Corso di laurea in scienze dell'architettura
anno accademico 2006/2007

Vittorio Gregotti

lezioni di teoria e tecnica
della progettazione architettonica

lunedì, dal 6 novembre al 18 dicembre 2006
cotonificio, auditorium ore 9

5 La crisi della specificità disciplinare

lunedì 11 dicembre 2006

Oggi vorrei affrontare una questione teorica ristretta ma che coinvolge una contingenza storica strutturale per il nostro mestiere: il dibattito sulla crisi della specificità disciplinare come essenza fondativa della nostra pratica artistica. In particolare vorrei riflettere con voi su questa questione a partire dalla relazione, anzi dalla irrisolta tensione, che si produce oggi tra tecnologizzazione, estetizzazione, pensiero politico (o meglio impolitico) e fare architettonico.

La convinzione più diffusa sembra essere oggi in primo piano quella di una tendenza alla radicale liquefazione di ogni idea di essenza disciplinare (anzi di ogni idea di essenza in generale) in un continuo in cui ogni specificità o si trasforma in specializzazione estrema o diventa rappresentazione dell'incessante trasformazione della superficie delle cose, dentro la gabbia stabile dei nuovi fondamentalismi della tecnoscienza, del mercato e della comunicazione come valori in sé.

Per essere un po' più precisi bisognerebbe parlare, a dire il vero, della dialettica informazione/comunicazione a partire dal fatto che vi sono arti come la musica e la stessa architettura pochissimo informative, anche se altamente comunicative. Tuttavia, bisogna dirlo subito: l'arte è anche comunicazione ma non coincide con essa, come si tende a credere oggi quando si torna, dopo un'estetica della contrapposizione tra arte e stato della società che ha dominato la prima parte del XX secolo, ad un'estetica della identificazione enormemente amplificata dai mezzi di comunicazione di massa (secondo la celebre distinzione di Juri Lotman), come fu peraltro l'estetica medioevale nei confronti della religione; si è passati, cioè, dalla volontaria non coincidenza alla tensione verso la coincidenza assoluta nei confronti dello stato delle cose.

La crisi della specificità disciplinare, di cui voglio parlare, fa anche parte del vecchio dibattito tra arte ed arti, cioè tra ricongiungimento e specificità delle arti che è, si sa, molto antico. Anzi, si potrebbe dire che l'identificazione istituzionale di una specificità del fare architettura sia assai recente, di non più di un paio di secoli; nella storia antica essa è definita sovente per noi a posteriori dalla centralità dell'architettura nell'opera di un autore che ha anche altre attività.

Le teorie dell'opera d'arte totale (la Gesamtkunstwerk) è solo la speciale forma che l'idea dell'unità delle arti ha assunto nella seconda metà del XIX secolo. Essa oggi ha, nella forma della telecomunicazione globale e dell'immagine, l'elemento unificatore della pratica delle arti (persino di quelle letterarie).

In verità "Le arti - ha anche scritto qualcuno ed io ne sono convinto - convergono là dove ognuno persegue il proprio principio immanente" e quindi la discussione non è intorno "alle arti o all'arte" ma al fatto di accedere all'arte a partire ciascuna dal proprio specifico.

La discussione intorno alle certezze - incertezze ed alle variazioni nel tempo dei confini disciplinari dell'architettura dura, lo sappiamo, ormai da molti secoli. Francesco di Giorgio, oltre che grande teorico dell'architettura, fu grande pittore, costruttore di macchine e di cannoni. Bernini fu grandissimo scultore, mediocre pittore e grande architetto, come è ben noto; e gli esempi potrebbero moltiplicarsi.

L'architettura è per sua natura collocata sul crinale tra discipline diverse e frutto di collaborazioni complesse e di lunghi tempi di realizzazione. I suoi confini sono quindi mobili nel tempo e comunque connessi in primo piano agli scopi dell'abitabilità e della rappresentazione per mezzo del progetto e delle tecniche della costruzione: quindi i materiali con cui si costituisce provengono naturalmente da aree e competenze vaste, variabili nel tempo, eterogenee e sovente lontane. Va ricordato qui ancora una volta che la nozione di materiali è assai più vasta di quella di materie con cui si costruisce fisicamente e comprende le diverse condizioni storiche e geografiche in cui l'architettura agisce e la loro operabilità nei confronti della nostra disciplina attraverso ad un lavoro di selezione e trasformazione.

Per tradizione inoltre la nostra disciplina ha attraversato in vari modi le arti visive, quelle decorative ed applicate ed in generale quelle che attengono alla cultura materiale. Peraltro, al di là e ben prima che la cultura moderna scoprisse i tesori collocati lungo le linee di tangenza dei diversi campi disciplinari, anche le scienze ed in particolare la matematica, la fisica e la geometria, sono stati per secoli materiali portanti per la pratica artistica dell'architettura non meno dei contenuti della politica e della religione ed in primo piano dello stato dei mezzi tecnici della costruzione.

Questo non dovrebbe però significare la riduzione dell'architettura all'espressione del suo contenuto eteronomo ma nemmeno confinarla nel regno astratto dell'autonomia assoluta o, ancor peggio, nell'ossimoro dell'"autonomia dipendente" come oggi avviene. "L'arte - scriveva Adorno - non coglie la

propria autonomia se le manca ciò che le è eterogeneo”, anche se su tale contenuto “eterogeneo” si deve operare per trasformarlo in materiale per l’architettura.

Questo tanto più per quanto riguarda le sue stesse tecniche, in quanto strumento ma anche in quanto ideologia della tecnica come materiale; anche se ogni tecnica, non dobbiamo dimenticarlo, trascina con sé il senso storico della sua stessa costituzione ed in questo senso, e solo in questo, si fa anche, oltre che meno efficace, contenuto critico dell’opera architettonica.

La questione che si è fatta particolarmente acuta e distruttiva non è quindi quella dei confini, che, come si è visto, sono stati nel tempo assai variabili, ma dell’esistenza o meno di un centro disciplinare, di una sua essenza (ciò per cui una cosa è quello che è, Aristotele), di un fondamento su cui misurare le distanze diverse, nelle diverse condizioni storiche, da quei confini e dalle loro mutazioni.

Questo “punto interno” è ciò che permette di riunire critica ed affermatività nei confronti del reale, cioè di agire, di fondare regole specifiche rispetto all’esperienza che si va compiendo per mezzo di ciò che solo l’architettura può dire in quello specifico caso.

Niente di più soggetto da già più di un secolo a critica, mi rendo conto, delle nozioni di essenza e di fondamento. Tuttavia, è, comunque, io credo, l’esistenza di questo punto interno certo, che permette di muovere utilmente verso l’altro e di aprirsi ad esso; non si può dialogare con gli altri senza accedere criticamente alla propria identità. Senza quel centro né il dialogo, né la traslazione in architettura delle esperienze di altre discipline o esperienze è istituibile utilmente: il dialogo è sempre dialogo tra differenze comprensibili.

La liquefazione della disciplina può anche essere un privilegio poetico per la pratica artistica di qualche soggetto, per la sublimazione delle contraddizioni dell’io autonomo, ma è pratica intrasmissibile, solo imitabile; non solo non permette la costituzione del progetto come dialogo, ma neanche l’acquisizione dell’altro e dell’altrove come indispensabile materiale della nostra pratica artistica e delle sue mutazioni. È pur vero che nelle civiltà antiche preurbane, l’arte, la religione, il lavoro, la scienza o la guerra erano indistinguibili e sovrapponibili per poi separarsi nel loro avanzamento. L’attuale con-fusione potrebbe quindi appartenere ad uno di questi cicli storici primitivi, colmi di promesse travolgenti ma di cui non ci sono ancora chiari i significati e le conseguenze, di cui non sappiamo ancora dominare e riconnettere le possibilità e le contraddizioni: e questa, io credo, sia la condizione dell’oggi: avanzata e barbarica nello stesso tempo.

Ma la inestricabilità della interconnessione tra le cose, e quindi l’autonomia eteronoma del fare architettonico, conduce sempre a discutere intorno ai materiali che provengono, come si è detto, al di là dei mobili confini del nostro agire specifico ed a riflettere intorno ai modi sempre più complessi in cui essi possono diventare cose architettoniche: anche se, come si è detto, per essere tali si devono metaforicamente incenerire per diventare materiali operabili del progetto.

È necessario iniziare, però, questa nostra riflessione parlando innanzitutto dei materiali che provengono dalle arti sorelle dell’architettura più vicine per antica tradizione, cioè dalle arti figurative, o visuali secondo la definizione dei nostri anni, e da un’analisi del loro stato.

Io credo si debba constatare nella stagione contemporanea, dopo la grande avventura modernista delle avanguardie del XX secolo, un progressivo spostamento anche delle arti visive fuori da sé stesse, una loro liquefazione, appunto, che è cosa diversa dalla messa in discussione operata dall’avanguardia nella prima metà del XX secolo e fondata al contrario sull’interrogazione intorno alle diverse specificità.

Si può forse affermare che questo sia il destino che deve attraversare ogni opera dell’arte, cioè uscire da sé, oppure avanzare l’ipotesi che la tradizionale colleganza tra architettura, pittura e scultura sia andata intensificandosi negli ultimi tempi tanto da divenire confusione di fronte al progredire delle difficoltà comuni ed al proprio cambiamento di senso e di importanza nel contesto dei valori della società.

È quindi nello stesso tempo necessario guardare alle nuove colleganze ed influenze reciproche con interesse ma anche indagare nuovamente su alcune diversità strutturali di ciascuna pratica artistica.

Per esempio, l’architetto non fa case ma progetti di case, ossia l’opera come prodotto materiale non è di esecuzione diretta dell’artista ma chiama in causa una pluralità di saperi e di abilità altre come nel caso del regista cinematografico o dello stesso musicista che scrive musica e ne affida ad altri l’esecuzione. Ed in questo sono sovente le arti visive ad imitare oggi l’architettura, forse nell’intento di svalutare la materialità dell’opera e demandare quindi il proprio fare pratico come secondario.

Peraltro, i margini delle “ex discipline” della scultura, della pittura e dell’architettura e delle stesse arti decorative dopo essersi istituzionalizzati nella seconda metà del XVIII secolo si sono messi in discussione dall’interno fin dall’inizio del XX.

Si è trattato di una legittima e creativa discussione intorno al proprio luogo di consistenza nei confronti dell’insieme dei valori sociali, un interrogativo che ne ha costituito il contenuto principale nell’ultimo secolo durante il quale gli artisti si sono molto occupati, per mezzo delle opere, del problema critico dei linguaggi dell’arte e della loro posizione nella società, cioè della realtà sociale del segno.

In questo tentativo l’arte del moderno ha oscillato di continuo con entusiasmo o disperazione tra rifiuto ed esaltazione dei mezzi, cioè delle forze meccaniche e tecniche che la trascinavano verso il disincanto del mondo, cioè o verso una critica radicale nei confronti di esso oppure verso una razionalità assoluta come garanzia di verità dell’agire.

Ma l’arte moderna, non bisogna dimenticarlo, si è anche impegnata in una lotta per immaginare una modernità che inducesse a credere ad una realtà sociale del segno diversa, radicalmente trasformativa, che non si è in alcun modo realizzata o meglio si è, negli ultimi trent’anni del secolo, dispersa sulla superficie della realtà come estetica diffusa.

Peraltro la violenza con cui la prima avanguardia ha voluto un confronto diretto tra arte e società è stata promotrice, proprio attraverso al ribaltamento dei propri obiettivi ideali, della condizione dell'arte nell'era della cultura di massa: premonitrice cioè anche del vasto soccombere dell'arte stessa all'era dell'estetizzazione diffusa del quotidiano.

Si può dire che è il presente assoluto, assai più che l'ossessione del futuro, il centro di tutti i manifesti dell'avanguardia degli anni '10/'30 del XX secolo a cui la retorica del futuro fa da ornamento; il suo vero obiettivo è il ricominciamento totale nell'oggi reso evidente a sé stesso.

Ma al valore culturale, sociale, religioso delle opere dell'arte si è sostituito progressivamente nel nuovo millennio il valore espositivo.

Ovviamente, lo sappiamo, il primo passo è stato compiuto con Duchamp il cui pensiero è oggi tanto alla moda ed altrettanto ovviamente sappiamo che il processo della messa in discussione della centralità delle arti risale a molto tempo prima, alla profezia hegeliana della morte dell'arte almeno dell'arte classica in periodo romantico o meglio dell'arte come manifestazione dello spirito assoluto.

Da quando, poi, la materia è divenuta per noi energia, la materialità delle cose e la loro figurazione sembra aver perso importanza, si è trasformata nell'immateriale tecnico-scientifico, ma anche nell'astrazione del denaro divenuto finanza senza confini. E questo sembra occupare il posto centrale nell'attività degli uomini dei nostri anni.

Naturalmente in questo processo gioca un ruolo essenziale quella che potremmo definire la fascinazione dei nuovi mezzi, in specie proprio di quelli immateriali messi alla facile disposizione di tutti dal progresso scientifico-tecnico e, per le arti, con in primo piano l'automatico contenuto proprio dei miti della tecnoscienza. E tutto questo avviene per l'architettura proprio nell'epoca in cui essa rappresenta assai poco il miracolo tecnico-scientifico dei nostri anni, quale essa lo fu, per esempio, in periodo gotico.

Uno dei caratteri delle arti della tradizione della modernità è stato certamente l'interrogazione intorno alle possibilità espressive dei mezzi, in particolare dei nuovi mezzi tecnici e produttivi a disposizione.

Questo potrebbe aprire un discorso più generale non tanto sulle scienze e sulla tecnica che da sempre, come si è detto, nella forma della matematica, della geometria e della fisica, hanno accompagnato la pratica artistica dell'architettura, quanto del loro uso ideologico da parte dell'economia globale ridotta da internazionalismo critico a mercato finanziario globale.

Il pensiero scientifico ha lo straordinario valore, con la forza liberalizzatrice della spiegazione razionale, di aver cambiato la nostra relazione con l'universo oltre al fatto di aver fornito una serie di strumenti tecnici di una enorme positiva importanza per la vita degli uomini: ma i suoi procedimenti ed i suoi obiettivi si differenziano da quelli del fare dell'arte.

La scienza vuole sapere com'è il mondo, l'arte come potrebbe essere. Essere superato è per il pensiero scientifico uno scopo oltre che un destino; quello artistico rivendica una quota metaforica di eternità, anche se è proprio questo che sembra essere messo in dubbio dall'arte dei nostri anni. E questo limita l'applicazione ad essa della nozione di progresso. La pittura di Picasso non significa il superamento di quella di Poussin ma gli si colloca accanto come un nuovo frammento di verità.

Tutto questo non esclude affatto che la tecnoscienza sia una possibilità ed una condizione pratico-teorica di peso crescente nella contemporaneità: il problema è per noi come trasformarla in materiale per il progetto di architettura senza che i suoi fini si sovrappongano a quelli delle pratiche artistiche e senza fare dell'architettura una metafora dei fini della scienza.

Peraltro, lo sappiamo, senza operare una acquisizione dei nuovi mezzi alle proprie specificità, le attività dell'arte rischiano di diventare invasive ed inessenziali e nello stesso tempo, antiquate come quella del cesellatore di corazze.

Ogni pratica artistica sembra invece cercare disperatamente una nuova collocazione all'interno del progredire delle scienze piuttosto che una specificità rinnovata: oppure un totale abbandono all'ossessione dell'imitazione dei miti del nuovo mezzo e del suo futuro.

Così arti visive ed architettura diventano sintomo delle difficoltà di ciascuna di definire la propria pratica ed i propri fini e credere in essi; il mondo del nuovo millennio diventa allora il mondo della delocalizzazione dell'arte o forse, come qualcuno ha affermato già mezzo secolo fa, della post-arte.

Insieme a quello della tecnica anche un altro nuovo contenuto si impone alla rappresentazione: il contenuto del rispecchiamento dei valori praticati dalle maggioranze, cioè quelli del mercato e del denaro sino a fare dell'arte la merce assoluta, assolutamente trasferita nella realtà quotidiana (cioè assolutamente in-significante) che assume in ogni punto il valore estetico del segno fissato dallo stato delle condizioni anziché dalla distanza critica da esse.

E quando tutto è estetico, quando le forme tendono a coincidere con la narrazione degli effetti, niente è più né bello né brutto, significativo o insignificante.

D'altra parte la ragione soggettiva sembra anch'essa regredita a ragione privata, così che non si è più riusciti a trasformare con naturalezza in arte il materiale proveniente non dico dal trascendente o dal sociale, che ha perduto nel frattempo il senso del proprio autentico interesse, ma nemmeno dall'esperienza soggettiva, anch'essa travolta dalla simulazione. A tutto questo dobbiamo aggiungere un'altra questione assolutamente strutturale della contemporaneità: quella della quantità, del suo aumento accelerato e dell'altrettanto accelerato consumo: compresa la nozione dell'esuberato, del rifiuto in altrettanto accelerata espansione.

Le nuove attività visive, un tempo salutate come rinnovatrici (il cinema, la pubblicità, la grafica e le attività visuali figlie dell'immagine elettronica), hanno guadagnato in questi anni un enorme spazio comunicativo organicamente connesso alla produzione ed al mercato, proprio frapponendosi

all'esperienza. Anche nei casi migliori il mondo si è così ridotto al puro contenuto dell'agire per evitare di essere scartati e l'identità si è trasformata in marchio. In questo contesto, nel tentativo di affermare con l'espansione la propria esistenza, l'arte è rimasta in qualche modo sommersa dentro alla propria ridondanza.

La condizione dell'architettura non si estranea da tutto questo, anche se vi sono certamente alcune personalità, anche nelle nuovissime generazioni che sono capaci di interpretare in modo alto e necessario la contemporaneità e le sue contraddizioni senza ridurle a caricature o senza espanderle tanto da ridursi ad estetizzazione generalizzata.

Anche l'architettura sembra, cioè, voler diventare solo immagine comunicativa temporanea e fare quindi i conti con una serie di attività laterali come l'allestimento, la decorazione di sé stessa, la moda, l'impresariato di spettacoli popolari capaci di partecipazione e consenso; è soprattutto importante il marketing: urbano e immobiliare. Come ogni buon prodotto di mercato, essa deve assicurare il costante rinnovamento nella prestazione mantenendo i caratteri della sorpresa continua, all'interno di un'accettabilità estetica, che peraltro è divenuta molto ampia; ma mai contro di essa. Gli scandali, desiderati, si sono fatti sempre più fitti; anzi, essi fanno parte della richiesta di mercato.

Ma, contrariamente alla tradizione oppositiva ed ideale dell'avanguardia degli anni '20 del XX secolo, gli apparenti atteggiamenti di diversità e di infrazione delle regole di oggi sono del tutto digeribili dalla maggioranza rumorosa perché solo estetici e transitori. E poi non vi è alcuna regola da infrangere: tutto è stato infranto, non ci sono più scandali significativi, l'unico scandalo sarebbe la ricostruzione di regole altre.

Nel caso dell'architettura (come della ex pittura), si dovrebbe subito osservare inoltre che queste operazioni sono fatte senza l'invenzione di un nuovo linguaggio, ma piuttosto con il riuo manierista dei linguaggi inventati dalla modernità circa ottant'anni or sono. Ciò che è oggetto di ricusazione sono gli obiettivi ed i processi ma soprattutto le tensioni etiche oppostive: o meglio esse sono praticate solo esteticamente, senza progetti alternativi.

La trasformazione dell'arte in estetica della constatazione generalizzata, fa però inesorabilmente decadere anche il livello dell'onesto mestiere, lo trasforma nella cattiva coscienza dell'efficienza in sé e dell'affare; oppure nella frustrazione, fatale per l'uomo moderno, dell'assenza di successo mediatico.

Se qualcuno si domanda ancora con angoscia quale sia diventato il luogo proprio delle arti visive e dell'architettura, molti altri invece sembrano accettare, con la letizia la loro nuova condizione di pubblicitari del mondo "avanzato": anche quelli che pensano di trovare giustificazione del proprio agire nella metafora della denuncia per mezzo dell'immagine, una denuncia appunto accettabile da tutti perché solo estetica, compensativa della cattiva coscienza di ciascuno: provvisoria e consenziente.

Scartabellando l'abbondante messe diversificata delle posizioni delle avanguardie degli anni '10/ '20 del XX secolo si possono poi rivisitare anche posizioni che, in architettura, avevano avuto meno fortuna di quelle razionaliste per pretendere di rappresentare, sia pure in modo linearmente deduttivo, le condizioni di frammentarietà e di apertura flessibile che sono caratteri ovvi del nostro quotidiano.

Tutta l'arte sembra voler rientrare nel perimetro del "design" nel senso peggiore che questo termine, un tempo nobile, ha oggi assunto. Né disegno nel senso antico del termine, né progetto, ma solo processo di intermediazione formale nello scambio di immagini delle merci contro merci che, come oggi si evidenzia, non è comunque un ruolo da poco.

In questo senso è proprio il "design" che ovunque trionfa: dalla moda alle apparenze degli oggetti, alla forma della città in quanto accostamento ostile, competitivo di architetture-oggetto, dalla pubblicità alle ex arti visive, anche se sappiamo che il "design" proviene dal cuore della modernità.

Si tratta oggi, anche per l'architettura, sovente di un discorso esplicitamente solo estetico-grammaticale che oppone, in un dibattito assai approssimativo, superfici curve a pilastri e travi, muri a membrane, che predica la mancanza di connessione tra struttura ed involucro, pratica a fondo geometrie complicate (anche se il XVIII secolo ne ha prodotte di assai più complesse), oggi favorite o dipendenti dall'uso dei calcolatori.

E qui si può ancora una volta osservare che l'intero apparato linguistico che si presenta come nuovo, nuovo non è, ma affonda i propri caratteri in una parte importante dell'architettura sperimentale di tradizione non costruttivista dei primi trent'anni del secolo XX, e persino nell'informalismo della seconda metà degli anni cinquanta, anche se i primi erano, talvolta ingenuamente, attraversati dal fuoco dell'etica e dell'utopia globale, ed i secondi da un autentico furore liberatorio.

Credo che sarebbe, nelle attuali condizioni, più salutare decongestionare l'architettura dall'arte visuale e cercare di pensare ad essa come una pratica artistica con un proprio centro preciso e con un grande territorio dai confini variabili a contatto con molti campi di cose diverse: anche diverse dalle arti visuali, magari anche materiali che provengano da una critica agli incarichi sociali consolidati, dalla riflessione scientifica, oppure dalle antropogeografie, non meno che da un esame della propria condizione di mestiere: senza rinunciare al centro, all'essenza della nostra pratica disciplinare ma muovendo proprio da essa verso l'altro.

Il "ricominciamento" e persino la volontaria regressione ma anche la ricomprensione di ogni contraddittoria ma irricusabile condizione è, d'altra parte, come si è visto, l'esperienza sulla quale si è costruita la modernità in senso stretto, nel tentativo di mettere da parte (e anche di rinunciare dolorosamente) a un'accumulazione dell'abilità per ritrovare la resistenza delle cose.

Ma non bisogna dimenticare che la tradizione della modernità, almeno per quanto riguarda l'architettura, aveva qualcosa di altro e di più da offrire, oltre alla nascita di un nuovo linguaggio, qualche altra

indispensabile illusione: un progetto di funzionalizzazione della razionalità e della tecnica alla liberazione dell'uomo, ed alla eguaglianza delle opportunità, mentre la messa in discussione di ogni concezione preesistente, a sua volta, liberava l'arte dalle sue stesse regole per fondarne di nuove.

Ma se prima l'obiettivo di liberazione collettiva poteva non tener conto di quella personale con gravi danni di quest'ultima, ora la liberazione personale è diventata quasi sempre una competizione (se non una battaglia) contro quella collettiva.

Le difficoltà cominciano proprio qui perché così anche il nesso tra pratica artistica e pensiero politico in quanto dottrina del dialogo sociale sembra essersi disciolto nell'incertezza.

Anche se filosofia politica e pratiche artistiche non sono la stessa cosa, si potrebbe dire, come scriveva Norberto Bobbio nel 1955 nel libro "Politica e Cultura", che "in breve volger di tempo, un po' tutti, come uomini di cultura che si volgono ai problemi politici, siamo diventati disoccupati". Oppure stipendiati. Definire la politica come dottrina del dialogo sociale è forse troppo ottimista per descrivere la sua attuale condizione di certezze infondate e provvisorie e di profezie rapidamente dimenticate. Ciò che sembra perduta è proprio la possibilità di stabilire una comunicazione tra arte, scienza e politiche e quindi tra estetica, etica e teoria

Certo, anche alcune irrisolte ambiguità ontologiche che ogni soggetto vive quotidianamente in modo più o meno conscio e che con essa si intrecciano, contribuiscono a costruire quel vuoto oscillante tra individuo e società che non solo la cultura ma le stesse istituzioni, i partiti politici come le autorità comunali o regionali o le università o la famiglia, non riescono più a colmare.

Tuttavia alle proteste contro la corruzione di parole come democrazia e libertà, contro le disuguaglianze immeritate promosse dal dominio dell'economia del consumo e dal mercato globale delle tecnoscienze è necessario contrapporre il fatto che ben pochi sembrano disposti a cedere i vantaggi offerti da quella stessa globalità.

Al vuoto tra società e politica corrisponde cioè un vuoto all'interno del soggetto.

Questo vuoto, questa sensazione di non appartenenza, di partecipazione distante, lo sappiamo, viene da lontano, e le sue ragioni sono state a lungo discusse e teorizzate da filosofi, pensatori della politica e sociologi. Sembra che nessuno possa dire se in futuro sarà possibile individuare valori o tensioni abbastanza forti e capaci di unire nuove unità politiche o se invece la dispersione diverrà l'unico strumento disponibile alla politica diventata marketing televisivo.

Ciò che voglio subito sottolineare è che è con quel vuoto che l'architettura ha soprattutto, direttamente o indirettamente, a che fare e che a queste contraddizioni ed al nuovo "edonismo democratico" ci riesce difficile oggi rispondere con "la politicizzazione dell'arte", come scriveva Benjamin molti anni or sono, nelle condizioni di crisi della stessa idea di politica in cui ci muoviamo.

Anche l'architettura potrebbe raccontare con qualche utilità, dal suo punto di vista, la storia del rapporto tra politica e modernità nel XX secolo, con le proprie illusioni generose di alleanze con il pensiero progressista, i propri errori, le proprie sconfitte ed ambiguità: da Weimar sino allo sprofondamento nel nazionalsocialismo, dalla rivoluzione allo stalinismo, dal New Deal alla retorica degli imperialismi, dal linguaggio oppositivo delle avanguardie alle complicità stilistiche dell'oggi. Con le proprie divisioni radicali, ambiguità e mescolanze l'architettura ha attraversato molte delle contraddizioni della società moderna e delle sue politiche sulla via della costituzione di quel vuoto.

Ciò che emerge in modo sempre più diversificato nel XXI secolo muove comunque la politica ad un esercizio delle proprie funzioni e del proprio potere assai diverso dagli spazi ideologici di un tempo, verso un esercizio di continua negoziazione (a cui si contrappongono le impazienze dei radicalismi), ad una gestione, nel bene e nel male, sempre più flessibile degli obiettivi ideali, sempre più connessi alle tecnoscienze che guidano i meccanismi di conquista dei poteri e dei mercati tanto da indebolire i processi di identificazione con qualche durevole ideale o da ridurlo sovente a frammenti di interessi. Con le conseguenti dilatate incertezze nella relazione con le arti.

Ma le tecnoscienze non hanno alcuna colpa del fatto che il loro straordinario sviluppo abbia come conseguenza lo smarrimento da parte di chi le utilizza della conoscenza precisa della concatenazione tra cause ed effetti, con la conseguenza della loro immediata sublimazione ideologica e simbolica in quanto fini.

Ciò che comunque per ora sembra andata smarrita, da parte dell'attore sociale insieme alla capacità di riconoscere il proprio autentico interesse, è l'identificazione (anche simbolica) del senso e della propria azione, smarrita di fronte alla complessità degli spostamenti incessanti degli obiettivi e dei comportamenti nel loro convulso succedersi di importanza mediatica settimanale.

Inoltre ad una società divisa in classi dalle riconoscibili solidarietà ed opposizioni si è sostituita una società di massa divisa in ceti, in gruppi contendenti continuamente variabili nella composizione e negli obiettivi a breve termine. Ed alle conseguenze di tutto questo non sappiamo se dobbiamo ribellarci o abituarci o se saremo obbligati a farlo.

Nondimeno "un'architettura degna dell'uomo -scriveva Adorno nel 1965- deve avere degli uomini e della società un'opinione migliore di quella corrispondente al loro stato reale". Ed agire di conseguenza.

Molti pensano, dopo la caduta delle tensioni ideali di liberazione e di progresso della tradizione del moderno, che l'architettura non abbia più alcuna capacità di proporre qualcosa al sociale e ancor meno al politico ma solo quella di imitarne i comportamenti. Sono oggi in molti a sostenere che l'arte non ha nulla a che vedere con la politica e la società. Il programma diventa allora l'assoluta liberazione soggettiva ed estetica dell'arte. Ma da che cosa se non dall'arte stessa?

Forse è lo stato del soggetto dell'uomo occidentale, la sua estraneità a sé che rende difficile avere immagini concrete dell'altro ma ottiene invece, agendo, sempre solo immagini di sé stesso.

È possibile, io mi chiedo, ricostruire un sistema di resistenze contro tutto questo, un insieme di risposte fondatamente alternative, necessarie, a partire dalla ricostruzione stessa della specificità delle pratiche artistiche, senza alcun rifiuto nei confronti dei problemi nuovi posti anche dalle condizioni postsociali e dai loro smarrimenti interrogativi e senza rifiuti di fronte alle possibilità straordinarie offerte dal pensiero scientifico ma con la costituzione di una distanza critica dalla condizione economica?

È evidente che il carattere di utopica radicalità di questa posizione di resistenza ed anche, forse, il riconoscimento del nostro stato di marginalità in quanto intellettuali, è una condizione da cui ogni architetto dovrebbe ripartire. Una quindicina di anni or sono concludevo un mio editoriale di "Casabella" offrendo dieci buoni consigli per i giovani architetti con i quali voglio ancora oggi concludere il mio discorso.

1) Cercate di non essere originali, né tanto meno "artisti" per volontà a priori: poiché il nostro obiettivo è di lunga durata, dobbiamo fare cose che appaiono come fossero sempre state. Questa operazione non si può pensare che sia in qualche modo naturale; al contrario essa è riconquistata con un lungo, complesso e tenace lavoro creativo su tutti i materiali del progetto.

2) Bisogna star lontani da ogni preoccupazione a priori di linguaggio espressivo riconoscibile. Esso verrà dopo e sarà ciò che noi siamo stati lungo tutto il processo di progettazione. Come in ogni periodo eclettico il linguaggio è una pessima porta di entrata per il progetto. Ha perso ogni possibilità di stabilire da solo differenze significative, anche se è solo attraverso di esso che si può parlare.

3) Non bisogna farsi illusioni né sul valore "universale" delle nostre teorie né sulla trasferibilità di modelli e metodi. Ogni caso offre una verità specifica da ricercare e anche un ricominciamento, una fondazione tecnica precisa. Pratica e teoria sono, ancor più di un tempo, due facce del progetto reciprocamente indispensabili.

4) La geografia del sito come modo di essere fisico della sua storia, è ciò che, limitando, permette di agire. Utilizzare questa limitazione significa mettere insieme un parco limitato di materiali privilegiati per il progetto per costruirne la specificità.

5) Lo spazio non è infinitamente divisibile in modo isotropo come spazio economico e tecnico. Quindi non solo le differenze sono valori, ma progettare significa modificare le regole delle nostre appartenenze riconoscendole. Il progetto proviene dalla tradizione del mestiere ma solo lo scontro con la condizione ed il problema dà concretezza al progetto. Ma il progetto deve riconoscere oggi l'impossibilità di ogni coincidenza naturale con le condizioni senza negarne l'esistenza. La qualità architettonica è la qualità della non coincidenza.

6) Non vi sono dettagli nella costruzione: non crediate di potere impunemente lasciare ad altri decidere aspetti apparentemente secondari del progetto. La nostra società è troppo divergente per sperare in un risultato automaticamente concorde nelle interpretazioni, rispetto alle intenzioni di progetto.

7) Come tutti sanno l'architettura non è una tecnica ma un insieme di tecniche. Bisogna conoscerle ed esercitarsi continuamente con esse, e con il loro rinnovamento. Ma le tecniche devono sempre stare alle nostre spalle, o sotto i nostri piedi come fondamenta; mai davanti a noi come fini.

8) Le regole sono importanti: bisogna cercare con esse di costruire un linguaggio comune e un modo comprensibile di trasmettere la disciplina ma bisogna anche evitare che esse divengano semplicemente la carrozzeria che ricopre le nostre contraddizioni. L'innovazione è precisamente una trasgressione non ostentata delle regole.

9) Il mio consiglio più importante è: quando fate architettura fate il meno rumore possibile. Ciò si ottiene con l'attenzione e la pazienza, senza dimenticare mai che l'architettura è un lavoro. Regola principale per chi si mette a progettare, fare silenzio attorno per essere più attenti, e capaci di vedere piccolo: tra le cose.

10) La semplicità, l'ordine, l'organicità e la precisione sono le qualità necessarie a questi scopi. Contrariamente all'opinione comune, quanto più preciso, semplice, organico, adatto ed ordinato sarà il risultato, tanto più esso sarà disponibile all'interpretazione, all'immaginazione sociale e persino alle sue future modificazioni fisiche. Ma, come ho più volte affermato, il percorso per giungere alla semplicità è particolarmente complesso. La semplicità non è semplificazione. Alla semplicità si può faticosamente arrivare ma non può mai essere un buon punto di partenza, né soprattutto un obiettivo qualsiasi costo: l'architettura non è semplice, può solo diventare semplice.

Precisione può significare per noi architetti tre cose diverse, anche se tra loro interconnesse: significa che ogni opera costruisce le proprie regole che stabiliscono un proprio specifico ordine di modificazioni dell'esistente e della tradizione della disciplina; significa che l'opera deve essere costruita con il massimo di economia dei mezzi tecnici ed espressivi per rapporto alla propria necessità, e che quindi tali mezzi devono convergere senza residui in ogni elemento dell'opera e che l'acutezza di tali mezzi è proporzionale alla loro capacità trasformativi.

Precisione significa anche un'immagine nitida, ferma, contro la proliferazione delle immagini-mercato senza necessità interna che si dissolvono le une nelle altre lasciando un grande senso di estraneità e di disagio.

L'organicità consiste nel fatto che ogni parte dell'opera sia necessaria al suo significato complessivo.

L'ordine è la struttura stessa delle cose; noi le percepiamo perché esse hanno un ordine, ciò che stabilisce di esse forma e identità. Che si sia scoperto come tale ordine sia un complicato sistema di ordini sovrapposti non elimina l'esistenza dell'ordine costitutivo della cosa nella forma che percepiamo

anche se ne rende più complicata la conoscenza. L'ordine è soprattutto, per quanto attiene al progetto, legge di costituzione della cosa, selezione e organizzazione degli elementi che la costituiscono, ma anche il nuovo sistema di significati che essa propone e attraverso i quali è possibile guardare, cioè ordinare il mondo in modo altro.