

LAURENCE
CRITCHFIELD
MAYNARD,
AUTHOR.

原書
原書
原書
原書

Non è necessario
l'ennesimo manifesto
programmatico,
non è necessaria la
rapidità e la lapidarietà
di un manifesto poetico.
È necessario invece
identificare strategie
non vincolanti né
precettive che possano
dare con calma, lentezza
e profondità, alcune
piccole ipotesi di lavoro
per una critica che non
sia a suo agio e che
continui a rimettersi
in discussione.

La critica non sta bene,
forse è morta.

Chi lo sa.

Ma comunque
questo non porterà
all'afasia, al silenzio!
Cambiano le forme,
ma non la sostanza!

Lunga vita alla critica!

Analizzando il presunto appiattimento della critica d'architettura italiana (tale come deriva dalla dibattuta diagnosi del convegno *La Critica Oggi*, ma anche dalle diagnosi di *Lotus 72*), una convincente ipotesi prospettica chiede il ripensamento della critica d'architettura alla luce delle implicazioni conseguenti la ricerca sull'idea di *canone*.

Storicamente, questo concetto si lega fortemente all'idea di norma, di regola alla quale artisti e architetti storicamente si rifacevano per eseguire determinate lavorazioni, spesso evinto da esempi storici o contemporanei precisi. Per estensione, il canone diventa esso stesso il novero dei testi (scritti o non scritti) di riferimento per un determinato stile; questo, per essere tale, deve passare attraverso la "certificazione" di un critico. Il canone per antonomasia è quello dei Santi della Chiesa, cui vita è certificata dai Sinodi e dai Papi come modello per l'ecumene, tanto che da questa accezione deriva l'uso della parola "canonico" per intendere casi o situazioni assunti come modelli standard. Dopo la pubblicazione dei lavori di Foucault, specialmente dopo *Surveiller et punir* e gli studi sulla devianza, rileggiamo invece il canone come un *dispositivo*, quindi come uno strumento attraverso il quale il potere opera, generando norme e devianze, separando l'accettabile e il non accettabile: ovvero è un braccio attivo della microfisica del potere; spesso la canonizzazione serve a chi gestisce il banco ad assorbire avanguardie e renderle "innocue": vivendo esse di marginalità e devianza, quindi dichiarandosi per forza di cose esterne al mainstream perdono statuto rivoluzionario (proprio delle avanguardie) appena esse vengono canonizzate; per questo motivo—a parte rarissimi casi—i rapporti tra critiche e avanguardie sono sempre travagliati, e spesso avvengono *post mortem*, quando già l'avanguardia ha dato tutto, prendendo forme nostalgiche, revisioniste o commerciali. Il rapporto tra le avanguardie e la critica è fondamentale nell'opera del Tafuri di *Progetto e Utopia*, o il Cacciari delle edizioni di *Angelus Novus*.

Fermo restando che è difficile parlare di avanguardia nel Realismo Capitalista, dove esiste quel meccanismo di assorbimento parallelo a quello di *precorporazione*, qualsiasi essa sia, qualsiasi forma assuma, l'avanguardia ha bisogno dei suoi spazi per esistere, lontani dalla critica, specie se è una critica celebrativa (o denigrativa). L'avanguardia, di per sé proiettiva e autoreferenziale, deve essere supportata da una teoria, spesso nella forma della poetica o del manifesto. La critica, invece, è la controparte

esterna alla relazione teoria-progetto che, attraverso la distanza, può mettere in questione gli scambi interni a questo legame. Nel paradigma teoria-progetto che caratterizza anche le avanguardie, il sistema referenziale è intrinseco alla relazione, come spiega Gavin Perin in *Deviant Theory*; al contrario la critica è eteroreferenziale, per forza vincolata al mondo *as found* e a dati di realtà, al massimo a teorie affettive ma comunque esternalizzate. Dunque, non può esistere una critica d'avanguardia, in quanto non risponderebbe alla realtà né della realtà, ma solamente ad una utopia. Dall'altro lato non può esistere una critica che risponda solamente della realtà, perché altrimenti non vedrebbe vie di uscita alla dinamica capitalista della moltiplicazione del capitale di visibilità e della sovrastruttura estetica che propone, restando dunque incapace di proporre prospettive rivoluzionarie. Quindi la critica deve essere abbastanza visionaria, ma non naïf, abbastanza sgamata ma non disillusa. All'interno di questo paradigma, abbiamo già capito come la critica non possa fare avanguardia *itself*: che dunque faccia *altranguardia*, ovvero operi *come l'avanguardia*, nella marginalità, nei bordi, nelle pratiche devianti, ma con uno sguardo distaccato, eteroreferenziale, e capace di incorporare *issues* esterne al progettare.

Quanto si può richiedere alla critica oggi non è la generazione di un canone, idea troppo vincolante, troppo positivista per sopravvivere al crollo delle grandi narrazioni, ma la capacità di dare valore alle cose che lo meritano: questo valore non si emana dal beneplacito del critico deus-ex-machina (che può decidere delle sorti dell'allenatore come Gianni Brera sulla Gazzetta), quanto deriva 1. dall'esposizione mediatica che il critico può portare, 2. dall'accrescimento semantico che il discorso sopra l'oggetto genera e 3. dalla narrazione-pubblicità capace di moltiplicare l'immagine e l'idea su più piattaforme, che non hanno vincoli economici o dimensionali e, ancora più importate 4. Dall'affezione che si genera in una comunità (di fruitori dell'opera critica) nei confronti della potenza valoriale sita nell'oggetto. Il critico, come scrive Prestinzenza Puglisi, deve perdere il proprio ruolo di gatekeeper, e guadagnare quello di catalizzatore, di attivatore di discorso, di nodo moltiplicatore nella rete della relazione che produce contenuti. Posti questi presupposti, allora da essere una pratica tendenzialmente esclusiva, la critica diventa inclusiva, che quindi può, anzi deve, guardare alla periferia dell'interessante e del mainstream, per avvalo-

rare e ridiscutere i margini della disciplina, sia per comprendere i perimetri di legittimità (artistico/critica) di questi spazi sia per comprendere se e quale ricchezza ci sia nelle pratiche marginali o devianti. Insomma, una critica *debole*, per dirla con Vattimo, pronta a accogliere.

[1.1]

Il libro *Not Interesting: On the Limits of Architecture Criticism* (2018) di Andrew Atwood sostiene una tesi che porta una lettura della pratica architettonica decisamente laterale rispetto al mainstream, che già dal titolo si può intuire: sì, è vero, le cose interessanti sono interessanti. Ma c'è del portato, c'è del valore anche in ciò che non è interessante: Atwood identifica le categorie (sebbene non siano assolute né rigide, e il loro uso sia deliberatamente liquido e aperto alla contraddizione) di *boring* (*troppo uguale in sé stesso, autoreferenziale e ambiguo*), *confused* (*diverso in sé stesso, e ambiguo*) e *comforting* (*chiaro ma troppo uguale in sé stesso*) in opposizione a quella di *interesting* (*chiaro e chiaramente diverso in sé stesso, capace dunque di generare interesse*), che pone in crisi a partire dal suo significato neurologico: la relazione stretta tra interesse e attenzione implica anche i concetti di chiarezza e immediatezza, azzerando il ruolo

di discernimento del critico, in quanto è il *foreground*, a dare il messaggio, identificandosi nelle qualità di ciò che è interessante e dunque attenzionabile. Quanto invece propone l'autore è un profondo ripensamento della critica dell'architettura e—in parte—dell'architettura stessa. Disinteressandoci, per motivi legati al tema del nostro elaborato, a eventuali velleità riformative per la disciplina architettonica ci limiteremo a leggere e discutere delle parti più legate a una autocoscienza e riforma della critica. L'idea si pone perfettamente

in linea con la posizione di Perin sull'eteroreferenzialità della disciplina: infatti Atwood osserva come anche nelle condizioni categoriche di confusione, noia e comfort sia possibile, attraverso una sfocatura dei contorni disciplinari, un ripensamento più inclusivo di ciò che sta nei dintorni, che permetta di approcciare un'opera nella sua integrità, includendo in un novero valoriale, anziché canonico, anche quei portati

che a prima vista non generano interesse. La linea tracciata dal critico americano in realtà si può riallacciare, oltre a studi dell'autore sulle neuroscienze e al suo coinvolgimento in prima persona in quanto affetto da ADHD, alla tradizione echiana di Opera Aperta. Infatti, le categorie che Atwood identifica trovano senso solo dopo il coinvolgimento del fruitore: qualcosa di *noioso* porta l'attenzione del fruitore—annoiato—a cercare nuovi significati, nuovi spazi di discussione e dunque nuovi spazi di valore; qualcosa di *confuso* porta il fruitore—confuso—a generare nuovi ordini per comprendere l'oggetto; qualcosa di *anestetico*, che nel testo spesso viene accoppiato all'idea di *deadpan*, impassibilità, lascia l'osservatore—impassibile—senza spazio di azione critica ma con la possibilità di interpretare rapporti interni e esterni all'oggetto. È chiaro, e l'autore più volte lo sottolinea, come questa qualità scaturisca da un'inclinazione contro e una predisposizione dell'opera (infatti più volte parla di atti *deliberati*) e del fruitore a praticare un *blurring* dei confini, attivando quello spazio interior edisoniano che Eco identificava proprio dell'Opera Aperta. Accettando questa perdita di definizione, la critica abdica a definire i confini del significato, lasciando effettivamente una infinità di tracce significanti aperte e contemporaneamente accettabili.

[1.2]

Infatti, è fondamentale a questo punto rileggere Gramsci, per individuare i semi teorici che giustificano questa posizione: l'umanità è di per sé intellettuale, sebbene tutti non abbiano il ruolo sociale di intellettuali. La diffusione endemica di questa facoltà avviene per vari fattori, primo tra tutti l'aumento della scolarizzazione, l'abbassamento dei "toni" della critica e la diffusione dei mezzi social. Infatti, l'aumento delle possibilità di conoscere il sistema che si critica, la facilitazione dei meccanismi che regolano questa attività e la creazione di ambienti di diffusione basati su cricche e cerchie ridotte rende molto più facile la diffusione di messaggi di tipo critico. È altresì vero che, come scrive Werner Oechslin su Lotus 72, la riduzione di considerazione della disciplina critica rischia di modificare fortemente lo statuto e il ruolo del critico, e tale risultato si ottiene anche "aprendo il campo" a nuove modalità comunicative: *"In questo modo si spiana la strada a tutti coloro che si autoproclamano critici e che praticano questa attività, così, per divertimento, perché da sempre si interessano*

di architettura... Si considerino attentamente le conseguenze che questa auto-attribuzione di idoneità comporterebbe in altri settori: il pilota per hobby, che vorrebbe pilotare un aereo Alitalia, perché si diverte un sacco a volare. Oppure l'infermiere che, almeno per una volta, vorrebbe assumere il ruolo del medico e operare, invece di limitarsi ad assistere all'operazione ... Sicuramente questi esempi sono dei casi limite. Resta però il fatto che, per quanto riguarda la critica architettonica, nessuno si scandalizza se una persona qualsiasi si esprime in un modo altrettanto qualsiasi a proposito dell'architettura." Una posizione che accetti l'espressione degli amatori, poi però non prendendola in considerazione sarebbe ipocrita, tanto quanto quella che punta a una "correzione" paternalistica e antistorica. La soluzione potrebbe venire dagli strumenti che si possono adottare per praticare la gamification; quando AntiThe- Si apre la sezione commenti nel suo blog compie ante litteram una modalità gamificata, creando interazione e rete

tra una piccola cerchia di lettori. Comunque consapevoli, come sottolinea Prestinenzia Puglisi nell'intervista che ha rilasciato per questa tesi, che *"Il critico è un moltiplicatore delle energie, un divulgatore delle informazioni e un promotore di idee. Solo in questo modo -diventando un nodo della rete- le custodisce. Se no si ammuffiscono. Il lavoro con i social va benissimo: lo testimoniano numeri e qualità del feedback. Sfi-*

do chiunque con un articolo su Scarpa a collezionare 10.000 mi piace, che corrispondono ad almeno 30.000 lettori. Certo se l'argomento è Piacentini o Purini, l'interesse cala. Con la rete si possono stimolare le curiosità, non crearle ex novo. Ma questo, mi sembra, non avviene neanche con i libri. [...]. Chiunque esercita l'attività critica o il pensiero astratto. Questo non vuol dire che tutti coltivino concetti interessanti di critica o di filosofia. Lo scambio continuo [...] aiuta a selezionare le idee migliori o, comunque, aiuta le persone a formarsi le proprie."

[VA A 2.1]

[1.3]

Esplorare i margini per la critica significa entrare in superfici di azione e temi non battuti dal mainstream della critica, allontanandosi dai temi trattati dai grandi playmakers editoriali, ma anche dall'attenzione che le piattaforme online, i media 2.0, spesso seguendo le linee editoriali dei media 1.0., inducono sopra le grandi, medie e piccole star del firmamento della professione. Ma appena fuori da questo spazio patinato c'è una zona, tutta periferica e fatta di *altri nomi*, che sta fuori dalla *filter bubble* della spettacolarizzazione. La critica dovrebbe posizionarsi come presidio in quella sinistra rortiana che riconosce nella legittimità della speranza, e dunque della lotta per ottenerla, lo spazio dove può fiorire un futuro, contemporaneamente accettando i compromessi con la realtà. In questo terreno subculturale la forza che dovrebbe guidare la critica è l'intersezionalità, ovvero la consapevolezza che una questione di rivendicazione sociale o culturale si possa risolvere solo con lo sguardo puntato alla soluzione delle altre. Da un lato, è necessaria una profondissima ricerca, quasi *forense*, delle condizioni a contorno: non solo economiche, politiche, sociali, culturali, ma anche ambientali, produttive, conflittuali, linguistiche, civili, per individuare spazi di violazione e di interruzione. Lo strumento migliore è la cosiddetta *prosopopeia*: il trasformare oggetti inanimati in questioni animate; leggendo gli spazi come i fatti che vi accadono, e l'esistente anche come dati e immagini, è possibile davvero dare alla critica d'architettura una ragione forense e intersezionale. Insieme, e a questo punto, conseguentemente, è necessario accettare il ruolo politico dell'architettura, la sua funzione civica, e fare leva su di essa per trovare le chiavi di lettura del mondo costruito. Scrive Aureli insieme a Mastrigli che *“Oggi all'interno delle condizioni reali che costituiscono la geografia*

sociale, culturale e politica del nostro paese, condizioni che vanno profondamente comprese, assimilate e criticate senza velleitarie quanto inutili scorciatoie o rassegnata accettazione, occorre promuovere una Teoria e una Critica architettonica che non si fermi a valori critici superficiali, a moduli comportamentali precostituiti, al conformismo del consenso, al pressappochismo della diffusione massmediatica, ma che, al contrario, affronti con rabbia intellettuale lucida e costruttiva le speranze fondamentali che caratterizzeranno gli anni a venire, ovvero il superamento dell'architettura spettacolare degli anni '90 [il documento è del 2005, ndr], il consumo delle pratiche ripetitive stanche e oramai noiose dell'architettura da star, la fine del decorativismo digitale, la responsabilità del progetto verso la città quale spazio pubblico della società civile, la continuità critica con la storia intesa non come repertorio di tradizioni, ma come patrimonio civile complesso su cui, volenti o nolenti, si fonda la coscienza del nostro disordinato procedere ed, infine, l'esperienza e la necessità reale dello spazio e della forma quali inesorabili fatti costituenti di una teoria e di una critica chiaramente esplicitate nei loro termini e che abbiano il coraggio di confrontarsi, ancora una volta e in modo ambizioso e generale, con l'architettura e la città.” La *rabbia lucida* permette di identificare nelle pratiche devianti, che sostengono e lavorano per cause ambientali, femministe e LGBT+, a supporto di disabili, senzatetto e tutti i “marginali”, valori nuovi, radicalmente rivoluzionari perché *piccoli*, perché modificano davvero le condizioni della vita reale degli individui, facendo da un lato i conti con una utopia, e dall'altro con i dati di realtà. Come quel personaggio in *Ecce Bombo* che desidera *“essere, ma veramente, nelle cose di tutti in giorni, rivoluzionari”*.

[VA A 2.3]

[1.4]

Per quanto storicamente distante possa sembrare, il concetto riegliano di *kunstwollen* e il suo respiro storico possono essere fondamentali guide per una critica dell'ideologia per l'architettura. Infatti, il concetto riegliano annulla la possibilità di pensare comparazioni tra epoche e stili, non appiattendolo ma apprezzando le diversità, abbandonando, definitivamente, una velleità di giudizio che non poco nuoce alla critica (l'idea era già in giro dalla separazione tra arte e artista che Baltasar Gracià aveva operato). Questo ribaltamento è necessario nel momento in cui si legge nella critica contemporanea una nostalgia diffusa, ovvero una incapacità di riconoscere il *kunstwollen* nelle istanze che la circondano, oppure una deliberata attitudine revanscista—se non revisionista—di matrice ideologica. Abbandonare la nostalgia (l'ansia tafuriana della ricerca spasmodica di un senso più sensato di quelli già trovati) significa anche avere spazi non giudicabili, sebbene critici, in cui si possa permettere approfondimento condiviso, indagine e soprattutto comprensione delle motivazioni e dei compromessi che danno forma all'architettura. Questa posizione porta a due conseguenze molto differenti, ma molto chiare: 1. la necessità di una critica storica deve derivare da una lettura del presente e da un rispecchiamento nell'oggetto; la scintilla deve essere una necessità contemporanea, alla ricerca di risposte nella storia, non un desiderio di denigrazione strumentale e non produttivo. Dire che il postmodernismo fa schifo non porterà molto lontano, studiarne invece le implicazioni, dissezionarne le cause economiche e forensi sicuramente porterà più lontano, anche nel conoscere il mondo di oggi. 2. L'altra conclusione è di tipo metodologico: implicare la categoria di *kunstwollen* significa automaticamente riacettare la categoria di convenzione, e dunque l'idea che la critica non sia assolutamente definibile nello spazio e nel tempo, ma quanto più diversa in condizioni cronologiche e culturali differenti. E dunque, un continuo porsi in crisi e ripensarsi con criteri coerenti e verificati a fronte di dati di realtà, senza paura di cambiare (ma non chiamatela resilienza, per favore).

Il tema dell'ideologia, sopra cui l'eredità di Manfredo Tafuri continua a farci interrogare, è diventato, con l'accesso al presunto tempo post-ideologico, un tema complesso e scivoloso. Come abbiamo già notato, nell'epoca contemporanea, tutto è ideologia, ovvero tutto è una emanazione del sistema capitalista, o si trova in opposizione ideologica ad esso. Infatti, se anche il grande racconto del crollo dei grandi racconti ideologici è ideologico esso stesso, allora non è possibile dirsi al di là del sistema ideologico, in nessun caso, né pratico, né critico. Questa condizione forzata costringe a riprendere in considerazione l'invito di Rorty a riappropriarsi dei grand récits, consapevoli dei loro limiti e dei loro pregi. Anche se si parla di post-teoria o di supporti e modalità non ideologici, e forse parlare di una forma ideologica dell'architettura può risultare stucchevole e sessantottino, gli spazi dell'ideologia diventano evidenti e inevitabili nell'approcciarsi ai processi che producono l'architettura e la sua immagine. Infatti, proprio nei processi – dallo studio al cantiere alla rivista - lo spazio in cui è possibile effettuare una critica dell'ideologia, dopo aver constatato che le forme (tutte) derivano da processi ideologici ma che più di tanto non possono essere criticate, a rischio di diventare demodè o troppo zizekiani. Nel processo, spazio di dialogo e conflitto naturale, dove le contraddizioni sorgono spontaneamente, si può mettere in discussione l'architettura nella sua ideologia, ma non solo: il processo è lo spazio principe perché l'architettura sia una prassi critica essendo esso processo di crisi, scelta e compromesso. Come scrive Hal Foster, il grande nemico per una critica dell'ideologia coerente è il "ma...": Lo so, I grandi musei hanno più a che fare con investimenti finanziari che con la cultura pubblica, ma...; Lo so, I grandi interventi a scala urbana sono forieri di gentrificazione e aumentano le disuguaglianze, ma... Compito della critica è emanciparsi dai "ma..." e diventare un efficace discorso smascherante, al di là di nascondimenti e feticismi.

[2.1]

La critica, cui ruolo ormai abbiamo compreso essere quello propositivo di nodo tra individui e generatore di discorsi senza velleità giudicanti e assolutistiche, per continuare sopra quel solco tracciato da Tafuri e dalla tradizione di critica dell'ideologia, deve ritornare all'idea di crisi come strumento progettuale fondamentale per l'analisi delle pratiche, prima ancora che delle forme. Porre in crisi i processi significa identificare le idee di mondo che li guidano, indipendentemente da quelle che vengono costruite (spesso non proprie dell'architetto ma del developer).

Marco Biraghi chiede (e si chiede) provocatoriamente, nell'introduzione a Backstage:

*“Così, se
il modo in cui vengono
trattati i lavoratori extracomu-
nitari nella raccolta dei pomodori nel
Sud Italia, ad esempio, suscita la nostra
giusta indignazione, non siamo però altret-
tanto disposti a scandalizzarci quando si parla
di giovani architetti sfruttati, costretti a lavora-
re anche di sabato e domenica, a lavorare di notte,
a lavorare senza ferie, senza contratto, spesso
e volentieri in condizioni economiche di grandissimo
disagio. Si dice in questi casi che, a differenza
degli altri lavoratori citati, i giovani architetti
non sono realmente “obbligati”, che la loro
costrizione al lavoro non assomiglia alla con-
dizione di sostanziale schiavitù alla quale
è sottoposta la manodopera dal sistema
del caporalato. Eppure, non vi
è poi tutta questa differenza
tra le due situazio-*

ni: forse soltanto i vestiti indossati, la cultura accumulata, i modi ostentati, gli ambienti frequentati dai rispettivi lavoratori - e di certo anche quelli attribuibili ai loro “datori di lavoro”. Per ragioni sulle quali bisognerebbe profondamente interrogarsi, quello che risulta immorale e addirittura delinquenziale se commesso da un camorrista senza scrupoli pare in fondo socialmente accettabile se compiuto da un colto e brillante architetto che frequenta salotti esclusivi ed elegantemente arredati.”.

La stessa domanda rimbalza anche a livello internazionale, specialmente dopo che The Architects Journal e The Guardian hanno pubblicato articoli

in cui manifestamente critica l'architetto del Serpentine Pavilion Junya Ishigami per l'impiego di unpaid interns. Nei giorni precedenti, Adam Nathaniel Furman sul suo account twitter @Furmada-madam aveva denunciato che anche altri studi, riconosciuti internazionalmente, si erano arresi alla tremenda pratica del tirocinio non retribuito*. Il riconoscimento o non riconoscimento di una retribuzione qualifica l'attività di un individuo come valida o meno, e definisce chiaramente una posizione etica e ideologica che sostiene un processo, come ci insegnano Giulio Carlo Argan e Panofsky: a essere fondanti non sono tanto (o soltanto) il gesto geniale quanto il processo produttivo e di fruizione dello stesso (siano essi intellettuali o pratici). Alla questione della retribuzione dei lavoratori, vista la prepotente necessità di intersezionalità della prassi critica (cioè di crisi) che si propone, si legano numerosissime altre questioni: a partire dalle condizioni femminile e femminista (sia legata alla Room at the Top – vedi il mancato riconoscimento a Denise Scott Brown di numerosi meriti progettuali e della coassegnazione del Premio Pritzker del 1991 al socio – e marito - Robert Venturi, simile a quella che a vissuto Dorian Fuksas nel 2018 per il premio alla carriera da parte di INARCH al suo socio – e marito - Massimiliano – alla questione salariale, di egual riconoscimento all'interno degli studi, come da anni numerosi collettivi femministi tra cui si citano Architette e Voices of Women, che hanno trovato spazio intervenendo con un Flash Mob all'inaugurazione della Biennale 2018), a quella della sicurezza sul cantiere (come si può porre al banco della critica la posizione di Zaha Hadid sui lavoratori migranti morti nel cantiere dello stadio per la Coppa del Mondo in Qatar? Considerando la sua risposta al Guardian “I have nothing to do with the workers. I think that's an issue the government – if there's a problem – should pick up. Hopefully, these things will be resolved. [...] I'm more concerned about the deaths in Iraq as well, so what do I do about that? I'm not taking it lightly but I think it's for the government to look to take care of. It's not my duty as an architect to look at it. [...] I cannot do anything about it because I have no power to do anything about it. I think it's a problem anywhere in the world. But, as I said, I think there are discrepancies all over the world.”, la chiave di lettura purovisibilista/fenomenica non risulterebbe adatta né efficace ad una interpretazione né ad una critica completa). Non sarebbe più fondamentale, dunque, criticare il prodotto, quanto le condizioni a contor-

no ad esso, tanto che l'edificio puo' diventare, agli occhi di un critico, anche solo il processo che lo produce, che ne produce e ri-produce l'immagine e ne determina la fruizione.

[VA A 3.2]

[2.2]

Guardando ai processi di produzione e riproduzione delle immagini, la critica alla narrazione -anche per immagini - (e alla retorica) diventa fondamentale. Il concetto diventa fondamentale già nell'epoca antica, con la formalizzazione del pensiero legata alla *Raumgestaltung*: lo spazio deve comunicare e contemporaneamente essere comunicabile per avere del portato critico, dello spessore teorico: l'esempio della talpa cui prodotto contemporaneamente rappresenta l'atto produttivo è calzante. Già nel 1992 Francesco Galofaro poneva in guardia dagli slogan, e dal loro facile percolare dalla high culture alla middle culture dei grandi musei alla low culture dei cataloghi e della diffusione virale. Con l'avvento del millennio, il meccanismo sembra essersi rovesciato: lo slogan non è più la semplificazione sempre maggiore di istanze teoriche complesse, pensato per abbassare il discorso verso una maggiore popolarità. Infatti, complice l'indebolimento del grip intellettuale sul mondo, lo slogan diventa la forza propellente il mondo. YES IS MORE!, diktat di Bjarke Ingels è solo l'ultimo di una lunga serie, che annovera il famoso FUCK THE CONTEXT di Koolhaas e trova capostipite nel LESS IS MORE miesiano. Il problema che evidenzia Manferedo di Robilant riguardo allo slogan di BIG, ma cui estensione si può allargare a tutto il novero senza entrare nel merito specifico, è che il motto cerca sempre di ipersignificare, con la sua insistenza, contenuti quasi sicuramente già esasperati, che già da esso stesso trovano genesi. Ovvero: il motto, contemporaneamente strumento retorico e concetto generante fa cadere la progettualità in una autoreferenzialità circolare, cui immagine chiave, insieme al render è il diagramma. Scrive Alejandro Zaera Polo (n. 1963) in *Well into the 21st Century* (2016): "These practices—who are often criticized as a continuation of the neoliberal project—have instead adopted a low-threshold discourse that seems aimed at newspaper or new-media headlines, or to play to the

one-liners, talking points, and the sound bites of a politician's made-to-order speech. There are no mysterious theories or complex paradigms that underpin the projects; the ambiguities which were integral to parametricism and the neoliberal world have been eliminated to set certainties instead. In a sort of comic-book-like directness, the projects are presented with a deadpan, oversimplified diagrammatic logic, a sort of caricature of the design process.” È chiaro che dietro slogan, keywords e poetiche si nascondono processi ideologici ben precisi, e il compito della critica è essere una narrazione smascherante, per dirla con Fisher di questi discorsi al Grande Altro, senza desideri giudicabili, né di screditare posizioni e idee di mondo. Insieme alle parole e alla retorica con cui si racconta l'architettura, la critica ha il compito di demistificare anche tutti quei layer immaginifici che sono produttivi, critici, e virali con cui l'architettura si manifesta.

[VAI A 3.3]

Ancora una volta, l'idea che ogni architettura sia parlante come il tunnel della talpa ci porta per forza a allargare il campo di indagine anche all'immagine (metaforicamente e non metaforicamente parlando) che di essa il mondo (non solo quella controllabile dall'architetto, ma tutto il prodotto attorno a essa) crea: anche essa trae seco tracce del procedimento produttivo e di tutti i compromessi accettati. Una retorica particolarmente pericolosa per la critica è rimanere succube all'hype della Next Big Thing. Legare la critica all'idea di progresso, per quanto ottimista essa possa essere, indebolisce, se non annulla, qualsiasi portato critico al processo che lo genera.

[VAI A 3.INTRO]

[2.3]

Dall'altra parte, esistono numerose pratiche, che operano “lontano dai radar”, senza velleità dimensionali né di riconoscimento, che mettono in pratica strategie di speranza spesso in ambienti complessi e periferici, con budget limitato o come dipendenti pubblici: si pongono, insomma, come presidi a sinistra della realtà. La domanda per la critica, in questo caso, è la stessa che riguarda l'avanguardia: che posizione assumere nei confronti di queste piccole rivoluzioni? La risposta ritorna simile: se la critica è strumento per far sorgere discorso, e non per assestare valori assoluti, allora la critica può porsi, senza paura di uscire dai pregiudizi o dalle narrazioni semplificatorie, in contatto con questi ambienti, dialogando, mettendo davvero a contatto l'architettura, prassi più o meno assoluta (qui l'appello e la scelta è al singolo professionista) “con le condizioni di un luogo, con la sua ineludibile geografia e la sua inevitabile storia”, come propongono Aureli e Mastrigli. Gli spazi di queste pratiche sono spazi pubblici, contesi e ambigui, i processi metamorfici lunghi, o le pratiche discrete, e pertanto difficilmente interpretabili o marketizzabili come prodotti da mainstream, o anche da rivista di nicchia: l'accademia, fortunatamente, si fa carico di dare voce a queste istanze, per la sua visione sperimentale e di ricerca territoriale. Inoltre, la critica, può operare con quei mezzi che le competono nel mondo 2.0: recentemente anche una serie di riviste online, pagine facebook o account twitter hanno iniziato a amplificare la voce di queste pratiche: ad esempio Curbed e CityLab per le questioni partecipative; Parlour per quelle femministe, LegallySociable o MasContext sulle pianificazioni e il loro impatto sulle marginalità urbane, e la lista può continuare a lungo. La peculiarità di queste fonti è la loro intersezionalità: nessuna tratta specificamente di un problema, quanto ciascuna si interessa, collabora, mette in luce punti evidenziati da altre riviste, account, cause. Costruendo questa rete alternativa, la critica ha la possibilità di operare nel mondo dei grandi players.

[VAI A 3.2]

[2.4]

Sicuramente, nel novero delle piccole rivoluzioni, i processi di partecipazione alle pratiche progettuali a scala urbana e nell'ambito pubblico sono quelli più importanti. Innanzitutto, perché si pongono essi stessi all'esterno di strutture ideologiche, nei fini e nelle dimensioni, nonché nelle intenzioni metodologiche e processuali: aprire il processo decisionale il più possibile significa ridurre l'impatto (per quanto anche potenzialmente positivo) della Room at the top, avvicinando il mondo e lo spazio urbano agli utenti, rendendo il processo produttivo equo e corretto, adatto almeno per quanto riguarda l'evento progettuale.

In generale, la critica sopra la forma è sterile, senza una critica sopra il processo che le è sotteso: infatti, si rischierebbe di fare come i centurioni dei Monthly Python che, alla vista di Brian che scrive "ROMANES EUNT DOMUS", correggono la grammatica del graffito, e anziché cancellarne l'infame scritta, lo obbligano a scrivere tale messaggio altre cento volte prima dell'alba.

[3]

In un cortometraggio del 2010, Gianni Gipi Pacinotti concludeva l'esibizione di una rockband improvvisata dicendo che *“fare schifo, in una società che obbliga all'eccellenze, è un preciso dovere morale”*. Dietro la radicale posizione del filmmaker toscano si nasconde una istanza di necessario distacco nelle modalità, nei tempi e nei modi di produrre, dall'imperativo dell'eccellenza e della formalità. Se per criticare processi è necessario generare la giusta distanza per avere gli strumenti per porli in crisi, allora lavorare sulle modalità, sulla alterità rispetto al sistema di riferimento può essere una strategia efficace. Uscire dalle modalità tradizionali significa accettare nuovi soggetti, come abbiamo già visto, ma anche nuovi supporti, nuovi attori e spazi relazionali.

NON DECOROSA

[3.1]

Una strategia può essere quella di legittimare la critica sui social networks, giocando nell'arena delle sharing platforms, invadendone il campo. Questa strategia non solo permetterebbe di allargare il campo verso nuovi utenti come abbiamo già visto, ma permette la moltiplicazione quasi infinita di sotto-strategie e sotto-supporti necessariamente individuali e continuamente cangianti. Cambiamento metodologico e mancanza di basi condivise fanno storcere il naso alla critica tradizionale, monodirezionale e monodirezionata, difficilmente capace di mettersi in dubbio o in gioco, e secondo l'ipotesi per cui generare shock è comunque un metodo valido, beh okay, eccoci. Inoltre, condividere il campo con le sharing platforms permette di evidenziarne i paradossi e ridisegnarne i limiti: la legittimazione della progettualità avviene comunque su mezzi digitali,

contemporanei e legati a immagini e impressioni.

rapide, ma con supporti e meccanismi davvero critici, che superino la vision e approdino verso una critica più consistente. Facebook, Instagram, e ancora di più Twitter permettono una elevatissima capacità interattiva tra utenti e tra utenti e critico, senza marcare grandi distanze tra le due parti. Una buona pratica, dilavata del superficiale cinquantennismo sui social che – per causa anagrafica i contatti si portano dietro – è quella di Luigi Prestinenzza Puglisi sulla sua pagina Facebook. La padronanza di strumenti quali le dirette, che

permettono di commentare in simultanea alla registrazione, di inserire appunti riferiti a un momento preciso dello svolgimento del

discorso, e della forma grafica e ormai letteraria del post diventa un tool fondamentale per creare relazione costruttiva tra “pubblico” e “critico”, che si avvicina sempre più alla soluzione della dicotomia gramsciana: questa tecnica permette chiaramente di assestare una gerarchia tra chi pubblica (il critico) e chi commenta (il pubblico),

semplicemente per il fatto per cui l'interfaccia

di un social network rimarca chiaramente l'autorialità delle osservazioni. Inoltre, grazie ai tools e agli algoritmi le osservazioni meno puntuali vengono allontanate ai margini del discorso evitando ricadute negative e diffuse della condizione “Pilota Alitalia” di cui parla Werner Oeschlin. Inoltre, il mezzo social permette approcci profondamente radicali a problemi, trattati anche affrontandoli frontalmente, ed evidenziando quell'approccio forense anche in modo violento, come fa, ad esempio, Taller Territorial de Mexico (@tallerterritorialmx) con gli spazi della confittualità nel paese centramericano.

[3.2]

Ovviamente, non ci sono solo gli strumenti digitali per rendere partecipativo il processo critico: nel 2014, un gruppo di studenti presso il Politecnico di Milano Bovisa, dà vita a Architettura Incivile, collettivo anonimo anti-accademico cui obiettivo è mettere in discussione l'ingerenza dell'accademismo dei professori nella formazione: "Architettura Incivile è un collettivo di studenti sovversivi del Politecnico di Milano. Senza alcuna mediazione tenta di minare dall'interno il sistema accademico della facoltà d'architettura, attraverso atti di terrorismo creativo. E' formato da un nucleo di redazione stabile di cui fanno parte Pio Gonti, Kem Roolhas, Zino Cucchi, Penzo Riano. Milano, 2014.". Lasciando mazzi di post-it all'ingresso di mostre e di esposizioni (prima solo nell'ambito delle università, poi sbarcando anche al Padiglione Italia di Cino Zucchi alla Biennale 2014), il collettivo apre la possibilità di partecipare al dibattito accademico a tutti, a patto di rispettare la regola (sottointesa) dell'inciviltà e/o dello humor. Allora, post-it con critiche come "Dead is More" o "Scusatemi cit. Aldo Rossi" o "dov'è l'uomo?", complice anche la massa critica con cui si sono manifestati, hanno acceso un dibattito, interno alla facoltà, chiaro, lasciando non indifferenti alunni e docenti. Il collettivo propone, alla fine dell'anno accademico il Mremio Pantero, la risposta al polveroso Premio Mantero per la miglior tesi in composizione architettonica, dando la possibilità a tutti gli studenti di esporre le proprie tesi, discutere e intavolare dibattiti. Questa pratica, assolutamente marginale, radicale e sovversiva, ha riaperto il dibattito sulle modalità dell'insegnamento della facoltà dall'interno della stessa. C'è spazio di sovversione anche

nei più rigidi impianti come San Rocco: il book of copies di Fake Industry, Agonistic Architecture, Arguably built by Aliens porta all'exasperazione il rigore grafico e teorico della rivista milanese inserendo un layer di ironia; Giocare con le figure, togliendole dal contesto aiuta, attraverso il nuovo significato ironico, a creare distanza tra sé e il sistema, permettendo una lettura del tutto inedita e critica del sistema stesso. La sovversione è operativa soprattutto se aiuta a prendere una posizione chiara e, come dice Luigi Prestinenza Puglisi nell'intervista che ha rilasciato, "bisogna avere punti di vista molto chiari e molto netti. Solo senza fare fuffa si capisce ciò che pensiamo. Resta però che ciò che pensiamo non è altro che una opinione.". Imparando da Peter Fischli e David Weiss, operare l'ironia, sferzante, aiuta a dare chiari significati alle cose o a criticarle "lateralmente", senza "fuffa". Praticare questo approccio condiviso di collective criticism significa, come dice Mimi Zeiger su Volume, "[to] open up the possibility of many criticisms, rather than a singular dominant discourse. It's true that the overused truism 'everyone's a critic' holds only minor sway when applied to the individual but it gains strength when understood collectively. In this way – with a nod to Bruno Taut and The Crystal Chain Letters and The Charlottesville Tapes – collective critics are both influencers and audience."

[3.3]

È chiaro che l'ironia diventa uno strumento per

“alleggerire” la carica di sbattimento tipica della fruizione della critica, aprendo l'opera critica e facilitandone l'accesso su piattaforme digitali. Lo strumento più immediato, che in qualche modo riassume la tendenza immaginifica, la repulsione dell'esagerata distanza tra critico e lettore, la necessità di stare a passo con il tempo e contemporaneamente la necessità di una forma abbastanza di bassa qualità per sopportare di essere buttata via sono i meme.

Il meme (dal greco μίμημα, = ciò che va imitato) viene definito come “Singolo elemento di una cultura o di un sistema di comportamento, replicabile e trasmissibile per imitazione da un individuo a un altro o da uno strumento di comunicazione ed

espressione a un altro (giornale, libro, pellicola ci-

nematografica, sito internet, ecc.); in particolare, i memi digitali sono contenuti virali in grado di monopolizzare l'attenzione degli utenti sul web. Un video, un disegno, una foto diventa meme quando la sua “replicabilità” che dipende dalla capacità di suscitare un'emozione, è massima.”. Quindi gli elementi base del meme sono la sua replicabilità virale e la sua capacità di generare risposta emotiva (di solito di divertimento, ma anche generale interesse o affezione) in chi lo osserva. Evidentemente, le due componenti sono legate fortemente. Si noti come la qualità del prodotto NON sia una prerogativa della produzione di meme. Proprio per questa ragione sono definiti la spazzatura del sistema culturale, anche perché si tratta del sottoprodotto residuale del consumo di prodotti uniformati della industria culturale di massa. Il meme è uno user generated content, e funziona basandosi sul fatto che qualcuno dia una forma alla propria spazzatura culturale, che la platea avverta una consonanza e che riconosca in quella spazzatura anche la propria spazzatura e la faccia circolare. Il riconoscimento del contenuto e delle sue implicazioni è fondamentale. Questa spazzatura ha anche delle implicazioni ontologiche, come spiega Žižek: sta lì per marcare

un vuoto, misurarlo, e da questo contesto ricevere il suo senso. Come scrive Federico Scimenes sulla scia di Raffaele Alberto Ventura, il processo di memificazione è dunque un processo di upcycling: da un rifiuto si deriva un contenuto ontologico valido. Quanto invece succede per gli autori competenti, ovvero una schiera di ricercatori precari, aspiranti accademici declassati, colti frustrati ha come risultato una narrazione parallela della vita intellettuale, spesso disperante e nichilista, ma anche svincolata dalle logiche burocratiche proprie della accademia. Infatti, in questo caso si può parlare di downcycling: una produzione sotto al livello qualitativo di quanto tale utente possa produrre.

Ma è davvero così? Abbassare la qualità del supporto non significa abbassare la qualità del contenuto. Le ricerche di Peter Sloterdijk sopra il cosiddetto kynicism (virtù contrapposta al cynism) vertono in questa direzione. Addirittura, come si legge in *Critique of Cynical Reason*, “*The appearance of Diogenes marks the most dramatic moment in the pro-*

cess of truth of early European philosophy: Whereas

“high theory” from Plato on irrevocably cuts off the threads to material embodiment in order instead to draw the threads of argumentation all the more tightly together into a logical fabric, there emerges a subversive variant of low theory that pantomimically and grotesquely carries practical embodiment to an extreme. [...] Desperately funny, he resists the “linguistification” of the cosmic universalism that called the philosopher to this occupation. Whether monologic or dialogic “theory,” in both, Diogenes smells the swindle of idealistic abstractions and the schizoid staleness of a thinking limited to the head. Thus, he creates, as the last archaic Sophist and the first in the tradition of satirical resistance, an uncivil enlightenment. He starts the non-Platonic dialogue. Here, Apollo, the god of illumination, shows his other face, which escaped Nietzsche: as thinking satyr, oppressor, comedian. The deadly arrows of truth rain down on the places where lies lull themselves into security behind authorities. “Low theory” here for the first time seals a pact with poverty and satire.”. La debolezza della low theory abbraccia la marginalità, l'ironia, lo sfottò, in maniera costruttiva, e anche piacvolmen-

te violenta nei confronti dell'idealismo: il filosofo

tedesco parla addirittura di deadly arrows of truth.

Non male.

Quindi, in realtà il meme non è così tanto spazzatura. Numerose sono le strategie e i tentativi di critica attraverso i meme. Ad esempio, Alvar Aaltissimo, che si concentra su meme “a due velocità”, sia con un portato emotivo, che con un portato critico, o @sssscavvvv (la pagina instagram di Ryan Scavnicky) che invece ai meme da valore discorsivo, didattico e pedagogico. In ogni caso, per molti degli utenti generatori l’idea fondamentale è: prendere molto seriamente il fatto che non bisogna essere seri. Infatti, il processo produttivo dietro un meme critico non è il medesimo che si trova dietro il meme “spazzatura”, così come dietro l’ironia di Umberto Eco non c’è lo stesso processo che

si trova dietro le barzellette di Totti. Infatti, si par-

la di ironia produttiva, che permette di approcciare i problemi da accessi differenti, e anche da attori differenti. Scrive Ryan Scavnicky: *“It is not just a chance to be funny. I think I am funny about a lot of things and architecture is really hard to be funny about. Most architecture humor I find in the wild is the same bland jokes over again: no sleep, finalfinal.psd, laser cutter broke on review day, etc. Memes open up new space of critique by forming positions legible to a larger audience than “just” architects. It isn’t only about being funny, but producing positions in faster mediums.”*. Il meme, così, diventa uno strumento cui fine risiede fuori dall’ambiente in cui viene fatto operare, ovvero raggiungere rapidamente un portato non solo ontologico ma anche gnoseologico e critico. Poi è divertente, non costa quasi nulla (anche se Wu Ming 1 sottolinea come il meme sia un prodotto creativo, e che come tale vada retribuito).

