' la caricatura di quelle di Wright, anche se viene indicato come un quasi suo successore. Nella lista dei non allineati viene inserito anche il finlandese **Alvar Aalto**. Questi architetti sono quelli che hanno adottato i canoni del progetto organico. Una architettura creativa e interpretativa dei bisogni più significativi dell'uomo, in contatto e simbiosi con la natura. L'italiano **Paolo Soleri** (1919) ha evoluto le posizioni dei primi maestri fondando negli Stati Uniti l'**Arcologia**, fusione non solo sintattica delle due parole architettura ed ecologia. Un'architettura attenta alle relazioni ambientali tanto da divenire organicamente ecosistemica. Anche **Richard Neutra** (1892-1970) ha giocato un ruolo nello sviluppo dell'architettura organica, mantenendo un pericoloso ed equivoco contatto con l'*International Style*. In Italia l'architettura organica è stata annunciata e deformata nel dopoguerra da Bruno Zevi (1918-2000), il teorico dell'architettura, che ha fondato nel 1945 a Roma assieme a Luigi Piccinato, Mario Ridolfi, Pier Luigi Nervi ed altri, l'Associazione per l'Architettura Organica. Tra gli altri architetti Italiani vale la pena ricordare Giovanni Michelucci (1891-1991), il creatore della chiesa sull'autostrada del Sole e Aldo Loris Rossi (1933). Non v'è stato però, un vero e proprio sviluppo di questo tipo d'architettura; si ritrovano elementi o singole opere di vari autori, che sono andati ad aggiungersi al variegato mondo del Razionalismo italiano.

Stone ebbe una lunga carriera piena di onori e soddisfazioni, pur essendo diventato contrario allo Stile Internazionale. Non fu in grado di fare opere eccelse ma almeno produsse architettura fuori dagli schemi dominanti, gradita alla gente. Oggi un architetto che si dichiara contro ha ben poche possibilità di lavorare.

Più a meno la stessa sorte ebbero gli altri architetti non allineati con lo Stile Internazionale, o che se ne erano distaccati.

La forza dirompente dell'architettura di oggi in realtà ha avuto inizio dopo il 1980, quando i mezzi di informazione di massa iniziarono a creare la fama delle archistar. Questa campagna mediatica ebbe l'effetto collaterale di togliere all'architettura dominante parte dei sostegni politici di cui aveva goduto. Ma l'architettura dominante continuò egualmente a dominare.

Un altro architetto avviato ad essere dimenticato: Kenzo Tange

L'architetto ed urbanista giapponese Kenzo Tange nasce il 4 settembre 1913 a Osaka in Giappone. Per quattro anni lavora con Kunio Maekawa, un discepolo di Le Corbusier. Nel 1946 diventa professore all'Università di Tokyo e crea il Laboratorio Tange dove ha come collaboratori Sachio Otani, Fumihiko Maki, Koji Kamiya, Takashi Asada, Arata Isozaki, Kisho Kurokawa e Taneo Oki. Nel 1949 vince il concorso per la realizzazione del Memoriale della Pace a Hiroshima. Il 1950 è l'anno della sua prima opera di rilievo, il padiglione di esposizione alla Fiera industriale di Kobe. Nel 1951 partecipa ai CIAM a Londra dove incontra Le Corbusier, Walter Gropius, e altri architetti dell'epoca.

Kenzo Tange acquista fama internazionale a cominciare dalla realizzazione del Centro della Pace di Hiroshima (1955-56), progettato nel 1946. Tange dirà che Le Corbusier è stato per lui il principale riferimento, ma per fortuna non ha detto il vero. Altre influenze provengono dall'opera di Michelangelo e dell'architettura tradizionale giapponese reinterpretata con i materiali moderni. Secondo il giudizio dei creatori dello Stile Internazionale, anche Tange ha assorbito troppo dagli elementi della tradizione locale.

La tematica di fondo, cui si attiene il lavoro di Tange in Giappone è l'integrazione dell'evoluzione dell'architettura moderna con la tradizione dell'abitare orientale, che propone modelli inconciliabili con le esigenze del vivere odierno. In questo nodo, apparentemente irrisolvibile, si muove l'opera di Tange.

A partire dagli anni '60, Tange si dedica maggiormente all'urbanistica e progetta il Piano per Tokyo, una megastruttura costruita nella baia, formata da isole artificiali collegate alla terra ferma da ponti. Delle sue opere, la maggior parte delle quali ha sede in Giappone, si trova testimonianza anche in Italia: a Bologna le torri del quartiere fieristico (1967), a Catania il quartiere Librino (1971), che fu un totale fallimento diventando uno dei quartieri più degradati della città.

Altri movimenti contemporanei all'International Style.

[L. Lippolis (14), A. Stanca (15), A. Nieddu (16)]

Molti movimenti hanno preparato il terreno al decostruttivismo. Tra questi dobbiamo ricordare il situazionismo, nato negli anni '50. Mentre il decostruttivismo può essere approssimativamente etichettato come uno "stile" di destra, al contrario il situazionismo nacque e morì orientato a sinistra. Fondatore e ispiratore fu Guy Debord, nato a Parigi nel 1931, e a Parigi morto suicida nel 1994. Di formazione anarchico-marxista, aveva fondato, nel 1957, l'Internazionale situazionista, movimento culturale che contestava la società consumistica in nome di un ideale di vita solidale.

Scrisse "**La società dello spettacolo**", di cui la prima edizione risale al 1967. Nel 1988, l'autore aveva aggiunto "*Commentari alla società dello spettacolo*" per ampliare e completare l'opera con la trattazione di quanto gli sembrava si fosse verificato nei tempi seguenti la sua comparsa.

Nonostante le reticenze dell'autore a divulgare i propri lavori, questi hanno rappresentato un fenomeno importante, diventati i testi classici della contestazione.

Debord negli anni '60, aveva previsto quel che sarebbe accaduto ai nostri giorni. Tra segnali semplici e molto vaghi egli era stato capace d'intravedere il futuro ambiente umano e sociale ed identificarlo con quello dello "spettacolo". Spettacolo concentrato e spettacolo diffuso sono i temi principali nell'edizione del '67, spettacolo integrato nell'edizione dell'88 comprensiva dei "Commentari". Il primo dei tre fenomeni si verifica, secondo Debord, in società a regime dittatoriale, il secondo in regimi democratici, il terzo comprende entrambi e rappresenta l'ultima fase di un processo di spettacolarizzazione che, se allo stadio iniziale aveva risparmiato le periferie, ora ha ridotto a sé ogni spazio, tempo e luogo.

Nella sua indagine Debord accusa i proprietari dei mezzi di comunicazione di voler realizzare uno scollamento tra la vita reale di tutti i giorni e quella rappresentata nei media, attraverso la mistificazione dei fatti non più vissuti direttamente dalle persone, ma ideologicamente raccontati e rappresentati secondo una visione borghese di tipo consumistico. Inoltre, egli accusa i media di volere instillare nella società un modello di vita che fa del possesso dell'oggetto (qualsiasi oggetto) una realizzazione essenziale.

Si deve obiettare che ciò che oggi porta alla noia ed alla nausea è la perenne volontà di sovvertire, rinnovare, rifondare. Una volontà che si rivela essere solo distruttiva perché dietro non esiste un progetto valido, sensato per costruire una nuova realtà sociale e politica. In quegli anni l'utopia di un mondo nuovo affascinava molti, specialmente i giovani, gettandoli poi in amarissime delusioni. Oggi siamo usciti da quelle utopie vissute ad

occhi aperti con l'uso sociale delle droghe? Con la felicità ottenuta per via chimica sono state annullati tutti i focolai rivoluzionari, così come gli psicofarmaci hanno ridotto la pazzia entro confini gestibili senza il ricorso alla violenza degli internamenti nei manicomi.

Il decostruttivismo nasce ufficialmente grazie a Philip Johnson

È molto interessante, a proposito della diffusione del virus "Derrida", causa prima del sorgere del decostruttivismo, aggiungere qualche notizia sulla figura centrale dell'architetto Philip Johnson. Johnson nacque nel 1906 a Cleveland e visse sino alla ragguardevole età di 99 anni. Quando aveva superato gli ottant'anni Johnson, insieme a Mark Wigley, organizzò nel 1988 un'esposizione che lanciò l'Architettura decostruttivista, che da quel momento iniziò la sua diffusione planetaria. All'esposizione parteciparono sette architetti che del decostruttivismo sono riconosciuti essere stati i fondatori. Essi sono: F. O. Gehery, D. Libeskind, R. Koolhaas, P. Eisenman, Z. M. Hadid, il gruppo Coop Himmelblau. Il movimento non ha contorni definiti ma è costruito sulle comunanze "spirituali" dei componenti del gruppo. A questo successo mediatico Johnson arrivò avendo alle spalle una lunga storia, con risvolti politici che avrebbero definitivamente bruciato un comune mortale. Tornando molto indietro nel tempo si scopre che egli aveva aderito con entusiasmo al movimento del Bauhaus nel 1928 (nel 1928 Johnson aveva incontrato l'architetto del Bauhaus Ludwig Mies van der Rohe, che stava progettando il padiglione della Germania per la mostra di Barcellona del 1929. L'incontro fu per Johnson un colpo di fulmine, arrivò a simpatizzare apertamente per il nazismo e fu decisamente contrario agli ebrei, con tutti i rischi che con questo atteggiamento si possono correre in America.

Johnson ritornò dalla Germania come divulgatore fanatico della nuova architettura del Bauhaus. Il viaggio in Europa, insieme agli amici Alfred H. Barr Jr. ed Henry-Russell Hitchcock, gli offrì un approccio diretto alle ultime tendenze dell'architettura europea. I tre misero assieme le loro scoperte in una esposizione di fondamentale importanza dal titolo: "**L'International Style: L'Architettura dal 1922**" tenuta al Museum of Modern Art, nel 1932. Il tema della mostra era presentare l'opera di Gropius e compagni e il titolo era ispirato da un precedente libro dello stesso Gropius. L'esposizione ebbe una profonda influenza ed è considerata l'evento che fece conoscere l'architettura moderna al pubblico americano. L'esposizione provocherà il risentimento di Lloyd Wright, che si sentirà mal rappresentato. Ma questo era fatale, il povero Wright era destinato a veder spegnere la sua fama a causa della nuova Architettura. Nella pubblicazione che accompagnò l'esposizione Johnson ed Hitchcock stabilirono tre principi fondamentali della nuova Architettura:

1. privilegiare i volumi architettonici rispetto alla masse (in evidenza i piani rispetto ai pieni)
2. Rifiuto della simmetria
3. Rifiuto categorico delle decorazioni.

La definizione del movimento come uno "stile", con sue caratteristiche formali, da alcuni critici è vista come voler minimizzare l'influenza sociale e politica che molti professionisti europei invece avvertivano. Johnson partecipò anche a due oceanici raduni nazisti: a Potsdam nel 1932 e a Norimberga nel 1938.

Come giornalista seguì persino la Wehrmacht durante l'invasione della Polonia. In una lettera del 1939 dirà: «...*Abbiamo visto l'incendio di Varsavia e il bombardamento di Modlin. Era uno spettacolo emozionante...*». Immediatamente dopo Johnson si rese conto che non era opportuno continuare in quella direzione. Entrò nell'esercito americano dove trascorse alcuni anni grigi, ben lontano dai campi di battaglia.

A oltre mezzo secolo di distanza, nelle sue memorie di guerra dirà: «... *io ero dalla parte sbagliata. ... era una visione terrificante ... ed era così bella, È orribile a dirsi, ma le rovine sono belle. Non ci si può fare niente. Il fascino delle rovine è infinito.* »

Quale maggior decostruttivismo delle rovine create da un bombardamento? Ecco rivelati i sentimenti di chi sarà uno dei maggiori esponenti di questa corrente.

Queste sue posizioni risalgono agli anni '30 del XX secolo.... Una cosa tanto più riprovevole in un americano! Eppure questo suo errore venne dimenticato ed egli non venne mai apertamente criticato per questa sua debolezza giovanile. Non con altrettanta generosità alla fine della carriera venne trattato Werner von Braun, che invece era tedesco, che in gioventù aveva obblighi di lealtà verso il suo paese e ovviamente aveva avuto simpatie per il nazismo, che dette un grandissimo contributo allo sviluppo delle attività spaziali americane. Tuttavia gli ebrei americani riuscirono a metterlo nei guai, dai quali si salvò morendo presto di cancro.

Pare che i grandi architetti godano di una totale impunità anche per le loro inclinazioni politiche. Johnson poté compiere la sua lunga carriera di architetto di fama mondiale, spargere a piene mani il "virus Derrida", senza mai sentirsi rinfacciare la sua giovanile adesione al nazismo. Recentemente Kazys Varnelis (13) ha cominciato ad avanzare critiche molto dure, ma non ha intaccato certamente l'Architettura decostruttivista.

Johnson ci viene presentato anche da Tom Wolfe (4), ma sotto un'altra veste. Infatti apprendiamo che l'inesauribile Johnson nel 1978, sempre pronto a saltare sul carro vincente, con una mossa imprevedibile era entrato nel filone postmodernista di Venturi progettando la sede centrale della AT&T a New York. Fece scalpore nelle conventicole il fatto che il palazzo avrebbe avuto la sommità simile ad un trumò in stile chippendale. I venturiani protestarono, gli ortodossi seguaci del Bauhaus si indignarono, ma il grattacielo venne costruito persino con il compiacimento dei committenti, cosa considerata superflua e persino disdicevole dagli architetti rigorosi seguaci del culto del modernismo.

Johnson ha continuato ad usare il Museum of Modern Art come pulpito da cui illustrare le meraviglie dell'Architettura moderna. Nel 1935 aveva organizzato la prima visita di Le Corbusier negli Stati Uniti. Poi si adoperò per far entrare negli Stati Uniti alcuni personaggi della scuola tedesca.

Tutto questo per fornire un ritratto di chi negli USA è stato il più attivo sostenitore del decostruttivismo applicato all'Architettura. Ciò che può spiegare il successo personale di Johnson è che egli, a differenza della maggior parte dei suoi colleghi, prestò ascolto alle richieste dei committenti, in modo che alla fine attenuò il distacco tra architetto e società realizzando così opere non completamente orribili, perché almeno piacevano ai committenti.

Infine sarebbe opportuno osservare che le dittature del XX secolo alle loro infamie non hanno aggiunto quella di cedere alle lusinghe delle varie correnti moderniste. Anzi per molti anni, durante la guerra fredda, in occidente si criticava il regime sovietico perché si dimostrava sordo a tutta l'arte moderna, architettura compresa.

Alcune considerazioni.

L'Architettura oggi non è una scienza e neppure un'arte. Dell'Architettura attuale non esistono canoni illustrati in trattati universalmente accettati, quindi non esiste neppure un codice, una serie di regole. L'Architettura è nei suoi rappresentanti, i cosiddetti grandi architetti, che hanno tutti in comune l'essere grandi istrioni, che sanno ipnotizzare soprattutto i politici. Ma la gente ha bisogno di spazi costruiti ed alla fine accetta progetti assurdi. È chiaro che la matrice dell'architettura modernista è dittatoriale, ma è difficile capire come sia stato possibile che questa architettura abbia messo radici proprio nelle democrazie. Quando i progetti non saranno più scelti dai "principi democraticamente eletti (ed incapaci)" ma direttamente dai cittadini, probabilmente si potrà interrompere la follia del modernismo nella sua attuale forma decostruttivista.

L'Architettura moderna sfida impunemente il principio di democrazia ed i principi dell'ecologia, ufficialmente due pilastri della civiltà occidentale. Non è da stupirsi se si

pensa che essa nacque nel seno delle dittature del XX secolo, dittature che poi la respinsero perché la riconobbero essere inutilmente troppo antipopolare. Anche una dittatura cerca il consenso e non ha alcun interesse a suscitare risentimenti per questioni di stili in arte o in Architettura dopo che ha già imposto le sue direttive in questioni politiche. Invece in democrazia non si bada a questo aspetto perché tutti sono stati convinti che per definizione esiste un governo rispettoso della volontà popolare. Quindi sono ben rari i casi in cui tra una rosa di progetti la scelta viene affidata a votazione da parte del pubblico. Quanto all'ecologia sino ad ora non è entrata nei grandi progetti, ma ora si sta attuando una mistificazione introducendo correttivi ecologici ritenuti sufficienti ad assolvere tutta l'opera nel suo insieme.

I monaci progettavano le loro chiese ed i loro conventi sino ad inventarsi nuovi stili. Gli scienziati non sono capaci di progettare i loro laboratori e neppure hanno elaborato criteri ragionevoli per valutare i progetti che vengono preparati da architetti che spesso conoscono molto poco il lavoro degli scienziati.

Quando si costruiva il Campus dell'Università di Parma, dove ho insegnato, un consigliere comunale mandò questa sollecitazione al Rettore e al Consiglio di Facoltà: «*Desideriamo che gli edifici nuovi, oltre che essere contenitori di cultura, siano essi stessi cultura*».

Richiesta giustissima ma impossibile da soddisfare in questi tempi. Gli edifici meno orrendi furono quelli di ingegneria, perché per la fretta furono realizzati con prefabbricati quasi standard. Per le altre facoltà erano stati necessari quasi venti anni ed alla fine si dovette provvedere ad opere urgenti di restauro poiché presto comparvero crepe ed infiltrazioni d'acqua.

E' indubbio che tutta l'edilizia attuale (ed in particolare le società immobiliari) trae vantaggio dall'attuale architettura degenerata. Infatti il 99% di ciò che si costruisce è confortevole, rispetta i regolamenti edilizi, esteticamente è meno che mediocre ma neppure costituisce un'offesa alla vista, non impegna la fantasia e non distoglie dal lavoro "produttivo". Pochi turbano le "colate di cemento" con improponibili riflessioni sull'estetica. Tutto l'interesse e il disprezzo di molti si concentra sugli edifici "monumentali" modernisti, assurdi e pazzeschi, contrari al bello, all'utile, all'ecologico e persino ai principi della statica. La loro funzione è quella di far assolvere la misera mediocrità del restante 99% di cui si è detto sopra. Le scuole di Architettura sostengono questi "monumenti" per mascherare il mare di mediocrità commerciale quotidianamente costruito, regalando grandi profitti agli investitori immobiliari.

Conclusioni

L'Estetica di Hegel portò a termine l'opera che nel campo dell'arte l'Illuminismo non aveva voluto completare. Venne tutto sottoposto all'analisi della ragione. Hegel negò qualsiasi valore all'arte del XIX secolo, in particolare a quel ritorno ad un Medioevo immaginario che invece infiammò molti artisti durante quel secolo e convinse anche le Chiese cristiane con il risultato positivo di creare almeno un'architettura sacra degna di questo nome.

Poi la dinamica ed il succedersi degli stili proseguì in modo fisiologico sino a che nel decennio del 1980 non comparve il miraggio del potere offerto dalla globalizzazione. A questo punto tutto venne congelato per favorire l'unificazione mondiale dell'arte e della cultura. Questo ovviamente venne fatto per poter avere il controllo dell'emotività dei popoli soggetti. Gli interessi economici non furono trascurati. Era importante poter influire sui gusti in modo che si potessero produrre beni e servizi standardizzati per tutto il pianeta, per realizzare enormi profitti planetari. A tutta l'arte venne dato un carattere esoterico e misterico. La Fisica quantistica venne congelata secondo una visione pietrificata nell'indicibile. Ogni vero progresso nella conoscenza del mondo fisico venne ridotto alla crescita del prezzo e della complessità degli strumenti di indagine, diventati ipertrofici e sovranazionali.

Gli apparati mediatici vennero mobilitati e messi sotto tutela dalla finanza internazionale. Qualunque bruttura e idiozia venne accettata ed esaltata, purché fosse non locale e denazionalizzata. I primi ad essere sacrificati furono proprio gli artisti e gli architetti americani, compreso lo stesso Wright, che alla fine della sua lunga vita fece una infelice conversione cercando di realizzare un'architettura globalizzabile (Solomon Guggenheim Museum di New York, di cui si è già detto). L'architettura di Wright che vale è quella locale, legata al territorio, non è esportabile se non compiendo studi di ambientazione. Altro architetto che non può essere esportato è Gaudì, che ha costruito per la città di Barcellona.

I poteri sovranazionali volevano un'arte globalizzata, meglio se ignobile. Essenziale era il fatto che l'arte non esprimesse istanze reali, profonde e locali con il rischio che potessero assumere valori universali. Venne ripetuto con l'architettura, con la musica colta, con la pittura la "fortunata" impresa compiuta da Peggy Guggenheim con la pittura di Pollock e la creazione di una pittura astratta internazionale.

Pochi architetti italiani poterono entrare nella rosa delle archistar mondiali, tra questi il molto mediocre Renzo Piano e Fuksas costruttore del nulla. Per gli altri rimase solo la possibilità di firmare documenti roventi quanto inutili contro l'esclusione degli architetti italiani anche dalle commesse nazionali. La crisi economica globale (17) ha rallentato per ora l'invasione della grandi opere delle archistar, ma non si è verificato alcun ravvedimento ideologico.

Gli unici architetti degni di stima e di considerazione sono quei pochi che hanno saputo riallacciarsi alle tradizioni.

Raffaele Giovanelli

Note

1) Nikos Salingaros, «*ANTIARCHITETTURA E DEMOLIZIONE La fine dell'architettura modernista*», Titolo originale: «*ANTI-ARCHITECTURE AND DECONSTRUCTION*», Libreria Editrice Fiorentina, 2007 - Firenze

2) John Silber- «*Architetture dell'assurdo - Come il "genio" ha tradito un'arte al servizio della comunità*», Lindau editore – (2009) Torino 2009

3) B. Zevi: «*IL LINGUAGGIO MODERNO DELL'ARCHITETTURA – Guida al codice anticlassico*» – Einaudi, quarta edizione 1973.

4) Tom Wolfe, «*From Bauhaus to Our House*» – 1981, uscito in Italia con il titolo: *Maledetti Architetti* – (1988) RCS Libri

5) Dal dibattito tra Christopher Alexander e Peter Eisenman «*Contrasti sul concetto di armonia in architettura*» (Novembre 1982)

http://www.stefanoborselli.elios.net/scritti/dibattito_alexander_eisenman.htm

6) Peter Eisenman condusse una ricerca architettonica sulla dialettica degli opposti. Il lavoro si fondava sulle idee di Jacques Derrida, Noam Chomsky, Friedrich Nietzsche e Marcel Proust. E' stato il principale esponente del gruppo dei «The New York Five» con Meier, Hejduk, Graves e Gwathmey. Eisenman è teorico dell'architettura "moderna" oltre che architetto. E' quindi una figura di primo piano nel firmamento dei grandi architetti, ed uno dei principali autori responsabili dell'attuale tendenza dell'architettura decostruttivista. Nell'intervista: Conversazione di Andrea Serafini (A. S.) con l'arch. Renato Rizzi (R.R.), (titolare del corso di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia) (http://www.arteadesso.net/tempofermo/numeri/4/numero4_b.htm), per la rivista *Tempo Fermo*, così viene delineato Eisenman:

«R.R.: È raro trovare una narrazione in un progetto architettonico, nella maggior parte dei casi quest'ultimo è completamente assente. Ma non sempre: prendiamo ad esempio un caso emblematico, quello di P. Eisenman. Eisenman è colui che ha favorito ma anche legittimato teoricamente in architettura, la dissoluzione della forma costruita, che ha introdotto nella disciplina l'uso di figure fluide e sovrapposte, le quali provocano sorprendenti effetti di rottura e di spiazzamento.»

Quindi Eisenman è proprio il rappresentante tipico dell'architettura oggetto dell'analisi critica di Rizzi. Ma non esce nessuna parola di biasimo. Rizzi ci presenta anche aspetti che Eisenman ha sempre preferito non sbandierare troppo:

«Ebbene, secondo il punto di vista della maggior parte dei critici, nell'opera di Eisenman non esiste "narrazione" (nel senso da voi inteso) ma solo un brillante (sic!) gioco linguistico. Pochi si sono invece soffermati sull'aspetto più importante del suo lavoro: il ricco patrimonio della cultura ebraica. In quanto ebreo, egli appartiene al mondo metafisico (?) e per questo è riuscito ad introdurre nelle sue opere narrazioni straordinarie. Purtroppo lui stesso cela la fonte di queste narrazioni, probabilmente perché non gradisce il riferimento alla cultura ebraica alla quale comunque appartiene. Ma allora bisognerebbe riconoscere, almeno schematicamente, la differenza che esiste tra la tradizione ebraica e la tradizione greco-cristiana. Tale differenza consiste nel fatto che quest'ultima si fonda sul riconoscimento dello spazio, della dimora, della città, mentre la prima privilegia il tema del movimento, il linguaggio, le cui parole fondamentali sono esodo, diaspora, olocausto. Se hai notato, la storia dell'architettura è priva di architetti ebraici, salvo il Novecento. Per quale motivo? »

Lo avevamo notato ma non volevamo tirare le conclusioni che sarebbero state ovvie: gli ebrei sono entrati nell'architettura quando questa è diventata adatta alla loro incapacità a dominare il mondo delle immagini, mentre al contrario essi dominano molto bene il mondo dei numeri, delle parole e dei concetti astratti.

Certo non può essere un caso che da quando l'architettura ha cominciato la discesa verso l'abisso del nulla gli architetti di origine ebraica siano invece numerosi. La domanda più ovvia è: si sono costruiti loro una non-architettura adatta alla loro scarsa attitudine a gestire le immagini?

Che poi uno in quanto ebreo appartenga al mondo metafisico è cosa non del tutto ovvia. La mentalità ebraica è portata all'astrazione, ai numeri, alle concezioni esoteriche ed anche alla concretezza materiale, ma non pare che siano molto inclini alla metafisica se non a quella della dissoluzione, come si affrettava ad affermare Rizzi, che così prosegue: «Nel frattempo l'Occidente è stato attraversato dalla corrente del nichilismo, anch'esso dissoluzione, specializzazione ed isolamento. Anche il nichilismo, voglio dire, conduce verso una fluidificazione delle forme poiché i principi fondamentali sono stati tranciati. Per la cultura ebraica, tutto ciò non corrisponde ad uno sguardo verso il futuro, ma ad un radicale ripensamento delle proprie origini (e, bisognerebbe aggiungere, dei propri simboli). La loro metafisica è quella del tempo e non dello spazio, del movimento e non della dimora, della dissoluzione e non della contemplazione, del linguaggio e non della forma. Se vista attraverso questo filtro, l'opera di Eisenman rivela delle grandiose narrazioni, dove sono ricorrenti alcuni archetipi simbolici prelevati dall'origine della tradizione ebraica. Simboli che tra l'altro puoi trovare chiaramente iscritti nella Kàbala la quale costituisce un sorprendente repertorio di "immagini simboliche" espulse dall'ortodossia ufficiale, che sono in relazione con gli eventi storici che questo popolo è stato costretto ad affrontare e subire. La rielaborazione dell'evento storico viene sublimato all'interno di una figure simboliche, che stanno alla radice di questa cultura. Eisenman ha attinto a questi simboli e li ha trasportati nel mondo dell'architettura.

A.S.: Ma allora dovremmo chiederci se i suoi progetti e le sue costruzioni, oltre ad essere interpretate come un'espressione dell'ebraismo, possono anche essere giudicate come pure forme, forme che vogliono esibire se stesse in quanto riuscite. Non solo, c'è anche un altro problema secondo me. E cioè che la narrazione in architettura potrebbe essere anche intesa come svolgimento spaziale, anche se nel caso di Eisenman le cose si complicherebbero non poco. Mi riferisco all'abitare una costruzione attraversandone lo spazio fisicamente.

R.R.: L'abitare costituisce la funzione concreta di un'architettura, ma il suo senso risiede ad un altro livello: la bellezza, per esempio.

A.S.: ... Quello che qui chiamiamo "significato", diventa "funzione" in una forma concreta realizzata allo scopo di risolvere un determinato problema pratico. Il quale, per una costruzione, è proprio quello dell'abitabilità.

R.R.: *Ma non sempre l'abitare costituisce la funzione principale di una costruzione. Se prendessi ad esempio una villa palladiana, La Rotonda, e ti chiedessi: quale è il suo scopo prevalente, l'abitabilità o la rappresentazione?*

A.S.: Certo, in questo caso sarebbe la rappresentazione.

R.R.: *Infatti. La rappresentazione di un'idea metafisica, quella rinascimentale, che risponde egregiamente anche alla funzione dell'abitare. Certamente per Palladio il concetto di abitare aveva una pregnanza diversa rispetto a quella che noi oggi diamo allo stesso termine. Per lui l'Uomo possedeva dignità e rango divini, per questo doveva abitare nei templi. Per noi invece è un bipede che dev'essere sistemato ergonomicamente, nel minimo spazio. Che miseria. L'abitare allora in quanto tale non varia, perché corrisponde ad una necessità elementare dell'uomo: per così dire, è una costante neutra. Diversamente il suo senso cambia. Penso al progressivo riduzionismo, all'inscatolamento dei vani abitabili, stretti da solai sempre più vicini e diventati, da raffigurazioni di volte celesti quali erano un tempo, a semplici loculi, delle "bare" entro cui infilarti, come puoi trovare a Tokyo. Ripeto, quello che mi preoccupa maggiormente è l'attuale assenza di un mondo metafisico, e quindi l'impossibilità di una sua rappresentazione.»*

Il concetto di mondo metafisico qui sembra sia un po' vago. Esso comparirebbe nella mentalità ebraica, mentre sarebbe scomparso nella civiltà attuale; esisteva nel Rinascimento ma non è chiaro se abbia dato un contributo alla civiltà di quel periodo.

7) A. Tempi, *Il posto del male - Fine dell'Arte e fine della Storia* (Parol on line, dicembre 1999) © 1985/2003 Parol - quaderni d'arte e di epistemologia

8) A. Hauser, «*Storia sociale dell'arte*», volume secondo, Einaudi, 1964.

9) L'estetica di Hegel, Progetto sponsorizzato dalla sezione non Profit dello studio grafico BloomArt - L'estetica di Hegel - Quello che mi passa per la mente - Filosofia
16 Novembre 2008 – L'Architettura: è considerata da Hegel la più povera delle arti perché non esprime in maniera adeguata l'essenziale, ovvero è un'arte incompleta perché non manifesterebbe lo spirituale nella materia che essa adopera per le sue opere.

10) W. Lepenies, "*Berlino non è mai stata un'Atene sulla Sprea*" [W. Lepenies, *Ascesa e declino degli intellettuali in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1992.]

11) L. Prestinzenza Puglisi, recensione del libro: Curtis Besinger, *Working with Mr. Wright. What it was like*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
<http://www.prestinzenza.it/articolo.aspx?id=92>

12) Vittorio Zucconi: Frank Lloyd Wright ***Quell'amore finito tra le fiamme di Taliesin***, Repubblica — 12 dicembre 2007 .

« La collina su cui è stata costruita Taliesin sta lentamente scivolando a valle, nella terra soffice del Wisconsin impregnata dall'acqua dei Grandi Laghi, minacciando di portare con sé la casa di Frank Lloyd Wright, l'uomo che cambiò l'architettura del XX secolo e che tra queste mura costruì insieme il monumento al proprio genio e il mausoleo del proprio unico, grande amore. "Taliesin" si chiama la casa, che lui, gallese di origine, battezzò in onore del primo poeta celtico del VI secolo. Wright, mentre si arrampicava ... sui fianchi della collina verso il fumo che si alzava dalla villa, una sera di mezza estate del 1914, aveva la speranza di trovarvi dentro, ancora viva, una donna, colei che aveva distrutto la sua vita di artista e che gli aveva dato la sua vita di uomo. Mamah, la chiamavano, anche se il suo vero nome era Martha Borthwick in Cheney e portava i capelli scuri raccolti in una grande crocchia attorno al volto pallido illuminato da grandi occhi verdi. Frank l'aveva incontrata cinque anni prima, sul cantiere di una villa nel vicino Illinois che aveva disegnato per il marito, l'ingegner Edwin Cheney. I due erano stati visti molto spesso, troppo spesso, correre insieme sulla Studebaker di lei, sulle strade sterrate della grande prateria e già questa donna, peggio, questa signora maritata e madre di due figli, che guidava la macchina nel 1909, aveva fatto parlare non poco. Ma non era che un venticello rispetto all'uragano che si sarebbe alzato quando sarebbe divenuto chiaro che i due, Frank e Mamah, il padre di sei figli e la madre di due, erano amanti. Si accese e si consumò una storia d'amore che da scandalo di provincia

divenne un manifesto profemminista e infine un insulto ai costumi e alle ipocrisie del tempo. Questo amore straproibito, nella sua manifestazione scandalosa, finì la notte del 15 agosto 1914, nei giorni delle stelle cadenti e delle dichiarazioni di guerra che all'altro capo dell'Oceano Atlantico le nazioni europee si stavano scambiando verso l'inutile strage della Grande Guerra. Mamah era in casa con i due figli bambini, John e Martha, con gli apprendisti e assistenti del marito che studiavano e lavoravano con lui nella villa che serviva da laboratorio, da cantiere e da casa colonica per campi e allevamenti intorno secondo le visioni neo-bucoliche di Wright. Frank era a Chicago, impegnato nel progetto dei Midway Gardens a cinque ore di treno da Taliesin. In quella casa, che oggi una Fondazione cerca di tenere in piedi sopra la collina che slitta, lei si sentiva sicura. Trascorreva lì tutte le estati con i due figli, che il marito le affidava per la bella stagione, dopo il divorzio che invece la moglie di Frank, Kitty, la madre dei suoi sei figli, non voleva concedere, convinta che lui sarebbe tornato a casa dopo "l'avventura".

I quotidiani e le gazzette di Chicago e di Milwaukee li avevano linciati in pubblico, con editoriali e cronache ribollenti di moralismo. Lei era la donna perduta, l'infame che aveva lasciato il rispettabile marito e scaricato i bambini. Lui il "genio e sregolatezza", il non più giovane architetto (aveva 42 anni quando conobbe Mamah) che aveva buttato una carriera importante per una donnaccia. Le commesse per le sue rivoluzionarie case della prateria si erano inaridite. I pastori tuonavano dai pulpiti.

Mamah e Frank avevano tentato di fuggire in Europa, dove i disegni di Wright fatti per un cliente tedesco l'avrebbero fatto conoscere e venerare dai giovani architetti che si preparavano a costruire e ricostruire due volte l'Europa. Avevano abitato anche a Fiesole per un anno. Ma il richiamo delle grandi praterie del Midwest americano, e poi del Nord, li aveva riportati nel Wisconsin, nella villa Taliesin. Mentre si arrampicava su quella collina, la notte del 15 agosto 1914, Frank Lloyd Wright sapeva. Chi lo aveva chiamato al telefono a Chicago era stato vago, ma in fondo chiaro Quando arrivò tra i ruderi fumanti, non ci furono più dubbi. Sulle scale di pietra, fra le travi smozzicate e le vetrate fuse, uno dei suoi assistenti piangeva, annerito. «*Mamah è morta subito, non ha sofferto*», ma non era vero. Mamah aveva capito che il cuoco Julien, un afro americano delle Barbados, fino ad allora fedelissimo, aveva deciso di far pulizia in quel nido di peccatori. Aveva cercato di fuggire Mamah, ma Julien aveva diligentemente inchiodato le finestre, le aveva cosparse di benzina e aveva appiccato il fuoco. Lungo il corridoio che porta al grande spazio "living" aveva inseguito e raggiunto la donna. L'aveva colpita alla testa, e poi abbattuto la figlia Martha di nove anni, poi raggiunto e ucciso il figlio John di dodici, e altre quattro persone in casa, sette morti. La moglie dell'assassino dirà che Julien era stato ossessionato dalle prediche di dannazione contro i suoi "padroni" e soprattutto contro quella "Jezabel", quella "puttana" di Mamah, nel linguaggio della Bibbia.

Wright scriverà poi al Weekly Home News, il settimanale delle buone madri di famiglia, che «*Mamah si era ribellata a un mondo nel quale un donna è ancora proprietà del marito*». «*Ma io ricostruirò quella casa, affinché lo spirito dei mortali che l'hanno amata continui a vivere nello stesso luogo. La mia casa è ancora lì*». Fu di parola e Taliesin rimase la sua casa, e la casa di Martha "Mamah" Borthwick, fino alla morte, nel 1959, a 92 anni. Soltanto alla fine si rassegnò a mettere una pietra con il nome di lei sopra la fossa dove era stata sepolta, nelle notti di San Lorenzo del 1914. La pietra è adagiata sull'erba dove anche lui è sepolto. »

13) Kazys Varnelis, "We Cannot Not Know History - PHILIP JOHNSON'S POLITICS AND CYNICAL SURVIVAL", Journal of Architectural Education - November 1994

14) Leonardo Lippolis: *L'architettura secondo Guy Debord*, nel saggio «La nuova Babilonia» uscito per Costa & Nolan - 09-05-2007

<http://www.awn.it/AWN/Engine/RAServePG.php/P/47161AWN1000/M/40501AWN1006>

15) A. Stanca, recensione di: *Come finisce la storia (Apparire più che essere)*

<http://www.edscuola.it/archivio/antologia/recensioni/debord.htm>

..... Nella storia del pensiero era avvenuto, in epoca moderna, un passaggio determinante: dall'essere si era passati all'avere ed ora si era giunti all'apparire, cioè al non essere. E questo per tutto quanto fa parte dell'uomo, cioè vita, costume, politica, cultura, arte, scienza. Politici sono, infatti, anche uomini corrotti, scrittori, poeti sono anche presentatori televisivi. Non ci sono

più ruoli, di scienza si dicono esperti anche "i fornai". E' questo "lo spettacolare integrato" di cui Debord dice nei "Commentari". Qui le sue analisi sono più vicine ai nostri tempi, più aggiornate, e l'autore perviene a gravi, allarmanti constatazioni: la vittoria della finzione sulla realtà, della copia sull'originale, della forma sul contenuto è ormai totale. Per Debord non c'è più niente di autentico giacché tutto è concepito, prodotto, vissuto, tutto esiste, si muove in funzione dell'immagine che deve suscitare all'esterno presso chi guarda o sente o segue, il quale, a sua volta, lo fa obbedendo ad altri bisogni o richieste di apparenza. E' questa "la società dello spettacolo" ed in essa anche le più elementari, le primarie espressioni della vita dell'uomo quali la famiglia, l'istruzione, il lavoro, i sentimenti, i pensieri, le aspirazioni, seguono tutte una direzione unica, quella di conformarsi all'ambiente, al costume, alla moda, alla tendenza del momento sopprimendo qualunque bisogno o richiamo interiore, qualunque autenticità e verità.

L'esterno vale più dell'interno, la forma più del contenuto: tutto deve apparire quasi si trattasse solo di oggetti, di merce, come se si fosse in una mostra permanente ed infinitamente estesa. La società, il mondo sono ormai completamente materializzati, un'immensa costruzione è sorta sulle rovine di ogni valore dello spirito, della morale.

Un infinito, sterminato presente ha annullato ogni passato, ogni storia e fatto dell'esistenza una scena senza confini poiché tutto, ovunque e sempre si modifica secondo quanto richiesto dalla circostanza, si adegua a come è necessario apparire.

Una realtà privata di ogni riferimento stabile o valore obiettivo perché perennemente cangiante, modificantesi e, quindi, impossibile da cogliere, fissare, definire, è una realtà inesistente, una realtà cancellata dal suo spettacolo.

Possono sembrare eccessive, sconsolanti queste conclusioni del Debord e, tuttavia, vanno riconosciute: se oggi si parla di fine di ogni manifestazione o relazione o condizione umana ove la spiritualità o, in genere, l'interiorità ha un posto preminente, se l'individualità, la socialità, l'umanità si sono materializzate, se l'uomo è divenuto un oggetto come tanti altri, se ha accettato, in qualunque condizione si trovi ad agire, a vivere, di valere per quel che appare e non per quel che è, significa che ogni valore permanente è finito, che la spettacolarità e la sua perenne mobilità hanno invaso tutto e che il fenomeno è di proporzioni incalcolabili e destinato a non avere fine.

..... La sua vita condotta quasi completamente in una solitudine altera e sdegnosa, la sua rinuncia ad ogni pubblicità che riguardasse la persona o l'opera, la sua morte provano che se Debord è stato lapidario, esclusivo, assoluto nella scrittura, fragile, debole è stato nell'animo, continuamente in pena perché estraneo, in ogni momento, a quanto gli avveniva intorno, diverso da tutto ciò che lo circondava fino a convincersi di essere inutile e sottrarsi al contesto.

16) A. Nieddu: *Personaggi del situazionismo*, (h)ortus Rivista di architettura

http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com_content&task=view&id=162&Itemid=36

Da Alessandro Nieddu ()

«I situazionisti hanno alla base l'idea di rivoluzionare la società attraverso una nuova visione di arte sperimentale, libera da qualsiasi precedente tradizione culturale. Per attuare questa sorta di sovvertimento (che presuppone un sovvertimento della stessa società) essi fanno uso di diverse forme d'arte come: la letteratura, la poesia, il cinema, l'architettura e la pittura; ma sarà l'architettura a rivestire il ruolo principale e a rappresentare, in qualche modo, il fulcro dell'ipotesi palingenetica e rigenerativa della società (dal bollettino dell'Internazionale Situazionista, «I.S.» n.1, giugno 1958)

Nella città ligure di Cosio D'Arroscia, i componenti dei gruppi CoBrA, Internationale Lettriste, Comitato Psicogeografico di Londra, il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginatista (MIBI), e tutti gruppi artistici operanti nell'Europa del secondo dopoguerra, nel 1957, formeranno un più ampio raggruppamento che prenderà il nome di **Internazionale Situazionista**.

Tale Internazionale Situazionista voleva creare nuovi paradigmi per una società più libera dove a predominare siano le stesse passioni creative e spirituali dell'animo umano. Lo scopo principale che si prefiggeva il movimento è quello di "creare delle situazioni", definite come "*momenti di vita concretamente e deliberatamente costruiti mediante l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di eventi*" (op. cit.).

Queste situazioni, avrebbero dovuto trovare attuazione all'interno di un ambiente unitario, concepito come unità fisica, reale, dove momenti di vita liberi da vecchi condizionamenti culturali e

sociali, sottoposti alle sole regole del gioco e del comportamento ludico, avrebbero creato nuove opportunità creative.

I situazionisti sviluppano quella che è chiamata la Teoria dell'Urbanismo Unitario, che diventa la generatrice del processo creativo dei nuovi ambienti unitari. Applicando questa teoria provano a creare una sorta di opera d'arte totale, al cui processo devono confluire tutte le arti. Essi, utopisticamente, inseguono il sogno creativo di altri gruppi artistici che hanno operato prima dei situazionisti, come le avanguardie storiche del primo cinquantennio del XX secolo, quali: Futurismo, Dadaismo, Costruttivismo e Surrealismo.

Nello specifico, i situazionisti cercano di creare un ambiente reale e concreto, in cui attuare la dimensione ludica della vita e il libero dispiegamento delle passioni. L'architettura è usata per ricreare nuovi ambienti per la vita quotidiana, attraverso la realizzazione di nuovi quartieri tematici o "*quartieri di stati d'animo*", come li definisce Gilles. In altri termini, si prefigura una nuova architettura che, attraverso un gioco di effetti d'atmosfera, dia vita al "*quartiere dell'allegria*", al "*quartiere della passione*", al "*quartiere della sorpresa*", al "*quartiere del sogno*", al "*quartiere della paura*", in cui vengono esaltati gli stati d'animo più semplici. Tutto questo porterebbe a realizzare una sorta di controllo sociale dei sentimenti, una forma di violenza da dittatura orwelliana. La giustificazione "scientifica" sarebbe nella Psicogeografia, che dovrebbe studiare gli effetti dello spazio sulla psiche umana.

Dopo i surrealisti, negli anni Venti e Trenta del Novecento, i situazionisti sono i primi a tentare una nuova sintesi tra arte e politica. Lo scopo è quello di utilizzare l'arte per rivoluzionare la politica e quindi la società. E' questa la prima spinta ideologica attraverso cui vengono compiute le prime teorizzazioni del movimento.

Rivalutando il concetto di sperimentazione, caro a tutte le avanguardie, l'I.S. ritiene che si debbano combattere le ormai obsolete idee del "movimento moderno". Perciò si dichiara antimoderno, ritenendosi contemporaneo alla propria epoca perché sempre aperto alle realtà in continuo divenire.

New Babylon - Constant Nieuwenhuys, olandese, architetto e pittore, è riconosciuto come uno dei protagonisti indiscussi della stagione utopica dell'architettura del dopoguerra. E' l'inventore di New Babylon, modello di città in divenire, adatto ad una popolazione nomadica sempre disposta al cambiamento, senza legami con vecchi modelli sociali che si rifanno alle "ormai obsolete ideologie della proprietà privata e della sedentarietà". Gli accampamenti dei nomadi e i parchi gioco sono i suoi modelli ideali. Il tentativo operato dall'architetto olandese è quello di riportare l'architettura e l'urbanistica nelle mani dei suoi proprietari, gli abitanti, che saranno così liberi di scegliere e modificare in qualsiasi momento, in base ai loro bisogni e desideri, il proprio habitat. La sua New Babylon è immaginata temporanea, mutevole, ipertecnologica, ludica, nomadica la creazione delle situazioni è spontanea e naturale, il desiderio ed il suo soddisfacimento la fanno da padroni (e ne sono lo scopo). ... La prima immagine di New Babylon esce nel 1957 sulla nuova edizione situazionista di «Potlacth» (rivista dell'Internazionale Lettrista). La città dovrebbe apparire, ad un osservatore che la percorre, come sospesa sulla propria testa, non vi trova né strade, né marciapiedi, non essendoci una vera e propria città, ma uno spazio senza confini o, comunque, dai confini instabili, sempre mutevoli in base ai desideri alle esigenze che si manifestano. nella società di New Babylon non c'è lavoro, è stato eliminato, tutta la produzione è stata automatizzata. L'intera città è creata solamente per il soddisfacimento dei veri bisogni dell'uomo, quelli che la società del benessere capitalista borghese tende a nascondere. New Babylon è la città per una società del desiderio dove l'uomo dedica tutta la giornata alle attività creative. Non si troveranno cartelli stradali che ci indicano direzioni, non essendoci direzioni da percorrere, ...

Nel 1960 Constant abbandona il "movimento situazionista" per forti divergenze con Debord e con gli altri. E' accusato di appoggiare l'imperante industrializzazione della società, attraverso il suo continuo ricorso alla tecnologia. Egli stesso aveva affermato più volte che i progressi scientifici e tecnologici avrebbero potuto costituire la base per la creazione di una nuova società, quale era quella prospettata dalla sua New Babylon. Ma ormai la deriva politica situazionista è cominciata e Constant prende una sua autonoma strada. Nella Scuola di Ulm l'impostazione generale era, per finalità e scopi, la stessa del Bauhaus, ma si differenziava fundamentalmente nel metodo d'insegnamento, essendo state escluse materie come la pittura, le ricerche nel campo dell'immagine, della fantasia, dei segni, sostituite da un'istruzione puramente tecnica di industrial design, architettura e urbanistica. La finalità era quella di realizzare un'università della forma e della funzione,

che avesse il culto esclusivo dell'estetica e dell'utilità, con un'assoluta enfaticizzazione degli strumenti scientifici e matematici. Questa era l'impostazione didattica della Scuola di Ulm che voleva essere la continuazione di quella ben più famosa del Bauhaus, dove avevano insegnato Paul Klee e Vasilij Kandinskij. (si veda: Francesco Careri, Constant. *Una città nomade*, Testo e immagine, Torino 2001).

17) R. Giovanelli, La crisi economica globale bussava anche alle porte dell'architettura.

<http://www.efdiefte.com/content/view/7109/173/>

R. Giovanelli, *La Civiltà della macchine*, 2 settembre 2006,

<http://www.efdiefte.com/content/view/2482/>