

Parole contro il vuoto

Che le parole abbiano qualcosa a che fare con l'architettura – parole *scritte, ponderate*, non *levia verba*, volatili come quelle delle «brevi dichiarazioni» televisive o delle interviste sui giornali, o come quelle pronunciate nel corso degli infiniti *pour parler* di cui si nutre inesauribilmente l'epoca contemporanea –, è qualcosa di cui ormai si potrebbe legittimamente dubitare. Al giorno d'oggi, piuttosto, le «parole» dell'architettura sono considerate i *fatti*; e i «fatti», in ambito architettonico, sono eminentemente costruttivi. Pertanto, laddove non vi siano fatti costruiti, sembra facile inferire che non vi sia nulla in assoluto. E in effetti, analizzando la povertà dell'odierno panorama della pubblicistica d'architettura a carattere teorico si sarebbe tentati di sottoscrivere tale poco incoraggiante diagnosi. Né valgono a rianimare dallo stato pressoché comatoso in cui versa la teoria architettonica impacciati tentativi di «respirazione artificiale» quali sono ad esempio quelli praticati in occasione della Biennale di Architettura di Venezia del 2008, *Out There: Architecture Beyond Building*, diretta da Aaron Betsky, in cui ad alcuni architetti è stato *richiesto* di scrivere il «manifesto» della propria architettura.

La condizione di crisi in cui la cultura architettonica si trova attualmente, per quanto possa riflettere la situazione di crisi più generale della cultura, possiede però proprie ragioni specifiche che si lasciano meglio comprendere se osservate storicamente. È proprio ripercorrendo il dibattito architettonico dal secondo dopoguerra in avanti, infatti – sia pure per sommi capi, come necessariamente imposto dalla forma antologica qui adottata – che è dato individuare le cause di un «malessere» che risulta assai meno casuale e passeg-

gero di quanto si sarebbe portati a pensare. Basta rileggere le poche pagine qui selezionate di Bruno Zevi, di Ernesto Nathan Rogers o di Sigfried Giedion – ma anche di Alison e Peter Smithson, di James Stirling, di Aldo Van Eyck, pur con tutte le differenze sussistenti tra loro – per rendersi conto dello sforzo compiuto da tutti costoro per fondare il proprio approccio all'architettura su «principi ideali» (ancorché spesso volte fortemente connotati da un punto di vista ideologico), e non unicamente su pratiche operative intese al puro rispecchiamento della situazione esistente. Venuti in larga parte meno i «sacri» fondamenti dell'architettura moderna – strumentalmente utilizzati per la costruzione critica di un mitico quanto improbabilmente unitario «Movimento Moderno» –, i protagonisti della stagione degli anni Cinquanta e Sessanta risultano impegnati nell'esplorazione di una *pluralità* di strade, *tutte possibili*, aventi come unico punto in comune il medesimo disinteresse per la ricerca di soluzioni valide soltanto individualmente.

Alla produzione di testi a carattere più programmatico fa seguito, a partire dalla seconda metà circa degli anni Sessanta, una produzione di testi frutto di analisi e di approfondimenti compiuti in settori di studio specifici, che assumono talvolta la forma della trattazione teorica, capace di additare una metodologia o un approccio più generale all'architettura (si vedano ad esempio gli scritti di Vittorio Gregotti o di Aldo Rossi qui presentati, ma anche – sempre in ambito italiano – quelli di Guido Canella, di Giorgio Grassi, di Antonio Monestiroli). Altre volte riprendono invece la forma del «manifesto», in ideale continuità con la stagione delle avanguardie storiche degli anni Dieci e Venti; una continuità che è sottintesa negli scritti dei gruppi radicali Archigram, Archizoom, Superstudio, Metabolism, oppure esplicita in *Alles ist Architektur* [Tutto è architettura, 1968] di Hans Hollein, aperta eco dell'«Alles ist Kunst» dei dadaisti del Cabaret Voltaire di Zurigo, ma che si può riscontrare – sia pur problematicamente, per paradossale distanza – anche in un testo in apparenza privo di debiti nei confronti delle avanguardie qual è *Complexity and Contradiction in Architecture* di Robert Venturi, introdotto da un eloquente «Gentle Manifesto».

Accanto al proliferare di una letteratura direttamente prodotta dagli architetti che, pur di frequente sedotta dalla tentazione di assurgere a «nuovo canone» disciplinare (per quanto palesemente *sui generis*), rifugge tuttavia nella maniera piú netta dalla tradizionale forma trattatistica, fiorisce in quegli anni una letteratura storico-critica di sempre maggior rilevanza, tanto da un punto di vista quantitativo che qualitativo; attestazione del fatto che la vivacità del dibattito è da ascrivere non tanto a un particolare «stato di grazia» dei progettisti, e neppure alle doti di un ristretto numero di personalità isolate, quanto piuttosto a un clima culturale complessivamente favorevole, di cui anche il settore storico risente. Nello specifico, al bell'affresco dipinto da Nikolaus Pevsner nel periodo antecedente la guerra si sostituiscono gli scenari piú articolati, realistici e critici – ma al tempo stesso anche piú entusiasmanti – delineati da Reyner Banham, suo allievo: come in modo significativo dimostra il suo testo inserito in antologia, pur mantenendosi ai margini dell'agone progettuale, Banham si assume l'incarico d'investigare i fenomeni della contemporaneità, dotato com'è del talento di comprenderne il senso pur in assenza dell'opportuna distanza.

Ma è in modo particolare in Italia che in ambito storico maturano risultati importanti: ai fondamentali contributi di Giulio Carlo Argan, a «ponte» tra storia dell'arte e storia dell'architettura, e a quelli del già citato Bruno Zevi, dedicati alla rilettura di alcune esperienze architettoniche del Novecento in chiave organica e spaziale, si affiancano i testi di Leonardo Benevolo (su tutti, la *Storia dell'architettura moderna* del 1960), impegnati nel tentativo di confermare un'interpretazione rassicurante e ultraortodossa del Movimento Moderno facendo ricorso a una strumentazione sociologica e politica, e soprattutto di Manfredo Tafuri. È proprio quest'ultimo infatti ad assegnare alla disciplina storico-critica un inedito ruolo: non piú quello di mera descrizione o di commento dell'oggetto delle proprie indagini, e neppure quello di strumento «operativo» funzionale a influenzare l'orientamento progettuale, quanto piuttosto quello di dispositivo atto al disvelamento della «trama» ideologica sottesa all'architettura. Luoghi notevoli

li di tale attenta opera di scavo e di analisi critica dell'ideologia architettonica moderno-contemporanea sono *Teorie e storia dell'architettura* (1968), *Progetto e utopia* (1973) e *La sfera e il labirinto* (1980), ma anche alcuni studi «plurali» compiuti nei primi anni Settanta nell'ambito dell'Istituto di Storia dell'architettura dello Iuav di Venezia.

Al «progetto storico» tafuriano (che si propone l'abbandono delle «visioni prospettiche» e la *produzione* dell'unione indissolubile della «questione dei linguaggi, delle tecniche, delle scienze, dell'architettura, a quella dei linguaggi della storia»), Paolo Portoghesi contrappone un discorso insieme storico e progettuale, fondato sul presupposto della specificità disciplinare. Ciò risponde a una diffusa (per quanto diversificata) esigenza di affermare l'indipendenza dell'architettura, vuoi dallo stretto e immediato servaggio della funzionalità («mito» incontrastato della stagione moderna), vuoi dal vincolo di discendenza dalle determinazioni piú «strutturali», socio-economico-politiche. L'architettura in tal modo torna a estrarre la sua teoria (e di conseguenza la sua prassi) direttamente dal suolo nel quale si radica: dal repertorio formale tradizionale cosí come da vecchi o nuovissimi canoni compositivi. Oltre a Portoghesi (la cui rivista «Controspazio», a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, si fa portatrice delle istanze sopra citate grazie anche al fondamentale contributo di Ezio Bonfanti, intellettuale lucidissimo e profondo), Aldo Rossi, Oswald Mathias Ungers, Peter Eisenman, pur con accenti assai differenti tra loro, svolgono il tema dell'autonomia dell'architettura. Pratica progettuale, pensiero teorico ed esercizio critico, in tutti questi casi, benché chiaramente distinti, convivono in modo pacifico, senza contraddizioni, come prosecuzione logica l'uno dell'altro. Piú che in autori come Christian Norberg-Schulz, dove la strutturazione *tutta teorica* del discorso sembra quasi di necessità trovare terreno fertile su un fondamento concettuale e filosofico venato da accenti scopertamente nostalgici (ovvero – alla lettera – votati al rimpianto di condizioni economiche e sociali ormai non piú producibili, e dunque, se non proprio «utopiche», quanto meno *irreali*), è negli architetti appena citati – cui si potrebbe aggiungere, ancora una volta *nonostante* le di-

versità, lo spagnolo Rafael Moneo – che le parole dell'architettura sembrano intrattenere un proficuo dialogo con le «cose» dell'architettura. Non forzatamente con la realtà costruita in senso immediato, bensì con quel mondo che l'architettura porta con sé, fatto di elementi, di regole, di tipologie, di soluzioni strutturali e distributive, ma pure di riferimenti formali, di suggestioni iconografiche; un mondo da essa evocato e incarnato al tempo medesimo.

Non è forse un caso che una figura singolare come quella di Colin Rowe – formatosi alla scuola di Rudolf Wittkower, e a sua volta alle «origini» di architetti pur così difforni tra loro come James Stirling e Peter Eisenman – eserciti in questo periodo una consistente influenza sul dibattito teorico, mettendo in connessione riferimenti storici e culturali, attività progettuale e concezione urbana. Si tratta di un approccio raffinato e ipercolto alle questioni disciplinari, che hanno invece il loro volto astutamente *easy* e programmaticamente *pop* negli scritti e nelle opere di Robert Venturi e Denise Scott-Brown. Le «conseguenze» *post-modern* che ne derivano (ampiamente delucidate nei fortunati libri di Charles Jencks) sono spesso state viziate da letture troppo caricate in un senso o nell'altro: intese dai suoi apologeti come una salvifica boccata d'ossigeno (o come una sorsata di corroborante cordiale) a fronte del paventato rischio di estinzione della «razza» architettura; condannate dai suoi detrattori come alto tradimento perpetrato nei confronti del prezioso e inalienabile patrimonio di ideali etici ed estetici accumulato durante il periodo «eroico» del moderno. Osservata a distanza di tempo, con sguardo più distaccato, la svolta postmoderna giunge in un momento in cui il dibattito architettonico langue, essendosi ormai esaurite alcune tematiche tipicamente moderne (su tutte, quella espressa dal binomio forma-funzione). Superando la logica dell'*aut-aut*, l'approccio postmoderno rappresenta un innegabile arricchimento della dialettica architettonica. La propensione pluralista che essa porta con sé, ponendo l'accento sul valore della *differenza*, ha tra i suoi effetti la «sensibilizzazione» per un'architettura moderna declinata in senso locale, cui l'indole classificatoria di Kenneth Frampton conferisce la denominazione di «regionalismo critico».

Altro discorso è quello sul postmoderno come celebrazione dell'effimero e come riduzione dell'architettura a fenomeno di moda. Su questo versante il suo propagarsi fa segnare un indiscutibile impoverimento. Ma ancora non sono stati sufficientemente indagati i motivi per cui, nella seconda parte degli anni Settanta e poi negli anni Ottanta, si impone – soprattutto in Europa – una tale *vague* caratterizzata dal recupero di caratteri storici, piú o meno fuori contesto, ivi compresi aspetti decorativi disponibili di buon grado a flirtare con il fatuo e il giocoso. Ciò probabilmente va ricondotto al tentativo da parte di una cultura architettonica sempre piú marginalizzata – se non addirittura messa in scacco dal proprio stesso atteggiamento snobisticamente elitario – di recuperare centralità, rispondendo da un lato alle nuove richieste di rappresentatività del potere politico, e dall'altro alle allettanti possibilità offerte dal mercato immobiliare. In entrambi questi casi, decisiva risulta la popolarità dei linguaggi utilizzati, presupposto imprescindibile per una comprensibilità – e quindi per una fruibilità – piú allargate. Un'inedita dignità viene così attribuita a ciò che in precedenza era considerato superfluo o evasivo.

D'altro canto, è da una rinnovata attenzione per la storia che si sviluppa una rilettura dell'architettura – e in taluni casi, una (ri)costruzione vera e propria della città – sulla base dei principî della tradizione tipologica europea (dove le parole e le cose dell'una e dell'altra – la casa, la corte, la strada, la piazza... – continuano a corrispondersi fedelmente, a dispetto della rottura del rapporto tra significante e significato proclamata dalle avanguardie). L'arte di costruire le città di Camillo Sitte viene in tal modo risvegliata e – da Rob Krier a Josef Paul Kleihues – equamente divisa fra i territori, in apparenza distanti ma in realtà confinanti, del postmodernismo e del neorazionalismo. È in questo contesto che nel 1978, in *La sola via per l'architettura*, un polemico testo apparso sulla rivista belga «Archives d'Architecture Moderne» e compreso nella presente antologia, Maurice Culot e Leon Krier mettono in luce una contraddizione destinata ad avere ripercussioni future:

Non si può essere al tempo stesso dalla parte degli architetti-costruttori, per quanto bene intenzionati, e da quella degli archi-

tetti-teorici, che sono i soli a poter imparare, grazie a una modalità di pensiero razionale, qualcosa di diverso dalla riproduzione piú o meno servile del modello culturale dominante.

La frattura rilevata sarà destinata a non ricomporsi mai piú, nonostante gli sforzi profusi per nascondere i segni.

Da questo punto di vista risulta forse priva di riscontri la pur acuta osservazione di Mary McLeod nel saggio del 1989 qui ripubblicato, secondo la quale, in stretta relazione con la favorevole congiuntura economica dei primi anni Ottanta, molti architetti «parvero accantonare scrittura e critica» e «si gettarono a capofitto sulle opportunità di costruire». La spartizione del campo architettonico fra due squadre ben definite e fieramente avversarie tra loro (quella degli architetti-costruttori e quella degli architetti-teorici) è assai piú mitica che reale. Al contrario, da quel momento in avanti, piú che in ogni altro periodo precedente, il *potere della realtà* si dimostra eccezionalmente attrattivo, e soprattutto capace di esercitare la propria influenza non soltanto sul versante del costruito, tradizionalmente di sua competenza, ma anche su quello teorico. In questo senso, anche le «sperimentazioni» a prima vista piú libere e culturalmente piú elevate, risultano assorbite dalla «logica» della realtà: si pensi all'architettura «decostruttivista», presentata alla mostra del 1988 organizzata al MoMA di New York da Philip Johnson e Mark Wigley sotto la duplice egida del costruttivismo russo e del concetto di *deconstruction* di Jacques Derrida; ma anche al metodo progettuale sintetizzato al principio degli anni Novanta, basato sulla creazione di strutture biomorfe generate da *software* al computer, che annovera tra i suoi principali interpreti Peter Eisenman e Gregg Lynn. Non che tali esperienze siano messe immediatamente «al servizio» della realtà, né tanto meno che in questa si traducano senza residui; della realtà esse forniscono un'interpretazione intellettuale, concettuale, che ciò nondimeno concorre a fortificare – in un modo o nell'altro – lo *statu quo* dominante.

È proprio a partire dagli anni Novanta – pur con le sintomatiche «anticipazioni» rappresentate da *Learning from Las Vegas* (1972) di Robert Venturi, Denise Scott-Brown e Steven Izenour, e da *Delirious New York* (1978) di Rem

Koolhaas – che la teoria dell'architettura si installa definitivamente nella realtà. Lasciati alle spalle i tempi in cui faceva rima con «utopia», la teoria si mantiene ormai alla larga dall'enunciazione di principi ideali che non corrispondano puntualmente al conseguimento di obiettivi pragmatici. In tale prospettiva, l'appena nominato Rem Koolhaas, con le sue emblematiche teorizzazioni della *Bigness*, del *Junkspace* e della *Generic City* (per quanto spesso contrappesate da crude analisi critiche), si dimostra il piú intelligente e cinico interprete della realtà, e anche colui che apre la strada a una fitta schiera di seguaci di questa. Bernard Tschumi, con un maggior grado di autonomia, Ben Van Berkel, Winy Maas e altri, in maniera meno mediata, compiono «escursioni» in diversi campi del reale, limitandosi al piú a «indicizzarne» le voci o ad anticiparne le inevitabili trasformazioni.

Anche i «concetti» di cui si è circondata l'architettura negli ultimi anni, di sovente creandoli *ex novo*, sulla scia di quell'attitudine che Gilles Deleuze e Felix Guattari vedono propria della filosofia (i piú noti tra essi sono «congestione», «piegatura», «programma», «diagramma»), non paiono sfuggire alla medesima logica: imparentati assai poco con le vecchie «parole d'ordine» dell'ideologia modernista, in cui i loro adepti credevano e s'identificavano, e assimilabili invece a strumenti strategici, utilizzabili a piacere e sostituibili non appena abbiano ottenuto i loro effetti o abbiano perduto il loro *appeal*.

D'altra parte, a fronte di una (scarsa) produzione teorica integralmente «schiacciata» sulla realtà, la disciplina storico-critica non sembra piú offrire alcuna valida e appetibile alternativa. Se si escludono pochi contributi di tipo analitico (quelli di Anthony Vidler, caratterizzati da una maggior brillantezza e capacità di penetrazione, e di Michael Hays, piú timidi e circoscritti), e qualche esercizio acrobatico che si fa notare soltanto per la sua spericolata disinvoltura (tra essi, quelli di Mark Wigley, di Sanford Kwinter, di Robert Somol), l'apporto attuale della storia dell'architettura contemporanea sembra rinchiudersi nel cerchio dorato di uno sterile, benché – nei casi migliori – elegante e raffinato *specialismo*, che nessuna risposta ha da

dare agli interrogativi che in modo sempre piú pressante si pongono sul senso dell'architettura *oggi*.

È significativo che, stante questa non confortante situazione, le indicazioni piú interessanti riguardo ai fenomeni architettonici e urbani giungano da occhi in grado di osservarli da punti di vista radicalmente differenti. È il caso dei «profeti» di mutazioni tanto esatte e incombenti da verificarsi con assoluta puntualità, quali sono i già citati Derrida e Deleuze, o Marc Augé e Paul Virilio (spesso peraltro forzati nella direzione desiderata da una cultura architettonica affamata di testi di cui nutrirsi); ma anche di un filosofo come Massimo Cacciari, nei cui scritti si può scorgere all'opera un pensiero capace di *immaginare* condizioni che la realtà non potrà tanto agevolmente raggiungere, senza tuttavia ricadere in vagheggiamenti nostalgici o utopici. In tale positiva «irraggiungibilità» (unica possibile scappatoia dalla trappola prefigurata nel 1930 da Wittgenstein: «Chi è soltanto in anticipo sul proprio tempo, dal suo tempo sarà raggiunto») sembra annidarsi una delle poche opzioni alternative a una sterile legittimazione della realtà.

Sulla scorta di ciò, sarebbe sin troppo facile concludere che, al pari di ogni altro settore del mondo attuale, anche quello di cui qui ci si occupa subisce una tale forza attrattiva da parte degli onnipresenti fattori economici da muoversi inesorabilmente in direzione di questi a una velocità progressivamente crescente in proporzione al diminuire della distanza dall'oggi. Piuttosto, se in qualcosa si caratterizzano la teoria e la critica architettonica è che mentre in esse, ai giorni nostri, ogni cosa sembra sempre piú motivata da un fondamentale quanto ambiguo «interesse», risalendo all'indietro nel tempo anche solo di qualche decennio, le stesse cose rivelano di aver posseduto il valore di una *missione*: un «mandato» di cui i suoi depositari – *in quanto* intellettuali e architetti – si sentivano letteralmente investiti. Per tutti costoro – appare evidente – *pensare* l'architettura, prima di qualunque altra cosa, era una questione di *impegno civile*.

Inutile rimpiangere il tempo «perduto». Ma niente affatto superfluo comprendere le condizioni specifiche che lo hanno reso possibile. Se queste infatti rimangono di là

dall'essere attuabili, risultano comunque sempre almeno *pensabili*.

Ciò naturalmente non deve indurre a trascurare lo stato di fatto reale. Nell'epoca odierna *tutto* (e la teoria e la critica non fanno certo eccezione) si trasforma inesorabilmente in merce. In una società nella quale ogni cosa si compra e si vende, anche delle teorie architettoniche – abbastanza prevedibilmente – esiste un mercato. Il loro sussistere dipende quindi in larga parte dalla maggiore o minor convenienza. Se ha un senso al presente dotarsi di una teoria, è che essa può costituire un eventuale vantaggio, a patto però che non si trasformi in un intralcio. Per questa ragione, per molti architetti contemporanei la teoria si riduce a qualcosa di simile a un *gadget*, di cui all'occorrenza servirsi, o di cui altrettanto a cuor leggero fare a meno.

Tra i rischi di un suo uso troppo «insistito», invece, oltre a quello della perdita di mercato, vi è quello di una pericolosa «dissociazione»; una sorta di «schizofrenia», come definisce la propria duplice posizione Stefano Boeri, uno dei pochi architetti italiani (a parte gli «intramontabili» Vittorio Gregotti, Bernardo Secchi, Antonio Monestiroli e Franco Purini) che nel panorama attuale affianchi all'attività professionale una continuativa attività teorica: «produttore di inclusioni», in quanto teorico per la sua natura portato a oltrepassare i tradizionali confini disciplinari; «promotore di esclusioni», in quanto architetto chiamato a operare scelte.

Contro questi effetti collaterali – per quanto indesiderati possano essere – non vi è una ricetta. Ben più spaventosa, comunque, è la prospettiva contraria: quel vuoto davvero abissale che spalanca di fronte al nostro futuro chi dell'architettura tenta di fare una disciplina meramente esecutiva, una pratica immediatamente traducibile in un fare, in un costruire. Contro questo vuoto angosciante e insidioso – e tanto più poi perché neppure così invisibile e silenzioso – non si può che cercare di far risuonare parole: parole *pensate*, *sensate*. A ciò si è aspirato nel predisporre questa antologia.