

Introduzione

Nonostante il titolo, questo scritto non pretende in alcun modo di presentarsi come un saggio sul tema del «sublime» e sulle ragioni del suo travestimento al tempo del contemporaneo. Esso è piuttosto la raccolta di una serie di indizi sull'argomento, proposti muovendo dalle mie parzialissime esperienze di architettura, e affrontati da diversi punti di osservazione, e in diverse occasioni di dibattiti e seminari. Le ripetizioni di principî e citazioni dipendono da questa diversa origine dei testi.

Un secondo chiarimento necessario è costituito dal fatto che gli scritti che compongono questo libro hanno sovente il loro centro nascosto negli interrogativi posti dai molti progetti e realizzazioni elaborati dal nostro studio in mezzo secolo di lavoro. Non sono un critico né uno storico e scrivo per cercare di riflettere intorno alle difficoltà e alle incertezze che caratterizzano, oltre alla nostra, in generale la progettazione dell'architettura nei nostri anni. Il confronto tra le parole e le cose muove dalle riflessioni necessarie che ne hanno costruito i fondamenti ma anche dai dubbi sui risultati e sul loro senso, a confronto con lo stato complessivo della pratica artistica dei nostri anni.

Tutto questo implica anche un esame dello stato specifico della nostra pratica artistica, cioè dell'architettura, specie negli ultimi trent'anni, e sulla sua condizione che definisco di «accademico immobilismo della incessante novità», un carattere peraltro specifico di molta parte della cultura del «contemporaneo», cioè di una tendenza che corre parallela

a quella del «moderno». Ciononostante, o forse a causa della dilagante espansione quantitativa dei suoi prodotti e della polarità dei suoi successi estetici che sono convenientemente consonanti con lo stato delle cose, dei gusti e della gerarchia dei valori delle maggioranze rumorose e dipendenti.

Ovviamente per chi come me ha vissuto, da studente e poi come architetto, i sessant'anni dell'intero dopoguerra, il confronto è anzitutto proprio con le idee che si sono succedute in quel lungo periodo sino agli anni Ottanta, sino cioè alla loro messa in discussione da parte dell'ideologia postmoderna e delle conseguenze che si sono riversate sui modi di pensare e produrre i progetti di architettura negli anni successivi e, per alcuni, sino ad oggi.

Appartengo quindi a una generazione che ha avuto la fortuna di conoscere personalmente molti dei grandi protagonisti del movimento moderno, e di essermi confrontato direttamente con i loro principî, protagonisti che erano certi (nonostante le loro differenze) di essere «dalla parte delle ragioni della storia», in un periodo che si definiva di internazionalismo critico anziché di globalismo. Fortunato anche per aver vissuto le critiche positive a quei principî, a partire da interpretazioni del moderno che si sono mosse tra funzionalismi «praticistici», riconoscimento dell'importanza delle nozioni di storia e di contesto, e la loro compatibilità con le eredità metodologiche della modernità. Tutte questioni che hanno caratterizzato la mia generazione. Sono stato fortunato anche perché ho vissuto il progressivo riconoscimento, specie negli anni Sessanta, dell'importanza dell'antropogeografia per il progetto di architettura, come modo di essere fisico del terreno della storia, e del disegno urbano come parte essenziale della nozione di paesaggio. Fortunato perché credo ancora (ed è forse la parte più difficile) nei valori di libertà e giustizia come obiettivi della parte migliore degli ideali del pensiero del movimento moderno e nell'importanza del ruolo collettivo che la rivoluzione del progetto moderno in architettura può proporre.

Un chiarimento intorno alla nozione di «contemporaneo»

in opposizione a quella di moderno, che utilizzo sovente, devo comunque premetterlo.

Io credo che, da quasi due secoli, la modernità nelle arti consista (in modo generalissimo), in una incessante ricerca di conoscenza profonda di possibilità alternative, di costituzione di regole altre e di passione per la ragione degli interessi collettivi. Tali tensioni sembrano, da una trentina d'anni, aver mutato di senso per accedere a qualcosa di diverso, che si propone non solo come negazione della stessa idea di modernità, ma anche come tentativo di aderire alle ideologie del potere e dei suoi strumenti in nome di una sorta di «religione» del denaro e della notorietà mediatica.

Un compito della mia generazione sembra quindi anche quello del confronto critico con le ragioni di questo mutamento e del suo volontario rispecchiamento della nuova natura di questi valori indotti: ed è questo che io definisco il «contemporaneo».

Ma, anzitutto, il «contemporaneo» è una definizione temporale o una categoria estetica?

L'interesse della discussione intorno ad esso è ovviamente legato al secondo significato, ai principi stessi che lo presiedono e che l'opera vuole comunicare. L'interesse cronologico-constatativo della prima è scarso, se non per quanto riguarda lo studio delle radici storiche della seconda.

«Il reale dell'arte contemporanea – scrive Slavoj Žižek – vive fra tre dimensioni che ripetono la triade di Immaginario-Simbolico-Reale, all'interno della realtà. Queste tre dimensioni del reale corrispondono a tre modi con cui è possibile acquisire una distanza rispetto alla realtà empirica: sottomettendo questa realtà alla distorsione anamorfica, introducendovi un oggetto che in essa non trova collocazione, o sottraendo/cancellando tutto il contenuto cioè gli oggetti della realtà, in modo che tutto ciò che rimane è lo stesso spazio vuoto in cui questi oggetti sono collocati».

Prendendo in considerazione proprio il periodo storico degli ultimi trent'anni, a partire dalla fine degli anni Settanta-

ta e cioè dalla messa in discussione della natura e della specificità delle diverse pratiche artistiche e della stessa idea di opera, l'«arte contemporanea» appare oggi quale negazione e sfruttamento cinico di alcuni principi della modernità.

Scrivendo François Lyotard, il filosofo che, prima di altri, si è occupato di descrivere il postmodernismo, nel 1988: «Tale è l'innovazione nelle arti: si riprendono formule sanzionate da precedenti successi, le si disequilibra, per mezzo di combinazioni con altre formule apparentemente incompatibili, per mezzo di citazioni, di ornamenti, di contaminazioni. Si crede così di esprimere lo spirito del tempo e non si fa che riflettere quello del mercato». Anche le nozioni di bello e di sublime non sono più un aspetto dell'arte, ma della speculazione mercantile sull'arte. Il segreto di una riuscita artistica, così come di un suo successo commerciale, sembra risiedere nel dosaggio tra il sorprendente e il «già conosciuto», tra l'informazione e i codici di massa.

Tutto questo è anche strettamente connesso con la liquefazione delle specificità delle diverse arti, con i fenomeni di globalizzazione neocolonialista dei flussi contro i luoghi e con il dilagare «della cultura del capitalismo finanziario globalizzato», come scriveva Jameson già negli anni Ottanta. Anche se è necessario ricordare ancora una volta che la messa in questione radicale dalla nozione stessa di arte (che è tutt'altra cosa dalla sua decostruzione mercantile) risale a un secolo fa, al 1913, a Duchamp, al dadaismo, e in diverso senso, ai costruttivisti russi. Si tratta di una discussione ampia e sfaccettata che attraversa in vario modo l'intera avanguardia dei primi trent'anni del xx secolo ma che comprende anche una nuova e costruttiva visione del progetto di architettura.

Essa è stata poi ripresa in altri termini negli anni Cinquanta e Sessanta, in forme diverse, sia in Europa che, in modi assai diversi¹ negli Stati Uniti. Poi, specie a partire da-

¹ I numerosi e importanti testi di interpretazioni delle vicende dell'architettura nella seconda parte del xx secolo, scritti dai critici americani (o angloamericani) come Mark Wigley, Peter Eisenman, Mary McLeod, Anthony Vidler o Kenneth

gli anni Ottanta, la relazione tra arte e attualità rovescia il proprio fondamento critico per divenire rispecchiamento conveniente dei valori dei nuovi poteri e si diffonde largamente, anche con l'aiuto fondamentale dei nuovi media di massa e intersoggettivi, malamente utilizzati, in una confusione tra nuovi mezzi e incerti fini.

Forse è tutto questo che, pur senza avere le stesse origini, si è trasmesso nei nostri anni anche al progetto di architettura come un tentativo di «disgiunzione» che vuole superare i limiti dell'uso, dell'idea stessa di «Baukunst», dell'antico «*ergon poietikon*», cioè del costruire poeticamente; in definitiva si tratta della rinuncia a produrre rappresentazioni di possibilità di mutamenti capaci di significato collettivo al prezzo di quella che Zigmund Bauman definisce «liquefazione» dell'essenza stessa della propria pratica artistica.

Per ciò che riguarda l'architettura «il contemporaneo» sembra voler perseguire una serie di obiettivi di disgiunzione del progetto anche da ogni forma di contesto e inseguire l'idea di flessibilità come indifferenza della forma. Il manufatto sembra caratterizzato solo dalla calligrafia come espressione disponibile alle operazioni di marketing, proponendo l'architettura come oggetto di design ingrandito contro ogni disegno urbano, la novità contro il nuovo necessario, il provvisorio contro ogni responsabilità della durata.

Anche l'infrazione della regola diventa nello stesso tempo affermazione di falsa libertà assoluta di espressione del soggetto e insieme necessità mercantile. Libertà come assenza di impedimento anziché come progetto. Tutti giudizi che da più di trent'anni vado ripetendo e che troverete proposti in diversi modi anche nei testi di questo piccolo libro.

Simmetrica e mescolata a tutto ciò, è la posizione degli architetti del contemporaneo votati alle tecnoscienze: per lo-

Frampton, e qualche altro, dimostrano quanto la visione degli storici europei sia diversa, sia nel giudizio sull'eredità delle avanguardie che sulle avventure tecnocratiche decostruttiviste e postmoderne sia sul modo di intendere la relazione critica con la realtà e la storia, nelle due culture.

ro la forma dell'architettura diventa solo metafora del mezzo tecnologico. E si tratta di un aspetto che, come conseguenza del positivismo del XIX secolo, ha perseguitato anche il movimento moderno. Talvolta questo atteggiamento protegge, è vero, dalla presunzione dell'«artisticità» del gesto come unica giustificazione del proprio agire, aprendo insieme, in qualche raro caso, un altro aspetto profondo e specifico della nostra pratica artistica, che è quello della sua complessa relazione con le tecnoscienze.

Invece le procedure stesse del progetto di architettura sono sovente travolte, nei nostri anni, dal tentativo di rappresentare la magica incomprendibilità delle tecnoscienze come unico mito del futuro umano.

Considerare l'architettura come pratica artistica non esime certamente dalle responsabilità pubbliche che essa comporta, in modo forse più lento e indiretto, di quanto possa agire una grande musica o la lettura di un testo, ma forse più capace di assumere nel tempo significati pubblici importanti, proporre modi di vivere, dando un nuovo senso anche all'idea di bellezza e persino a quella del sublime, che è citata nel titolo di questa mia raccolta di scritti. Ne parlo perché il sublime è un'idea che sembra oggi, nella sua inversione di senso, l'unica forse capace di esprimere con la propria falsificazione, il terribile paradosso del nostro mondo.

Come è noto, la nozione di sublime ci proviene, voglio ricordarlo, dal celebre trattato di retorica greca del I secolo d.C., il cosiddetto «Peri Hypsous» dello Pseudo Longino con i suoi cinque precetti (non si deve dimenticare che la nozione di sublime nasce nell'ambito della scienza retorica), riscoperto poi alla metà del XVI secolo e reso noto dal testo di Nicolas Boileau nel 1674. Solo però nel XVIII secolo Burke² (tre anni dopo «l'analisi della bellezza» di Hogarth e

² In Inghilterra vengono pubblicati nel 1753 *Analysis of Beauty*, nello stesso anno ripubblicati gli *Essays and Treatises on Several Subjects* di David Hume in cui egli scrive del sublime come strumento di persuasione e, nel 1759, il saggio di Burke. In sostanza si potrebbe interpretare tutto questo come un appello alle ragio-

sei anni dopo la morte di Johann Sebastian Bach) coniugò le idee di bello e sublime e propose il primato di quest'ultimo come capace di suscitare, attraverso l'eccezionalità di sentimenti ed emozioni straordinarie al di là di ogni misura, sino alla esclusione di ogni relazione tra le idee di ragione e bellezza. Nelle sue *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* anche Kant, nel 1764, sottolineava come il sublime sia indice del conflitto irrisolvibile tra sensibilità e ragione nel soggetto, questioni rese sempre più evidenti nei nostri anni.

Solo nel XIX secolo il sublime viene considerato una categoria del bello, anziché qualcosa di fondato su principî differenti dal bello.

Dall'inizio del XX secolo poi la parola sublime e soprattutto la sua azione, conscia e inconscia, di trasferimento che si costituisce in quanto sublimazione, non può essere dissociata dall'interpretazione freudiana, anche come processo costitutivo delle opere dell'arte. È evidente, cioè, che solo ciò che non viene represso può essere sublimato, ma non si deve dimenticare che per Freud la sublimazione è anche un meccanismo di difesa. E forse è in questa ambiguità che si possono scoprire le ragioni del significato essenzialmente psicotico del sublime nel «contemporaneo»: il sublime del denaro, un valore antico ma solo oggi l'unico assoluto.

Secondo Freud per sublimazione si deve intendere, diversamente dal significato tradizionale di sublime, il trasferimento di un istinto non socialmente accettabile in un appagamento indiretto incontestabile per i valori dominanti. Ed è ciò che meglio corrisponde alla condizione dell'architetto postmoderno del contemporaneo.

Il tema del sublime torna certamente, secondo diverse interpretazioni, a dominare una parte delle avanguardie

ni del sentimento, esortazioni dello Pseudo Longino contro «l'eloquenza razionale» di Apollodoro di Pergamo. Solo successivamente, proprio a partire da Burke, l'originaria distinzione retorica assume un significato di essenza della poesia. Le difficoltà per «il contemporaneo» sta nella convenzionalizzazione indotta proprio dei sentimenti e della idea stessa di poesia.

europee del xx secolo, mentre nello stesso tempo un'altra parte ha il proprio fondamento nella fiducia (che forse noi possiamo considerare ingenua) nella capacità rivoluzionaria della «civilisation machiniste». Poi, in una parte delle avanguardie americane, l'idea di sublime si ripropone negli anni Cinquanta con personalità come quelle di Barnett Newman o di Marc Rothko, e infine con la «land art» degli anni Sessanta che ha cercato di restituirne un'altra interpretazione³. È la superficie monocroma come assenza di forma, cioè come l'accadere della sua inesprimibilità, o il confronto tra la vastità della dura superficie del nostro pianeta e l'universo.

Ovviamente la nozione di sublime come qualcosa che dischiude all'inaudito, al fuori di sé, al profondo, al gioioso o al temibile, all'inatteso, al sorprendente perché misterioso, non va in alcun modo confusa con quella romantica di culto (e tantomeno nella nozione benjaminiana di «aura») ma coincide con il significato riferito al fatto che l'opera dell'arte riserva sempre l'inatteso, produce una distanza, un interrogativo, qualcosa al di là della sua stessa interpretazione.

Invece, forse solo nelle condizioni di produzione del contemporaneo, quando la merce e l'attuale coincidono, nelle condizioni offerte dal capitalismo finanziario globale (cioè non universale ma ridotto al suo puro valore di incessante scambio tra debito e credito) il sublime, rovesciando il proprio significato, potrebbe coincidere con l'indifferenza profonda della incessante provvisorietà.

Il giudizio critico è (secondo Kant) ciò che pone tra soggetto ed esperienza, e che è implicito in ogni atto conoscitivo che attraversa così il territorio della sensibilità e dell'immaginazione: cioè l'esperienza estetica del soggetto di cui il sublime è una dilatazione e si propone nella forma dell'opera: oltre ogni bello. E forse tutto questo che si è rovesciato nell'arte del contemporaneo e che parla di abbandono della

³ Si veda il libro di J. F. Lyotard, *L'inhumain: causerai sur le temps*, Galilée, Paris 1988 ed il saggio di F. Rella, *Il sublime e l'estetico*, Skira, Milano 2008.

forma e del sublime disordine ripetitivo delle cose che muovono nel vuoto dell'assenza del giudizio come connessione tra soggetto ed esperienza, che spezza senza andare al di là, senza toccare l'indicibile decostruendo il proprio senso.

Nei nostri anni il sublime sembra cioè rappresentato (non solo in architettura) dall'ipertecnologico (una sorta di «tecnosublime»), dalla liquefazione delle specificità, dall'immensità delle comunicazioni immateriali, dall'abisso del nulla e della fine del tempo, in cui però l'estetica del «bello irricognoscibile» è divenuta la più grande alleata del mercato della competizione e della mistica dei consumatori.

Lo straordinario, per grandezza quantitativa, diversità, capacità di rappresentare la transitorietà dell'assoluto presente, assume cioè nei nostri anni condizioni strutturali (ben diverse da quelle delle avanguardie del xx secolo) in cui la nozione di sublime sembra coincidere con una perversa nozione di creatività demolitrice o con l'astrazione della provvisorietà mediatica, secondo un'estetica diffusa su ogni cosa in cui svanisce l'idea di bello o di brutto, di pratica artistica e persino di opera. Oppure il sublime al tempo del contemporaneo è la superficiale trasposizione del terribile, dell'orrendo senza il pathos della possibilità; è l'evidenza dell'incapacità di porre la questione del senso, cioè la fuga dal pensiero della ragione critica.

Ancora nel 1948 proprio Barnett Newman aveva pubblicato uno scritto dal titolo *Il sublime è ora* in cui egli proponeva l'idea del sublime in pittura come un «altrove necessario», contrapposto all'estetica figurativa del bello, come unica possibilità capace di rappresentare la condizione di contraddizione del contemporaneo. Oggi invece il sublime si confonde con la mistica del denaro, del successo mediatico ipertecnologico, dello sviluppo incessante, e della sua connessione con l'idea di potere, in quanto valori assoluti. Tutto questo è quindi ancora una volta descrivibile come perversione del sublime, un «sublime rovesciato», contro al significato settecentesco della «divina follia» del confronto con l'universo.

Anche il mito globalista dell'intersoggettività del mezzo di comunicazione immateriale rischia, al di là delle sue straordinarie possibilità come mezzo, di disperdere ogni singolarità dell'esperienza diretta che, per essere recuperata, si frantuma nell'esagerazione e nella sovradeterminazione estetica, cioè nella fine della stessa responsabilità della creatività dell'individuo.

Lavorare in architettura in quanto pratica artistica sembra quindi voler proporre oggi o la sottomissione piena ai nuovi significati del sublime perverso dei nostri anni, o la costituzione di una distanza critica radicale nei confronti dello stato delle cose come fondamento di un presente dotato di una tensione verso la costruzione di un senso durevole del fare.

Nel primo caso quindi niente più idea che l'arte, come sembravano voler dimostrare sia Malevič che il «ready-made», fosse il superamento dell'idea di stile: niente più, cioè, opposizione tra bello e sublime. È possibile che nei nostri anni il sublime sia diventato, al contrario, estetica coincidenza assoluta con lo stato delle cose e con il tempo che finisce, simbolo «della minaccia che dopo non accada più niente».

Oppure, nel secondo caso, sembra sia ancora possibile ricostruire proprio ciò che appare oggi irrimediabilmente perduto, cioè una ragione critica positiva che, con tutti i suoi rischi, deve riuscire a manifestarsi anche al di là del grande silenzio passivo, o delle tensioni verso un ritorno impossibile a un'arcadia del «naturale», che sembrano invece sovente oggi le uniche aspirazioni di collocazione dell'indicibile.

È però necessario sapere che i rari risultati positivi di una «nuova normalità del fare» divergono profondamente non solo dalle intenzionalità dei poteri, ma anche sovente dalle convinzioni collettive divenute credenze indotte, che pretendono invece la rappresentazione della assoluta positività della protesta, oppure una sua provvisoria redenzione che simula il nuovo, il «grande Altro lacaniano», come novità istantanea incessantemente in transito sulla rete dei messaggi che producono l'apparente realtà quotidiana dei nostri anni.

Sappiamo infatti che è così che le informazioni diventano credenze collettive, distanti da ogni confronto critico con la realtà. Invece è proprio nella forma delle opere dell'arte che dovrebbe rendersi necessario ciò che investe l'opera della responsabilità del vero: contro la fine del senso.

Si tratta di operare ancora una volta un confronto per mezzo di una ragione, a sua volta autocritica ma tanto passionale da scoprire e credere ancora nel bello come luce della verità positiva del sublime, temporaneamente assoluta e quindi capace di utilizzare, come alcuni di noi cercano di fare con il proprio lavoro, anche le contraddizioni come materiale di progetto. Un progetto in grado di proporre almeno frammenti della verità intorno alla nostra condizione, cioè l'idea di un suo diverso possibile.

Milano, dicembre 2011.

Ringraziamenti.

Voglio ringraziare i numerosi amici italiani e stranieri con cui ho discusso parti di questo libro. In particolare Guido Morpurgo e Andrea di Franco, Maurizio Pollini e Mario Messinis per i loro consigli.