

LUNGA

VITA

~~LA CRITICA È MORTA.~~

ALLA
CRITICA!



POLITECNICO
MILANO 1863

Tesi di laurea magistrale
in Architettura

Carlo Mazzeri–874855
Relatore: Prof. Marco Biraghi PhD

A.A. 2017–2018
Scuola di Architettura, Urbanistica
e Ingegneria delle Costruzioni

Politecnico di Milano

MSc Thesis in Architecture

Carlo Mazzeri–874855
Supervisor: Marco Biraghi PhD

A.Y. 2017–2018
School of Architecture, Urban
Planning, Construction Engineering

Politecnico di Milano

CARLO MAZZERI

**LA CRITICA
È MORTA.**



**LUNGA VITA
ALLA CRITICA!**

Metamorfosi, traiettorie e prospettive
per una critica *a disagio*.

© MMXIX

INDICE

INTRODUZIONE	7
NOTA	12
0. BENE MA NON BENISSIMO	26
Possibili scenari (1989-2016)	
Far saltare il banco	
Realismo capitalista	
The Game	
Il crollo, la crisi	
1. LA CASSETTA DEGLI ATTREZZI	46
Cenni noiosi ma necessari	
Criteri della storia	
Cosa si salva?	
2. NOTIZIE DAL FRONTE	84
Narrazione, show, shock: la creazione del consenso	
Image-building e media architettonici	
Laio ed Edipo	
Questioni aperte	
3. LA CRITICA È MORTA. LUNGA VITA ALLA CRITICA!	118
ANTOLOGIA	143
La crisi della critica	
Traiettorie	
Pagina zero	
Testi non testi	
Interviste	
4. CONCLUSIONI	210
BIBLIOGRAFIA E FONTI	213
RINGRAZIAMENTI	228



Il Piano di Schim

3 **GRUPPI MILITARI**

Libertà stregate



socialista che sp...

E l'Europa si vestirà da Donna

Elezioni, la provincia



Allarme ISLAM

ma bimbi e s'impicca

quanto MOLE

"E adesso siamo addio soldi facili"

Valentino, orfano di Sophia

Il tutto Xadd alla ex kotar

[IN]

“Salve, Salute, Come stai,
 Il mio giardino, Gardenia,
 Quattro ruote, Quattro
 Zampe, Cani: Una rivista
 di Razza, Essere, Volare,
 Correre, Il mio Condominio,
 Scarpe e Sport,
 Le specialità di Lisa Biondi,
 Pasta Magazine, Ville e
 Casali, Cose Antiche,
 Case Antiche, Sirio, Astra,
 Progresso Fotografico,
 Bolina, Cicloturismo,
 Il Corriere della Sera,
 La Stampa, Il Gommone,
 Montagna, Legno e Pietra,
 Repubblica, La Manovella,
 Ruote a Raggio, Archeo,
 Bell'Italia, Airone.”

Con questa lista Nanni Moretti in *Aprile* (1998) si reca in edicola a comprare giornali di ogni sorta (insieme alle copertine de *L'Espresso degli ultimi dieci anni—è per una ricerca*): una parte del suo documentario sulle elezioni sarebbe stato sui giornali, e su come essi, in fondo, siano uguali fra loro. L'intuizione del regista è chiara: la politica ha cambiato i suoi mezzi di comunicarsi e raccontarsi, e invade tutti i media che può raggiungere,

anche le riviste di cucina, mettendole allo stesso livello dei quotidiani più autorevoli. Tutti parlano di politica, ma cosa sia davvero, non è chiaro: se i giornalisti che scrivono di sport per un settimanale di destra, scrivono anche di politica per un mensile di sinistra, è impossibile orientarsi coerentemente nel mondo. In poche parole: c'è molto fatto e poca critica.

Allo stesso modo, nel mondo dell'architettura, il mondo costruito o disegnato si trova dappertutto, ha invaso, con il suo potere ri-produttivo, tutti i media, forzando le possibilità che in una struttura digitale, può ottenere l'immagine e la sua condivisione. A fronte di questa ipertrofia rappresentativa, c'è una atrofia critica, che difficilmente trova spazio nell'immediatezza dell'impero dei segni digitali. Che fare? La diagnosi, primo tema dell'elaborato, non può bastare da sola. Non sarebbe utile celebrare l'ennesimo funerale senza proporre strategie per riscattare una storia critica urgente nel presente digitale. Allora, insieme alla sezione diagnostica—necessaria—si possono tratteggiare ipotesi progettuali per una critica *a disagio*, in continuo questionarsi perché legata a doppio filo ad una realtà di fatti in continua trasformazione.

La finestra temporale aperta circoscrive un periodo di profonde metamorfosi del mondo e dei suoi tessuti socioeconomici, dal fallimento di Lehman Brothers alle ascese dei populismi, passando per l'affermazione dei Social Network e la *crisi della mediazione*, non dimenticando le lunghe scie del post-colonialismo e delle guerre del Medio Oriente. L'introduzione alla tesi tenterà di disegnare a tratti fondamentali il quadro operativo dell'architettura, dell'arte e delle proprie critiche all'interno del cosiddetto *game*.

Diventa fondamentale, per dare spessore e giustificare posizioni e scelte, tratteggiare anche una *breve* storia della critica, dovendo riconoscere al suo statuto epistemologico una provenienza tutt'altro che storica. Il palinsesto regolamentare della materia verrà tratteggiato nella prima parte della tesi, evidenziando alcune strutture profonde fondamentali anche per la critica contemporanea, soffermandosi su momenti e figure fondamentali della critica italiana ed europea del secolo XIX e XX, per individuare concetti, idee e criteri che possano in qualche maniera informare l'approccio alla critica contemporanea. Insieme, si approfondiscono nella seconda parte della tesi, le grandi metamorfosi dei media d'architettura e delle metodologie e supporti critici che hanno visto la luce nel XXI secolo, con l'accrescimento delle possibilità che la rete e i social media hanno portato. Il punto di partenza per indagare lo stato di salute corrente è la crisi che diversi autori preconizzano, per

poi identificare nuove traiettorie epistemologiche e strategie, in spazi e modalità di divulgazione completamente inediti, sezionandole e facendole "a pezzi". Quella che prima era una disciplina eminentemente verbale e scritta si trova a ripensare il proprio statuto e le proprie forme in un terreno comunicativo che raramente fa proprio il format del *longread*, e si affida a modalità più immediate e pubblicitarie.

La terza parte della tesi individua strategie positive perché quelle istanze e quello spessore storico, condivisa e aperta, che sia *presidio a sinistra*, e sappia riconoscere il proprio ruolo nel sistema. Individuato nella prima parte, possa dare forma e giustificazione a approcci critici efficaci e generativi per una critica giustificata e senza velleità.

Per comprendere queste nuove traiettorie e strategie è necessaria una indagine diretta sui testi, in diretto dialogo con le sezioni analitiche. Una antologia selezionata chiude, insieme alle conclusioni, la tesi.

Non poche sono le voci a *volere che* o a *operare come se* la critica fosse ormai una pratica abbandonata con la fine del secolo breve delle grandi narrazioni. Ma, con forme, necessità e modalità diverse, la critica resiste, perché—parafrasando Danto—ogni architettura gettata nel mondo è destinata a generare discorso.


La critica è morta, lunga vita alla critica!


[OUT]



NOTA

Per le note a piè di pagina: si indica in nota sintetica la prima edizione dei riferimenti bibliografici, sia coincidente o meno a quella consultata; si rimanda in bibliografia alle edizioni consultate; i numeri di pagina indicati nelle note delle citazioni dirette fanno riferimento alle edizioni consultate. Qualora il titolo sia in formato non sintetico in nota, significa che, per amor di brevità, non è stato inserito nella bibliografia.

Nel testo il simbolo → :XX rimanda alla relativa fonte contenuta nell'*Antologia* in coda al volume.

Il simbolo  → rimanda all'immagine immediatamente successiva—si intenda il riferimento come didascalia.

Ci si trova in una posizione in cui è necessario tratteggiare delle differenze tra alcune parole, figure e discipline affini, per mettere a fuoco chiaramente l'oggetto dell'elaborato: l'*estetica*, la *teoria*, la *storia* e la *storiografia*. I punti di contatto tra queste discipline sono molteplici, e i loro rapporti sono stretti, a tal punto che in alcuni frangenti, o nell'opera di determinati autori, più categorie o discipline si trovano sovrapposte.

Va chiarito come qualsiasi azione di *scelta* sia, di per sé, atto *critico*, in qualsiasi campo. Qualsiasi architetto, alla scelta di un materiale, o di una forma, compie un atto *critico*. Tuttavia, nessuno direbbe che tale è un atto *critico in senso stretto*. Può compiere un'azione critica nei confronti della società o di determinate posizioni teoriche, ma difficilmente compirà un atto critico nei confronti dell'architettura *itself*.

Con *teoria* si intende, con Michel Foucault (1926-1984), lo "*sforzo per definire una disciplina*", ne è lo statuto disciplinare—ma è tutt'altro che assoluta: dopo gli studi di Karl Popper (1902-1994), la teoria deve—per non ricadere nella metafisica—essere falsificabile, procedere per congetture e confutazioni. La forma storica della teoria, adottata fino alla metà dell'Ottocento è il *trattato*, per sua natura omnicomprendente, enciclopedico e con velleità assolute, mentre con l'avvento della società capitalista, in cui il sapere è specializzato, si fa riferimento a *manuali* (sebbene questi non abbiano la stessa prospettiva assolutamente regolamentale del trattato). Il *trattato* ha numerosi parenti stretti, la *summa* (come quella di Vitruvio: una restituzione *senza organizzazione* di saperi diversi), il *ricettario* (che ha finalità pratiche e professionali, spiegando processi e meccanismi produttivi e tecnologici), l'*album* (che ha finalità narrativa), il già citato *manuale*, e la *poetica* (con fine molto simile al suo figlio avanguardista, il manifesto: quello di definire le linee guida per l'adozione di determinate posizioni stilistiche, civili o politiche da adottare nella propria azione artistica). Il primo trattato—che ha come obiettivo definire la teoria di una disciplina, e non solo definirne modalità espressive—per l'architettura è il *De Architectura* (1452) di Leon Battista Alberti (1404-1472); seguono i trattati di tradizione vitruviana di Sebastiano Serlio (*I Sette Libri dell'Architettura*, 1537-75), Vincenzo Scamozzi (*La idea dell'architettura universale*, 1615), e i *Quattro Libri* (1570) di Andrea Palladio (1508-1580), che vengono diffusi in Inghilterra e negli Stati Uniti. Con l'avvento della pretesa enciclopedica ed illuminista, il trattato nella sua forma storica si indebolisce, e prende una deriva tecnicistica e proto-scientifica, infine positivista. Con il Milizia e i suoi *Principj di*

Architettura Civile (1781) comincia l'epoca dei manuali. Il dibattito tecnico si scosta da quello teorico, permettendo una forte crescita della disciplina estetica. Gli ultimi grandi manuali in Europa risalgono alla prima metà del XX secolo: Daniele Donghi scrive un'opera letteraria, a cavallo tra trattato e manuale, il *Manuale dell'Architetto* (1923-1935), di respiro enciclopedico—quasi eroico, in dieci tomi ai tipi UTET; il *Manuale dell'Architetto* (1953—tuttora in stampa con numerose variazioni e aggiornamenti legati all'attività del Legislatore) del CNR, nella cui prima redazione figurano Mario Ridolfi, Bruno Zevi, Pierluigi Nervi, che ha avuto il ruolo politico di ridare dignità a una categoria professionale; nella produzione europea è impossibile non citare il celebre manuale di Ernst Neufert, *Bau-Entwurfslehre* (1936), che detta gli standard da diverse generazioni di progettisti riguardo a quasi tutti i temi della progettazione architettonica, dell'ergonomia e della pianificazione a scala ridotta. Nella seconda parte del secolo, la teoria viene interpretata come poetica; interessate ai fini dell'elaborato è la posizione americana dei primi anni Duemila, legata al celeberrimo articolo *Notes around the Doppler Effect and other moods of Modernism* (2002) di Sarah Whitig e Robert Somol. La posizione dei due autori, fortemente risonante nell'ambiente d'oltreoceano, posta in un contesto di forte reazione al momento eisemiano, cercando di superare la *hotness* di un sistema teorico assolutamente autonomo, per rovesciare il punto di vista, basando le congetture su legami causali già esistenti nel mondo dei fatti, delinea una *disciplinarietà performativa*, che tuttavia non limiti sé stessa cercando ragioni all'esterno né chiudendosi in sé stessa.

Con *storiografia* si indicano gli studi sopra le modalità con cui si fa la *storia* di una disciplina. La storia dell'arte e quella dell'architettura trovano il primo prodotto storiografico quasi moderno con l'attività di Giorgio Vasari (1511-1574), cui *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1550), fissano nell'immaginario collettivo il germe dell'*imperitura memoria*: la questione del riconoscimento per i posteri (e per l'eternità), tipica dell'idea di storia occidentale, entra nel racconto dell'arte (l'idea invece della trasmissione delle gesta risale al bacino mediterraneo tra la storiografia greca e i *libri dei morti egizi*)². Tra le forme canoniche della storiografia—a partire dal rinascimento fino all'epoca romantica³—troviamo le *memorie universali*, gli *annali*, gli *archivi* e

1 — Frediani, 2017-18.

2 — Panza, 2016.

3 — Risulta non utile ai fini dell'elaborato annoverare i racconti storici dell'età classica (le

i *repertori*. Lo statuto di queste pratiche è acritico, poiché lo studioso non opera scelta di alcun tipo: la ragione selettiva è l'esistenza del reperto o del dato storico, o una sua testimonianza. Con l'avvento dell'età romantica e il XX secolo, la storia assume un ruolo fondamentale, fondando i miti alla base dell'identità nazionale: il lavoro dello storico diventa fondamentale per la politica; anche la storia dell'arte e dell'architettura diventano uno strumento nelle mani del potere che genera narrazioni sopra di essa. Il dibattito sull'oggettività della storia a questo punto è aperto, specie in Inghilterra, alla cattedra di Modern History presso Cambridge. Lord Acton (1834-1902), con una visione positivista della storia, teorizza che essa debba essere l'unica scienza umana oggettiva, trascrizione esatta del passato. L'idea del suo successore alla cattedra Clarke (n. 1942), invece, ha un'ottica molto più moderna: la storia si continua a riscrivere, si supera e si atomizza, è la *letterale* messa in discussione di fatti inconfutabili. In ambito continentale, Benedetto Croce (1866-1952) avanza l'idea di una storia sempre contemporanea, e in quanto tale, sempre interpretata, basata su gerarchia di fonti stabilita dall'autore, che si contrappone alle patologie della storia⁴; I *filosofi della vita*, invece, teorizzano la necessità—specie nel lavoro di Friedrich Nietzsche—di un violento superamento della Storia, eterno freno alle aspirazioni dell'uomo; questa posizione teorica verrà criticata come base della cultura nazista, e in seguito letta come genetica per la posizione degli studi postmodernisti sulla forma e i suoi riferimenti storici. Nell'universo dell'arte e dell'architettura tre sono stati i problemi della storiografia: *modalità narrative e interpretative, oggetto e tempi*. L'atteggiamento storico è già presente nell'opera di Duride di Samo, ma si rinforza nell'umanesimo e nelle sue biografie: le già citate *Vite* del Vasari, o i *Commentari* (1455) del Ghiberti; in questo periodo la storia dell'arte e dell'architettura si interessa a narrare le gesta di *Geni Creatores*, degni di memoria, senza ricorrere a fonti archivistiche, ma solo orali: la trattazione è legata al presente—o al passato prossimo; questa modalità narrativa rimane fondamentale fino al XIX secolo. Con l'avvento del XVIII secolo si sviluppa la storia per Scuole, cui capostipite è la *Storia pittorica d'Italia* (1783) di Luigi Antonio Lanzi che racconta la storia riunendo non solo su base geografica ma su metodi espressivi e tratti comuni gli artisti italiani; nel medesimo periodo nasce il filone dei soggetti

numerose *Storie*, tra cui si annoverano quelle dei cosiddetti padri della storiografia Erodoto e di Tucide).

4 — Croce Benedetto, *Teoria e Storia della Storiografia*, 1916.

assoluti, che continua tuttora: posizioni interpretative che abbandonano la velleità universale per concentrarsi su precisi periodi (ad esempio *Storia dell'Arte dell'Antichità*, 1763, di Johann Winckelmann), opere o punti di vista (*Storia Sociale dell'Arte*, 1951, di Arnold Hauser). Con l'avvento (e il superamento) del modernismo e la sua *tabula rasa* della storia⁵, si rivoluziona il panorama della storiografia dell'arte e dell'architettura, mettendo in crisi lo stesso ruolo di storico come definito in precedenza. In questo periodo di rivoluzione, specie in ambito continentale, la nozione storica viene stigmatizzata e colpevolizzata di reazionismo, oppure resa funzionale al movimento moderno: Sigfried Gideon in *Space, Time and Architecture* (1941) scrive, infatti, che “*Stiamo cercando nell'Architettura il riflesso del progresso che caratterizza il nostro periodo verso la consapevolezza di sé stesso*”⁶. La conseguenza di tale cambiamento è l'adozione radicale della posizione crociana che concepisce la storia come sempre contemporanea, e la storiografia come risposta a una necessità eminentemente presente: “*La Storia (intesa come «historia rerum gestarum») è sempre storia (intesa come «res gestae») contemporanea. Ci si interessa di storia, si scrive di storia solo per un bisogno presente; e tale bisogno si configura sotto la specie della conoscenza, e un bisogno di risposta a certe domande teoriche e culturali del presente*”⁷. La Storia dell'architettura viene dunque da qui riproposta con una chiave interpretativa - ovvero letta alla luce di domande precisamente calate nel tempo vissuto da chi scrive - o in versione “catalogica”. Di maggiore interesse sono le prime, tra le quali si annoverano quelle di Bruno Zevi (1918-2000), Manfredo Tafuri (1935-1994)⁸, insieme a quelle di Leonardo Benevolo (*Storia dell'Architettura Moderna*, 1960) e di Nikolaus Pevsner (*An Outline of European Architecture*, 1942, *Pioneers of Modern Design*, 1949, e *A History of Building Types*, 1979). Con Ernesto Nathan Rogers e le prime redazioni di *Casabella-Continuità*, il problema operativo della

5 — Forty, 2004.

6 — Gideon, 1959, p.19, trad. mia. G. aggiunge anche come lo storico sia una figura analitica, al massimo freddamente critica: infatti “*Non viene chiesto allo storico di correggere un'epoca alla luce delle sue opinioni. Deve spiegare, però, perché la storia abbia preso una certa direzione [...] Un giudizio interamente obbiettivo senza tracce di bias personali è, chiaramente, pressoché impossibile. Ciononostante, l'infiltrazione di giudizi personali deve essere ridotta al minimo. Lo storico non è solamente un catalogatore di fatti; è suo diritto, e anche suo dovere, giudicare. Il suo giudizio, tuttavia, deve provenire direttamente dai suoi fatti.*” (*Ibidem*, pp. 17-18, trad. mia)

7 — Caronna, 1982.

8 — Dei due autori e del loro approccio alla storiografia si parlerà in maggior dettaglio nel capitolo 1 (*La cassetta degli attrezzi*)

storiografia architettonica diventa quello della *continuità storica* (1955), soluzione teorica alle problematiche postbelliche sollevate al questionamento dell'opera dei razionalisti e degli architetti di regime: anche per Rogers, che ben conosceva le implicazioni crociane, la Storia non è semplicemente “il passato”, ma una continua dialettica con il presente, e pertanto la storiografia non può che rendere conto di questa complessità: scrive infatti Vittorio Gregotti (n. 1927) - che di *Casabella-Continuità* era caporedattore sotto la direzione di Rogers - che “*la sua conoscenza [della storia, ndr] sembra indispensabile, eppure una volta che questa sia stata raggiunta essa non è direttamente utilizzabile*”⁹. Negli stessi anni fuori dall'Italia il discorso sulla Storia, sia nella professione che nella critica, era così irrilevante che Philip Johnson, nel 1955, afferma in una lezione che “*la colonna portante della storia, che in passato ha rappresentato il sostegno principale, ora non lo è più [...] la storia non ci preoccupa oggi*”¹⁰. Il discorso sulla Storia guadagna assoluta rilevanza anche internazionale dal 1966, anno di pubblicazione di tre libri fondamentali: *L'Architettura della Città* (1966) di Aldo Rossi (1931-1997), *Il Territorio dell'Architettura* (1966) di Gregotti e *Complexity and Contraddition in Architecture* (it. *Complessità e contraddizione in Architettura*, 1966) di Robert Venturi (1925-2018). Il primo, si avvicina alla storia della città, e dà un carattere progettualmente positivo alla disciplina urbanistica; il secondo si propone una rigorosa analisi della tipologia e della storia della costruzione; il terzo affronta criticamente la dogmaticità del puritanesimo modernista proponendosi di utilizzare in modo strumentale la Storia dell'Architettura per superarlo. Si affaccia dunque una nuova modalità, adottata anche da Tafuri nel suo periodo di studi rinascimentali, di scrivere di Storia: un approccio critico ma positivo, che superi i dogmi del modernismo e la sua *tabula rasa*, perpetuata ovunque dagli adepti del tardo International Style sotto l'egida di Johnson, e contemporaneamente dia dignità a una categoria dimenticata, sintetizzando il percorso teorico della stagione '40-'60 di *Casabella-Continuità* (che dal 1964 cambia editore, e comincia a avvicinarsi alla voga *radical* sotto la direzione di Alessandro Mendini¹¹).

Dunque, si delinea nella disciplina architettonica sempre più una categoria, prima ancora che una

9 — Gregotti, 1966, p.13.

10 — Forty, 2004, p. 211.

11 — Si veda Gregotti, *Storia di una rivista*, in Gregotti, 2014. Sulla storia delle redazioni di *Casabella*, si veda anche Regazzoni, 1995.

disciplina, che risponde al nome di *storia*; in quanto tale, essa viene usata strumentalmente, se non superficialmente. La categoria rimane nebulosa, contraddittoria, aperta all'uso mistificatorio e retorico. A tale riguardo Tafuri, nella celebre intervista rilasciata a Richard Ingersoll nel 1986, raggiunge un punto di svolta che porta con sé desolazione per la condizione del rapporto della professione con la storia, e proposizione per superare l'impasse d'ansia della contemporaneità postmoderna: “Per la storia c'era sempre un obiettivo, ereditato da un pensiero millenario, che restava con gli storici via via che si spostavano dalla storia ermeneutica [...] a una basata sugli atti umani. Il desiderio di comprendere la vita secondo un esito finale portò necessariamente a un modo di pensare causale [...] se tuttavia la guardiamo come l'esposizione continua all'inatteso¹² invece di cercare cause, otteniamo una storia differente, che invece di cause presenta concatenazioni; al posto di una storia lineare otteniamo una storia con un buco nel mezzo. Vivere nel mondo di oggi significa vivere in uno stato di costante ansia. Guardiamo gli architetti minori [...] La storia è stata ridotta a moda, ed è intesa come la intende Walt Disney: Venturi, che crede di essere ironico, in realtà più che altro finisce come Topolino [...] Le certezze se ne sono andate [...] ci troviamo di fronte alle grandi “verità” sul mondo, e l'incertezza prevale [...] Insieme a questa incertezza viene la ricerca nostalgica d'un centro [...] Gli architetti contemporanei sono gli eredi di un enorme sforzo di liberazione, eppure non di rado si ha l'impressione che preferirebbero che questa liberazione non si fosse ancora verificata, in modo da potere ripetere il processo. Il tempo dei collegamenti è finito [...] le corrispondenze che erano capaci di collegare il microcosmo al macrocosmo [...] hanno ceduto perché non potevano lenire più l'ansia dell'uomo. [...] Se fossimo veramente decisi a eliminare l'ansia, allora ci renderemmo conto che la storia serve a dissolvere la nostalgia, non a ispirarla.”¹³. Mark Fisher (1968-2017), a riguardo, rilegge

12 — Poco prima risponde Tafuri a Ingersoll che “E come da tempo cerco di chiarire quando parlo di contesto storico, nessuno può determinare il futuro” (Ingersoll, 1986).

13 — Ingersoll, 1986. Scrive in merito al concetto di angoscia T. nell'incipit di una *Per una critica dell'ideologia architettonica*: “Allontanare l'angoscia comprendendone e introiettandone le cause: questo sembra essere uno dei principali imperativi etici dell'arte borghese.

Poco importa se i conflitti, le contraddizioni, le lacerazioni che generano l'angoscia verranno assorbite in un meccanismo capace di comporre provvisoriamente quei dissidi, o se la catarsi verrà raggiunta attraverso la sublimazione contemplativa” (In Tafuri, 1973, p. 5). L'angoscia cui fa riferimento T. è l'angoscia della borghesia, il sentimento di smarrimento di una classe senza riferimento, storia o obiettivi, sempre alla mercé di un sovraccarico potenziale e del fantasma della rivoluzione proletaria. La ricerca di un centro cui fa riferimento il T. nel testo citato fuori dalla nota è in parte una strategia per uscire e fuggire dall'angoscia messa in atto da parte di una generazione di architetti arresi alle logiche del capitale.

Kafka nel *Das Schloss* (it. *Il Castello*, 1926): è impossibile chiamarlo, e se si riceve risposta, è solo uno scherzo; tuttavia, se una informazione viene data da un funzionario del Castello, è sicuramente importante; Fisher conclude che “Il genio supremo di Kafka sta nell'aver esplorato quella specie di ateologia negativa [corsivo nel testo] propria del Capitale: il centro non c'è, ma non possiamo smettere di cercarlo o ipotizzarlo. Non è che però non ci sia proprio niente: è che quello che c'è non è in grado di esercitare le proprie responsabilità”¹⁴. Quello che gli architetti chiamano *Storia* è dunque, per Tafuri, solo la segreteria telefonica di un Castello che non risponderà mai, o risponderà scherzando; un necessario centro del sistema da bersagliare che—non trovato—genera angoscia.

Il concetto di storia, svincolato dal suo significato canonico e reso categoria referenziale e propositiva, nonché foriera di crisi¹⁵ per il progetto, diventa dunque parte integrante del giudizio critico sull'architettura. Queste parole, nel periodo fecero cadere una pesante scure sulla teoria della storia di Venturi (à la Walt Disney), che infatti non prenderà piede in Italia, dove invece la Tendenza allineerà diverse scuole su una posizione più severa e razionale rispetto al tema. Come è evidente, le narrazioni e le evoluzioni del pensiero sopra la Storia sono numerose e complesse, tanto che la categoria, l'oggetto e il discorso sopra di essa diventano la stessa cosa. Scrive a riguardo Adrian Forty: “Ascoltando parlare diversi architetti sulla storia negli ultimi vent'anni [l'autore si riferisce al periodo tra gli anni '80 e '00, ndr] si ha l'impressione di ascoltare un architetto del XVIII secolo che parla di natura. In entrambi i casi si ha l'impressione che si stia parlando di una categoria indefinita, che serve a collocare l'opera e a dotarla di alcune delle sue caratteristiche [...] mentre tra gli storici la storia era intesa come un prodotto dello spirito del presente [...] fra gli architetti persisteva la convinzione che le opere architettoniche del passato fossero esse stesse storia. Come un'opera architettonica [...] potesse essere storia [...] è una contraddizione che non pochi architetti hanno notato”¹⁶. La pesante nebbia sul termine non si dipana, né davvero al presente stato delle cose la differenza tra critica, pratica e storia è risolta, né questa tesi si propone di indagare ulteriormente la relazione tra critica e storia.

Due questioni sorgono, poi, intorno a altrettanti termini affini al campo della storia, sopra i quali il dibattito

14 — Fisher, 2018, p. 128.

15 — Si veda capolo XXXXXX

16 — Forty, 2004, pp. 211-212.

disciplinare si accende: memoria e conservazione.

La prima questione è più complessa di quanto si possa pensare. Innanzitutto, il concetto di memoria è altamente volubile nel tempo: “*Sarebbe completamente errato presumere che per esempio Peter Eisenman nel XX secolo parli della stessa cosa di cui parla John Ruskin nel XIX secolo, o Horace Walpole nel XVIII*”¹⁷; inoltre, non è chiaro né il suo ruolo nella estetica dell’architettura¹⁸, né la qualità del suo rapporto con la Storia¹⁹. Al fine dell’elaborato risultano interessanti due appunti, uno sollevato da Forty, l’altro già toccato da Tafuri nella celebre intervista a Ingersoll. La prima nota dallo studioso britannico è l’accezione, e in generale il significato dato al termine durante il periodo Postmoderno, specie in seguito a *L’architettura della città* di Rossi, agli studi di O.M. Ungers e Colin Rowe, alle ricerche di Lynch e a *Roma Interrotta* (1978). Il ritorno della categoria della memoria è inizialmente un guanto di sfida lanciato all’ortodossia modernista, che aveva *consapevolmente negato e ignorato* la memoria come portatrice di valori, in favore dell’anonimato della corretta organizzazione funzionale degli spazi²⁰. Anche Rossi, allo stesso modo, attraverso la formalizzazione delle *permanenze* e dei *fatti urbani*, cerca di smorzare i toni funzionalisti che abitavano *Casabella-Continuità* tra i tardi ’50 e i primi ’60. L’idea di memoria collettiva, del Maestro milanese deriva direttamente dagli studi del sociologo francese Maurice Halbwachs, che sostiene in *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925) che a generare la memoria non sia tanto uno spazio quanto l’immagine mentale che di questo si forma. Forty critica Rossi nell’uso improprio di questa categoria, mentre Carlo Olmo asserisce che l’idea di memoria rossiana sia più poetica che rigorosa o scientifica. Indipendentemente dalle reazioni, quello che Aldo Rossi porta al discorso è la consapevolezza che il tessuto urbano sia costruito *anche* della sua memoria storica, ed invita gli architetti ad usarla per dar forma alle città²¹. Pertanto, la nozione di memoria, *davvero* non indipendente da quella di storia, entra nel discorso critico dagli anni ’70. L’altro appunto, da Tafuri, è la deriva nostalgica che la memoria inevitabilmente trae con sé²² nei discorsi delle frange più reazionarie—dette, infatti,

17 — Forty, 2004, p. 214.

18 — Panza, 2015.

19 — Per una dettagliata disamina dell’evoluzione storica del concetto di memoria, si veda Forty, 2004, pp. 213-225.

20 — Ungers Oswald Maria, *Architecture as a Theme*, Milano, Electa, 1982.

21 — Rossi, 1966.

22 — Ingersoll, 1986.

nostalgiche. Il seme di tale categoria è per sua natura narrativo, e dunque ideologico prodotto sovra-strutturale dei rapporti di produzione. L’enciclopedia Treccani definisce la nostalgia come “*stato d’animo melanconico, causato dal desiderio di persona lontana (o non più in vita) o di cosa non più posseduta, dal rimpianto di condizioni ormai passate, dall’aspirazione a uno stato diverso dall’attuale che si configura comunque lontano*”²³. Specialmente nei periodi di maggiore sperimentazione collettiva, o nei casi di particolari esperienze d’avanguardia, accanto a una critica disamina del progresso esiste sempre una reazione nostalgica, di *retour à l’ordre* che contrappone posizioni acritiche che rifiutano l’apertura di campo che qualsiasi sperimentazione di per sé porta seco. Interessante è vedere come lo stesso Tafuri venga additato come nostalgico da Zevi, che si chiede: “*Demolito tutto, raggiunta la tabula rasa, [l’autore intende il “nichilismo critico” del tardo Tafuri, ndr], cosa si offre ai giovani se non la disperazione dell’annientamento? Automaticamente si addita loro un “ritorno all’ordine” reazionario e agnostico, magari all’insegna di bandiere rosse, gremite di slogan benjaminiani. [...] Tafuri non si accorge che la sua critica tradisce un autorispecchiamento; l’architettura vi funge da mero, intercambiabile alibi*”²⁴. La domanda che pone Zevi è in realtà ancora attuale, e spesso allargabile a tutte le pratiche della lotta operaia, e ancora più largamente a tutta la dottrina marxista, che lascia scoperto nel suo castello proprio questo punto: *che succede dopo la rivoluzione?* I dubbi più che sulla rivoluzione sono sulla dittatura del proletariato, ovvero sull’orizzonte post-ideologico che Tafuri abbraccia come obiettivo per la critica. Tuttavia, la questione della reazionarietà è, specie negli anni di Piombo, una categoria che anche la sinistra comunista e rivoluzionaria non esita a impiegare sopra l’architettura, anche con esponenti di quella Tendenza che sul filo del rasoio della storia costruiva il suo progetto di rivoluzione²⁵.

23 — Nostalgia, in *Enciclopedia online Treccani* [14.01.18]

24 — Zevi, 1992, p. 134.

25 — In un periodo in cui il Partito Comunista Italiano appoggiava le ipotesi urbanistiche di De Carlo e le teorie sulla storia di Zevi, l’approccio e la resa formale di Aldo Rossi - sebbene iscritto al Partito - non esitarono a farlo additare come fascista: “*Il partito stesso lo considerava fascio-stalinista, le sue forme non erano allineate all’ideologia corrente degli architetti che costituivano la linea di corrente culturale architettonica del Partito Comunista.*”. La sua personale amicizia con Carlo Aymonino lo avvicinò al PCI nell’occasione della progettazione del Complesso del Monte Amiata. Tuttavia, Rossi non ascoltò mai le critiche del Partito al suo modus operandi, la più celebre in occasione della Biennale ’73 da parte di Zevi che lo apostrofò: “*Sei un porco! Sei un meraviglioso porco, ma sei un porco!*” (Ornaghi Nicolò e Zorzi Francesco (int.), *Arduino Cantafora, Intervista su Aldo Rossi*, interista a Arduino Cantafora,

Il discorso sulla conservazione ha risvolti molto più pragmatici rispetto a quelli sulla memoria; la questione diventa centrale per il mestiere critico con le osservazioni che porta François Lyotard. In questa sede ci si limiterà a individuare alcune prime implicazioni della conservazione. Diventa fondamentale chiarirle, poiché risulta strettamente correlato alle parole discusse finora. Innanzitutto la principale ragione per cui il tema della conservazione è tornato nella discussione sulla critica e sull'arte in generale è perché l'umanità ha raggiunto la capacità conservativa massima della sua storia con l'avvento del web; nello stesso momento, dall'altra parte c'è stato un abbandono della memoria, anche solo affettiva, delegata a sistemi esterni (biblioteche, archivi, server, *clouds...*), azzerando così la responsabilità individuale della partecipazione alla memoria storica, rendendo nullo il rapporto testimoniale e lasciando adito a memorizzatori sociali che nei migliori dei casi producono *vintage*, nei peggiori reazione e nostalgia. Henry-Pierre Jeudy teorizza che la necessità conservativa è in realtà una collettiva elaborazione del lutto in relazione alla sfiducia nel futuro; la "macchina patrimoniale", in cui l'oblio è un crimine, normalizza la memoria, rimuove l'accidentalità del processo e opera il "*raddoppiamento museografico del mondo*"²⁶. Se tutto viene conservato, allora un database, o un canone, possono funzionare facilmente da memoria collettiva, che viene esercitata senza che davvero il passaggio del relato testimoniale sia interiorizzato negli individui. Se la conservazione è dunque una capacità, la sua attuazione possiede ricadute culturali e storico-sociale, e la sua attuazione possiede un rapporto di proporzionalità inversa con la fruizione dell'opera conservata²⁷. Il dubbio sull'utilità della conservazione - e dunque sulla liceità dell'istituzione che la pone in atto, il museo - sorge spontanea a vedere collezioni museali composte da centinaia di migliaia di opere. L'atto di conservare è necessariamente legato alla definizione di *bene culturale*, e pertanto ad un atto critico di riconoscimento di valore.

su www.gizmoweb.org, 14.12.15 [14.01.18]).

26 — Jeudy Henry-Pierre, *Fare Memoria*, Firenze, Giunti, 2012.

27 — Il dibattito è sintetizzato da Christopher Groskopf in *Museums are keeping a ton of the world's most famous art locked away in storage*, su <https://qz.com/>, 20.01.16 [14.01.18]; apparso su <https://www.internazionale.it> con il titolo *Gran parte delle opere d'arte è nascosta nei depositi dei musei, 17.02.16*, trad. Alessandro De Lachenal, accesso 14.01.18]

Con questa nota introduttiva si sono definiti storicamente (limitandosi ad esaminarne il tracciato epistemologico fino agli anni '90) alcuni termini fondamentali per l'elaborato, di cui in sede di utilizzo non verranno chiariti ulteriori significati storici, quanto più il loro rapporto con la critica d'architettura contemporanea.

0.

BENE MA NON BENISSIMO.

POSSIBILI SCENARI (1989-2016)

È necessario, per comprendere al meglio il mondo e la critica a noi contemporanei, inquadrare con precisione questo periodo all'interno di un quadro storico e culturale. Innanzitutto, non è semplice—sia per vicinanza storica degli eventi, sia per la complessità che contraddistingue questo periodo—definire una *milestone* precisa—discriminante—che possa soddisfacentemente funzionare da crinale temporale tra un prima—in realtà non necessariamente univocamente definito—e un dopo. Infatti, il discrimine che si cerca è non è tanto o soltanto cronologico, ma si tenta di definire un cronotopo culturale, una linea—sicuramente labile, discutibile e forse solamente funzionale a ridurre lo spettro dell'indagine—tra una cultura più contemporanea e una meno contemporanea al momento in cui chi scrive legge il mondo.

La scelta più ovvia—calendariale—per identificare il discrimine è il *Y2K transmission*, ovvero il passaggio tra l'anno 1999 e il 2000. Esattamente come avvenne per l'anno 1000, una narrazione isterica sopra una crisi

tecnologica, il *millenium bug*, che, anche se rivelatosi una bolla di falsità, ha dato, per via dell'*hype*¹ che i media hanno costruito intorno ad esso, la consapevolezza al pubblico dell'ingresso nel nuovo millennio, in una nuova era.

Una altra scelta potrebbe usare il paradigma hobsbawmiano, e identificare con la caduta del Muro di Berlino (1989) e la dissoluzione dell'URSS (1991) la chiusura del Novecento quindi detto *breve*².

Sempre con lo stesso paradigma, se lo studioso britannico identificava l'inizio del Secolo Breve con l'assassinio dell'Arciduca d'Austria Francesco Ferdinando, è chiara una immagine di un'azione terroristica altrettanto *iconica* nella sua capacità di mobilitare eserciti l'uno contro l'altro: l'attacco alle Torri Gemelle, cristallizzato nella sua data, l'Undici Settembre 2001.

La tragedia però porta un altro spunto sul tavolo: è la prima ad aver generato un'immagine di sé in *real time*³. Il *format* della *real time*, tipico della contemporaneità, e della distorsione del rapporto tra realtà e immagine teleguidata ha diversi precedenti; ci limiteremo a citare i due esperimenti fondamentali, quello di Walt Disney e quello di Hugh Hefner: il primo, dovendo fronteggiare la mancanza di fondi per costruire Disneyland, raggiunse un accordo con l'emittente americana ABC per trasmettere *The Mickey Mouse Club (1955)*, un programma girato proprio dentro al suo parco, che diventa dunque *sia* un luogo fisico, *sia* un'ubiqua immagine di sé; il secondo collaudò la *Playboy Mansion* (prima a Chicago poi a San Francisco) come antesignano della realtà aumentata per i suoi lettori, che potevano accedere "live" alle stanze della rivista da qualsiasi punto degli States si trovassero⁴. Sebbene

1 — Il dizionario Cambridge definisce *hype* "una situazione in cui qualcosa è pubblicizzato e discusso su giornali, televisione etc., al fine di attrarre l'interesse di tutti".

2 — Hobsbawm Eric, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, 1994, 1 ed. Italiana Milano, Rizzoli, 1995. H. contrappone il secolo *breve*, dal 1914 al 1991, con la sua cultura ideologica e di *estremi*, al precedente *lungo Ottocento*, che per lo storico comincia con la Rivoluzione Francese del 1789, che porta alla nascita del primo sistema moderno repubblicano, per terminare con il crollo dell'assetto geopolitico imperialista con la I Guerra Mondiale.

3 — Sebbene si parli di tempo *reale*, non esiste mai una immagine *immediata* nel senso senza una narrazione, che sia grafica, narrativa o legata al mezzo di divulgazione.

4 — Playboy è oggetto di diversi studi, sia nell'ambito dell'editoria che in quello dell'architettura; tra tutte citiamo la mostra

negli Stati Uniti diversi programmi con telecamere nascoste fossero già sperimentati negli anni '80, ed in Europa si cominciava a superare il paradigma della differita a partire dai Mondiali in Inghilterra del 1966, è con l'avvento delle trasmissioni del *Grande Fratello* (in Italia e in USA la prima stagione risale al 2000), in cui si sperimenta l'interazione tra pubblico—che verrà etichettato sempre *a casa* - e competizione che davvero il paradigma del *real time* entra prepotentemente nella cultura occidentale⁵.

Restando nel campo della cultura pop e del mondo *audiovisual*, si può identificare il 1999 come anno discriminante: vengono trasmesse le prime puntate de *I Sopranos*, la serie televisiva che marca il discrimine tra le modalità narrative e fruibili presenti e “passate”. Nel 1999, inoltre, escono nelle sale *The Matrix* e *Eyes Wide Shut*. Se il secondo film chiude la carriera di uno dei più influenti registi del XX secolo, l'altro rompe gli schemi narrativi lineari, e propone un universo *transmediale*, in cui carta stampata, film, videogiochi, cartone animato e contenuto online contribuiscono *senza ridondanza*, ciascuno ampliando la storia con le proprie peculiarità⁶. Nel mondo musicale, il 1999 sancisce la nascita dell'era delle *boyband*, sia oltremarica e oltreoceano (Blue, Backstreet Boys, Blink 182), che in Italia (Lunapop e Eiffel 65); nasce una certa idea di icona pop femminile fortemente sessualizza-



ta (Britney Spears pubblica *...Baby One More Time*, Christina Aguilera *Sometimes* e Jennifer Lopez *If You Had My Love*). Debuttero Eminem, Ricky Martin e numerosi gruppi che definiranno le subculture dei primi 2000, tra cui Sixpence None The Richer o i Goo Goo Dolls.

Un altro punto di vista, geologico e dunque per sua natura con periodi cronografici più lunghi, legge nel 2016 l'inizio dell'*Antropocene*, l'era dell'uomo, figlio della rivoluzione industriale. vede nella richiesta del Working Group on Anthropocene la sua formale nascita. Questo cronotopo fa coppia con un altro doppio momento politico chiave per lo sviluppo del rapporto dell'umanità col pianeta e l'ecologia integrale: la firma del UNFCCC nel 1992 e la sua conferma nel 1997 conosciuta col nome di Protocollo di Kyoto.

Dal punto di vista generazionale, il Pew Research Center definisce i *Millennials* come la generazione nata tra il 1981 e il 1996, mentre la generazione *Post-Millennial* copre il periodo dopo il 1997. Il documento *Millennials in Adulthood* (2014) fo-

tografa chiaramente la generazione ormai adulta con tre caratteristiche fondamentali: è indipendente, ha legami digitali, ed è indebitata ma ottimista⁸.

È evidente, dopo questa rapida carrellata di possibili discriminanti che la decisione di una data che sancisca più o meno univocamente il passaggio da *ciò che siamo stati* e *ciò che siamo* non è una missione per nulla semplice. Forse, però una ulteriore ipotesi può funzionare:

Nel libro *The Game* (2018) di Alessandro Baricco (n. 1958) viene proposta, all'interno di una narrazione complessiva della rivoluzione culturale e tecnologica che ha portato al mondo digitale come lo conosciamo ora, una scansione in tre fasi: l'*età classica* (dal 1981 al 1998), la *colonizzazione* (dal 1999 al 2007) e *the Game* (dal 2007 a oggi). Lo scrittore torinese individua appunto nel biennio 2007-2008 il cronotopo che separa *ciò che siamo stati* e *ciò che siamo*: nel 2007, il 9 Gennaio, Steve Jobs “*comunica al mondo di aver reinventato il telefono. Poi mostra un oggetto piccolo sottile, elegante, semplice [...] avremmo presto imparato a chiamarlo col suo nome: iPhone*”⁹. Ma non finisce qui. Il 10 luglio dell'anno successivo sugli schermi degli iPhone compaiono le prime App, che diventano sempre più *spazi di questo mondo nell'oltremondo*. Inoltre, in settembre fallisce Lehman Brothers¹⁰ (crollo preceduto dalla crisi dei mercati immobiliari e dei subprime), una delle principali banche americane, iniziando a generare diffidenza verso questo tipo

di istituzioni tra *la gente*. Infine, nel novembre 2008 viene eletto alla Casa Bianca Barack Obama, primo Presidente degli Stati Uniti di colore, ma anche il primo a vincere considerando internet non solo come uno tra vari media ma il “*sistema nervoso*” della sua campagna elettorale, creando una community online, *MyBO*, capace di creare reti, connettere utenti, e - non ultimo—impegnarli nella campagna elettorale¹¹.

Questo cronotopo sembra, più di tutti quelli precedenti, convincente e capace di rappresentare il punto di svolta *almeno* su tre punti fondamentali che caratterizzano il *modo di stare al mondo* dell'umanità del 2019, che ormai esercita da quasi quindici anni: 1. La mancanza di fiducia nelle mediazioni, 2. Il continuo sentimento di essere in crisi e di non riuscire a uscirne mai e 3. La *transmedialità*, ovvero l'entrare e uscire da un *oltremondo* digitale con disinvoltura, trasferendovi dentro sempre maggiori quantità non solo di informazioni ma anche di contenuti.

FAR SALTARE IL BANCO

Una delle tesi fondamentali che Baricco porta nel libro viene poi rielaborata anche in un articolo dal titolo *E ora le élite si mettano in gioco*¹², che ha generato un interessante dibattito sulla carta stampata e in rete¹³. La tesi è chiara, fin dalle prime righe del testo: “*Dunque, riassumendo: è andato in pezzi un certo patto tra le élites e la gente, e adesso la gente ha deciso di fare da sola*”¹⁴. Qualsiasi sia il concetto di élite e il suo ruolo nella costituzione di un *ambiente comune*, visto che sia il narratore torinese sia i suoi commentatori propongono delle

Playboy Architecture 1953-1979, al Chicago Elmhurst Art Museum, curata nel 2016 da Beatriz Colomina e Pep Aviles, o Preciado Beatriz, *Pornotopia: An Essay on Playboy's Architecture and Biopolitics*, Zone Books, New York, 2014. Specialmente in Colomina Beatriz, *Radical Interiority: Playboy Architecture 1953-1979*, in *Volume*, n. 33, 2013, l'autrice sottolinea come la diffusione su larga scala dell'architettura della *Playboy Mansion* (1953) e di tutti gli *spin-off*, tra i quali la celebre *Playboy Penthouse* (1956) abbia contribuito a creare un gusto, tutto americano, verso uno spazio orientato alla seduzione, ma non ruffiano quanto raffinato e - soprattutto - tecnologico. La rivista pubblicava - prendendoli come modello per il lifestyle del *playmate* - progetti d'avanguardia, come *Habitat 67* di Moshe Safdie, o le visioni di Buckminster Fuller. Dall'altro lato contribuiva, mediante la divulgazione di opere di spessore come quelle di Mies van der Rohe, Wright, Gehry, Lautner e Saarinen, a generare un canone cui l'architetto americano non poteva non far cadere l'occhio anche solo di sfuggita. C. si spinge anche a dire che “*Se Playboy sarebbe potuto esistere senza architettura, l'architettura non sarebbe potuta esistere senza Playboy*”, citando anche il famoso apprezzamento di Banham dal titolo “*I'd Crawl a mile for... Playboy*” (1960). Per comprendere quanto fosse una istituzione laica nel mondo dell'architettura, basti pensare che la sua sede londinese al 45 in Park Lane (1966) venne disegnata dall'austerissimo, moralissimo Walter Gropius.

5 — Carrión Jorge, *But When Did the 21st Century Begin?*, su <http://lab.cccb.org>, 05.10.17 [15.01.19].

6 — Jenkins Henry, *Why The Matrix Matters*, su <https://www.technologyreview.com>, 06.11.03 [15.01.19].

7 — Si vedano tra gli altri, Pew Research Center (PRC), *The Generation Gap in American Politics*, 2018; PRC, *Millennials in Adulthood*, 2014; PRC, *Young, Underemployed and Optimistic*, 2012.

8 — PRC, 2014, p. 4.

9 — Baricco, 2018a, p. 129.

10 — Per una storia rappresentata della banca si veda Massini Stefano, *Lehman Trilogy*, Torino, Einaudi, 2014.

11 — Baricco, 2018a, pp. 187-193.

12 — Baricco, 2019.

13 — Si vedano, tra altri, Cadeddu Davide, *Caro Baricco, i confini sono labili e sembrano confusi*, su <https://www.huffingtonpost.it>, 15.01.19 [16.01.19]; Mantellini Massimo, *Baricco, le élite e il luogo microfónico*, su <https://www.ilpost.it>, 14.01.19 [15.01.19]; Mazzuccato Marianna, *Chi manipola la collettività è la vera élite*, su *La Repubblica*, 14.01.19; Mazzuccato Marianna, *I miei punti erano sulle 'cose'...*, @MazzuccatoM, 14.01.2019, Twitter [16.01.19] con relativo thread; Sofri Luca, *Quando parliamo di élite*, su <https://www.wittgenstein.it>, 15.01.19 [16.01.19]. Sul tema dell'educazione: Spicola Mila, *La ribellione delle masse*, Baricco, Mazzuccato e nemmeno io mi sento tanto bene, su <https://www.huffingtonpost.it>, 14.01.19 [16.01.19].

14 — Baricco, 2019.

ipotesi plausibili¹⁵, il passaggio fondamentale sul versante del rapporto tra gente e élites—condiviso anche da autori che di solito prendono posizioni diametralmente opposte a quelle di Baricco, come Mantellini—è decisamente lineare: “Il punto di maggior potenza di *The Game* è paradossalmente connesso a tutto questo ed è la lucidità con cui una figura con le mani in pasta con i superati processi culturali del secolo scorso come Baricco sia riuscita, nonostante tutto, ad estrarre dal grande casino di un universo complicato che conosce solo superficialmente una serie di considerazioni molto centrate ed importanti. Due sopra tutte: quello sull'impossibilità di decodifica del nuovo mondo da parte delle vecchie élite intellettuali (tutti a casa, ragazzi) e quello sulla necessità di immaginare un nuovo apparato educativo che decodifichi finalmente il circostrante.”¹⁶. Il mondo non si riesce più a decodificare con le stesse chiavi di lettura che l'élite intellettuale novecentesca utilizzava per leggere il secolo passato; contemporaneamente il sistema educativo sta formando “perfetti cittadini per l'Unione Europea degli anni '80”¹⁷. Questa mancanza di fiducia nei confronti della élite comincia alla radice di quella rivoluzione culturale che culmina nella condizione di oggi, che Baricco

chiama—secondo alcuni in modo non del tutto efficace¹⁸ - *The Game*¹⁹. Comincia con un gruppo di *contro-pensatori sfuggiti al sistema*²⁰, —tecnici (e) informatici che, cavalcando la controcultura hippy, contrapponevano a un *progetto di umanità*, concetto e pratica novecenteschi di cui conoscevano



bene implicazioni morali e storiche, non ultime due guerre mondiali e una fredda, *strumenti* per distruggere il sistema che li aveva portati lì: “Non avevano un'idea di mondo da inseguire: avevano un'idea di mondo da cui fuggire. Non avevano un progetto di uomo: avevano l'urgenza di disintegrare quello che li aveva fregati”²¹. A una teoria

15 — Baricco sostiene che il *tacito patto* venuto meno sia quello per cui “la gente concede alle élites dei privilegi e perfino una sorta di sfumata impunità, e le élites si prendono la responsabilità di costruire e garantire un ambiente comune in cui sia meglio per tutti vivere. Tradotto in termini molto pratici descrive una comunità in cui le élites lavorano per un mondo migliore e la gente crede ai medici, rispetta gli insegnanti dei figli, si fida dei numeri dati dagli economisti, sta ad ascoltare i giornalisti e volendo crede ai preti. Che piaccia o no, le democrazie occidentali hanno dato il meglio di sé quando erano comunità del genere: quando quel patto funzionava, era saldo, produceva risultati. Adesso la notizia che ci sta mettendo in difficoltà è: il patto non c'è più” (Baricco, 2019). Da un altro punto di vista invece, Mazzuccato sostiene che “Baricco afferma che la democrazia funziona quando le élite, pur proteggendo e incrementando i loro privilegi, riescono magnanimamente a dispensare una forma di convivenza accettabile per le masse. Non credo sia così. La democrazia ha creato società meno inique quando gli “esclusi” hanno saputo rappresentarsi e strappare alle élite concessioni che hanno reso meno penosa e più piena la vita di tutti (spesso anche delle élite stesse). Ma qui non c'è niente di deterministico. Ci sono voluti sindacati, movimenti ecologisti, movimenti femministi. Le otto ore di lavoro, condizioni decenti in fabbrica, il sistema sanitario nazionale, il voto alle donne, anche qui si potrebbe andare avanti per pagine... non sono stati graziosamente concessi dalle élite. Anzi, in quasi tutti questi casi, le élite hanno pervicacemente tentato di negare questi diritti” (Mazzuccato, 2019a) Sofri, invece, nel suo post sul blog Wittgenstein, cerca di evidenziare, scortato dal nome cui nome è mutuato nel titolo del blog, che il concetto di élite e il suo ruolo sono frutto di determinati processi linguistici e che tra M. e B. non esista una differenza sostanziale — se non quella legata alla confusione linguistica che i due autori creano non riferendosi allo stesso sistema linguistico di riferimento; questa è anche legata alla elevata volubilità semantica del lemma élite nelle diverse lingue europee, specie in Italia e Francia. (Sofri, 2019). Al contrario, tutt'altro che conciliante è la posizione di Cadeddu, che evidenzia diverse lacune nel testo di B., specie in merito alla mancanza di specificità nell'uso di categorie sociologiche, che porta alla confusione che M. evidenzia col suo intervento (Cadeddu, 2019).

16 — Mantellini, 2019.

17 — Baricco, 2018b.

18 — Mantellini, 2019.

19 — Baricco 2018a; Baricco 2018b; Baricco, 2019.

20 — Baricco, 2019.

21 — Baricco, 2018a, p. 102.

di mondo contrapponevano una *pratica di mondo*, in cui i *tools* vengono affidati non nelle mani degli esperti, ma di tutti: viene fatto saltare il banco della cultura autoriale del Novecento. Il caso più emblematico è Google: una classifica in cui a decidere la posizione non c'è un esperto, ma un algoritmo che segue la regola che l'autore torinese pone alla base della nuova geografia del sapere: “dove [va] più gente, quello [è] il posto migliore”²². Dunque, il *gestore del gioco* non è nemmeno l'algoritmo, quanto la *maree* che lo abita e lo nutre. A un mondo *immobile*, in cui a essere padroni del discorso erano i *confini*, sostituivano un mondo in cui stare fermi fosse altamente sconsigliabile, se non addirittura impossibile. “Che fosse il confine tra diversi Stati-Nazione, o quello tra un'ideologia e un'altra, o quello tra una cultura alta e una bassa, se non addirittura tra una razza umana superiore e un'altra inferiore, tracciare una linea e renderla invalicabile rappresentò per almeno quattro generazioni un'ossessione per la quale era sensato morire e uccidere. [...] cosa potevi [salvare]? Rimettere tutto in movimento. Farlo dal primo istante possibile. Boicottare i confini, tirare giù tutti i muri, [...] demonizzare l'immobilità”²³.

Questi tre *movimenti* contraddistinguono la fase seminale del *Game*, e sono le colonne portanti su cui si basa il cambio di paradigma che fin qui è stato evidenziato: 1. Scappare dal Novecento e dalle sue psicosi; 2. Contrapporre a una teoria la prassi, e dare—possibilmente—a quanti più possibile gli strumenti per attuarla; 3. Mettere in movimento tutto, e scegliere il campo di gioco con il numero maggiore di mosse possibili. Ma questo movimento è ancora primordiale, a fronte delle scosse che il nuovo millennio avrebbe procurato. Il passo successivo, come ben dichiara la seconda di queste mosse, è di diffondere il più possibile la possibilità di operare attraverso il *Game* e pian piano trasferirci sempre una maggiore quantità di informazioni, dati, vincoli, strumenti, istituzioni. Abbiamo impiegato i primi sette anni del millennio a scivolare in questo gioco. Napster ha mostrato come potesse diventare pericoloso per le lobby (in questo caso quella dell'industria discografica) l'insurrezione digitale e le sue frange estremiste. La *dot.com bubble* ha invece dimostrato come il sistema economico non

fosse ancora pronto, all'inizio del millennio, a ospitare al suo interno i nuovi arrivati dalla Silicon Valley, ma contemporaneamente mostrò l'imponenza del giro di affari multimiliardario che circondava il mondo digitale e informatico. Tra il 2001 e il 2007 appaiono online: Wikipedia (2001), LinkedIn (2002), Skype e Myspace (2003), Facebook (2004), Youtube (2005) e Twitter (2006). Nel 2003 viene commercializzato il Blackberry, e nel 2007 iPhone. Si frammenta, fino alle tasche degli individui, il potere, o quantomeno quella parte che era tipicamente dell'élite (... o degli intellettuali?): “Oggi, con uno *smartphone in mano*, la gente può fare, tra le altre cose, queste quattro mosse: accedere a tutte le informazioni del mondo, comunicare con chiunque, esprimere le proprie opinioni davanti a platee immense, esporre oggetti (foto, racconti, quello che vuole) in cui ha posato la propria idea di bellezza. Bisogna essere chiari: questi quattro gesti, in passato, potevano farli solo le élites. Erano esattamente i gesti che fondavano l'identità delle élites. Nel Seicento, per dire, erano forse qualche centinaio le persone che in Italia potevano farli. Ai tempi di mio nonno, forse qualche migliaio di famiglie.”²⁴. Risulta evidente come ci sia una parola, lasciata sottintesa ma fondamentale, che dunque ci arroghiamo di aggiungere al discorso: *immediatamente*. Designa sia un infinitesimo spazio di tempo tra desiderio e azione, e contemporaneamente dichiara la morte della mediazione: accedere a tutte le informazioni del mondo, senza che a filtrarle fosse la redazione di un giornale; comunicare con chiunque, senza che un sistema burocratico, postale, amministrativo o linguistico si intramettra tra le parti in causa, indipendentemente dalla distanza, dal fuso orario o dalle condizioni degli interlocutori; comunicare senza censure il proprio pensiero, senza né la necessità di avere qualcosa da dire davvero, né quella di dover essere competenti o efficaci editorialmente; condividere, senza la necessità di una investitura d'autorevolezza esterna, una certa idea di *bello*, una certa idea di mondo.

Che si trattasse di mediazioni culturali, linguistiche, strutturali o amministrative, sono state, poco alla volta abbattute: cosa serve il *postino* se ho *Gmail*? L'*Enciclopedia* se c'è *Wikipedia*? Tutto lo sforzo positivista degli ultimi secoli viene messo in dubbio.

22 — Baricco, 2018a, p. 75.

23 — Baricco, 2018a, p. 95.

24 — Baricco, 2019.

Finchè si tratta di sostituzioni sovrastrutturali, come succede con la posta elettronica, non tutto è perduto; già con lo switch dalla guida Michelin a Tripadvisor, qualcosa di più è stato messo in gioco. Se si sostituisce la democrazia rappresentativa con quella diretta, è un dramma. Saltare la mediazione, di per sé atto positivo di allargamento dell'arena decisionale, mette però in crisi un concetto, su cui tutto il Novecento si fondava: quello di autorevolezza.

Possiamo definire *autorevolezza* il riconoscimento *de facto* - e non *de iure*—dell'*expertise* di una determinata persona o ente in un determinato campo. Questa non solo era un riconoscimento superficiale o eminentemente di fregio, ma spesso era fondativa di tutti i sistemi, a partire da quello economico, che fonda sulla presunzione di autorevolezza il concetto di *interesse*, che è la base deontologica della disciplina economica, fino a quello culturale, produttivo e accademico. L'aver dato la possibilità a chiunque di esporre la propria opinione, anche senza un riconoscimento *de facto* (*sino de iure*) della propria competenza o conoscenza, ha causato, con le parole di Claudio Paolucci *“una diffrazione e [a] una moltiplicazione inedita dei punti di vista”*²⁵: *“[significa] Che ci sono molte più campagne possibili da ascoltare rispetto a quando, qualche anno fa, il sistema mediatico favoriva ancora un campo intellettuale costituito su un dialogo Uno verso Molti. In pochi scrivevano sui giornali, in pochi scrivevano libri e in molti li seguivano. Quindi probabilmente all'epoca c'era una maggiore costruzione dell'aura dell'intellettuale che cercava di interpretare la realtà. Adesso ci sono molti più punti di vista che si accompagnano a una moltiplicazione e a una disseminazione mediatica: si leggono molti meno libri, ma molti più articoli, ci si informa da fonti molto più disomogenee rispetto al passato, come il web. E questa situazione sicuramente fa disperdere un pochino l'aura che l'intellettuale aveva fino a qualche anno fa.”*²⁶.

La figura che maggiormente incarna nel Novecento il concetto di autorevolezza è, come già accennato, *l'intellettuale*.

Indifferentemente dalla definizione, varia e ineffabile nella storia²⁷, di chi sia l'intellettuale e quale sia il suo ruolo nella società, è indubbio che basi il suo status sopra la concessione di autorevolezza che gli viene accreditata. Superare questo concetto, annullando la mediazione che queste figure autorevoli propongono, significa mettere in crisi l'esistenza stessa dell'intellettuale, trasformandolo istantaneamente in un *Professorone* dalla boria egocentrica.

In realtà, già uno degli intellettuali italiani del Novecento per antonomasia, Antonio Gramsci (1891-1937), nei *Quaderni del Carcere* (1929-1935), specialmente nel *Quaderno 21* (1934-35), *Problemi della cultura nazionale italiana; I Letteratura popolare* aveva affrontato la questione del distacco sempre maggiore tra popolo e scrittori. Apprendo il discorso sopra la letteratura d'appendice, prodotto sempre importato nell'editoria italiana fino ad ora, Gramsci si chiede quale sia il ruolo dell'intellettuale nei confronti del popolo: *“Nell'intellettuale italiano l'espressione di “umili” [riferito a “letteratura per gli umili”, ovvero quella d'appendice, ndr] indica un rapporto di protezione paterna e padreterale, il sentimento “sufficiente” di una propria indiscussa superiorità, il rapporto come tra due razze, una ritenuta superiore e l'altra inferiore, il rapporto come tra adulto e bambino nella vecchia pedagogia o peggio ancora, un rapporto da “società protettrice degli animali” o da esercito della salute anglosassone verso i cannibali della Papuasia”*²⁸. Quello che intercorre tra il popolo e l'intellettuale, per Gramsci, è un sistema complesso di rapporti, che nell'Italia degli anni '30 viene a mancare in quanto la letteratura non era nazionale perché non era popolare, e perché mancava un intellettuale o un riferimento capace di esercitare l'*egemonia culturale*, ovvero *“un determinato contenuto intellettuale e morale che sia l'espressione elaborata e compiuta delle aspirazioni più profonde di un determinato pubblico, cioè della nazione-popolo in una certa fase del suo sviluppo storico”*²⁹. La questione sull'intellettuale era già stata sollevata nel *Quaderno 12* (1932), *Appunti e note sparse per un gruppo*

di saggi sulla storia degli intellettuali in cui veniva posto in questione il ruolo degli intellettuali nell'organico sociale prima ancora che culturale di varie civiltà: la questione, infatti, non vada affrontato al livello di *“criteri unitari”*, ma *“nell'insieme del sistema di rapporti in cui esse [le attività intellettuali, ndr] (e quindi i gruppi che le impersonano) vengono a trovarsi nel complesso generale dei rapporti sociali”*³⁰. Gramsci poi affonda un concetto fondamentale per la concezione dell'intellettuale: *“tutti gli uomini sono intellettuali, [...] ma non tutti gli uomini hanno nella società la funzione di intellettuali (così, perché può capitare che ognuno in qualche momento si frigga due uova o si cucisca uno strappo della giacca, non si dirà che tutti sono cuochi e sarti)”*³¹. Gramsci poi parla di organicità a un gruppo sociale fondamentale, e della tendenza storica ad ampliare la categoria *specializzata* degli intellettuali in maniera inaudita, e dunque opera distinzioni tra intellettuali organici ai gruppi sociali (partiti, stato...) e quelli tradizionali (cioè quelli che operano indipendentemente da organizzazioni sociali). Ma dunque: dove sta il problema del distacco tra intellettuali e popolo se, in un modo o nell'altro, per vie organiche o divulgative le masse possono accedere al prodotto culturale? La risposta giace in un *moderno umanesimo laico* non sviluppato: *“I laici hanno fallito al loro compito storico di educatori ed elaboratori della intellettualità e della coscienza morale del popolo-nazione, non hanno saputo dare una soddisfazione alle esigenze intellettuali del popolo”*³².

Ecco che allora, in mancanza di un progetto intellettuale largo, laico e democratico, quella ridefinizione della geografia culturale individuata da Baricco con l'avvento di Google trova conseguenze chiare: *“Una cosa che ha cambiato la nostra vita proponendo anche nuovi modelli del sapere è la sostituzione del meccanismo qualitativo*

*dell'expertise con un meccanismo quantitativo basato su algoritmi. L'esempio principale è Google, il cui algoritmo serve sostanzialmente per gerarchizzare le fonti quando un utente cerca un'informazione. In questo contesto, per esempio, tutte le statistiche dicono che la quasi totalità degli utenti non va mai oltre la terza pagina dei risultati. Quindi diventa fondamentale riuscire a rimanere nelle prime tre pagine, se no si è condannati all'invisibilità. Ecco chi gerarchizza le opinioni e le fonti oggi. Non a caso si è parlato di algocrazia. [...] È il meccanismo degli influencer e degli youtuber: l'idea che tu sei tanto più autorevole se hai molte connessioni che puntano a te. Ma questo significa confondere la visibilità con l'autorevolezza e il fatto che il risultato di una ricerca sia gerarchizzato in questo modo è estremamente problematico dal punto di vista intellettuale, perché l'originalità è esattamente il contrario di questo meccanismo. Perché il pensiero critico, originale, è il pensiero deviante rispetto alla media, è quel pensiero che non va per la maggiore. E con questo meccanismo, se sei portatore di una interpretazione o di una idea che non va per la maggiore, tenderai ad essere sempre meno visibile. Al contrario, se sei in vista tenderai ad aumentare le tue connessioni, quindi ad essere sempre più in vista.”*³³. *Dove va più gente, quello è il posto migliore.*

C'è da chiarire come in realtà il concetto di autorevolezza sia sempre soggetto a fluttuazioni e—pertanto—sia una questione soggettiva. Raramente, specie nell'epoca della *post-autorevolezza*³⁴ è difficile allineare infinite *Weltanschauung* al fine di collimare sopra un universale. Mancando questa novecentesca collimazione, tutto il discorso sopra la *verità* viene—demagogicamente—annullato nella trovata ideologica della *post-verità*³⁵. Ma la riduzione a tale categoria è sicuramente poco proattiva

25 — Coccia, 2017.

26 — *Ibidem*.

27 — Per una storia dell'idea dell'*intellettuale*, si rimanda alla lectio magistralis di Fabrizio Cambi dal titolo *Per una storia rapsodica dell'intellettuale moderno dall'Ottocento ad oggi*, 2014.

28 — Gramsci, 1975, Vol. III, p. 2112.

29 — Gramsci, 1975, p. 2113.

30 — Gramsci, 1975, Vol II, p. 1516.

31 — *Ibidem*.

32 — Gramsci, 1975, p. 2118-2119.

33 — Caccia, 2017.

34 — *Ibidem*.

35 — Baricco scrive: *“Sicuramente non è questa un'epoca per specialisti, per eruditi, per gente che sa. Non pensate a Pico de Paperis, pensate anche solo ai giornalisti. In teoria sarebbero quelli più prossimi alla verità, se si parla di notizie: ma da un po' succede che quello che poi si sedimenta come notizia non viene da loro, o non viene sempre da loro, o non viene da loro quando è importante. Passando da Facebook o da Twitter, milioni di umani che non hanno mai fatto un corso di giornalismo (e, incredibile, non sono nemmeno figli di giornalisti) fanno informazione, senza che sia il loro mestiere farlo, senza saperlo fare: ma la fanno, e questa circostanza produce notizie, e genera verità. Facendo una media, sono verità più false di quelle che per un secolo il giornalismo professionale ha prodotto quotidianamente? Difficile dirlo. Ma il solo fatto che sia difficile dirlo è*

e manifesta l'abbandono a un relativismo sconsolante cui prospettiva è una navigazione a vista non accattivante né sicura.

È tuttavia notevole come nel tempo gli intellettuali abbiano brandito la cultura come una specie di ricatto, ovvero dal momento in cui la cultura non è stata più strumento per il riscatto di una condizione migliore, essa venne usata come una legittimazione “della parte del giusto” poco comprensibile e difficilmente condivisibile. Mila Spicola scrive, centrando un punto fondamentale: “Ma siccome oggi ogni disegno d'avvenire, di crescita, di riorganizzazione della produzione e dunque della società e della cultura, è impensabile fuori da un discorso sui saperi, nuovi e vecchi, sulla conoscenza, nuova e vecchia, forse è lì che dobbiamo andare a scavare: sul sapere delle masse e sulle masse al sapere. Perché lo slogan la cultura alle masse è ancora uno slogan. [...] Vero è, come ricorda Baricco, che l'accesso a tutte le informazioni oggi è consentito alle masse. Ma non è cultura e siamo in preda a babeli linguistiche. [...] Lungi dal governarle quelle valanghe informative digitali che sono liane di una foresta amazzonica buia e non districabile se si avanza raso terra, le masse rabbiose sono facili dall'esserne governate. Si muovono per sentito dire, per percezione, per branci di fiducia necessaria a panzane insostenibili e le ignoranze sono il mezzo più efficace usato da abili manovratori di potere per goderne e nello stesso tempo apparire come salvifici. Salvifici perché ne comprendono le paure, le emozioni, le ragioni, gli svaghi e gli stadi,

cinematografici, musicali, digitali o sportivi. Vale per il pensionato del Galles che vota convinto per la Brexit, come vale per l'operaio dell'Arkansas, come per il disoccupato di Canicattì, come l'ultras dell'Olimpico, come per il pop singer un po' spaesato, come il piccolo artigiano delle valli bergamasche. Accomunati spessissimo da un “quanti libri ha letto lei nell'ultimo anno?” “Nessuno”. O uno, al massimo due. E le élite progressiste che fanno? Langue sepolta in un campo di grano, non è la rosa, non è un tulipano, è un disegno di legge per la promozione della lettura.”³⁶. Il punto fondamentale è, come ha già accennato Mantellini³⁷, è che il sistema educativo non sa al momento adottare una strategia per cui l'informazione, che subissa gli individui esercitando un rumore di fondo confusionario, diventi cultura, quindi strumento proattivo e critico.

REALISMO CAPITALISTA

Il 15 settembre 2007, pochi minuti prima dell'una della mattina, la banca di investimenti Lehman Brothers Holdings Inc. fa conoscere al mondo di volersi avvalere del Chapter II del codice fallimentare degli Stati Uniti d'America³⁸⁻³⁹. Ne seguì il più grande crollo dell'indice Dow Jones dall'attacco alle Torri Gemelle dell'11 settembre 2001, e contestualmente l'inizio di una delle più grandi crisi che il capitalismo moderno conosca. Tuttavia, il crack di Lehman è stato solo l'episodio più eclatante del processo di rottura di alcuni meccanismi economici e anche

una campana a morte per il giornalismo, per i competenti, per quelli che hanno studiato, per le élites del sapere. È effettivamente la fine di un'epoca. Così, a un certo punto, proprio le élites hanno coniato l'espressione post-verità. Stavano cercando di dire che qualcosa era cambiato, e che il tavolo da gioco non era più quello di una volta, e che loro questa partita non erano mica tanto sicuri di saperla giocare: nel frattempo la stavano perdendo. Di per sé l'istinto era giusto: nominare i cambiamenti. Solo che se scegli come nome post-verità stai già scivolando nell'alibi: non stai riconoscendo che la verità ha assunto un nuovo statuto che non controlli più tanto bene, stai dicendo che la verità è morta nell'istante in cui tu non sei più stato in grado di controllarla” (Baricco, 2017).

36 — Spicola, 2019.

37 — Mantellini, 2019:

38 — Lehman Lists Debts Of \$613 Billion In Chapter 11 Filing Monday, su cnn.money.com, 15.09.08 [22.01.19]; Lehman Bros files for bankruptcy, su bbc.com, 16.09.08 [22.01.19].

39 — Tre sono le possibili strade che si aprono a una società in bancarotta, negli Stati Uniti: il Chapter 7, ovvero la liquidazione totale dei beni, il Chapter 11, ed eventualmente, il Chapter 15. Chapter 11 è una procedura di riorganizzazione e non di liquidazione. Il suo scopo è quello di risanare l'impresa, e a tale scopo viene impostato un piano che nel giro di alcuni mesi o anche anni, a seconda della dimensione e della complessità della procedura, dovrebbe risanare la situazione e far uscire l'impresa dallo stato di bancarotta. Il piano di risanamento deve essere proposto dall'impresa stessa e approvato dal giudice. Nel caso in cui un piano non venga accettato o non si riesca a portarlo avanti il giudice può convertire la procedura nel Chapter 7 e iniziare la liquidazione. Il Chapter 13 funziona come il Chapter 11, ma permette al debitore più libertà nei pagamenti e lo tutela in alcune questioni (ad esempio, impedisce il pignoramento dell'abitazione o di beni immobili). Il Chapter 15 viene attivato per permettere l'accesso alla Corte Suprema Americana ai rappresentanti di compagni estere fallite. In tale caso, il processo di risanamento è meno vincolato. Per ulteriori informazioni si veda: Brueggeman, Fischer, 2011, spec. pp. 37-39.

sociali che contraddistinguono quello che alcuni studiosi chiamano *late capitalism*⁴⁰.

La crisi del 2008 comincia col dissesto dei mutui *subprime* negli Stati Uniti, grazie all'abbassamento dei tassi di interesse che la Federal Reserve (FED) aveva attuato tra il 2001 e il 2004, come sistema di risposta alla crisi del *dot.com* e dei ribassi conseguenti agli attacchi alle Torri Gemelle. Abbassandosi i tassi federali, è più facile per gli investitori immobiliari e i loro acquirenti ricevere mutui, che vengono concessi anche a alto rischio (detti *mutui subprime*). Questa grande disponibilità di liquidi porta fatalmente all'aumento del valore delle case (*bolla immobiliare*), trend che giustificava le banche a concedere mutui rischiosi (il forte aumento dei prezzi delle case permetteva di coprire il rischio di eventuali insolvenze del debitore attraverso il pignoramento e la rivendita degli immobili). Inoltre, le banche cominciano a rivendere il credito, praticando la cartolarizzazione, ovvero “impacchettando” parte di questa ricchezza ad alto rischio, derivante da ipotetici ritorni da mutui ancora non estinti, dentro pacchetti di azioni più o meno rischiosi, per poi rivenderla sul mercato generale o interno (a *società veicolo*). I mutui, quindi, vengono liquidati dalla banca prima di essere estinti, trasferendo il rischio ad altri. Le società veicolo, dunque, si presentano a loro volta sul mercato con delle obbligazioni legate a questi mutui, cui effettiva estinzione non è ancora cominciata. Dunque, la società veicolo compra sul mercato con denaro che non ha, vendendo azioni a elevatissimo tasso di rischio. Questo meccanismo viene favorito dall'ottimismo che genera tale flusso di denaro, dall'opacità dei pacchetti contenenti obbligazioni subprime, dalla connivenza

delle società di rating che guardano senza sospetto questi oggetti. Con la grande circolazione di questi titoli si creano connessioni e vincoli in tutto il mondo. Il sogno americano sembrava essersi fatto reale, quando all'improvviso, dal 2004, la FED risponde al miglioramento delle condizioni economiche con un aumento dei tassi di interesse, e un conseguente aumento dei tassi di interesse nei mutui a tasso variabile, rendendo sempre più difficile per chi li aveva contratti anni prima poterli ripagare; nel 2006 la crescita dei prezzi delle case diminuisce, per cominciare a crollare nel 2007, insieme alle prime perdite finanziarie. Dunque, entrambe le strategie di ritorno delle banche falliscono: il denaro non arriva né dai clienti, né dal pignoramento e dalla liquidazione degli immobili, ormai svalutati (perché costruiti in economia e mal gestiti). Le società veicolo fondate sulle rate dei mutui subprime cominciano dunque a non guadagnare quanto era atteso e a generare perdite. Questi titoli però erano stati comprati da banche ed istituzioni finanziarie in tutto il mondo, che iniziano a registrare grosse perdite in conto capitale. Società veicolo, in crisi di liquidità, si rivolgono alle banche creatrici, per ottenere le linee di credito loro garantite. Alcune banche vanno in difficoltà e cercano di finanziarsi ricorrendo al prestito delle altre banche. Il tasso di interesse sul mercato interbancario sale e con esso la sua differenza (*TED spread*) rispetto al tasso di interesse sui Titoli di Stato americani, che diventa il termometro della crisi di ciascuna compagnia. Con le perdite sui titoli legati ai mutui, il mondo della finanza si è reso conto del fatto che quei titoli considerati “sicuri” erano in realtà abbastanza rischiosi, generando a tutti i livelli una crisi di fiducia, per la

40 — *Late Capitalism* è un termine coniato da Werner Sombart nel 1927 per indicare la fase del capitalismo che prende le mosse dalla Prima Guerra Mondiale (insieme all' *Early Capitalism*, che termina con la rivoluzione industriale, e al *High Capitalism*, che contraddistingue il periodo prima della Guerra e dopo il 1760); il termine prende piede con le crisi degli anni '30, stando a indicare un sistema con un destino fallimentare chiaro; il capitalismo però passò indenne le crisi, e la definizione continuò a sopravvivere nell'ambito marxista: ne fecero uso Adorno, Habermas, Marcuse; si definì la soglia dello switch verso il *late capitalism* sempre più vicina alla contemporaneità di ciascun autore: dalla Prima Guerra Mondiale di Sombart, si passa alla Seconda Guerra Mondiale con Mandel, che designa un periodo di grande espansione delle multinazionali private e di sviluppo del capitalismo finanziario, e con Jameson (anche se preferì un meno violento *latest stages of capitalism*) si identifica la fase postmoderna dell'economia, l'esplosione del consumismo e la prima nascita di internet; Deridda preferì il termine *Neo-Capitalism*; con Robert Reich si introduce il concetto di *Supercapitalism*, che prende piede con la presidenza Clinton; in campo sociologico/operaista si parla spesso di *postfordismo*, designando il periodo con il sistema di produzione; prende piede anche la definizione di *Aesthetic Capitalism*, o *Capitalismo Estetico*. Esiste anche una stretta correlazione tra questo termine e la sua diffusione memetica: attraverso i meme, il termine è uscito dall'accademismo ed ora è ovunque, come parola o come idea. Annie Lowrey evidenzia tre applicazioni del termine: nel campo del lavoro (a indicare principalmente le nuove etiche del lavoro della Silicon Valley, e di una tendenza che da lì prende piede), nel campo del *debunking* del marketing (come *catchphrase* per evidenziare disuguaglianze e paradossi del mercato e della diffusione di *lifestyles*) e anche nell'evidenziare la potenzialità di una rivoluzione (per il continuo rimando e riferimento a una rivoluzione, a un cambio di direzione nei rapporti di produzione). Si veda: Lowrey, 2017.

quale le banche smettono di prestarsi denaro a vicenda, che genera a sua volta una crisi di liquidità; due sono le strategie per uscirne poste in atto dalle banche: ridurre i prestiti alle famiglie e/o vendere più titoli (abbassandone dunque il valore di mercato, riducendo gli utili e peggiorando i bilanci). In questa spirale crollano Lehman, Merrill Lynch, Northern Rock, la Banca di Scozia e, solo di striscio, BNP Paribas. Dunque, ini-



zia il “contagio” dell’economia reale attraverso il *credit crunch* (la riduzione dei mutui e dei finanziamenti), la riduzione dei prezzi delle case (che paralizza il mercato edilizio), la riduzione di valore di investimenti famigliari e imprenditoriali, e una maggiore avversione al rischio (dunque un ulteriore caduta dei prezzi delle azioni). Tutto questo attacca il mercato del lavoro, e genera disoccupazione e costringe le aziende a ridurre gli organici. Per evitare catastrofi economiche, vari governi sono intervenuti nelle questioni economiche dei privati. L’obiettivo primario è stato quindi quello di *salvaguardare l’esistenza del sistema finanziario stesso, condizione fondamentale per evitare il collasso dell’intero sistema economico*. Le banche centrali hanno ridotto i tassi di interesse, facilitato le linee di credito e messo in atto campagne di acquisti di titoli in scala senza precedenti (*quantitative easing*); i governi hanno provveduto a fornire garanzie agli

investitori, nazionalizzando banche o acquistando titoli tossici. Tuttavia, la liquidità immessa nel sistema non è fuoriuscita dalle banche, impedendo il risanamento di deficit nazionali e non permettendo il miglioramento delle condizioni del mercato⁴¹.

Tra i vari commentatori⁴², una lucida analisi sul sistema che stava crepandosi viene condotta da Mark Fisher in *Capitalist Realism* (it. *Realismo Capitalista*, 2009). Utilizzando il termine *Realismo capitalista*, Fisher intende “*Un’atmosfera che pervade e condiziona non solo la produzione culturale ma anche il modo in cui vengono regolati il lavoro e l’educazione, e che agisce come una specie di barriera invisibile che limita tanto il pensiero quanto l’azione*”⁴³. Fisher comincia a indagare, poi, ambiti che identifica, andando a fondo anche su temi che poi diventeranno dei *topoi* per la sua carriera: istruzione, sanità mentale, relazioni personali, complottismo. L’indagine, però corre sempre dietro al dogma thatcheriano “*There is no alternative!*”⁴⁴, che al pragmatismo capitalista non vede alternative, cercando (e in alcuni frangenti, riuscendo) di superarlo. Tra tutte le definizioni di capitalismo, per rincorrere il dogma *TINA!*, Fisher fa propria quella di Gilles Deleuze e Félix Guattari, da *Capitalisme et schizophrénie (Anti-Oedipus, it. Anti Edipo, 1972, e Mille Plateaux, it. Millepiani 1980)*, che già vediamo applicata nella nozione di *Realismo capitalista*: è la Cosa Innominabile, “*Assai simile alla ‘Cosa’ dell’omonimo film di John Carpenter: un’entità mostruosa, enormemente plastica, capace di metabolizzare ed assorbire qualunque cosa entri in contatto con essa. Il Capitale, sostengono Deleuze e Guattari, è “un’accozzaglia’ di tutto quanto è esistito prima di esso”: uno strano ibrido di ultra-modernità e arcaismo*”⁴⁵. Dunque il capitalismo, come più volte nota prima Fisher e poi Panza⁴⁶, per funzionare deve fagocitare tutto, eventualmente rendere normale l’anormale o sorvegliarlo e

41 — Per una chiara dissertazione, con l’ausilio di grafici e dati economici e tecnici, si veda tra molti, Bianchi, AA 2011-12; per un approfondimento sui sistemi di credito, si veda Brueggeman, Fischer, 2011.

42 — È utile, al fine dell’elaborato, soltanto tracciare alcuni dei problemi più che economici sociali che la crisi del 2008 ha portato con sé, contestualizzandoli all’interno del discorso della controcultura alternativa sopra il *late capitalism*.

43 — Fisher, 2018, p. 50.

44 — Non è univoca la genesi di questo commento, tuttavia largamente riproposto sia da parte di Margaret Thatcher che dai suoi commentatori, tanto da valerle il soprannome *Tina* (Dalle iniziali di *There Is No Alternative*). Richard Newbury in un saggio del 2000 (*Parla Thatcher Margaret. Detta TINA (There Is No Alternative)*, su <https://www.tempi.it>, 09.04.13 [22.01.18]), fa risalire il primo uso al 1980 in una conferenza alle donne del Partito Conservatore

45 — Fisher, 2018, p. 33.

46 — Panza, 2015.

emarginarlo, finché non diventa *semplicemente ovvia una ontologia imprenditoriale*, che non presenta alternative⁴⁷. In realtà la traiettoria che Fisher, sulla scorta dei pensatori radicali, tratteggia prevede che l’emancipazione cominci nel momento in cui l’ordine naturale del capitale si manifesta come *contingenza*, quindi sovrastrutturale e accessorio al vero sistema produttivo, che a quel punto si mostrerebbe in tutte le sue contraddizioni. Contraddizioni che si mostrano in fenomeni altamente incontrollabili, quali malattie mentali e sentimenti.

Le prime sono proprio una *piaga delle società capitaliste*: “*il realismo capitalista insiste a trattare la salute mentale come se fosse un fatto naturale [...] già negli anni Sessanta e Settanta, teorici politici come Laing, Foucault, Deleuze, Guattari e altri, si concentrarono su condizioni mentali estreme come la schizofrenia, suggerendo che, per esempio, la pazzia fosse una categoria più politica che naturale. Quello di cui abbiamo bisogno ora è una politicizzazione di disordini assai più comuni; anzi, è proprio il fatto che questi siano diventati comuni che vale da solo la nostra attenzione [...] ritengo che il crescente problema dello stress (e dell’angoscia) nelle società capitaliste vada reinquadrato; anziché scaricare sugli individui la risoluzione dei loro problemi psicologici -vale a dire anziché accettare la generalizzata privatizzazione dello stress [...] dovremmo chiederci: com’è potuto diventare tollerabile che così tante persone, e in particolare così tante persone giovani, siano malate? La piaga della malattia mentale che affligge le società capitaliste lascia intendere che, anziché essere l’unico sistema che funziona, il capitalismo sia innatamente disfunzionale; il prezzo che paghiamo per dare l’impressione che il capitalismo fili liscio è davvero molto alto*”⁴⁸ e ancora: “*Se la schizofrenia è—come ricordano Deleuze e Guattari—la condizione che segna il limite esterno del capitalismo, allora in disturbo bipolare è la malattia che del capitalismo segna l’“interno” [...] James [Oliver, autore di *Il Capitale Egoista*, 2009, ndr] ipotizza che siano proprio le politiche “egoistiche” (vale a dire neoliberali) le principali responsabili dell’incremento [di morbidità psichiatrica, ovvero nevrosi, fobie e depressione, ndr] [...] [citando James] “In*

questa fantasiosa società imprenditoriale, la delusione è alimentata dalla convinzione che chiunque può essere un Alan Sugar o un Bill Gates, indipendentemente dal fatto che una simile eventualità sia andata diminuendo dagli anni Settanta in poi [...] Le tossine più nocive del capitalismo egoista sono quelle che sistematicamente incoraggiano l’idea che la ricchezza materiale sia la chiave per la realizzazione personale, che i ricchi sono i vincenti, e che per puntare in alto non serve altro che lavorare sodo [...] se poi non riesci, l’unico da biasimare sei tu”⁴⁹ e chiude: “*L’ontologia dominante oggi nega alla malattia mentale ogni possibile origine di natura sociale [...] considerarli [i disturbi mentali, ndr] alla stregua di problemi chimico-organici individuali per il capitalismo è un vantaggio enorme. [...] rinforza la spinta del Capitale in direzione di un’individualità atomizzata (sei malato per colpa della chimica del tuo cervello)*”⁵⁰.

Nell’ultimo capitolo di *Realismo Capitalista*, intitolato *Marxist Supernanny*, (it. *Super-Tata Marxista*) Fisher esplora alcuni aspetti dell’approccio psicanalitico žižekiano, raggiungendo però posizioni più proattive rispetto a quelle del pensatore sloveno: “*Spinoza dimostra che la condizione di assuefazione e dipendenza non è un’anomalia, ma la condizione ordinaria dell’essere umano [...] la libertà, dice Spinoza, può essere conquistata solo nel momento in cui apprendiamo le cause reali delle nostre azioni, solo cioè quando siamo in grado di accantonare le “passioni tristi” che ci intossicano e ipnotizzano. Non c’è dubbio che il tardo capitalismo articoli molte delle sue impozizioni ricorrendo al fascino di un particolare tipo di “salute” [...] siamo già in presenza di un paternalismo senza Padre; non è che fumare sia “sbagliato”: è che ci impedisce di portare avanti una vita lunga e piacevole [...] temi come la salute mentale e lo sviluppo intellettuale vengono [...] a malapena sfiorati. Quello che ci troviamo davanti è semmai un modello riduttivo e edonista di salute, tutto centrato sullo “stare bene” per “apparire bene”. Spiegare alla gente come decorare casa o perdere peso è accettabile; reclamare qualsiasi tipo di accrescimento culturale è oppressivo e elitario. [...] solo certi tipi di interessi vengono considerati rilevanti, perché sono gli interessi che*

47 — Fisher, 2018, p. 51.

48 — Fisher, 2018, pp. 55-56.

49 — Fisher, 2018, pp. 81-83.

50 — Fisher, 2018, p. 84.

riflettono i valori condivisi”. Fisher continua poi citando Adam Curtis, documentarista, notando come alla moralità, attraverso la diffusione di soap opera e forme di intrattenimento simili, si sostituisca un *sistema di orientamento emotivo*⁵¹, cui prodotto è una trappola per individui, che rimangono invischiate nei loro sentimenti (tra cui l’odio), nelle proprie fantasie, che diventano forza morali trainanti. Tuttavia, questi sentimenti sono alimentati da desideri eteroprodotti, soddisfatti solo da artisti e professionisti dei media, pronti a dare in pasto agli individui qualcosa di sempre nuovo, ovvero la famosa *Next Big Thing*, cioè, meno messianicamente, *la prossima novità*.⁵² Nota Curtis, e con lui Fisher, che i sentimenti predominanti nel tardo capitalismo siano paura e cinismo, che non promuovono prospettive di impresa o zione, quanto più di “conformismo, [il] culto delle variazioni minime, [l’] eterna riproposizione di prodotti-copia di quelli che già hanno avuto successo”⁵³.

L’alternativa c’è dice Fisher, e va trovata nella sinistra, che non può più rifugiarsi nei tempi dello Stato Sociale, e anzi deve tenersi a debita distanza dall’idea di Stato così come è presentata oggi, non rifugiandosi nell’autoreferenzialità né nell’anarchismo, ma nel riconoscere un sistema subordinato alla volontà generale, operando modernizzazioni sopra il concetto di bene e spazio pubblico, in controcorrente alla visione *lib* e *neolib*, in cui da Adam Smith a Margaret Thatcher, il pubblico è uno spettro senza contenuto e l’individuo è l’unica cosa a esser reale.

L’altra alternativa è abbandonare l’allergia postmoderna alle grandi narrazioni e chiarire, in primi al *Grande Altro* lacanianiano⁵⁴ che i sintomi del fallimento hanno tutti la stessa causa, sistemica: il Capitale, ubiqo e pressoché onnipotente.

Circa dieci anni prima di *Realist Capitalism* Richard Rorty (1931-2007) pubblica *Achieving Our Country* (it. *Una sinistra per il prossimo secolo*, 1998), in cui

come Fischer, preconizza una possibile reazione a sinistra. Analizzando il corso della politica *dem* statunitense, nota come il testimone teorico a cavallo degli anni ‘60 passa dal marxismo alla psicoanalisi, vedendo il partito democratico e i suoi governi (Carter e Clinton) intenti più a riportare un’uguaglianza sociale che sostanziale nella società, superando l’idea che sviluppo economico e eliminazione delle discriminazioni fossero fatalisticamente collegati; dimostrata la non susseguente relazione diretta tra economia e diritti, la colpa dei democratici per Rorty è stata quella di non aver trattato con la stessa importanza i due temi, abbandonando la questione della redistribuzione della ricchezza, soffermandosi su quella dell’allargamento dei diritti⁵⁵: “Nello stesso periodo durante il quale il sadismo socialmente accettato è costantemente diminuito, l’ineguaglianza economica e la mancanza di sicurezza economica sono costantemente cresciute. È come se la Sinistra americana non potesse occuparsi di più di un’iniziativa per volta”⁵⁶. La speculazione demagogica trova spazio in questa mancanza, specie nel contesto globale, dove il mercato del lavoro cambia direzione rispetto ai diritti rivendicati con difficoltà dai sindacati e dalle sinistre mondiali durante il Novecento. “La globalizzazione consiste in un’economia mondiale nella quale un tentativo condotto da un qualsiasi paese di evitare l’impoverimento dei suoi lavoratori può concludersi solo con la perdita del loro impiego. Questa economia mondiale sarà presto in mano a un alto ceto cosmopolita che non avrà alcun senso di comunanza nei confronti di alcun lavoratore in alcuna parte del mondo, come non lo avevano i grandi capitalisti americani all’inizio del Novecento nei confronti degli immigrati che affollavano le loro fabbriche.”⁵⁷ Preconizza Rorty, ed è proprio contro questa overclass, ovvero quel 25% di popolazione più formato, che la furia delle classi deboli, guidata da slogan populistici, si abatterà. Insomma, “È come se la distribuzione

del reddito fosse diventata un argomento troppo scottante anche solo da menzionare per ogni politico americano—anche se molto meno per ogni Presidente in carica. I politici temono che menzionare la distribuzione del reddito farebbe loro perdere voti tra gli unici americani su cui si può fare affidamento circa la loro partecipazione al voto: gli abitanti dei quartieri residenziali. Così la scelta tra i due maggiori partiti è scaduta a una scelta tra ciniche bugie e terrificanti silenzi.”⁵⁸. Rorty apre le problematiche gramsciane a un panorama economico, leggendo la lotta di classe marxista come una lotta tra ceti.

Per ragioni politiche, la sinistra americana (così come quella europea) si è allontanata dalle questioni economiche, mettendo a repentaglio le vittorie sul piano sociale che aveva raggiunto⁵⁹. A un certo punto, qualcosa si rompe, si spezza l’equilibrio, e tutto si rimette in gioco. La tesi di *Achieving Our Country* è che sia necessario per la sinistra un ritorno al patriottismo, all’orgoglio nazionale, dopo decenni in cui la stessa sinistra americana si è concentrata sull’autocritica degli Stati Uniti—un’opera iniziata all’incirca con la guerra del Vietnam. Secondo Rorty la sinistra non può limitarsi a far notare che cosa non va, a smascherare l’autoinganno della nazione, non può ritagliarsi il ruolo di “distaccato osservatore cosmopolita”. Per Rorty non ha senso sforzarsi di ricostruire una storia “obiettiva”; per il filosofo non c’è un modo “non mitologico e non ideologico” di raccontare la storia di un paese: “Coloro che sperano di persuadere una nazione a tentare un qualsiasi sforzo, devono ricordare al loro paese anche ciò di cui può essere orgoglioso, e non solo ciò che dovrebbe coprirlo di vergogna. Devono raccontare storie illuminanti su episodi e figure del passato della nazione—episodi e figure ai quali il paese deve rimanere fedele.”⁶⁰ Secondo Rorty per la sinistra è necessario “sostituire la speranza alla conoscenza”, mettere “i sogni utopici condivisi” al posto delle “Leggi della Storia o dei Fatti della Scienza”. Questo significa portare a compimento il proprio Paese.

Altrimenti il rischio è che oltre alla curva della diseguaglianza, torni a salire un’altra curva, quella del “sadismo socialmente accettato”, che era calata grazie ai risultati ottenuti da quelle odiate élite.⁶¹

Senza un discorso smascherante le cose non possono cambiare: anche nel momento di maggior crisi, il 2008, a fronte di numerose speculazioni più o meno fondate, il Realismo capitalista non fallisce, anzi: “Anziché essere un segnale dell’imminente fine del capitalismo, il salvataggio delle banche serviva a ribadire nella maniera più manifesta possibile l’assunto fondamentale del realismo capitalista: non c’è alternativa. Permettere che il sistema bancario si disintegrasse venne considerato impensabile, e quella che seguì fu un’imponente emorragia di denaro pubblico in mani private”⁶²; sebbene screditato, nessuna alternativa, nessun discorso riesce a superare il neoliberalismo: come un morto che cammina, continuerà, fino all’arrivo di un discorso coerente alternativo, a dominare l’inconscio politico e economico. Infatti, nemmeno la rivoluzione digitale, che ha redistribuito il potere in mappe inedite, è riuscita a fare lo stesso con la ricchezza, anzi generando ancora maggiore polarizzazione. Il panorama di detriti ideologici lascia spazi all’azione, ma le voci sono ancora poche e, soprattutto, molto soffuse.

THE GAME

Risulta davvero difficile non vedere in questa fase di crisi una radicalizzazione delle istanze sollevate fino all’inizio del millennio da parte dei *giacobini digitali*. Baricco identifica in questo periodo l’affermazione di quella che è definita *gamification*, ovvero la costruzione di modelli (di pensiero, applicativi, tecnologici, progettuali, manageriali...) basati principalmente su approcci ludici - o meglio *videoludici*. Infatti il grande antenato, il *grado zero* del procedimento metamorfico si trova, secondo il torinese, in *Space Invaders* (1978), assunto come emblema dello spostamento da fisico, ad analogico

51 — Fisher, 2018, p. 141.

52 — Proprio il distacco tra l’aspettativa e la realtà genera ansia, sotto la forma del FOMO (*Fear of Missing Out*), cioè la paura di staccarsi al flusso di informazioni perché non si vuole correre il rischio di perdersi qualche barlume di questa attesa *Next Big Thing*.

53 — Fisher, 2018, p. 145.

54 — Fisher, 2018, pp. 894-103.

55 — Attenzione: Rorty non sostiene che la sinistra avrebbe dovuto occuparsi delle questioni economiche a scapito delle questioni sociali. Per Rorty il problema è che la sinistra non è stata capace di fare le due cose *insieme*.

56 — Rorty, 1998, p. 83, trad. mia.

57 — *Ibidem*, p. 85.


58 — *Ibidem*, p. 87.

59 — Scrive Rorty: “Una cosa in particolare è molto probabile che accada: i miglioramenti registrati negli ultimi quarant’anni in America dalla comunità nera e dagli omosessuali, saranno annullati. Il disprezzo scherzoso per le donne tornerà di moda. I termini “negro” e “giudeo” torneranno a farsi sentire.”. *Ibidem*, p. 90.

60 — *Ibidem*, pp. 3-4.

61 — Si veda anche Sgobba, 2017.

62 — Fisher, 2018, p. 147.

a digitale. Con  Space Invaders esplose la *postura zero*: uomo-tastiera-schermo, e contemporaneamente si avvia il processo di *gamification*, che ha nella presentazione e commercializzazione di iPhone il suo grande *turning point*: “L’iPhone era nato per risolvere molti problemi, ma lo faceva come la forchetta-aeroplanino e tutto, in quell’oggetto, stava lì a ricordartelo in continuazione, scegliendo sistematicamente soluzioni che sapevano di gioco e di infanzia. I colori, la grafica, quelle icone che sembravano ca-



ramelle, il font da bambini cool, la presenza di un unico pulsante [...] la stessa tecnologia touch era, ovviamente, infantile”⁶³. Ma non si trattava solamente di una questione di packaging, o di interfaccia, sebbene già questo fosse sconvolgente; con il passare del tempo abbiamo capito come fosse *concettualmente concepito* come un videogioco, anche particolarmente gradevole e semplice: nasce una *specie* destinata a sopravvivere, o meglio un paradigma evolutivo che, al momento, si è dimostrato vincente: giocare sempre, giocare tutto, giocare ovunque. Dalle strategie dei *think tank* alla comunicazione dei progetti d’architettura risuona il nuovo imperativo categorico, che prende forme precise, paradigmatiche: grafica o design piacevole; costruzione sulla figura, sempre più ravvicinata nel tempo e nel discorso, *problema/soluzione*; *onboarding* e progressione *a livelli*; punteggio sempre presente, possibilmente in vista; assenza di immobilità e divertimento.

Definiamo *gamification* l’uso di elementi di pensiero ludico all’interno di situazioni non ludiche per aumentare l’efficacia delle azioni (*target behaviour*) e l’impegno nel raggiungerle (*engagement*)⁶⁴. Si tratta di un processo applicato spesso a strategie

di marketing e fidelizzazione, ma risulta anche versatile nei campi dell’educazione e del *behaviour change*. Il funzionamento del processo è—anche se non sembra—di natura biologica: al fondamento c’è la *dopamina*, la *superstar* degli ultimi vent’anni nella ricerca nel campo degli ormoni. Si tratta di un neurotrasmettitore endogeno della famiglia delle catecolammine, cui ruolo nel processo motivazionale è dimostrato: il rilascio di dopamina, che a livello ormonale equivale a piacere, avviene al superamento di difficoltà, o al raggiungimento di *rewards*, entrambi strumenti largamente adottate nel prodotto *gamificato*. Quindi, al raggiungimento di un obiettivo equivale una scarica ormonale più o meno soddisfacente che crea dipendenza nell’utente. I videogiochi, con i loro micro-obiettivi e i conseguenti premi, continuamente creano occasione per il superamento della difficoltà, e dunque per il rilascio di dopamina e—dunque—la dipendenza. L’elevato grado di soddisfazione dell’utenza in questo circolo di azioni meccaniche e ricompense biologiche ha portato all’utilizzo di questo sistema largamente all’interno sia del sistema dell’intrattenimento che in quello delle relazioni. Come si relazioni questa dinamica con molti dei punti sopra elencati, è molto semplice:

- 🐾 la figura *problema/soluzione* sta, come abbiamo avuto modo di spiegare, alla base del sistema di rilascio delle dopamine, che, stimolando anche la motivazione, aumentano l’*engagement* dell’utente con il gioco; più questa figura è ricorrente, maggiore sarà la frequenza di rilascio di dopamina nel corpo;
- 🐾 attraverso il crescente livello di difficoltà, l’utente si trova a fronteggiare sfide sempre più stimolanti, ma contemporaneamente alla sua portata: suddividendo le *task* in missioni minori è possibile raggiungere il risultato; tenendo sempre la barra “poco più in alto”, l’utente è continuamente stimolato a superare il suo limite. Scarica di dopamina, nuovo obiettivo, e via così. Attraverso l’*onboarding* viene evitato il momento di demotivazione legato alla difficoltà dei primi utilizzi, trasformandolo in *minitask*, ciascuna delle quali rila-

scia la sostanza nel corpo;

- 🐾 il punteggio, sempre presente sotto numerose forme, è in realtà contemporaneamente contatore del risultato ottenuto e continuo rimando a una motivazione interna al gioco.⁶⁵

Riuscire a inserire questa manipolazione biologica all’interno di un sistema digitale non è stato per niente facile, ma era la naturale evoluzione di un movimento culturale che in quelle dinamiche aveva posto le sue prime radici: hacker e programmatori si formavano negli organici di compagnie che producevano e vendevano *giochi*, anche in forme di seri programmi, ma con quelle caratteristiche di cui si è parlato sopra. Coloro che hanno plasmato il mondo di oggi, o perlomeno ne hanno dichiarato—con uno statuto decisamente liquido e mutevole—i limiti tecnologici, pensavano in termini di videogiochi, la loro architettura del mondo ricadeva in quel formato. Non per altro, quando Steve Jobs nel 1983 venne chiamato a spiegare a una platea di designer le basi dell’informatica, porta *Pong*, la partita di ping pong virtuale. Stava già tutto lì.

La grande rivoluzione è stata, quindi, quella che ha reso le cose più *semplici*; *semplici* non come contrario di difficili, ma di *complesse*. Un esempio, forse il più chiaro, è l’applicazione di questo pensiero dietro alle quinte di Tinder, l’app di *dating* (2012). Esistevano già sul mercato delle soluzioni simili, fin dal 1995, con siti di *personal advertisement*, per poi evolversi con la tecnologia algoritmica e con il passaggio su mobile. La questione che rende Tinder così emblematico è che ha reso *semplice*—ma nel senso che si può fare anche dal divano di casa propria—una pratica, ovvero quella del cercare compagnia, qualcosa che altrimenti sarebbe

decisamente più *complesso*; ha permesso di saltare diverse mediazioni, eliminare numerosi problemi, non ultimi quelli legati a spazio e tempo, e di ampliare lo spettro di possibilità per ciascun utente. Tutto questo mutuando elementi di gioco da tutti e tre i livelli: dinamiche, meccaniche e componenti⁶⁶: “Così si ebbe gran cura a far diventare quel catalogo una specie di videogame elementare, sottilmente erotico, e facilissimo da giocare”^{67,68}.

Nel sistema della *semplicità*, si trova il grande paradigma della cultura della rivoluzione digitale: il rovesciamento dell’iceberg della cultura novecentesca, che privilegiava la profondità e la complessità, il pensiero lento, lungo ma anche: difficile e dispendioso; affiora ora la semplicità di un discorso lineare, dove la complessità veniva nascosta, già risolta. Il nocciolo dell’esperienza si sposta, dalla profondità alla superficie, ma senza banalizzarsi o annullarsi, ma soprattutto: senza che ci sia una mediazione, senza una élite che teneva sotto le proprie grinfie il presunto senso delle cose. Ed è dunque chiaro come la *gamification* sia stato la strategia attraverso la quale questo contenuto, ormai superficiale, potesse essere diffuso e democraticizzato distribuito nelle mani di tutti⁶⁹. Contemporaneamente, si toglie non solo efficacia, ma anche legittimità alle forme delle élite novecentesche che non sanno come rapportarsi al nuovo paradigma: l’audizione al Senato Americano di Mark Zuckerberg ne è la più chiara manifestazione⁷⁰.

IL CROLLO, LA CRISI

La relazione tra i tre fenomeni che abbiamo individuato, annientamento delle mediazioni e delle élite, crisi economica

65 — Van de Boer, 2014.

66 — Si definiscono dinamiche li elementi “nascosti” che danno vita alle regole di un gioco (ad es. limitazioni, obblighi, narrative, progressioni...); si definiscono meccaniche dei precisi meccanismi che permettono all’individuo di raggiungere obiettivi (ad es. i meccanismi di sfida, di acquisizione di risorse, di cooperazione, competizione o di alternanza tra giocatori...); si definiscono componenti tutti quegli oggetti, momenti o restituzioni che vengono utilizzati per specificare la propria posizione nel gioco (ad es. medaglie, avatar, punteggi, *awards*, oggetti...) (Van Den Boer, 2014 p.24). Tinder mutua dinamiche legate a progressione personale e *relationship management*; mutua meccaniche come quelle dell’alternanza dei turni, del feedback, della ricerca di *rewards* e della competizione; muta componenti come avatar, gifting, punteggi, quests, goodies e freebies...

67 — Baricco, 2018a, p. 202.

68 — Si veda anche Rocha, 2018

69 — Baricco, 2018a.

70 — Il 10 Aprile 2018 Mark Zuckerberg viene chiamato dal Senato degli Stati Uniti d’America a testimoniare nel caso Cambridge Analytics; in tale sede le domande fatte al CEO di Facebook dimostrano il distacco tra il gruppo di dirigenti americano e la questione digitale, tanto che gli viene chiesto il motivo per cui Facebook restasse gratuito: granitico, Zuckerbeg risponde a un basito senator settantaquattrenne dello Utah che “ci sono le pubblicità”.

63 — Baricco, 2018a, p. 142.

64 — Van den Boer, 2014, p. 4: “Gamification is the use of game elements and game thinking in non-game environments to increase target behaviour and engagement”

e rovesciamento del pensiero è chiara: ripercorriamone rapidamente il movimento. Dagli anni '80 stava prendendo piede un movimento legato agli ambienti contro-culturali hacker (che poi sarebbero diventati i circoli Cyberpunk, di cui Mark Fisher era un riferimento) che, da dentro e fuori le grandi corporation produttrici stavano rovesciando il mondo, un programma alla volta. Nello stesso alveo temporale il capitalismo stava esplorando la sua fase *terminale* (anche se mai la raggiungerà davvero la fine), manifestando tutte le contraddizioni interne. Con il cambio di millennio, ma soprattutto con la crisi economica del 2008, le *masse*, supportate da tecnologie sempre più avanzate, ma soprattutto che permettevano un accesso pressoché immediato a notizie, contenuti e relazioni, cominciano a non fidarsi delle élite e degli intellettuali, che avevano se non causato la crisi, o sicuramente sottovalutato l'impatto, non prendendo precauzioni e recando grandi danni alla *classe lavoratrice*. Così si è rotto il patto fondamentale tra élite e popolo, che ha deciso di fare da sé, azzerando, insieme ad altri, quello che era il paradigma fondamentale della cultura del Novecento, l'autorevolezza. A questa segue una crisi culturale, e anche politica.

Con l'avvento del millennio e con la diffusione a scala globale di internet si erano già sperimentate forme di *grassroot movements*, che diedero vita nel 2001 al primo World Social Forum a Porto Alegre, promuovendo forme di resistenza al capitalismo globale legate a diverse teorie sociali e economiche. Altri *grassroots movements* fiorirono nell'alveo della crisi: si ricordano *Occupy Wall Street* (attivo dal 2011, con numerosi gruppi affini), il *Movimiento 15-M*, noto anche come *Indignados* (2011), che causarono una crisi governativa in Spagna, l'esperienza greca di unità politiche delle Sinistre del Χώρας Διαλόγου για την Ενότητα και Κοινή Δράση της Αριστεράς (it. *Spazio per il Dialogo, per l'unità e l'azione comune della sinistra*, 2001) nel contesto dell'European Social Forum, da cui nel 2004 nasce ΣΥ.ΡΙΖ.Α, la coalizione della sinistra radicale ora al governo con Alexis Tsipras⁷¹. Una chiave di lettura importante è data dall'esplosione, nell'arco di tempo individuato, dei *social network*. Tanto vituperati quanto incensati, essi hanno, negli

ultimi dieci anni, non solo rivoluzionato le relazioni interpersonali, ma l'intero concetto di pubblico, allontanandola dalla definizione pacifica, limpida e soprattutto ottimista degli anni Novanta e dei primi Duemila di Habermas per dimostrarla incasinata e molto più complessa di quanto ci si aspettasse. Infatti, grazie alla modifica strutturale della struttura, della fruizione—ma non dei contenuti—della sfera pubblica, hanno reso più visibili, e dunque più consistenti alcuni discorsi che fino ad allora erano, non tanto per puro disinteresse quanto per motivazioni politico-culturali, più o meno alla periferia della sfera pubblica: temi come i diritti delle minoranze, di immigrati, senz'altro, il discorso sulla violenza domestica e di genere, sull'ambiente. L'allargamento planetario della campagna #MeToo (2018), o degli Scioperi per il Clima (2019) ne sono evidenti esempi.

Contemporaneamente in Italia si consumava il definitivo crollo della Prima Repubblica, sepolta sotto le monetine dell'Hotel Raphaël (1993) e la "discesa in campo" di Silvio Berlusconi (1994); Prima Repubblica che, come scrive Cacciari viene "sostituita" soltanto dalla crisi della medesima, cui nessuna riforma delle nostre istituzioni è seguita⁷². Durante questo periodo prende piede la prima vera esperienza politica che non solo sfrutta la potenza della rivoluzione digitale, ma cavalca l'onda della crisi del partito come era inteso nel Novecento: il Movimento 5 Stelle. Fondato dal comico genovese Beppe Grillo e dall'ex-programmatore Olivetti, poi *imprenditore digitale*, Gianroberto Casaleggio, *guru* del Movimento e proprietario del dominio e delle piattaforme su cui la presunta democrazia diretta del gruppo politico trova spazio. Se uno dei punti fondamentali della rivoluzione digitale era l'odio verso le élites, il Movimento semplifica il discorso di cui i punti principali sono stati discussi nel paragrafo *Far Saltare il Banco*, fino a farlo diventare una caccia all'uomo, fastidiosamente cieca, affidando ai suoi adepti i ruoli di boia di un sistema corrotto che solo *la gente per bene—gli onesti—* poteva salvare. Sia all'opposizione, da *hopeful monster*⁷³, sia in modo ancora dubbio, al governo. La semplificazione che sia il Movimento 5 Stelle che la nuova versione della Lega di Salvini e

altri governi populistici⁷⁴ stanno operando ripercorre quanto Curtis e Fisher evidenziano qualche paragrafo più su: il passaggio da un *ethos* morale a un *ethos* individuale e emotivo. "Il Game ha una pancia, e ogni tanto comanda lei" scrive Baricco "Se per anni coltivi l'individualismo di massa, sei a un passo dal generare un effetto indesiderato: l'egoismo di massa. Cioè l'incapacità, ripetuta per milioni di individui, di prevedere le prossime venti mosse del gioco invece che dedicarti ciecamente solo alla prossima: che è sempre quella che difende te, proprio te, solo te"⁷⁵.

Oltre alla repulsione per le élite, i movimenti populistici si dichiarano al di là delle ideologie, in uno spazio dove appunto bene e male non sono regolamentati da uno spinoziano *ordo idearum*, ma da un *ordo rerum* emotivo e propagandabile. Scrive Annalisa Camilli sul risultato delle elezioni 2018: "Come aveva fatto a piazza del Popolo, alla chiusura della campagna elettorale, Di Maio ha presentato il suo gruppo come "il partito della nazione", rivendicando la fine delle ideologie e la nascita di un partito interclassista e intergenerazionale, che trova coesione nella rabbia e nel rancore verso il vecchio sistema poli-



tico. Un partito di rottura che vuole diventare "normale", andare al governo. Le politiche dei cinquestelle riguardano "temi, non ideologie", sostiene Di Maio. Ma poi anche nell'orizzonte postideologico, il leader è costretto a spiegare il suo programma, che prevede generiche misure populiste: tagli agli sprechi, sostegno al lavoro e alla povertà, gestione dell'immigrazione come questione di sicurezza. [...] In un hotel romano la notte del 4 marzo è cominciata l'epoca postideologica dell'uno vale uno e del tutti contro tutti, degli slogan cerchiobottisti del partito della nazione, che ha raccolto

consensi con il Vaffà e ora promette di essere "liberale e solidale", mettere tutti d'accordo e "non lasciare nessuno indietro"⁷⁶. Ma la posizione postideologica non è propositiva, anzi semmai desolatamente confusionaria. Scrive Eugenio Scalfari nel 1997 che "L'epoca [la fine del XX secolo, ndr] ha smantellato l'assolutezza dei valori privando gli uomini di un elemento potente di rassicurazione; l'epoca ha relativizzato la verità mettendo in dubbio la consistenza della certezza. Senza verità né certezza è entrato in crisi anche il criterio della giustizia e insieme con esso la fede nel progresso. Infine, da questo smantellamento di tutti i punti di riferimento che conferivano un senso alla vita, anche le nozioni di bene e di male hanno perso la limpidezza con cui eravamo soliti percepirla e farcene guidare nei comportamenti e nei giudizi. Il campo del vivere e del pensare è insomma ingombro d'imponenti rovine sicché non c'è da stupirsi se si torna a cercare il fondamento della morale per poter edificare un nuovo sistema di riferimento dopo aver distrutto il vecchio con così definitiva radicalità. Credevamo forse di poterci dispensare da questa ricerca? Credevamo che il famoso crollo delle famose ideologie fosse una conquista di libertà e che un pragmatismo responsabile rappresentasse un passo avanti di indiscutibile valore? Ma già ce ne stiamo rapidamente disilludendo poiché il pragmatismo scivola ben presto nell'opportunismo e un mondo senza credenze si desertifica, intristiscono gli alberi della vita, appassiscono i fiori della fantasia, l'eros si rattrappisce nel sesso, la carità si immiserisce nell'elemosina, l'ambizione nella vanità, l'allegria nella futilità del gioco."⁷⁷. Se per ideologia intendiamo, marxianamente, ogni concezione che voglia rivestire di idee e di principi astratti la concreta realtà dei fatti materiali, mascherandoli e dandone una surrettizia giustificazione, allora più che di "post-ideologia" dovremmo parlare di "anti-ideologia"; Ma se per ideologia intendiamo, in maniera diversa secondo Max Weber, l'insieme di idee e di valori che "influiscono sulla società allo stesso modo delle condizioni economiche", allora dobbiamo riconoscere che di ideologia non ne possiamo fare a meno e che l'ideologia è l'unico cemento capace di tenere insieme interessi diversi e di armonizzarli ai

71 — Per una prospettiva della storia dei movimenti sociali: Melucci, 2003; Della Porta, Diani, 2006.

72 — Cacciari, 2019.

73 — Boero, 2013.

74 — Si veda, tra altri: Olsen, 2019.

75 — Baricco, 2018a, p. 228.

76 — Camilli, 2018.

77 — Scalfari, 1997.

fini di progetti condivisi e di percorsi comuni. Più avanti avremo modo di comprendere come il discorso sopra l'ideologia sia di grande urgenza nel dibattito contemporaneo.

La strategia populista, che cerca di superare l'ideologismo novecentesco appositivamente con una semplificazione gassica della realtà, permea in realtà numerosi tessuti dell'organismo culturale, non solamente quello della politica, trovando un fertile terreno dove i sentimenti, e dunque l'etica, sono predominati da paura e cinismo,

che portano alla stagnazione più che alla attività⁷⁸.

Insomma, la situazione è complessa—*va tutto bene ma non benissimo*, ecco: tra crisi e radicali stravolgimenti, il mare della cultura negli ultimi anni è preso da una burrasca in cui l'orientamento non è sempre semplice. Sarà necessaria una bussola precisa e ben calibrata per orientare il naviglio della critica. Sarà difficile e ci vorrà tempo, ma non sarà impossibile. ✓✓

1.

LA CASSETTA DEGLI ATTREZZI.

*ecc., siano da considerarsi opere d'arte, cioè di definire l'idea di arte*⁴. Compito decisamente arduo.

Parallelamente allo sviluppo di questa disciplina, cresce sempre maggiore interesse—anche necessariamente epistemologico - per la *critica*. Non è difficile, per semplificazione pratica o necessità narrativa⁵, intendere o lasciar intendere che la pratica critica sia eminentemente negativa⁶; tuttavia, per una prospettiva più proattiva, diventa fondamentale tratteggiarne i contorni con una lettura positiva e costruttiva che rifiuti una riduzione semplicistica del discorso. La prima operazione è riconsegnare uno spessore storico alla disciplina, per ancorarla a traiettorie del pensiero cui traccia non può che allontanare da una visione solamente *destruens* della critica.

Due sono le accezioni, o meglio, le vocazioni che dalla produzione teorica contemporanea possiamo identificare: la prima, da Pierluigi Panza, è quella di generare e consolidare consensi, quindi aumentare la portata discorsiva e conseguentemente i valori capitali; la seconda, da Renato De Fusco (n. 1929), sulla scorta di Kant è quella di interrogarsi per chiarire la *possibilità*, dunque le condizioni d'esistenza, la *validità*, dunque le condizioni di legittimità, e i *limiti*, quindi la topografia della validità, di una esperienza, che sia essa d'arte o no.

La disciplina della critica muove dunque i suoi primi passi con la metà del XVIII secolo. Precedentemente, infatti, l'arte era appannaggio principale di nobiltà e clero che non necessitavano né di generare consenso attraverso il discorso sull'arte (infatti ne generavano semplicemente attraverso la semplice esistenza dell'arte da loro promossa), né di indagare quale fosse il contenuto di verità storica, o di legittimità

La disciplina dell'estetica—di cui la critica, e in particolare quella d'architettura, è una branca più o meno autonoma nel tempo - trova la sua prima formalizzazione, sebbene con una definizione ancora embrionale, alla metà del XVI secolo. Il primo a darne ragione autonoma è Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) nelle *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poeam pertinentibus* (1735), e ancora nell' *Aesthetica* (1750). Sebbene ancora legato alla tradizione dei *sistemi delle arti*, che popolano la storia del pensiero dal Cinquecento in poi¹, il filosofo tedesco introduce una "*teoria delle arti liberali [...], arte del pensare bello, [...], scienza della conoscenza sensibile*"². Numerosi, poi, sono gli sforzi dedicati da filosofi e pensatori per ridefinire continuamente questa disciplina.³ In generale, la disciplina estetica ha un portato universale, un orizzonte ampio e onnicomprensivo. Scrive Lionello Venturi (1885-1961), infatti, che "*compito dell'estetica è ritrovare il comune attributo per cui le opere di poesia, pittura, scultura, architettura, musica,*

1 — Un *Sistema delle Arti* è un novero di pratiche che sono definite "Arti". Il primo autore a formulare un *Sistema* fu Benedetto Varchi (1503-1565), che, con una visione onnicomprensiva, annovera tutte le pratiche "Derivate da colui che fa con Vera Ragione" (*Lezione de' Benedetto Varchi*, 1546), dividendole in pratiche che *lascian qualcosa* o che *non lascian segno*, quelle che sono *ministre della natura* e quelle che vi si oppongono; Giorgio Vasari, nel 1568 formalizza un Sistema che resiste fino alla contemporaneità: sono le arti del Disegno, Architettura, Scultura e Pittura (*Vite*, 1550). Con l'opera illuminista dell'abate Charles Batteux (1713-1780) questo sistema prende il nome di *Belle Arti* (*Les Beaux Artes réduit a un même principe*, 1746), ampliato con musica e poesia, e diffuso largamente dopo la stesura del 1751 della *Encyclopédie*.

2 — Baumgarten, *Aesthetica*, 1750, in Panza, 2014, p. IV. Si noti come anche precedentemente alla pubblicazione di B. si trattasse di esteticità, ma semplicemente questa non veniva configurata in una disciplina propriamente detta: lo dimostrano - tra le altre - le numerose storie della critica e dell'estetica che iniziano appunto molto prima del pensatore tedesco, come Venturi, 1964 o De Fusco, 2015.

3 — Si vedano: Venturi, 1964; Panza, 2014; De Fusco, 2015; Panza, 2016.

4 — Venturi, 1964, p. 23.

5 — Panza, 2015.

6 — De Fusco, 2015.

dell'esistenza stessa dell'arte. Quanto era necessario sapere al mecenate erano indicazioni, prima ancora che su *chi*, su *cosa* finanziare, ed ecco fondamentale l'esistenza dei *Sistemi* dell'arte. Alla stregua di mode, compilati da *maitres à penser*, o da artisti, i sistemi dettavano forme e campi dell'arte. L'architettura non è sempre inclusa al loro interno, alle volte relegata a semplice pratica. Con il volgere del Settecento, però, la prospettiva del discorso sopra l'arte cambia, per diversi motivi storici e culturali, nonché economici.

La prima causa storica della nascita della criticache si individua è la crisi dell'*Ancien Régime*: con il superamento dell'egemonia politica e culturale della classe nobile, il rovesciamento del modo di produzione feudale in quello capitalista, la nuova classe dominante è la borghesia, che possiede e dispone dei mezzi di mezzi di produzione e delle ricchezze. Questa passa da essere una categoria "residuale" del mondo feudale, dove la vera lotta di classe è tra servi e signori del feudo, ad essere una categoria trainante del sistema di produzione, protagonista dello scontro con il proletariato. Se la nobiltà feudale era una rete concentrica, emanata direttamente dal sovrano, legata a strutture sociali rigide e definite⁷, la classe borghese non rispecchia alcuno di questi paradigmi: la rete strutturale è debole e non definita, con porte di accesso e uscita percorribili, né è concentrica ma policentrica—se non acefala⁸. La geometria della rete del potere non è più centrale, né la gerarchia si dispone a partire dalla *distanza* dal sovrano, gerarchia di cui Versailles diventa manifestazione architettonica. Non avendo possibilità di nobilitarsi mediante l'emanazione del valore da altro che da sé (né a dio né al re piacciono i borghesi), la borghesia trova nel denaro (raio ontologico-esistenziale per tale classe) e nella ricchezza lo strumento per costruire una gerarchia, che non è solamente sociale ma anche decisionale, con l'avvento delle modalità del capitalismo finanziario alla metà del 1800. Il meccanismo di appropriazione del potere porta con sé numerose ri-semantizzazioni, tra le quali anche quella dell'arte: da strumento auto-celebrativo a *status symbol*. L'arte figurativa e

l'architettura (che cerca riferimenti e ragioni *da un'altra parte* nello spazio e nel tempo: si vedano i *Camini* del Piranesi, o l'architettura dei cosiddetti *Rivoluzionari* Boullée e Ledoux, e sul volgere del secolo l'alba del neoclassicismo e del neogotico o ancora il neopalladianesimo oltremarica e oltreoceano che trova in Inigo Jones in Inghilterra e nei neonati Stati Uniti d'America grande interesse—soprattutto per quanto riguarda l'immagine istituzionale⁹) si svuotano di un portato semantico celebrativo e assumono un valore *in quanto tali*. Ma la borghesia, non erudita né in termini assoluti, né tantomeno sulla condizione dell'arte, necessitava la presenza di una figura intermediaria che consigliasse, come *orientatore*¹⁰, il tipo di investimento più *efficace*, che risultasse nel maggior effetto di visibilità o di esclusività dell'oggetto d'arte o d'architettura. Dunque, la nascita del *mercato dell'arte*, cui uno dei primi, se non più prolifici partecipanti fu lo stesso Piranesi—sia come produttore che come "falsificatore"¹¹.

Ad alimentare questo mercato dell'arte vi sono i ritrovamenti successivi agli scavi nei siti archeologici romani e di Pompei (1748) ed Ercolano (1709), e il sempre maggior interesse che l'Italia, nello specifico quella delle rovine, suscitava nell'immaginario collettivo europeo. Con l'avvento dell'epoca del *Grand Tour* giovani mitteleuropei facoltosi si aggiravano nei più loschi vicoli e nelle sale d'asta di Roma o Napoli ad acquistare—più o meno lecitamente—pezzi d'antichità romana e greca, avendo come guida un *agente*, ovvero una figura critica, che evitasse loro truffe, riconoscesse l'autenticità delle opere e orientasse loro acquisti. Anche gli artisti contribuirono a allargare il mercato, esponendosi sempre più, aprendo le loro botteghe, esponendo opere e producendo su commissione. La figura che valutava—ancora in un'ottica di gusto e senza uno statuto disciplinare—la qualità delle opere d'arte era l'agente o il *mediatore*.

Dunque, il sottobosco artistico si abita di nuove figure: l'*orientatore* (che lavorava a contatto solo con l'acquirente—oggi lo chiameremmo *art advisor*), l'*agente* (che affiancava il turista), il *mediatore* (che valutava valori di opere d'arte), che, insieme

al *cicerone* (la guida locale del turista), i primi cronisti d'arte e gli amatori compongono quella che viene definita *la rete dell'arte*, primo sistema rappresentativo che gravita intorno agli artisti¹², tutt'altro che trasparente e limpido, tanto che alcuni di questi personaggi vengono dipinti come figure ambigue, doppiogiochisti, malfattori...¹³

La seconda tra le cause dell'accelerazione dello sviluppo della critica è la necessità di trovare figure dirigenziali per le neonate istituzioni museali, che nascono a cavallo della metà del XVIII secolo¹⁴. Infatti, a fronte delle grandissime emorragie artistiche che colpivano i territori degli scavi archeologici (che—come si era capito—portavano con sé flussi ingenti di ricchezze economiche) il Papa Benedetto XIV e la municipalità di Roma applicano il diritto di prelazione sui ritrovamenti; quanto rinvenuto, quindi, viene rimosso dal mercato e inserito nei Musei. La figura del *curatore critico*, l'adepto alla selezione di cosa esporre nei Musei e cosa no, gode nella rete di fama molto migliore (vista la sua committenza), e di possibilità maggiori di avvicinarne i nodi più luminosi.

CENNI NOIOSI MA NECESSARI

La disciplina dell'estetica—e dunque della *critica*, che ivi trova fondamento esistenziale¹⁵—necessita di un portato epistemologico fondamentale: il *criterio*. Dal greco κρινω, distinguo, questo strumento fa il suo ingresso sulla scena filosofica molto prima della nascita della critica stessa, o dell'estetica nel senso moderno: le prime formulazioni di criteri appaiono nel periodo post-aristotelico, quando la filosofia comincia a ricoprire un ruolo pratico e morale¹⁶.

Dunque, la critica si fonda *necessariamente* su dei criteri; questi criteri (tra cui quello di gusto) si materializzano nel tempo in forme diverse, sostenendo una "sostanza", la critica, che è invece costante. Alla critica si può dare una funzione *storica*, una funzione *teorica*, e una di *giudizio*. Questa

definizione è data da Richard McKeon (1900-1985), poi rinforzata sistematicamente da Filiberto Menna (1926-1988), in *Critica della Critica* (1977), che individua una struttura generale in cui agiscono appunto tre fattori: storia, teoria e giudizio.

🔧 La prima funzione, quella *storica* è quella che inserisce in relazione verticale e orizzontale l'oggetto con il contesto in cui si manifesta; permette la compilazione di una serie cronologicamente ordinata e contestualmente la lettura di eventuali scarti che l'opera compie nei confronti della linea dello sviluppo; permette, per l'architettura in particolare, il discorso su materiali e tecnologie che compongono l'opera e la loro genesi.

🔧 La seconda funzione, quella *teorica*, rende attiva nella serie storica una definizione di campo: "Il fatto non diventa pertinente se non attraverso il suo inserimento in un certo ordine di fatti (piano di realtà), e che quest'ordine di fatti non si risveglia e non si configura che a seguito di una questione posta"¹⁷. Nell'interazione tra funzione storica e funzione teorica si completa la delimitazione di pertinenza di un giudizio.

🔧 Le due funzioni sole non possono lavorare: la prima non può operare autonomamente, altrimenti genererebbe una rete di relazioni superficiali, la seconda da sola non riuscirebbe a riconoscere il momento puntiforme dello scarto, se non considera il rapporto cronologico e le coordinate temporali dell'opera. Tuttavia, è sulla terza funzione che urge discutere inserendo un ulteriore punto: il concetto di *convenzione*. Dicesi basata su una convenzione quella disciplina in cui una o più proposizioni portano verità perché esiste un accordo comune o una stipulazione (tacita o espressa) di coloro che si servono di tali proposizioni. La prima formulazione del concetto riguarda la lin-

12 — Panza, 2016.

13 — *Ibidem*.

14 — Il primo museo fruibile dal pubblico generale e non solo dai proprietari delle opere fu il Museo Capitolino (1734), poi il museo Pio-Clementino (1770).

15 — Venturi, 1964.

16 — Abbagnano Nicola, *Dizionario di Filosofia*, Torino, UTET, 1961, p. 196.

17 — Branca Vittore, Starobinski Jean, *La Filologia e la critica letteraria*, Milano, Rizzoli, 1977, pp. 153-54.

7 — Luigi XVI. *Sul Tempo*, in *Palladium Lectures*, 2013.

8 — AAVV, 2005.

9 — Biraghi, 2008a.

10 — Panza, 2016.

11 — Panza, 2017.

guistica ed è espressa nel Κρατύλος di Platone. Nel campo della critica, anche la convenzione dialoga con storia e teoria, perché scaturisce da un preciso contesto storico e si trova a intrattenere una relazione con l'oggetto che con un contesto storico si relaziona, e contemporaneamente si relaziona con le stesse dinamiche al contesto teorico. De Fusco cita Brandi sul significato di sistema convenzionale: l'efficace paragone con la lingua e le parole chiarisce che *“la parola non ha come significato la cosa, ma lo schema preconcettuale della cosa o al più il concetto empirico della cosa; questo schema a concetto tuttavia non è un surrogato o un simulacro della cosa, rappresenta bensì il risultato gnoseologico della cosa secondo che una determinata società—quella che parla la lingua—l'ha prelevato e sintetizzato in esperienza”* [...] *così si potrebbe dire che la critica, almeno per una sua parte quella della convenzione, è il risultato gnoseologico-estetico di tutti i criteri ad essa assegnati dalla società*¹⁸.

Il concetto di criterio, che è *“una regola per decidere ciò che è vero da ciò che è falso, ciò che si deve fare e ciò che non si deve fare”*¹⁹, è mutevole nei suoi contenuti nel tempo, ma non si mette in discussione la sua necessità²⁰. Infatti, essi sono fortemente condizionati dalla storia, dalla teoria e soprattutto dalla convenzione, che configura strettamente l'apporto che essi danno alla disciplina. De Fusco, insieme a Venturi, identificano come criterio ricorrente il *gusto*, che da un lato pone l'arte come campo privilegiato della critica, ma—se compreso in senso lato—permette un'apertura di campo verso ciò che pratica artistica non è²¹.

Riguardo al concetto di gusto

Venturi risale la linea dell'uso della

categoria di gusto, allungando la prospettiva sino alla fine del XVII secolo, allacciando gli studi di Baldinucci e di De Piles, ma il centro del problema viene con la lettura dei *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei* (it. *Pensieri sulla bellezza e sulla pittura*, 1762) di Anton Raphael Mengs (1728-1779)²². Mengs, infatti, scrive che *“il gusto è quello che nel pittore produce e determina uno scopo principale e che gli fa scegliere o rigettare ciò che al medesimo non conviene, o gli è contrario”*²³. Insomma, il gusto è relativo a ciascun pittore, ed è quella facoltà che lo guida nella selezione verso la produzione dell'ottimo, aprendo così la possibilità di pensare una *perfezione relativa* alle preferenze di ciascun autore, staccandola da una *perfezione assoluta*. Con questa mossa, di una modernità inaudita, lo studioso e pittore tedesco crea un divario, ormai più incontaminabile tra arte e gusto, tra eterno e contingente. Dunque, è impossibile giudicare *assolutamente* basandosi solo sul *gusto*, ovvero sull'inclinazione e l'apprezzamento individuale, perché ciascun gusto è *relativo*, e ogni giudizio basato sul gusto - o sopra il gusto - non potrà essere assoluto. Pertanto, ogni giudizio critico deve essere reso relativo, perciò inquadrato in un preciso contesto o convenzione, nell'ambito d'azione creativa di un determinato artista (il *genio*) e in rapporto a opere affini e di tendenza contraria (la storia). Quindi se l'atto critico contestualizza l'opera ma contemporaneamente ne accetta l'unicità creativa, è insieme relativo e assoluto. Ponendolo in contrapposizione al *genio*, all'atto creativo assoluto e in sé, il Venturi assegna al gusto il ruolo di ponte tra l'esistenza autonoma dell'oggetto d'arte e il suo svolgimento storico, esistenza relativa *per sé*.

La lettura di De Fusco, invece, risale fino alla sorgente del concetto di gusto, arrivando all'età classica, dove Cicerone e Quintiliano, il primo nell'*Orator*, il secondo nella *Institutio Oratoria*, contrappongono *gusto e giudizio*, associando il primo alla conoscenza sensoriale, e il secondo a

quella razionale²⁴. La dicotomia gusto/giudizio continua ancora nel Rinascimento, sia italiano che europeo, sia in opere critiche che di pratica artistica²⁵. Il critico introduce successivamente alla prima comparsa del concetto di gusto secondo l'uso moderno, ovvero quella di Baltasar Gracián (1601-1658), gesuita spagnolo. Il religioso formula, nella prima metà del Seicento (in *Oráculo manual y arte de prudencia*, 1647), una definizione di gusto che anticipa quella di Mengs, e anche alcune considerazioni che Venturi porta nella sua *Storia della critica d'arte* (1964): egli definisce il gusto come una *“capacità di giudizio non riconducibile a regole intellettuali, ma legata a una facoltà autonoma di orientamento”*²⁶, quindi fortemente legata a una dimensione storica e etica, perché sospingente verso una scelta relativa e di ordine morale. Gracián lega fortemente il concetto di gusto con quello di scelta: *“incapacità di scegliere significa appunto difetto di gusto: nessuno conquisterà mai credito di eccellenza in una mansione qualsiasi senza la dote di un dono attendibile”*²⁷. De Fusco nota come già in questa formulazione il concetto di gusto abbia una notevole connotazione selettiva e *attivamente* critica.

Con il XVIII secolo la definizione di gusto si muove fortemente verso il tratteggio di un *quid* da ricercare assolutamente all'interno dell'individuo: come si legge nell'*Encyclopedie* (1751-80), è *“equilibrio tra piaceri dell'anima”*²⁸, *“sensibilità alle bellezze e ai difetti di tutte le arti”*²⁹, *“il talento di distinguere nelle opere d'arte ciò che deve piacere agli animi sensibili e ciò che deve offenderli”*³⁰. Nota dunque Elio Franzini (n. 1956) come il tentativo di una definizione specifica del concetto di gusto nell'epoca dei Lumi sia in realtà una ricerca di una mediazione tra *ragione e natura*, permettendo una comunicazione tra *passione e ragione*³¹.

Con Immanuel Kant (1724-1804) e la *Kritik der Urteilkraft* (it. *Critica del Giudizio*, 1790) iniziano i passi più importanti per dare corpo alla disciplina critica.

Il discorso sul *giudizio estetico* si inserisce nel solco delle altre due *Critiche* del filosofo (*Kritik der reinen Vernunft*, it. *Critica della Ragion Pura*, 1781; *Kritik der praktischen Vernunft*, it. *Critica della Ragion Pratica*, 1788), necessariamente prendendo dalla prima le mosse. Kant stabilisce nella *Pura* che esiste una conoscenza *a priori*, legata a elementi già presenti nella mente del soggetto (le categorie) e una *a posteriori*, dovuta all'esperienza e ai segnali provenienti dall'esterno: si conoscono una forma *a priori* (l'ordine e l'unità che le facoltà conferiscono alla materia) e una materia *a posteriori* (le qualità legate a impressioni sensibili). Kant aggiunge una terza facoltà, ovvero l'immaginazione, che è omogenea sia alla natura intellettuale del concetto, sia a quella sensibile del fenomeno. Nella *Pratica*, Kant teorizza il cosiddetto imperativo categorico, che porta direttamente alla formulazione di una morale rigidamente metodica: *“Agisci soltanto secondo quella massima che, al tempo stesso, puoi volere che divenga una legge universale”*. Il valore delle azioni, dunque, è commisurato alla conformità alla volontà di legge che trae seco. Tuttavia, Kant non permette la dimostrazione di categorie come Dio, l'anima o il giusto, che stanno alla base della morale, pur proponendoli come fondamenti per l'avvicinamento dell'umano al *noumeno*. Dunque, da un lato, la conoscenza del fenomeno è meccanicistica, mentre la morale è insondabile: nell'agire morale l'uomo è indipendente dalla materia.

Nel *Giudizio*, Kant rende pratiche le funzioni giudicanti che aveva individuato nelle due *Critiche*, aggiungendo alla facoltà di comprendere il noumeno e il fenomeno quella di giudicare il bello (*Urteilkraft*, una parola composta da *Kraft* = forza, facoltà, capacità, e *Urteil* = giudizio). Identifica un *Giudizio determinante* e uno *riflettente*, in relazione alla posizione rispetto all'imperativo categorico. Nel giudizio determinante, che nella *Pura* Kant chiama *“sintetico a priori”*, l'individuo si trova a determinare i casi particolari alla luce della norma universale,

18 — De Fusco, 2015, p. 19; De Fusco cita Brandi Cesare, *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino, 1967.

19 — *Ibid.*

20 — Abbagnano scrive a riguardo della fondamentale necessità del criterio che *“è chiaro che ogni filosofia, anche se non elabora a tal proposito una dottrina esplicita, tende sempre a fornire all'uomo un criterio per dirigersi nelle sue scelte, e specialmente in quelle che hanno un'importanza decisiva per la sua vita”* (Abbagnano, 1961, in De Fusco, 2015, p. 13)

21 — Venturi, 1964. De Fusco, 2015.

22 — Venturi, 1964, p. 29.

23 — Mengs, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*, 1762.

24 — Cicerone, *Orator*, in De Fusco, 2015; Quintiliano, *Institutio Oratoria*, in De Fusco, 2015.

25 — De Fusco, 2015.

26 — Gracián Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, 1647.

27 — Gracián, 1647.

28 — Montesquieu, *Gout*, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-1780.

29 — Voltaire, *Gout*, in *Encyclopédie*, 1751-1780.

30 — D'Alembert, *Gout*, in *Encyclopédie*, 1751-1780.

31 — Franzini Elio, *Il Gusto in Francia dal Gran Secolo alla Rivoluzione*, in AAVV, *Il Gusto. Storia di un'idea Estetica*, Palermo, Aesthetica, 2002, p. 57.

conosciuta, *determinando*, quindi limitando, la cosa e le sue categorie, proponendo un giudizio conoscitivo. In quello riflettente il giudizio si esercita al contrario, sintetizzando i casi particolari in una norma universale non conosciuta³², casi particolari che *riflettono* le finalità che noi pensanti portiamo dentro (come nota nella *Pratica*: gli uomini si danno il fine morale del bene, e nel giudizio riflettente vediamo riflesso questo nostro finalismo all'interno di certi tipi di oggetti della realtà.). Ok, è un passaggio difficile: significa che, siccome il fine dell'esistenza umana è il bene della coattività (dato dall'imperativo categorico), rivedere questa tendenza in oggetti altri da sé genera rispecchiamento e apprezzamento. Pertanto, Kant identifica due tipi di giudizi riflettenti: quello *estetico* e quello *teleologico*. Il giudizio *estetico* permette di ritrovare una finalità negli oggetti *belli*, fa ritrovare al soggetto riflessa negli oggetti belli l'esigenza di finalismo, nel senso che gli oggetti belli sembrano essere fatti al fine di suscitare emozioni estetiche, di suscitare un senso di armonia in chi li contempla, quindi danno l'impressione di avere una finalità rivolta verso l'osservatore. Per questo Kant dice che i giudizi estetici sono giudizi riflettenti di *finalità soggettiva*. I giudizi *teleologici*, invece, sono giudizi che si riferiscono alla considerazione degli organismi viventi. Questi ultimi sembrano essere fatti in modo che le parti siano finalizzate al tutto. In questo caso il finalismo è rivolto all'oggetto, all'organismo, per cui Kant dice che i giudizi teleologici, cioè i giudizi *finalistici*, sono giudizi riflettenti di *finalità oggettiva*, cioè interna all'oggetto stesso.

I giudizi di Kant sono intesi nell'ottica della cosiddetta *rivoluzione copernicana* del pensiero: così come la conoscenza e la morale ruotano intorno alla figura dell'*io pensante*, anche il giudizio estetico scivola dall'oggetto al soggetto, che decide cosa è

bello alla luce della sua ragione e della sua morale. È dunque un giudizio trascendentale, quindi presente già *a priori* (come ragione e morale) nel soggetto e introdotto attraverso la sua interazione con l'oggetto. Questo però non significa che il bello sia soggettivo, o perlomeno non significa che sia *assolutamente* soggettivo. Il *gradevole*, che soddisfa la massima "*De gustibus non disputandum est*" è soggettivo, e dunque crolla al confronto con l'universalità; ma la proiezione di finalità, trascendentale, che Kant pone alla base del giudizio estetico, avvenendo per tuttal'umanità in maniera omogenea, pone le basi per la giustificazione dell'universalità del giudizio estetico. Quindi il *bello* è soggettivo, in quanto la proiezione delle finalità avviene a livello individuale, ma è anche oggettivo in quanto avviene in modalità trascendentale e universale. Essendo questo giudizio trascendentale, esso è svincolato dalla materia, quindi applicabile anche a cose che non sono—o non sono percepite: "*Ora invece, quando si tratta di decidere se qualcosa sia bello o non bello, non si chiede se a noi o a qualunque altro importi o anche solo possa importare l'esistenza della cosa, ma come noi la giudichiamo nell'atto della semplice pura contemplazione (intuizione o riflessione)*"³³. È svincolato, anche, da qualsiasi tipo di utilità o volontà o vincolo pratico. Con l'esempio del vino delle Canarie³⁴, Kant chiude un punto fondamentale, cioè che non esiste un *gusto* che sia particolare (a un individuo), o vincolato (a un fine): ipotizzarlo sarebbe sbagliato, e equiparerebbe il *bello* al *gradevole*. A rinforzare questo punto, pone l'accento sull'intuitività, quindi la trascendentalità e dunque l'universalità della categoria del bello: "*Bello è ciò che piace universalmente senza concetto*". Il giudizio estetico è—dunque—universale e necessario, e l'oggetto bello è svincolato dall'empiria; pertanto, esprimere un giudizio estetico, per Kant,

è un atto assoluto e *puro*. È grazie a queste congetture se ora possiamo fare dei discorsi più o meno universali sulla critica d'arte e d'architettura.

Proseguendo dalle speculazioni metaoperative, Kant identifica altri due criteri, più operativi, legati all'esistenza dell'imperativo categorico, e direttamente susseguenti la teorizzazione dei due giudizi: i criteri di *Bellezza Libera (Pulchritudo Vaga)*³⁵ e di *Bellezza Aderente (Pulchritudo Adhaerens)*³⁶. "*La prima*, scrive Kant, *non presuppone alcun concetto di ciò che l'oggetto deve essere; la seconda presuppone questo concetto, e la perfezione dell'oggetto alla stregua di esso. La prima si dice bellezza (per sé stante) di questa o quella cosa; l'altra, essendo aderente a un concetto (bellezza condizionata), è attribuita ad oggetti, i quali stanno sotto il concetto di uno scopo particolare*"³⁷. Il giudizio di gusto sopra la bellezza libera è un giudizio puro³⁸, mentre quello sopra la bellezza aderente è un giudizio alterato da un modello^{39,40}.

Tuttavia, con Kant non esiste nessuna regola *oggettiva* del gusto, ed è vana la ricerca di una disciplina del bello, in quanto esiste solamente la critica⁴¹. In più, il giudizio di gusto è strettamente legato alla sua comunicabilità universale (visto che la facoltà di gusto è in tutti, innata e trascendente), al suo status di *sensus communis* (cioè un senso che abbiamo in comune, che nella sua riflessione tiene conto *a priori* del fatto che gli altri condividono lo stesso senso⁴²) e dunque, unavolta contestualizzato in un frangente stoico, politico e sociale, di convenzione.

Riassumendo, il termine *gusto*

nasce come fenomeno soggettivo (Mengs, Gracián...) salvo poi modificarsi nel tempo, acquistando una certa oggettività (Kant), legata al contesto culturale (Brandi). Dunque un impulso si trasforma in una convenzione che trae seco una visione del mondo che codifica l'espressione individuale, così come la *innere Sprachform* humboldtiana esterna la *Weltanschauung* del popolo che parla una lingua. In questa accezione il gusto è una convenzione, che si modifica e modifica il nostro comportamento. Venturi rinforza il concetto—e chiarifica definitivamente lo scarto tra gusto, critica e estetica: "*Se il gusto apprezza l'opera d'arte in modo immediato e spontaneo* [come indica già Kant nella *Critica del Giudizio*, ndr], *la critica giudica l'opera d'arte in modo mediato e riflesso, vale a dire a mezzo di un'idea* [un criterio, ndr] [...] *Senza gusto non c'è la critica d'arte, ma la critica non è affatto limitata al gusto, che cambia*"⁴³.

In chiusura, possiamo chiarire come la critica abbia una *forma*, ovvero una sintesi tra le condizioni contestuali (storiche, teoriche, tecniche...) e la invariante kantiana che definisce la critica come un metodo soggettivo e oggettivo, legata a un *sensus communis*, ma che come nota Venturi non è limitata a esso; la critica ha una *funzione*, ovvero, dal suo etimo greco, κρινω, distinguere, scegliere e giudicare. Come si vedrà con Tafuri, il critico ha la *vocazione* a schierarsi: senza presa di posizione la critica fallisce nel suo intento smascherante. A rendere attive queste due componenti i *criteri*, tra tutti il *gusto*, che variano nel tempo, e stanno nel limbo ontologico tra *legge* e

32 — Scrive Kant: "Se è dato il generale (la regola, il principio, la legge) [la categoria, ndr] il giudizio che a questo sussume il particolare è determinante. Se è dato invece soltanto il particolare, il giudizio che deve trovare il generale è semplicemente riflettente" (Kant Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, 1790).

33 — *Ibidem*.

34 — "Bello è ciò che piace universalmente senza concetto. Circa il gradevole ciascuno riconosce che il suo giudizio, fondato su di un sentimento personale, si limita, quanto al valore, alla sua persona. Quando perciò egli dice: il vino delle Canarie è gradevole, egli non s'offende se un altro lo corregge e gli ricorda che può solo dire: il vino delle Canarie è gradevole per me... in riguardo al gradevole bisogna attenersi al principio che ciascuno ha il suo proprio gusto (dei sensi). Tutt'altrimenti sta la cosa per il bello. sarebbe ridicolo se alcuno, che ci tenesse al proprio gusto, cercasse di giustificarlo col dire: quest'oggetto (come quest'edificio, quell'abito, quel concerto, quella poesia) è bello per me. Perché egli non può chiamare bello ciò che piace solo a lui... Egli dice perciò: la cosa è bella, e non attende l'accordo degli altri circa il suo giudizio perché li ha trovati più volte d'accordo con sé, ma lo esige. Egli li biasima quando giudicano diversamente e nega loro quel gusto, che pure tutti dovrebbero avere. Perciò non si può dire che ciascuno ha il suo gusto particolare: ciò sarebbe come dire che non vi è gusto" (*Ibidem*)

35 — "Così i disegni à la grecque, gli arabeschi, nelle incorniciature o nelle tappezzerie non significano nulla per sé: essi non rappresentano nulla, non rispondono ad alcun oggetto secondo un concetto determinato, e sono bellezze libere. Si può anche ricondurre al medesimo genere di bellezza le fantasie musicali (senza tema), anzi tutta la musica senza testo. Nella valutazione di una bellezza libera (secondo la pura forma) il giudizio di gusto è puro" (*Ibidem*)

36 — "Ma la bellezza di una figura umana (sia essa maschile, femminile o infantile), la bellezza di un cavallo, di un edificio (chiesa, palazzo, arsenale, villa) presuppone il concetto di un fine che determina ciò che la cosa deve essere e quindi un concetto della sua perfezione, ed è perciò una bellezza aderente"

37 — *Ibidem*.

38 — *Cfr. nota 34*.

39 — Kant introduce nel suo sistema anche il concetto di genio, già introdotto nei capitoli precedenti: ovvero la capacità degli individui di operare con una creatività tale da sembrare dare luogo a fenomeni naturali. La forza generatrice della natura è eguagliata soltanto da pochi uomini eccezionali, che hanno una sensibilità particolare, i geni, la cui creazioni danno l'idea di un che di spontaneo come un organismo naturale.

40 — Si veda anche Gargano, n.d.

41 — Venturi, 1964, p. 202.

42 — Kant, 1790.

43 — Venturi Lionello, *Teoria e storia della critica*, in *Saggi di critica*, Roma, Bocca, 1956.

norma, in quanto né assoluti come le leggi, né assolutamente pratici come le norme.⁴⁴

CRITERI DELLA STORIA

Dunque, la genesi storica della critica è di tipo pratico, legata a esigenze prima di mercato, e in seguito epistemologiche, in coda allo scollamento tra estetica e critica che inizia con l'opera di Kant. Chiaramente, essendo la critica una disciplina cui oggetto può variare largamente, spesso anche i criteri variano da una branca all'altra. Risulta dunque poco utile ai fini dell'elaborato, ovvero quello di comprendere lo stato della critica nell'ultimo decennio e individuare alcune traiettorie propositive per l'avvenire, soffermarsi sui criteri della critica d'arte o della critica di altre discipline artistiche quando non necessarie allo sviluppo della disciplina che conosciamo col nome di *critica di architettura*.

Per ridare spessore alla disciplina critica e comprenderne le sue radici e le sue questioni fondamentali, è necessario basare tutte le congetture propositive su una base storica salda. La storia della critica è la storia dei suoi criteri, in quanto essi la rendono attiva e contingente. Risulta tuttavia fuorviante dedicare energie a stilare una storia completa della critica, come peraltro è già stato largamente fatto da altri autori più competenti, o ambiziosi, ma è più interessante rilevare episodici frammenti, tuttavia significativi, per tracciare una traiettoria quasi esegetica di posizioni e criteri prettamente architettonici (o rilevanti per la storia e la critica d'architettura) che dal 1800 costellano la storia del pensiero.

Einführung

La teoria dell'*Einführung* è direttamente figlia della teoria settecentesca della percezione, dove il sentimento era considerato una facoltà a sé stante. Il termine (composto da *Ein* = dentro, e *Führen* = sentire) designa quello che oggi si tradurrebbe con *Empatia*. Diversamente da varie teorie estetiche del XVIII secolo, non ultima quella formulata da David Hume, la teoria dell'*Einführung* collega strettamente il sentimento, la percezione e il piacere che si provoca nel soggetto alla presenza della qualità dell'oggetto contemplato. Sebbene con numerose interpretazioni e declinazioni, tutti gli studiosi ascrivibili a questa categoria

convengono sul fatto che l'arte, e dunque l'architettura, non abbia valore in sé ma solamente in relazione a effetti psico-fisiologici che scatenano all'interno dell'osservatore. I principali teorici di tale movimento furono Robert Vischer (1847-1933) nel campo della teoria estetica e Theodor Fechner (1801-1887) nel campo delle scienze. Diversi studiosi cominciarono, associando i due campi, quello della ricerca estetica e quello della ricerca sopra la relazione tra stimoli e sensazioni, a individuare un principio *edonistico* per l'arte, ovvero a formulare la necessità di stimolazione dell'osservatore a confronto con un oggetto d'arte, legandone l'efficacia alla sensazione o all'utile prodotto. Con Theodor Lipps la teoria dell'empatia raggiunge definitivamente lo spazio architettonico e la sua superficialità: il teorico tedesco introduce la relazione di causalità tra disegni e percezioni geometriche o cromatiche e disposizioni dell'animo dell'osservatore. L'alveo storico di questo movimento fu la *Belle Époque*, mentre quello teorico fu quello dell'*Edonismo* e del *positivismo*, entrambi movimenti programmatici chiaramente leggibili nell'impostazione del problema nella teoria dell'empatia. La corrispondenza artistica di questo movimento teorico entrò nel canone dello stile Art Nouveau di Van de Velde e Horta, specie nel definire le linee guida della *normwissenschaft* spaziale legata a un mimetismo non imitativo. Fechner, con spirito positivista, cerca di normalizzare diverse regole, un sistema scientifico per identificare il *sentimento estetico*. Il risultato più noto fu il cosiddetto principio associativo, strumento discriminante per identificare un piacere estetico da un piacere non estetico: se il piacere deriva dalla contemplazione di un'opera, è estetico. Quindi si delinea una componente fortemente *associativa* per la teoria dell'*Einführung*. Con l'avvento del secolo, Wilhelm Worringer (1881-1965) propone un binomio per il concetto di empatia, formulato insieme al concetto di *astrazione* (da cui deriva il titolo del libro *Abstraction und Einführung*, it. *Astrazione e Empatia*, 1908). Worringer considera l'astrazione una esperienza storica ricorrente, che coincide con una pulsione psicologica opposta a quella organica, che attrarrebbe verso costruzioni matematiche, forme regolari e oggettive. La novità introdotta dallo studioso tedesco è quella di considerare queste pulsioni geometrizzanti e organiche non solo come gusti di un'epoca ma anche come criteri critici. Con questa svolta

l'art Nouveau prende derive geometrizzanti, allontanandosi dalla teoria delle linee di forza di Van de Velde per approssimare posizioni *protorazionaliste*, e definitivamente razionaliste⁴⁵.

Come si può notare, i criteri adottati dalla critica mossa dalla teoria dell'*Einführung* legano fortemente la percezione ai sentimenti che l'anima prova. Scrive Venturi: “[Vischer] considera il sentimento come attività spirituale che assume le forme dall'esterno, come simboli della propria vita, a causa della simpatia che sente per esse, dell'analogia fra i propri sentimenti intimi e i rapporti con l'esterno [...] egli vede bene che il contenuto di un'opera d'arte non è il tema materiale di essa, ma l'artista stesso e la sua vita spirituale [...] è proprio a causa dell'identificazione del nostro io con gli oggetti che si possono studiare gli oggetti d'arte in sé”⁴⁶. Dunque, i criteri che guidano l'arte e la critica dell'empatia sono criteri fortemente personali, e il critico è colui che ha una maggiore sensibilità personale e la sa attivare nei confronti dell'opera d'arte. La posizione di Charles Baudelaire⁴⁷ (1821-1867), sebbene precedente di diversi anni alle teorie di Vischer, Lipps e Worringer, invoca una critica “*parziale, appassionata, politica, ovvero un punto di vista esclusivo, ma un punto di vista che apre molti più orizzonti*”⁴⁸, fortemente legata alla capacità del critico di rielaborare al suo interno, con la sua *immaginazione* i contenuti dell'arte.

Gestaltung

Una altra teoria cui è d'uopo fare riferimento è la teoria della *Gestaltung*, cui criteri informano sia la critica che un grande numero di artisti e architetti, tra cui Gropius e gli esponenti del *De Stijl*. L'assioma basilare della *Gestaltung* o *Gestaltpsychologie* (da *Gestalt* = Forma) è che ogni percezione ha carattere totale e dunque formale, non

spiegabile attraverso la teoria dell'additività, o da altre teorie associative che basavano la teoria dell'empatia. Scrive Christian von Ehrenfels, filosofo austriaco in *Über Gestaltqualitäten* (it. *Sulle Qualità della forma*, 1890) che i fatti psichici sono delle forme, e cioè strutture totali composte di sintesi di rapporti formali ma trasportabili da una natura all'altra. Da queste anticipazioni deriva la fondamentale legge detta *della pregnanza*⁴⁹, che dichiara che ogni fenomeno della natura tende alla migliore organizzazione consentita dalle condizioni date. Con *migliore organizzazione* si intende una corrispondenza di criteri di regolarità, ordine, omogeneità e simmetria. A questa legge si unisce un novero numeroso di leggi sperimentali derivate da esperimenti psicologici sulla percezione visiva che formeranno un sistema schematico molto rigido per interpretare la percezione sensoriale a vari livelli. Una legge fondamentale, che darà spessore alla critica nell'ambito della teoria della forma è la legge dell'isomorfismo, formulata da Wolfgang Köhler, che collega forme fenomenologicamente constatabili e forme psicofisiche. De Fusco sostiene che questa non sia altro che una restituzione della posizione dell'*Einführung*, risolvendo la questione sollevata da Vischer sul rapporto soggetto-oggetto, in termini più rigorosamente psicologici. Questa regola dell'isomorfismo collega anche tracce mnemoniche che si sovrappongono a strutture percettive, mai rimuovendo l'atto percettivo da una storia di infinite esperienze sensoriali già avvenute nell'arco temporale della vita dell'individuo. Dunque, se forme percepite e forme psicofisiche coincidono, in qualche modo sono collegate, è possibile ipotizzare una *ratio* linguistica soggiacente all'atto artistico. A tal proposito Gillo Dorfles (1910-2018) riconosce che la visione non è una registrazione meccanica di elementi, ma l'affermazione di un linguaggio, e dunque di strutture significanti,

45 — Si veda: Venturi, 1964, pp. 285-286; Panza, 2014, pp. XXVI-XXIX; De Fusco, 2015, pp. 93-96.

46 — Venturi, 1964, pp. 285-86.

47 — Sebbene, come nota Venturi, la posizione teorica del francese è posizionata molto distante rispetto alle questioni idealiste e positiviste da cui prendono le mosse alcuni capisaldi della teoria dell'empatia. Tuttavia, già B. ebbe modo di scrivere come “*Tutto l'universo visibile non è altro che un contenitore di immagini e di segni ai quali l'immaginazione darà uno spazio e un valore relativo: è una specie di pastura che l'immaginazione deve digerire e trasformare.*” (Baudelaire Charles, *Salon de 1859*, 1859, trad. mia) già indicando un necessario assaggio attraverso l'immaginazione, proprietà innata trasformativa intima che poi verrà trasposta sopra la figura della empatia.

48 — Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques*, 1867, trad. mia.

49 — Tale legge, come evidenza De Fusco, 2015, non ha una prima formulazione universalmente riconosciuta, e dunque vari autori la assegnano a diverse personalità della filosofia germanofona dell'epoca. La definizione riportata è nella forma data da Kurt Koffka, filosofo e psicologo all'università di Francoforte.

contenenti elementi oggettivi che da un lato giustificano la ricerca critica sopra una concezione adeguata e una non adeguata, e dall'altro, attraverso la definizione di questa adeguatezza illuminano riguardo la possibile esistenza di un nocciolo di verità che renderebbe universale l'arte; questa visione rende assolutamente propositiva—anzi definitiva - la teoria della gestalt⁵⁰. Tuttavia, l'utilizzo delle categorie conseguenti al concetto di “migliore organizzazione”, giudicate da diversi studiosi e critici - tra cui il coevo Edmund Husserl (1859-1938), che parla addirittura di fatti non intenzionali in quanto totalmente interiori (*innere Erfahrungen*) e dunque non trascendentali, o Guido Morpurgo-Tagliabue (1907-1997) - troppo legate a un gusto temporaneo e a poetiche specifiche, portano a considerare la teoria “destinata a non superare i limiti di una funzione propedeutica, ossia lo studio grammaticale o sintattico di alcune strutture, senza arrivare a una funzione ermeneutica”⁵¹. Giulio Carlo Argan (1909-1992) si pone in una posizione differente, asserendo che quanto affine alla Gestaltheorie non sia puramente una questione tecnica, ma

che porti istanze metodologiche importanti, volte a esprimere una forte intenzionalità artistica, aspirando “a correggere il brutale prammatismo quantitativo con l'esempio di una metodologia critica e sperimentale”⁵², o ancora a “riconducere l'intenzionalità costruttiva al principio di ogni fare, fino a quella prima presa di contatto con il mondo che è la percezione, [...] rimettere la forma o il valore estetico al primo posto nella scala dei valori, al livello dei concetti astratti; e fare l'analisi del procedimento costruttivo, significa affermare la necessità e dare l'esempio della chiarezza o della fermezza dell'intenzionalità che apre o accompagna (o dovrebbe) lo svolgimento ciclico dell'operazione umana dall'ideazione, e progettazione, al consumo”⁵³. Quanto Argan riconosce è una intenzionalità estetico-sociologica della missione della Gestaltung.

I prodotti artistici di queste teorie sono le teorie geometrico-costruttive della prima parte del XX secolo, specialmente quella cubista e quelle legate alla Bauhaus, dove la teoria della forma era parte dell'organico del programma degli studi⁵⁴. È chiaro come la critica legata a questa teoria sia

ancora fortemente legata all'assioma percettivo tipico della Einfühlung, ma si arricchisce di una rigidità scientifica, legata a quella velleità positivista köhleriana. I criteri sono labili, strettamente legati all'atto percettivo e alla conseguente ricaduta dell'opera in un novero applicativo di leggi ottico-percettive. Le domande aperte da Dorflès e Argan, con le conseguenti posizioni critiche, riguardo a questa teoria torneranno, legate ai temi tipici dello strutturalismo e del postmodernismo; tuttavia è difficile, sia per l'empatia che per la teoria della forma, trovare uno spazio epistemologico all'interno del sistema critico della contemporaneità⁵⁵.

Sichtbarkeit e schematismo purovisibilista

Profondamente legata ai temi della Gestaltung è la teoria della *Sichtbarkeit*, o della *pura visibilità* (da *Sichtbarkeit* = visibilità)⁵⁶. Questa teoria pone i suoi fondamenti nella *Kunsttheorie* di Konrad Fiedler (1841-1895), basata a sua volta sull'assunto kantiano che prevede che le sensazioni entrano nello spirito attraverso le forme: per Fiedler si possono studiare le arti figurative a prescindere dal loro soggetto, solamente considerando valori visivi. “L'Arte, scrive Fiedler, non elabora pertanto forme preesistenti alla propria attività e indipendenti da essa: principio e fine della sua attività è la creazione di forme che solo per lei raggiungono l'esistenza”⁵⁷. Così facendo, il filosofo dichiara che il contenuto dell'arte è

lo stesso formare, e che l'arte non riproduce una realtà (“forme preesistenti”) ma costituisce una realtà essa stessa, quindi autoreferenziale e in sé conclusa, privilegiando il dato conformativo a quello rappresentativo. All'arte si chiede dunque una funzione ordinatrice e chiarificatrice del mondo, “finché essa non sia giunta cioè a piena e necessaria esistenza. [...] coincidono allora necessità e perfetta chiarezza”⁵⁸. Se dunque la necessità dell'arte arriva da sé stessa, questa Kunsttheorie si inserisce perfettamente nel solco kantiano della Critica del giudizio, dove il concetto di arte si svincola da qualsiasi necessità o finalità esterna; dunque, per Fiedler, il giudizio sopra l'arte non potrà che derivare dall'osservazione dell'arte stessa, senza alcuna conoscenza preliminare della cosa, e mediante un'interazione scevra da aspettative estetiche o simboliche. Questo puro valore spirituale annulla qualsiasi culto della biografia, dell'artista e del critico, andando in controtendenza con le posizioni della teoria empatica, e si parla dunque di linguaggio visivo come forma di conoscenza autoreferenziale e autodimostrante attraverso la semplice esistenza. Riassumendo: la teoria purovisibilista è una teoria fondata e composta dai suoi criteri, che identifica come oggetto e fine della critica stessa la forma, libera da ogni inquinamento letterario, figurativo, narrativo o di altra natura che ne inquina la purezza.

I criteri fondamentali, nonché basi teoriche del purovisibilismo sono tutti quelli

50 — Dorflès Gillo, *Percezione e illusione*, in *Rivista di estetica*, 1960.

51 — Morpurgo Tagliabue Guido, *L'esthétique contemporaine*, Milano, Marzorati, 1960, p. 432.

52 — Argan Giulio Carlo, *La Ricerca Gestaltica*, su *Il Messaggero*, 24.08.63.

53 — Argan Giulio Carlo, *Forma e Formazione*, su *Il Messaggero*, 10.09.63.

54 — Michele Sinico scrive riguardo ai rapporti tra Bauhaus e Gestaltpsychologie: “Gropius esprime, in forma inequivocabile, l'opportunità di “comprendere il design” sulla base di “ricerche obiettive”, cercando “basi comuni”, evitando di affidarsi su “interpretazioni personali”. Tutto ciò vale come una netta presa di distanza dal rischioso preconcetto di soggettività della percezione, il quale risulta necessariamente autocontraddittorio per ogni soggetto-designer che progetta per un altro soggetto-tendente. Infatti, nella misura in cui si assumesse una soggettività radicale dell'esperienza percettiva, come relativismo di codice, si negherebbe la possibilità anche solo teorica di progettare per. Questa presa di distanza, peraltro, non negherebbe in linea di principio la soggettività del vissuto percettivo, giacché si deve pur distinguere un vissuto soggettivo esclusivo della sfera privata, interno all'io, da un vissuto soggettivo che si riferisce a un dato pubblico, esterno dell'io, sulla cui base sancire una verifica intersoggettiva, a cui ricondurre l'obiettività del risultato progettuale.

Ma questa apparente presa di distanza dal soggettivismo, che sarebbe giustificata dalla necessità di una conoscenza obiettiva, sembrerebbe smentita dall'argomento successivo che chiarisce implicitamente le assunzioni della teoria della percezione di Gropius: “Essenziale è il fatto che la sensazione proviene da noi, e non dall'oggetto che osserviamo” [...] Gropius ribadisce la necessità di escludere l'imperscrutabile sfera della soggettività dalla prospettiva educativa e di rivolgersi invece sul dato pubblico, su quell'esperienza percettiva esterna al vissuto privato che è base comune e condivisa con gli altri osservatori, e su cui si stabilisce intersoggettivamente l'oggettività del mondo osservabile. E continua: “Ma la distinzione tra realtà e illusione richiede una mente aperta, non influenzata da residui di conoscenza intellettuale. Tommaso d'Aquino ha detto: “Devo svuotare la mia anima affinché possa entrarvi Dio”. Questo vuoto, questa disponibilità senza pregiudizi è la condizione della concezione creativa”.

La bellissima citazione di Tommaso d'Aquino è un programma fenomenologico. Il vuoto, in cui dovrebbe entrare Dio – Dio che qui evidentemente sta per il salto creativo – è di fatto un'erudita enunciazione dell'epoché husserliana. Si noterebbe pertanto un ridimensionamento del contributo di quella conoscenza intellettuale, contrapposta a quella sensoriale, ottenuta, come si diceva sopra, nell'evoluzione ontogenetica. E che Gropius si riferisca proprio all'osservazione, epurando i pregiudizi del sapere acquisito e ritornare alle “cose stesse”, per usare la dizione di Husserl, sta letteralmente nel prosieguo: “Il compito preliminare di un insegnante di composizione [design] deve consistere nel liberare l'allievo da ogni inibizione intellettuale [...] Deve dunque guidarlo nel progressivo sradicamento di pregiudizi tenaci, preservarlo da cadere nella pura imitazione, aiutandolo a trovare un denominatore espressivo comune che sorga dalla sua stessa osservazione, dalla sua stessa esperienza”.

Lo studente liberato da ogni “inibizione intellettuale”, cioè neutralizzando la conoscenza intellettuale acquisita, deve trovare

un “denominatore espressivo comune che sorga dalla sua stessa osservazione, dalla sua stessa esperienza”, deve cioè cogliere la realtà nel suo proprio darsi. Quel “sua stessa”, riferito allo studente, potrebbe indurre a credere che Gropius non riesca a liberarsi della dimensione soggettiva. Ma il passaggio dopo elimina anche questo sospetto: “Se la composizione [design] è uno specifico linguaggio di comunicazione per esprimere sensazioni subconscie, deve possedere le proprie norme fondamentali di scala, di forma, di colore” Gropius attesta un piano percettivo iuxta propria principia e si stacca del tutto dalla teoria New look dovendo, del resto, egli accettare, da designer, che nell'empiria non si trovano solo vaghi spunti per speculazioni filosofiche, ma anche vincoli percettivi stabili e irrispettosi delle volontà, delle credenze e delle voglie dell'osservatore. [...] Nonostante tutte queste significative corrispondenze, sarebbe però sbagliato spingere l'interpretazione del testo al di là del legittimo, identificando completamente Gropius con la fenomenologia gestaltista. Per quest'ultima, il piano percettivo ha, proprio in quanto fenomenologia, una rilevanza ontologica e concerne la sfera della percezione esterna. Per Gropius invece l'opzione ontologica può essere limitata alla definizione fenomenistica e la sfera esperienziale è pur sempre dettata dalla sfera interna al soggetto, è una psicologia “con l'anima”, “Keine Gestalt ohne Gestalter”, come diceva William Stern. È dunque uno psicologismo che ammette la convergenza intersoggettiva solo per la similarità dei sistemi mentali tra individui. Qui sta la differenza con la psicologia della Gestalt dovuta a numerose derivazioni, forse anche dall'influenza machiana rinforzata dallo stretto rapporto con László Moholy-Nagy, sicuramente dai contatti con la Scuola di Lipsia di Felix Krueger.” (Sinico Michele, *Sulla teoria della percezione di Walter Gropius*, su <http://www.aisdesign.org>, n.d.).

55 — Si veda De Fusco, 2015, pp. 97-104.

56 — Nota De Fusco come nel caso del purovisibilismo l'impianto critico e i criteri, solitamente separabili, risultano identici, nonché formanti la base sostanziale della Sichtbarkeit. Questo movimento portò, grazie alla coincidenza tra criteri e sostanza critica a aprire nuove strade per la critica del presente ma anche del passato, permettendone l'applicazione storiografica (De Fusco, 2015).

57 — Fiedler Konrad, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, 1876.

58 — Fiedler, 1876.

riguardanti la forma e il suo sviluppo teorico riscontrato praticamente: tra gli altri, i più celebri sono *obiettivazione, chiarezza, necessità, simmetria*, che informeranno la *neue sachlichkeit* e il razionalismo italiano. La filiazione artistica sella tendenza della *Sichtbarkeit* sono numerose: la Wiener Sezession, le forme dell'ultimo Wagner e di Hoffmann (il padiglione austriaco ai giardini della Biennale di Venezia, o il Sanatorio Purkersdorf, o il Palazzo Stoclet), nonché alcune opere di Macintosh o Wright, specialmente quelle legate alla definizione del Prairie Style e al suo legame con la chiesa Universalista. È tuttavia con l'opera di Peter Behrens che la *Sichtbarkeit* trova spessore teorico, ma soprattutto una prospettiva applicativa nel contesto modernista. Per Behrens l'origine dell'avanguardia era da trovare non tanto nell'utopista *Arts and Crafts*, quanto nella *raumastethik* postneoclassica che trovava radici teoriche e stilistiche nelle opere di Fiedler, Von Mareés e Hildebrandt. L'annoverare due artisti, Von Mareés e Hildebrandt, serve a rendere immaginifico-stilistica una teoria fino ad allora estetica solamente filosofica⁵⁹.

Storicamente, alla teoria purovisibilista si accostano i nomi di Heinrich Wölfflin (1864-1945), Lionello Venturi e Bruno Zevi⁶⁰. Il primo chiarifica, in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), un metodo proprio della disciplina: ovvero l'utilizzo di binomi antitetici che opererebbero la riduzione delle *"Forme del vedere"*, detti *simboli*, per interpretare le opere pittoriche. Il critico austriaco parla di *lineare-pittorico, superficie-profondità, molteplicità-unità, forma chiusa-forma aperta, chiarezza assoluta-chiarezza relativa* come direttrici significative per l'interpretazione dell'oggetto. Venturi fa notare come questi *simboli* vengano largamente usati nella disciplina della critica d'arte, non solo nel novero wölffliniano ma moltiplicati, fino a teorizzare l'ideale paradossale di un simbolo per ciascuna opera⁶¹. La teoria di Wölfflin lo porta a ipotizzare, manifestualmente, una *storia dell'arte senza nomi*, ovvero una paradigmatica

separazione tra modi di vedere, legati alla *Weltanschauung*, dunque contestuali, e un'altra legata alle espressioni individuali dello Spirito nella Storia, dunque assoluti, senza necessitare una relazione stretta tra l'una e l'altra: *"Non si dovrebbe pretendere un parallelismo assoluto tra la storia della visibilità e quella universale dello spirito, né di voler confrontare cose che non sono paragonabili"*⁶². Lionello Venturi, che difende questa posizione, riprende lo schematismo di Wölfflin, dichiarandone la provvisorietà necessaria, ovvero la necessità continua di verifica e riscontro del sistema di fronte a ciascuna opera oggetto di critica. Scrivendo riguardo all'austriaco, disegna il ruolo del critico purovisibilista: *"Tutti sanno infatti che senza portare la propria attenzione su linee, forme, colori, luci, ecc. non si può nemmeno vedere un'opera d'arte; si potrà tutt'al più vederne il contenuto psicologico, ma non mai il modo con cui quel contenuto sia divenuto sintesi di contenuto e forma. Se tuttavia gli schemi fossero soltanto mezzi pratici adoperati dal critico, essi sarebbero lasciati pienamente al suo arbitrio, al suo comodo, e non ci sarebbe ragione di discutere sul loro maggiore o minore valore [...] ci possono dunque essere schemi sbagliati, perché inventati dal critico senza rapporto con l'opera d'arte per cui sono stati inventati; e schemi giusti, perché tenuti conto dall'artista nel momento della creazione e ritrovati dal critico [...] e quanto più gli schemi pensati dal critico troveranno riscontro nel pensiero espresso dall'artista, tanto più essi saranno storicamente autorevoli ed accettabili"*⁶³⁻⁶⁴.

Nel discorso sulla *Sichtbarkeit* si inserisce anche Alois Riegl (1858-1905). Nel discorso sul purovisibilismo, Riegl rinforza gli assiomi tipici della dottrina, indirizzando la sua preferenza verso quelle arti dove c'è totale assenza di mimesi naturalistica o antropomorfa. L'astrazione permette di evitare la percezione ottica (impressionistica) per raggiungere la consapevolezza del dato d'arte come *"forma e colore nel piano e nello spazio"*⁶⁵. La preferenza per le arti non

figurative avvicina, a cavallo del secolo, il mondo della critica e della teoria a quello del design industriale, in un momento di declino del *Ver Sacrum* secessionista - sancito definitivamente dal diktat loosiano *dell'ornamento come delitto*.⁶⁶

Il discorso sulla purovisibilità continua in ambito italiano nell'idealismo di Benedetto Croce. Il filosofo prende le mosse da un hegelismo ormai già al suo tempo già maturo—forse troppo—e rovescia la concezione greco/romana sull'idea di bello, quindi anche di valido: l'arte non è una manifestazione dello spirito, secondo Croce, intrinsecamente legata alla triade fondante il *καλὸς καὶ ἀγαθός*, (*kalòs kai agathòs*), e dunque necessariamente inserita in un rapporto morale o sociale, ma è autonoma e indipendente da quanto la circonda. Infatti, l'arte e l'estetica crociane sono irriducibili ad altre categorie, siano esse teoriche, filosofiche o economiche. Così facendo si fonda una critica degli oggetti *iuxta propria principia* senza alcun tipo di rimando, semantico o valoriale ad altri. Questa costruzione colpisce fortemente la cultura italiana del primo Novecento, e soprattutto si trova alla base dell'impostazione educativa della scuola secondaria gentiliana, specialmente per l'enfasi che si pone nel ricercare l'autonomia del momento estetico rispetto agli altri momenti conoscitivi (come per esempio, quelli storici e filosofici), invece profondamente legati l'uno all'altro⁶⁷. Dunque, l'idea di una estetica e di una critica scevre da inquinamenti esterni, rispecchiantisi solamente nell'opera chiude la stagione di formazione dell'idea purovisibilista, per attendere uno dei suoi più grandi profeti: Bruno Zevi.

Raumgestaltung

Le posizioni principali finora esposte, quelle della *Einfühlung* e della *Sichtbarkeit* si intersecano spesso nella storia del pensiero; scrive Antonio Banfi che *"I due campi estremi, in cui, nella seconda metà del secolo scorso [XIX secolo, ndr] s'erano venute polarizzando le teorie estetiche, il campo psicologico e il campo speculativo-metafisico, dopo aver cercato una*

*propria netta definizione o un reciproco sistematico accordo, [hanno] dato luogo a una serie di ricerche intermedie"*⁶⁸; lo stesso viene rilevato da Morpurgo-Tagliabue, leggendo entrambe le tendenze non escludenti l'una l'altra, ma presenti spesso insieme nell'opera di singoli autori⁶⁹. Infatti, le domande poste dalle due scuole di pensiero non si azzerano, né rendono paradossale poter pensare di rispondere all'altra: le domande fondamentali dell'empatia riguardano il *perché* alcune sensazioni o opere ci attraggano e altre ci respingano: nella teoria della *Sichtbarkeit* si supera questa domanda, alzando a conoscenza la *percezione* sensibile delle cose; mentre le questioni sollevate dalla teoria della forma e dalla pura visibilità invece riguardano per la prima i modi di visione, e per la seconda i modi di lettura dell'arte, trovano entrambe un fondamento psicologico nella posizione empatica di relazione oggetto-soggetto. Trasportando il discorso nello specifico dell'architettura, possiamo dire che *"La teoria fiedleriana ha colto soprattutto gli aspetti strutturali e sintagmatici dell'architettura, mentre l'Einfühlung e le altre scuole psicologiche ne hanno colti i rapporti associativi"*⁷⁰.

In una posizione sintetica tra *Sichtbarkeit* e *Einfühlung* si trova la teoria dell'architettura come *Raumgestaltung* (da *Raum* = spazio), formulata alla fine del XIX secolo da August Schmarsow (1853-1936). Lo studioso tedesco eredita diverse categorie e questioni dai purovisibilisti (Wölfflin, Lipps), rifiutando tuttavia la posizione per cui la fruizione dell'arte è solo di un'opera in sé conclusa, lasciando aperta la questione della formazione dello spazio (che a tratti ricorda la posizione tecnostorica di Semper); a differenza dei positivisti considera lo spazio con funzione e identità sia naturale che estetica, e dunque tridimensionale, necessariamente immerso in un tempo ciclico e ritmico, perché appunto uno spazio *"Indica una direzione e un senso, il progressivo fare di chi crea un edificio sarà poi rivissuto in simpatia simbolica da chi successivamente ne fruisce"*⁷¹. Ed è da questa simpatia simbolica (= empatia) che, attraverso l'immedesimazione dell'essere umano nello spazio

59 — Si veda Venturi, 1964, pp. 286-296; De Fusco, 2015, pp. 108-113.

60 — Il paragrafo *Dramatis Personae* tratterà in dettaglio la figura di Bruno Zevi e il rigore purovisibilista che lo contraddistingue.

61 — Venturi, 1964.

62 — Wölfflin Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915.

63 — Venturi Lionello, *Gli schemi del Wölffling*, in Venturi, 1956.

64 — Si veda Venturi, 1964, pp. 296-301; De Fusco, 2015, pp. 121-125.

65 — Riegl Alois, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich*, 1901, trad. Sansoni 1953.

66 — Loos Adolf, *Ornament und Verbrechen*, 1908.

67 — Umberto Curi: *l'estetica di Benedetto Croce*, con Umberto Curi, su <http://www.filosofia.rai.it>, 2017 [13.03.19]

68 — Banfi Antonio, *I problemi di una estetica filosofica*, Milano-Firenze, Parenti, 1961, p. 55.

69 — Morpurgo-Tagliabue, 1960.

70 — De Fusco, 2015, p. 114.

71 — Morpurgo-Tagliabue, 1960, p. 59.

derivano i principi che nell'antichità avrebbero definito le basi quasi ontologiche della architettura classica: simmetria, ordine, proporzioni, ritmo. Dalla teoria della pura visibilità, invece, Schmarsow deriva l'idea che l'architettura sia atto contemporaneamente conformativo e rappresentativo, come il percorso della talpa che contemporaneamente conforma una galleria e ne racconta lo spostamento. Il fondamento della teoria della Raumgestaltung giace nel privilegiare lo spazio interno—concavo - a quello esterno, derivando principi sia dalla *Einfühlung* che dalla *Sichbarkeit*⁷². La necessità di partire dall'interno, dalle relazioni spaziali e funzionali prima che volumetriche, ci fa capire come per Schmarsow sia preminente valutare la *pulchritudo adhaerens* prima che quella *pura*. Nella pratica urbanistica Herman Sörgel traspone le questioni esposte a scala architettonica anche alla scala della città. Nel Novecento italiano, questa posizione che pone lo spazio al centro della ricerca, inteso come primo input generativo della percezione, è dunque fondamentale per la critica e la comprensione dell'opera, troverà nelle ricerche di Luigi Moretti (1906-1973) e della rivista *Spazio* (1950-1953) grande spazio di dibattito.

Dalla teoria della Raumgestaltung si possono estrarre dei criteri molto utili per la critica d'architettura contemporanea, ovvero quelli di comunicabilità e comunicatività, della preminenza dello spazio interno, coincidente con la ragion d'essere dell'architettura⁷³.

Alois Riegl tra critica ottocentesca e moderna

Si è già citato Alois Riegl, ma il contributo maggiore che porta il critico e storico austriaco si trova nella formalizzazione del concetto di *Kunstwollen* (da *Kunst* = arte, *Wollen* = desiderio), sebbene non l'abbia davvero definito, ma soltanto

applicato nell'analisi dell'arte in antitesi al *Kunstkönnen* (da *können* = possibilità, capacità) definito alcuni anni prima da Gottfried Semper⁷⁴: “*In contrapposto a questa concezione meccanicistica della intima natura dell'arte [il Kunstkönnen, ndr], io ne ho sostenuta [...] una teleologica nel mio Stilfragen [Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, it. Problemi di stile, 1893, ndr]. Ho visto infatti nell'opera d'arte il risultato di un Kunstwollen, determinato e cosciente del suo scopo, che si afferma lottando con lo scopo utilitario, la materia prima e la tecnica.*”⁷⁵. Venturi si spinge verso una necessaria chiarificazione del termine: “*L'opera d'arte è morta se distaccata dal suo processo spirituale creativo: bisogna ricondurla all'origine della sua creazione. La volontà d'arte [...] è la tendenza, l'impulso estetico, il germoglio dell'arte; è un valore dinamico, una forza reale. È il principio dello stile, che deve distinguersi dal carattere esteriore dello stile*”⁷⁶.

Il concetto di Kunstwollen marca uno scarto necessario, che porta nell'epoca moderna la critica dell'arte. Infatti, fino a quel momento (e non esitiamo a dire che tuttora qualcuno ancora abbracci questa visione, sia nella critica storica che nella critica del contemporaneo), la teoria dell'arte, dai tempi del Vasari, prendeva in prestito una figura ciclica naturale che prevedeva processi marcati chiaramente da fasi di nascita, crescita, sviluppo e decadenza. Ad esempio, il Rinascimento, nello schema vasariano nasceva con Giotto, Cimabue e Arnolfo alla fine del Trecento; il periodo della crescita è marcato da personalità come Masaccio, Donatello, Brunelleschi e quello della fioritura (o del *mainstream*, in cui la rivoluzione affievolisce le sue punte) arriva col Cinquecento; la decadenza, contemporanea al Vasari, è quella che arriverà dopo la scomparsa di Michelangelo, cui genio non potrà, per l'autore fiorentino, essere

eguagliato. La posizione di Riegl scarta questa idea affermando che non esistono epoche di affioramento o di decadenza, ma che ciascuna epoca presenta qualità proprie, raffrontandosi alle quali va studiato, letto e giudicato il relativo patrimonio artistico: “*Ha messo in rapporto le forme artistiche con i caratteri sociali, religiosi e scientifici del medesimo tempo*”⁷⁷. Così facendo, lo studioso austriaco supera la concezione di una storia fatta da primati (in cui, peraltro, sorgevano questioni irrisolvibili, come quella che vedeva Caravaggio e Raffaello contrapposti come i un *all-star match* per il titolo di miglior artista), approdando a una concezione relativista, in cui ciascuno è rapportabile solamente al contesto della propria età. Infatti, lo stesso Riegl eleggerà come periodo d'affioramento il Barocco, marchiato fino ad allora come periodo di tragica decadenza dello spirito artistico, scrivendone una storia (*Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901-1902*, it. *L'inizio dell'arte barocca a Roma*, 1907). Scrive Venturi a riguardo: “*Il Riegl pubblica nel 1901 L'arte industriale del periodo tardo romano e scrive un'Arte Barocca a Roma, pubblicata postuma nel 1907, per ricercare il carattere e determinare i modi di vedere e sentire l'arte di quei periodi che furono non decadenti ma diversi da quelli precedenti, in quanto seppero, attraverso incertezze, errori e deviazioni creare nuova arte*”⁷⁸. Pertanto, la storia, secondo Riegl, va studiata non tanto per una velleità giudicante o nostalgica, quanto perché spinti da un desiderio propositivo del presente, che in alcuni tratti di un Kunstwollen passato vede specchiato quello proprio. E dunque va identificata una metodologia coerente, che trascenda temporalità e contingenze, per rendere il più possibile efficace una lettura critica, alcuni assiomi basilari trasversali. Per l'architettura, Riegl fissa il paradigma dello spazio come preminente, sia nella lettura della concavità, che deriva dalla Raumgestaltung, ma anche dei suoi confini (ovvero della forma delle sue superfici).

D'altro canto, il Kunstwollen non annulla totalmente l'individuo come succede nella teoria di Wölfflin, ma anzi diventa l'interpretazione dell'effettiva coscienza

dell'artista creatore storicamente ricostruita⁷⁹. Il metodo di Riegl, scrive Alina Payne, è profondamente diverso da quello di Wölfflin: “*A differenza di Wölfflin, che nel suo trattare dei periodi storici salta come un'ape da un edificio all'altro, evidenziando un trattamento murario qui, un dettaglio là senza mai fermarsi abbastanza a lungo per prendere sotto il proprio sguardo tutti gli aspetti di un singolo edificio, Riegl disseziona esaustivamente, attentamente e metodicamente singole opere con molta cura. Certamente, anch'egli è interessato in più larghe caratteristiche generali, e prova a raggruppare le sue osservazioni in più ampie categorie, ma l'opera d'arte come una entità, intera, non scompare mai dietro i suoi aggettivi o i tratti più ampi di un periodo. [...] Dal punto di vista metodologico, la maniera di Riegl di scavare nel materiale Barocco, relativamente amorfo, era certamente basata su presupposti di analisi formali, ma a differenza della storia dell'arte senza artisti di Wölfflin, Riegl dà grande attenzione agli individui e alla loro origine regionale [...] In più, [...] pensa anche in termini di Aufgaben—problemi o tematiche che gli artisti analizzano, che dunque diventano caratteristici degli sforzi di una particolare generazione.*”⁸⁰⁻⁸¹

72 — “S. giunge tanto dall' *Einfühlung* quanto dalla *Sichbarkeit*. Dalla prima egli deriva l'osservazione che, considerando la innata tendenza dell'uomo a spostarsi in avanti, a svilupparsi spazialmente, l'architettura va interpretata dall'interno verso l'esterno, da quella parte concava dello spazio cioè dove sono meglio espresse le forme organiche e le relazioni funzionali di un edificio. Dalla seconda S. deduce che nell'architettura prevale la terza dimensione della profondità; lungo questa dimensione penetrante si sviluppa il movimento della creazione e fruizione dello spazio architettonico, aventi come caratteri esponenti quelli d'essere vuoto, cubico, concavo.” (De Fusco, 2015, p. 116)

73 — Si veda De Fusco, 2015, pp. 113-118.

74 — Con *Können*, S. indica la possibilità, legata più a una tecnica o ai limiti di una tipologia che a un desiderio, di fare arte. Si veda Venturi, 1964, pp. 230-231; De Fusco, 2015, pp. 126-129.

75 — Riegl, 1901.

76 — Venturi, 1964, p. 292-293.

77 — Venturi, 1964, p. 294.

78 — Venturi, 1964, p. 292.

79 — *Ibidem*.

80 — Payne, 2012, trad. Mia.

81 — Si veda Venturi, 1964, 291-296; Payne, 2012; De Fusco, 2015, pp. 129-132;

Con lo scorrere del Secolo Breve, sono numerose le esplorazioni teoriche nel campo della critica d'arte e dell'architettura sempre più svincolate da nozioni estetiche pure per affiancare altre materie più o meno affini: è già chiaro come i fondamenti idealistici kantiani e storici siano stati abbandonati (eccetto da Benedetto Croce, lui no, non abbandona nulla), e la nozione di gusto sia stata già sostituita da approcci ben più oggettivi. È appurato che la teoria dell'arte nel Novecento si mescoli con l'analisi strutturalista linguistica, con le teorie politiche marxiste e psicanalitiche freudiane e junghiane, sempre accettando, anzi rendendo esplicite, contraddizioni e complessità applicative. Quand'anche era più semplice individuare alcuni paradigmi della teoria della critica ottocentesca che potessero sopravvivere e in qualche modo parlare anche alla critica contemporanea, risulta decisamente più complesso muoversi nel *mare magnum* della critica d'arte e d'architettura novecentesca, in quanto, allargandosi le platee e aumentando le possibilità di diffusione delle idee, il novero di autori, che per l'ottocento era ridotto a poche decine, nel XX secolo si allarga notevolmente, lasciando all'autore di questo elaborato l'arduo compito di selezionare, con un ricerca necessariamente non esaustiva del tema, i criteri che in alcuna maniera possano informare parte della critica contemporanea. Pertanto, sulla scorta di una autorevole bibliografia, si decide di ridurre la questione del Novecento (inteso dalla Prima Guerra Mondiale alla caduta del muro di Berlino) ai fenomeni della critica marxista, di quella strutturalista e quella postmoderna.

Si è accennato già alla teoria del Purovisibilismo nel capitolo precedente, già esaurendo il discorso su Benedetto Croce, eminente voce in capitolo per la teoria estetica del Novecento in quella sede. Per quanto riguarda altre teorie dell'Ottocento o del Novecento, si rimanda alla bibliografia.

Strutturalismo

La prima questione che si affronta pone le sue radici alcuni decenni prima della Guerra Mondiale, ma avrà maggiori implicazioni con l'avanzamento del secolo. Durante gli anni '90 dell'Ottocento Ferdinand De Saussure (1857-1913)

occupa la cattedra di Lingue Indoeuropee e Sanscrito all'università di Ginevra, continuando dopo il 1906 a insegnare nella stessa sede Linguistica Generale. Le sue lezioni, rivoluzionarie (per quanto possano esserle delle lezioni di linguistica), vennero pubblicate postume (1916) dai suoi allievi. L'importanza del linguista svizzero per la questione dell'arte e dell'architettura non è riconosciuta di tutti gli autori⁸², ma sicuramente da fondamento a numerosi contributi alla teoria e alla critica dell'arte. Alla ricerca di De Saussure si rifanno i linguisti danesi, i formalisti russi, Claude Lévi-Strauss, il primo Wittgenstein, Roland Barthes (1915-1980), ed Erwin Panofsky (1892-1968) tra gli altri.

Il concetto fondamentale dello strutturalismo è, come indica il nome, la *struttura*, intesa sia come sistema di parti coordinate immanente all'oggetto in esame, che come schema già noto cui rifarsi per l'analisi critica dell'oggetto. La prima idea, supportata dagli studi di Barthes, indica dunque che la struttura sia un simulacro dell'oggetto da conoscere, nel quale il funzionamento diventa intellegibile. Ciò trae seco differenti implicazioni ontologico-gnoseologiche: l'attività conoscitiva dell'uomo *strutturale*, come lo chiama lo studioso francese, è una operazione di scomposizione della realtà nelle sue parti, che crea significato aggiunto attraverso l'atto conoscitivo, che mette a contatto le cose con la propria storia. Scrive De Fusco che, al contrario di quanto sembri, l'attività conoscitiva così interpretata sia in realtà semplificatoria: basti pensare alla disciplina medica che, studiando una anatomia comune (= struttura) si applica a infiniti casi individualmente differenti⁸³. Attraverso una rappresentazione selettiva e dicotomica, si individuano varianti e invarianti, per comprenderne rapporti immanenti e proprietà implicite nell'oggetto. Un approccio conoscitivo simile, basato sulla dicotomia struttura/sovrastuttura viene praticato dalla critica marxista. La seconda lettura, che trova nel mondo dell'architettura una applicazione più versatile è quella che vede la struttura come uno schema noto alla luce del quale rileggere e catalogare il mondo. Figlio dello spirito positivista, l'anelito strutturalista non si ferma, però, a una lettura superficiale e rigida della realtà, ma si propone di interpretare dinamicamente il mondo circostante,

comprendendo e sfruttando le contraddizioni. Queste spesso derivano dalla conflittualità tra realtà *idiografica* (dunque individuale, sempre diversa) e letture *nomotetiche* (che dunque tendono a cercare una norma generale). Lo strumento che media, nella costruzione strutturalista, le due parti è il *tipo*⁸⁴. Un singolo evento, dunque, si può riferire a un tipo, ovvero a una struttura-modello costituita da invarianti, che quanto più è condivisa da eventi differenti, tanto più diventa efficace. L'esempio più lampante di tipo è lo *stile*, strumento attraverso il quale la critica strutturalista mette in relazione un'opera d'arte data con una "norma", con lo stesso procedimento con cui si abbina un codice a un linguaggio. Lo strutturalismo si pone in aperta contrapposizione con le teorie dell'Ottocento, specialmente quelle che prevedevano il primato dell'emozione e della sensazione (l'*Einfühlung* per prima ma anche con l'edonismo wildeano, con l'*art for art's sake* dei bohemien parigini e dei preraffaelliti), proponendo un approccio scientifico: "Lo strutturalismo, scrive Panza, fonda il discorso sull'arte su metodiche linguistiche che presume scientificamente orientate [...] sono espulsi sia il soggettivismo che il vitalismo. Il fenomeno estetico, in quanto fenomeno linguistico (di comunicazione), è

riconducibile per gli strutturalisti a un codice chiaro, astratto e condiviso"⁸⁵. In pratica, la teoria strutturalista permette di individuare ciò che è nascosto dentro un'opera attraverso il raffronto con categorie e nozioni invarianti, agevolando un processo di riduzione. Nell'scia dello strutturalismo (e degli epigoni dello stesso), troviamo alcuni concetti, che, unitamente all'approccio scompositivo-tipologico possono informare la critica d'architettura contemporanea.

Tra i maggiori studiosi del primo strutturalismo troviamo Erwin Panofsky, che scrive nel 1920 il fondamentale saggio *Der Begriff des Kunstwollens* (it. *Il Concetto di Kunstwollen*). In questo scritto lo studioso americano propone uno scolamento del novero delle arti dal generico studio strutturalista del mondo. Infatti, l'attività artistica, scrive Panofsky, "non [rappresenta] manifestazioni di soggetti, bensì atti che danno forma a materiali, non avvenimenti ma risultati. E perciò alla considerazione dell'arte è imposta l'esigenza [...] di trovare un principio di spiegazione in base al quale il fenomeno artistico possa venir compreso non soltanto mediante sempre nuovi richiami ad altri fenomeni nella sua esistenza, ma anche attraverso una condizione capace di penetrare oltre la sua esistenza

84 — La genesi del concetto di tipo in senso applicativo nel campo della architettura va fatta risalire a Quatremère de Quincy: "La parola tipo non rappresenta tanto l'immagine di una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente quanto l'idea di un elemento che deve esso stesso servire di regola al modello... Il modello inteso secondo l'esecuzione pratica dell'arte è un oggetto che si deve ripetere tal quale è; il tipo è, per contrario, un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere che non si assomigliano punto tra loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o meno vago nel tipo" (Quatremère de Quincy Antoine Chrysostome, *Dictionnaire d'architecture*, 1825). Q. si inserisce in continuità con una ricerca francese che già pone le sue basi nel XVII secolo, con il largamente diffuso *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672) di Giovanni Bellori, da cui sfocia un corposo dibattito sulla teoria imitativa che, tra neoplatonismo e approcci legati alle Sacre scritture, afferma il primato storico di un *archetipo*, variabile tra gli autori (per Laugier la Capanna, per Q. la tenda, la grotta e la capanna, per Ribart l'albero-colonna...) ma comunque di derivazione pre-architettonica e ancestrale. Successivamente, il Q. raffina il discorso e afferma nell' *Encyclopédie méthodique* (1788) che "è l'albero il tipo primitivo della colona, ma non l'albero così come è nel bosco, ma quello già tagliato e lavorato dal carpentiere" (Quatremère de Quincy, 1788, trad. mia). Renata Pereira indica anche come la definizione del concetto di *tipo* sia legata anche a nozioni di tipo linguistico-etimologico, facendolo risalire al greco $\tau\upsilon\pi\omicron\varsigma$ (= matrice, modello da stampo), mentre dal latino *modellum* risalirebbe la nozione di *modello* tipica dell'arte italiana del XV secolo (dunque con accezione di pura copia). Dal 1823 la distinzione tra *modello* e *tipo* in Q. si fa sempre maggiore: "Impiego ancora in un senso general la parola modello, che, soprattutto secondo l'uso dell'école, indica l'individuo o il particolare da imitare. Al contrario si è visto come, secondo lo spirito di questa teoria, ho inteso come modello quella parte di natura che — sia morale o sia fisico — è il dominio esclusivamente imitativo di una sola arte." (Quatremère De Quincy, *De l'imitation*, Facsimile du *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, 1823, trad. mia). Dalla nozione di tipo derivano numerosi esperimenti, legati al rapporto tra lo stesso e il carattere: per Q., infatti, se ciascuna tipologia principale di edifici possiede un proprio tipo, è altresì vero che l'architetto può, a suo desiderio, assegnare un *carattere* preciso a un edificio (Quatremère de Quincy, 1788) Da qui, le famose 47 dogane di Ledoux (1784), e il progetto della città per le saline di Chaux a Arc-et-Senans (1773-1806). Q. sostiene anche che la migliore esemplificazione del concetto di tipo sia espressa nella école de chirurgie (1769) di Jacques Gondoin. Al termine delle sue ricerche, Q. squalifica l'idea di un tipo o di un modello antropomorfo, o anche di derivazione naturale, per abbracciare una idea più astratta della nozione stessa. Si veda, per una più approfondita disamina della nozione di *tipo* e della sua storia: Pereira, 2010. Tra i numerosissimi testi sopra l'evoluzione del discorso tipologico nel mondo dell'architettura, si vedano: Gregotti, 1966; Rossi, 1966; Forty, 2010.

82 — Per esempio, nel Venturi, 1964, il suo nome non appare nemmeno nell'indice dei nomi. Al contrario, De Fusco, 2015, dà largo spazio allo studio dello strutturalismo e della semantica. Anche Panza, 2014 dedica spazio al fenomeno.

83 — De Fusco, 2015.

85 — Panza, 2014, p. XLIV.

empirica, nelle condizioni della sua esistenza”⁸⁶. In questo passaggio, Panofsky supera la nozione pura del Kunstwollen rieglano, per chiarire come esista sia una necessaria lettura *a priori* dell’opera, ovvero i “richiami nella sua esistenza”, e un approfondimento semantico, *a posteriori*, conoscibile solo mediante l’interpretazione dell’atto psichico dell’artista, ovvero la conoscenza “delle condizioni”. Infatti, il primo senza il secondo può solo interpretare questioni di posizionamento dell’oggetto nel mondo e nella storia, quando il secondo da solo trova risposte a problemi non enunciati. La necessità di questa dicotomia serve a non far indebolire una delle due parti davanti all’ineluttabilità dell’altra: dà coerenza sistematica alla teoria senza dimenticare la dinamica della realtà e degli individui, e insieme non lascia che una costruzione *a priori* lavori senza decodificare le “soluzioni” che l’arte propone. Dunque, il compito della critica è quello di “riconoscere quei problemi artistici che la prassi storiografica presuppone noti e di fornire una formulazione concettuale attraverso i concetti fondamentali e particolari della storia dell’arte”⁸⁷. I concetti, ovvero il momento teorico, *a priori*, e i fenomeni, il momento storico, *a posteriori* sono, dunque, legati a doppio filo: da un lato, i primi non possono prescindere dall’esperienza per trovare senso; dall’altro, i secondi non possono che trovare senso nei concetti fondamentali; perciò i due, non solo sono legati, ma anche per avere effetto debbono condividere *ratio ontologica*, variando solo per quanto riguarda la posizione e il ruolo metodologico nel sistema interpretativo. Dunque il Kunstwollen è, secondo Panofsky, non tanto un desiderio individuale dell’artista (che ricadrebbe nel totalmente nella nozione fenomenica del momento storico), né una nozione storica astratta (che non esaurirebbe altro che il momento teorico), quanto un senso immanente di fenomeni che ne esprime il senso dimostrando la soluzione data a un determinato problema, sia esso artistico o no; scrive De Fusco a riguardo che “Panofsky dice [...] che l’attività artistica non esprime

avvenimenti, bensì risultati”⁸⁸⁻⁸⁹. In questo caso, il concetto di Kunstwollen si avvicina decisamente alla lettura arganiana della Gestaltung già incontrata in precedenza: in entrambi i casi, quanto possiamo salvare per la critica dell’architettura contemporanea è un’attenzione ai processi, siano essi creativi (Panofsky) o produttivo/consumistici (Argan).

A cavallo tra strutturalismo e post-strutturalismo, tra semantica e postmodernismo si trova la posizione di Umberto Eco (1932-2016). Della fluviale produzione dell’intellettuale piemontese (l’ultimo, secondo alcuni⁹⁰) per la nostra operazione è utile entrare in contatto con il concetto di *Opera Aperta*. L’idea, proposta per la prima volta nell’omonima raccolta di saggi del 1962, prende il largo da alcune suggestioni che Eco raccoglie dalle ricerche della musica elettronica sperimentale del gruppo di artisti facente capo a Luciano Berio: “Un’opera d’arte, scrive il filosofo, cioè, è un oggetto prodotto da un autore che organizza una trama di effetti comunicativi in modo che ogni possibile fruitore ossa ricomprendere [...] l’opera stessa, la forma originaria immaginata dall’autore. In tal senso l’autore produce una forma in sé conclusa nel desiderio che tale forma venga compresa e fruita così come egli l’ha prodotta; tuttavia [...] ogni fruitore porta una concreta situazione esistenziale, una sensibilità particolarmente condizionata, una determinata cultura, gusti, propensioni, pregiudizi personali, in modo che la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva individuale. [...] un’opera d’arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irripetibile singolarità ne risulti alterata.”⁹¹. Il punto fondamentale per Eco è dunque ammettere uno spazio di risonanza interno all’individuo, elevato a principale spazio del rapporto interpretativo. La “poetica dell’univoco” non è più rispecchiabile nel mondo post-moderno, in quanto rispecchiamento di una

società teocratico-imperiale. La possibilità che Eco ventila è quella di abbracciare l’apertura dell’opera come elemento programmatico e creativo, individuando nell’opera di Franz Kafka un efficace esempio di un’opera con molteplici livelli interpretativi⁹². L’Opera Aperta è quella che a ogni fruizione non risulta mai uguale a sé stessa, e tanto più il suo valore come tale cresce, proporzionalmente al campo delle relazioni che riesce ad attivare. Numerose implicazioni in vari campi, dall’estetica alla pedagogia, già vennero evidenziate da Eco in chiusura al saggio. L’implicazione che forse è la più importante per il presente elaborato è che essenzialmente l’artista (e anche l’architetto) *abdica* a una parte del suo potere per lasciare “Un’opera da finire: non sa esattamente in qual modo l’opera potrà essere portata a termine, ma sa che l’opera portata a termine sarà sempre la sua opera, non un’altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà concretata una forma che è la sua forma, anche se organizzata da un altro in un modo che egli non poteva completamente prevedere”⁹³. Dunque, la conclusione del processo di *sense-making* non sta nell’atto pratico/artistico quanto in quello recettivo/interpretativo, senza possibilità di mediazione: in assenza di un campo relazionale, non si dà senso all’opera.⁹⁴

Nell’alveo del pensiero post-strutturalista troviamo Michel Foucault (1926-1984). Sebbene la sua produzione manchi di una componente estetica e fondamentalmente tratti di etica, sociologia e storia della filosofia, si possono salvare alcuni passaggi per informare la critica del XXI secolo. Il primo concetto, necessario all’approfondimento della questione sollevata da Riegl con la teorizzazione del Kunstwollen è la nozione di *episteme*, prodotta per la prima volta in *Les Mots e les Choses* (it. *Le Parole e le Cose*, 1966). Scrive Francesco Bellusci:

“L’indagine de *Le Parole e le Cose* mira a circoscrivere le strutture o i sistemi o gli spazi d’ordine (Foucault userà la denominazione di: *episteme*) che, in una certa epoca, hanno reso possibile teorie, conoscenze, idee con la pretesa di scientificità e permesso la costituzione di saperi, “modelli” disciplinari e pratiche discorsive (Foucault accentrerà l’attenzione, nella fattispecie, sul passaggio dalla storia naturale alla biologia, dall’analisi delle ricchezze all’economia politica, dalla grammatica generale alla filologia).”⁹⁵. Senza addentrarci ulteriormente nella ricerca foucaultiana, che tocca spesso questioni storiche, che per il presente elaborato non sono direttamente fondamentali - sebbene assodate in un *modus pensandi* pervadente il novero bibliografico proposto - già il concetto fondamentale di *episteme* pone il discorso sul Kunstwollen sotto una luce differente: “Foucault, argomenta Stefano Catucci, non isola l’elemento estetico, non lo individua come una dimensione a sé stante, ma lo ritiene uno dei tanti strati che compongono l’episteme di un’epoca. L’arte, dalla letteratura alla pittura, è per lui una fonte, un documento da collocare accanto ad altri—testi filosofici, resoconti medici, rapporti di polizia etc.—nell’archivio di un periodo storico.”⁹⁶. Questo punto di vista è rimarcato sia nell’analisi di *Las Meninas* di Diego Velazquez che apre *Les Mots et les Choses*, sia nell’analisi di *Ceci n’est pas une Pipe* di René Magritte nell’omonima pubblicazione (1983). In entrambi i casi, Foucault utilizza l’opera d’arte come documento per interpretare un più ampio fenomeno culturale o intellettuale, di peso epocale o sistemico. Infatti, è anche attraverso la definizione di *canoni*, ovvero la selezione che divide norma (cioè *Thesaurus d’arte*, in questo caso, per usare una terminologia mutuata da Panza⁹⁷) e devianza (ovvero non-arte), che il potere trova spazio per applicarsi: insomma la critica per Foucault esiste anche

86 — Panofsky, 1920.

87 — Panofsky Erwin, *On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art*, 1925.

88 — De Fusco, 2015, p. 141.

89 — Si veda de Fusco, 2015, pp. 140-143; Panofsky, 1927.

90 — Coccia, 2017.

91 — Eco Umberto, *La Poetica dell’Opera Aperta*, in Eco, 1962.92 — Contestualmente, *Ulysses* (1922) di James Joyce, è un’opera concepita strutturalmente aperta (in quanto potenzialmente si può percorrere “come una città che esista veramente nello spazio”); addirittura per *Finnegan’s Wake* parla di “cosmo einsteiniano incurvato su se stesso [...] e quindi finito ma proprio per questo illimitato”. Quando Joyce gioca con l’infinito e la sollecitazione emotiva, la poetica teatrale di Bertolt Brecht lascia l’opera “aperta come un dibattito”, attraverso lo straniamento posto in atto dai metodi recitativi, che evidenzia l’ambiguità dell’esistenza sociale: l’apertura genera pedagogia rivoluzionaria. Un’altra tipologia di opera aperta è quella *in movimento*, quindi potenzialmente modificabile sempre, come le proiezioni polarizzate di Bruno Munari. Si veda Eco, 1962 (1997, pp. 31-63).

93 — Eco, 1962 (1997, pp. 57-58).

94 — Si veda: Eco, 1962.

95 — Bellusci, 2016.

96 — Catucci, s.d.

97 — Panza, 2015.

come ulteriore dispositivo applicativo nella microfisica del potere⁹⁸. Questo concetto verrà assorbito nelle ricerche di Panza sul sistema dell'arte che incontreremo tra poco. Un'altra questione che Foucault solleva già nel suo metodo di ricerca, e che può giocare un ruolo fondamentale nell'informazione della critica d'architettura, è l'attenzione posta sopra le dinamiche tipiche della devianza⁹⁹. Se la devianza è quella condizione di alterità rispetto alla norma, che prevede nel sistema una *punizione* e di conseguenza una *normalizzazione* perché mina alla stabilità dell'Ordine, allora l'arte ha molto a che fare con essa: *“Proprio perché collocate al limite delle pratiche interne a quell'Ordine, sono i prodotti che maggiormente tendono ad affacciarsi sul bordo e a farcelo intravedere, quindi sono opere permeabili a uno scambio con il loro “altro” e meglio di altre, perciò, mostrano le lacune e la provvisorietà dell'Ordine”*¹⁰⁰; infatti, essendo l'io foucaultiano diretta produzione sociale, quindi dell'episteme di un'epoca, quelle esperienze che lo avvicinano alla trasgressione, ovvero alla devianza, portano il suo linguaggio, che

è il linguaggio plasmato dall'episteme *“il più lontano possibile da sé stesso”*, e dunque capace di uscire dalle dinamiche di oppressione. Per questo Foucault nell'ultimo periodo della sua produzione parla di *estetica dell'esistenza*, ma già in precedenza dimostra di annoverare come pratiche di opposizione all'oppressione ad esempio la pittura di Magritte (in quanto porta il linguaggio a scontrarsi coi suoi limiti rappresentativi per far detonare il controsenso alla base di *Ceci n'est pas un Pipe*, tra gli altri), la scrittura di Maurice Blanchot o di Georges Bataille per il loro portato scandaloso e dunque, deviante.¹⁰¹ Se la critica d'architettura vuole essere disillusa ma comunque capace di portare nuovi significati alle cose, sicuramente l'attenzione ai bordi del mainstream, alle pratiche meno “regolamentari” o a quelle che mettono in luce istanze minoritarie, deve diventare una prassi marginale¹⁰². L'architettura nell'impalcato foucaultiano si inserisce poco, ma con un episodio paradigmatico del ruolo di questa disciplina nel gioco del potere: il *Panopticon* (1791), struttura carceraria nata dagli studi del giurista

di Jeremy Bentham, viene elevato a *golden standard* della emanazione del dispositivo di controllo attraverso la modellazione dello spazio. Insomma, non ne esce proprio bene¹⁰³.

Critica Marxista

Insieme allo strutturalismo, l'altra linea teorica che continuativamente occupa spazio nel Novecento, anche con grandi rispecchiamenti culturali e politici almeno fino alla Caduta del Muro, è il marxismo, con tutte le sue propaggini apocriefe ed epigoniche. Il metodo della critica marxista si allinea agli studi sociali ed economici di Karl Marx (1818-1883). Bisogna necessariamente sottolineare come la posizione riguardo al marxismo sia largamente discussa e discutibile, sia per la sua storia, sia per la sua necessaria partigianeria politica. Tuttavia, non è d'uopo, in questa sede, approfondire queste nozioni o problematiche; ci si limiterà a tratteggiare, come per gli altri casi, dei criteri ancora validi per dare traiettorie valide alla questione critica del XXI Secolo.

La base della teoria economica di Marx si sviluppa in due opere fondamentali, entrambe scritte a quattro mani con l'economista Friedrich Engels: *Manifest der Kommunistischen Partei* (it. *Il Manifesto del Partito Comunista, 1848*) e *Das Kapital* (it. *Il Capitale, 1897*). La dottrina dell'interpretazione storica marxista, cui spesso si fa riferimento parlando di “materialismo storico”, è espressa in *Die Deutsche Ideologie* (it. *L'Ideologia Tedesca, 1846*), e trova fondamento nel fatto che la storia non è, primariamente, una serie di eventi spirituali, ma un processo materiale fondato sulla dialettica bisogno-soddisfacimento: *“Il vivere implica prima di tutto il mangiare e bere, l'abitazione, il vestire e altro ancora. La prima azione storica è dunque la creazione dei mezzi per soddisfare questi bisogni; la produzione della vita materiale stessa... che ancora oggi, come millenni addietro, deve essere compiuta ogni giorno e ogni ora semplicemente per mantenere in*

*vita gli uomini”*¹⁰⁴ Ed è proprio quest'azione *materiale* che umanizza l'uomo. Infatti, commenta (ironicamente) Marx, si possono distinguere gli uomini dagli animali per la coscienza, per la religione, per tutto ciò che si vuole, ma essi cominciarono di fatto a distinguersi dagli animali allorché, in virtù della necessità, cominciarono a produrre i loro mezzi di sussistenza. Alla base della storia vi è dunque il lavoro¹⁰⁵, che Marx intende come creatore di civiltà e di cultura e come ciò attraverso cui l'uomo si rende tale, emergendo dall'animalità primitiva e distinguendosi dagli altri esseri viventi. *Rapporti e forza produttiva* costituiscono il *modo di produzione* di un'epoca, ovvero lo *scheletro economico* della società: *la struttura*. Scrive infatti Marx: *“Nella produzione sociale della loro esistenza, gli uomini entrano in rapporti determinati, necessari, indipendenti dalla loro volontà, in rapporti di produzione che corrispondono a un determinato grado di sviluppo delle loro forze produttive materiali. L'insieme di questi rapporti di produzione costituisce la struttura economica della società, ossia la base reale sulla quale si eleva la sovrastruttura giuridica e politica e alla quale corrispondono forme determinate della coscienza sociale. Il modo di produzione della vita materiale condiziona, in generale, il processo sociale, politico e spirituale della vita. Non è la coscienza degli uomini che determina il loro essere, ma è, al contrario, il loro essere sociale che determina la loro coscienza”*¹⁰⁶. Di conseguenza, non sono le leggi, lo Stato, le forze politiche, le religioni, le filosofie ecc. che determinano la struttura economica della società (idealismo storico), ma è la struttura economica che determina le leggi, lo Stato, le religioni, le filosofie, le arti e anche l'architettura. Da quanto si è detto emerge chiaramente come il termine *materialismo*, usato da Marx per denominare la propria dottrina, non alluda, come nel linguaggio filosofico tradizionale, alla tesi metafisica secondo cui la materia è la sostanza e la causa delle cose, *“ma al convincimento secondo cui le vere forze motrici della storia non sono di natura spirituale,*

98 — Si veda: Rainbow Paul, *Space, knowledge and Power*, intervista con Michel Foucault, 1982, in Hays (a cura di), 1998.

99 — *“Il termine devianza (desviación social, deviancy, déviance sociale, soziale Abweichung o Devianz) ha una sua lunga storia nella letteratura sociologica teorica ed empirica mentre non ha conquistato uno spazio consistente né nel linguaggio dell'uomo della strada né nel linguaggio dei mass-media. È risaputo che i sociologi parlano di comportamento deviante, in linea di massima, quando intendono descrivere un comportamento che si discosta dalle aspettative di normalità collaudate da una data società. Gli elementi minimi e costitutivi di questa definizione, rilevanti dal punto di vista del sociologo sono: a) un attore individuale o un gruppo; b) un comportamento che si qualifica per la sua relativa eccezionalità nei confronti del quadro normativo generalmente accettato da una società- Stato nonché codificato dal diritto positivo e, comunque, ben radicato nella cultura dominante del tempo. Dunque due aspetti vanno sottolineati sul piano interpretativo: il comportamento deviante è relativo all'azione di alcuni attori ed è storicizzato, vale a dire non risulta sempre identico nelle varie epoche e nei vari luoghi. [...] L'atto deviante in genere non resta però privo di conseguenze; di solito produce una reazione dalla forma diversificata che testimonia del bisogno insopprimibile di controllo sociale che qualsiasi organizzazione sociale in ogni tempo ed in ogni luogo deve manifestare se vuole esistere. Questa reazione può essere letta come un'espressione “naturale” della struttura normativa della società, che pretende di ricucire la smagliatura aperta dalla devianza e di mantenere così la sua operatività. Ove non ci sia una reazione della società l'atto non può maturare la sua connotazione come atto deviante, se non astrattamente. La norma agisce socialmente attraverso due canali: la legittimazione, vale a dire l'adesione “normale” alle aspettative di comportamento anche per merito di un processo di socializzazione ben riuscito oppure l'azione degli apparati di controllo che funzionano erogando sanzioni al fine di ripristinare lo stato di conformità antecedente all'atto deviante. [...] Una conseguenza importante che discende dalla definizione di devianza come status definito dalla società nella quale il comportamento si manifesta è che non è possibile pervenire ad una classificazione esauriente delle azioni devianti pur in quel dato milieu di riferimento ed in quella data congiuntura culturale. I margini di prevedibilità della reazione sociale al comportamento altrui non sono sempre identificabili in maniera netta e rigorosa, talché le zone grigie dove la struttura normativa consolidata non arriva sono piuttosto ampie ed in una società complessa e multiforme come l'attuale tendono a dilatarsi. Ma ciò comporta lo stesso la produzione di disapprovazione e l'erogazione di sanzioni anch'esse di non agevole classificazione. Qualche esempio: la malattia mentale nelle sue molteplici e varie manifestazioni che non sempre includono la reclusione in un ospedale psichiatrico; l'esser vecchi o l'essere troppo poveri o l'appartenere ad una minoranza etnica o religiosa; perfino l'abitare in una certa parte della città piuttosto che in un'altra o avere delle abitudini di tempo libero non allineate con quelle della massa possono esser tutti casi di comportamenti ritenuti devianti.”* (Gianfranco Bettin, *La devianza ed il controllo sociale*, Corso Avanzato di Sociologia AA. 2001-2002, Dispense didattiche, Facoltà di scienze politiche Cesare Alfieri, Università degli Studi di Firenze.)

100 — Catucci, s.d.

101 — Wicks Robert, *Foucault*, in AAVV, 2001.

102 — Si veda: Wicks, in AAVV, 2001; Bellusci, 2016; Catucci, s.d.,

103 — Si veda: Rainbow, 1982.

104 — Engels Friedrich, Marx Karl, *Die Deutsche Ideologie, 1846*.

105 — Contestualmente, Marx definisce i concetti di *forza produttiva* e di *rapporto di produzione*: con forze produttive M. intende tutte le componenti necessarie fisicamente alla produzione di beni: la forza-lavoro, i mezzi di produzione e le tecniche produttive; con rapporti di produzione M. intende i rapporti che si instaurano fra gli uomini nel corso della produzione e che regolano il possesso e l'impiego dei mezzi di lavoro, nonché la ripartizione di ciò che tramite essi si produce. I rapporti di produzione trovano la loro espressione giuridica nei rapporti di proprietà.

106 — Engels Friedrich, Marx Karl, *Für die kritik der politischen ökonomie*, 1859, trad. Clinamen.

come pensavano per lo più i filosofi precedenti, bensì di natura socio-economica¹⁰⁷.

È chiaro, allora, come il marxismo sia in realtà un discorso totalizzante, sotto il quale sussumere tutto il novero di critica sociale e estetica¹⁰⁸. La visione meccanicistica del mondo da parte di Marx, fatto di lotte di classe che si susseguono e l'ovvia risoluzione della storia nella dittatura del proletariato, non ha generato stagnazione o obsolescenza, rischio corso fin da subito, vista la linearità delle conseguenze storiche e politiche del pensiero comunista; anzi, il marxismo è stato alveo di grande creatività filosofica e critica, allargando il campo verso una posizione meno scientificamente oggettiva e più una forza motrice anche ideologica, all'interno della società¹⁰⁹.

I principali discepoli di Marx nell'ambito continentale sono i pensatori della cosiddetta scuola di Francoforte: Theodor Adorno (1903-1969), Max Horkheimer (1895-1973), Herbert Marcuse (1898-1979), Erich Fromm (1900-1980), Jürgen Habermas (n. 1929) e Walter Benjamin (1892-1940) sono esponenti del gruppo nato intorno all'*Institut für Sozialforschung* dell'università della città sul fiume Meno. Dalla Seconda Internazionale (1889-1914), guidata da Engels, nasce l'idea che, per il determinismo lineare che la teoria marxista traeva seco, sarebbe stato solo una questione di tempo prima che il capitalismo soccombesse sotto la Rivoluzione, e che dunque il ruolo delle organizzazioni e dei partiti, che ormai si erano iniziati a diffondere in tutta Europa e in Russia, fosse quello di aspettare la rovina del capitale. La Scuola parte da posizioni contrastanti a questa prospettiva di distanza e disimpegno, pensando che la Sinistra dovesse muoversi sulle proprie gambe e sviluppare strumenti e posizioni per attuare pratiche attive di intervento politico. Il gruppo abbraccia posizione cosiddette neo-marxiste per lavorare su tematiche sociologiche e politiche prima ancora che economiche, con uno sguardo propositivo e rivoluzionario. Non tutte le posizioni, sebbene valide e sicuramente fortemente sonore nella società (si pensi a *Eros and Civilization*, 1955, o *One Dimensional Man*, 1964, di Marcuse che fortemente informano le rivolte del mai 1968, o alla psicanalisi della società posta in atto da Fromm, tuttora un valido strumento interpretativo) possono dare qualcosa alla

critica d'architettura, in parte anche perché la loro base ormai è obsoleta. La posizione di fondo della scuola di Francoforte si sviluppa principalmente su tre diversi assi di indagine intellettuale: un'enfasi concentrata sulla realtà storica prima che sul contesto astratto; un sistematico *engagement* con le forme culturali e artistiche che il capitale stava formando; una analisi dei nuovi tipi di soggettività sociale che era plasmata come risultato da quelle forme culturali.

Sicuramente le posizioni di Max Horkheimer e Theodor Adorno riassumono chiaramente la posizione della Scuola nei confronti della produzione culturale. In *Dialektik der Aufklärung* (it. *Dialettica dell'Illuminismo*, 1947) i due autori individuano il ruolo distorto dell'arte nella società di massa: "Vittime dell'ideologia sono proprio quelli che occultano la contraddizione invece di assumerla, come Beethoven, nella coscienza della propria produzione: egli ha riprodotto, nella sua creazione musicale, la collera per il soldo perduto e ha dedotto l'imperativo metafisico («Così dev'essere»), che cerca di superare esteticamente—facendosene in qualche modo carico—la necessità oggettiva del corso del mondo, dalla richiesta del mensile da parte della governante. Il principio dell'estetica idealistica—finalità senza scopo—è l'inversione dello schema a cui obbedisce, da un punto di vista sociale, l'arte borghese: inutilità per gli scopi stabiliti dal mercato. Da ultimo, nella richiesta di svago e di relax, lo scopo ha finito per divorare e riassorbire il regno dell'inutilità. Ma via via che la pretesa di utilizzazione dell'arte diventa totale, comincia a delinearci uno spostamento nell'intima costituzione economica delle merci culturali. L'utile che gli uomini si ripromettono, nella società antagonista, dall'opera d'arte, è infatti proprio, in larga misura, l'esistenza dell'inutile; che però viene liquidato nell'atto in cui viene sussunto interamente sotto la categoria dell'utilità. [...] Così il carattere di merce dell'arte si dissolve nell'atto in cui si realizza completamente e in modo definitivo. Essa è un genere di merce preparato, inserito, assimilato alla produzione industriale, acquistabile e fungibile, ma il genere di merce arte, che viveva del fatto di essere venduto e di essere tuttavia, nella sua essenza, invendibile, diventa ipocritamente ciò che è affatto invendibile quando il profitto

non è più semplicemente la sua intenzione segreta, ma il suo unico principio costitutivo. [...] La cultura è una merce paradossale. È soggetta così integralmente alla legge dello scambio da non essere più nemmeno scambiata (comprata e venduta); si risolve così ciecamente e ottusamente nell'uso che nessuno sa più che cosa farsene. Perciò si fonde e si mescola con la pubblicità, che diventa tanto più onnipotente e onnipresente quanto più ci sarebbe motivo di ritenerla assurda in regime di monopolio. Ciò è dovuto, in ultima istanza, a ragioni economiche. È troppo evidente che si potrebbe fare a meno di tutta l'industria culturale, è troppo grande la saturazione e l'apatia che essa non può fare a meno di ingenerare fra gli spettatori [...] Il carattere di montaggio dell'industria culturale, la fabbricazione sintetica e regolata dei suoi prodotti, che imita i procedimenti dell'industria manifatturiera e della produzione in serie, non solo nello studio cinematografico, ma già anche, in pratica, nel modo in cui vengono compilate le biografie a buon mercato, le inchieste romanzate o le canzoni di successo, si presta in anticipo alla pubblicità: in quanto il momento singolo può essere separato dal suo contesto, diventa fungibile e intercambiabile, e si estrania, anche dal punto di vista tecnico, da ogni significato di insieme, può prestarsi a scopi che non hanno niente a che fare con l'opera."¹¹⁰ La posizione dei due filosofi tedeschi, e l'idea della *industria culturale*, informerà una gran parte della critica contemporanea, tra gli altri anche Rorty, Fisher, Panza e Böhm¹¹¹.

Walter Benjamin focalizza invece la sua ricerca sul ruolo che ha l'arte nei processi produttivi. La sua opera più importante, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1936) affronta frontalmente diverse questioni legate alle possibilità tecnologiche dell'epoca della prima diffusione di massa. Un concetto che possiamo salvare per la critica contemporanea è sicuramente quello di *aura*. Essa è quel *quid* che rende autentico l'oggetto d'arte, e ne garantisce il veritiero portato significativo e catartico. All'atto della sua riproduzione tecnica, quindi della messa in atto di una copia iperfedele, essa non ha più portato artistico, o

quantomeno ne ha limitatamente alla perizia attraverso la quale si realizza la copia. "Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'hic et nunc dell'opera d'arte—la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova. [...] Ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di «aura»; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'«aura» dell'opera d'arte. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto."¹¹² Diventa dunque chiaro come l'arte e anche la critica debbano scendere a patti con le pratiche ri-produttive, e le deve abbracciare o in maniera radicale, diventando così non più arte ma atto politico (nel senso lato del termine, in quanto voltato non più alla sacralizzazione dell'aura ma alla diffusione del messaggio), oppure soccombere davanti all'impotenza del mantenimento dell'aura di fronte alla tecnica ri-produttiva. Questo carattere radicale dell'opera d'arte che rende un punto di forza il suo essere riproducibile è una questione molto importante alla luce della diffusione di sharing platforms e social media: la domanda oggi risulta insoluta, anzi resa ancora più complessa dalla digitalità come tecnica basilare, già per statuto non votata ad un unicum, ma alla diffusione, alla perdita di *hic et nunc* immediata, cui mantra *Any Time, Any Where, on Any Device (ATAWAD)* pone di nuovo in crisi l'osservatore benjaminiano¹¹³.

Si sa come l'Italia nel discorso della sinistra Internazionale abbia avuto poca e non sonora voce in capitolo, specie nel periodo a cavallo tra la Prima Guerra Mondiale e la fine della ricostruzione (ricevendo gli aiuti del Piano Marshall era difficile per una sinistra "istituzionale" di schieramento marxista o comunista prendere piede nel paese). Tuttavia, non mancano né le figure politiche di spicco (prima Antonio Gramsci, Palmiro Togliatti, poi, dopo la guerra Gian Carlo Pajetta e Enrico

110 — Adorno Theodor, Horkheimer Max, *Dialektik der Aufklärung*, 1947, trad. Einaudi.

111 — Si veda Glyn, 2006.

112 — Benjamin, 1936.

113 — Si veda: Benjamin, 1936; Panza, 2014.

107 — *Ibidem*.

108 — Daly Glyn, *Marxism*, in AAVV, 2006.

109 — *Ibidem*.

Berlinguer) né momenti in cui sperimentazioni sociali hanno trovato spazio sia in ambienti politici che accademici. Sicuramente quello con maggiore impatto accademico fu l'ambiente veneto, legato alle esperienze di *Quaderni Rossi* (1961-1964, diretto da Raniero Panzeri e Mario Tronti), di *Classe Operaia* (1964-1965, nato da una scissione nella redazione di *Quaderni Rossi*), e poi *Contropiano* (nella sua forma storica 1968-1971, diretto da Massimo Cacciari e Alberto Asor Rosa). Queste tre esperienze, le più dense di tutto il panorama nazionale, inaugurarono (e in qualche modo anche concludono¹¹⁴) la breve ma intensa discussione teorico/accademica operaista in Italia. Scrive Alberto Asor Rosa (n. 1933) sul secondo numero di *Quaderni Rossi*: “Il presupposto di questa ricerca si fonda sull’acquisizione della tematica di fondo di *Quaderni Rossi*, la quale è una tematica di metodo e di sostanza, e i cui punti fondamentali [...] sono: a) la convinzione che al centro della società contemporanea c’è lo sviluppo capitalistico, ossia l’industria, e che tutti gli altri fenomeni del mondo social tendono ad una subordinazione sempre più completa ad essa [...] l’affermazione di una diversa metodologia conoscitiva b) la constatazione di una carenza dei partiti operai nella capacità di traduzione prima ancora di direzione, degli interessi e delle lotte della classe che, all’interno del sistema, si presenta come antagonista globale a sistema stesso, vale a dire la classe operaia [...] c) l’affermazione di una diversa metodologia conoscitiva operativa, fondata anzitutto sull’analisi dei processi reali di classe, là dove essi assumono la direzione generale dello sviluppo, e in secondo luogo sul riconoscimento che il rapporto fra le organizzazioni e la classe, va dalla classe alle organizzazioni e non viceversa”¹¹⁵. Dunque, la posizione operaista pone, come suggerisce il nome, la classe operaia in una posizione politicamente ed economicamente propulsiva (sono la classe operaia e la sua lotta a determinare lo sviluppo economico e non il contrario) e addirittura ontologicamente fondante i rapporti sindacali. Le posizioni più ortodosse, quelle di Potere Operaio, teorizzavano che l’unica

sovversione del capitale potesse avvenire attraverso la presa di coscienza della classe operaia del suo ruolo nei rapporti di produzione, e la conseguente abnegazione volontaria al lavoro, tratto identificativo della classe, che dunque avrebbe cessato di esistere. Insomma, porsi in crisi per superare la crisi. Questo concetto diventa dunque fondamentale, specie nella ricerca di Massimo Cacciari (n. 1944). Con lo studio del nostro, specie in *Krisis* (1976) si delinea il cosiddetto *pensiero negativo*, tutt’altro che nichilista o fatalista. Leggendo la filosofia moderna, soffermandosi su Kant, Schopenhauer, Nietzsche e Wittgenstein, il filosofo veneziano disegna una traiettoria del concetto di crisi come fondamentale e fondante il progresso della storia del pensiero, la cui accettazione da parte prima dei maestri del sospetto, poi del secondo Wittgenstein porta a risultati prospettici e propositivi piuttosto che desolanti: “i filosofi interpretano il mondo in modo diverso (possono descriverlo correttamente nei suoi vari “giochi”, la conclusione non cambia), si tratta però di mutarlo”. Attraverso la crisi, ineliminabile elemento del sistema, Cacciari prospetta, in pieno spirito operaista, di superare la filosofia attraverso la prassi politica, fondando nuovi ordini o rifondando quelli vecchi.

Postmodernismo e Ermeneutica

Parlare di postmodernismo è come attraversare un campo minato. Innanzitutto, perché parlare di postmodernismo significa parlare di qualcosa che tuttora vive, da cui è difficile prendere una distanza critica, e contemporaneamente designa un preciso movimento nell’architettura tuttora fortemente dibattuto e sotto la lente della critica¹¹⁶. Risulta complesso anche darne una definizione *in positivo*, in quanto si propone in opposizione a un *moderno* da superare, ed *in assoluto*, nascendo come movimento prima nell’alveo dell’architettura, che ne delinea i tratti sempre induttivamente, per poi confinare nei campi della filosofia. Inoltre è anche difficile, come nota Franzini, trovare coerenza tra vari autori: “[modernismo, modernità, postmodernismo, postmodernità]

[sono] termini che, a rigore, non sono del tutto equivalenti nei vari autori [...] D’altra parte, l’incertezza terminologica è il segno che non esistono, in questi campi, accezioni univoche e univocamente accettate [...] Moderno e postmoderno sono infatti termini “culturali”, nel senso che non determinano un periodo storico definito, [...] ma originano spesso apparati concettuali tra loro non assimilabili”¹¹⁷.

Per quanto riguarda l’architettura a dare una definizione complessiva di postmodernismo è l’inglese Charles Jencks (n. 1939), sebbene il primo uso nel campo risalga all’articolo *La Casa Postmoderna* (1946) di Joseph Hudnut pubblicato sulla rivista “*Metron*”¹¹⁸. Jencks identifica in *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) come fondamentale il concetto di multivalenza e le sue implicazioni grafiche e soprattutto simboliche: quando una architettura moderna non poteva, per definizione esistere in più livelli di lettura, l’opera postmoderna vive contemporaneamente su almeno due livelli significanti: quello che parla agli architetti in quanto interessati alle specificità della forma, e quello che parla al pubblico in generale, che invece si interessano a questioni quali il comfort, lo status symbol, il lifestyle. Per riuscire a sostenere questa schizofrenia, l’unica via possibile è esacerbarla e porla in atto attraverso l’ironia¹¹⁹. Alcuni elementi fondamentali erano già stati posizionati da Denise Scott Brown (n. 1931) in *Learning From Pop*¹²⁰ (1971), e, insieme a Robert Venturi e Steven Izenour, in *Learning From Las Vegas* (1972). L’ironia di cui parla Jencks porta a sperimentare sulla superficie e sulla forma delle cose, ma anche negli strumenti del mestiere, e nella comunicazione—e quindi riproduzione - del proprio lavoro: la entry di *Roma Interrotta* (1978) di James Stirling (1926-1992), che ricostruisce la città utilizzando solo architetture proprie e mettendone al centro la propria torta di compleanno per i suoi cinquanta anni, oppure i fumetti di Léon Krier (n. 1946), o di Stanley Tigerman (n. 1930); fra gli italiani spiccano i nomi del Memphis,

cioè Ettore Sottsass (1917-2007) e Michele De Lucchi (n. 1955), insieme a Alessandro Mendini (1931-2019) e Enzo Mari (n. 1932). Per De Fusco, critico nei confronti della teoria del *doppio codice* di Jencks, nella pratica architettonica la condizione postmoderna trova fondamento nel desiderio di superare il Movimento Moderno, anche accettando di tornare all’eclettismo ed all’apprezzamento di categorie e nozioni storiche. Più affini a queste posizioni si trovano Paolo Portoghesi (n.1931), gli italiani della Tendenza e il saggio di Venturi *Complexity and Contradition in Architecture*. Questa posizione trova riscontro in diverse posizioni della teoria postmoderna, specie in quelle di Lyotard, Vattimo e Ferraris, a differenza di quella di Jencks che, sebbene a fatica, si può avvicinare alla posizione gadameriana, con maggiore ingenuità e minore spessore.

Dal punto di vista teorico, sicuramente di maggiore interesse per l’elaborato, si tracciala genesi del concetto¹²¹ - già, perché non è “un’epoca, o un pensatore, ecc”¹²² - nell’opera di François Lyotard (1924-1998). Già prima del saggio-chiave *La condizione postmoderne* (it. *La Condizione Postmoderna*, 1979), alcuni tratti distintivi emergono già in *Discourse, Figure* (it. *Discorso, Figura*, 1971), in particolare, nota Franzini, pone in crisi la nozione di “riferimento”, ovvero di ritorno del discorso a un senso fondato: di contro la figura, che agisce a-normativamente e subconsciamente decostruisce il “circolo virtuoso” del riferimento, inserendolo in una topica freudiana dove la figura subconscia è padrona. Infatti, cambiando il campo del linguaggio dall’assolutezza illuminista a quello della pulsione di morte postmoderna, il significato non trova più riferimenti unitari o fondamentali. Lyotard assegna all’arte la condizione di guida verso questa pulsione di morte collettiva: “Un’ arte postmoderna, scrive Franzini su Lyotard, nasce mettendo tra parentesi sia l’idea di un soggetto forte e progettuale, sia decostruendo il substrato simbolico che accompagna il significato dell’arte, per liberare invece un’energia desiderante che

114 — L’avventura operaista, dopo gli exploit extraparlamentari degli anni ‘60, si ridimensiona: i meno radicali confluiscono in Democrazia Proletaria e successivamente in Rifondazione Comunista, mentre Potere Operaio, spazio di confluenza di personalità più radicali, si scioglie nel 1975, dando via a una diaspora non ancora risolta che copre tutto lo spettro della sinistra parlamentare ed extraparlamentare.

115 — Asor Rosa Alberto, *Il punto di vista operaio e la cultura Socialista*, su *Quaderni Rossi*, n. 2, 1962.

116 — Si veda, tra gli altri: Foster, 2011; Farrell Terry, Furman Adam Nathaniel, *Revisiting Postmodernism*, London, RIBA, 2018; Fisher, 2018; Franzini, 2018.

117 — Franzini, 2018, pp. 17-18.

118 — Franzini, 2018, p. 115.

119 — Jenks, 1981.

120 — Scott Brown Denise, *Learning from Pop*, in *Casabella*, n. 359-360, 1971.

121 — Sia Panza, 2014, che Franzini, 2018; De Fusco, 2015, invece, porta in contrapposizione la posizione di Lyotard con quella di Jürgen Habermas e Tomàs Maldonado. Franzini parla di un versante “francese” (Lyotard, Derrida), di uno tedesco (Gadamer) e di una sintesi italiana (Vattimo, Ferraris).

122 — Franzini, 2018, p. 124.

non riconduce l'opera alla rappresentazione, bensì inaugura un "altro spazio" in cui non si può reperire alcuna unità e in cui l'opera non è incontro simbolico delle differenze ma attestazione della loro inconciliabilità¹²³. Con la messa in crisi della cultura del fondamento, si mette in crisi l'intero impalcato culturale della modernità, trovandosi in un mondo disperso in una "nebulosa di frasi, di giochi linguistici, di pratiche parcelari [...] né fondate né fondabili"¹²⁴. Questa posizione è opposta a quella di Habermas, che invece vede nel moderno un progetto incompiuto, legato a doppio filo al progetto illuminista di progresso a tutti i costi, e dunque nel postmoderno un tentativo di portarlo a termine; L'oggetto principe che trovava legittimità nel meccanismo basilare della fondabilità è, per Lyotard, la grande narrazione (*grand récit*), ovvero una serie di sintesi filosofico-politiche, cui scopo sarebbe quello di fornire una legittimazione del pensare o dell'agire in termini di progresso e di emancipazione, sulla base di una teoria unificata della storia come percorso diretto verso una meta prestabilita di natura positiva. Le grandi narrazioni dell'epoca moderna, ovvero l'idealismo, il progetto illuminista e la salvezza cristiana, soccombono sotto tre aspetti: una prima ragione è di ordine interno e risiede nell'auto-delegittimazione di diritto dei racconti stessi, i quali, applicando a sé medesimi l'esigenza della legittimazione, si scoprono illegittimi. L'idealismo ritiene di poter giustificare il valore delle scienze nell'ambito di una trattazione "enciclopedica" della vita dello Spirito. Ma nel momento in cui tale presupposto viene meno - e ciò accade non appena gli si ritorcono contro le regole del gioco scientifico - il linguaggio della legittimazione si palesa come illegittimo e la scienza si trova priva di giustificazioni. L'Illuminismo si basa sulla possibilità di stabilire un nesso tra teoria "illuminata" e prassi. Ma ben presto si rende conto che tra enunciati denotativi ed enunciati prescrittivi non esiste alcun legame necessario, in quanto da una determinata serie di enunciati denotativi non consegue affatto una serie parallela di enunciati prescrittivi. Il marxismo partecipa, a sua volta, di questo doppio fallimento. Una seconda ragione è di

ordine esterno e risiede negli avvenimenti stessi della storia: "Ognuno dei grandi racconti di emancipazione, a qualunque genere abbia dato l'egemonia, è stato per così dire invalidato nel suo fondamento dagli ultimi cinquant'anni. Tutto ciò che è reale è razionale, tutto ciò che è razionale è reale: "Auschwitz" confuta la dottrina speculativa. Almeno questo crimine, che è reale, non è razionale. Tutto ciò che è proletario è comunista, tutto ciò che è comunista è proletario: "Berlino 1953, Budapest 1956, Cecoslovacchia 1968, Polonia 1980" (e la serie non è completa) confutano la dottrina del materialismo storico: i lavoratori insorgono contro il Partito. Tutto ciò che è democratico viene dal popolo e va verso il popolo, e viceversa: il "Maggio 1968" confuta la dottrina del liberalismo parlamentare. Il sociale quotidiano mette in crisi l'istituzione rappresentativa. Tutto ciò che è libero gioco della domanda e dell'offerta favorisce l'arricchimento generale, e viceversa: le "crisi del 1911 e del 1929" confutano la dottrina del liberalismo economico mentre le "crisi degli anni 1974-1979" confutano la versione postkeynesiana di essa."¹²⁵ Una terza ragione, sempre di ordine esterno, è dovuta alle trasformazioni della società post-industriale, contrassegnata dal decollo della tecnologia capitalistica e dai processi di informatizzazione e mercificazione del sapere. Si designa, dunque, la fine dell'*Aufklärung*, caduto sotto i tiri di innumerevoli giochi linguistici nella prospettiva di nuovi meccanismi di legittimazione del discorso, che Lyotard chiama "per paralogia". Si intende un "parlare di traverso, che manifesta incoerenza e illogicità, derivante da un'alterata concatenazione di pensieri"¹²⁶, è "un'insieme di pratiche concettuali che hanno l'obiettivo di scardinare continuamente le regole per garantire la possibilità di produrre ulteriore conoscenza, altro sapere, generare nuove idee"¹²⁷. Dunque è un continuo rinnovamento delle pratiche del sapere che, partendo da presupposti decostruttivi e de-costuiti, arrivano a risultati costruttivi e positivi, tuttavia distanti dal sapere moderno e canonizzato, essendo un continuo costruirsi e criticarsi. Insomma, nasce l'idea di una ragione, un consenso, *locale*, adatto a

specifiche situazioni e momenti.

Tornando all'arte, e all'architettura, riassumiamo con Lyotard: "Un artista, uno scrittore postmoderno è nella situazione di un filosofo: il testo che egli scrive, l'opera che porta a compimento non sono in linea di massima retti da regole prestabilite e non possono essere giudicate attraverso un giudizio determinante, attraverso l'applicazione di categorie comuni. Queste regole e categorie sono ciò di cui l'opera o il testo sono alla ricerca"¹²⁸. Scrive Panza riguardo alla teoria della morte delle grandi narrazioni: "Anche l'arte vive [dell'] assenza di fondatività ed è sganciata dall'idea di emancipazione sociale. Le opere sembrano poste in un pluralismo acritico su un piano neutro di valutazione, con sovrapposizione di mondi artistici diversi, banalizzazione delle morfologie, sovrabbondante attenzione dedicata all'involucro [...] l'arte lavora su materiale degradato: kitsch, scarti, show, paraletteratura, thriller, fantasy, "curiositas", che sono le rovine citate nelle nuove opere"¹²⁹. Dunque, l'architettura "si trova condannata, scrive Lyotard, a generare una serie di piccole modificazioni in uno spazio lasciato in retaggio dalla modernità ed abbandonare il progetto di una ricostruzione globale dello spazio abitato dall'umanità".¹³⁰⁻¹³¹

Ne deriva una visione *debole*, come il pensiero di Gianni Vattimo (n. 1936)¹³². Il presupposto del filosofo torinese, esposto in *Il Pensiero Debole* (1983) e *La fine della modernità* (1985), parte dall'idea che la stessa lettura di Lyotard sopra il metaracconto è essa stessa un grande racconto: al momento di riconoscere la teoria postmoderna come metaracconto, anche essa crolla; seguendo il ragionamento lyotardiano, dice Vattimo, si raggiunge una totale arbitrarietà e inargomentabilità della narrazione, per cui si smarrirebbe qualsiasi tipo di orientamento nel pensiero e nell'ordine delle cose, o peggio un relativismo tra le varie

narrazioni. Se si legge l'avvento della post-modernità come una narrazione, analizzarla e trovarne un filo logico che abbia continuità con il passato, diventa una base per generare prospettive. La paura del *racconto unico* che la condizione postmoderna di Lyotard esprime, secondo Vattimo rischia di annichilire la possibilità critica della cultura e degli individui, in quanto i vari racconti autoaffermatasi non possono essere né comparabili, né tantomeno ordinabili e criticabili. Leggendo invece la modernità avverte già *in nuce* la dinamica della rottura degli schematismi trascendentali, illuministici o idealistici, allora il postmoderno diventa, in continuità, esso stesso la terminazione di un progetto ancora capace di indicare direzioni e traiettorie¹³³. Il senso di questa vicenda del pensiero, fin dai maestri del sospetto, viene affrontata da Vattimo come una tendenza deliberata alla dissoluzione del *pensiero forte*, su tutti i fronti, da quello politico a quello psicologico, e dunque l'affiorare di un *pensiero debole*, sul solco di Heidegger e Nietzsche, che hanno iniziato una discussione sulle basi del sistema teoretico europeo (senza però approcciare criticamente la sua logica di sviluppo¹³⁴). Si mette dunque in crisi l'idea di una "Verità con la V maiuscola"¹³⁵, riconoscendone e scardinando anche gli effetti di potere che tale presupposto trae seco. Il punto fondamentale, quasi scandaloso, fu quello di accettare una verità senza portato metafisico¹³⁶. Questa idea, trasferita nel campo americano, rinforza lo sviluppo del pensiero pragmatista nelle mani di Richard Rorty, già incontrato con il suo saggio *Achieving Our Country* nella disamina della crisi economica. È evidente come il rifiuto di un portato metafisico apre il campo a un feyerabertiano *Anything goes*, vale tutto: come Richard Rorty suggerisce in *Philosophy and the Mirror of Nature* (it. *La Filosofia e lo Specchio della Natura*, 1979), la filosofia perde tutta la sua potenzialità

123 — Franzini, 2018, p. 123.

124 — *Ibidem*.

125 — Lyotard, 1987, p. 38. Virgolettato dal testo originale.

126 — Franzini, 2018, p. 124.

127 — Lyotard, 1981, pp. 110-111.

128 — Lyotard, 1987, p. 24.

129 — Panza, 2014, p. XLVII.

130 — Lyotard, 1987, p. 87.

131 — Si veda: Lyotard, 1981; De Fusco, 2015, pp. 178-183; Franzini, 2018, pp. 111-136.

132 — *Il Pensiero Debole* è in realtà una antologia di testi di vari autori, tra cui Umberto Eco e Massimo Ferraris, curata e introdotta da Gianni Vattimo e Pieraldo Rovatti, uscita nel 1983 per i tipi Feltrinelli (Milano). Nel periodo successivo, il termine e in generale la corrente vengono legati, anche per una maggiore produzione letteraria ed esposizione mediatica, alla figura di V.

133 — Si veda: Vattimo, 1985.

134 — *Ibidem*.135 — Rovatti: *il pensiero debole*, s.d. [19.02.19].

136 — Si veda: Rovatti, Vattimo, 1983; Franzini, 2018, pp. 163-172.

gnoseologica, diventando puro spazio dialettico e democratico, al limite del satirico¹³⁷.

Nel novero dei pensatori legati al *pensiero debole* si trova sicuramente anche Umberto Eco. Incontratolo precedentemente già nella sezione sullo strutturalismo, presto se ne discosta, o quantomeno si pone con uno sguardo critico nei confronti di una pratica ormai troppo vicina alla teologia¹³⁸. Con l'avvento de *Il Nome della Rosa* (1980) si può ascrivere Eco alla corrente degli ermeneuti, iniziata da Luigi Pareyson (1918-1991) e da Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Abbandonando alle scienze "dure" il compito di conoscere la natura in maniera oggettiva, alla filosofia e dunque all'estetica, rimane il compito di dare valore alle cose, valore conferito, secondo l'ermeneutica dalle interpretazioni su ciò che è fatto. Così si supera—come fanno Vattimo e Rovatti ne *Il Pensiero Debole*—l'idea di una verità o di un criteri oggettivo con il quale misurare tutte le cose, e si permette ad un'opera, consegnata alla distesa del tempo, di essere disponibile sempre ad interpretazioni nuove. Dunque, quelle tra quel "*materiale degradato*" di cui parla Panza, e la *Cosa* con la *c* maiuscola non c'è differenza di statuto iniziale, ma solamente quella *estetica* che si sviluppa attraverso il riconoscimento di valore conferito a quelle opere capaci di entrare e permanere nel gioco significativo: maggiore è la capacità dell'opera di innescare un discorso retorico, persuasivo o generativo, maggiore è il suo valore. In *Wahreit und Methode* (it. *Verità e Metodo*, 1960) Gadamer pone in questione l'idea di un portato spirituale per l'arte, ipotizzando un'arte come esperienza di comprensione, ovvero un processo che rivela, ogni volta, nuovi e diversi significati per l'opera; una simile posizione veniva portata da Umberto Eco in *Opera Aperta*, sebbene lo studioso alessandrino arrivi alla conclusione attraverso strade più legate allo strutturalismo e alla semantica. È dunque giusto parlare di "gioco", che avviene attraverso il linguaggio, riferendosi al meccanismo di *sense-making* ermeneutico. Se a un aumento di discorso (detto *accrescimento semantico*) equivale un aumento di valore,

allora la qualità che accresce il valore è l'*apertura di senso*, la capacità di un oggetto di giocare su diversi livelli semantici, auemando il portato critico sopra di esso, capacità che Jenks identificherà alcuni anni dopo con l'idea di multivalenza¹³⁹.

Quattro sono i "canoni" dell'ermeneutica secondo De Fusco, ovvero pilastri fondamentali per lo sviluppo dell'interpretazione. Il primo è quello dell'assoluta oggettività del testo da interpretare: l'esempio classico risale all'origine dell'ermeneutica ed è quello delle Sacre Scritture, testo che è per definizione certo e contemporaneamente il più passibile di interpretazione; si basa, nel campo dell'architettura e dell'arte sopra l'effettiva matericità ed esistenza fisica dell'oggetto da interpretare. Il secondo canone è la triade autore-testo-interprete, che evidenzia lo stato storico, presente e futuro del messaggio, attraverso un oggetto che ha sia natura comunicativa che portato interpretativo. Il terzo canone, dalla tradizione ermeneutica, è il cosiddetto *circolo ermeneutico*, teorizzato da Friedrich Schleiermacher (1768-1834): l'idea che ci sia reciprocità ermeneutica tra parti e tutto, tale per cui si possa assumere l'interpretazione del tutto per mezzo dell'interpretazione delle parti e viceversa, arrivando a interpretare un sistema culturale intero attraverso alcune sue parti, poiché esse hanno relazioni semantiche con altre parti del sistema. Da un lato, il *circolo* aiuta a "*trascendere l'interpretazione di un singolo testo per attingere a un livello più alto, comprensivo di altri fattori*"¹⁴⁰; dall'altro si conferma come una struttura provvisoria che, col passare del tempo guadagna solidità e ricchezza. Il quarto canone è appunto quello dell'attualità dell'intendere, ovvero l'idea che non esista una interpretazione che non sia finita, ed evidenzia il nocciolo dell'esperienza ermeneutica sia un incessante dialogo tra *io e fatto*.

Dunque l'ermeneutica abbraccia in toto l'idea di una crisi delle linguistiche "forti", del marxismo, e di un mondo dalle fondamenta morali e valoriali rigide, trovando come unica possibilità degli oggetti di

pensiero quella di stabilirsi nel flebile dia-logismo che propone¹⁴¹. Gadamer supera il suo maestro Martin Heidegger (1889-1976), e rifiuta la sua impostazione, non accettando l'oggetto come ente che si presenta a una coscienza, e, come suggerisce Jürgen Habermas, ne "*urbanizza la periferia*"¹⁴²: operando ai bordi della fenomenologia metafisica di Heidegger, il nostro traghetta l'interpretazione verso la *koiné* ermeneutica, facendo sparire la cosa da interpretare "*in favore di un ontologismo ermeneutico-linguistico in cui il gioco torna sempre su sé stesso, ed è il solo a poter giocare. Inoltre, [...] la centralità della dimensione storica [...] rende difficile concepire un dialogo interpretativo] che non si concluda all'interno di un gioco linguistico-ermeneutico.*"¹⁴³. Va esorcizzato, quindi, il rischio di un distacchevole *circolo ermeneutico*, in cui le cose acquistano significato solo se poste in relazione semantica reciproca, condizione che porta a una totale autonomia e autoreferenzialità della pratica ermeneutica.¹⁴⁴

Una deriva del pensiero postmoderno è la decostruzione, cui massimo esponente è Jacques Derrida (1930-2004), che opera sulla scorta di pensatori post-nichilisti, specialmente Gilles Deleuze (1925-1995) e Felix Guattari (1930-1992), noti alle cronache del pensiero per la nozione di *rizoma*, dal loro *Anti-Edipo*¹⁴⁵. Se Gadamer opera *urbanizzando* alla periferia del mondo di Heidegger, l'opera del pensatore francese

è Godzilla nel centro città: è il superamento totale della metafisica heideggeriana, basata sulla differenza, ovvero sullo scarto tra Ente e Essere, a partire dalla sua *traccia* scritta, intesa come inconscio rimosso. Decostruire *ogni* traccia per fugare i rischi di metafisiche—vane - insiti nei linguaggi diventa il compito della filosofia. Grande seguito avrà questa idea anche nell'architettura, anche se propriamente per Derrida non si possa parlare di architettura decostruzionista, in quanto si tratta di un modo per rendere operativa la decostruzione attraverso il linguaggio dell'architettura, che si pone in crisi a partire dalle sue fondamentali formali, storiche, funzionali: si pone in discussione il costruito vitruviano e tutto ciò che la teoria aveva posto in essere precedentemente, avviandosi verso il Duemila, grande sfida di qualsiasi apparato metafisico¹⁴⁶. Totalmente avversa all'idea di post-modernità è la posizione di Tomàs Maldonado (1922-2018), che vede nel pensiero debole solo "*un ammasso confuso di semiverità, di escogitazioni pontificanti sullo sviluppo storico, di giudizi assolutamente arbitrari sulle linee di tendenza della società capitalista*"¹⁴⁷

Dramatis Personae: Manfredo Tafuri, Bruno Zevi

Trattando la storia della critica d'architettura italiana non si può non considerare le due voci più influenti del XX secolo:

137 — Per un approfondimento su Rorty: Bosetti, 2012. Sul filone americano dei pensieri deboli si veda: Franzini, 2018, pp. 167-172.

138 — Eco Umberto, *Utrum Deus Sit*, in Eco Umberto, *Secondo Diario Minimo*, Milano, Bompiani, 1992.

139 — Gadamer si interessa anche di architettura, già in *Verità e Metodo*, approfondendo il tema dell'ornamento e della decorazione.

140 — De Fusco, 2015, p. 204.

141 — Franzini, 2018.

142 — Habermas Jürgen, *Urbanizzazione della provincia heideggeriana*, in *aut aut*, n. 217-218, 1987.


143 — Franzini, 2018, p. 156.

144 — Si veda Panza, 2014, pp. XLVI-L; De Fusco, 2015, pp. 203-208; Franzini, 2018, pp. 151-162.

145 — Con il termine *rizoma* (*rizhome*) i francesi Deleuze e Guattari intendevano un particolare modello semantico da opporre a tutti i modelli basati sulla concezione di albero (imperanti in tutte le discipline, dalla linguistica alla biologia). Il modello ad albero prevede una gerarchia, un centro, e un ordine di significazione. Nell'albero i significati sono disposti in ordine lineare. Invece, secondo gli autori, a differenza degli alberi o delle loro radici, "*il rizoma collega un punto qualsiasi con un altro punto qualsiasi, e ciascuno dei suoi tratti non rimanda necessariamente a tratti dello stesso genere, mettendo in gioco regimi di segni molto differenti ed anche stati di non-segni. [...] Rispetto ai sistemi centrici (anche policentrici), a comunicazione gerarchica e collegamenti prestabiliti, il rizoma è un sistema acentrico, non gerarchico e non significante [...] Un rizoma unisce tra loro fenomeni e concetti molto distanti, ma tali per cui noi possiamo sempre trovarvi relazioni logiche o casuali, e comunque, sempre interagenti reciprocamente.*" (Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux*, 1980, trad. it. Castelvecchi).

146 — Si veda: Derrida Jacques, *Psychè*, 1987, cit. in Panza, 2014; Panza, 2014, p. L-LI; Franzini, 2018, pp. 137-150.

147 — Maldonado Tomàs, *Il futuro della modernità*, Feltrinelli, Milano, 1987, p.16.

Manfredo Tafuri¹⁴⁸ e Bruno Zevi¹⁴⁹; non tanto per riconoscere un certo ossequio nei confronti di due campioni della disciplina, quanto perché le onde lunghe del loro lavoro rimangono sensibili anche nella produzione contemporanea, sia nelle tematiche che nelle pratiche. L'opera dei due critici è necessariamente—sia per ragioni cronologiche che teoriche—legata al secolo breve delle grandi narrazioni. Tuttavia, ciò non significa che i due critici non possano dare alla critica d'architettura contemporanea nulla. Invece, come rileva Biraghi riguardo a Manfredo Tafuri, “[c’è]



una qualche forma di urgenza [...] una radicata convinzione che qualcosa [...] parli al presente, senza con ciò renderlo attuale¹⁵⁰. Pertanto, lungi dal voler tentare una

esaustiva o completa trattazione sull'opera dei due, si propone una digressione essenziale su alcune tracce che l'architettura e la critica contemporanea possono seguire partendo dall'opus critico dei nostri.

La prima *lezione* tafuriana che lascia la traccia più visibile è quella che, appunto, rileva chiaramente Biraghi: il *Progetto di Crisi*. Per arrivare a comprendere cosa si intende con tale formula, bisogna evidenziare come per Tafuri la prerogativa (metaforica) della crisi è una operazione chirurgica tutt'altro che rassicurante: infatti “*alle origini dell'atto critico è sempre l'operazione del distruggere, del separare, del disintegrare una struttura data*”¹⁵¹, funzionale a una successiva riscrittura—non del tutto indolore—del dato, con *autonomia e distanza dalla professione* (paradigmi fondamentali per il critico— tanto che abbandonerà il tentativo di avvicinamento al tavolo da disegno a metà degli anni '60¹⁵²). La storia, vista come dato non è esente dal bisturi del critico, che disseziona impietosamente per manifestare le strutture profonde, i *telos* e gli *scontri* evocati dalla distanza fra le cose, per estrarne—in linea generale — la consapevolezza che “*il progetto storico è sempre progetto di*

una crisi”¹⁵³. La crisi è dunque, con la scorta di Massimo Cacciari, la struttura immanente alla storia, e deve essere l'interesse principe dello storico (e del critico, visto che le figure non fanno fatica a sovrapporsi nell'ottica tafuriana), prima ancora del fatto stesso¹⁵⁴. Il progetto storico, inteso come l'uso - strumentale o meno - della storia per interpretare fenomeni, e viceversa l'uso strumentale di fenomeni per derivarne una interpretazione di oggetti storici deve rendere attiva la crisi, l'inquietudine e la contraddizione, tutti valori aggiunti che Tafuri accoglie positivamente nel suo sistema critico come propulsori progettuali. Solo in questo modo la storia può diventare uno strumento rivoluzionario, capace di scardinare anche le ideologie, e non semplice apologia aneddotica¹⁵⁵. “*Nella storia non esistono soluzioni. Ma si può sempre diagnosticare che l'unica via possibile è l'exasperazione delle antitesi, lo scontro frontale delle posizioni, l'accentuazione delle contraddizioni*”¹⁵⁶, scrive in *Teorie e Storia dell'Architettura*¹⁵⁷.

La seconda *lezione* che deriva direttamente da questa consapevolezza, è che la storia è un susseguirsi di crisi tale da rovesciare il ruolo dello studioso: da inquirente a inquisito nei fondamenti della propria disciplina: infatti “*è la storia a custodire al proprio interno possibilità molteplici e contrastanti mentre allo storico spetta piuttosto il compito di non ridurle a troppo lineari e univoche attualità*”¹⁵⁸. L'accettazione dell'*incerto* nel paradigma critico, da cui il progetto di crisi, porta all'accettazione del fatto che il ruolo dello studioso è “*non [dar] per scontato l'esito delle battaglie descritte: con il risultato di mantenere sospesi i*

verdetti”¹⁵⁹. La reazione fra materiali e documenti porta il critico sul filo del rasoio che diventa dunque il suo *habitat*, che rischia di creare dolenti tagli a chi caschi dal lato *sbagliato*. La disciplina critica è una disciplina sempre *in crisi*, che chiede sempre una *presa di posizione*. Agendo con distanza e autonomia mentale dal fenomeno, il critico—a questo punto militante—si ritrova in crisi, dovendo prendere una posizione ma mantenere contemporaneamente sospesi i verdetti.

Rimane però chiara la domanda che non si può dare più per scontata dopo *Teoria e Storia dell'Architettura* e *Progetto e Utopia*, l'interrogativo benjaminiano sulla poesia che Tafuri fa proprio e pone alla base della sua ricerca: prima di domandarsi quale sia il ruolo dell'architettura (o dell'oggetto della critica) nei confronti dei rapporti di produzione, va chiarito quale sia il ruolo dello stesso all'interno dei rapporti di produzione. Scrive in *Progetto e Utopia* (1973): *Cosa rimane [...] del ruolo storicamente ricoperto dall'architettura? Fino a che punto il suo inserirsi in tali processi rende l'architettura stessa un puro fattore economico?*¹⁶⁰; il critico poi evidenzia come tale demistificazione, la presa di consapevolezza da parte di una intera classe professionale della perdita del proprio ruolo ideale e ideologico, venga allontanata dagli architetti in un “*clima ansioso*”, nel nome di una “*professionalità*” da difendere per non crollare come pedine afone in un gioco nelle mani di altri potenti. Sospendendo il giudizio su numerose illusioni di poter fuggire dall'*ideologia del progetto e del piano*¹⁶¹, Tafuri si chiede quali siano le modalità per cui possa

148 — Manfredo Tafuri (Roma, 4 novembre 1935 – Venezia, 23 febbraio 1994) è stato critico e storico d'architettura. Allievo a Roma di Ludovico Quaroni, collabora in università e nel suo studio fino al 1964. Dal 1968 alla sua morte insegna in vari istituti, tra i quali l'Istituto Universitario di Architettura a Venezia (IUAV), dove diventa direttore dell'Istituto di Storia e lo riforma nel 1976 in Dipartimento di Analisi, Critica e Storia dell'Architettura, dove numerosi architetti, critici e storici “schierati” trovarono spazio d'azione. Nel 1982, in seguito al suo abbandono militante della critica della contemporaneità, riforma di nuovo il Dipartimento in Dipartimento di Storia dell'Architettura, in cui l'attenzione si sposta dalla contemporaneità alla storia moderna, che T. approfondirà largamente nei libri sul rinascimento veneziano. Le più importanti pubblicazioni furono: *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia* (1964), *Teorie e storia dell'architettura* (1968), a cui seguì *Progetto e utopia* (1973), *L'architettura dell'Umanesimo* (1969) che a distanza inaugura il periodo di approfondimento veneziano che si conclude con *Venezia e il Rinascimento* (1985) e *Ricerca del Rinascimento* (1992), il fondamentale *La sfera e il labirinto* (1980), e le *Storie dell'Architettura contemporanea italiana (Storia dell'architettura italiana. 1944-85, 1986)* o mondiale (*Storia dell'architettura contemporanea*, con F. Dal Co, 1976). Muore a Venezia nel 1994.

149 — Bruno Zevi (Roma, 22 gennaio 1918 – ivi, 9 gennaio 2000) è stato architetto, critico e storico d'architettura. Dopo la laurea ottenuta a Harvard sotto l'egida di Walter Gropius (1942), nel 1944 torna in Italia e fonda l'Associazione per l'Architettura Organica (APAO); inoltre, si batte per la ridefinizione del ruolo dell'architetto nella società immediatamente postbellica. Dal 1948 insegna in vari istituti e scrive su numerosi periodici e quotidiani, tra cui *L'Espresso*. Nel 1979 lascia gli incarichi universitari e si dedica alla militanza politica (è presidente onorario del Partito Radicale dal 1988 al 1999 e deputato della X legislatura della Repubblica, dal 1987 al 1992) e professionale (è segretario generale dell'Istituto Nazionale di Urbanistica - INU, fonda l'Istituto Nazionale di Architettura - IN/Arch, è presidente del Comitato Internazionale dei Critici di Architettura - CICA). Della sua fiuviale produzione si ricordano: *Verso un'architettura organica* (1945), e *Frank Lloyd Wright* (1979), pubblicazioni in cui l'architetto americano è eletto come luminare dell'architettura del XX secolo, di cui Z. tenta — con buoni risultati — di risolvere le sorti critiche, *Saper vedere l'architettura* (1948), *Architettura in nuce* (1960), *Il Linguaggio moderno dell'Architettura* (1973), *Zevi su Zevi* (1993) e le controverse *Storie: Storia e controstoria dell'architettura in Italia* (1997) e *Controstoria e storia dell'architettura* (3 voll., 1998), in cui l'impegno civile del critico romano traspare nella rottura dei canoni e nell'indagine delle figure più celebri e celebrate della storia della Architettura. Muore a Roma nel 2000.

150 — Biraghi, 2005, p. 8.

151 — Tafuri, 1980, p. 330.

152 — Biraghi, 2015.

153 — Biraghi, 2005, p. 24.

154 — Ingersoll, 1986.

155 — Biraghi, 2005; Biraghi, 2015.

156 — Tafuri, 1968 p. 270.

157 — Una avvertenza fondamentale viene avanzata da Pier Vittorio Aureli sopra la necessità di una lettura contestualizzata e propositiva della *crisi* e dei primi lavori di T.: “*Chi ha letto Tafuri fuori dallo specifico progetto culturale e politico in cui ha formulato la sua critica dell'ideologia ha nel tempo concluso che l'analisi di Tafuri potesse portare solo a una morte dell'architettura*” (Aureli, 2011, trad. mia). È fondamentale leggere la critica dell'ideologia nel contesto operaista in cui viene progettata, alla luce della concezione cacciariana di *crisi*, per evitare una lettura non prospettica ma nichilista della proposta tafuriana.

158 — Biraghi, 2005, p. 44.

159 — Tafuri 1968.

160 — Tafuri, 1973, p. 166.

161 — “*La pianificazione territoriale realmente esistita ed esistente si è trasformata spesso, se non sempre, in una centralità dei sistemi di gestione del Piano rispetto al Piano stesso e l'ideologia dell'equilibrio presente sia negli insegnamenti delle teorie economiche post-keynesiane che nei piani quinquennali sovietici si rivela un idolo inefficace. In un contesto capitalistico che continuamente “agisce” gli squilibri per legare crisi e sviluppo, rivoluzione tecnologica e mutamento della composizione organica del capitale, assumere come prospettiva la pianificazione pacificata dell'assetto territoriale non ha nulla di “alternativo”, è*

esistere, prima ancora di una *architettura di classe*, una *critica di classe* dell'architettura. Ancora una volta risuonano le posizioni operaiste nella prospettiva che il critico propone: una critica che demistifichi “*realità contingenti e storiche, niente affatto oggettive e universali, che si celano dietro le categorie unificanti dei termini arte, architettura, città: riconoscono altresì i livelli nuovi ai quali si assesta lo sviluppo capitalistico e con i quali i movimenti di classe sono chiamati a confrontarsi*”¹⁶². La risposta, però, non possono essere “*controspace architettonici: la ricerca di una alternativa, tutta all'interno delle strutture che condizionano il carattere stesso della progettazione, è una palese contraddizione in termini*”¹⁶³. Non giacendo nella pratica, allora essa giace nella politica, ovvero nell'interazione che i processi hanno con l'ideologia progettuale.

Compito della critica è dunque esasperare queste contraddizioni e porre in crisi la pratica ideologizzata, senza velleità liberatorie: “*In tal senso, la critica sistematica delle ideologie [...] non è che un capitolo di tale azione politica. Ben sapendo, che la critica dell'ideologia oggi ha un compito tutto rivolto a far ragione di miti impotenti e ineffettuali, cui ci si rivolge, per lo più, come a miraggi, che permettano la sopravvivenza di anacronistiche “speranze progettuali”*”¹⁶⁴⁻¹⁶⁵.

Quanto invece rimane vibrante della pratica di Bruno Zevi—prima che nelle sue specifiche produzioni—sta nella sua operatività. L'attività del critico zeviano si fonda sulla necessaria ricaduta politica della propria militanza (mentre, lo stesso Tafuri ammette di aver scritto anche solo per sé stesso¹⁶⁶). La stessa biografia dello



studioso romano sembra confermarlo, vista la appassionata attività politica—manifestata sin dai tempi dell'APAO nei termini di militanza professionale e ancora prima nell'adesione di Zevi al Partito d'Azione, e ancora nell'attività universitaria, che abbandona nel 1979. La storia dell'architettura, nella visione zeviana, è strettamente legata alla storia politica¹⁶⁷, entrambe intese come sforzi di emancipazione dell'uomo. Il critico deve operare come politico, così come il progetto d'architettura è progetto politico (al contrario della convinzione di Tafuri, che, come evidenzia Gregotti, “*non è progetto politico: suo compito non è di prevedere per dominare ma di vedere per costituire, illuminando un frammento del presente [...] attraverso alla proposizione di un nuovo precario stato di equilibrio dell'insieme*”¹⁶⁸). Il critico non può, inoltre, vivere il distacco tafuriano tra matita e penna, pena l'indebolimento della vena critica e di quella professionale; pertanto Zevi si avvicina anche operativamente al tavolo (e non solo come consulente): celebri sono le sue due biblioteche “*Einaudi*” a Dogliani (1963) e la “*gemella*” a Beinasco (1965)¹⁶⁹.

La seconda linea ancora risonante è la prassi dell'utilizzo di testi-non testi:

il critico romano percorre questa strada affiancando immagini al testo scritto, ma anche sperimentando nel campo delle trasmissioni televisive. In nessuno dei due casi il medium era solo strumentale alla tesi dialogica, ma diventava, anche rilevantemente, il messaggio. Pertanto, l'articolazione di confronti mediante immagini—testo dentro il testo¹⁷⁰—fanno “*procedere il ragionamento facendo viaggiare il lettore tra le immagini. Zevi ha amato appassionatamente le fotografie, preferiva sequenze invece che immagini singole scelte unicamente per rappresentare l'oggetto architettonico [...] Sembrava interessarsi [...] all'opportunità che queste immagini offrivano all'osservatore*”¹⁷¹. La strategia di affiancare testo e figure in modo così compenetrante è chiaramente derivante dalla tesi purovisibilista postcrociana, che della specie fisica dell'architettura non può fare a meno. L'esempio più chiaro di questa strategia comunicativa è *Architettura In Nuce*, edito nel 1960. È proprio in questa situazione che il confronto doppio, le sequenze che inquadrano medesimi oggetti da diversi punti di vista, le didascalie narrative dimostrano la maturità dell'autore, e la potenza del suo approccio. La tendenza a cercare sempre il punto di vista differente, più efficace è in realtà una pratica che investe non solo la storiografia ma anche la critica volta alla costruzione di un canone: la *Controstoria*, narrazione alternativa della *Storia* dell'architettura ne è prova evidente. L'avvicinarsi a mezzi comunicativi di grande diffusione (radio, giornali, televisione...) permette a Zevi di riscattare la missione gramsciana dell'intellettuale, senza perderne l'aura o il rispetto. Come scrive Paolo Portoghesi: “*Il ruolo del critico acquista valore quando cerca di comunicare non solo a chi è dentro al recinto degli iniziati, ma a chiunque ne sta fuori e magari preferisce rimanerci [...] L'esempio di Bruno Zevi merita di essere rievocato come la persona che ha creduto fino in fondo al ruolo della critica accettando generosamente di occuparsi anche di cose che non lo interessavano. Era riuscito, in compenso, a interessare all'architettura un pubblico vastissimo*”¹⁷².

Le due posizioni di Manfredo Tafuri

solo uno sterile anacronismo. La critica di Tafuri era rivolta in modo esplicito agli architetti ed agli amministratori delle regioni “*rosse*” italiane degli anni '70 del secolo scorso, che avevano come obiettivo quello di “*regolare*” i meccanismi capitalistici che stavano alla base della formazione degli assetti urbani. Al tempo stesso, essa non si allineava con la posizione di Tronti che vedeva la questione dell'ideologia come un problema di gestione interna alla classe operaia. Per Tafuri l'ideologia della pianificazione è l'espressione della crisi dei dispositivi di funzionamento del modo di produzione capitalistico, è il terreno avanzato degli “*squilibri*” del sistema capitalistico perché nel momento in cui si tenta di pianificare un sistema economico capitalistico non si fa altro che pianificarne gli “*squilibri*”. In questo egli non vede una grande differenza con la pianificazione sovietica, che per ovviare alla crisi del Piano lo ha trasformato in una istituzione dello Stato riproducendo, in questo modo, squilibri e contraddizioni a un livello superiore.”. Mometti Felice, *La Crisi come progetto*, in *Scienza e Politica*, vol. 2, n. 47, 2012.

162 — Tafuri, 1973, p. 168.

163 — *Ibidem*, p. 169.

164 — *Ibidem*, p. 170.

165 — Una lettura sulla modernità di T. viene data da Francisco Diaz. L'autore cileno prende le mosse da *Progetto e Utopia*, evidenziando quattro assi sui quali la lezione tafuriana rimane, nell'ambito della teoria critica americana, tuttora seminale: *la città come sovrastruttura, il funzionalismo dell'astrattismo, i nuovi linguaggi e l'architettura come ideologia*. Proprio quest'ultimo punto sembra riservare una maggiore radicalità e promuove un dibattito acceso nel continente americano, specie alla luce delle opposizioni teoriche che Jameson riserva alla *naivité* della lettura di T. dell'ideologia come falsa consapevolezza. Diverse voci si avvicinano sul discorso dell'architettura come ideologia, tra cui Aureli, che riconosce a T. l'aver raggiunto una consapevolezza illuminante sopra la critica; la conclusione collega la questione ideologica in Žižek e T., rimarcando come, sebbene il pensatore sloveno rilevi che l'ideologia è di origine subconscia, superando così la teoria marxista-lukasiana, cui anche T. fa riferimento, che ammette l'ideologia come soggettiva falsa consapevolezza, non porta l'architettura a questionarsi nelle sue condizioni produttive, ma ne vede solo natura di prodotto culturale. Pertanto, secondo Diaz, fintantoché la produzione intellettuale resterà all'interno della *fantasia ideologica* (da Žižek), la lettura di crisi della critica di T. resterà sempre valida, questionando il fare e il fare intellettuale. (Diaz, 2012)

Anche Aureli evidenzia altri tratti che contornano una possibile applicazione contemporanea del pensiero di T., specialmente soffermandosi sulla parte di *Progetto e Utopia* che fa riferimento al saggio *Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico*, pubblicato sul secondo numero di *Contropiano* nel 1970, ancora nell'ambito operaista-weberiano della Venezia cacciariana. A legge una rilevanza inaspettata, vista la distanza temporale e economica, delle posizioni tafuriane nei confronti della posizione neo-liberale e della dottrina della “*creative class*” (con Ventura, 2017, la *Classe disagiata*), e nei confronti dello smarrimento del pensiero (neo?)operaista davanti allo smembramento del sistema fordista, e dello spostamento del lavoro intellettuale al centro dei rapporti di produzione del capitale. A. conclude, però, asserendo che le due posizioni in realtà abbiano accettato non solo i rapporti di produzione di cui sopra, ma anche i rapporti di produzione a monte dei processi di conoscenza; T., invece, per A., intavola una “*problematizzazione così radicale che si può concludere che il vero bersaglio della critica di Tafuri non era tanto la volontà di potere nella forma tradizionale dei partiti (che era, alla fine, l'obiettivo della redazione di Contropiano), quanto la volontà di capire, il desiderio di comprendere nel profondo i processi storici attraverso i quali si fondava la soggettività intellettuale.*” (Aureli, 2011, trad. mia).

166 — Very, 1976.

167 — Prestinenza Puglisi, 2018.

168 — Gregotti, 1995.

169 — Panza, 2018.

170 — Galofaro, 2018.

171 — *Ibid.*

172 — Portoghesi Paolo, *Situazione della Critica*, in AAVV, 2014.

e Bruno Zevi, tra loro distanti dalle basi teoriche fino ai giudizi nel merito, hanno formato due distinti filoni critici dopo il loro abbandono della penna, all'alba del millennio (per entrambi sopraggiunge la morte a interrompere la carriera critica). Lunghi dal voler schematizzare relazioni e posizioni complesse e non esclusive, non ci soffermeremo in questa sede a discutere di *zeviani* e *tafuriani*. Più utile ai fini della tesi è identificare due movimenti, due poli mediante i quali la critica di architettura al volgere del millennio si orienta.

COSA SI SALVA?

Riassumendo, finora sono stati esplorate alcune delle moltissime postulazioni sopra l'estetica e la critica tra il secolo XVIII e il secolo XX. Sono anche state selezionate alcune istanze che potrebbero informare in diversi modi nuove traiettorie per la critica d'architettura:

- ✔ La nozione di *Gestaltung* nella interpretazione di Giulio Carlo Argan, che ne legge intenzionalità estetico-sociologica: “fare l'analisi del procedimento costruttivo, significa affermare la necessità e dare l'esempio della chiarezza o della fermezza dell'intenzionalità che apre o accompagna (o dovrebbe) lo svolgimento ciclico dell'operazione umana dall'ideazione, e progettazione, al consumo”. L'attenzione è qui portata dal contenuto al metodo sia produttivo che di fruizione.
- ✔ La nozione di *Kunstwollen*, sia nell'accezione di Alois Riegl, che in quella di Erwin Panofsky. Il primo, supera la questione della nostalgia, della differenza tra epoche “luminescenti” e epoche “decadenti”, riconoscendo a ogni periodo la sua *ratio* artistica; il secondo avvicina il concetto a quella visione arganiana di *Gestaltung*, interpretando il concetto riegliano come un senso immanente di fenomeni che ne esprime il senso dimostrando la soluzione data a un determinato problema, sia esso artistico o no: “Panofsky dice che l'attività artistica non esprime avvenimenti, bensì risultati”.
- ✔ La nozione strutturalista di *Opera Aperta*, come indicata da Eco, e avvicinata, nel novero del postmodernismo, dall'ermeneutica, dunque l'idea che il senso dell'oggetto stia nei

rapporti interpretativi che innesca; fondamentale è l'idea dell'*accrescimento semantico* per la critica del contemporaneo.

- ✔ La nozione foucaultiana di *canone* e di normalizzazione, ovvero del portato etico e politico della critica come dispositivo del potere, che crea un *thesaurus* culturale che viene tramandato e conservato per il futuro.
- ✔ La questione marx-operaista della *crisi*, concepita come fondamentale sia nella formulazione cacciariana che in quella tafuriana, sia a livello economico (l'idea secondo cui il capitalismo prosegue solo grazie alle crisi), che a livello emancipativo/autodeterminante (l'idea secondo cui l'unica strada per una vera autonomia del movimento operaio sia la sua medesima autonegazione). Insieme l'idea che l'unica forma di critica efficace sia quella che pone l'oggetto in crisi nei confronti della sua ragione ideologica— ovvero ontologica nel momento in cui la critica dell'ideologia viene postulata da Manfredo Tafuri. Dallo stesso critico romano il concetto prende una forma *progettuale ma positiva*, fondamentale per tracciare prospettive future per la critica.
- ✔ La domanda di Walter Benjamin, ripresa da Tafuri, ovvero l'idea che l'opera sia da questionare, prima che nelle sue relazioni con i rapporti di produzione, nei *suoi rapporti all'interno dei rapporti di produzione*; produzione che, con la scuola di Francoforte, non esitiamo a avvicinare ad una idea di *industria culturale*. Dall'opera di Benjamin risulta ancora vibrante la questione sull'*Aura*, viste le numerose implicazioni di questo concetto all'interno del meccanismo digitale, pervadente e riproduttivo, del XXI secolo.
- ✔ Oltre alla questione sull'accrescimento semantico, dal periodo post-moderno si salva l'idea dell'*assenza di grandi narrazioni* ideologiche, ma l'affiorare di diverse *narrazioni deboli*, ciascuna delle quali crea un sistema di riferimento proprio e auto-confermante, trovando strategie attraverso le quali disinnescare relazioni autoreferenziali, cercando linee guida e *filis rouges* eterorelazionali, capaci di scardinare i soliloqui per generare reti interpretative più larghe, contenenti elementi potenzial-

mente critici.

- ✔ La lezione zeviana dell'*operatività*, non nel senso stretto di una critica “costruita a priori” come la diagnosticherebbe Tafuri, ma nel senso più lato di contatto tra critico e forme e strumenti a lui contemporanei, alla sua vocazione all'esposizione civile e politica.

A queste nozioni di natura specialistica, aggiungiamo alcune nozioni incontrate precedentemente, che aiuteranno, reagendo con gli elementi nel nostro *toolbox* ad attivare alcune strategie attuative e *attualizzative* degli stessi:

- ✔ L'idea di *nostalgia*, ovviamente superanda, nella nozione tafuriana, come manifestazione di una ansia acentrica di una disciplina senza bussola nella burrasca del capitalismo.
- ✔ L'idea di una *missione popolare dell'intellettuale*, di memoria gramsciana: un tentativo di riscatto per un *moderno umanesimo laico*, un riavvicinamento delle categorie, un riappacificato equilibrio tra *intellettuale e popolo*. ✓✓

2.

NOTIZIE DAL FRONTE

Se le questioni che sono state fin qui esposte sopra la contemporaneità riguardano fenomeni culturali di natura generale nell'inizio del XXI secolo, i prossimi ad essere esposti sono questioni proprie della cultura delle arti, specialmente quelle visuali, e dell'architettura. Le due sfere non sono asettiche o stagne l'una con l'altra, ma continuamente nella storia si interallacciano, anche nell'opera dello stesso autore, o addirittura sciolgono i confini per diventare cosa unica (si pensi a Michelangelo, così come a John Pawson, tra scultura e architettura, Diller Scofidio + Renfro, che hanno fatto propri i mezzi delle installazioni, o MVRDV che hanno sperimentato nei primi anni '00 la digital art). Scrive Hal Foster (n. 1955): "Negli ultimi cinquanta anni molti artisti hanno messo a contatto la pittura, la scultura e la filmografia con lo spazio architettonico che gli stava intorno, e nel frattempo molti architetti si sono impegnati nelle arti visive. Qualche volta come collaborazione, altre come competizione, questo incontro è uno dei luoghi principali per la formazione di immagini e spazi nella nostra economia culturale [...] spesso, dove arte e architettura convergono, è il luogo in cui si focalizzano questioni e domande su nuovi materiali, tecnologie e media; anche questo rende urgente sondare questa connessione"

NARRAZIONE, SHOW, SHOCK: LA CREAZIONE DEL CONSENSO

Nel 1967 viene pubblicato da Guy Debord (1931-1994) per la prima volta in Francia *La Société du Spectacle* (it. *La Società dello spettacolo*). Con grande lungimiranza il filosofo francese propone 221 tesi sopra

una società che poco alla volta sta abdicando i suoi principi per la loro rappresentazione: "§1: L'intera vita delle società, in cui dominano le moderne condizioni di produzione, si annuncia come un immenso accumulo di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione". Negli stessi anni Herman Nitsch (n. 1938) metteva in opera il suo *Orgien-Mysterien-Theater* (it. *Teatro delle Orge e Misteri*, cui prima azione fu *kreuzigung und beschüttung eines menschlichen körpers*, it. *Crocefissione e spargimento di corpo umano*, Wien, 30 min, 1962), operando così una delle più efficaci sintesi tra arte performativa e Teatro della Crudeltà, ed iniziando la stagione dell'Azionismo Viennese. Già dai nomi si può intuire come la ratio scatenante dell'arte di Nitsch sia lo shock, più precisamente quello derivante dalla dissacrazione dei riti e dall'inscenamento di (più o meno finto) sadismo *pulp*.

Saranno queste due tendenze, *show* e *shock*, a guidare l'arte contemporanea, intrecciandosi, cambiando accezioni e posizioni rispetto ai due temi. Incrociamo, sul tema dell'immagine, ancora una volta, Gianni Vattimo: "Invece che procedere verso l'auto-trasparenza, la società [...] [ha proceduto verso] la "fabulazione del mondo". Le immagini del mondo che ci vengono fornite dai media [...] costituiscono l'obiettività stessa del mondo, non solo interpretazioni diverse di una "realtà" comunque "data" ". A questo concetto Vattimo lega quello di narratività, ovvero "una disponibilità meno ideologica all'esperienza del mondo, il quale [...] è il luogo della produzione di sistemi simbolici, [...] e cioè narrazioni che prendono criticamente le distanze, si sanno collocare in sistemi di coordinate, si sano e si presentano esplicitamente come "divenute", non pretendono mai di essere "natura" ". Questa posizione, ovviamente, pervade anche la dimensione artistica giustificando pienamente l'idea per cui lo shock diventa strumento principe per lo *storytelling* (= narrazione): "I mass media conferiscono a tutti i contenuti che diffondono un peculiare carattere di precarietà e superficialità [...] contro la nostalgia per l'eternità (dell'opera) e per l'autenticità (dell'esperienza), bisogna riconoscere chiaramente che lo shock è tutto ciò che rimane dalla creatività dell'arte nell'epoca della comunicazione generalizzata".

Scriva Panza: "Il ricorso a un'arte che crea choc [sic] e che sia

spettacularizzata e spettacolarizzabile risponde appieno alle finalità del Capitalismo estetico [...] il valore della merce dipende dalla capacità di costruire intorno a sé una forma di spettacolarizzazione

In fondo, shock e show sono due facce della stessa medaglia, ovvero due tools attraverso i quali generare discorso. Da Gadamer, e anche da Debord, sappiamo che maggiore è il discorso (o lo spettacolo) sopra l'oggetto, maggiore sarà il suo valore culturale. Essendo lo shock e la sua conseguente spettacolarizzazione, peraltro, gli unici veri portati ontologici e valoriali per l'arte, allora per forza non è più davvero scioccante; come nota Slavoj Žižek (n. 1949) in *Il Trash Sublime* (2013): "Qui [nel campo dell'arte, ndr], come nella sfera della sessualità, la perversione non è più sovversiva: gli eccessi scioccanti sono parte del sistema stesso, il sistema si nutre di essi per riprodursi [...] l'eccesso trasgressivo perde il proprio valore scioccante ed è pienamente integrato nel mercato artistico dell'establishment".

La nozione stessa di shock diventa una ragione economica, poiché informa lo stesso valore monetario dell'oggetto attraverso l'attenzione pubblica che solleva intorno all'oggetto scioccante: dato che maggiore è il discorso maggiore è il valore (anche economico) allora è chiaro come "il conferimento di valore si ottiene attraverso la capacità [...] di spettacolarizzare un oggetto, un'opera o addirittura un individuo".

Dunque, il portato economico di un oggetto, anche di una architettura, deriva realisticamente dalla narrazione che se ne fa. Bisogna chiarire, prima di continuare, un punto fondamentale: questocapitale di visibilità non si può creare attraverso i social media, si può solo moltiplicare. Il capitale di visibilità si può solamente creare attraverso azioni, oggetti o edifici che abbiano in essi ragioni spettacolari o scioccanti, ovvero capaci di generare dibattito sopra di essi.

È chiaro però che nel caso del reame costruito i paradigmi che scatenano lo spettacolo—si spera non lo shock—sono altri. Oscar Niemeyer nel 1978, in piena epoca funzionalista, scriveva che "Per alcuni, è la funzione che conta; per altri, si deve unire quella bellezza, quella fantasia, quell'imprevisto architettonico che costituisce, anche per me, l'architettura vera e propria. La preoccupazione di creare la bellezza è, senza dubbio, una delle caratteristiche più evidenti dell'essere umano, sempre in estasi davanti a questo affascinante universo in cui viviamo". Il concetto di *imprevisto architettonico*, alla base del post-modernismo di matrice


jenksiana, è chiaramente votato alla tendenziale crescita della individualità di ciascun fatto architettonico, ovvero una buona base sopra cui montare una narrazione.

Il caso più lampante, anche se non più legato al po-mo, è il Bosco Verticale (2009-2014) di Stefano Boeri (n.1956), Gianandrea Barreca, Giovanni La Varra. Lo studio descrive così l'intervento: "Il Bosco Verticale è un modello di edificio residenziale sostenibile, un progetto di riforestazione metropolitana che contribuisce alla rigenerazione dell'ambiente e alla biodiversità urbana senza espandere la città sul territorio. Si tratta di un modello di densificazione verticale della natura all'interno della città, che opera in relazione alle politiche di rimboschimento e naturalizzazione dei grandi confini urbani e metropolitani. Il primo esempio di Bosco Verticale, composto da due torri residenziali di 110 e 76 m di altezza, è stato realizzato nel centro di Milano, ai confini del quartiere Isola, e ospita 800 alberi (ognuno di questi di 3, 6 o 9 metri), 4.500 arbusti e 15.000 piante e una vasta gamma di arbusti e piante floreali, distribuiti in relazione alla posizione delle facciate verso il sole. In ogni Bosco Verticale è presente una quantità di alberi che occuperebbe una superficie di 20.000 mq. Il sistema vegetale del Bosco Verticale aiuta nella creazione di uno speciale microclima, produce umidità e ossigeno, assorbe particelle di CO2 e polveri sottili. Gli habitat biologici del Bosco Verticale aumentano la biodiversità, aiutando a generare un ecosistema urbano. I diversi tipi di vegetazione creano infatti un ambiente verticale che può anche essere colonizzato da uccelli e insetti, trasformando il Bosco Verticale in un simbolo della ricolonizzazione spontanea della città da parte di piante e animali. La realizzazione di un certo numero di Boschi Verticali in città potrà dare vita a una rete di corridoi ambientali, che animeranno l'ecosistema dei principali parchi urbani, collegando i diversi spazi di crescita della vegetazione spontanea. [...] Il Bosco Verticale è un punto di riferimento nella città in grado di generare nuovi tipi di paesaggi variabili, che possono cambiare la loro forma in ogni stagione secondo le tipologie delle piante coinvolte. L'immissione di più Boschi Verticali offrirà una visione diversa della città metropolitana. L'azione di mitigazione del Bosco Verticale aiuta a costruire un microclima e a filtrare le particelle di polvere che sono presenti nell'atmosfera in ambiente urbano. La diversità delle piante contribuisce a creare l'umidità e ad assorbire CO2 e polveri, produce ossigeno, protegge le persone e le

case dai raggi del sole e dall'inquinamento acustico. Gli alberi sono un elemento chiave per comprendere i progetti di architettura e i sistemi di giardino. In questo caso la scelta dei tipi di alberi è stata fatta per adattare il loro posizionamento sulle facciate, anche secondo la loro altezza. Le piante sono state appositamente pre-coltivate in un vivaio specializzato. Un processo che ha coinvolto il lavoro di due anni svolto in sinergia con un gruppo di botanici". Riccardo Conti su *vice.it* legge l'edificio non nei canoni della sua architettura, quanto della sua immagine e della narrazione che ne è stata fatta: "Su una cosa tutti sembrano invece d'accordo: Il Bosco Verticale è una figata [...] Ma come è nato il "mito" del Bosco Verticale? L'assegnazione di questo [Best Tall Building Worldwide, 2015, ndr] e altri premi ha consacrato immediatamente il complesso come quel vero e proprio status-symbol che è oggi. Il progetto era stato subito salutato come esempio d'innovazione sul piano tecnologico e naturalistico, essendo la sua descrizione sempre accompagnata da termini quali "ecosistema", "biodiversità", "microclima" e così via. Con le sue dichiarazioni progressiste e senz'altro in buona fede Stefano Boeri (che oltre che architetto è anche una figura di spicco della sinistra engagé milanese) ambiva a riqualificare il sito di Porta Nuova con un esempio senza precedenti di architettura-ecosistema ammantata dall'aura della "sostenibilità" che rappresenta oggi uno dei termini passepartout che più di ogni altro incarnano il desiderio della metropoli utopica [...] Tuttavia il successo del Bosco Verticale non è da ricondursi solamente alle dichiarazioni di Boeri e dei suoi simpatizzanti, o ai paludati premi conferitigli. La stampa italiana e soprattutto le edizioni locali dei vari quotidiani e tv hanno aiutato massicciamente ad alimentarne il sogno. Pescando a caso tra le dozzine di articoli-elogio dedicati al grattacielo leggo ad esempio questo passaggio comparso su *Il Giornale*: "Se utilizzo di fotovoltaico ed energia eolica, così come le soluzioni adottate per lo sfruttamento dell'acqua di falda ai fini dell'irrigazione, fanno del Bosco Verticale un edificio ad altissimo contenuto di tecnologia, è però il lato umano, consistente nella capacità di mettere in gioco idee e professionalità non convenzionali, a fare della creazione del Boeri Studio l'incarnazione della nuova fioritura di Milano: un'icona così affascinante da riuscire a svincolare per una volta il nostro Paese dall'immagine—quella sì poco sostenibile—di una bellezza sempre e solo proiettata al passato." Già; è proprio bella la sensazione

di liberarsi dal passato e inaugurare la svolta green di Milano. Ma siamo sicuri che tutte queste premesse simboliche che aleggiavano ben prima della realizzazione dei due edifici e che continuano a vivere sulla stampa e nell'immaginario si siano poi inverate, nella prassi e nelle attitudini dei fortunati condomini che vi abitano? Oppure, quando il sogno di Boeri si è fatto "mattone" incontrando i milanesi, ha creato una realtà ben diversa da queste ispirazioni altissime? [...] Dall'inaugurazione a oggi i media si sono spasmodicamente interessati all'edificio e ai suoi abitanti, alimentando nei lettori la curiosità e soprattutto svelendoli per non far parte di un ecosistema così esclusivo, dove (dato ripetuto come un mantra) un metro quadro costa 15.000 euro. Così ecco su tutte le testate l'immancabile name-dropping, a partire ovviamente dai calciatori come Ivan Perisic e Felipe Melo, seguiti da alcuni stilisti e dirigenti di grandi banche, e tanti altri nomi che ai più non diranno molto ma fanno parte della classe dirigente. [...] Ma anche la NATURA è un elemento ricorrente della narrativa sul Bosco Verticale. In un'intervista al *Corriere della Sera*, per esempio, la signora Pinin Barbieri Ripamonti dichiara: "È l'impagabile rapporto diretto con la natura e gli animali" che fa la differenza. "Sull'albero, in terrazzo, gli uccellini hanno persino fatto un nido." Del resto i fenomeni naturali non sono cose per tutti: come testimonianza un incredibile video per il sito di Repubblica, al Bosco Verticale anche il maltempo diventa un fatto tutto nuovo che desta meraviglia, se a riprenderlo è uno degli inquilini, il giovane manager Pierpaolo Zampini. Spoiler: nel video grandina." Da questo "culto" della foresta verticale, raramente condiviso dai professionisti, quanto più divulgato sopra i media nascono epigoni e altre esperienze, sperimentazioni urbane e tipologiche: almeno 30, si evince dal sito del progettista. Inoltre, la domanda che si pone Conti nel passaggio citato è fondamentale: "siamo sicuri che tutte queste premesse simboliche che aleggiavano ben prima della realizzazione dei due edifici e che continuano a vivere sulla stampa e nell'immaginario si siano poi inverate, nella prassi e nelle attitudini dei fortunati condomini che vi abitano? Oppure, quando il sogno di Boeri si è fatto "mattone" incontrando i milanesi, ha creato una realtà ben diversa da queste ispirazioni altissime?" Ovvero: da dove si è generato il desiderio (quindi, in un'altra maniera, lo *status symbol* e il valore—per Baudrillard) sopra il Bosco Verticale? Attraverso l'ideale o la narrazione? E questa narrazione, montata ben

prima della conclusione dei lavori, ha poi mantenuto le proprie aspettative? Un livello ulteriore di interpretazione viene proposto da Marco Biraghi, su *gizmo.it*: quanto della narrazione serve a nascondere una ideologia, quanto a vendere il progetto e quanto a colpire l'immaginario collettivo? "La nuova città [la Liuzhou Forest City, progettata dallo Studio Boeri nel 2017, nella regione di Guangxi Zhuang, nel sud della Cina, una nuova città di 30.000 abitanti, composta da zone residenziali di diversa natura e da spazi commerciali e ricettivi, oltre che da due scuole e un ospedale. Inoltre, al suo interno e sui suoi edifici saranno, secondo il progetto, piantati, ndr] sarà (dovrebbe essere) "in grado di assorbire ogni anno circa 10.000 tonnellate di CO2 e 57 tonnellate di polveri sottili e di produrre circa 900 tonnellate di ossigeno". Questi dati, desunti dal sito ufficiale di Stefano Boeri Architetti, [...] intendono risultare altamente significative. [...] Il senso di tali dati è soprattutto quello di impressionare, colpire, risultare memorabili. Ma c'è qualcosa di più nelle visualizzazioni della Liuzhou Forest City: ciò che emerge da queste immagini è quanto con grande accuratezza nascondono. Mentre infatti la natura vi è mostrata a profusione, mentre perfino le infrastrutture stradali (per autoveicoli rigorosamente elettrici) e ferroviarie (superveloci) vengono esibite senza nessun imbarazzo, e anzi con un evidente orgoglio, le immagini della Liuzhou Forest City occultano completamente l'architettura; come se l'architettura in quanto tale rappresentasse un peso di cui liberarsi, una colpa da cui purificarsi, un male da eliminare. [...] Provando a immaginare una città senza più architettura (apparente), Boeri Architetti tentano di vincere una difficile scommessa: concepire un ambiente affrancato dal carattere discretizzante degli edifici, vale a dire dalla singolarità da cui ciascuno di essi è connotato, ivi compresi gli attributi esteriori, le "qualificazioni" di cui ciascuno di essi è di consueto portatore. In altre parole, la città senza architettura di Boeri Architetti è una città (apparentemente) priva di differenze di "classe", di distinzione di ceto economico o sociale, di discriminazioni di qualsiasi tipo. In quanto città "fatta" di natura, tale città supera le disuguaglianze insite negli (arte) fatti umani, per accedere a una sorta di "democraticità" della natura. Nella natura non vi sono lusso o povertà. Nella natura vi sono soltanto varietà di specie, non disparità di genere. [...] E tuttavia, dietro le sbandierate performance, dietro le verdi facciate "fatte" di natura, dietro tutte le apparenze, la

Liuzhou Forest City nasconde la realtà di una città che non ha nulla di radicalmente differente da ogni altra città. Non soltanto il camouflage verde non rende in essa le operazioni immobiliari un affare meno vantaggioso rispetto a quelli realizzati in ogni altra città precedente, ma anzi, per molti aspetti le rende degli affari ancora più convenienti: grazie all'"annullamento" dell'architettura, grazie alla sua sparizione, l'architettura può finalmente essere fatta proliferare come mai prima d'ora. Non esistendo, può sorgere ovunque. Essendo "fatta" di natura, può sostituirsi alla natura. Non a caso anni fa Stefano Boeri proponeva la costruzione di boschi verticali nei parchi milanesi." Il discorso è arrivato anche ai microfoni di  Striscia la Notizia, che non ha mancato di intervenire sul tema.



Come è visibile, il tema della narrazione trae seco il tema dell'ideologia. Se con Hannah Arendt (1906-1975) l'ideologia è quel processo che cerca di spiegare, attraverso la logica intrinseca al suo sistema passato, presente e futuro, con Žižek sappiamo che tutto è ideologia, dando egli una definizione quasi onnicomprensiva del termine. Inoltre, l'idea di una neutralità, sia essa progettuale che critico/narrativa è una pretesa impossibile. Dunque,

è inutile pensare di non schierarsi, di non generare o moltiplicare ideologia, qualunque essa sia, perché il progetto o la critica si inseriscono *comunque* in meccanismi narrativi o costruttivi mai neutrali. La nozione, peraltro, è stata già proposta dalla scuola di Francoforte con l'intervento sopra il concetto di *Industria Culturale*, riguardo all'idea di neutralità del mezzo di comunicazione: è proprio nella condizione più ideologica possibile, quando aspira all'idea di neutralità, ovvero quando implicitamente accetta e naturalizza le dinamiche di potere tipiche dello status quo capitalista, annullando tutto il senso e l'energia critica. Il tema della narrazione genera anche *frame-based conflicts*, ovvero apre dibattiti non tanto sugli oggetti quanto sulle letture che di essi possono essere dati, come è il caso del Bosco Verticale. Il più chiacchierato > il migliore. Ed è evidente come ogni tipo di critica, o notizia, sia essa positiva o negativa, accresca il capitale di visibilità, e dunque quello finanziario di un dato oggetto.

Questa condizione risente molto della posizione pragmatista di Richard Rorty che, in *Consequences of Pragmatism* (it. *Conseguenze del Pragmatismo*, 1982), sgancia la disciplina filosofica dal rispecchiamento della realtà, e dunque l'affermazione della credenza sopra la credibilità. Allora, alla luce di questo fenomeno, il ruolo del critico scivola verso quello di un costruttore di consenso intorno alla opinione che egli sostiene in prima persona, o, più spesso, è quella del proprietario dei mezzi finanziari che creano lo spazio del discorso. Questa costruzione di consenso, dunque, si esercita non tanto valorizzando la voce più autorevole, ma quella più confacente, ovvero quella con maggiori possibilità di imporsi. Scrive Edouard Beaucamp, nel 2007: "È passato il tempo in cui i critici lanciavano strali e avevano il potere di elevare gli artisti a stilisti o di abatterli e distruggerli. Oggi la critica non è che una musica d'accompagnamento appena tollerata, che si ascolta volentieri quando esalta, asseconda, pubblicizza. Le sue analisi e obiezioni non ottengono alcun risultato contro gli artisti sorretti dal capitale, gruppi commerciali o case d'asta che operano in tutto il mondo [...] oggi il critico affronta i carri armati con arco e frecce, è un Don Chisciotte che lotta per valori e obiettivi quando si parla ormai soltanto di valore aggiunto di rendita. Il mercato non ha bisogno di critici."

La posizione, forse troppo disfattista, del critico tedesco non offre spazio di compromesso: quasi come uno sfogo, non presenta prospettiva per un

ripensamento o una soluzione della critica nel capitalismo finanziario. E sicuramente è chiaro come il ruolo dei social media come catalizzatori del consenso sia fondamentale.

Ma quale sia il ruolo del critico all'interno di questo meccanismo, è tutto da comprendere. Da un lato, esiste la missione della critica, ovvero quella di dare un valore d'arte a oggetti cui *Kunstswollen* ne rende evidente lo status meritevole; dall'altro, però, c'è la consapevolezza che, come qualsiasi altra merce, anche il pensiero serve a stabilire il posizionamento di un individuo nella società: è, per dirla con Bourdieu, uno *status symbol*. Allora è anche cura del pensatore e del critico ottenere e mantenere una figura pubblica, raccordata alla propria identità, anche al limite di spettacolarizzare la propria merce (il giudizio critico); la storia contemporanea della filosofia ci porta a trovare, come padre nobile di questa tendenza Martin Heidegger, che attraverso la radio *divulgava* e *pubblicizzava* il proprio pensiero; poi Umberto Eco in TV, Bruno Zevi in TV, sui giornali e anche su internet, Massimo Cacciari, quasi ormai ospite fisso in televisione, ma anche Vittorio Sgarbi (n.1952), onnipresente su tutti i media digitali e analogici, pronto a dire la sua su qualsiasi tema gli venga messo davanti. Questa schizofrenia, il continuo rimbalzo tra figura e contenuto mette in continua crisi il ruolo del critico, essendo il contenuto *invaso* dalla figura pubblica, dal brand di sé stesso che il critico si trova a promuovere: "I giovani critici e gli artisti, scrive il pittore Vasco Bendini, oggi sono immersi in un carnevale permanente che si esaurisce nell'inebriante manifestazione di sé, gratuita, stravagante, e, a volte, animalesca. Una vera e propria orgia dell'io". Sparisce, o diventa accessorio, il contenuto, il portato critico vero e proprio, sacrificato per lasciare spazio alla narrazione.

Contemporaneamente cresce la consapevolezza di come anche l'architettura sia un bene posizionale, una forma ben raffinata di *hedge fund*, tanto che è diffusa l'uso della parola *operazione* per descrivere i grandi progetti immobiliari. Una nozione che va ben oltre la questione di *real estate*, storicamente esistente dal rinascimento meccanicistico, quella della natura tangenzialmente pubblicitaria dell'arte e dell'architettura. La biella che si genera è autoevidente: la *committenza* cerca una *firma* che renda realtà una visione del mondo (la più vicina alla sua) in modo spettacolare, anche solo per il nome che viene portato; dall'altra parte la *firma* sfrutta la possibilità di libertà creativa che ne deriva per produrre e riprodurre una immagine.

IMAGE-BUILDING E MEDIA ARCHITETTONICI

“Nel tardo capitalismo, scrive Mark Fisher, le immagini acquisiscono una forza autonoma”. La costruzione dell’immagine è, su vari *layer*, una delle preoccupazioni più importanti del mondo dell’architettura contemporanea. Il primo è il *layer* produttivo, poi quello critico/manifestuale, quello estetico e infine quello virale.

- ① Come primo e basilare livello di interpretazione, ogni architetto produce e dunque *disegna*, quindi di per sé crea immagini nel più stretto senso della parola. Queste immagini spesso funzionano come strumento per riprodurre una idea di mondo e (auto) promuoverla.
- ② Su un livello meno immediato, si può parlare di generazione di immagini attraverso gli edifici, aventi un qualche tipo di funzione critico/manifestuale. Hal Foster dedica il primo capitolo di *The Art-Architecture Complex* (2011) ad allineare alcune esperienze di *Image Building* nel campo dell’architettura. La storia si sviluppa intorno al concetto di *imageability* che Reyner Bahnam propone in *Theory and Design in the First Machine Age* (1960), derivante dalla consapevolezza della modifica non solo dell’apparenza delle cose, ma anche del paradigma stesso di apparenza, da cui anche il mondo della *Pop art* prende le mosse: ovvero una magnificata visualità del mondo in mostra, e una forte spinta verso la resa iconica di personalità e prodotti. Foster racconta della evoluzione del concetto negli ambienti degli *Swinging Sixties* londinesi, specialmente nel contesto di Archigram, e in alcune opere - quelle più *pop*-degli *Smithson*, prima di collegarlo alla ricerca di Robert Venturi e Denise Scott Brown sopra il *decorated shed* di Las Vegas, con il fondamentale quanto manifestuale passaggio dal miesiano *Less is more* a *Less is a bore*. Le due vicende, vicine nelle tematiche ma lontane negli esiti, si incrociano rispettivamente con la ricerca di Rem Koolhaas (n. 1944) e Frank Gehry (n. 1929). Il primo risente delle vicende della ricerca londinese alla AA, dove insegnava, negli anni della fomrazio-

ne dell’olandese, parte del gruppo Archigram, e delle visioni di tutti i gruppi epigoni, specialmente quelli *radical* italiani come Superstudio. L’opera di Koolhaas è votata interamente alla manipolazione della tipologia e dell’elemento architettonico al fine di creare una immagine forte e iconica, come succede, per esempio, con la Seattle Central Library (2002-2004) e la CCTV Tower (2004-2008, 2012), che celebrano, anche dal punto di vista della scala, il primeggiare dell’immagine, dell’icona sopra il contesto, le dinamiche sociali e storiche. Il secondo, invece, è legato agli ambienti vernacolari e pop della *west coast californiana*, che risuonano nei primi progetti dell’americano. Con lo sviluppo della ricerca con CATIA (*Computer Aided Three dimensional Interactive Application*), Gehry and Associates abbandona il vernacolare per esplorare il campo del free-form decostruttivista, raggiungendo la sintesi più chiara e efficace della dialettica *Duck/Shed*: il Peix d’Or (1992) a Barcellona.



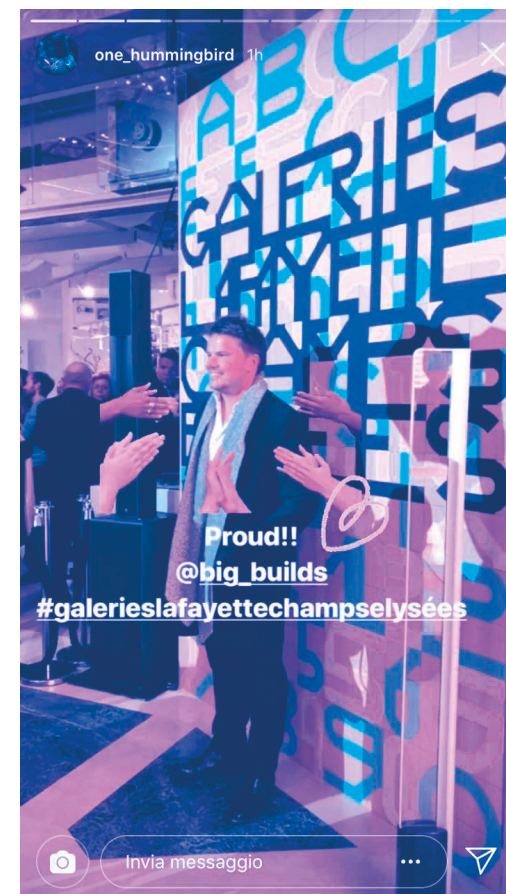
Con questi due esempi, Foster apre la discussione su quanto la creazione di edifici-immagine, o una chiara immagine di edificio, abbia occupato le menti e le matite dei migliori architetti “sul mercato”: Renzo Piano (n. 1937), Richard Rogers (n. 1933), Norman Foster (n. 1935), Zaha Hadid (1950-2016), DS+R, Herzog De Meuron, i minimalisti come John Pawson (n. 1949). Questo processo di *image-building* corrisponde a quella intersezione tra arte e architettura di cui si accennava nella introduzione alla sezione. Già nel 2004 Foster aveva iniziato a approfondire il tema in *Design and Crime*, affrontando case studies da Frank Ghry e

Rem Koolhaas, leggendo chiari segnali anche nel mondo del design e dell’editoria.

- ③ Su un *layer* ancora differente, l’architetto crea una immagine, un *brand* di sé stesso, attraverso il proprio lavoro, le proprie produzioni, e la propria presenza pubbli-



ca. È necessario scendere a patti anche con la dimensione di *public relations* e del conseguente meccanismo di *self representation* della disciplina (senza esagerare, altrimenti si cade nell’autoreferenzialità della Domus di Michele de Lucchi). Ne scriveva nel 2014 Alexandra Lange su Dezeen: “It’s easy to make fun of Bjarke Ingels on Instagram. Selfie, LEGO selfie, girlfriend (I hope), Gaga, monograph, fog, fox socks. His Instagram has a lot to do with the architecture of self-promotion, but little to do with actual building. The same goes for many architects’ Twitter feeds: lecture, lecture, award, positive review, lecture. You could say that’s just business today. [...] There’s an unofficial rule of thumb that you should only tweet about yourself 30 percent of the time. That’s a rule many architects break over and over again. They treat Twitter and Instagram as extensions of their marketing strategy, another way to let people know where their partners are speaking, and that their projects are being built, and that the critics like them. Happy happy happy. Busy busy busy. Me



me me. In real life, most architects aren’t quite as monomaniacal as their feeds. (There are exceptions.)” Diventa fondamentale indagare le dinamiche, gli effetti e le implicazioni che amplificano o guidano la creazione dell’immagine dell’architetto. È chiaro che questa immagine sia contemporaneamente prodotta e ri-prodotta, e che la storia dell’immagine dell’architetto e il suo specchio pubblico siano intrecciate dall’alba della professione, ma è altrettanto evidente che le implicazioni reciproche diventino sempre più invasive con l’avvento dei media di massa. Scrive Florencia Andreola: “I canali RAI trasmettono numerosi documentari di taglio storico, su Andrea Palladio, su Weimar, su Bernini, su Antonio Gaudì, su Ernesto Basile ecc... Compagnoni nuovi format televisivi per consigli “fai da te”, come ad esempio *Filo diretto: l’architetto risponde*. Mentre i canali Fininvest trasmettono a rotazione per 9 anni una serie di film che tratteggiano il



profilo di un architetto sprovvisto del suo ruolo sociale. In *La voglia addosso, ad esempio, Bobby Lee Burnett è un architetto benestante che compensa la frustrazione delle sue migliori aspirazioni giovanili – privo di qualsiasi interesse, lavora per l'edilizia di consumo—nell'acquisto di potenti macchine sportive e in una coinvolgente avventura extra coniugale. La donna della domenica è invece un giallo che ruota attorno all'omicidio dell'architetto Garrone, «uomo di dubbie riserve e di modi lascivi». Persino la campagna pubblicitaria della Findus, già nel 1982, immortalava un bambino che forse da grande deciderà di fare l'architetto: al momento si diletta a costruire un castello di sabbia. [...] A partire dalla metà degli anni Novanta, nel clima post-tangentopoli e sulla scia degli interventi architettonici attuati nelle città di Madrid, Barcellona, Parigi, Berlino e Bilbao, si assiste alla volontà da parte delle istituzioni di innescare un processo di trasformazione delle città italiane attraverso l'apporto dell'architettura. [...] Nei quotidiani, nelle riviste, nei programmi televisivi e all'interno delle pubblicità si assiste a un'esplosione di immagini di edifici "firmati" da professionisti internazionali. Così le questioni ereditate dagli anni precedenti s'innestano all'interno di un sistema di comunicazione dell'architettura che aderisce a una delle leggi cardine della società dei consumi: l'eccesso di informazione perpetuata tramite immagini e formule. Tale eccesso di informazione, lavorando sul piano dell'immaginario, futuribile o desiderabile che sia, ha delle ricadute nella realtà: la committenza associa determinate immagini di architettura alla garanzia di positive operazioni di marketing urbano e il grande pubblico a un agognato aggiornamento italiano. Non a caso le città italiane salutano il 2000 con la realizzazione di numerose architetture di archistar© pensate secondo le logiche di ideazione di Milano 2, ma questa volta attingendo a un immaginario "globale". Entrando nel XXI secolo, i media creano una immagine sfaccettata: da un lato il giovane (vecchio) in difficoltà, con enormi potenzialità e pochissima voce in ca-*

pitolo, dall'altra il mito e la sua parodia. Tendenzialmente mai donna (a meno che non si tratti di arredatori), spesso uomo bianco e eterosessuale, in forma e con i capelli un po' brizzolati. Da un lato —Massimiliano Fuffas "Architetto, Designer, Art Creator e Life Stylist", la parodia dell'architetto che parla *architettese* di Maurizio Crozza, dall'altro il deus ex-machina Renzo Piano, che



dall'alto del suo castello a Vesima dona ponti e dispensa saggezza; da un lato i *property hunters* di programmi TV come *La Seconda Casa non si scorda mai*, dall'altra l'idea di un professionista-tuttofare al soldo di sempre più esigenti committenze, pronte a chiedere azioni illecite *tanto fanno il condono*. Inutile è dire come nessuna di queste immagini corrisponda alla realtà, ma che l'esistenza e la riproduzione di queste da parte dei professionisti sia legata a chiare esigenze di mercato, generate dagli "originali" delle immagini stesse. Quanto scrive Andreola è vero: "Tale eccesso di informazione, lavorando sul piano dell'immaginario, futuribile o desiderabile che sia, ha delle ricadute nella realtà", non solo come scrive l'autrice sul marketing urbano, ma anche sull'immaginario collettivo dell'architetto.

- ④ Il quarto *layer* di *image-building* è la rappresentazione del secondo, ovvero la sovradiffusione dell'icona attraverso i mezzi di riproduzione. È questo il *layer* più interessante, nonché tipico della finestra storica presa in considerazione. Innanzitutto, ci permette di fare reagire col presente uno dei concetti che ha maggiormente informato il sistema dell'arte del XX secolo, quello benjaminiano di *aura*. Sappiamo che tale concetto sia già posto in crisi dallo stesso studioso tedesco nell'*Opera d'Arte*, portando

le problematiche sollevate dall'incipiente uso della fotografia e del cinema. Il *Valore di esponibilità* della fotografia supera, se non sostituisce, il valore culturale, che viene portato dalle didascalie, dando chiavi di lettura e corrispondenza di quanto viene rappresentato con il reale; mentre nella opera filmica Benjamin vede una forma che "È per l'uomo odierno incomparabilmente più significativa, poiché, precisamente sulla base della sua intensa penetrazione mediante l'apparecchiatura, gli offre quell'aspetto, libero dall'apparecchiatura, che egli può legittimamente richiedere dall'opera d'arte." Quanto della nozione di *aura*—ormai perduta - possiamo toccare, oggi, è lo spazio della sua perpetuazione, della sua contemplazione.

Architecture media

Possiamo senza ombra di dubbio dire che i mezzi di riproduzione abbiano cambiato il nostro rapporto con l'architettura e la sua conoscenza. Esticazzi, si dirà. Dicci di più. Infatti, è difficile avere una percezione diretta e immediata del reame costruito, soprattutto vista la mole sempre maggiore di materiale costruito. Quindi, l'intervento dei cosiddetti *architecture media* diventa un tassello fondamentale, critico in tutti i sensi della parola. Beatriz Colomina (n. 1952) li descrive come un altro luogo di produzione d'architettura, parallelo al cantiere: il ruolo sociale dell'architettura è percepito e definito in relazione alla comunicazione e ai media di massa, e che pertanto esso viene prodotto, distribuito e consumato in maniera istituzionalizzata. Dunque, sono luoghi istituzionalizzati di produzione culturale che strutturano le modalità e le percezioni, nonché la faccia pubblica, dell'architettura. Si è già notato come sia fondamentale la narrazione, la modalità attraverso la quale si crea un frame interpretativo intorno a un oggetto; ora vediamo come questa narrazione, attraverso la ri-produzione sopra strumenti medialti contribuisca, anzi a pieno titolo, quasi, formi una faccia pubblica dell'architettura. A questo punto è necessario comprendere con che tipo di media abbiamo a che fare, senza dare nomi propri ma individuando meccaniche e qualità tipiche:

📖 I *media tradizionali*, ovvero, ad esempio, le riviste, le *Storie*, le fanzine, i libri, in generale tutte quelle forme specifiche, che hanno creato nel tempo una tipologia anche editoriale, legata in generale alla carta stampata. Questi propongono un *ticket singolo* per l'accesso al discorso (non si ripubblicano più di una volta gli stessi progetti se non a distanze temporali notevoli e in casi di straordinaria qualità); tendenzialmente l'architettura è presentata dall'architetto in prima persona, in maniera generale e generalista, ma affiancata da voci e posizioni critiche notevoli a punteggiare aspetti problematici e valoriali; esiste un facente-funzione di *door selection*, sia esso un singolo storico o critico od un *editorial board*, che tesse relazioni narrative tra supporti e tecnologie, autori e architetti (si pensi alla bianconera edizione di Casabella di Dal Co). I tempi sono lunghi, i costi alti e il pubblico, spesso, *di nicchia*. L'interazione tra lettore e critico e architetto è: pressoché nulla.

● MONUMENTALE

📱 I *media 1.0*, ovvero, quelli nati troppo presto per i social network ma già nel periodo della diffusione digitale; questi media già hanno perso in specificità della forma, facendo uso di format generici: blog e newsletter (*Digital media*)¹. Il *ticket* è tendenzialmente *singolo*, ma visto il superato limite economico/tecnologico, non è impensabile che, in tempi ravvicinati, si ritorni sullo stesso oggetto più volte, per approfondire questioni; il blogger attua una strategia da *one-man-show*, infatti contemporaneamente presenta l'architettura, spesso ne attua critica (anche dando per scontata la conoscenza dell'oggetto), pone in opera la *door selection*, detta la linea editoriale e tecnica*. I tempi e i costi sono bassi, il pubblico abbastanza vasto. L'interazione tra lettore, e critico esiste, nella forma del commento o della risposta sul proprio blog, ma in queste forme non è fondamentale. Spesso non esiste differenza strutturale, nei termini della forma degli interventi, con i media tradizionali, tanto che spesso si trat-

1 — Sul discorso sul triste tentativo migratorio delle riviste cartacee online, *tacer è bello*.

ta di copie, riproposizioni, sommari, di articoli pubblicati su carta copia-incollati su blog.

● PIONIERISTICO

■ I *media 2.0*, ovvero quelli che utilizzano i *social media*, specialmente Facebook e Instagram, azzerano totalmente la specificità del supporto; Il *ticket* è multiplo, lo stesso oggetto può—anzi deve—essere riproposto più volte (al fine di attivare il meccanismo di riproduzione del capitale di visibilità); tendenzialmente l'oggetto è presentato attraverso immagini, con testi brevi se non solo didascalici; nei migliori casi c'è una *door selection* (sebbene spesso non si sa chi la compia né su quale base critica), nei peggiori è una versione *all you can eat*. La linea editoriale raramente esiste, quella tecnica mai: si lascia spazio all'eterogeneità dei materiali selezionati. I tempi e i costi sono nulli. Il rapporto col pubblico è fondamentale, anzi strutturale, sia per le ragioni interne al mezzo selezionato, sia anche per l'aumento di capitale di visibilità che l'interazione porta con sé: quindi l'engagement viene cercato, spesso facendo ricorso a strategie tipiche della *gamification*.


● SCIVOLOSO

Il discorso continuerà abbracciando solamente l'ultima riga della tabella. È necessario, forse fondamentale, notare come le tre forme (con proporzioni, target e seguiti differenti) convivano pacificamente nell'ecosistema (probabilmente perché i *grandi animali* editoriali non hanno ancora realizzato che il valore non è più solo quello economico ma anche quello di visibilità, legato alla facilità di accesso all'informazione. Quando si sveglieranno da questo letargo, probabilmente saranno già *vecchi*—se non morti).

Jack Self, critico inglese alla AA e ex editore della zine *Fulcrum*, viene intervistato in *Plat 7.5*, sopra le differenze e il ruolo dei *print media* in un mercato quasi dominato da media digitali: “*If the question is basically “Why pursue old-school media?” then I think of Frank Lloyd Wright’s Prairie Houses with their brick walls and brick bays. He uses a Roman modular brick, which is very narrow. His horizontal mortar courses are very thick and the vertical ones are very short in order to give the appearance of the building kind of coming out of the ground, right? Bricks are bricks; you can do them a million different ways, but if you have intentionality behind why you’re making design decisions, then questions about how to detail become very clear. I don’t really believe that medium is the message. The message is independent and courses through various media with different amounts of*

ease. I used to use Twitter a lot because when I was starting out it was a democratic sphere which allowed me to be in contact with all sorts of people that I couldn’t be in contact with otherwise. I used to run a blog for a number of years in the mid-2000s at a time when the blogosphere was a sort of refuge for independent and highly specialized forms of publishing. There were blogs about science fiction or there were blogs about military art infrastructure disguised as urban streetscape. [...] Specifically with print media, I think there are at least three really important reasons for doing it. The first is that print media, because of its complexity and its cost, carries an authority that digital media doesn’t have. If you see something’s been printed in a book, you know that it’s expensive: they have an editor and a publisher, they send it to the printers, they have the budget for it—it’s like a big deal. It carries that legacy of authority with it. The second thing is that I am a copyright cowboy: I literally just do whatever I want. I like that kind of freedom in printing. People assume that you’ve cleared copyright when you print a magazine; they assume that you’ve done due diligence. I’m creating a space that the blogosphere and zines used to occupy previously, which dates back to something like the Whole Earth catalogue, and the idea of DIY, copyleft, and not having proprietary knowledge. This in a way ties into the third reason why I’m interested in print, which is that we published an article in the Real Review that was an interview featuring Stoya, who is a very well-known professional porn star, adult entertainment actor, and a vocal feminist. I wanted her to interview Anna Bell Peaks, who is one of the most famous cam models in the U.S. I wanted them to interview each other about the changing nature of the business, not about the industry. I’m not interested in creating a titillating article; I’m interested in the fundamental and the core nature of this transition, with this one structured business model changing to this decentralized and highly vulnerable one. Stoya said she would do it, even though she’s stopped writing, and I asked why, and she said “No comments section.” That made me think: In print media, there are no analytics, no click tracking, no feedback loop. It means that the proposition of the content—the editorial proposition—is extremely pure. I have no feedback from the audience whatsoever regarding what they like or don’t like. I can’t guess that because someone didn’t like the article with Stoya they won’t buy the next issue. This condition has grown important

in an era in which almost everything we do online is tracked and the content that we’re served exists almost entirely in a feedback loop with the other previous bits of content that we’ve read.”

Una sotto-categoria dei *digital media* (tipici del media 1.0) sono i *social media* (2.0)→:5,13,14,26,29. Tra di essi, Instagram permette di riprodurre tutti i quattro layer di cui abbiamo parlato prima, sia dal punto di vista della produzione che della riproduzione. “*In the age of digital media*, scrive Tania Davidge, critica australiana, che si pone in evidente dissonanza con la posizione di Self, (sebbene l’una non abbia, per motivi editoriali letto l’intervento dell’altro) *the way we consume, perceive, and receive architecture is changing. Although digital media replicates, reinforces, and amplifies many of print media’s structures it also opens up new possibilities afforded by the structure and design of the hardware and software of digital technology. Marshall McLuhan reminds us that the medium is the message. The technology we use is the medium that enables certain forms of social and cultural relations and interactions. For example, the ability to comment and respond to online discussion in real time allows for conversations to develop around a post or an online article. This type of conversation is enabled by the speed of digital communication (hardware) and the ability to interact (software) and is not afforded by the structure of print media. As our technology changes, the way we interact with it and each other changes and our world expands. As we develop and shape technology—here McLuhan refers equally to a machine or a book—so too the technology we use shapes the way we see the world. We can see an example of this in the emerging moments of architectural photography. Early forms of photography required long exposure times. This effectively removed people from early photographs of cities and architecture altogether or left them unrecognizable in the image as ghostly traces. This erasure highlighted the inanimate object emphasizing architectural form. Not only are we shaped by the content of the architecture media we are presented with, how that content is provided shapes our interactions with it, with each other, and with architecture. The printed page allows for certain modes of reading, engagement, and sociability and the modes of interaction afforded by online digital media are changing the way we interact with media content and with architecture culture. Digital media are forms of interactive*

2 — Si noti la scelta lessicale differente.



and integrated media that combine a variety of content such as image, text, sound, and video. These media often trade in data (clicks on links) and are highly networked. Authority, rather than being established and conferred, is crowd-sourced. [...] We often source content and opinions that reinforce our own. In other cases, the media we see is curated by algorithms embedded in the social media platforms we use. While this is potentially polarizing, with an awareness and understanding of the pitfalls and possibilities of the medium we also have the ability to access a much broader range of opinion and content, expanding our understanding of an issue. The reach of digital media enables the propagation of propaganda and misinformation, but it also enables the spread of grassroots activism and organization. Stories are no longer exclusive and appear almost simultaneously across multiple platforms and in multiple feeds as people share content. This means we can feel like part of the story as we watch it unfold in real time, or we can get swept up in the moment without stopping to check the facts. The timeframes for digital media range from the elusive—Snapchat images and video have a shelf life defined in seconds—to the more traditional. In this landscape, the building review is only one of many ways people are looking at architecture. There is a multitude of ways to publish architecture, from online architectural sites that digitally extend the structures of established publications, to self-publishing on blogs, microblogging in 140 characters or less on Twitter, or image-sharing platforms such as Tumblr, Pinterest, and Instagram. In the digital world, the relationship with the audience is often mediated by a publishing platform that acts as a 'gatekeeper,' but not always. Self-publishing, where the relationship between author/architect and audience is mediated only by technology, and not a specific publication or voice of authority, is increasingly seen as a way to directly connect with an architectural audience and client base.³

Non è tanto interessante, tuttavia, vedere quanto una o un'altra architettura siano taggiate per Instagram, d'altronde, come fanno notare Adam Nathaniel Furman (n. 1982) e Valerio Paolo Mosco⁴

(n. 1964), la storia recente e passata è costellata di esempi di architetture fatte per essere efficaci immagini di sé stessi, oggi diremmo *instagrammabili*. Peraltro, l'autore di questo documento nota come sia entrato in possesso di un fantomatico "manuale per rendere le proprie architetture più adatte ad Instagram", che noterà in bibliografia. È invece più interessante notare come sia praticamente diventato il principale mezzo attraverso il quale si fruisce dell'immagine dell'architettura e dell'architetto. E non solo: anche di ciò che non è architettura (il non costruito), o di coloro che non sono (ancora) architetti (gli studenti).

Sharing Platforms

Il bestiario di *Instagram* presenta una lunga lista di quelle che si chiamano sharing platforms. Servono a mobilitare capitale di visibilità, e corrispondono in linea di massima a quella sezione di *all you can eat* presente nel novero dei media 2.0, e, quando hanno una struttura solida, funzionano così: lo studente (tendenzialmente, raramente l'iterazione avviene con studi professionali) si laurea o termina un corso progettuale con un prodotto graficamente appagante (condizione sufficiente e necessaria) e teoricamente solido (condizione non sufficiente né necessaria). Visto che il fine ultimo di tale lavoro graficamente appagante e teoricamente solido non è solo la corona d'alloro ma anche la visibilità e il sogno di diventare *trendsetter* o soddisfare la propria *inner attention whore*, l'ormai ex-studente decide di inviare il suo prodotto a una celebre sharing platform, sperando che gradiscano i suoi colori pastello e premino lo sforzo con cui ha riempito quell'esplosivo assonometrico di dettagli. Che gioia quando, dopo una settimana riceve una mail che gli dice che sì, il suo lavoro verrà "pubblicato"! In allegato trova alcune domande cui rispondere, del tipo: "To what extent is the way through which we represent a project a means to legitimise it?"⁵. Risponde e aspetta. Insomma, due settimane dopo avviene la magia, e il progetto viene condiviso dalla sharing platform, con la sua intervista a seguito. Dopo aver inserito gli estremi della pubblicazione sul curriculum, condivide su Facebook l'articolo, aspetta i *big likes*

dei suoi amici non architetti, e anche, un po' invidiosi, da quelli che invece lo sono. Probabilmente riceve anche qualche commento, sicuramente da una zia che gli fa i complimenti. Così lo studente soddisfa la riproduzione del primo layer di image-building e la produzione del terzo, e anche un po' di orgoglio personale. La sharing platform ha materiale gratuito da pubblicare (continuamente) e pertanto sopravvive e guadagna quella *crowd sourced authority* di cui parlava Tania Davidge, sperando che prima o poi diventerà denaro. La zia ora può finalmente far vedere alle sue amiche quant'è bravo il nipote. Nei casi meno strutturati lo studente manda in *dm* alla platform il proprio lavoro, gli viene risposto 🙌👍 e pubblicato sulla pagina a scarsa qualità grafica. Il prodotto sparisce dunque nelle pieghe di internet, per poi riaffiorare insieme a una marea

qualità non è? E che differenza c'è tra l'architettura e i video di ricette di Tasty?

Tra queste piattaforme si trova KooZA/rch, quella che maggiormente ha una struttura solida ed è attiva da diversi anni sul campo, nascendo nel 2014. Nella pagina *about*, si descrive così: "At a time when the amount of built architecture accounts for a minute percentage of that which is in effect 'architecture' we value the drawing as medium through which we can address past, contemporary and future challenges. Exploratory realms are the foundation of revolutionary ideas and ways of approaching architecture as a discipline rather than as a form. We value the daring and the absurd, the alternative to the normal, the ideas which push contemporary pre-conceptions and boundaries. We challenge paper architecture in the land of the pixel, We praise powerful imagination to the spectacular brick, We value the critically unbuilt."⁶. Non è dunque chiaro quale sia il ruolo che queste strutture, simili a KooZA/rch → 20, abbiano: sono semplici strutture ri-produttive (e moltiplicanti il capitale di visibilità), o hanno anche portato critico? Per ciascuna ipotesi, sorgono dei problemi:

? Se fossero solamente strutture ri-produttive, sarebbero *solamente fattori moltiplicatori del capitale di visibilità*. Ma non possono assegnare capitale di visibilità, perché non si crea in altri luoghi che non siano la vita e l'opera dell'artista/architetto. Quindi, queste platforms alimentano essenzialmente un meccanismo di minimi valori: come abbiamo visto, principalmente si interfacciano con studenti, che non hanno capitale di visibilità proprio; cioè ce l'hanno, ma minimo, nella cerchia dei propri compagni di corso. Quindi moltiplica valori di visibilità minima e: accresce la propria *crowd sourced authority*, ma a che prezzo? Quello di una *guerra tra poveri*, studenti che cercano tanti cuori e il like che fa la differenza (quello di qualche architetto/professore/assistente), semplicemente perché è il modo più diretto, per raggiungere la visibilità.

? Qualora avesse portato critico, di che cosa? È chiaro che, azzerando la distanza tra autore del lavoro e autore dell'articolo, la critica non può essere sopra il lavoro svolto né nella sua



di altri contenuti, non sempre affini. Si genera, quindi, grande confusione: come si riconosce un prodotto di qualità da uno che di

3 — Davidge Tania, *Insta-critique*, in AAVV, *The Routledge Companion to Criticality in Art, Architecture and Design*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2018.

4 — In: Mosco Valerio Paolo, *Sul Gusto Ormai Cambiato*, su <https://gizmo.com>, 07.02.18 [02.03.19]

5 — Da: anonimo, *Blurring The Line Between The Built & Unbuilt*, su <https://www.koozarch.com>, 24.04.18 [02.03.19]

6 — KooZA/rch editorial board, *About us*, su <https://www.koozarch.com/about-us/>, s.d. [18.11.18]

componente grafica né contenutistica (indipendentemente dal tipo di critica che si voglia operare sopra il lavoro: purovisibilista, dell'ideologia, psicologica...). Infatti si manifesterebbe in una forma autoreferenziale, e allora diventerebbe *teoria* e disvelamento del suo uso nel progetto. Allora si potrebbe trattare di una critica nei confronti di...cosa?

Per chiarire tali questioni è stata contattata la redazione di KooZA/rch → []:27, e rispondono così a questo dilemma critico: "Rather than acts of criticism, there is a strong belief in the power of the image itself as tool to share and communicate architectural visions whilst provoking and enhancing a discourse. We are both a divulgation platform as well as an experimental research digital laboratory. We daily publish a selection of projects whose vision and representation technique we share. We do not want to judge the just the quality but rather focus on the inner motivation and decision behind a drawing. We want to highlight both the importance and relevance of the act of drawing as well as reveal the actual story and narrative of the architectural intention. Through our Abstractions, we do not "select" but rather specifically ask a selected group of people to critically respond to a curated theme. The first 'Tools' required each creative to analyse and share their methodologies and tools of creating architecture at large with the aim of revealing how each individual and studio is today challenging the very practice of architecture."

Dunque, questa sharing platform non si pone in posizione critica non tanto sopra la forma, quanto sopra la visione che ciascun contributore propone. C'è anche una strategia di curatela, sebbene non chiara nel suo continuo interfacciarsi col mondo. "With KooZA/rch we share 'critically', we want our user to understand the multitude of reasons behind a drawing or specific technique. Through the format of the interview we seek to dwell further on the role of the images within both the development of the project as well as a means to communicate and reveal this to a third part. We believe in images which speak of the intentions of the project rather than a pledging to a specific style or aesthetic, for us the medium is the message. It is the intent behind the image which differentiates it from a copy."

Insomma, il limite riconosciuto dal board editoriale è che si limita al reame disegnato, criticamente scegliendo quelle

proposte che utilizzano al meglio i tool grafici per proporre una *vision*, una idea di mondo. Ancora, le immagini al potere.

Testi non testi

È necessario indagare, a questo punto, le modalità con cui il testo si performa nel contesto dei media 2.0.. Paul Virilio (1932-2018), in *Speed And Politics* (2006, sebbene il saggio cui si fa riferimento, *The State of Emergency*, sia del 1977) definisce una condizione tipica della post-modernità e della sua guerra, ovvero lo *stato di emergenza*: "The transition from the state of siege of wars of space to the state of emergency of the war of time only took several decades, during which the political era of the statesman was replaced by the apolitical era of the State apparatus. [...]. We are now reaching the point where the possibilities of an accident during the critical minutes of a plane landing, if guided automatically, are fewer than if a pilot is controlling it. We might wonder if we will ever reach the stage of automatically controlled nuclear weapons, in which the margin of error would be less than with human decision. But the possibility of this progress threatens to reduce to little or nothing the time for human decision to intervene in the system. This is brilliant. Contraction in time, the disappearance of the territorial space, after that of the fortified city and armor, leads to a situation in which the notions of "before" and "after" designate only the future and the past in a form of war that causes the "present" to disappear in the instantaneousness of decision." Questa condizione porta ad azzerare la distanza minima tra azione e reazione, ed ancora tra azione e azione successiva; contemporaneamente si rende totale lo spazio di tali azioni, si rende enorme la spaziatura tra domanda e risposta. Dentro questo sistema, che dal warfare si è spostato in generale alla politica, e successivamente ha plasmato le modalità dello stare online, anche le modalità e gli strumenti con cui si esprimono le idee sono cambiati.

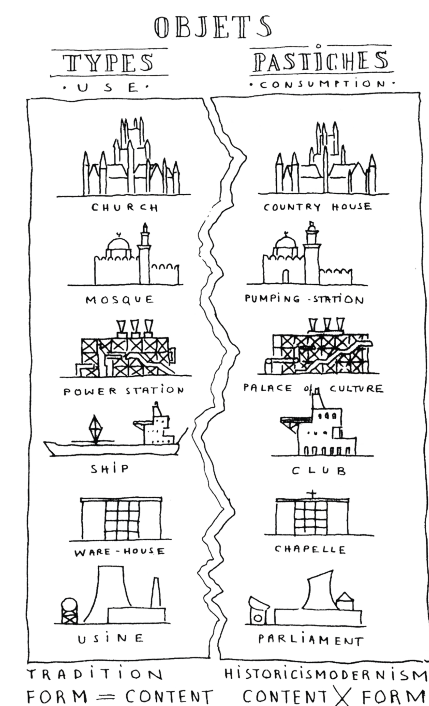
Il dibattito sul *longread* (o *longform*), trova spazio su vari magazine online, ed essenzialmente rileva posizioni molto critiche nei confronti di quello che—in realtà—sembrerebbe apparentemente lo strumento più adatto per lo spazio digitale e per la critica d'architettura (niente stampa equivale a totale libertà editoriale e giornalistica: è economicamente sostenibile pubblicare articoli a migliaia e migliaia di battute). Tuttavia, è l'approccio ad essere sbagliato; scrive James Bennet, ex editore di *The*

Atlantic, magazine online: "You no longer have to make that agonizing choice of the best example from among three or four—you can freely use them all. More adjectives? Why not? As a writer, I used to complain that my editors would cut out all my great color, just to make the story fit; as an editor, I now realize that, yes, they had to make my stories fit, and, no, that color wasn't so great. The editors were working to preserve the stuff that would make the story go, to make sure the story earned every incremental word, in service to the reader. Longform, on the Web, is in danger of meaning "a lot of words."". Così come con gli archivi (cui dedichiamo un capitolo più avanti), la possibilità di svincolarsi da quelle limitazioni tipiche della storia, dovute innanzitutto a necessità fisiche, spaziali, materiali ed in seconda battuta economiche e ideologico-critiche, genera il rischio di approssiarsi acriticamente alla selezione (mancando il vincolo di scelta). Col passare del tempo, non solo il *longread* entra in crisi dal punto di vista deontologico, come forma acritica di scrittura, ma le redazioni mainstream online puntano sempre più su narrazioni flash, che vadano incontro a quell'imperativo viriliano. Il *longform*, perciò, ritrova spazi, sia nell'editoria cartacea (in Italia si pensi a *Limes*, *L'Espresso*, *Internazionale*), che come forma vintage, carico quindi di un valore posizionale di status symbol intellettuale.

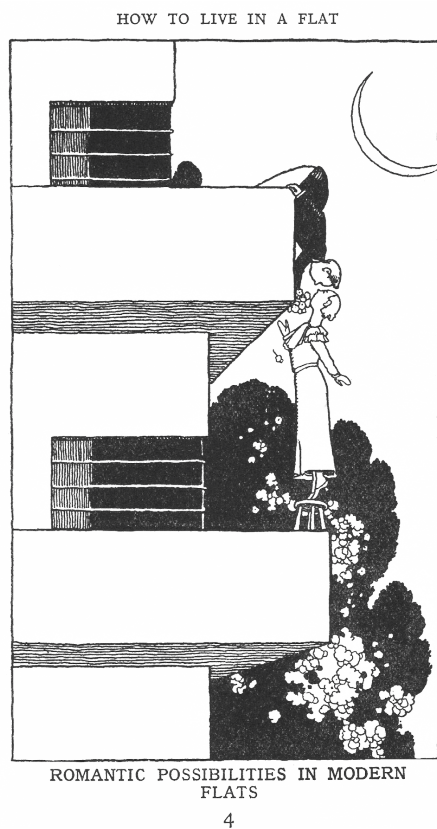
Contemporaneamente, lo sviluppo delle vicende dell'arte, specie della conceptual art e del cinema, parallelamente allo sviluppo della critica strutturalista e post-moderna, concedono a mezzi non strettamente verbali di essere di per sé direttamente forieri di messaggi, di narrare storie o trasportare concetti, senza per forza dover passare attraverso una spiegazione o una teoria scritte. In aggiunta, specialmente per la disciplina architettonica, il comunicare attraverso immagini è una questione fondamentale, in quanto la pratica è costretta a usare come linguaggio principale le immagini, i disegni, le rappresentazioni, le fotografie, i diagrammi. Questa necessità deriva da una questione pratica e pragmatica, in quanto comunicare in cantiere, luogo di eminente produzione architettonica attraverso missive o *essay* diventerebbe difficile. Adirittura, alcune piattaforme 2.0. rifiutano la trattazione testuale, o la riducono a minimi cenni didascalici. Ad esempio, il criterio di selezione per apparire su *dezeen* è fortemente image-linked: "We don't have formal criteria for selecting projects but in general are looking for content that is fresh, innovative, newsworthy, has a

good story behind it and fantastic images. We get tons of submissions and we can't reply to everyone, although we do try to look at everything. How to submit a project? To submit a project for consideration, simply email us a selection of good jpegs (at least 3000 pixels on the shortest sides), some text about the project and links where appropriate. Please have a look at our copyright policy before submitting material. If you need to send zipped images or links to filesharing sites, please send a few sample images in your email to give us an idea of your project. Please don't scrimp on the number of images—the more, the better. Then what happens? If we like the look of the project we'll be in touch. It may take us some time to get back to you. It's fine to send us the odd gently reminder—we are only human and we do overlook things sometimes." Si noti come non si menzioni alcuna nota editoriale riguardante il testo (l'annuncio non è stato tagliato), ma che invece se il *look* è buono, ecco, ne possiamo parlare.

Dunque, specialmente in questo momento storico, in cui la maggior parte della comunicazione sia essa politica, artistica o pubblicitaria avviene via immagini, è necessario scendere a patti con il fatto che anche la critica non scritta sia uno strumento valido, anzi forse ancora più efficace in una modalità di fruizione a tempo zero. Già nel passato, [] → Léon Krier utilizzò largamente



lo strumento dell'immagine—■:23, ovvero del disegno, come tool critico e fortemente polemico nei confronti di una urbanistica deregolamentata, adottando posizioni paradossalmente reazionarie nonostante la radicalità dello strumento comunicativo; prima di lui —William Heath Robinson si approcciò al tema del *flat*, l'invenzione tipologica modernista per eccellenza attraverso gli stessi strumenti (in *How to Live in a Flat*,



1936). Siamo dunque chiamati a rapportarci radicalmente con i mezzi che ci vengono dati dall'epoca (come ci invita a fare la Scuola di Francoforte), e se questi implicano un tempo minimo di esposizione, una necessità di riduzione della distanza temporale tra azione e reazione critica e l'utilizzo di testi non nella loro forma canonica, allora la critica si dovrà adattare. Chiaro è che l'immagine è solo uno dei numerosissimi strumenti che la comunicazione social mette in campo: esistono post, sondaggi, video e dirette, *stories*, tweet attraverso i quali esprimersi diversamente—■:13,14. Per essere efficaci, tuttavia, è necessario generare una certa distanza critica tra oggetto e critico, come suggerisce Tafuri—■:1,12. Ma se Tafuri trovava nella prospettiva storica (o

nel trattare il contemporaneo come storia) il tool per generare distanza, oggi è impensabile, visto lo stato di emergenza imperante, renderla effettiva.

LAIO ED EDIPO

Avanziamo, dunque, lasciando aperto il discorso sull'immagine e sulla distanza critica, e cerchiamo di comprendere come in questo gioco di layer e media ci sia spazio per la critica d'architettura in Italia. Innanzitutto, va notato come alla fine del millennio, la disciplina non stesse godendo di buona salute. La critica diagnostico-marxista era fortemente legata alla figura di Manfredo Tafuri, morto nel 1994, e lascia un vuoto abbastanza difficile da colmare. La critica operativa di Bruno Zevi era sfociata nella sua forma più populista, come si evince chiaramente dal discorso di introduzione al Congresso di Modena—■:3 nel 1997: *“Un convegno sperimentale, comunque ostile ai parametri di comportamento dei convegni istituzionali, accademici e professionali; convegni sonniferi e sbadigliosi, in cui ognuno recita un monologo preconfezionato e poi segue un dibattito su relazioni che nessuno ha ascoltato con attenzione, dialogo tra sordi e indifferenti. Questo è un convegno che non serve a far carriera nelle nostre università soporifere, né negli ordini e nelle associazioni professionali, ne serve a trovare clienti. Convegno senza regole e formalità, privo di programma e di ordine del giorno, in cui può valere anche il silenzio in un'atmosfera disturbata, inquieta e lieta. Un convegno comunque di tipo inedito atto a suscitare curiosità, diffidenza e sospetti. Un convegno rischioso di cui chiedo scusa a voi e principalmente agli ospiti stranieri che in questi mesi mi hanno tempestato di lettere e telegrammi per sapere cosa dovevano preparare, e a cui ho risposto niente, e meno che mai conferenze.”* Quello di Zevi sembra proprio un *vorrei ma non posso*, un tentativo di superamento rimasto (forse volentieri) parole, che certo hanno forse sortito l'effetto di una verbalizzazione di un trauma.

Già da alcuni anni era aperto il dibattito sulle sorti della critica d'architettura italiana: oltre agli sviluppi in ambiente accademico, il numero 72 di Lotus International del 1992 marca un'importante presa di consapevolezza. Intitolato *L'Architettura della Critica/The Architecture of Criticism*, ospita al suo interno venti articoli, dieci di o su architetti per esporre un progetto critico (anche Calatrava partecipa indirettamente alla kermesse, ciascuno decida se

stupirsi o meno), dieci invece di smarriti critici a cavallo del secolo. Le voci sono autorevoli (Zevi, Garofalo, Savi, Purini, perfino Ignaci de Solà-Morales), tuttavia scomodamente sedute a cercare di rispondere alla domanda, esplicita nella presentazione del direttore Pierluigi Nicolini: in sostituzione alla critica d'architettura si è posta, nella posizione di mediazione tra cultura d'architettura e cultura e tempo, la disciplina saggistica e filosofica, che però ha peccato troppo di allegoria: *che fa la critica?* Le risposte sono svariate, le posizioni molteplici. Notevole è lo sguardo lungimirante di Garofalo che, nel 1992 mette in guardia da quei discorsi che diventano *slogan*, o il tentativo sintetico di Savi che porta 5 punti per una critica che sappia guardare avanti e indietro. Bruno Zevi liquida la questione rapidamente: è più interessante la critica dello spazio che lo spazio della critica. Ce ne faremo una ragione. Comunque, in quella sede già venivano preconizzati pericoli e perfezionate strategie, perché sarebbe giunto il momento in cui qualcuno avrebbe gridato alla morte della critica. Infatti, già in quella occasione Werner Oechslin (n. 1944), critico e filologo svizzero, avanza ironicamente una diagnosi ben poco accomodante, nel suo articolo—■:2 *Perché non esiste più una critica dell'architettura degna di questo nome? “Se proprio si deve compiere questo faticoso lavoro [del critico, ndr], allora che siano almeno tributati, per favore, i relativi allori e il dovuto prestigio! è mortificante restare per lunghi anni a guardare le star della scena architettonica (dovendosi per di più sprecare in apprezzamenti positivi) senza godere personalmente di questa fama! La ricetta contro tale frustrazione è semplice: ci si deve mettere in mostra—proprio come fa l'artista. Il critico che si autocelebra. Charles Jencks lo ha efficacemente dimostrato per anni: ha inventato, a suo piacimento, nuovi “ismi” e, sempre a suo piacimento, si è accollato perfino le obiezioni. L'essenziale è restare sulla cresta dell'onda [...] c'è bisogno di titoli sensazionali. Il sensazionalismo va soddisfatto. E finché sussiste questa ubriacatura, nessuno si cura di quanto si è detto... l'oblio è la molla migliore per la novità. Che si metta subito a riposo chi vuole ricordare! Ed ecco un altro principio che oggi viene applicato con successo [...] se voglio che mi si riconosca e mi si ricordi come critico (evidentemente nell'interesse di un'auspicata autocelebrazione),*

devo evitare il più possibile di fare troppa chiarezza con le mie argomentazioni [...] ne consegua la ricetta per i critici che aspirano al successo: esprimere nel modo più oscuro possibile tesi che sembrano semplici. Non si può rinunciare al mago! Le questioni (se insolubili) vengono sempre rinviare a chi le ha suscitate: costui resta insostituibile”

Nel frattempo, i primi pionieri del web e del digitale per l'architettura fondano nel 1995, all'università di Firenze, *Dada* (Design Architettura Digitale Analogico) e la rivista *Arch'It*, che crescerà fino al 2011 tra le mani di Marco Brizzi (n. 1967). Nel 2000 nasce *antiTheSi*, dalla potente impostazione zeviana, primo blog a “aprire” la sezione commenti sotto i post, per poi pentirsi e chiedere *“che le opinioni espresse siano supportate da una contro-critica di contenuti e che vengano evitati commenti superficiali rivolti, cosa grave, ad altri siti o altri lettori”*. L'atto più pionieristico, dal punto di vista della radicalità comunicativa è quello di Luigi Prestinzenza Puglisi (n. 1956), che, nel 2002, lancia *PresS/Tletter*, servizio di mailing list inviate alla sua community—■:28. Non avendo un dominio, la lista del docente siciliano era totalmente libera da spese, e poneva di nuovo al centro della discussione la questione della libertà della critica posizionandosi fuori dal grande circolo dei blogs, più o meno foraggiati da editori web (come *antiTheSi*, con cui si scontrerà nel 2005). Inoltre, alcuni anni dopo raddoppia e apre *PresS/Tmagazine*, più affine alla forma del blog. Tuttavia, è nell'intuizione di *antiTheSi* di aprire la sezione commenti, e di Prestinzenza Puglisi di raggiungere il proprio lettore periodicamente che risiede un nocciolo fondamentale del processo di gamification cui discussione apriva il discorso: l'*engagement*, ovvero quel sentimento di “star dentro” a qualcosa; in questo caso, il poter prendere parte a una discussione, esprimere il proprio pensiero e trovare un “luogo” gradevole dove ritornare per poter di nuovo avere partecipazione alla discussione. Questi sono i primi esempi di abbandono del format novecentesco della carta stampata (i primi blog ne reiteravano le modalità spostandole sopra al server).

Poco alla volta nascono nuove realtà: *GIZMO* (2004) —■:22, *wilflingarchitettura* (2008), *OII+* (2011), e *Il Giornale dell'architettura* (2014) —■:21. Ciascun blog fonda, con una pagina *about*, la propria poetica con un manifesto virtuale—■:15×22.

Tendenzialmente, si tratta sempre di *indagare, stare fuori dal mainstream*, di rivendicare *libertà, opposizione, profondità...*

Così come il 1992 è stato l'anno della presa di consapevolezza che il mondo cui guardare era un altro, digitale, informatico, anche il 2014 marca l'inaugurazione di un nuovo sguardo, quello che dall' 1.0. si sposta al 2.0, quantomeno per la critica d'architettura.

In maggio la Triennale di Milano, diretta da Claudio De Albertis e l'Accademia di San Luca cui Segretario Generale era Francesco Moschini, in un inedito atto di collaborazione sul tema, promuovono il convegno *La Critica Oggi* → 6,11,12. Insieme agli interventi istituzionali, numerose sono le partecipazioni al convegno, anche di personaggi che hanno tracciato in qualche modo la parabola della critica d'architettura nel secondo Novecento: partecipano Andrea Branzi, Renato De Fusco, Luciano Semerani; partecipano personalità che hanno contribuito alla Storia dell'architettura del XX secolo: Vittorio Gregotti, Antonio Monestiroli, Franco Purini e Laura Thermes, Aimaro Isola, addirittura Peter Eisenman; partecipano anche—ed è fondamentale notarlo—numeroso personalità che quella virata da media tradizionali a media 1.0. l'avevano guidata: Luca Molinari (n. 1966), Valerio Paolo Mosco, Pippo Ciorra, Luigi Prestinenza Puglisi, Cherubino Gambardella, tra gli altri. Quanto si evince dalla lettura degli atti del convegno è reso con una immagine perfetta da Molinari nel suo intervento diagnostico → 11 *Necessità della Critica. Oltre la Critica: "Ci siamo trovati vittime di una babele linguistica in cui generazioni diverse parlavano lingue diverse, usando strumenti diversi, senza accorgersi di una montante confusione in cui i confini si facevano sempre più confusi e gli obbiettivi più ambigui"*. Generazioni che non riescono a parlare l'una la lingua dell'altra, o meglio, forse, non la vogliono parlare. Si confrontano autori che guardano, raramente comprendendone a pieno le ragioni, la generazione che si trovano di fronte, non solo senza che ne esca vincitore né → Laio né Edipo, ma neanche riconoscendo che le armi che si trovano fra le mani difficilmente li aiuteranno. Per evitare che il figlio possa spodestarlo, il padre Laio può mettere in atto una serie di comportamenti che portano il figlio a non crescere e non emanciparsi, essendo ad esempio eccessivamente critico e svalutante e scoraggiando ogni tentativo di emancipazione del figlio. Cerca con ogni mezzo di evitare la crescita e il progresso nel proprio nucleo familiare, cercando di



mantenere lo stato delle cose nel modo da lui prestabilito. Ovviamente, il complesso di Laio è un passaggio che ogni padre dovrà effettuare, così come ogni figlio dovrà affrontare il complesso di Edipo ma, in entrambi i casi, una componente narcisistica patologica può ostacolare il processo di crescita, congelandone il passaggio. Ogni padre, a livello inconscio, si ritrova, nel confronto con il proprio figlio maschio, a rivivere dei sentimenti ambivalenti: da una parte l'amore e l'incoraggiamento per la crescita del proprio figlio, dall'altra sentimenti di esclusione nella diade madre/architettura-bambino e angoscia di essere spodestato e privato del suo potere.

Gli autori *dalla parte di Laio*, i padri, a priori disconoscono una possibile esistenza della critica nel mondo digitale, che è spazio di *"massima libertà di espressione e di altre scorribande aggressive e marxaldesche"*, e che *"indebolisce, com'è ovvio, la forza del messaggio"* di una critica che prima era *"formale ed impostata anche quando era stroncatura"* (Pio Baldi, *La Critica Oggi?*), una critica che *"was different than it is today; there was a decorum that transcended differing opinions"* (Peter Eisenman, *Notes on the Critical*),

che è dunque ora *"Tifo, solo tifo"* (Gianni Canova, *La critica ai tempi di Tripadvisor*). Gli Edipo della nostra storia, invece, riconoscono un desolante panorama sul terreno del contemporaneo, ma insomma, *"non c'è da meravigliarsi che la critica dalle riviste e dalle manifestazioni ufficiali si sia spostata su internet"* (Luigi Prestinenza Puglisi, *La critica al tempo del web*), in preda a una crisi sistemica che ci rende *"vittime consenzienti di un'immobile attesa, generata dallo sfinimento e, insieme, dalla perdita di fiducia e energie vitali capaci di generare quei moti e quelle reazioni necessarie per creare un clima differente"* (Molinari); addirittura Cherubino Gambardella taglia la testa al toro e nel suo intervento *Critiche Inutili* scrive: *"La critica è la parte più noiosa e inutile dell'architettura [...] alla critica non perdono nulla, spaventata e pronta ad andar sul sicuro non nasconde un insopportabile moralismo"*. Critici sul *"Conformismo dei contenuti critici e il contro-conformismo di chi invece fa una critica "controcorrente" [che] banalizzano l'intera attività che del resto oscilla furbescamente tra un atteggiamento bonario, che vuole essere "obbiettivo", e stroncatura tanto squillate quanto strumentali"* (Giuseppe Pullara, *Tutti critici, nessun critico*), si aprono pochi spiragli per nuove prospettive, in questa sede. Voce davvero propositiva, unica nel contesto dei critici d'architettura, è quella di Alberto Ferlenga, che chiude il suo intervento → 12 *Una certa distanza: "A ben poco servirebbe la ripresa di modelli esauriti o di quella variante, oggi di moda, che consiste nella frequentazione di un revival di superficie. Ma in un momento di passaggio importante come è quello che stiamo vivendo alcune prerogative della cultura architettonica possono tornare ad essere utili. [...] torna, insomma, la necessità di una ricostruzione culturale basata su dati aggiornati o, più semplicemente, ritorna ad essere importante il saper guardare con occhi nuovi ciò che è stato e ciò che ci circonda per capire come poter immaginare il futuro. Per prefigurare lo spazio del futuro serve ricongiungere pratica del progetto e critica, conoscenza della storia e immaginazione. Serve, soprattutto, prendere dalle pratiche obsolete del proprio mestiere, dalle ideologie che lo hanno condizionato, dai luoghi comuni, da una critica sterile, da una storia mutilata, quella certa distanza che permette di tornare a guardare lontano."*

Contemporaneamente, si avviava un discorso altrettanto profondo in spazi meno istituzionali, ovvero quelli dei media 1.0.. Il dibattito viene inizia con la pubblicazione

nel Giugno 2013 su *Volume*, rivista olandese, di un articolo → 8 di Luca Molinari dal titolo *Taking Sides in Italy*: il critico comincia il suo intervento riesumando dalla tomba la Grande Stagione della Critica d'Architettura™ rievocando gli antichi fasti di Bruno Zevi, Manfredo Tafuri, i Radicals, la *Casabella* che davvero faceva critica, *mica come ora signora mia*, e diagnostica un quadro abbastanza preoccupante per la critica d'architettura in Italia: *"The panorama of critical thinking and writing in this past decade appears to be increasingly fragmented into many different expressions that are often kindred, but incapable of closing ranks into innovative systems of design that are capable of shaking up a national and European cultural arena that is increasingly fragile and disoriented. [...] In addition to this, criticism has progressively decayed into a sort of descriptive journalism that is incapable of shouldering the responsibility for comprehensive and provocative interpretations that could generate new phenomena of aggregation and production of ideas and strategies. The collapse of criticism into the individual, personal stories of notable architects and their works, seen as objects detached and exempted from reality, has robbed of its vitality the contribution requested of architectural critics. After the period of the avant-garde movements and their battles, criticism has fallen into an individualistic and solipsistic dimension that has weakened its gaze and political effectiveness. The fragility of its role is also demonstrated by the progressive reduction of space set aside for pure critical writings in the various publications, as well as by the near total absence of university courses in this discipline."* Ma attenzione, c'è speranza: tre sono le pratiche di qualità che Molinari identifica nel novero della contemporaneità, ovvero la ricerca di Stefano Boeri e di Multiplicity, la sua (dell'autore, proprio, che supporta spiegando le nobili ragioni dietro *AILATI*, Padiglione Italia alla Biennale d'Architettura 2010) e quella di magazine San Rocco. Strano pantheon, vero? A questo articolo segue la risposta di Valerio Paolo Mosco → 9 su *O11+* dal titolo *Punto e a capo per la critica in Italia (n.2)* (parafrasando il titolo con cui l'articolo di Molinari è apparso su *ilpost.it*) in cui l'autore sostiene che la questione della crisi della critica non sia da additare a un presunto indebolimento del ruolo del professionista della materia, quanto a mancate occasioni di superamento della Età d'oro, cui fantasmi ingombranti (vedi: Zevi e Tafuri) ancora infestano l'ambiente:



“Se allora iniziassimo a riflettere (finalmente) sulle tante occasioni di architettura passate, sul perché la critica negli ultimi venti anni non è riuscita a valorizzare le stesse attraverso la selezione dell’offerta, se (finalmente) l’eredità dei maestri venisse considerata non come celebrazione ma come opera in atto al di là del volere degli stessi autori, se (finalmente) cessasse il lamento del “paese senza architettura”, se si prendesse (finalmente) le distanze da quella mediocrità paradossalmente aggressiva che è diventata il tessuto connettivo di un dibattito ormai imbrigliato dai suoi stessi comportamenti, e se (finalmente) si smettesse di dare credito agli officianti del sottobosco fatto di inutili eventi e convegni e persino fatto di sottobosco (come il drammatico ultimo padiglione italiano alla Biennale), allora potremmo far nostra l’esortazione di Persico, ribadita da Molinari, di un non più procrastinabile punto e a capo per la riflessione critica in Italia.” Il terzo contributo al dibattito—10 è di Giovanni La Varra (n. 1967) su GIZMO, in un intervento dal titolo *La Vertigine dell’elenco*. L’architetto centra un punto fondamentale, in piena linea con il concetto di kunstwollen panofskiano e l’interpretazione della gestalt da parte di Argan: “Io ho l’impressione che i critici abbiano smesso di appropriarsi delle opere, abbiano cioè smesso di accogliere nel loro discorso architetture, edifici e pensieri con l’idea che sia materiale di lavoro da sottoporre a uno sguardo analitico e che siano loro i primi a diffidare che questo sguardo possa a sua volta produrre spostamenti e effetti. Ma, d’altra parte, anche gli architetti non sembrano più interessati a vedersi trasfigurati da una lettura critica. Vorrei fornire un indizio di tutto ciò. [...] Oggi, più spesso, il progetto finale è anche l’unico, è un exploit, è il risultato immediato e sintetico di una serie di condizioni, mentre sappiamo che non è così o non è sempre così. Non credo che questo stato di cose dipenda dalla mania di comunicare efficacemente e velocemente. E’ piuttosto un problema di generosità intellettuale e di immagine che si ha di sé. I disegni iniziali del Gallaratese di Carlo Aymonino mi sono sempre sembrati necessari per comprendere la soluzione definitiva poi effettivamente costruita. E’ osservando le soluzioni abbandonate che si può ricostruire un percorso che, ancora più che attraverso le parole, riesce a restituire il senso del fare, delle scelte e riesce, anche per frammenti, a mettere in scena una teoria al lavoro. Si potrà obiettare che anche quella dei percorsi abbandonati è una retorica, ma è stata pur sempre—sincera o

meno—una retorica che costringeva l’architetto a ragionare su se stesso, sul suo lavoro, sui limiti contingenti e sul loro superamento. Retorica o meno, il racconto articolato di un progetto, ci apriva delle porte alla comprensione di un pensiero che oggi rimangono chiuse. In “Amadeus” di Milos Forman, Salieri spia gli spartiti di Mozart e, con un misto di rabbia e terrore, constata che non hanno cancellature. Ne deduce che “La musica gli arriva direttamente da Dio”. Ecco, sembra che la recente architettura italiana arrivi da un aldilà senza incertezze, che prompa già bell’e pronta [...] I nostri progetti spesso sono privi di appigli, rischiano di essere riusciti (quando lo sono) senza sembrare interessanti (quando lo sono). L’esito ha soppiantato il processo. Abbiamo rinunciato, per pigrizia più che per opportunità, a denunciare noi per primi quanto gli “accidenti” di un percorso progettuale siano solo quelli tipici di cui si lamenta un architetto italiano—la lenta decisione amministrativa, le incertezze della committenza, le irremovibili soprintendenze—ma soprattutto le nostre incertezze che, se interrogate e esposte, forse sarebbero un rilevante appiglio per tornare a ragionare su cosa sta sullo sfondo del lavoro dell’architetto.” Il punto dell’articolo è chiaro, e in modo lampante porta a una svolta: va accettato come il mondo dell’architettura alimenti il mito del genio, eliminando le prove e lasciando la scena del crimine pulita, un progetto quasi donato dal cielo come gli spartiti di Mozart; allora, sicuramente un valore aggiunto alla critica, che non può e non deve fare affidamento solo ai comunicati stampa e ai render, arriva dal processo, non solo in termini progettuali, ma anche “accidentali”, come spiega La Varra.

Alcuni critici di formazione americana parlano anche di una fine della teoria, aprendo una parentesi in questo discorso sopra alle dinamiche progettuali. L’idea è evidenziare l’inadeguatezza dell’architettura di portare un significato o partire da posizioni teoriche. Ad aprire il dibattito è il celebrato articolo *Notes around Doppler Effect and other moods of Modernism* (2002) di Robert Somol e Sarah Whiting; articolo che in ambiente americano ha aperto una grande discussione sopra il ruolo della ricerca teorica nel processo progettuale: infatti, i due autori parlano di architetture cool, ovvero quelle senza necessariamente un portato teorico, lontane dalla ricerca ossessiva e fine a sé stessa, tipica delle architetture cosiddette hot, legate a profondi quanto sterili elucubrazioni sopra implicazioni teoriche mutate da altre discipline che, in realtà, non

appartengono alla architettura. Al dibattito partecipano numerose voci, sia a favore che contro la crociata anti-index dei due docenti, sebbene in Italia non si diffonda (solamente in alcune posizioni di Elastico Spa, formalizzate nel libro *Architettura al Sangue*, 2008).

La vertigine dell’elenco

Un’altra questione che è fondamentale per l’epoca digitale è quella dell’archivio. Il tema è già stato vagamente toccato all’inizio dell’elaborato, e di nuovo sfiorato parlando di sharing platforms. Dopo Lyotard e Gadamer sappiamo che ogni cosa prodotta (specialmente se possiede un kustwollen, si direbbe) naviga nel mare della storia e dell’oblio, cercando di vincere la sua battaglia per la cultura, entrare in un canone e dunque rimanere a galla, quindi: essere conservato, restaurato, diffuso, musealizzato, antologizzato, tramandato, ricordato... in breve: inserito in un canone. Al canone succede esattamente quello che succede ai media negli ultimi anni: se ne va il buttafuori, salta la door selection. Questa volta, non per l’effetto della diffusione digitale, quanto perché c’è spazio per tutto. Le accresciute capacità di deposito e stoccaggio sia digitali che fisiche rendono il mare della storia e dell’oblio una piscina per bambini. Alle volte queste capacità sono portate alle estremità nonché paradossali conseguenze, come raccontano il progetto per il MoMA (1997) o per l’Ermitage (2007) di OMA. Se tutto può essere conservato e rappresentato su richiesta, quale diventa il ruolo del critico? Se tutto è arte, nel senso che tutto è thesaurus con potenzialità di trasmissibilità, allora che senso ha scegliere ciò che ha valore? In più, come tirare le fila nel momento in cui l’originale è già in digitale, e non può esistere se non attraverso rappresentazioni mediate? In questo caso, l’impalcato critico purovisibile crolla, poiché, essendo basato sulla manifestazione dello Spirito nella Storia e sulla capacità del critico di percepirne i limiti e le geografie di validità, mancando il diretto aditus spiriti, manca anche il materiale per la critica. Ma questo passaggio apre infinite possibilità: tutto, anche gli edifici più inarrivabili o le opere più nascoste, sono accessibili da tutti, ovunque. Un enorme archivio del tutto. E questi archivi, come カオナシ (Kaonashi, Senza-Volto) ne *La Città incantata* mangiano, letteralmente ingoiano, tutto quello che si trovano davanti. Alla fine, le sharing platforms sono degli archivi, in cui si trovano nello stesso luogo il progetto di laurea dell’ultimo studente e le tavole della

Città Analoga di Aldo Rossi. Cosa che, dai, non succederebbe mai. Alla fine, come scrive Davide Tommaso Ferrando—13 in *La critica di architettura nell’era dei social networks su 011+* (2014), “viviamo in un multiverso in cui succedono miliardi di cose contemporaneamente e nel quale ognuno di noi, per quanto informato sia, non può che avere una visione tremendamente parziale del tutto, sia in termini di numero di fenomeni conosciuti, sia in termini di strumenti concettuali attraverso i quali i fenomeni stessi sono compresi. L’elenco, in questo senso, è uno degli strumenti più efficaci che abbiamo per ricostruire frammenti temporaneamente stabili della marea di informazioni che ci circonda—a patto che a esso si affianchino altri strumenti critici capaci di affrontare più in profondità i temi selezionati, e a patto di esser sempre consapevoli della parzialità implicita in tale sistema di ricerca. Un elenco, per definizione, non è né definitivo né onnicomprensivo. Se dunque un elenco non ci piace, invece di pretendere—come pare che qualcuno abbia fatto—che il suo autore faccia marcia indietro e ne proponga uno più completo, dovremmo prenderci noi la responsabilità (dato che i mezzi ormai li abbiamo) di stilare uno alternativo [...], così da offrire un punto di vista alternativo. I benefici di questo sistema dialettico, soprattutto se confrontato con i piagnistei di cui sopra, sono evidenti: si raddoppia il numero di autori segnalati, si arricchisce la conoscenza di tutti”.

C’è spazio per il progetto creativo in questo sistema fatto di archivi ineludibili, dove l’elenco diventa quasi l’unica forma critica? Sì: si vedano, su Instagram—a titolo di esempio—progetti d’archivio come @archiveofaffinities, @thehowtocollection. Instagram, appunto enorme archivio di vita e di mondo, è usato anche per criticarne i punti deboli: nascono quindi archivi inutili (@insta_della_spesa, che archivia solamente foto di liste di spese), oppure archivi così specifici da sembrare feticisti (@chiusodidomenica scheda vetrine di negozi degli anni ’60-’90 MA con le serrande abbassate, e posta solo la domenica), oppure progetti che operano sulla rappresentazione per evidenziare i limiti e le potenzialità dell’archivio (@celocelomanca posta solamente fotografie di artisti come se fossero calciatori in un album Panini; @conformi taglia foto in due, accostando forme simili generando straniamento nella massa critica che produce). A margine di queste, che sono alcune pratiche di critica, raro è trovare archivi d’architettura che abbiano un mandato non eminentemente rappresentativo, sempre



più di nicchia; la cosa migliore è che, nella illimitatezza del nostro feed Instagram, è possibile accedere a tutte le nicchie, contemporaneamente, e questo permette il fiorire degli archivi: *How else could Fuck Yeah Brutalism have 100,000 followers?* Si chiede Alexandra Lange su *dezeen*, *Are you obsessed with the architecture of the past? With a particular designer? A place? An ingredient of whatever kind? How better to get that monkey off your back than by creating a trove of the best, most suggestive imagery. Who knew that many people liked Brutalism? As a side benefit, here's a handy way to mobilise the opposition the next time someone talks about tearing down, say, Government Center. [...] Graduate students start Tumblrs for their dissertation research, creating a daily log of their best discoveries. Museums and archives have launched Tumblrs to showcase their collections, or to do a deep dive into a particular archive that is in the process of being digitised. I'm fascinated by the Documenting Modern Living project at the Indianapolis Museum of Art, which shows the process of digitising the photographs, fabric samples, architectural drawings and order forms that went in to making Eero Saarinen and Alexander Girard's Miller House, commissioned in 1953. Making such a house, and maintaining such a house, well documented. Designers of a certain age might think about doing something similar with their own files, again starting the wheels of interpretation and reflection.* La prospettiva che Lange adotta è radicale: un archivio deve essere, in prima battuta, uno strumento per l'interpretazione e la riflessione; adottando un archivio basato su un social network, inoltre, è possibile condividere e allargare questi processi, coinvolgendo sempre maggiori platee e idee.

La questione dell'archivio apre interessanti discussioni: la prima, la più necessaria riguarda il ruolo del curatore. Si rimette in discussione la nozione della curatela critica: avendo infinite possibilità di *storage* e praticamente un tempo nullo di esposizione, nonché costi esterni nulli, salta la necessità impellente di selezionare, e allora diventa lecito creare degli archivi *as found*, con contenuti crowd-sourced. A fronte di una assenza di portato critica *all'ingresso*, il medium permette, invece, un'attività critica *all'uscita*, ovvero da parte dell'utente. Questa situazione non deve fare temere al critico, tuttavia, la perdita del proprio ruolo: parafrasando Gramsci, tutti siamo cuochi, ma nessuno per questa ragione pone in discussione il primato di Carlo Cracco o

Gualtiero Marchesi.

QUESTIONI APERTE

Riassumendo, abbiamo in questo capitolo evidenziato alcuni problemi tipici della comunicazione d'architettura nel XXI secolo, lasciando aperte alcune questioni importanti. Tenteremo di far reagire queste questioni con gli strumenti individuati nel capitolo precedente, per ottenere delle strategie e delle prospettive progettuali per la critica.

- ✔ Rimane aperta la questione sopra il ruolo del critico, il suo rapporto col pubblico e la sua figura pubblica;
- ✔ Rimane irrisolto il problema dell'aura e dei suoi luoghi di contemplazione nel passaggio alla tecnologia digitale; non sono chiari, ancora, quali siano i supporti adatti, rimbalzando tra il longread e l'immagine;
- ✔ Rimane aperto il tema delle sharing platforms e del ridimensionamento dei limiti degli stessi; rimane la questione dell'elenco e dell'archivio, e del ruolo del critico come enumeratore e organizzatore di rassegne e listoni;
- ✔ Rimane aperta la questione della distanza critica e di come sia possibile acquisirla in un sistema permanentemente in stato di emergenza;
- ✔ Rimane aperta la necessità di una prospettiva costruttiva italiana, che sappia valorizzare la propria storia e le proprie radici, specialmente quelle legate alle personalità di Bruno Zevi e Manfredo Tafuri: è necessario un aggiornamento del concetto di militanza, di critica operativa e di critica dell'ideologia per sbloccare il discorso critico, per liberare quella certa distanza immaginifica di cui parla Ferlenga.

Fermati alcuni passaggi storici della disciplina e alcune problematichette che sono tipiche dell'età in cui si scrive, si proverà a far reagire tali componenti, per trovare strategie attuative e attualizzative perché alcune idee storiche si riaggiornino, trovino ancora senso—qualora ce ne sia—e contemporaneamente rileggano nel mondo spiragli e possibilità per la critica. Werner Oechslin si chiede che fine abbia fatto una critica di architettura valda del nome, propone una traiettoria simile se non uguale a quella che stiamo adottando: “È forse possibile ricavare una

qualche indicazione per valutare l'attualità -ad esempio nel senso di individuare criteri fondamentali di giudizio-dall'esperienza della precedente critica architettonica, da lungo tempo parte integrante di una storia, le cui basi sono relativamente più solide? È possibile acquisire metodi e competenze per queste vie traverse? Le probabilità di successo non sarebbero poi tanto scarse, qualora i risultati così ottenuti fossero confrontati con quelli lasciati in eredità dall'attuale “critica architettonica” con i suoi modelli di legittimazione, con le sue formule basate su associazioni e confessioni libere. È del resto del tutto plausibile partire da precedenti anticipazioni ed esperienze nel merito. Tutto ciò, lo ammettiamo, è scarsamente “rivoluzionario” e assai poco “vendibile sul mercato”, pur restando pienamente ragionevole.” ✔✔

3.

**LA CRITICA
E MORTA.
LUNGA VITA
ALLA CRITICA!**

NONIFESTO PER UNA CRITICA A DISAGIO

[IN]

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!

[1] NON INTERESSANTE

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* (it. *Sorvegliare e Punire*, 1975) e gli studi sulla devianza (*Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, it. *Storia della Follia nell'età Classica*, 1961; *Histoire de la sexualité*, IV voll., 1976-1984), 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* (2018); 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 naif, abbastanza sgamata ma non disillusa. All'interno di questo paradigma, abbiamo già capito come la critica non possa fare avanguardia *itself*: che dunque faccia *al-tranguardia*, 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 avvalorare 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 queste qualità scaturiscano da un incontro 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 ed edi risonanza 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 → :2 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 AntiTheSi 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 → :28, 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 ammufliscono. Il lavoro con i social va benissimo: lo testimoniano numeri e qualità del feedback. Sfido 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."*

[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 → :7 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, senz'altro 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"*.

[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 Gracián 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, indagini 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, sezionarne 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 riaccettare 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).

[2] NON DISILLUSA

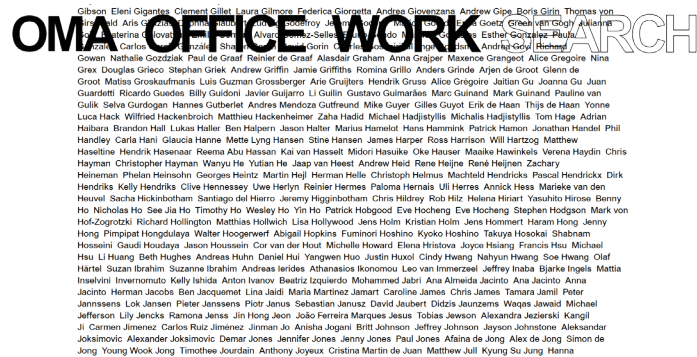
Il tema dell'ideologia, sopra cui l'eredità di Manfredo Tafuri continua a farci interrogare, è diventato, con l'accesso al presunto tempo post-ideologico, un tema complesso e scivoloso. Come abbiamo già notato, nell'epoca contemporanea, tutto è ideologia, ovvero tutto è una emanazione del sistema capitalista, 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 frieri 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* (2016): “Così, se il modo in cui vengono trattati i lavoratori extracomunitari nella raccolta dei pomodori nel Sud Italia, ad esempio, suscita la nostra giusta indignazione, non siamo però altrettanto disposti a scandalizzarci quando si parla di giovani architetti sfruttati, costretti a lavorare 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 condizione di sostanziale schiavitù alla quale è sottoposta la manodopera dal sistema del caporalato. Eppure, non vi è poi tutta questa differenza tra le due situazioni: 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 “datatori 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.”.

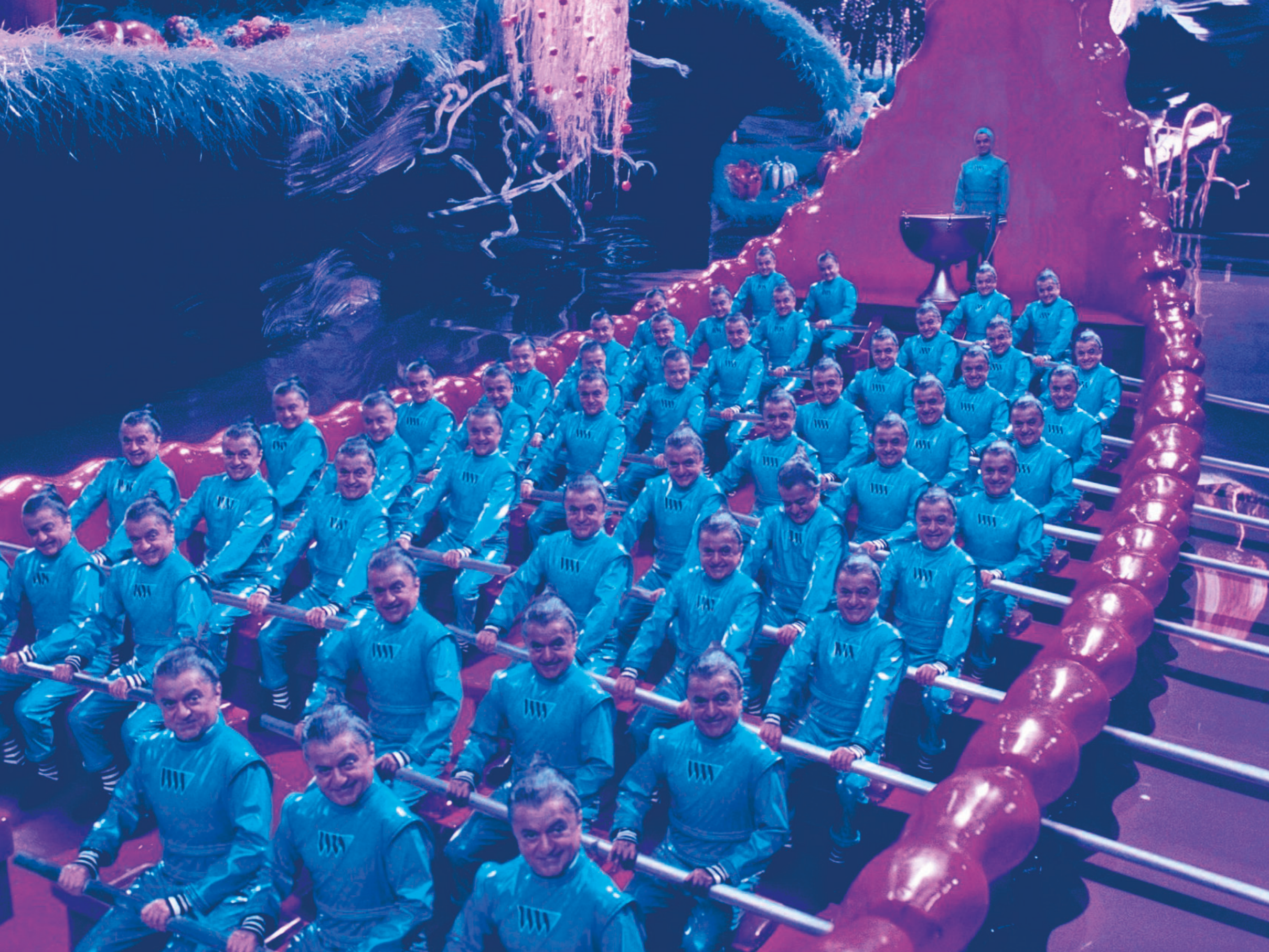


La stessa domanda rimbalza anche a livello internazionale, specialmente dopo che The Architects Journal e The Guardian hanno pubblicato articoli in cui manifestamente critica l'architetto del Serpentine Pavilion Junya Ishigami per l'impiego di *unpaid interns* (Jessels Ella, *Serpentine Pavilion architect under fire over*

unpaid interns, su <https://www.architectsjournal.co.uk>, 22.03.19; Jonze Tim, *Row over use of unpaid interns by Serpentine pavilion architect* su <https://www.theguardian.com>, 22.03.19). Nei giorni precedenti, Adam Nathaniel Furman sul suo account twitter @Furmadamadam 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 condizione 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 Doriana 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 contorno ad esso, tanto che l'edificio può

† Edit 27.03.2019

Dopo numerosi articoli, la direzione della Serpentine Gallery ha chiesto a Junya Ishigami + Associates di retribuire equamente tutti coloro che lavoreranno sul progetto. Nel frattempo, Elemental, lo studio cileno di Alejandro Aravena, ha chiuso le proprie posizioni di tirocinio: “*Knowing that we could not afford to pay the interns, we suggested candidates to apply to scholarships in their country of origin, and many students came with grants for such professional training purposes*”



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. La critica deve, dunque, ri-appropriarsi di una dimensione "parziale, appassionata, politica" capace di aprire orizzonti, come suggeriva Baudelaire.

[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 (n. 1974) 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 novecento 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. 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.

[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 specificatamente di un problema, quanto ciascuna si interessa, collabora, mete 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.

[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 Monty 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] NON DECOROSO

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 distaza 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:

[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



ROMANI
ITE
DOMUM

ROMANI
ITE
DOMUM

ROMANI
ITE
DOMUM

ROMANI
ITE
DOMUM

ROMANI
ITE
DOMUM

ROMANI
ITE
DOMUM


ROMANI
ITE
DOMUM

ROMANI
ITE
DOMUM

dietro—è quella di Luigi Prestinenza 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 Roolhaas, 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 (sottintesa) dell’incisività 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 Premio 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* → :25 porta all’esasperazione 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 “lateral-



mente”, 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 butta 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 cinematografica, 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* (1987), "The appearance of Diogenes marks the most dramatic moment in the process 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 piacvolmente 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 → :29, che si concentra su meme "a due velocità", sia con un portato emotivo, che con un portato critico, o @sssscavvvv → :26 (la pagina instagram di Ryan Scavnick) 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 parla di ironia produttiva, che permette di approcciare i

[†] Va infatti notato come l'architettura sia una disciplina fortemente memetica, come evidenzia Ryan Scavnick: "We are already thinking in memes. The traditional definition of a meme is any unit of cultural transmission and is distinct from the internet meme as the category of images we are discussing today. Memes themselves pervade all cultures and histories from Orion to the Harlem Shake. We've already been teaching architecture as a series of "memes" or "problems" in a way, and a good history course should allow students to read architecture and make these links while opening up new histories and room for strange loops to occur. Think about the "corner problem" or a recent fascination with noodles, etc."

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).

[OUT]

ANTOLOGIA

LA CRISI DELLA CRITICA

Numerosi sono i prelude di una crisi sistematica della critica, sia nel senso produttivo che populista. La prima sezione di questa antologia contiene alcuni testi che diagnosticano questa condizione complessa, identificando varie cause scatenanti. Questa diagnosi si allarga principalmente tra gli anni '90 e gli anni '10, con un primo, manifestuale e quasi provocatorio input: nel primo testo, Manfredo Tafuri viene intervistato da Richard Ingersoll e tocca diversi temi fondamentali: dal rapporto storia/critica (con la celebre "morte della critica"), il tema della nostalgia, della borghese ricerca di un senso, e della disillusione davanti al mondo capitaista. Segue—cronologicamente—parte dell'articolo di Werner Oechslin per Lotus 72, in cui il critico svizzero annovera alcune possibili cause—e alcuni "comportamenti scorretti"—che hanno portato alla condizione difficile che la critica vive all'fine del Novecento; disegna, anche, una prospettiva metodologica per la critica che parzialmente è stata percorsa in questo elaborato: ripensare gli strumenti che la storia della disciplina ha lasciato per poi. Successivamente, una testimonianza di come la critica di Bruno Zevi, gonfia della sua necessità politica (in senso stretto), ricada in un populismo autocelebraivo e retorico, vuoto di contenuti quanto borioso e "di stomaco". Seguono tre interventi diagnostici, diversi nell'impostazione e nelle conclusioni. Il primo, di Marco Biraghi per la zine londinese Fulcrum, diagnostica una crisi della critica italiana specialmente legata alla mancanza di incisività delle scelte editoriali del mainstream, presentando solamente posizioni di comment "fenomenico". Luigi Prestinenza Puglisi invece rileva uno shock legato all'accesso di internet nel campo da gioco, in una partita dove la presa della carta stampata si era già indebolita molto, poi provando a identificare alcune buone pratiche. Chiude la sezione l'intervento di Margherita Petranzan al convegno dell'Accademia di San Luca del 2014, in cui si chiede se a essere in crisi è l'intero settore della critica, o il meccanismo di ritorno tra critico e lettore, e la reciproca capacità di porsi in crisi e ripensarsi.

1

THERE IS NO CRITICISM, ONLY HISTORY

Manfredo Tafuri a Richard Ingersoll, su Design Book Review n. 9, 1986.

There is no such thing as criticism, there is only history. What usually is passed off as criticism, the things you find in architecture magazines, is produced by architects, who frankly are bad historians. As for your concern for what should be the subject of criticism, let me propose that history is not about objects, but instead is about men, about human civilization. What should interest the historian are the cycles of architectural activity and the problem of how a work of architecture fits in its own time. To do otherwise is to impose one's own way of seeing on architectural history.

What is essential to understanding architecture is the mentality, the mental structure of any given period. The historian's task is to recreate the cultural context of a work. [...] The historian must evaluate all the elements that surround a work, all of its margins of involvement; only then can he start to discover the margins of freedom, or creativity, that were possible for either the architect or the sponsor.

The problem is the same for comprehending current work. You ask how the historian might gain the distance from a new work to apply historical methods. Distance is fundamental to history: the historian examining current work must create artificial distance. This cannot be done without a profound knowledge of the times—through the differences we can better understand the present. [...] The way for us to gain distance from our own times, and thus perspective, is to confront its differences from the past.

One of the greatest problems of our own times is dealing with the uncontrollable acceleration of time, a process that began with 19th-century industrializations; it keeps continually disposing of things in expectation of the future, of the next thing. [...] What you would call an "architectural critic" serves as a truffle dog looking for the new to get rid of the old. Scully is a good example, when he first discovers Louis Kahn and then dumps him to go on to Venturi. For this sort of critic, truly profound work, such as that of Mies, remains "unread" because it does not fit into the scheme of continual destruction.

As to how to select buildings that are worthy of history, it is the problem and not the object that concerns the historian. The works selected are irrelevant on their own and only have meaning in the way they relate to the problem. If you look back to the fifties, you'd see that two of the most published architects were Oscar Niemeyer and Kenzo Tange, architects who have not enjoyed continued prominence in successive histories. They were swept up in the news in an ephemeral notoriety, but this exposure did not assure them a place in history.

The historian has to abandon his prejudices about the quality of the work in order to deal with the problem +behind it. The work of Eisenman and Hejduk was much more interesting 10 years ago than it is today because it showed a curious problem of Americans looking to Europe, and what they chose to look at was an "Americanized" Europe—Eisenman's Terragni is an architecture without human history. Using the theoretical precepts of Chomsky and Lévi-Strauss (rather than the more characteristic American pragmatism), they succeeded in emptying their historic sources of the human subject.

As to the problems of architecture, it is more interesting to note cycles—series of things—rather than individual works of

architects. The historic cycle tells us more than stylistic taxonomies. In the US, for instance, the attitudes toward public housing that emerged during the Progressive era under Theodore Roosevelt were regenerated during the New Deal and present a significant cycle for the historian to analyze.

The greatest confusion in the “criticism” of architecture is in fact due to the magazines attached to the profession: architects should do architecture and historians should do history. [...] I frankly don’t see the importance of pushing theory into practice; instead, to me, it is the conflict of things that is important, that is productive. I don’t see it as being prophetic, but what I was saying 15 years ago in *Architecture and Utopia* has become a fairly standard analysis: there are no more utopias, the architecture of commitment, which tried to engage us politically and socially, is finished, and what is left to pursue is empty architecture. Thus an architect today is forced to either be great or be a nonentity. I really don’t see this as the “failure of Modern architecture”; we must look instead at what an architect could do when certain things were not possible, and what he could do when they were possible. This is why I insist on the late work of Le Corbusier, which had no longer any message to impose on humanity. And as I have been trying to make clear in talking about historical context: no one can determine the future. [...]

Gone are the certitudes. Just as a child discovers the truth about Santa Claus, we find ourselves confronting the great “truths” about the world. Phillipe Ariès in his excellent history of death (*The Hour of Our Death*) shows the change in attitude toward death during the late Middle Ages after the invention of Purgatory. The certainty of leaving one life for a better one was suddenly thrown into crisis, and from that time on we can observe humanity’s hopeless struggle to eliminate death. Along with this uncertainty comes a nostalgic search for a center, thus in our times we see the return of the pope in Italy and the triumph of Reagan in America. In architecture, we might see Graves like Vignola in the 16th century, not having the talent or the courage to really design. But even the work of a good architect, such as Stirling, shows this problem of the search for the center.

The mass of architects shouldn’t worry, they should just do architecture. If we take two theorists who are currently enjoying a revival, Loos and Tessenow, the latter especially advised never to insist on invention but rather on production. One should refine a few elements to perfection as a good craftsman. In our times, Richard Meier does this, he is a good craftsman. The avant-garde oriented architects are infused with some sort of mysticism awaiting an ultimate epiphany, a final word—but the word already exists, they just are unable to hear it. Contemporary architects are heirs to an enormous effort of liberation, yet it often appears that they would prefer that the liberation had not yet occurred so that they might repeat the process.

The time of connections (collegamenti) is over. Knowledge seen as analogy is no longer valid. The correspondences that were considered capable of linking microcosm to macrocosm (i.e., treating the headache as a storm in the head), this system of concordia-discors gave way because it could no longer alleviate man’s anxiety. Even our great 19th-century minds—Nietzsche, Marx, Freud—retained some millennial thinking when they proposed the possibility of a better time by bringing us to the limits of our own existence. Building on their knowledge, we can only try to live more completely—if we really are resolved to eliminate anxiety, then we would realize that history serves to dispel nostalgia, not inspire it.

PERCHÉ NON ESISTE PIÙ UNA CRITICA DELL’ARCHITETTURA DEGNA DI QUESTO NOME?

Werner Oechslin, su Lotus Intenational, n.72, 1992.

Si dirà che questa è una visione troppo negativa della realtà, che esistono, pur sempre, buone critiche nonché buoni critici. Può darsi. Ma, da un punto di vista puramente statistico, critica e architettura si trovano in una situazione analoga. Infatti, per scoprire l’architettura nella marea di edifici che sorgono ogni giorno, ci vuole la lente di ingrandimento o, meglio ancora, il microscopio. Così, per scoprire una corretta interpretazione critica nella giungla di riviste sempre più ricche di colori e di attrattiva, che interamente o parzialmente si sono vocate all’architettura, ormai diventata di grande popolarità, se ne sfogliano le pagine per ore e ore, quasi sempre, purtroppo, inutilmente. Tutto ciò comporta le seguenti considerazioni:

1. In realtà, forse non esiste la figura del “critico dell’architettura”, cioè di uno specialista che sappia valutare l’architettura contemporanea e sin dotato di competenze specifiche, di conoscenze e metodi adeguati. Come nella letteratura e nella musica, il “critico”, nel caso in cui possieda effettivamente più di una conoscenza casuale della materia - vale a dire che disponga di una competenza chiaramente riconoscibile - proveniva un tempo e proviene tuttora da discipline di solida tradizione “storica”, all’interno delle quali i criteri di valutazione possono, come minimo, riferirsi a un bagaglio consolidato di esperienze. Dove invece la storia è stata rifiutata o condannata, nella maggior parte dei casi, anche il critico più serio è rimasto per strada - non a caso la prima istanza del manifesto dei pittori futuristi dell’ 11 febbraio 1910, cioè “distruggere il culto del passato”, ben si accoppia all’ulteriore dichiarazione che suona: “considerare inutili e dannosi i critici d’arte”. Questa tabula rasa, questa frattura radicale con la storia, che trova le sue radici ideologiche nell’arte moderna, dovrebbe oggi essere definitivamente superata. Si direbbe che, per reazione, ormai tutti avvertono e ben comprendano l’indissolubile legame con la storia e, di conseguenza, riconoscano al critico il suo tipico retroterra fatto di esperienze dedotte “dalla storia”. Ma non è così. Questa presunta logica non trova riscontro nella realtà. Soltanto in casi eccezionali il posto del “critico” di un tempo, ormai scacciato, è stato rimpiazzato dai competenti critici di oggi. Tutto il resto sottostà ad altri criteri. Così è caduto in disgrazia anche il “buon nome” del critico! Nessuno parla più di competenza in merito alla critica architettonica. Si crede invece alla chimera della legittima diversità di gusto (come se l’architettura fosse soltanto o sopra un muro una questione di gusto). Esiste inoltre una terza posizione (interessata a tutt’altro che non alla buona architettura) che sempre si rallegra del fatto che i critici con i loro giudizi arbitrari si neutralizzano da soli e si rendono ridicoli.

2. È forse possibile ricavare una qualche indicazione per valutare l’attualità - ad esempio nel senso di individuare criteri fondamentali di giudizio - dall’esperienza della precedente critica architettonica, da lungo tempo parte integrante di una storia, le cui basi sono relativamente più solide? È possibile acquisire metodi e competenze per queste vie traverse? Le probabilità di successo non sarebbero poi tanto scarse, qualora i risultati così ottenuti fossero confrontati con quelli lasciati in eredità dall’attuale “critica architettonica” con i suoi modelli di legittimazione, con le sue

formule basate su associazioni e confessioni libere. È del resto del tutto plausibile partire da precedenti anticipazioni ed esperienze nel merito. Tutto ciò, lo ammettiamo, è scarsamente “rivoluzionario” e assai poco “vendibile sul mercato”, pur restando pienamente ragionevole. Se queste considerazioni fossero prese sul serio, si potrebbe stabilire, in direzione opposta, che il compito della critica architettonica (se con questo termine si intende ancora il riferimento critico a quanto è già costruito o è in corso di realizzazione), dovrebbe essere al centro dell’attività di uno “storico dell’architettura”. In fin dei conti egli sa fin troppo bene in quale misura il suo modo di vedere (condizionato dalla propria epoca) si ripercuote anche sul giudizio della storia.

[...] - Se qualcuno omette qualcosa, sicuramente c’è sempre un altro che colma tale lacuna sul mercato. La “critica”, come anche la “recensione” - del resto, è difficile che uno storico dell’arte si qualifichi con la “critica” per la carriera universitaria - sono in genere molto laboriose e richiedono almeno altrettanta energia e impegno dell’elaborazione di un saggio. Intanto non si esige da lui un rapporto critico con l’arte, meno che meno con l’arte contemporanea. Così non giova a nessuno richiamare l’attenzione sul fatto che questo lavoro, se ben fatto, costituisce uno dei compiti di maggior impegno. 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. Proprio al contrario: autori di questo tipo presentano soltanto dei vantaggi, dato che in genere sono più malleabili (e non ottusi), li si può più agevolmente influenzare, non si torturano per formulare un giudizio e perciò consegnano i testi con maggiore puntualità. E neppure si seccano se qualcuno pasticcia i loro manoscritti - proprio al contrario dei famigerati critici di un tempo, di cui è importante ogni singola parola, essendo stata scelta a proposito. In fin dei conti, si sono dibattuti sul testo, l’hanno soppesato, l’hanno riscritto ... e alla fine hanno optato per una data versione.

[...] - Un altro tipo di critico ha invece conquistato il mondo. Se proprio si deve compiere questo faticoso lavoro, allora che siano almeno tributati, per favore, i relativi allori e il dovuto prestigio! È mortificante restare per lunghi anni a guardare le star della scena architettonica (dovendosi per di più sprecare in apprezzamenti positivi) senza godere personalmente di questa fama! La ricetta contro tale frustrazione è semplice: ci si deve mettere in mostra - proprio come fa l’artista. Il critico che si autocelebra. Charles Jencks lo ha efficacemente dimostrato per anni: ha inventato, a suo piacimento, nuovi “ismi” e, sempre a suo piacimento, si è accollato persino le obiezioni. L’essenziale è restare sulla cresta dell’onda. Come mai sono sempre gli stessi che annunciano un fenomeno e che - nell’annuncio successivo - lo smentiscono? Costoro hanno imparato come funziona il mondo: c’è bisogno di nuovi titoli sensazionali. Il sensazionalismo va soddisfatto. E finché sussiste questa ubriacatura, nessuno si cura di quanto si è detto ... L’oblio è la molla migliore per la novità. Che si metta subito a riposo chi vuol ricordare!

- Ed ecco un altro principio, che oggi viene applicato con successo e che, naturalmente, è in diretto contrasto con la critica

illuminata che, ormai fuori moda, crede ancora nella forza delle argomentazioni. Se voglio che mi si riconosca e mi si ricordi come critico (evidentemente nell’interesse di un’auspicata autocelebrazione), devo evitare il più possibile di fare troppa chiarezza con le mie argomentazioni. Infatti, una spiegazione efficace rende superfluo chi l’ha fornita. Una discussione oggettivata non ha più bisogno di riferirsi a chi vi ha partecipato. Ne consegue la ricetta per i critici che aspirano al successo: esprimere nel modo più oscuro possibile tesi che sembrano semplici. Non si può rinunciare al mago! Le questioni (se insolubili) vengono sempre rinviate a chi le ha suscitate: costui resta insostituibile.

INTRODUZIONE AL CONGRESSO DI MODENA

Bruno Zevi, *Introduzione al Convegno Paesaggistica e linguaggio. Grado Zero dell'Architettura, 1997.*

[...] Cari amici, dichiaro aperto il convegno di Modena. Un convegno sperimentale, comunque ostile ai parametri di comportamento dei convegni istituzionali, accademici e professionali; convegni sonniferi e sbadigliosi, in cui ognuno recita un monologo preconfezionato e poi segue un dibattito su relazioni che nessuno ha ascoltato con attenzione, dialogo tra sordi e indifferenti. Questo è un convegno che non serve a far carriera nelle nostre università soporifere, né negli ordini e nelle associazioni professionali, né serve a trovare clienti. Convegno senza regole e formalità, privo di programma e di ordine del giorno, in cui può valere anche il silenzio in un'atmosfera disturbata, inquieta e lieta. Un convegno comunque di tipo inedito atto a suscitare curiosità, diffidenza e sospetti. Un convegno rischioso di cui chiedo scusa a voi e principalmente agli ospiti stranieri che in questi mesi mi hanno tempestato di lettere e telegrammi per sapere cosa dovevano preparare, e a cui ho risposto niente, e meno che mai conferenze. Giungo alla conclusione. La finalità è chiaramente politica. I convegni si fanno per modificare la situazione politica, o non si fanno. Se indugiamo su temi estetici, linguistici, espressivi è perché l'arte anticipa e prefigura il panorama sociale, e noi dobbiamo essere culturalmente ferratissimi per lottare efficacemente sul terreno politico. Su questo terreno, in Italia siamo davvero non al grado ma all'anno zero. Continua a mancare una classe dirigente conscia dei drammi e delle sfide del territorio, appassionati di letteratura, di pittura, di musica, di sport, ma nessuno appassionato di architettura come sono stati in Francia un Pompidou o un Mitterand. Tanto per fare nomi, l'on. Veltroni, ministro dei beni culturali, di tutto si occupa, di musei e di danze del ventre, ma non di architettura. Il ministro dei Lavori Pubblici è una personalità stimabile e autorevole proveniente dalla veneziana Ca' Foscari, ma di sensibilità alla qualità architettonica, non ne ha dato alcun segno. In Parlamento ci sono uomini vivi e colti, ma nessuno ha ritenuto opportuno coinvolgersi nella paesaggistica e nell'architettura d'azione. È nostro compito mobilitarci per mutare questa incredibile arretratezza rispetto al mondo. Abbiamo motivo di nutrire fiducia, perché, grazie soprattutto al governo Prodi, siamo in Europa e possiamo agire a livello europeo per colmare le lacune italiane. [...] Siamo alla vigilia di un periodo di prosperità professionale e dobbiamo essere pronti a gestirlo calamitando gli industriali e gli imprenditori più illuminati, le forze sindacali più disponibili al nuovo, gli uomini politici determinati a creare una classe dirigente di livello europeo. Noi chiediamo:

A Una legge quadro sull'architettura, almeno pari a quelle vigenti in Francia e nei più avanzati paesi europei;

B Una reinvenzione del Ministero dei Lavori pubblici, che è un pachiderma accovacciato su sé stesso;

C Un radicale ripensamento delle funzioni delle Soprintendenze, monarchie assolute capaci di rovinare capolavori come il Palazzo dei Diamanti di Ferrara, e incapaci di affrontare il restauro di un monumento come il Colosseo;

D Una presa di coscienza dei temi ambientali, architettonici e territoriali da parte del Ministero dei Beni Culturali e degli enti locali, regioni province e comuni, la cui attività vedi il caso di

Roma è caratterizzata dalla mancanza di fantasia, dell'inabilità a creare una visione globale, un'immagine del futuro della capitale;

E Un riesame degli slogan, delle frasi fatte, dei pregiudizi diffusi, della pedonalizzazione indiscriminata dei centri storici all'esclusione di interventi moderni nei loro tessuti.

Chiediamo tutto questo e siamo convinti di poterlo ottenere. Lunghi da noi, dopo la tragica esperienza dei paesi dell'est e l'ambigua politica dei comunisti, identificare la sinistra con la cultura, ma è certo che la presenza della sinistra al governo offre spunti e incentivi nuovi, che dobbiamo utilizzare. Chiudo in chiave personale. ho quasi ottant'anni, sto benissimo, con la Storia e Controstoria dell'architettura in Italia ho completato il mio programma di lavoro, gioco a tennis tutte le mattine. Dal 1943 mi considero un sopravvissuto, essendo sfuggito senza motivo allo sterminio della mia gente. Quindi penso alla morte serenamente, al modo di Benedetto Croce, il quale narrava che, quando gli capitava di pensare alla morte, si ricordava di un suo amico, chirurgo napoletano, che mentre operava, sentendosi mancare, prese il bisturi, lo consegnò ad un suo aiuto e disse: "Continua tu". Io sono felice perché so che, in qualsiasi momento, sentendomi mancare, posso rivolgermi a voi, dicendo: "Continua tu, tu. Tu".

THE CRISIS OF CRITICISM

Marco Biraghi in Fulcrum n. 85, Critique, 2014

It is useless to complain about the temporary absence - or even the final death - of criticism in architecture, as in any other sector of society. And it is not even enough to say, as is often done, that every epoch has the criticism it deserves, since criticism is the well-calculated product of every epoch, and therefore there is nothing tending towards the “fatal” in the relationship between the two. Critique of architecture, more than the critique of other disciplines, reveals this relationship for the simple reason that architecture, more than any other cultural “product”, is heavily involved with business interests and markets. This is the reason why for some years now architectural magazines have stopped any really critical activity. [...] During the “heroic” era of twentieth century architecture (the twenties and thirties, but also, albeit with different features, the first decades after World War II), architectural magazines took clear and highly motivated positions; “militant” positions which involved not only the support and defence or their own “party” but also the censorship—and in some cases the actual attack - of those “parts” considered enemies. [...] Later, in the eighties and nineties, criticism was often expressed through analysis that did not necessarily have a single point of view. [...] Later, more and more, the coexistence of different points of view and a less apparent ideological commitment than in the past have emerged as defining characteristics of the era. And this hasn’t certainly silenced the expression of clear and precise positions. Essays and articles published nowadays in Italian architectural magazines and newspapers, in most of the cases, lack of a true critical vision, and are rather the effect of a game of balance between dumb exposition of the phenomena and absence of any thought. Compared with the critical situation of criticism on paper journals one might think that the right answer could be found in the web: to paraphrase Walter Benjamin, one might say that criticism today makes up in spread what it has lost in depth; but if for Benjamin himself the loss of distinction between author and audience in the Soviet press of the 1930s was a sign of progress - not only in a political sense but also in the perspective or a literary technique—the transformation of today’s internet users and social networks into “authors” and “critics” does not promise to be greeted with an equal enthusiasm. Manfredo Tafuri, in a well known 1986 interview with Richard Ingersoll, explained the problem by saying “There is no such thing as criticism, there is only history.” Conversely, on the web today there are only (or most of all) personal opinions.

LA CRISI DELLA CRITICA

Luigi Prestinenza Puglisi, in Storia dell'Architettura 1908-2005

Insospettata da un lato dall’ottimismo dello Star System che si sottrae ai problemi strutturalmente più rilevanti e scossa dall’altro dalle riflessioni sociologiche che mettono in luce i limiti di questo approccio estetizzante, la critica stenta a trovare nuove ipotesi operative. A testimoniare è la ridotta produzione di rilevanti testi teorici scritti a partire dal 2001 e la loro ancora più scarsa incidenza sul mercato, soprattutto se paragonata con quella dei libri pubblicati nel decennio precedente. [...] La crisi investe anche le riviste di architettura, uno degli strumenti privilegiati attraverso il quale, negli anni ottanta e novanta, si era diffuso il pensiero architettonico. [...] Per molti la causa è da attribuire a internet che con la diffusione tempestiva e gratuita di notizie e immagini sottrae alla carta stampata il ruolo di veicolo privilegiato della diffusione del pensiero architettonico e, di conseguenza, lettori e pubblicità. Ma, al di là di internet, vi è anche una crescente difficoltà a caratterizzarsi con una propria e autorevole voce. Evitando di cadere negli opposti pericoli di diventare raffinate pubblicazioni utili solo a promuovere il già noto, attraverso i magnifici servizi fotografici selezionati e pagati dagli stessi protagonisti della scena architettonica, oppure a rifugiarsi in generiche riflessioni sociologiche, culturali o politiche. [...] La flessione delle vendite angustia anche le riviste che conservano un taglio tradizionale. [...] Numerose si rinnovano con conseguente avvicendamento dei direttori. In controtendenza due iniziative. Sono The Architects’ Newspaper e A1074. Operando con modalità comunicative nuove, entrambe le riviste rivendicano l’interesse per tutto ciò che si muove al di fuori del mondo dello Star System. L’una approfondendo sia in chiave giornalistica che teorica i problemi dell’area metropolitana di New York, l’altra cercando di capire cosa effettivamente avviene in Europa e, in particolare, in quelle sue aree periferiche che oggi—grazie alle nuove comunicazioni—vivono in una interessante dimensione in cui si incontrano, generando nuove sintesi, le problematiche locali e quelle globali.

LA CRITICA DELL'ARCHITETTURA

Margherita Petranzan in La Critica Oggi, Roma, Gangemi, 2014

Aldo Rossi, nel suo scritto che presenta il libro su villa Alessi, da me curato nel 1996, mi ringrazia per il libro critico e analitico della costruzione trattata, e aggiunge: "Direi, se fossi io stesso critico, che il libro cerca di entrare nella natura della composizione, di ripercorrerne la genesi: cosa che è lodevole, anche se non so se sia possibile". Chiude poi la sua introduzione dicendo che "Ogni opera riuscita crea una propria memoria, anche se alla fine sembra una copia di qualcosa, compresa la copia di se stessa".

[...] Mi interrogavo, sin dai primi numeri di *Anfione e Zeto* - la rivista di architettura e arti che ho fondato nel 1988 e che attualmente dirigo - sulla necessità di analizzare l'architettura realizzata in modo rigoroso attraverso il suo farsi, la sua genesi, entrando nella complessa e intricata rete di relazioni che ogni opera determina e produce, e di quelle da cui viene prodotta. È un lavoro importante ed entusiasmante anche se molto oneroso, che, sinceramente, a distanza di molto tempo, credo possa contribuire sicuramente a conoscere l'opera in modo approfondito, ma sempre duplice. Provo a spiegarne i motivi: dalle pagine della rivista continuo ad analizzare e interpretare i due percorsi: quello che porta dall'autore all'opera, descritto dall'autore, e l'altro che porta dall'opera a lettore, che è affidato a un critico. Sono percorsi complessi, complementari, a volte intrecciati, mai però coincidenti: come due binari viaggiano paralleli, ogni tanto si intrecciano in qualche scambio, poi continuano a riprendere la propria autonoma strada: questo accade anche e soprattutto perché il percorso del critico tende al giudizio, cosa legittima, ma, [...] spesso con una riduttiva presunzione di conoscenza quando non entra nella complessità dell'intero processo, che è spesso costituito anche da intuizioni improvvise e importanti riflessioni teoriche.

L'opera finita, che si mostra come una totalità compiuta, esprime sempre un processo di cui essa è una momentanea interruzione, una pausa. Attorno a tale processo non possono però esserci giudizi risolutivi, ma continue interrogazioni: si possono unicamente decodificare i linguaggi, fornendo così un possibile sistema interpretativo. Critica è allora continua interpretazione, che fornisce immagini sempre diverse dell'opera, e che contribuisce a "costruirla". con ruoli nuovi e altrettanto nuovi significati.

TRAIETTORIE

*La critica italiana non è rimasta, però, arenata nel tempo a una diagnostica non propositiva. Numerosi sono stati i tentativi di auto-analisi, più o meno dichiarati. La critica ripensa al suo ruolo e ai suoi mezzi, anche a fronte della rivoluzione digitale. Questa fase caratterizza la produzione nei primi anni '10. Nel primo testo, Pier Vittorio Aureli e Gabriele Mastrigli propongono una lunga e complessa disamina delle condizioni a contorno della critica e della teoria, chiedendo una attenzione particolare alle condizioni che descrivono una specifica geografia e a una specifica storia, praticando con rabbia lucida una ricerca alternativa e responsabile. Il dibattito continua nel 2013, con un serrato botto e risposta tra tre autori, Luca Molinari, Valerio Paolo Mosco e Giovanni La Varra. La diagnosi, componente base dell'approccio dei tre autori ricerca una "colpa" più che una causa delle condizioni, e propon, in base a quanto viene individuato una eventuale possibilità progettuale: per Molinari, la ricerca sopra i media tradizionali, lontano dai miamsi dei social; per Mosco, invece, la possibilità è di una critica che prenda le distanze dalla "mediocrità" e della rapidità dei social network; per La Varra, invece, la critica deve riappropriarsi dei processi creativi, che faccia i conti con la provincia, la città e con le responsabilità della disciplina dell'architettura. Molinari, un anno dopo, cambia idea, e si fa invece foriero di unna possibile critica sulla rete. Alberto Ferlenga, nel suo intervento in *La Critica oggi*, invece, propone il ritorno calmo e rilassato a una distanza che sappia guardare con occhi nuovi il mondo che la circonda; chiudono la sezione due contributi sopra i social network e le dinamiche. il primo è di Tommaso Ferrando, che propone una integrazione tra una critica classica, propositiva e non "piagnona" e l'apporto positivo e dinamico che possono dare i social network; il secondo contributo è di Marco Biraghi, che affronta frontalmente, ma ironicamente, la questione della condivisione, dello sharing, dinamica tipica dei media 2.0.*

7

TEORIA E CRITICA. PUNTO A CAPO

Pier Vittorio Aureli, Gabriele Mastrigli, su <http://www.architettura.it>, 23.05.05

ARCHITETTURA

Parafrasando una battuta di Robert Bresson sul teatro, si potrebbe affermare che l'architettura è l'architettura. Ed è sempre per questo che la gente di architettura, che vuole cambiare l'architettura, non la cambierà mai. Esiste, non la si può cambiare, altrimenti diventerà qualcosa che non è più architettura. L'architettura è sempre uguale a se stessa. Ma se l'architettura è anche, ancora oggi, "sostanza di cose sperate" è perchè essa non ha bisogno di ricontrattare ogni volta il proprio senso e la propria appartenenza al mondo. L'architettura è il mondo, nella forma in cui esso viene reso disponibile ad accogliere l'uomo: una forma di cui l'uomo ambisce a fissare i principi nei quali riconoscere e verificare valori collettivi e condivisi. La celebre "profezia" di Edoardo Persico del 1935¹ è dunque l'esempio più chiaro di come non serva a nulla chiedersi affannosamente ogni volta cos'è l'architettura. La speranza di Persico non risiede, come pensa molta critica oggi, nell'imperativo di cambiare tutto per disfarsi al più presto del proprio, deteriorato, presente. È invece la speranza di mettere a fuoco, comprendere e condividere questa sostanza delle cose; cose di cui riconosciamo i nessi inevitabili, nonostante tutta la storia dell'architettura sia troppo spesso presentata soltanto come il racconto dello sforzo prometeico di rompere quei nessi, di decidere il proprio futuro (cioè, letteralmente, di separarlo dal presente), di affrancarsi dall'oppressione di un passato che inibisce il compimento del progetto.

Una volta emendata dall'obbligo del nuovo a tutti i costi, della novità nelle sue varie forme (tecnologica, linguistica, funzionale, estetica, politica, etc.) come suo unico, liberatorio fine, l'architettura cessa immediatamente di essere un problema in se stessa.

Liberata dai suoi falsi scopi, l'architettura torna ad essere una concreta realtà.

TEORIA

Con il presunto tramonto del linguaggio classico, con la presunta fine del linguaggio moderno, e oggi con l'avvento di quello che molti taste-setters odierni definiscono come un vero e proprio periodo post-teorico² o post-critico³, sembra che non sia rimasto nulla che ci consenta di definire, in vacuo, cosa è l'architettura. Di qui la pretesa ricorrente di sbarazzarsi della teoria intesa come dispositivo critico obsoleto, antitesi di uno spensierato pragmatismo o di un altrettanto spensierato utopismo delle buone intenzioni. Checché ne dicano, però, le anime belle del tardo-capitalismo post-industriale o quelle dell'utopismo post-moderno, l'impossibilità di una teoria in vacuo non è soltanto la felice caratteristica degli odierni tempi moderni, bensì un travaglio che ha segnato tutta l'architettura, a cominciare proprio da quella classica, il cui linguaggio si è sempre fondato non soltanto sull'astrazione della norma o sulla purezza dello stile, ma anche sulla piena coscienza delle cose e sulla ferma convinzione della loro ragione di esistere⁴. Una teoria dell'architettura è allora il riconoscimento di valori paradigmatici colti e formati nel vivo della condizione drammaticamente congiunturale in cui si trovano le forme dell'architettura. La teoria in architettura, dunque, nasce in primo luogo dalle questioni della forma intesa nella sua verità effettuale e non, come si ostina a credere gran parte della critica odierna, da sistemi di pensiero astratti, da qualche paranoia ermeneutica, da esercizi tassonomici o da un verismo a buon

mercato. In architettura non c'è scampo dalla forma (e gran parte dell'architettura odierna è gratuito formalismo, malgrado tutte le argomentazioni programmatiche, simboliche, funzionali, filosofiche, sociologiche, tecnologiche, regionali, economiche che inutilmente vengono spese per la sua giustificazione). Più ci si ostina ad intendere il formalismo come salto nell'arbitrarietà, più ci si condanna all'arbitrarietà nella sua versione peggiore, ovvero il formalismo inconsapevole.

Non vi può essere cultura architettonica laddove la Teoria non disponga i propri mezzi nel modo più chiaro e rigoroso ed individui i propri scopi al di là di banali compiti quali il superamento dello status quo. All'eterogeneità delle condizioni la Teoria deve opporre la propria specificità, giacché è proprio in questa opposizione che l'architettura, come ogni altro dire, trova il suo fondamento. Per opposizione intendiamo un modo della teoria di essere nel profondo della sua costituzione, critica, ovvero una teoria che non sia espressione letterale dei luoghi comuni con i quali si costruiscono oggi le rappresentazioni del mondo e le forme del suo consenso di massa (complessità, informazione, mercato, dispersione, frammentazione, fluidità, individualismo, ecc.). Soltanto una teoria dell'architettura coscientemente instaurata al di là di questi totalizzanti e ridondanti luoghi comuni (che certo non hanno bisogno delle teorie architettoniche per continuare ad affermarsi) può accumulare e formalizzare le proprie ragioni, renderle intelligibili, presentarle ai propri interlocutori per quello che sono, rivendicare la propria posizione, promuovere un confronto, rendersi disponibile e non irrisconoscibile. Solo all'interno di questa posizione critica può darsi oggi una teoria che non riduca l'architettura -parafrasando ancora Persico- a "bisogno artificioso di novità", ma che nemmeno la condanni ad essere per i posteri nulla più che lo sterile "documento di una inquietudine spirituale che non è riuscita a stabilire con coerenza i termini del problema."⁵

CRITICA

Vi è oggi un diffuso equivoco sui ruoli e gli scopi della contemporanea critica di architettura. Un equivoco peculiare della condizione italiana che tuttavia si può estendere a tutto il contesto europeo. Esso consiste nel riconoscere nel critico il ruolo di promoter del "nuovo", medium attraverso il quale l'architettura viene traghettata e legittimata nei circuiti della comunicazione, trampolini di lancio per l'incontro con le committenze più generose e ambiziose. Non a caso il critico, nelle reali spoglie del giornalista, del curatore e dell'editor, è di fatto richiesto in qualità di osservatore del mondo dell'architettura, decrittatore delle mode e delle tendenze, talent-scout della progettualità "giovane" e sperimentale. Il problema sorge nel momento in cui ci si interroga in base a quali posizioni, in base a quale teoria, intesa nel senso letterale del termine, cioè in base a quale visione del mondo questa figura opera al di là dei vaghi contenitori tematici di volta in volta proposti in forma di libri, conferenze, mostre e riviste. E spesso la risposta a questo interrogativo è un imbarazzato silenzio subito riempito dall'arrogante insofferenza per qualsiasi assunzione di responsabilità che non sia il dovere di facilitare un generico nuovo, alimentare il flusso dell'informazione e rispondere all'urgenza di essere lì invece di essere qualche cosa.

In Italia scomparsi prima Manfredo Tafuri poi Bruno Zevi, l'interesse per la figura del critico trova nuova linfa dalla fine degli anni '90: da una parte strumentalizzando e riducendo a chiacchiera il celebre anatema del primo—non c'è critica, c'è solo storia⁶—dall'altro tentando di rinverdire l'attivismo di una certa critica "operativa", per fronteggiare la penuria di entusiasmo della classe dirigente dell'architettura nazionale e sollecitarne il ricambio

generazionale. Ossessionata dalla visibilità mediatica e dalla tempestività di intervento nel "dibattito", questa critica -che ha battezzato la Rete come il luogo e contemporaneamente il senso stesso del fare critico- non è ancora uscita dal grande tabù italiano delle liste e delle classificazioni, secondo il quale non si può parlare di architettura se non mettendo in fila gli elenchi dei buoni e dei cattivi di turno, in nome del "nuovo" contro le posizioni ritenute più pedanti e regressivo. Che la nuova critica si attardi sulle posizioni più retrive lo conferma d'altronde la fede cieca nell'informazione e la conseguente, malcelata pretesa di restituire la realtà per quella che è. Una pretesa che, sulla scorta dell'equazione architettura=informazione, ha portato in breve a legittimare e promuovere l'architettura senza il ricorso a prospettive teoriche e realmente critiche, ma confidando in definizioni sempre più semplicistiche e stereotipate, in parole chiave e negli slogan demiurgici, etichette pubblicitarie di facile comprensione che si avvicendano da un media all'altro con ormai l'unico intento di scacciare la dannata ansia che l'architettura sia un argomento difficile da vendere.

L'argomento solitamente sostenuto a proposito di questo "rompete le righe" della teoria e della critica in architettura, consiste nell'ormai abusato dovere morale di superare i tradizionali confini della disciplina e annientare qualsiasi economia e regola del discorso sull'architettura. Non ci si avvede, però, che, rompendo le regole, si lascia campo libero proprio alla più reazionaria nostalgia delle regole, una nostalgia che oggi arriva nei modi più regressivi attraverso il ricorso ad un determinismo materiale e tecnologico giustificato da pretese di autonomia disciplinare; un determinismo giunto ancora prima che lo spensierato approccio leggero e multidisciplinare abbia conseguito i risultati ingenuamente sperati ormai da molto tempo⁷. Questo risultato, che vede la critica incapace di proporre prospettive di dibattito alternative al letterale broadcasting della novità, ci deve far riflettere proprio sulla natura postmoderna del "nuovo", cioè l'unico parametro vagamente teorico brandito dalla nuova critica post-critica come valore positivo assoluto, indiscutibile a prescindere dei suoi contenuti effettivi. Il nuovo nuovo ormai svuotato di qualsiasi impeto riformatore o di emancipazione culturale, sociale e politica, si offre, in chiave teorica, come pura tautologia, tanto che verrebbe voglia di parafrasare l'inquietante constatazione che Tolstoj rivolgeva, più di un secolo fa, nei confronti della fede cieca nella bellezza: "È incredibile come assoluta sia l'illusione che il nuovo sia buono."

ITALIA

In realtà il dibattito critico sull'architettura e sulla città, almeno in Europa, da molto tempo non verte più nemmeno su questioni quali 'nuovo', o 'moderno'. Dato per scontato il dovere della novità, l'inutilità della teoria, la pericolosità dell'ideologia, la futilità dell'accademia come luogo di ricerca, tra i nuovi slogan, uno dei più potenti e utili per comprendere alcuni dei fenomeni più recenti dell'architettura italiana e europea, è il mito delle identità regionali. Conclusasi la stagione degli stili internazionali (dal modernismo al postmodernismo, dal regionalismo critico, al decostruttivismo), a partire dagli anni '90 proprio in Europa si consolida un certo interesse per le identità nazionali. È un interesse che prende le mosse dai grandi programmi di trasformazione urbana finanziati dalle amministrazioni pubbliche già dagli anni '80 (come nel caso dei Grands Travaux della Francia di Mitterand e del più generale rilancio dell'architettura nella Spagna post-franchista) nei quali le sempre più generiche etichette del modernismo e del postmodernismo vengono lentamente rimpiazzate dal riconoscimento di una cifra nazionale, che allenta la riflessione sugli stili e sulle forme

spostandola sulle funzioni e sui programmi. Non è un caso che questo interesse—diversamente dal Regionalismo critico individuato e auspicato da Kenneth Frampton⁸—si sia risolto, in ultima istanza, in generici neo-modernismi rivisitati in chiave locale che, con additivi retorici di comodo (gli iper- o i super⁹-), sono diventati facili slogan per leggere e promuovere l'architettura senza il ricorso ad alcuna prospettiva teorica e critica. Questo stato delle cose in Italia, paese che purtroppo (o per fortuna) è stato tagliato fuori dalla costellazione delle star-regions, ha dato vita a due atteggiamenti opposti ma concorrenti nella medesima prospettiva che intende la critica come strumento di promozione. Da una parte l'isteria sempre più ricorrente di leggere la situazione italiana come dotata di una identità riconoscibile e potenzialmente parte integrante nel cosiddetto –tanto per usare lo slang della critica odierna– network della contemporaneità¹⁰. Dall'altra l'ansia di scavalcare la situazione locale quale effettiva condizione strutturale della produzione culturale che esiste e costituisce uno sfondo concreto e fortemente determinante, malgrado la retorica delle varie globalizzazioni e network ci parlino di un mondo senza confini in cui le culture e le politiche nazionali non hanno più valore.

Se l'isteria da Superdutch (oggi addirittura proiettata su scala Europea) costituisce il modo più meschino e triviale di commentare, raggruppare, tassonomizzare e promuovere l'architettura, l'annullamento di un dibattito che metta a fuoco le condizioni strutturali di un luogo in nome di un generico cosmopolitanismo –fenomeno attraente cui, però, solo una piccola parte della professione e della cultura architettonica può accedere– rischia di appiattire le effettive condizioni del mondo attraverso l'opinione di quel gruppo ristretto di persone che il filosofo Peter Sloterdijk ha definito come l'élite cinetica. Da questo punto di vista affrontare il tema dell'Italia adesso potrebbe dire anzitutto guardare non a una improbabile architettura italiana ma, al contrario a una geografia sociale, politica e culturale fortemente eccentrica, difficile, per certi versi caotica e irriducibile ad una denominazione omogenea, che fa da sfondo ad alcuni tentativi di stabilire, malgrado tutto, non tanto una inutile via italiana all'architettura, bensì una cultura architettonica in Italia¹¹. L'estrema difficoltà entro cui si muove questa ambizione non è una novità, e, dunque, non è una ragione per lasciar perdere.

[...] Alla falsa dialettica che la critica solitamente istituisce tra una architettura generica e una architettura dell'identità, tra una architettura nuova e una architettura vecchia, tra una architettura sperimentale e un architettura tradizionale, tra una architettura globale e una architettura locale, occorre contrapporre l'idea di una architettura assoluta, rigorosa e, allo stesso tempo, disponibile che fa i conti con le condizioni di un luogo, con la sua ineludibile geografia e la sua inevitabile storia. La scelta della continuità critica con la storia costituisce non un velleitario appello alla tradizione, bensì l'unico apparato critico capace di orientarsi in una situazione culturale che di fatto rischia di rimanere illeggibile. Ma paradossalmente è il riconoscimento di questa problematicità se non impossibilità di lettura di un luogo a costituire il terreno più fertile sul quale costruire una idea di architettura in Italia al di fuori delle retoriche regionaliste, nazionaliste, cosmopolitaniste o genericamente nuoviste su cui si fondano molte campagne promozionali dell'architettura oggi. Pier Paolo Pasolini, paragonando la cultura Italiana a quella francese, affermava che mentre “il Classicismo Francese –ma noi potremmo dire gran parte della tradizione culturale europea– ha alle sue spalle le sequenze progressive della lingua, gli italiani hanno alle loro spalle un caos che rende sempre indefinito e sensuale il loro classicismo”¹²

[...] 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 rassegnate accettazione, occorre promuovere una Teoria e una Critica architettonica che non si fermi a valori critici superficiali, a moduli comportamentali pre-costituiti, al conformismo del consenso, al pressapochismo 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 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.

Per quanto riguarda l'architettura solo se essa avrà il coraggio di essere implacabilmente se stessa, potrà essere, di nuovo, la sostanza di queste speranze.

NOTE

1—Edoardo Persico, *Profezia dell'architettura*, conferenza tenuta a Torino il 21 gennaio 1935 presso la Società Pro Cultura Femminile, dell'Istituto Fascista di Cultura, in Edoardo Persico, *Scritti d'architettura (1927-1935)*, Vallecchi, Firenze, 1968, p. 117. “Edoardo Persico –come ricorda Giulia Veronesi nell'introduzione al volume– aveva redatto e poi diretto al fianco di Giuseppe Pagano la più autorevole e spregiudicata rivista di architettura che dal 1930 al 1936 si pubblicasse in Italia, e forse in Europa: la vecchia, gloriosa Casabella, nelle cui pagine egli aveva assunto l'architettura nuova (la rivoluzionaria architettura “razionale”, l'architettura del secolo: passione e realtà di quegli anni difficili nell'intera Europa) a specchio e a simbolo delle aspirazioni più civili del paese, represse dal mondo ufficiale, mistificate dai fascisti “modernisti”; egli lottava anche contro gli errori di Pagano, dal quale lo divideva il proprio impegno morale e politico di irriducibile opposizione al regime dominante. E i motivi della sua aperta, temeraria polemica sono tuttora validi: si trattava, infatti, di ragioni.” In *Profezia dell'architettura*, forse il suo testo più importante, Persico traccia le linee essenziali di una storia dell'architettura moderna che avrebbe scritto se la morte non lo avesse colpito, pochi mesi dopo, alla giovane età di 36 anni.

2—Il fortunato titolo del libro di Terry Eagleton *After Theory* è stato inopportunamente utilizzato da alcuni esponenti del Post-Critical per sancire l'inutilità delle forme tradizionali di produzione critica e teorica. Per un quadro sintetico ed esauriente sullo stato della pratica teorica oggi si vedano: Maurice Berger (a cura di) *The crisis of criticism*, The New Press, New York, 1998; Terry Eagleton, *After Theory*, Penguin Books, Londra, 2004.

3—Diversamente dagli anni '90, quando vi era un generale consenso all'interno del dibattito più avanzato nell'idea che la teoria architettonica dovesse aprirsi, fino quasi a scomparire come discorso in sé verso i grandi fenomeni urbani, oggi assistiamo ad un più teso dibattito sulle forme stesse di progetto teorico e disciplinare; un dibattito sollecitato in parte dai recenti avvenimenti geopolitici che hanno risignificato la stessa globalizzazione e i suoi modi di imposizione culturale, ed in parte dalla mancanza stessa di testi significativi e generalizzanti –di “fatti costituenti”, per usare le parole di Sigfried Giedion– dopo l'uscita del volume di Koolhaas S,M,L,XL, il libro che più di tutti ha emblemizzato lo Zeitgeist della scorsa decade. Su questi temi esiste già una vasta letteratura ma si veda in primo luogo la critica che Hal Foster ha mosso nei confronti della cultura architettonica, eccessivamente rivolta, secondo il critico d'arte americano, al design (Foster, 2002). Si veda anche il dibattito sulla posizione di Foster sollecitato dalla rivista *Praxis* nel numero 5, con interventi di K. Michael Hays, Felicity D. Scott, Michael Speaks e Sanford Kwinter. Un altro tentativo di suscitare il dibattito intorno a temi della produzione teorica è stato ciò che Bob Somol e Sarah Withering hanno definito come *Projective Theory* (Somol, Whiting, 2002). A questa posizione hanno risposto più o meno criticamente dalle pagine di “*Harvard Design Magazine*” George Baird e, rileggendo la recente architettura olandese, Roemer Van Toorn. (Cfr. George Baird, *Criticality and its discontents*; Roemer Van Toorn, *No*

TAKING SIDES IN ITALY

Luca Molinari, in *Volume n.36, 2013. Comparso anche su <http://www.ilpost.it> con il titolo "La critica per l'architettura in Italia. Punto e a capo."*, 13.06.2013

More Dreams. The passion for Reality in recent Dutch Architecture... and its limitations, in "Harvard Design Magazine" n. 21, 2004). Infine si veda il polemico attacco di Reinhold Martin al Post-Critical, pubblicato sempre sulle pagine di HDM (Reinhold Martin, Critical of What?, in Harvard Design Magazine n. 22, 2005).

4—Forse la più bella definizione di approccio classico all'architettura è stata scritta da Aldo Rossi citando Mies nella sua recensione al libro di Francois Cali, *L'Ordre Grec*. Scrive Rossi "Cosi si deve interpretare quanto Mies ha scritto '... i nuovi materiali non sono necessariamente i migliori. Ogni materiale acquista significato soltanto dal modo in cui noi lo usiamo'. Che è come dire che i nuovi materiali e ciò che essi presuppongono, non sono i più moderni ma che essi acquistano significato solo da come vengono intesi, cioè che la loro modernità non è la loro novità ma la loro ragione di esistere". In questo brano l'idea di una architettura classica è completamente liberata dall'immaginario letterale del classicismo e restituita in tutta la sua assolutezza e necessaria realtà e, dunque, per chi scrive ancora straordinariamente utile oltre che banalmente attuale. Vedi: Aldo Rossi, *L'ordine Greco*, recensione a Francois Cali, *L'Ordre Grec*, in "Casabella Continuità" n. 228, 1958, anche in Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972* (a cura di Rosalo Bonicalzi) CittàStudi Edizioni, 1975, pp. 77.

5—Edoardo Persico, *Gli architetti italiani*, pubblicato in "L'Italia letteraria, 6 agosto 1933. Cfr. Edoardo Persico, *Scritti d'architettura (1927-1935)*, Vallecchi, Firenze, 1968, p. 64. La critica era qui rivolta verso la vuota polemica tra "razionalisti" e "tradizionalisti" che -secondo Persico- "ha creato soltanto aspirazioni confuse, come quella della 'moralità' e della 'contemporaneità', senza nessuna aderenza a problemi reali, e senza alcun contenuto".

6—Manfredo Tafuri, *There is no Criticism, only History*, (intervista a cura di Richard Ingersoll), in "Design Book Review", 9, primavera 1986, p. 8-11.

7—Si veda a tal proposito: *Ciro Naje, Machinic Manifesto*, in "Quaderns" n. 244, dicembre 2004. Molte personalità di spicco del dibattito internazionale sembrano oggi sedotte dal mito dell'Autonomia Disciplinare intesa non più come condizione ideologica di produzione dell'architettura, bensì come forma di expertise al servizio del mercato. Cfr. Helene Furjan, *Autonomy*, in Sylvia Lavin, Helene Furjan, Penelope Dean (a cura di), *Crib Sheets: Notes on the Contemporary Architectural Conversations*, Monacelli Press, New York 2005.

8—Cfr. Kenneth Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance in*: Hal Foster (a cura di), *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, New Press, New York, 1999.

9—Cfr. Bart Lootsma, *SuperDutch: New Architecture in the Netherlands*, Thames&Hudson, London, 2000; Manuel Gausa, Vicente Guallart, Willy Muller, Hicat: *Hipercatalunya Research Territories*, Actar, Barcelona, 2004.

10—Cfr. ad esempio il recente NET.IT snapshot su architettura design fotografia network in Italia, a cura di G. Pino Scaglione, Actar, Barcellona, 2005, incerta raccolta di materiali eterogenei, dove i residui delle già deboli tassonomie "critiche", vengono sepolti in un catalogo ossessivo di confuse istantanee del sempre più improbabile "network" italiano.

11—Descrizione della nuova città, identificata nella più inclusiva e simbolica figura del paesaggio, e riscoperta dell'"architettura come mestiere", sono i due aspetti del nuovo realismo che caratterizza, durante tutti gli anni '90, la ricerca di un vasto gruppo di architetti italiani della nuova generazione, presentata emblematicamente nella partecipazione italiana alla 6. Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, *Sensori del futuro*. L'architetto come sismografo, del 1996. Animata dal tentativo di riappropriarsi di un proprio terreno operativo superando definitivamente gli esercizi stilistici dell'ultima architettura "di carta" e l'astrattezza accademica delle ultime speculazioni teoriche, questa ricerca è rimasta di fatto ostaggio dei suoi migliori propositi. Il primo approccio ha prodotto infatti una lunga serie di letture dei paesaggi ibridi, riflessioni sempre più sofisticate per i successivi apporti interdisciplinari della fotografia, della sociologia e dell'arte, ma non sempre altrettanto spendibili sul piano dell'architettura. Sul secondo peserà invece un ambiguo e irrisolto sospetto di tautologia (l'architettura è in ogni caso un mestiere), giustificato soltanto dal perdurare in Italia di una scarsa consuetudine degli architetti con il cantiere; un difetto questo che non ha consentito, malgrado tutto, di lasciare sul campo molte opere significative, e soprattutto di riconoscere in queste opere una qualsiasi, convincente identità comune, e ancor meno italiana. Per una disamina più approfondita del tema cfr. Gabriele Mastrigli, *Dal realismo alla realtà, nel catalogo della mostra Italy now?*, a cura di Alberto Alessi, Cornell University, Ithaca, 2005, di prossima pubblicazione.

12—Pier Paolo Pasolini, *La Sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura"* in *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano, 1972, p. 196.

[...] I believe that assessing the health of architectural criticism in our country is a very tricky task, one that is undertaken with a mixed feeling of resigned dismay at having lost the way and a sense of urgent need to clearly delineate the terms and tools that we can apply in the near future.

The feeling of having lost the way derives from the inevitable comparison with our recent history. Without summoning Ernesto Nathan Rogers' *Casabella-Continuità*, Bruno Zevi's *Architettura cronaca e storia*, or *Zodiac*, and examining solely the weight that architectural criticism has had in Italy since the 1960s, the comparative analysis of the current situation looks dismal.

But perhaps it would make sense to quickly reread some of the principal elements of the recent history of critical writing on architecture in Italy to get an overview that will be essential for understanding the present and attempting to change our perspective in a way that will take us beyond it.

In Italy, architectural criticism has always been associated with the emergence of debate on the role and weight of modern architecture in our country, in both positive and negative terms. Criticism was never undertaken for its own sake, it was never a narrative, but rather a militant and tactical stance-taking in the ongoing debate. [...] In this [Gio Ponti's and Bruno Zevi's, ndr] historical phase, spanning the period of the Second World War, modern architecture, its theory, the history of architecture, and architectural criticism all strongly overlapped and were employed with a militant and tactical stance to build a unitary and cohesive narrative to affirm the role of modern architectural culture in Italian society. [...] In those same years [1960s, ndr] the theoretical work of Manfredo Tafuri established a substantial semantic distinction between the Modern quest and the history of architecture, leading progressively to the post-modern breakup of the modernist ethos and to the opening of a period of specialization within the field of architecture that drained the life out of any idea of a unitary vision. [...] The end of the century marked the closure of three culturally antagonistic magazines that had been the purveyors of heretical thinking on modern culture: Bruno Zevi's *Architettura cronaca e storia*, Paolo Portoghesi's *Parametro*, and Giancarlo De Carlo's *Spazio e Società*. At the same time, new publications were being born, such as *Area* and *The Plan*, conceived as supporting tools for professionals with a more agnostic, neutral stance regarding the architectural works they addressed.

In this phase, the most innovative and open critical debate progressively shifted onto the web, representing mainly a new generation of architects and recent graduates who do not feel that the traditional publications neither represent nor listen to them. *Arch*, it, created by Marco Brizzi in 1998, was the first online Italian architectural magazine in which critical interpretation of architecture and its culture framework acquired notable relevance thanks especially to an overarching reflection on the impact of digital technology on national architectural culture. On the network, as well as via the critical action of a series of new players such as Pippo Ciorra, Stefano Boeri, Cino Zucchi and Mirko Zardini, it was finally possible to get beyond the almost theological, provincial debate between

modernism and post-modernism, which had paralyzed the Italian scene in the 1980s and '90s, segregating the impact of digital technology and deconstructivism in an apparently more generational and clandestine forum.

Between the mid-1990s and the beginning of the new century, a bona fide generational clash took place that called into question the rallying cries, tools, modes of action, and visions of the role of architecture in Italy.

On the one hand, we had the generation of the post-WWII 'masters' and their academic catechumens, still engaged in the issue of a reform of modernism that seemed to be making little progress, and on the other, a combined generational and cultural composite that brought together enthusiasm for the digital with the need for active, direct, and political engagement implying various new roles and responsibilities for architecture. These were years of very intense critical participation and speculation.

The digital front based its operations on the experience of Arch.it and the three issues of the print magazine *2 a + p*, also drawing on the theoretical and design work of certain Roman groups such as Ian+ and MaO. In parallel, and with many areas of overlap, the neo-situationist phalanx was carried forward via the actions of Stalker, Cliosstraat and A12, as well as those of the collective Multiplicity, led by Stefano Boeri, which would become, over the years, one of the fundamental elements of architectural criticism in Italy, partly due to Boeri's increasingly relevant political and editorial role. [...] And while this architectural phase in Italy develops new tools for critical reflection, its 'noble fathers'—such as Giancarlo De Carlo, Aldo Rossi, Franco Purini, Alessandro Mendini and Andrea Branzi—undergo reassessment, and fragments of our recent history are rewritten.

The panorama of critical thinking and writing in this past decade appears to be increasingly fragmented into many different expressions that are often kindred, but incapable of closing ranks into innovative systems of design that are capable of shaking up a national and European cultural arena that is increasingly fragile and disoriented.

We are clearly living through a phase of transition and deep metamorphosis that is reflected both in designs and in criticism, presenting to our eyes a picture that is rather confused and difficult to interpret. A social and symbolic identity crisis of architecture in Italian society lurks in the background. Architecture is not perceived as an instrument that is capable of building or transforming reality in accordance with significant perspectives and visions that have strong civil content. And it is partly for this reason that the traditional and rigidly discipline-oriented aesthetic categories fail us in this historical phase.

In addition to this, criticism has progressively decayed into a sort of descriptive journalism that is incapable of shouldering the responsibility for comprehensive and provocative interpretations that could generate new phenomena of aggregation and production of ideas and strategies. The collapse of criticism into the individual, personal stories of notable architects and their works, seen as objects detached and exempted from reality, has robbed of its vitality the contribution requested of architectural critics. After the period of the avant-garde movements and their battles, criticism has fallen into an individualistic and solipsistic dimension that has weakened its gaze and political effectiveness.

The fragility of its role is also demonstrated by the progressive reduction of space set aside for pure critical writings in the various publications, as well as by the near total absence of university courses in this discipline.

We are nevertheless able to identify a number of strategies and experiences that appear to have interesting prospects in a phase where the relationship between the digital realm and work on paper still remains largely unresolved, and the widespread crisis in the world of publishing does not appear conducive to stimulating courageous and experimental ventures.

One of the most relevant and pervasive experiences is represented by Stefano Boeri's role on the national architectural scene, beginning with the agency Multiplicity and then with his editorship of *Domus* (2004-2007), before moving on to *Abitare* (2007-2011).

Boeri changed the way of looking at, interpreting, and using architecture in both these magazines, seeing it more as a political, social, and cultural phenomenon than as a formalistic expression. His choice of using visual materials 'stained' with reality and the involvement of authors not directly associated with the world of architecture represented an effort to generate an issue-oriented and comprehensive interpretation of architecture as a reagent immersed in a world that is undergoing radical change.

And Boeri's choice of entering the political arena in 2011 was only the most fitting step along a route marked by a strong and well-defined political strategy regarding a reality where architecture regains a dignity and civic role.

In this light we may also interpret the most recent direction taken by *Domus* under the stewardship of Joseph Grima. Starting from this specific cultural expression, he has sought to broaden his gaze on the international level and further develop the use of the social networks and the website *domusweb* as tools whose use is to be explored with greater conviction and openness, especially to the newest generations of writers and designers.

The latest direction taken by *Abitare*, with the couple Mario Piazza and Giovanna Borasi at the helm, starts from the same experience but exhibits the urgency of embracing an even more radical and obsessive critical and cognitive approach. After the experience of Giovanna Borasi as curator at the Canadian Centre for Architecture (CCA) with Mirko Zardini, she continued in *Abitare* a sophisticated process of imperfect mapping of the contemporary world on paper, focusing each issue on a keyword that serves as a kernel for interpreting much more complex phenomena.

[...] Moving away from a more institutional dimension, the variegated Italian architectural panorama has given form to other expressions that I believe currently represent quite well the need to explore different and very interesting critical horizons. I am talking about three publications that debuted in 2010-2011, telling three very different but equally representative stories of a world that is undergoing deep change.

San Rocco was first published in September 2010 by a collective of authors including Salottobuono, Baukhu, *2a+p*, office kgdvs, and Giovanna Silva, who are bound together both generationally and by their desire to regard architecture as an exquisitely interior and discipline-related experience. Each issue is characterized by total aesthetic control. It is published in English with content collected through calls-for-papers focusing on key content. The number of issues was set at twenty, and funding is through subscriptions and online sales.

The magazine's critical and visual rigor is a means for expressing the need for a reform of architecture and a return to its 'purity' through a free yet cultivated reinterpretation, even in conspicuously traditionalist modes, which are thus provocative in the face of an academic and editorial system that seems to have forgotten the substance of architecture.

An opposite tack is taken by *Inventario*, created and edited

by Beppe Finessi and funded since its founding in 2010 by a single major sponsor from the world of design. *Inventario* expresses a fragile and encyclopedic quest for forms, images, keywords, and texts, all recovered in a very cultured and original way from all possible ambits of contemporary creativity. As Finessi wrote in the first issue, “everything is a project. Every gesture, even the simplest, is a project.” In these quarterly volumes we read of an extraordinary love for the quest for quality in design and of the ability to project novel critical thinking onto every expression.

The last of the trio is *Dromos*, created and edited by Cherubino Gambardella, who undertakes, from his office in Naples, to reinterpret contemporary architecture in an original way through a massive collective effort of authors who are called upon to provide critical and visual content. In this case as well, the magazine has a monothematic style and the editorial approach concerns the idea of producing a periodical publication on architecture rather than a traditional magazine.

All three of these expressions teach us that the crisis of sales and writings has to be addressed via a substantial reform of the tools and modes of putting content online to make it more horizontal and open.

All these stories of ideas and novel critical content use the network in an innovative way. They overlies the ferment of bloggers and social networks that have a more fleeting lifecycle and are less capable of having an effect on this interesting moment in time. This is shown, for example, by the parallel online experiences of authors such as Beniamino Servino, Carmelo Baglivo, Luca Diffuse and Fabio Alessandro Fusco, who seek a form of critical and iconic refoundation through the powerful and obsessive production of drawings that poetically break down existing reality and seem to take the provocative stance of abandoning use of the written word. These are courageous actions that need to take the further leap of building discussions and dialogues that use the web in an even more radical way, and with the power of a longer historical lens.

At a time when social networks (Instagram and Facebook first and foremost) seem to suffocate the most interesting expressions of Italian bloggers, favoring surfing over diving into the depths, provocations over excavations, we must ask ourselves what space there will be for Italian criticism in the near future and what horizons it must seek to be significant and necessary.

I believe that the ability to express judgments and perspectives with cool resolve, the courage to stand up publicly for a particular position, and the capacity of criticism to return to a political stance both in reality and in the discipline are the elements from which to set forth and on which to build an effective way of contributing to the profound metamorphosis in which we are now immersed.

PUNTO E A CAPO PER LA CRITICA IN ITALIA (N.2)

Valerio Paolo Mosco, su <http://www.zeroundiciipi.it>, 19.07.13

Si potrebbe obiettare [a Molinari, ndr] in prima battuta che la presunta debolezza derivi e rispecchi una ormai comprovata debolezza della stessa produzione architettonica. Vero, ma solo in parte, anzi in parte relativa.

Consideriamo, con necessaria approssimazione, la produzione degli ultimi decenni. Ebbene nel periodo del presunto “gran declino” la nostra architettura ha dato prova, nonostante le oggettive difficoltà di mercato, di grande vitalità presentando un’offerta la cui varietà è difficilmente riscontrabile in altri paesi. [...] A questa ricca offerta non è corrisposto un altrettanto ricco dibattito, ovvero non è corrisposta una altrettanto ricca produzione critica. Il materiale quindi per fare critica non solo c’è stato, ma persino è stato sovrabbondante. Invece i critici hanno risposto a ciò astenendosi dai giudizi di valore selettivi, per cui dal praticare il loro lavoro. Lasciate quindi a loro stesse, private della polarità esterna del giudizio critico, le tante ipotesi che l’architettura italiana ha proposto e continua a proporre, si sono avviliti e su di esse è calato l’ingiusto velo unificante della dimenticabilità. Va detto che per coloro i quali prima si occupavano di giudizi di valore, i critici, il cambiamento di status è apparso conveniente. Nel disimpegno era infatti finalmente possibile vagare liberi senza la peggiore delle responsabilità: quella delle proprie idee. Il momento era inoltre propizio. Il post-moderno imponeva infatti un atteggiamento culturale distaccato e divagante per cui le opere di architettura altro non erano che stimoli per discorsi altri, tangenziali alle questioni legate specificatamente al valore dell’opera, ovvero al suo linguaggio. Così nella rabberciata utopia post-moderna secondo la quale non ci sarebbero dovute essere verità o presunte verità, ma solo interpretazioni, la critica inevitabilmente è andata riducendosi ad una comoda chiosa del già accaduto, possibilmente di fatti accaduti da altre parti, possibilmente confezionati in modo tale da apparire nuovi. [...] I danni del chiacchiericcio inclusivo e divagante post-moderno sono stati anche maggiori negli Stati Uniti o in Francia [...] Dunque, nel regime della grande inclusività i critici si sono adattati, cambiando di fatto mestiere, diventando cerimonieri dei regimi culturali correnti. Girava allora nell’aria una parola di moda ed allora si organizzava immediatamente un convegno o un happening o persino una “festa” in cui includere tutti. Il rito era semplice: ognuno dei tutti avrebbe dovuto interpretare il termine evitando il più possibile quel giudizio di valore che avrebbe inevitabilmente comportato una presa di distanza dall’interpretazione di qualcun altro. Un rito che, considerata l’infinita lista degli “eventi”, evidentemente soddisfaceva tutti. Il prezzo del rito era altrettanto evidente: il declino del dibattito e con esso il declino della visibilità dell’architettura italiana.

[...] Esiste poi una patologia specificatamente italiana che a mio avviso è riferibile alla difficile eredità lasciata da un grande critico: Manfredo Tafuri. Sin dalla fine degli anni ’70 Tafuri porta alle estreme conseguenze la concezione marxista iconoclasta per cui il linguaggio altro non è che l’ennesimo travestimento, seducente e sviante, di un capitalismo sempre alla ricerca di forme con cui riciclarsi. La ricchezza linguistica dell’architettura contemporanea, da Tafuri definita iper-moderna, diventa così nella rapsodica prosa dell’autore un gioco ipertrofico a somma zero destinato, come

il capitalismo, all'entropia. L'argomentazione ideologica di Tafuri inevitabilmente acquista il valore di un appello secondo il quale sarebbe stata necessaria da parte dei critici operare una continua opera di smascheramento alla ricerca di una vera sostanza critica trovabile solo al di là del gioco di specchi del linguaggio. In definitiva la critica sarebbe dovuta diventare, secondo un modello tipico degli anni '70, metacritica. [...] la delegittimazione del linguaggio ha contribuito in maniera determinante alla deresponsabilizzazione critica, fornendo alla stessa un precedente illustre a cui appellarsi. Il risultato dopo la morte di Tafuri è stato così una pressoché illimitata sequenza di argomentazioni interpretative che parlando di tutto si sono ridotte a niente. L'esempio più eclatante è stato l'inesauribile discorso sui nuovi media, sul potere della rete e sulla tecnologia della comunicazione, o quello sulla sociologia, aspetti di cui sono stati colti, come spesso accade agli architetti che si occupano di altre faccende, solo gli aspetti più superficiali.

C'è da dire che l'operazione di delegittimazione di Tafuri della critica del linguaggio ha avuto la strada spianata dal declino della stessa. Un declino evidente proprio nel suo massimo esponente, Bruno Zevi.

[...] Nonostante questa eredità di rilievo (forse il caso di maggiore influenza critica sull'operato di più di una generazione di architetti) Zevi in quello che si può considerare il suo testamento intellettuale, il Manifesto di Modena, svilisce la sua argomentata costruzione schiacciandola su tesi che ormai hanno perso la plasticità argomentativa del passato. [...] La pochezza delle argomentazioni di Zevi nel breve testo del Manifesto è allarmante; rileggendola si ha già il sapore di quel chiacchiericcio per slogan che da allora in poi avrebbe nutrito il battibecco ad oltranza del web.

La difficile eredità dei due maggiori critici italiani, Tafuri e Zevi, gli unici tra l'altro tradotti con continuità all'estero, ha determinato un'impasse per la critica nazionale che si perpetua tutt'oggi. Schiacciata quindi da un lato dalla demonizzazione ideologica del linguaggio e dall'altro dalla esaltazione acritica dello stesso, la critica ragionata, ovvero la volontà di meditata attenzione nei confronti del singolo pezzo alla ricerca delle leve capaci di chiarirne gli aspetti espressivi, non solo ha perso dignità, ma è stata apertamente combattuta e alla fine delegittimata. Nell'impasse si è allora creato un vuoto riempito da un'Accademia sempre più seduta su se stessa, tanto da perdere negli ultimi anni un primato mai messo fin'ora in crisi, ovvero l'essere stato il luogo fisico in cui si sono concentrate le migliori testimonianze del dibattito architettonico.

Se allora iniziassimo a riflettere (finalmente) sulle tante occasioni di architettura passate, sul perché la critica negli ultimi venti anni non è riuscita a valorizzare le stesse attraverso la selezione dell'offerta, se (finalmente) l'eredità dei maestri venisse considerata non come celebrazione ma come opera in atto al di là del volere degli stessi autori, se (finalmente) cessasse il lamento del "paese senza architettura", se si prendesse (finalmente) le distanze da quella mediocrità paradossalmente aggressiva che è diventata il tessuto connettivo di un dibattito ormai imbrigliato dai suoi stessi comportamenti, e se (finalmente) si smettesse di dare credito agli officianti del sottobosco fatto di inutili eventi e convegni e persino fatto di sottobosco (come il drammatico ultimo padiglione italiano alla Biennale), allora potremmo far nostra l'esortazione di Persico, ribadita da Molinari, di un non più procrastinabile punto e a capo per la riflessione critica in Italia.

Cercare le ragioni di quel lassismo critico che ha pervaso gli ultimi anni è un'operazione necessaria, ma non sufficiente. Riamane infatti evasa la domanda su quale debba essere il ruolo di un critico oggi. Per rispondere bastano a mio avviso le argomentazioni di

Giorgio Agamben e Alfonso Berardinelli. Agamben scrive: "può darsi contemporaneo soltanto chi non si lascia accecare dalle luci del secolo e riesce a scorgere in esse la parte dell'ombra, la loro intima oscurità". Essere contemporanei corrisponde quindi alla maturazione di un atteggiamento critico nei confronti della stessa modernità. Questo atteggiamento prende dunque le distanze sia da coloro i quali assecondando gli eventi e così ne rimangono abbagliati, come spesso è accaduto al moderno e paradossalmente anche in modo più accentuato, nel post-moderno, ma anche nei confronti di coloro i quali cercano di smascherare senza pietà la fragile ma non innocente contemporaneità, optando così per una delegittimazione del linguaggio che inevitabilmente scivola nel nichilismo. [...] Alfonso Berardinelli radicalizza ulteriormente la posizione di Agamben. Egli parte da una osservazione che è particolarmente valida per l'architettura. "Così nel secolo della politica, delle scienze sociali e della tecnocrazia, gli stessi intellettuali hanno cominciato a vedere se stessi come un'entità collettiva. Si sono valutati e studiati in quanto ruolo e funzione sociale, o strumento utile in vista di scopi politici". Ed aggiunge: "ma non andrebbe dimenticato che anche come prodotto sociale gli intellettuali sono e funzionano soprattutto come individui. La loro attività e il loro modo di essere consistono in una valorizzazione pubblica dell'individuo". Un critico quindi per Berardinelli è innanzitutto il contrario delle tante figure che negli ultimi anni hanno svolazzato intorno all'architettura. In definitiva non è un "uomo socievole", pronto ad ubbidire alle regole non scritte ma ferree dell'ambiente, e non lo è in quanto sa che per eccesso di socievolezza perderebbe quella distanza critica da cui dipende la sua indipendenza di giudizio. Berardinelli giunge ad affermare che un critico deve essere un misantropo. [...] Ancora una volta l'ideologia post-moderna impostata sul disimpegno, sulla eliminazione programmatica del giudizio di valore nella speranza (fallita miseramente) di poter indirizzare gli eventi attraverso manovre collettive ci ha allontanati dall'evidenza che la critica si fa con il distacco, che contemporaneamente deve riguardare sia il pensiero che il comportamento. Si potrebbe obiettare a ciò che la critica deve essere militante per cui non può essere misantropica. Affermando ciò ci si dimentica che il distacco non è pregiudiziale alla militanza, anzi il lavoro del critico si pone proprio in bilico tra i due termini, li tesse insieme neutralizzandoli in maniera tale da poter ottenere un tessuto argomentativo da cui traspare chiaro ma in filigrana per non perdere le sfumature, il proprio pensiero. Questi precetti sono ancor più chiari se li si considera come l'esatto contrario del linguaggio del web, in cui la distanza critica è abolita nel botta e risposta compulsivo, fatto di slogan e di un profluvio di frasi principali incapaci di tenere qualunque subordinata per cui qualunque argomentazione.

E se qualcuno di più radicale, che si considera più smagato (negli ultimi anni ne abbiamo visti molti) pensa che la stessa critica sia ormai un orpello di altri tempi, la risposta viene ancora da Berardinelli: "La critica è il sistema endocrino della letteratura. Non si vede ma se funziona male, tutti gli altri apparati e sistemi si ammalano. Se il sistema endocrino è pigro o gli ormoni critici non entrano in circolo, il corpo letterario diventa obeso, o inutilmente agitato, o sterile". E' necessario dunque riattivare il prima possibile questo sistema endocrino: i guai di averlo congelato sono ormai sotto gli occhi di tutti e su ciò almeno si può concordare per fissare il punto voluto da Persico. Per il daccapo poi si può, anzi è necessario, discordare.

LA VERTIGINE DELL'ELENCO. CRITICI E ARCHITETTI IN LISTA D'ATTESA

Giovanni La Varra, su <http://www.gizmoweb.org>, 26.11.13

Vorrei riprendere il dibattito lanciato da Luca Molinari e proseguito da Valerio Paolo Mosco perché ne vale la pena. I due articoli appaiono complementari: il primo (Molinari) traccia una mappa della critica di architettura in Italia con particolare attenzione agli sviluppi dagli anni ottanta in poi mentre il secondo (Mosco) prova, nello stesso arco temporale, a dare conto della produzione architettonica nazionale.

[...] Da architetto vorrei fare qualche osservazione. I due elenchi, come tutti gli elenchi, possono soffrire di qualche mancanza e imprecisione, potrebbero essere ulteriormente definiti, ma a me sembra che “fare l'appello” serva a poco: c'eravamo tutti, eravamo tutti lì [...] C'eravamo tutti ma nessuno ha attraversato gli elenchi, nessuno è uscito dal proprio terreno per sconfiggere e andare a vedere cosa succedeva prima e dopo l'architettura.

Non c'è dubbio che in questi anni l'architettura italiana abbia visto ridurre la sua portata e il suo interesse nel dibattito internazionale e non c'è dubbio che, anche nell'ambito nazionale, il tema di quale ruolo abbia l'architettura nella costruzione della politica e della cosa pubblica sia di scarso interesse e di scarsa presa.

E i critici, apparentemente, sembrano messi peggio degli architetti. Forse perché il nostro tempo non sa che farsene della critica. Qualche anno fa Gianni Brera poteva essere talmente incisivo da costringere un allenatore a cambiare la formazione. Bruno Zevi poteva decretare una fortuna decennale o un oblio perenne con poche righe. [...] La scomparsa della critica, o la sua ridotta capacità di agire—vi immaginate oggi un allenatore che cambia la formazione dopo un articolo della Gazzetta? Semmai a fargli cambiare formazione sono i tifosi, ma non col dialogo, o qualche esperto di marketing, ma non per ragioni sportive—coincide con il momento in cui, come ci ricorda Gregotti, la competizione subentra al conflitto.

Dopo la seconda guerra mondiale, una società italiana annichilita per anni in un consenso senza alternative, ha potuto provare le gioie del conflitto e assaporare la possibilità di schierarsi, ma questa gioia è venuta a noia molto presto e, dopo 30-40 anni di questi sottili piaceri di contrapposizione, lo schierarsi non ha avuto più buon gioco. Allo schieramento è subentrato un girotondo, in cui ognuno è coinvolto e che, ricorsivamente, ci fa ripassare dal punto di partenza in un movimento inconsistente e ripetitivo, senza dare mai le spalle agli altri.

Ma non è di tornare indietro che abbiamo bisogno, non credo dobbiamo aspettare l'avvento di un nuovo, autorevole e severo Gianni Brera ma piuttosto di una condizione di dialogo tra chi fa l'architettura e chi la guarda come elemento di intersezione di due saperi. La “vertigine dell'elenco”—che rilevo nei due scritti di Molinari e Mosco—mi sembra che sia una buona spia per capire cosa non va o su cosa si potrebbe lavorare. Da molti anni l'attenzione si è spostata eccessivamente sugli autori e meno sulle opere. [...] Abbiamo bisogno credo di tornare a ragionare su opere complesse, esemplari, problematiche, difficili, spesso non dotate di “naturale” visibilità. E l'attenzione sulle opere, la loro capacità di essere esemplari è in parte anche frutto, magari al di là delle intenzioni dell'autore, di chi queste architetture le racconta e le valuta. La critica trasfigura, aumenta lo spessore tematico di un'opera, la restituisce

più articolata e la rende oggetto “discutibile”. L'attenzione sui nomi mi sembra invece frutto di una pigrizia da rotocalco, di un automatismo legato ai codici dell'informazione, che nega però alla critica una capacità di scovare nelle opere—che certo appartengono a un nome ma anche a universi di discorso più ampio—temi e opportunità per riflettere sullo stato dell'arte.

Io ho l'impressione che i critici abbiano smesso di appropriarsi delle opere, abbiano cioè smesso di accogliere nel loro discorso architetture, edifici e pensieri con l'idea che sia materiale di lavoro da sottoporre a uno sguardo analitico e che siano loro i primi a diffidare che questo sguardo possa a sua volta produrre spostamenti e effetti.

Ma, d'altra parte, anche gli architetti non sembrano più interessati a vedersi trasfigurati da una lettura critica. Vorrei fornire un indizio di tutto ciò. Fino ad alcuni anni fa, un architetto che presentava pubblicamente un progetto dedicava una parte del suo ragionamento a mostrare le opzioni scartate e le ipotesi abbandonate che venivano rappresentate con la stessa attenzione con cui veniva esposta la soluzione finale. Presentare un lavoro voleva dire illustrare un percorso, denunciare le incertezze, i passi falsi, lo stallò. Oggi è sempre più raro che questo accada, sia che si tratti di una presentazione pubblica sia che si tratti di una pubblicazione. Oggi, più spesso, il progetto finale è anche l'unico, è un exploit, è il risultato immediato e sintetico di una serie di condizioni, mentre sappiamo che non è così o non è sempre così. Non credo che questo stato di cose dipenda dalla smania di comunicare efficacemente e velocemente. È piuttosto un problema di generosità intellettuale e di immagine che si ha di sé. [...] È osservando le soluzioni abbandonate che si può ricostruire un percorso che, ancora più che attraverso le parole, riesce a restituire il senso del fare, delle scelte e riesce, anche per frammenti, a mettere in scena una teoria al lavoro. Si potrà obiettare che anche quella dei percorsi abbandonati è una retorica, ma è stata pur sempre—sincera o meno—una retorica che costringeva l'architetto a ragionare su se stesso, sul suo lavoro, sui limiti contingenti e sul loro superamento. Retorica o meno, il racconto articolato di un progetto, ci apriva delle porte alla comprensione di un pensiero che oggi rimangono chiuse. In “Amadeus” di Milos Forman, Salieri spia gli spartiti di Mozart e, con un misto di rabbia e terrore, constata che non hanno cancellature. Ne deduce che “La musica gli arriva direttamente da Dio”. Ecco, sembra che la recente architettura italiana arrivi da un aldilà senza incertezze, che prorompa già bell'e pronta.

C'è forse un modo di raccontare il progetto oggi, un modo monolitico, assertivo, deciso, infallibile, che ha allontanato i critici dall'architettura italiana contemporanea.

Penso invece che critici e architetti debbano concentrarsi su un'assenza di dialogo che ormai è diventata dannosa per entrambi. Ma per farlo non debbano tanto dire l'uno all'altro cosa si aspettano reciprocamente ma piuttosto indagare i propri quotidiani comportamenti, analizzare in profondità attraverso quali strumenti comunicano le cose che fanno e, per quanto riguarda gli architetti, provare a lasciare attaccato al progetto un po' del lavoro che rimane in studio.

I nostri progetti spesso sono privi di appigli, rischiano di essere riusciti (quando lo sono) senza sembrare interessanti (quando lo sono). L'esito ha soppiantato il processo. Abbiamo rinunciato, per pigrizia più che per opportunità, a denunciare noi per primi quanto gli “accidenti” di un percorso progettuale siano non solo quelli tipici di cui si lamenta un architetto italiano—la lenta decisione amministrativa, le incertezze della committenza, le irremovibili soprintendenze—ma soprattutto le nostre incertezze che, se

NECESSITÀ DELLA CRITICA. OLTRE LA CRITICA.

Luca Molinari in La Critica Oggi, Roma, Gangemi, 2014.

interrogate e esposte, forse sarebbero un rilevante appiglio per tornare a ragionare su cosa sta sullo sfondo del lavoro dell'architetto.

Non credo sia più proponibile un ruolo del critico come nel passato. Dobbiamo in qualche modo fare i conti oggi con le rispettive e differenti impotenze della critica e dell'architettura, almeno in Italia. Ma non riesco a immaginare di riprendere un filo che si è spezzato. Gli architetti e i critici sono ognuno in un universo solipsistico che forse potrà produrre qualcosa di buono ma ne dubito. Non è ammissibile che gli architetti si lamentino dell'assenza di critica quando la forma con cui i progetti vengono presentati e illustrati risulta refrattaria alla discussione.

Il primo passo è trovare ambiti di dialogo. Non ci sono spazi oggi per un confronto tra architetti e critici, ma l'ultimo dei problemi oggi è lo spazio, piuttosto dobbiamo mettere in gioco le nostre retoriche. Tutto questo sarebbe già importante ma rischia di non essere sufficiente. Un nuovo incontro tra critici e architetti, nel nostro paese, non può prescindere dalle condizioni materiali delle città e del territorio.

Il rischio però è che la migliore riflessione che in questi anni gli architetti italiani stanno facendo si chiuda su sé stessa, si ponga al riparo dalla realtà per rintanarsi in un'autonomia disciplinare o in un'"architettura assoluta" che rischia di trasformare in farsa ciò che già una volta è stata una tragedia.

Credo piuttosto che si tratti di individuare alcuni campi di azione per un'architettura "contingente", ovvero per una pratica di trasformazione del territorio che non può prescindere dalle condizioni materiali, sociali e politiche in cui il nostro ambiente costruito si trova. E questo ambiente ha abbandonato l'idea che l'architettura possa plasmarlo da almeno trent'anni, come reazione forse ai controversi progetti degli anni settanta. Ma oggi, è proprio questo territorio che, lasciato senza un pensiero architettonico, vive le maggiori contraddizioni. È la città costruita più di recente che soffre maggiormente di uno stato di abbandono di senso. È lì, tra i capannoni, le villette, le palazzine, le seconde case sempre fredde, che nei prossimi anni sconteremo le maggiori diseconomie e sconteremo maggiormente un modello di sviluppo urbano che si è prodotto senza infrastrutture e senza ambizioni e che appare stanco, sfibrato e senza prospettive.

[...] Oggi abbiamo di fronte a noi un territorio che ha esaurito l'immaginario che l'ha nutrito. Quello di ripensare interamente un'epoca del nostro recente sviluppo (che non è nel fuoco di interesse di altre discipline) è impresa che potrebbe consentire una convergenza tra architetti e critici, che potrebbe rimettere in gioco la pratica architettonica come ambito di un pensiero sulla società e sulle sue forme di convivenza.

Se anche, forse a causa di modalità di formazione ormai geograficamente articolate e a riferimenti a maestri che sono lontani, non dovesse più esistere una "architettura italiana", continuerà però a esistere un territorio italiano e continuerà a esistere, se non proviamo a immaginarne un'alternativa, come uno degli spazi abitabili tra i più precari e invivibili in Europa, tra i meno capaci di sviluppare un'idea di cittadinanza e stimolare forme di tolleranza e di convivenza.

A me sembra che questo compito di reimmaginazione debba essere assunto dall'architettura, che non possa essere delegato ad altre discipline, che non possiamo più pensare—qualcuno in effetti non l'ha mai pensato—che i piani regolatori possano definire delle norme sufficienti e delle regole capaci di dare nuova forma a un territorio che è attraversato da infinite singolarità, nessuna capace di suggerire comportamenti e modelli razionali e progressivi.

La crisi con cui ci confrontiamo è sistemica, perché ha radici profonde e perché interpreta una forma involutiva che coinvolge tutto il nostro Paese, le sue strutture educative e istituzionali, una parte importante e maggioritaria della nostra società e le sue sfinte risorse produttive. Da sempre l'architettura e il pensiero che la sostiene sono espressione del paesaggio umano, culturale ed economico che le rende possibili, anche quando si trattava di produrre azioni contrarie allo status quo, ma capaci di generare una significativa inversione di tendenza e di attivare quei virus capaci di risvegliare le coscienze e attivare soluzioni alternative. Oggi siamo come vittime consenzienti di un'immobile attesa generata dallo sfinimento e, insieme, dalla perdita di fiducia e di energie vitali capaci di generare quei moti e quelle reazioni necessarie per riportare un clima differente. [...] Ci siamo trovati vittime di una babele linguistica in cui generazioni diverse parlavano lingue diverse, usando strumenti diversi, senza accorgersi di una montante confusione in cui i confini si facevano sempre più confusi e gli obbiettivi più ambigui. Perché in questi ultimi vent'anni si sono consumati molti strappi importanti senza che, ancora, si siano ricostruite strade sicure in cui muoversi. La dimensione rassicurante e consolidata della Composizione e dell'Accademia che la sosteneva si è trovata per lo più spiazzata dall'insorgere della cultura digitale, prima, e delle tante forme problematiche di derive metropolitane che raccontino dei profondi cambiamenti che i nostri paesaggi stanno vivendo. E tutte quelle forme interessanti più inquiete e indipendenti capaci di produrre uno scarto linguistico e concettuale significativo sono ancora troppo spesso vittime di forme autobiografiche di narcisismo formale e ancora incapaci di produrre un pensiero che tenda all'universalità del sentire e della sua possibile trasmissione e condivisione.

[...] Cercare di lavorare sui confini inquieti di questa disciplina necessaria rivedendone statuti, strumenti e modalità della formazione. Lavorare sulle domande e i dubbi fondativi più che sull'assunzione di certezze non richieste. Collaborare nel rendere la rete e ogni forma di autoproduzione generosa come un terreno "bene comune" in cui muoversi con consapevolezza. Incidere sui tempi di produzione delle idee e del confronto cercando di dettare rallentamenti utili alla sedimentazione, archiviazione e scambio. Riflettere sul ruolo sociale e politico del critico nella situazione attuale. Guardare con attenzione a tutte quelle figure professionali che stanno nascendo in questa fase storica e che sono portatrici di pensiero critico e di senso. Cercare tra le pieghe nascoste del nostro territorio e viaggiare instancabilmente fissando con chiarezza la distinzione tra contenuti digitali ed esperienza concreta del reale. Lavorare su di un linguaggio chiaro e "sporco di realtà" rinunciando a ogni forma di allontanamento della comprensione tipico delle élite culturali occidentali. Lavorare sul linguaggio e la critica come forma potente e visionaria di storytelling.

UNA CERTA DISTANZA

Alberto Ferlenga in La Critica Oggi, Roma, Gangemi, 2014.

Da un lato, l'architettura italiana più giovane ha recuperato il presunto gap che la distanziava, solo qualche anno fa, da quella di altri paesi collocandosi, a pari merito rispetto agli altri, dentro quella "maniera" stilistica che contraddistingue l'architettura di questi anni. Dall'altro, in un momento in cui molte cose andrebbero riconsiderate nel modo di praticare la professione e di parlarne, ciò di cui si sente più la mancanza è quella capacità di "guardarsi attorno", o anche solo di riflettere sul proprio lavoro, che è stata fra le caratteristiche più evidenti degli architetti italiani del secondo Novecento. Che esista un passato di tradizioni e un presente di ricerche, da questo punto di vista, potrebbe essere ancora un vantaggio, ma ha ancora un senso pensare di poter esercitare un ruolo collettivo? Di influire, in altri termini, sulla propria cultura, di esercitare uno sguardo critico e "dall'interno" nei confronti dell'architettura, oppure gli architetti, per comunicare il proprio sapere dovranno definitivamente rassegnarsi alla presenza di "mediatori", di curatori-badanti di un mestiere che non praticano e di opere che non comprendono? A ben poco servirebbe la ripresa di modelli esauriti o di quella vanante, oggi di moda, che consiste nella frequentazione di un revival di superficie. Ma in un momento di passaggio importante com'è quello che stiamo vivendo alcune prerogative della cultura architettonica italiana possono tornare ad essere utili. Di fronte ad un mondo che cambia e smantella rapidamente gusti e certezze costruite solo pochi anni fa, torna, insomma, la necessità di una ricostruzione culturale basata su dati aggiornati, o più semplicemente, ritorna ad essere importante il saper guardare con occhi nuovi ciò che è stato e ciò che ci circonda per capire come poter immaginare il futuro. Per prefigurare lo spazio del futuro serve ricongiungere pratica del progetto e critica, conoscenza della storia e immaginazione. Serve soprattutto prendere dalle pratiche obsolete del proprio mestiere, dalle ideologie che l'hanno a lungo condizionato, dai luoghi comuni, da una critica sterile, da una storia mutilata, quella certa distanza che permette di tornare a vedere lontano.

LA CRITICA DI ARCHITETTURA NELL'ERA DEI SOCIAL NETWORKS

Davide Tommaso Ferrando, su <http://www.zeroundiciu.it>, 13.01.14

Palabra de Arquitecto: el ámbito digital, ¿un nuevo espacio para la crítica arquitectónica? è il titolo della tavola rotonda tenutasi l'11 dicembre scorso nel Salon de Actos della Biblioteca Nacional de España di Madrid[...] L'obiettivo della serata era stimolante: analizzare il modo in cui i media digitali hanno trasformato il campo della comunicazione architettonica, per poi interrogarsi sullo stato attuale della critica di architettura e su come essa possa trarre vantaggio dalle caratteristiche specifiche dei blog. Tanto gli interventi dei relatori, quanto il successivo dibattito, hanno sollevato questioni importanti che però, per motivi di spazio, non mi è possibile elencare in questa sede. Ciononostante, vorrei qui isolare tre problematiche emerse durante la serata madrilenza, che forniscono un ottimo contesto introduttivo ai contenuti di questo post.

[...] mi ha particolarmente incuriosito il fatto che sia i relatori sia il mediatore abbiano dato per scontato che parlare di critica significhi parlare di critica scritta. Nel suo discorso introduttivo, Domenico di Siena ha dichiarato che durante la serata, per una volta, non sarebbero state proiettate immagini, per concentrarsi esclusivamente sulle parole (come se le immagini non fossero in grado di «prendere posizione»), come sostiene Georges Didi-Huberman). Sarà forse per questo motivo che i social networks—oggi un territorio di frontiera per la critica di architettura—sono rimasti sostanzialmente estranei ai ragionamenti svolti durante la tavola rotonda.

Infine, ho trovato particolarmente utile il modo in cui è stato affrontato il problema dell'autorevolezza dei bloggers. In virtù del continuo moltiplicarsi delle fonti di informazione, chi si avventura nel mondo della scrittura critica su web non ha altra scelta, se vuole essere percepito come significativo, che mantenere costantemente alta la qualità dei contenuti pubblicati. Il valore di un punto di vista, infatti, non è più dato dal nome della struttura editoriale di riferimento (digitale o analogica che sia) o dalla quantità di articoli scritti, ma dall'aspettativa di qualità che la somma dei contenuti già pubblicati è in grado di generare nel lettore. In questo senso, chi scrive diciannove testi farlocchi e un capolavoro (sempre che questo sia possibile), ha oggi meno successo di chi ne scrive solo dieci, ma tutti meritevoli di attenzione. Come dire: tu scrivi tranquillo, che tanto i lettori sanno dove trovarti.

Interrogarsi sulle funzioni e sul funzionamento della critica è una pratica saldamente ancorata alla storia della disciplina architettonica: del resto, la messa in crisi di tutto, compresi i propri fondamenti, fa parte del patrimonio genetico della critica stessa. Ciclicamente, ci si chiede cosa possa fare la critica per risolvere i problemi dell'architettura, quali siano i rapporti che legano i critici agli architetti, quanto sia adeguata la critica ai mezzi di comunicazione del suo tempo, ecc. In questo periodo storico, tali domande assumono una rinnovata importanza: non solo in reazione al lungo periodo di intorpidimento critico che ha accompagnato gli esuberanti anni della bolla immobiliare—durante i quali, mettere in discussione le pratiche degli architetti che partecipavano alla grande abbuffata significava automaticamente non prenderne parte—ma anche in virtù dei vertiginosi cambiamenti recentemente avvenuti sia nel campo delle costruzioni sia in quello della comunicazione.

L'esplosione della bolla immobiliare ha infatti proiettato gli

architetti in un mercato improvvisamente incancrenito, dove lo spazio per la progettazione—almeno quella intesa in senso tradizionale—è diminuito nella stessa misura in cui, al contrario, è aumentato il tempo per il disegno e la riflessione disciplinare. Il diffondersi a macchia d'olio dei social networks, contemporaneamente, ha messo a disposizione di critici e architetti una serie di nuovi media di facile accesso e grande portata: strumenti che, come ha ben scritto Alexandra Lange su Dezeen pochi giorni fa, sono sprecati se ridotti a ennesima propaggine del proprio ufficio stampa, ma che se usati correttamente, ovvero con curiosità verso il mondo esterno e un po' di spirito critico, si trasformano in potenti veicoli di conoscenza, dato che hanno la capacità di «far diventare la critica, l'interpretazione, il dialogo e la storia una parte della vita quotidiana».

Di questo se ne sono già accorti una serie di users che da un po' di tempo—a titolo gratuito—gestiscono i loro profili di Facebook, Twitter, Instagram e Tumblr come dei veri e propri one-man-magazines [...]. Per quanto riguarda invece un medium più consolidato come il blog/webzine, esistono oggi realtà indipendenti tanto interessanti quanto diverse tra loro—come The Funambulist, The Charnel House, btbwarchitecture, dpr-barcelona, n+1 e Failed Architecture, o, in Italia, Archiwatch, GIZMO, Wilfing Architettura, The Booklist e The Ship—che dimostrano come anche il discorso critico—persino nella sua versione post-marxista, come nel caso del blog di Ross Wolfe—possa essere felicemente ospitato dal web.

Un inciso, prima di proseguire con questo post che inaugura il nuovo anno editoriale di OII+: immagino che mi si possa accusare di imprecisione e parzialità nell'aver stilato il precedente elenco. Questa del piagnisteo post-esclusione sta diventando un'abitudine fastidiosamente italiana, come dimostrato ad esempio dalle critiche mosse a recenti post di Luca Molinari, Valerio Paolo Mosco e Giovanni La Varra (tre scritti che, insieme a un quarto di Luigi Manzione, hanno aperto un salubre dialogo a distanza sul tema dello stato attuale della critica d'architettura in Italia, tra l'altro), nonché all'appena pubblicata Storia dell'Architettura Italiana 1985-2015 di Marco Biraghi e Silvia Micheli: tutti accusati di voler stringere alleanze e consolidare nuove enclaves di potere per mezzo dei propri scritti faziosi. Ecco, il fatto è che simili lamentele denotano un ritardo siderale rispetto alle regole attuali della comunicazione, cartacea o web che sia.

Viviamo in un multiverso in cui succedono miliardi di cose contemporaneamente e nel quale ognuno di noi, per quanto informato sia, non può che avere una visione tremendamente parziale del tutto, sia in termini di numero di fenomeni conosciuti, sia in termini di strumenti concettuali attraverso i quali i fenomeni stessi sono compresi. L'elenco, in questo senso, è uno degli strumenti più efficaci che abbiamo per ricostruire frammenti temporaneamente stabili della marea di informazioni che ci circonda—a patto che a esso si affianchino altri strumenti critici capaci di affrontare più in profondità i temi selezionati, e a patto di esser sempre consapevoli della parzialità implicita in tale sistema di ricerca. Un elenco, per definizione, non è né definitivo né onnicomprensivo. Se dunque un elenco non ci piace, invece di pretendere—come pare che qualcuno abbia fatto—che il suo autore faccia marcia indietro e ne proponga uno più completo, dovremmo prenderci noi la responsabilità (dato che i mezzi ormai li abbiamo) di stilare un alternativo (come ha da poco fatto Emmanuele Pilia in risposta a un articolo di Luca Molinari), così da offrire un punto di vista alternativo. I benefici di questo sistema dialettico, soprattutto se confrontato con i piagnistei di cui sopra, sono evidenti: si raddoppia il numero di autori segnalati, si arricchisce la conoscenza di tutti. Starà poi alla curiosità e

all'immaginario dei singoli lettori definire quali dei nomi citati sono per loro interessanti e quali no, e dunque scegliere chi seguire autonomamente e chi invece perdere di vista.

[...] Sono infatti convinto che i critici, per usare una metafora tennistica, non dovrebbero giocare né insieme né contro gli architetti, ma fare loro da sparring partners. Fino a prova contraria, infatti, compito ultimo della critica è assicurarsi che gli architetti costruiscano edifici e città migliori (se no, scusate, a cosa serve la critica? A fare le classifiche?). Si suppone dunque che i critici, in virtù delle competenze ottenute con lo studio della storia e della teoria, siano chiamati a svolgere un compito utile all'architettura e agli architetti: sia attraverso la critica specifica ex-post, ovvero con il giudizio sull'opera realizzata; sia attraverso la critica generica ex-ante, ovvero arricchendo (con pubblicazioni, mostre, conferenze etc.) l'immaginario, i riferimenti e lo spirito critico degli architetti. Che poi possa esistere anche una critica specifica ex-ante, ovvero uno sparring partner che in fase progettuale ti obbliga a giocare sul rovescio perché è il tuo colpo più debole, credo dipenda principalmente dalla percezione che gli architetti hanno dei critici: quanto più oggettivi e costruttivi sono i pareri dei secondi, tanto più interessante e utile dovrebbe essere, per i primi, ascoltarli. È per questo motivo che non condivido l'affermazione di Valerio Paolo Mosco, secondo il quale il critico è, per definizione, “un misantropo”. Al contrario, mi piace pensare a una figura di critico talmente amico degli architetti da non aver problemi a esprimere giudizi negativi sui loro lavori—che è quello che sto cercando di fare da un po' di tempo, anche attraverso le attività della nostra associazione, con i miei amici torinesi.

Per relazionarsi in maniera fruttifera con gli architetti, però, è necessario parlare la loro lingua e adottare i loro canali di comunicazione. Mi sembra evidente, in questo senso, che la distanza che separa in molti casi progettazione e critica, dipenda non solo dallo stato di crisi in cui si trova quest'ultima (una crisi prodotta dal lungo periodo di relativismo postmoderno dal quale, forse, la crisi economica ci sta facendo risvegliare), ma anche dal ritardo che essa ha accumulato nei confronti delle trasformazioni cui i mezzi di comunicazione sono stati sottoposti negli ultimi anni. Mentre sempre più architetti postano video e foto su Instagram, condividono immagini su Pinterest, Facebook e Tumblr, riassumono libri e commentano conferenze su Twitter, troppi critici sono ancora convinti che l'unico modo per far critica sia scrivere testi lunghi e noiosi come questo—testi che, normalmente, vengono letti prevalentemente da professori, critici, storici e qualche studente, rimanendo così ai margini della produzione architettonica vera e propria. In tal senso, ho l'impressione che in questo preciso momento storico, l'errore più grave che si può imputare a un critico è quello di non essere interessato a diffondere le proprie idee al di fuori di circuiti esclusivamente letterari e accademici, rinchiudendo il proprio discorso in un'aula di autonomia (la critica per la critica) che non sposta di una virgola la partita dell'architettura costruita.

Non è però mia intenzione affermare che la critica tradizionale (quella “alla Tafuri”, per intenderci) sia ormai superata, tutt'altro: dico che oggi, pena l'esclusione dai veri luoghi della comunicazione, essa debba essere arricchita dall'uso sperimentale degli strumenti messi a disposizione dal web e dai social networks, le cui caratteristiche specifiche—rapidità di lettura, importanza dell'immagine, facilità di associazione, informalità, viralità ecc.—non permettono un approccio “classico” al discorso critico, ma aprono un ventaglio di possibilità comunicative ancora tutte da esplorare. In sintesi: diverso il formato, diversi i contenuti—o, come scriveva Marshall McLuhan, the medium is the message.

SPAM CRITICISM

Marco Biraghi su <http://www.gizmoweb.org>, 14.11.16

«Ho letto un articolo di recente, sembra essere davvero pieno di fatti sorprendenti che potrebbero interessarti. Leggilo!» «C'è qualcosa di bello che volevo mostrarti, dai un'occhiata!» «Hai visto questo? Devi dare uno sguardo, è davvero cool!» «Guarda questa roba interessante, mi piace! Penso che ti piacerà troppo!»

Da qualche tempo a questa parte la posta elettronica di noi tutti è inondata da messaggi di questo genere, messaggi che il provider colloca correttamente e automaticamente nella cartella della posta indesiderata, comunemente detta spam. La parola spam, come certo molti sapranno, deriva dalla contrazione di “spiced ham”, maiale speziato, una marca di carne in scatola americana, ed è stata utilizzata in uno sketch del gruppo comico Monty Python degli anni '70 per indicare qualcosa di—al contempo—sgradito e ossessivamente onnipresente.

Ma non è precisamente in questo senso che agiscono—non su di me, almeno—i messaggi di cui qui sto parlando. Innanzitutto perché non provengono da anonimi—o ignoti—solleccitatori, ma al contrario sono indirizzati a noi nella gran parte dei casi da persone che conosciamo bene, amici o conoscenti che siano. E in secondo luogo perché il contenuto di tali messaggi non è minaccioso o scortemente fraudolento, con il tentativo di spacciarsi per la nostra banca o per la posta che richiede i dati di accesso ai nostri conti correnti, o per il comune che esige la riscossione di una multa o qualunque altro genere di operazione truffaldina.

Ovviamente il fine delle mail provenienti dagli “amici” non è meno disonesto. Tuttavia, vi è in esse uno “stile” sul quale vale la pena meditare brevemente. Nei messaggi riportati all'inizio, e in innumerevoli altri consimili, vi sono due caratteristiche precipue che li accomuna tutti: la cordialità, la gentilezza, financo la familiarità con cui si rivolgono a noi, come fossero scritti, appunto, da cari amici intenzionati a farci partecipi di qualcosa che ha mosso loro stessi a una reazione positiva, interessata, divertita, addirittura entusiastica. E inoltre—in modo altrettanto distintivo—la genericità assoluta con cui sono formulati: cercano di indurci a fare quello che vogliono senza dire nulla di preciso; di più, senza quasi dire nulla in assoluto.

Difficile immaginare una forma di comunicazione altrettanto vuota dal punto di vista contenutistico: la cui unica denotazione è costituita dal tono caloroso e amichevole, che ci chiede in modo sottinteso di fidarci. Ciò nondimeno, l'accoppiata di atteggiamento confidenziale e vuoto di contenuti, a guardar bene, pare non essere soltanto peculiare di questo tipo di messaggi. Si potrebbe dire che la stessa pubblicità agisce spesso secondo modalità analoghe, ciò che in fondo fa dei messaggi in oggetto una forma estrema di pubblicità (dove l'“estremità” consiste nel fatto che la loro finalità è sicuramente un imbroglio, cosa che nella pubblicità soltanto in una parte dei casi si verifica).

Ma vi sono altre forme di comunicazione contemporanee che assomigliano in maniera inquietante ai messaggi spam che ci giungono dagli account di persone a noi note: il linguaggio di molti articoli redazionali che è dato di leggere frequentemente sui portali online di giornali e riviste (ma non di rado ormai anche sui loro corrispondenti cartacei) è esattamente della stessa natura: in cui la mancanza di sostanza e la sciattezza della forma (parente stretta—quest'ultima—di una familiarità amicale) cerca di “avvalorarsi”

sulla base della fiducia da noi riposta nell'“ente” emittente.

Ma a un'osservazione più attenta, la modalità di comunicazione suddetta sta diventando una forma espressiva generale e diffusa; e forse in futuro potrebbe diventarlo ancora di più. E ciò soprattutto nelle manifestazioni spontanee e appartenente “libere” della rete. Qui non di rado, al massimo di genericità e di povertà argomentativa corrisponde il massimo di volontà seduttiva. Non soltanto nell'opinione dei social network, ma anche all'interno di siti e contesti che hanno la pretesa di rappresentare qualcosa di più di un'esternazione individuale, discorsi la cui strutturazione di fondo potrebbe essere ricondotta alla formula “vacuità + simpatia = consenso” costituiscono già una consolidata modalità di “pensiero” odierno.

In questa direzione, però, si può fare—e probabilmente si farà—di più. Nella nuova generazione di messaggi spam che intasa le nostre caselle si nasconde forse il modello di una “critica” futura. Una critica, certo, sempre sgradita e in larga parte indesiderabile, una critica già “cestinata”, una critica spam, e tuttavia una critica stringata, essenziale, multiuso e perfettamente funzionale alla creazione di un pensiero unico.

«Ehi! Mi è piaciuto questo. Dagli un'occhiata e condividilo anche tu!»

PAGINA ZERO

La pratica critica si moltiplica, ovunque, su moltissimi media, con maggiore o minore consapevolezza delle proprie condizioni. Tuttavia, rimane sempre la necessità di descriversi, darsi una identità, programmare in modo chiaro le proprie intenzioni. Sia i media tradizionali, alla ricerca di nuove vesti (come Domus, che con il progetto 10 x10 x 10 cerca una nuova identità “volante”, a dire la verità un po’ schizofrenica, cambiando un direttore all’anno). Sono stati raccolti alcuni “manifesti” di intenti di riviste online e offline: Domus, San Rocco, Järfälla, Lotus, OII+, GIZMO, KooZA/rch e Il Giornale dell’architettura. Alcuni tratti fondamentali sono simili: indipendenza, diversità, distacco dalle mode, “umanesimo” e consapevolezza dei limiti, una certa cripticità nelle scelte lessicali.

15

GLI OGGETTI SONO ENIGMI

Michele De Lucchi, su Domus 1020, 1.2018

La mia Domus è dedicata agli oggetti e ai loro significati. Penso infatti sia una predisposizione che appartiene all’essere umano quella di attribuire un qualsivoglia significato agli oggetti sin da quando abbiamo incominciato a pensarli nella nostra mente. Siamo in effetti l’unico animale che calpesta il pianeta capace di immaginare e costruire oggetti e, allo stesso tempo, maledettamente impegnato a farne sempre di più: sempre più differenti e possibilmente sempre migliori. Siamo animali diversi perché siamo nudi, con spiccato spirito sociale, con mani capaci di dare forma a una grande immaginazione. Gli oggetti attivano relazioni: hanno un interno, possono essere visti da vicino e da lontano, tacciono e fanno rumore, sono nudi e vestiti, conservatori e ribelli, consolano e offendono, seducono e abbandonano, ricordano e dimenticano, sono logica e caos, sono unici e sono uguali, li mostriamo e li nascondiamo, li scegliamo e li buttiamo... Gli oggetti sono enigmi che la vita ci mette sotto gli occhi. Riflettere sugli oggetti e i loro significati diventa allora una sfida per la lettura del mondo secondo nuove prospettive e, prima ancora, una necessità per determinare le motivazioni per le quali un oggetto si getta via o si tiene. Per questo difficile compito usiamo l’immaginazione, che ci ha permesso di costruire tanto ed è di nuovo lei ad attribuire significato a tutti gli oggetti—indipendentemente se siano essi oggetti d’uso o simboli. L’immaginazione è guidata dal senso che diamo alla vita o, se può aiutare a rendere più chiaro il concetto, dai grandi temi con i quali affrontiamo le scelte di ogni giorno.

SAN ROCCO

San Rocco editorial board, su www.sanrocco.info/magazine

*San Rocco
is a magazine about architecture
does not solve problems
is not a useful magazine
is neither serious nor friendly
is written by architects
will not last forever*

San Rocco is a magazine about architecture that is published three times a year on specific themes. San Rocco was launched in September 2010 in Venice on the occasion of the Architecture Biennale and was designed to have a run of five years, i.e., the magazine was to stop production at the end of its five-year plan, something that was decided at the very beginning when the list of the themes to be addressed in each issue was determined.

San Rocco approaches architecture in an eminently simple way: it encourages writing about buildings, drawings, projects, and built or drawn ideas from around the world without having to pay homage to the latest cultural trend.

The topics addressed in each issue are discussed rigorously but also freely, with a sense of ingenuity, sometimes a little bravery, and often a delicate sense of irony, and without insisting upon philological accuracy.

The people who write for San Rocco come from around the world and are among the most stimulating architects, critics, and theorists of our time, including Kersten Geers, Oliver Thill, Pier Vittorio Aureli, Mark Lee, Freek Persyn, Irénée Scalbert, Daniele Pisani, Harry Guggler, Ido Avissar, Stefano Boeri, Pascal Flammer, Job Floris, and Jimenez Lai. With the completion of the magazine's five-year plan drawing near, the formal conclusion of what could be called the project's first cycle, San Rocco has revisited its agenda and defined its future goals. [...] San Rocco is interested in gathering together all possible external contributions. San Rocco believes that architecture is a collective knowledge, and that collective knowledge is the product of a multitude. External contributions to San Rocco might take different forms. Essays, illustrations, designs, comic strips and novels are all equally suitable for publication in San Rocco. In principle, there are no limits—either minimum or maximum—imposed on the length of contributions. Minor contributions (a few lines of text, a small drawing, a photo, a postcard) are by no means uninteresting to San Rocco. For each issue, San Rocco will put out a “call for papers” comprised of an editorial note and of a list of cases, each followed by a short comment. As such, the “call for papers” is a preview of the magazine. The “call for papers” defines the field of interest of a given issue and produces a context in which to situate contributions.

JÄRFÄLLA

Järfälla editorial board, su <https://www.collettivojarfalla.com/>

Järfälla è un collettivo. Järfälla è una rivista.

D'OU VENOONS-NOUS, QUE SOMMES-NOUS, OU ALLONS-NOUS

Lotus International editorial board, su <http://www.editorialelotus.it/web/about>

Lotus international is the magazine of reference for the architectural debate, representing the most authoritative voice on developments in international architecture. An indispensable tool for anyone who wants to find out about decisive events in the world of architecture, follow the research of leading figures in contemporary architecture, read essays by the most authoritative critics and explore the innovative phenomena that are changing the scene of the built environment.

The bilingual text (Italian and English), the wealth of images, the quality of the critical essays and the prestigious layout, combined with rigor in the treatment of the subjects, have given Lotus a unique authority on the international scene and the series of Lotus has become an indispensable reference for students, teachers, libraries and professionals engaged in the construction of an environment suited to the needs of our modern advanced societies. [...] Since 2002 the magazine has been brought out by the Milanese publishing house Editoriale Lotus, with a program increasingly oriented toward understanding the nature of the changes taking place in the environment in the contemporary world with which the new hypotheses of architecture have to deal. The new idea is that the contributions of architecture, above and beyond the distorting illusions of self-celebration, are proving increasingly inadequate to tackle the breadth of the transformations underway in the new globalized world. Without renouncing any of the “hope” offered by architecture and planning, the conviction remains that the primary task now is to understand, before anything else, the forms and modes of these changes. Before defending causes or movements, even before promoting what is crying out to be promoted, the magazine is asking what is right, beautiful, appropriate and desirable.

011+ MAG

011+ editorial board, su <http://www.zeroundicipiu.it/oii-mag/>

Independent architecture webzine written in Italian and English, 011+ is aimed at producing innovative conceptual tools for designers by experimentally intersecting the communicative potential of digital media with critical thinking.

In opposition to commercial architecture websites, 011+ chooses quality against quantity, reducing the number of articles, but making sure that the significance of each published project, image or text is as high as possible.

011+ addresses architectural communication from a critical and experimental point of view, and is completed by a set of social accounts on Facebook, Twitter, Pinterest and Tumblr.

ABOUT US

KooZA/rch editorial board, su <https://www.koozarch.com/about-us/>

KooZA/rch is a Visionary Design Discussion Platform for Architects and Curious People Worldwide.

Embracing the multidisciplinary, our ambition is to discover, analyze and reveal the multitude of lenses through which we can draw and talk about architecture, from its conception to its built form.

At a time when the amount of built architecture accounts for a minute percentage of that which is in effect 'architecture' we value the drawing as medium through which we can address past, contemporary and future challenges. Exploratory realms are the foundation of revolutionary ideas and ways of approaching architecture as a discipline rather than as a form.

We value the daring and the absurd, the alternative to the normal, the ideas which push contemporary pre-conceptions and boundaries.

We challenge paper architecture in the land of the pixel,

We praise powerful imagination to the spectacular brick,

We value the critically unbuilt.

Through shared ideas and inclusive discussions, we confront not only what was and what was not but what will be. Through our Abstractions series we curate specific research themes and invite an international community of designers to dwell and respond to the challenge.

CHI SIAMO

Il Giornale dell'Architettura editorial board, su <http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/chi-siamo/>

In un panorama caratterizzato da grande frammentazione e proliferazione d'informazioni la cui qualità è spesso inversamente proporzionale alla quantità, ilgiornaledellarchitettura.com lavora, in continuità con il progetto editoriale de *Il Giornale dell'Architettura*, per operare una rigorosa selezione del flusso indifferenziato di notizie puntando a un'interpretazione critica che possa emergere dal "rumore di fondo".

Ci rivolgiamo a un pubblico di lettori che cerca l'approfondimento, la riflessione e il confronto, senza rincorrere la chimera dell'aggiornamento in tempo reale, gli annunci, le news effimere e i falsi scoop, che lasciamo volentieri ad altri canali senza innescare concorrenze o gare di velocità.

ilgiornaledellarchitettura.com è un progetto editoriale sviluppato dall'associazione culturale *The Architectural Post* (fondata da Roberta Chionne, Cristiana Chiorino, Luca Gibello, Laura Milan e Carlo Olmo), che da settembre 2014 ha ottenuto in licenza dalla Società Editrice Umberto Allemandi & C. la gestione del marchio, delle pubblicazioni e del sito web.

FUNDAMENTALS

Gizmo editorial board, su <http://www.gizmoweb.org/manifesto/>

Gizmo dal 2004 si occupa prevalentemente di storia e di critica dell'architettura contemporanea, ma a ben vedere anche di molte altre cose. In una società complessa e interconnessa com'è quella attuale, d'altronde, le differenze—e dunque le vere qualificazioni—non consistono tanto nel “che cosa”, quanto piuttosto nel “come”. Occuparsi di storia e di critica dell'architettura, oggi, significa necessariamente occuparsi di molte cose; diversamente, rischia di non significare nulla, soprattutto se ce ne si occupa in modo “settoriale”, ovvero in un senso esclusivo e restrittivo.

Gizmo è contro lo specialismo pedante;
 contro la genericità “onnicomprensiva” (e in realtà “nullacomprendente”);
 contro ciò che evita di entrare nel merito e di assumere posizione;
 contro ciò che non ha obiettivi (o che, peggio ancora, dichiara di non averne);
 contro la chiacchiera contemporanea, il brusio di fondo, che serve soltanto a mascherare il vuoto, e a lasciare tutto come prima.

Gizmo si rifiuta di fare della critica un mero “esercizio”, un “orpello decorativo” a un testo o un progetto.

Per Gizmo la critica—e di più ancora la storia—è sempre una questione di vita o di morte: il che non vuole dire *mors tua, vita mea*, com'è per molti “storici col pugnale”; significa che difenderne la possibilità e l'esistenza per Gizmo sono questioni della massima importanza.

Gizmo si oppone con la forza e il coraggio delle idee alla rigidità, alla noia e alla monotonia dello pseudo-accademismo.

Gizmo si ribella alla facile compiacenza nei confronti dell'establishment;

per Gizmo sono imprescindibili l'onestà intellettuale, l'integrità morale, per opporsi agli interessi dei potenti; fondamentale è “demistificare”, anziché limitarsi a descrivere;

decisivo è “mettere in relazione”, anziché semplicemente accostare; Gizmo non esita a rompere gli schemi, anche a costo di inimicarsi il sistema dominante.

Ma altrettanto irrinunciabile per Gizmo è divertirsi seriamente ed essere seri divertendosi.

L'aspirazione di Gizmo è avere l'intelligenza e la profondità per guardare al passato come a un tempo attivo, vivo;

l'apertura mentale e la sensibilità per guardare al presente come a un tempo complicato ma interpretabile;

la convinzione e l'immaginazione per guardare al futuro come a un tempo ancora possibile, nel quale si possa ancora dire e progettare qualcosa.

Nella difficile condizione attuale Gizmo non ha paura di apparire né presuntuoso né modesto;

cerca di osservare le cose da vicino;

non ritiene indispensabile avere un'“opinione” a ogni costo e per ogni occasione;

si sforza di guardare le cose da molteplici e differenti punti di vista.

Gizmo è un collettivo di ricerca aperto.

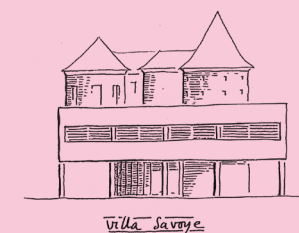
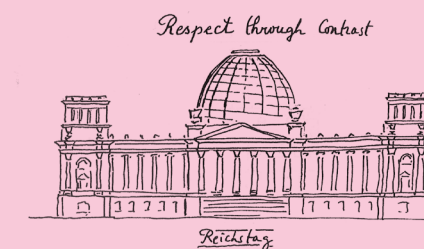
TESTI NON TESTI

*Non sempre il mezzo d'elezione dei critici dell'architettura sono le parole. Anzi, per questa disciplina, strettamente legata al disegno, la critica spesso fa ricorso ad immagini, fotografiche o grafiche per compiere osservazioni, non allontanando ironia e dissenso, ma accogliendoli nella raicalità del mezzo: criticare l'immagine attraverso l'immagine. I "testi" selezionati rincorrono a stretto giro le loro epoche, e si posizionano lateralmente alla critica "tradizionale", senza però doversi pensare meno incisive. I primi testi, di Léon Krier, evidenziano come lo strumento del disegno possa comunicare in maniera ironica ma decisamente potente critiche particolarmente complesse facendo sintesi pungenti. Il secondo contributo è da Bernard Tschumi, che con i suoi *Advertisement for Architecture* esplora per primo il bordo tra la forma grafica della pubblicità e l'architettura: questa viene raccontata lateralmente, coinvolgendo il lettore in prima persona; viene usata una forma usa e getta, la pubblicità su un quotidiano, antesignana dei meme. Il terzo contributo è un contributo sovversivo: da uno dei *Book of Copies* di San Rocco, redatto da *Fake Industry Architecture Agonism* sale una critica ironica e allegra al rigore del sistema della rivista milanese. Gli ultimi due contributi provengono dal mondo digitale, i meme di Ryan Scavnicky e i progetti di Alvar Aaltissimo: saranno queste nuove strade che si potranno percorrere?*

23

DRAWING FOR ARCHITECTURE

Léon Krier, in *Drawing for Architecture*, Chicago, MIT Press, 2009



"Clarter of Venice" and "Conservation has gone too far"
principles ecumenically applied.

LK 99



BEAUBOURG ?



BEAUBOURG ?

LK 93

ADVERTISEMENT FOR ARCHITECTURE


Bernard Tschumi, su <http://www.tschumi.com>

To really appreciate architecture,
you may even need to commit
a murder.



Architecture is defined by the actions it witnesses
as much as by the enclosure of its walls. Murder
in the Street differs from Murder in the Cathedral
in the same way as love in the street differs from
the Street of Love. Radically.

The High Window 1987



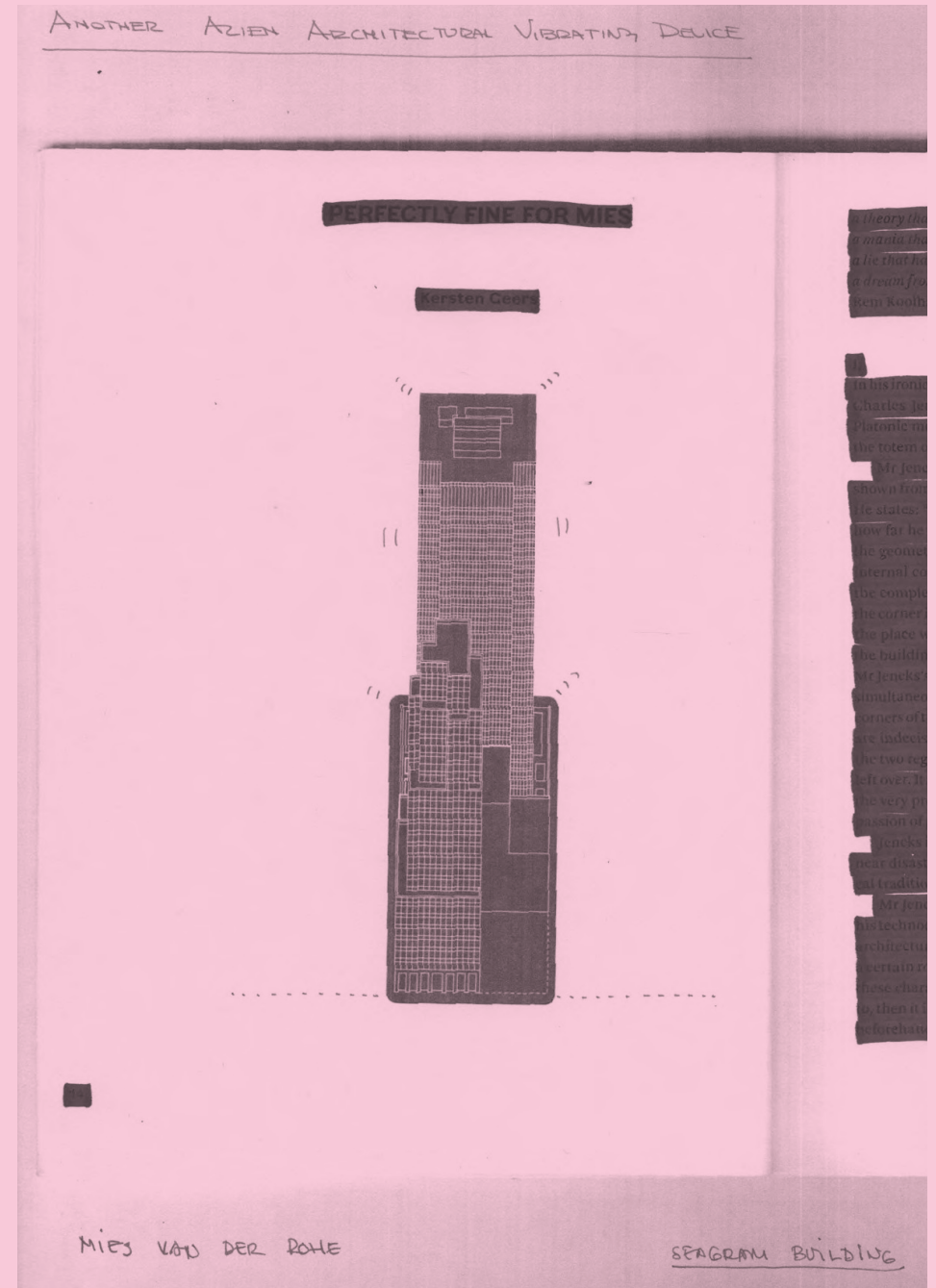
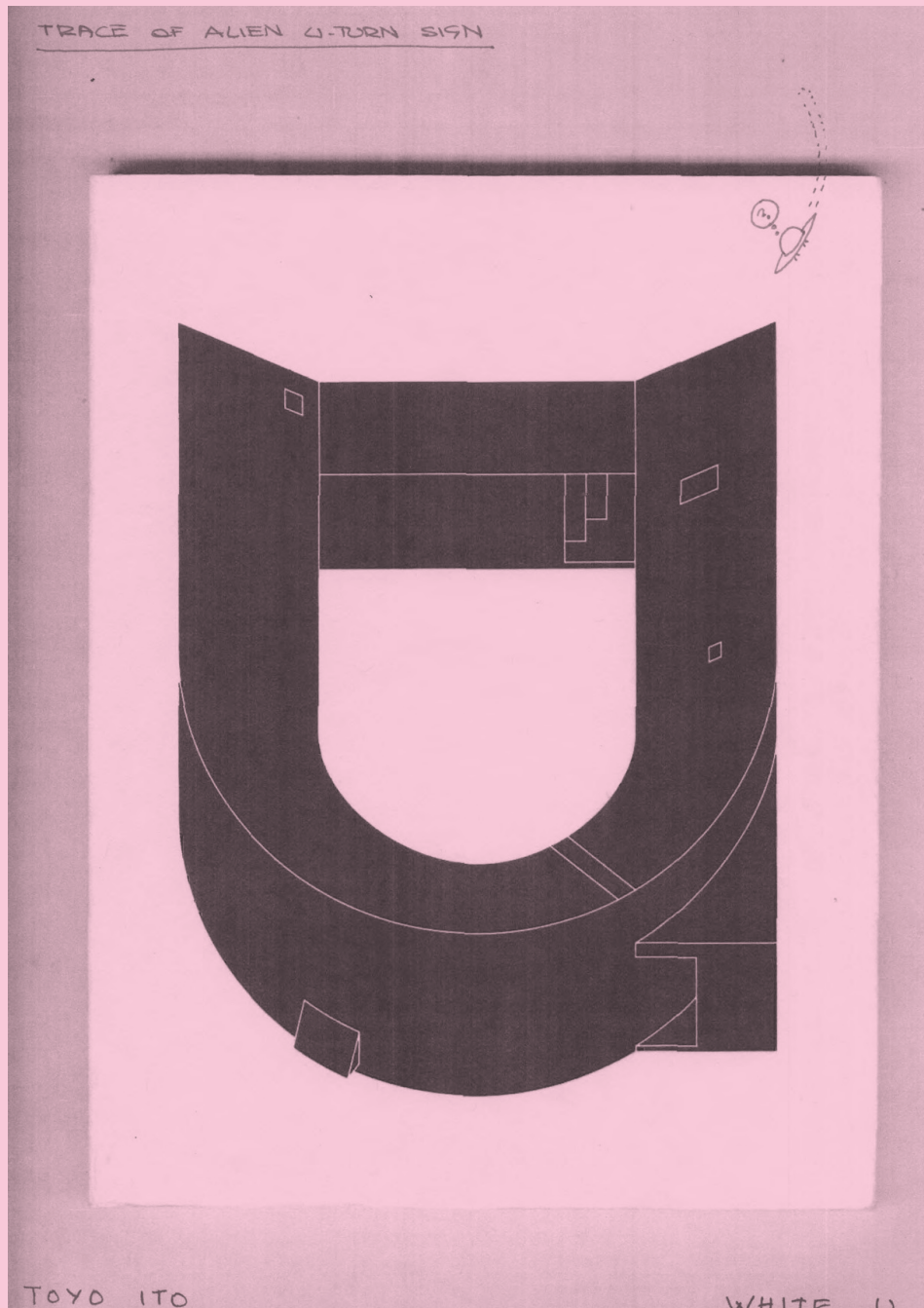
The game of architecture is an intricate
play with rules that you may break or accept.
These rules, like so many knots that cannot
be untied, have the erotic significance of
bondage: the more numerous and sophisticated
the restraints, the greater the pleasure.

ropes and rules

25

ARGUABLY BUILT BY ALIENS

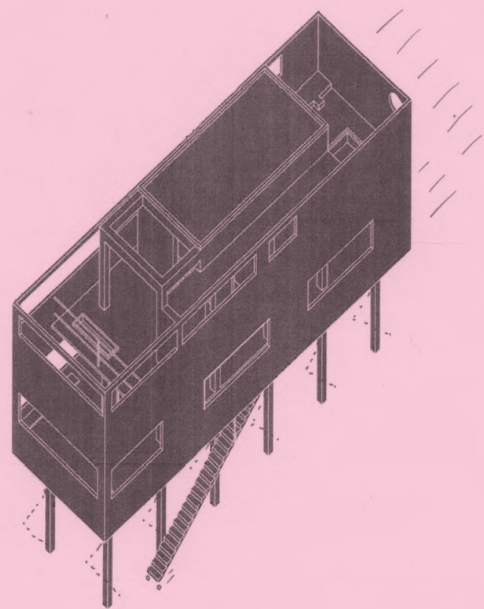
Fake Industries architecture Agonism, Book of Copies per San Rocco, s.d.



BEETLE INSPIRED ALIEN ARCHITECTURE

MODERNISTIC NEANDERTHALISM

Matteo Pini
photographs by Paolo Vespoli



WIGI FIGGINS

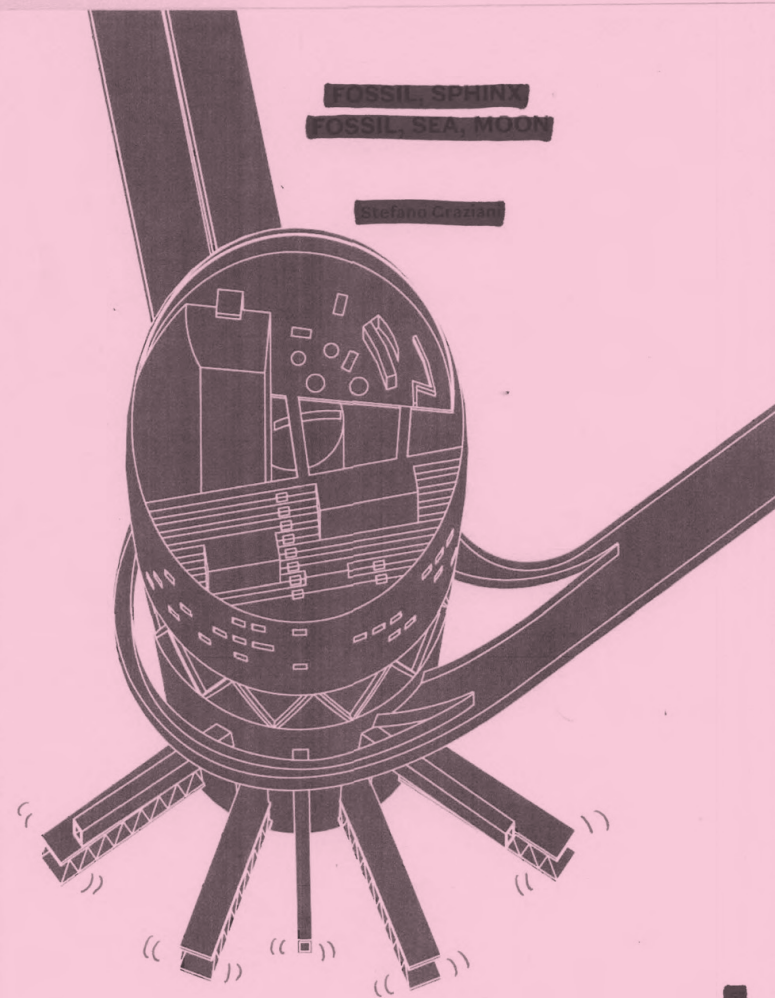
VILLA FIGGINS

ALIEN WALKING SPACECRAFT

FOSSIL SPHINX

FOSSIL SEA MOON

Stefano Craziani



OMA

ZEEBRUGGE SEA TERMINAL

INTERVISTE

L'ultima sezione propone alcune interviste a protagonisti del mondo della critica e dei meccanismi riproduttivi nel XXI secolo. Tutte le interviste sono state condotte via mail, o con messaggi, ma comunque in forma scritta e ragionata, permettendo di aprire spazi di risonanza alle domande negli intervistati.

27

KOOZA/RCH STAFF

Scambio di e-mail con KooZA/rch editorial board, 24.03.19

CM *In your opinion is there in KooZA/rch any act of criticism? If so, towards what? Who performs it?*

KA Rather than acts of criticism, there is a strong belief in the power of the image itself as tool to share and communicate architectural visions whilst provoking and enhancing a discourse. We are both a divulgation platform as well as an experimental research digital laboratory.

We daily publish a selection of projects whose vision and representation technique we share. We do not want to judge the just the quality but rather focus on the inner motivation and decision behind a drawing. We want to highlight both the importance and relevance of the act of drawing as well as reveal the actual story and narrative of the architectural intention.

Through our Abstractions, we do not “select” but rather specifically ask a selected group of people to critically respond to a curated theme. The first ‘Tools’ required each creative to analyse and share their methodologies and tools of creating architecture at large with the aim of revealing how each individual and studio is today challenging the very practice of architecture.

CM *Which is the role of KooZA/rch within the relationships of re-production of the image? And towards them?*

KA As a divulgation platform we strive to share and reproduce images of visions and with meaning. Since the age of mechanical replication, arts and architecture have been diffused and divulged by the media. It's no news that architecture is not often experienced directly, but more often shows its “material” status, through the reproduction of its image. Almost 30 years ago Beatriz Colomina wrote on how architecture media can be seen as “a site of architecture production that parallels the construction site”.

In the digital era architecture can be seen, discussed and experienced at a global scale by a ‘siteless’ population. Instagram counts more than 800 million active users and shares 95 million photos and videos daily whilst with 250 million Pinterest users share more than 175 billion pins generating a \$15 Billion market value. This is without mentioning the infinity of other online platforms. Architecture has never been so open.

Yet, today's image consumption and digital publication platforms, with their millions of followers and fast divulgation, are under scrutiny for incrementing a superficial and “copycat” attitude. Every time we are posting something online, we are on the verge of plagiarism.

With KooZA/rch we share ‘critically’, we want our user to understand the multitude of reasons behind a drawing or specific technique. Through the format of the interview we seek to dwell further on the role of the images within both the development of the project as well as a means to communicate and reveal this to a third part. We believe in images which speak of the intentions of the project rather than a pledging to a specific style or aesthetic, for us the medium is the message. It is the intent behind the image which differentiates it from a copy.

CM *Which is the role of language (especially the technical l.) in KooZA/rch activities?*

KA We believe in the power of written words as means

LUIGI PRESTINENZA PUGLISI

Scambio di e-mail con Luigi Prestinenza Puglisi, 25-26.03.19

to explore and reveal the images in all their multitude of layers. We exploit the format of the interview as a means to unravel both project and representation techniques to their very core. Questions as ‘What prompted the project?’ & ‘What questions does the project raise and which does it answer?’ are fundamental in trying to understand the very concepts and ideas which stimulate and provoke an architectural intention whilst ‘what defined the language of representation’ enable us to grasp the reasons behind the choice and preference for a specific medium and visual identity.

CM *In your about page, we find: “We praise powerful imagination to the spectacular brick, We value the critically unbuilt”. Some time ago, it was possible to read that “For us, the built is as important as the unbuilt”. What does critically unbuilt refer to? Which are the motivations to equiparate the realm of images to the one of the built objects?*

KA The critically unbuilt refers to all of the architecture, which although does not manifest itself as tangible artefacts belongs to a critical discourse of the discipline.

The truth is that 99% of all architecture is unbuilt, however the history of architecture exists and thrives on ‘paper’. The image is the first site where we sketch, construct and challenge architecture in both its built and unbuilt form. From the space of academia to that of the studio, we continuously engage with the image to analyze and challenge contemporary conditions, provoke an unconventional discourse and defy boundaries. Through an infinite array of analogue and digital tools we shape our visions with the hope of generating and answering questions which speak of architecture and beyond.

Rather than mutating into built constructions, numerous projects are born to exist on paper. They are critically drafted to ‘be’ only through drawn lines, colors and this two dimensional medium. Often these are the projects we study the most. At KooZA/rch we believe in the drawing as both collectible commodity and discursive tool. We share visions as that of Alvin Boyarsky where ‘drawing as intended as both noun and verb, an artifact, a mark on the page and an action in time and space.’

CM *Quali sono state le istanze dietro la nascita di PresST/ Letter? Che aspettative aveva dal mondo digitale? Sono state soddisfatte?*

LPP PresS/Tletter nasce perché c’era uno spazio. L’ho perso. L’idea era avere un giornale spedito per posta elettronica in cui scambiare opinioni. Ha funzionato per dieci anni. Poi con i social media sono nate altre forme più coinvolgenti di comunicazione.

CM *Spesso lei parla del critico come nodo e non come custode, in grado di innescare discorsi e rendere la pratica più democratica. Come stanno reagendo, a suo avviso, le strategie che sta mettendo in atto sulle piattaforme social (es. le dirette su Facebook, la storia su Artribune e l’interazione che ne consegue...), a questa necessità?*

LPP 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. Sfido 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.

CM *Il passaggio da “cartaceo” a “neo-orale” ha intaccato o rafforzato la possibilità di generare distanza critica con l’architettura? E la necessità di crearla?*

LPP Distanza critica: che brutta immagine gregottiana. Il critico non può essere distante. E difatti quelli che la distanza la predicano non sanno cosa sia se non un artificio per giustificare i loro deliri. Un critico può essere altre cose: intellettualmente onesto, acuto, intelligente, colto, dotato di autoironia.

Se vuole stare lontano dall’oggetto del suo interesse, corre il rischio di fare come i preti con il sesso. Se non è un perversito, ne parla senza sapere di cosa si tratti.

CM *Il critico, nella fase neo-orale deve mantenere distanza anche con il lettore? Oppure, siccome vige ilmantra “chiunque può essere critico” allora la distanza va diminuita se non azzerata?*

LPP Il critico non è un mestiere come non lo è il filosofo. 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 (i suoi professori glielo hanno mai detto che le persone sono più intelligenti e spesso acute di quello che si crede?) aiuta a selezionare le idee migliori o, comunque, aiuta le persone a formarsi le proprie.

CM *La sua voce critica adotta spesso delle modalità molto incisive, polemiche e chiare (ricordiamo LPPstronca, alcuni passaggi della Storia, o i post su Facebook). Qual è il ruolo della radicalità e dello humor (o dell’ironia produttiva) nella critica contemporanea?*

LPP La scrittura mi fa passare per una persona più seria di quello che sono. Sto tentando con i video in diretta su Facebook a mostrare un personaggio più autocritico, bonario e spero ironico di

quello che passa sulle pagine scritte, lavorando sulla connotazione più che sulla denotazione. Credo infatti che 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. Mi creda, sono un liberale che ama Paul Feyerabend.

LA CRITICA È AALTISSIMA

Intervista su Facebook, con Alvar Aaltissimo, 25-26.03.19

CM *Da cosa è nato Alvar Aaltissimo?*

AAA Alvar Aaltissimo nasce, stranamente, prima della pagina stessa. Durante un seminario al Politecnico di Milano, tre anni fa, sul tema “Alvar Aalto e l’Italia”, il maestro finlandese venne appellato dell’aggettivo “altissimo”; la cosa mi ha fatto ridere e pochi giorni dopo ho creato un fotomontaggio tra l’uomo più alto del mondo, Robert Wadlow, e la faccia di Alvar Aalto, pubblicandolo sul mio profilo privato. Il risultato, che oggi è l’immagine principale della pagina, mi è sembrato da subito esilarante, perché associato alla didascalia “Alvar Aaltissimo” (con due a), ma soprattutto molto potente nella sua composizione: questo personaggio dall’altezza esagerata, affiancata a due donne che lo guardano dal basso della loro normale statura quasi venerandolo, su cui si giustappone questo volto con questo sguardo dritto e inespressivo, quasi atarassico, fanno di quest’immagine molto più di un meme effimero. Così ho deciso di consolidarne l’immagine e creare la pagina Facebook qualche mese dopo, in modo da creare un immaginario molto più grande che ruota intorno a questa figura. Alvar Aaltissimo a quel punto diventa un personaggio virtuale, che dissacra la serietà dilagante che c’è nel mondo dell’architettura e che cerca in maniera grottesca e “trash” di far diventare l’architettura e gli architetti dei meme, ritenuti da me il mezzo espressivo più potente e immediato della cultura contemporanea.

Le prime immagini non hanno avuto un particolare riscontro, se non tra una ristretta cerchia di amici; non avendo creato la pagina a tavolino, e non avendo progetti specifici di struttura della pagina, ho iniziato a sperimentare diverse modalità di post da pubblicare, tutti ovviamente consolidati dall’immagine fortissima che si annida nel personaggio Alvar Aaltissimo. Potrei identificare due momenti in cui ho capito che la pagina doveva fare un passo avanti rispetto alla modalità di condivisione dei meme a cadenza regolare e ossessiva, spesso senza una qualità, dichiarando quasi paura di perdere la visibilità e di sparire annegati nel mare magnum dei social network. Per quanto la pagina possa avere evoluzioni nei contenuti e nelle modalità, sarò sicuro che contrasterò questo funzionamento tipico dei social network, dove la quantità vince sulla qualità.

CM *Che ruolo ha la community che si crea intorno a Alvar Aaltissimo? È solamente una rete di rimando e visibilità oppure costruisce un “circolo” critico?*

AAA Purtroppo la prima, infatti mi è difficile poterla pensare ad ora come una community. A parte rare eccezioni di interazione con alcune persone con cui si sono creati dibattiti brevi e interessanti, la tendenza generale è quella di fruire dei contenuti della pagina in maniera passiva, senza creare discussioni e relegando i singoli post a contenuti volatili ed effimeri, esattamente in linea con le modalità di fruizione della stragrande maggioranza dei contenuti dei social network principali.

Ci sono stati diversi momenti che ricordo in cui le immagini di Alvar Aaltissimo sono state condivise con una certa viralità. Ad esempio ho scoperto, dopo diversi mesi, che un professore di statica del Politecnico aveva impostato come immagine di copertina del suo gruppo di studenti la parodia di “La La Land” — “La La Labile”. Sono stati numerosi i commenti e le condivisioni

di diversi personalità importanti nel mondo dell'architettura, come Cino Zucchi e Stefano Boeri che, chiamati in causa in alcune immagini e video come "Gli architetti e la musica indie vol. 1 e 2", o "Archifriends", hanno risposto positivamente e iniziato a seguire la pagina. Norman Foster ha invece condiviso un post sul suo profilo instagram ufficiale sulla quale compare la scritta "Happy Easter from Alvar Aaltissimo".

CM *Il meme è uno strumento critico per Alvar Aaltissimo?*

AAA Assolutamente sì. Per mia attitudine cerco sempre di dare significati alle cose che pubblico, anche quelle che possono sembrare semplici o non studiate. Tendo sempre a inserire piccoli dettagli, degli "easter egg", lavorando su due binari paralleli: quello superficiale, comico, immediato e veloce, "memico", che permette di arrivare a un pubblico più ampio, al contrario a quello critico, pungente e satirico, "Aaltissimo".

Proprio poco tempo fa pubblicai una storia su instagram in cui scrivevo il significato della parola "Aaltissimo", cercando un riscontro nella "community", per capire se qualcuno avesse afferrato il secondo binario su cui viaggia la pagina. Inutile dire che non ho ricevuto neanche una risposta.

CM *Cosa ha portato l'evoluzione di Alvar Aaltissimo verso la sua versione "progettuale" (ad es. il Museo della Trap al Palazzo dei Diamanti, la sede del Movimento 5 Stelle al Colosseo...)? C'è differenza tra i meme e queste produzioni?*

AAA Non è sicuramente una scelta fatta a tavolino, ma il risultato di un processo lungo e spontaneo: cercando contenuti un po' diversi dal solito panorama memico italiano, ispirandomi all'architettura radicale italiana, ho cercato di coniugare la loro eredità alla realtà contemporanea, creando dei crossover a volte assurdi, comprensibili nell'immediato ma molto studiati. Sono partito immaginando una nuova sede del Movimento 5 stelle, in pieno periodo elettorale e di notizie riguardanti l'operato di Virginia Raggi e della sua giunta, creando una nuova realtà distorta di deriva autoritaria, dove si propone una modifica permanente del monumento principale di Roma, che diventa basamento di un nuovo simbolo di potere. All'immagine è stata affiancata una descrizione simile a una "fake news", a coronamento dell'ambiguità che ci può essere oggi tra realtà e meme. Questo è stato il primo meme-progetto firmato Alvar Aaltissimo, seguito dal Museo della Trap a Ferrara e dalla recentissima nuova sede del PD in piazza della Repubblica a Roma.



Anche se si avvicinano molto all'essere meme, sono di fatto progetti di architettura e strumenti di critica, per diversi motivi. La prima differenza con il meme tradizionale è il tempo materiale che ci si può impiegare a produrlo: per un progetto come la nuova sede del PD ci sono voluti due weekend di lavoro, a partire dall'idea iniziale fino all'esecuzione di 5 o 6 immagini esemplificative. La seconda differenza, sostanziale, è che modifica nel pubblico la modalità di seguire la pagina: molti meno contenuti, (magari

uno al mese), ma più strutturati e critici, che cercano prima di far ridere e poi di far parlare dei temi trattati nelle interpretazioni più disperate.

CM *Che ruolo ha Alvar Aaltissimo nel meccanismo produttivo dell'immagine dell'architettura?*

AAA Sui social, soprattutto negli ultimi anni, c'è stato un dilagare di pagine e profili riguardanti l'immagine di architettura, che sia essa fotografata o disegnata. Come ho già detto prima, credo che sia dannoso per i fruitori dover avere a che fare con questa sovrapproduzione di immagini, foto o disegni di ogni tipo, perché di fatto azzerano la possibilità di fare critica su ogni singola immagine, nel migliore dei casi allargandola a interpretazioni di fenomeni generali. Io ritengo che la potenza dell'immagine di architettura risieda nell'immagine in quanto tale solo in una piccola parte: è nella narrazione che ci può essere dietro o che può esserne corredo a creare davvero interesse e dibattito. Le pagine e i profili che builmicamente postano immagini sicuramente di grande effetto e di qualità secondo me azzerano la capacità critica e si limitano all'apprezzamento dell'immagine in quanto tale. In questo senso tramite la pagina cerco di contrastare questa realtà, creando sempre narrazioni e della letteratura dietro le immagini a discapito di pubblicare meno contenuti e avere meno seguito.



Img [3]: Vista esterna con: Sgarbi che guarda il padiglione
Sgarbi che comunica su tutti i social la sua opinione sul progetto
Sgarbi che si candida a Sindaco di Ferrara sotto la pensilina che ha voluto preservare

NEWS :
Un grattacielo dentro al colosseo sarà la nuova sede del governo 5 stelle.



4.

CONCLUSIONI

Cominciando con l'identificazione di alcuni temi caldi della cultura contemporanea (crisi del ruolo dell'intellettuale, crisi economica e gamification), l'elaborato ha indagato le possibilità di fare critica a contatto con le trasformazioni che questi hanno portato.

Rileggendo la storia della critica e dei suoi criteri, sono emersi alcuni punti fondamentali da rimetter al centro del dibattito sopra l'architettura, individuando anche alcuni strumenti che nella storia hanno servito i critici nella loro produzione;

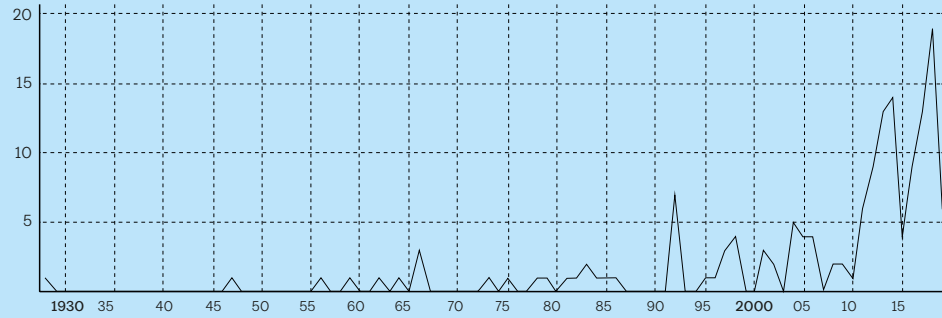
Indagando esperienze di critica e non critica contemporanee sono invece stati sottolineati alcuni temi e questioni tipiche dell'era in cui viviamo, per vedere quali soluzioni efficaci siano state praticate, quali strumenti possano essere stati impiegati;

Infine, sono state proposte alcune traiettorie di lavoro, ripensando, aggiornando o mutuando strumenti per ipotizzare una critica *a disagio*, sempre questionante sé stessa, ma senza velleità. ✓

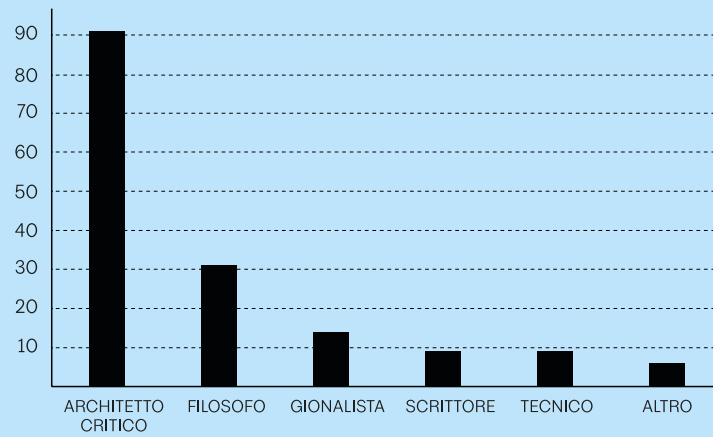
BIBLIOGRAFIA E FONTI

RIGUARDO ALLE FONTI

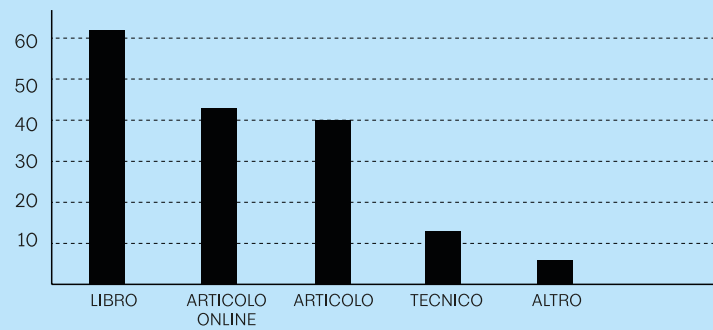
Distribuzione per anno di pubblicazione



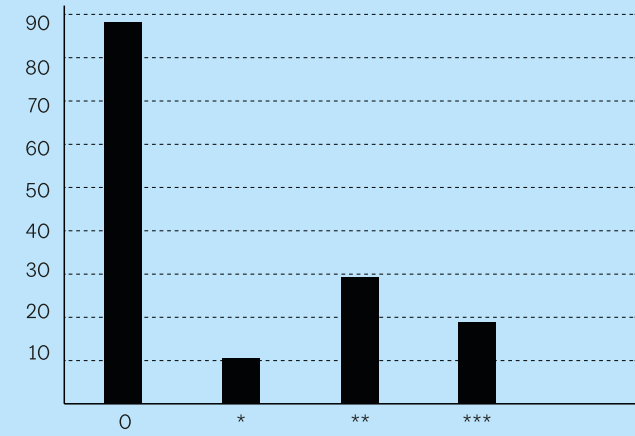
Numero di fonti per professione



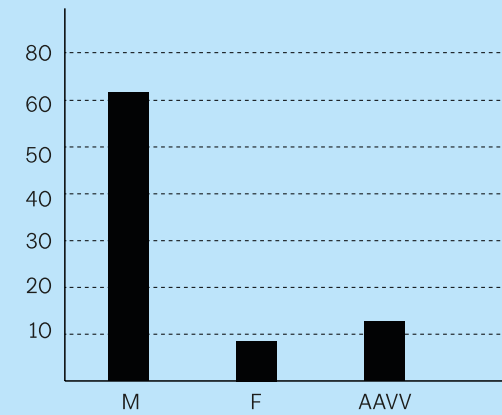
Numero di fonti per supporto

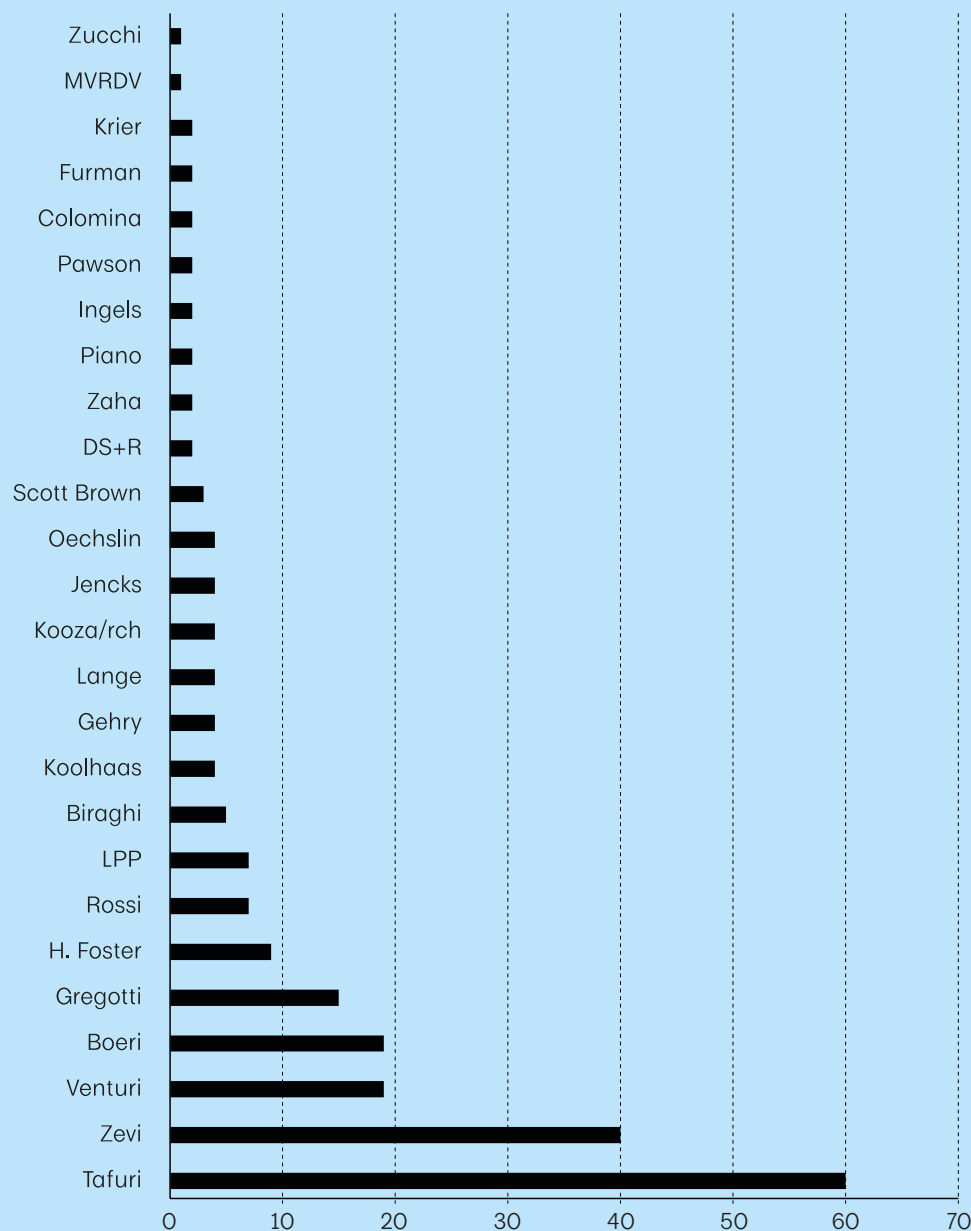


Numero di fonti per costo del supporto



Composizione di genere degli autori di riferimento



Frequenza di citazioni per autore

O

BIBLIOGRAFIA “NOTA”
E “BENE MA NON BENISSIMO”

- Baricco Alessandro, *Baricco Presenta The Game*, video online, 15.10.18, <https://www.facebook.com/einaudieditore/videos/688570824856461/> [18.01.19].
- Baricco Alessandro, *E ora le élite si mettano in gioco*, su *La Repubblica*, 11.01.19.
- Baricco Alessandro, *Non chiamatela post-verità*, su *Robinson-La Repubblica*, n.22, 30.04.17.
- Baricco Alessandro, *The Game*, Torino, Einaudi, 2018.
- Bianchi Carluccio, *La crisi globale del 2007-2009: cause e conseguenze*, AA 2011-12, Università di Pavia, dispense.
- Boero Ferdinando, *L’Evoluzione del Mostro*, su <http://internazionale.it>, 25.06.13 [28.01.19].
- Bohyun Kim, *Understanding Gamification*, su *American Library Association. Library Technology Reports*, vol. 51, n. 2, 2015.
- Cambi Fabrizio, *Per una storia rapsodica dell’intellettuale moderno dall’Ottocento ad oggi*, Lectio Magistralis all’Università di Trento, 03.12.14, pubblicata su <http://www.germanistica.net>, 15.05.15 [21.01.19].
- Camilli Annalisa, *La terza repubblica dei cinquestelle*, su <http://internazionale.it>, 05.03.18 [28.01.19].
- Coccia Andrea (int.), *Claudio Paolucci: Solo l’autorevolezza ci salverà*, intervista con Claudio Paolucci, su <https://www.linkiesta.it>, 11.11.17 [21.01.19].
- Czajkowski Aakerberg Michelle, Skovgaard Petersen Casper, *Language And Communication In The 21st Century*, su *Scenario*, n.3, 2016.
- Fisher Mark, *Realismo Capitalista*, Roma, Nero, 2018.
- Fisher Max, Taub Amanda, *Is there something wrong with Democracy?*, video online, 23.01.18, <https://www.nytimes.com/video/world/100000005333526/problem-with-democracy.html> [24.01.19].
- Forty Adrian, *Parole e Edifici. Un Vocabolario per l’Architettura Moderna*, Bologna, Pendragon, 2004.
- Gramsci Antonio, *Quaderni dal carcere*, 1 ed. 1948, Torino, Einaudi, IV voll., 1975.
- Gregotti Vittorio, *96 Ragioni Critiche del Progetto*, Rizzoli, Milano, 2014.
- Gregotti Vittorio, *Il Territorio dell’Architettura*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Lowrey Annie, *Why the Phrase ‘Late Capitalism’ Is Suddenly Everywhere*, su *The Atlantic*, 01.05.17 [22.01.19].
- Mantova Lectures*, 3 video online, su www.raiplay.it [29.12.18]
- Massimo Cacciari, *Salviamo la democrazia prima che diventi solo una chiacchiera in rete*, su <http://espresso.repubblica.it>, 07.01.19 [28.01.19].
- Morschheuser Benedikt, Werder Karl, Hamari Juho, Abe Julian, *How to gamify? Development of a method for gamification*, in *Proceedings of the 50th Annual Hawaii International Conference on System Sciences (HICSS)*, Hawaii, USA, 04-07.01.17 [22.01.19].
- Olsen Henry, *Is Blue-Collar populism here to stay?*, su <http://unherd.com>, 28.01.19 [28.01.19].
- Palladium Lectures*, 4 DVD, di e con Baricco Alessandro, Milano, Feltrinelli, 2013.
- Poynor Rick, *The graphic grab*, su <http://www.theguardian.com>, 28.09.04 [23.01.19]
- Rocha Polyanna, *Gamification of love: a case study of Tinder in Oslo*, Det Humanistiske Fakultet, IMK Institutt for Medier og Kommunikasjon, University of Oslo, 2018.
- Rorty Richard, *Achieving Our Country*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1998.
- Rossi Aldo, *L’Architettura della città*, Venezia, CLUP, 1966. Scalfari Eugenio, *La Morale E L’ Incertezza*, su *La Repubblica*, 03.04.97.

Sgobba Antonio, *Il filosofo che aveva previsto Trump*, su <http://www.iltascabile.com>, 19.12.17 [28.01.19].
 Somol Robert, Whiting Sarah, *Notes around the doppler effect and other moods of modernism*, su *Perspecta*, n. 33, 2002.
 Van den Boer Piet, *Introduction to gamification*, Charles Darwin University, Darwin, 2014 [23.01.19].
 Zevi Bruno, *Sterzate Architettoniche. Conflitti e polemiche degli anni Settanta-Novanta*, Bari, Dedalo, 1992.

1

BIBLIOGRAFIA “LA CASSETTA DEGLI ATTREZZI”

AAVV, *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
 AAVV, *The Routledge Companion to Aesthetics*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2001.
 AAVV, *The Routledge Companion to Critical Theory*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2006.
 Adorno Theodor, Horkheimer Max, *Dialettica dell'Illuminismo*, 1 ed. 1947, Torino, Einaudi, 1966.
 Aureli Pier Vittorio, *Intellectual Work and Capitalist Development: Origins and Context of Manfredo Tafuri's Critique of Architectural Ideology*, su <http://thecityasaproject.org>, 11.03.2011 [12.01.19].
 Bellusci Francesco, *A cinquant'anni da Le parole e le cose di Foucault*, su <https://www.doppiozero.com>, 07.09.16 [10.02.19].
 Benjamin Walter, *L'Opera d'Arte nell'epoca della sua Riproducibilità Tecnica*, 1 ed. 1936, Torino, Einaudi, 1998.
 Biraghi Marco, *La Leggenda di Bruno Zevi*, su <https://www.doppiozero.com>, 17.03.18 [30.11.18].
 Biraghi Marco, *Manfredo Tafuri: storia e sviluppo capitalistico*, su <http://www.gizmoweb.org>, 16.03.15. [29.11.18].
 Biraghi Marco, *Progetto di Crisi. Manfredo Tafuri e l'Architettura Contemporanea*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2005.
 Biraghi Marco, *Storia dell'Architettura Contemporanea I. 1750-1945*, Torino, Einaudi, 2008.
 Biraghi Marco, *Storia dell'Architettura Contemporanea II. 1945-2008*, Torino, Einaudi, 2008.
 Bosetti Giancarlo, *Il pragmatismo di Rorty tra filosofia pubblica e privata*, su *Reset*, n. 130, 2012.
 Catucci Stefano, *Risposte al forum "Letteratura e arte in Foucault"*, su <http://www.materialifoucaultiani.org>, s.d. [09.02.19].
 De Fusco Renato, *Che cos'è la critica in sé e quella dell'architettura*, Milano, Mimesis Architettura, 2013.
 De Saussure Ferdinand, *Corso di Linguistica Generale*, 1 ed. 1916, Bari, Laterza, 2005.
 Debord Guy, *La Società dello Spettacolo*, Firenze, Vallecchi 1979.
 Diaz Francisco, *Is Tafuri Still Valid? A contemporary reading of Architecture and Utopia*, Columbia University, 2012.
 Eco Umberto, *Opera Aperta*, Milano, Bompiani, 1997.
 Foucault Michel, *Les Mots et Les Choses, 1966*, ed. It. Milano, Rizzoli, 2016.
 Franzini Elio, *Moderno e Postmoderno. Un bilancio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2018.
 Galofaro Luca, *Architettura in Nuce*, su <https://www.the-booklist.com>, 2018 [30.11.18].
 Gargano Antonio, *Kant: Le Tre Critiche. La Critica del Giudizio*, su <http://www.iisf.it>, n.d. [30.01.19].
 Gianfranco Bettin, *La devianza ed il controllo sociale*, Corso Avanzato di Sociologia AA. 2001-2002, Dispense didattiche, Facoltà di scienze politiche Cesare Alfieri, Università degli Studi di Firenze.
 Hays Kenneth Michael (a cura di), *Architecture Theory since 1968*, New York, Columbia Books of Architecture, 1998.
 Irace Fulvio, *Bruno Zevi, architetto con le antenne*, su *Il Sole 24 Ore*, 28.01.18.
 Jenks Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli, 1981.
 Luther Blisset, *Guy Debord è morto davvero*, s.d., su <http://www.lutherblisset.net> [22.02.19].
 Lyotard François, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987.

- Lyotard François, *La Condizione Postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 1981.
- Panofsky Erwin, *Perspective as symbolic form*, 1 ed. 1927, New York, Zone Books, 1991.
- Panofsky Erwin, *The Concept of Artistic Volition*, 1 ed. 1920, in *Critical Enquiry*, Vol. 8 n. 1, 1981.
- Panza Pierluigi, *Bruno Zevi, l'architettura militante nel segno del codice anti-classico*, su *Il Corriere della Sera*, 22.01.18.
- Panza Pierluigi, *Estetica dell'Architettura*, Milano, Guerini, 2014.
- Payne Alina, *Beyond Kunstwollen: Alois Riegl and the Baroque*, in Payne Alina, *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism*, New York, Yale University Press, 2012.
- Pereira Renata, *Quatremère de Quincy e a ideia de tipo/ Quatremère de Quincy et l'idée de type*, in *RHAA - Revista de História da Arte e Arqueologia*, 2010.
- Quaderni Rossi*, nn. 1-6, 1962-1964, consultabili su <http://bibliotecaginobianco.it> [17.02.19]
- Rovatti Pieraldo, Vattimo Gianni (a cura di), *Il Pensiero Debole*, Feltrinelli, Milano, 1983.
- Rovatti: il pensiero debole*, con Pieraldo Rovatti, su <http://www.filosofia.rai.it>, s.d. [19.02.19].
- Sinico Michele, *Sulla teoria della percezione di Walter Gropius*, su <http://www.aisdesign.org>, n.d. [03.02.19].
- Tafuri Manfredo, *Progetto e Utopia*, Bari, Laterza, 1973.
- Umberto Curi: l'estetica di Benedetto Croce*, con Umberto Curi, su <http://www.filosofia.rai.it>, 2017 [13.03.19]
- Vattimo Gianni, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.
- Venturi Lionello, *Saggi di critica*, Roma, Bocca, 1956.
- Venturi Lionello, *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi, 1964.

2

BIBLIOGRAFIA “NOTIZIE DAL FRONTE”

- AAVV, *La Critica Oggi*, Roma, Gangemi, 2014.
- Andreola Florencia, *Architettura, media e pubblicità (1945-2000)*, su <http://www.gizmoweb.org>, 09.01.16 [11.03.19].
- Biraghi Marco, *La sparizione dell'architettura*, su <http://www.gizmoweb.org>, 05.07.17 [26.02.19]
- Bohm Gernot, *Critique of aesthetic capitalism*, Milano, Mimesis International, 2017.
- Colomina Beatriz, *Architecture Production and Reproduction*, New York, Princeton Architectural Press, 1998.
- Conti Riccardo, *15mila euro al metro quadro e Ballard: dietro il mito del Bosco Verticale*, su <https://www.vice.com>, 05.09.16 [26.02.19].
- Costi Dario, *Cinque Storici, Cinque Architetti*, in *Critica e progetto. Architettura italiana contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- Davidge Tania, *Insta-critique*, in AAVV, *The Routledge Companion to Criticality in Art, Architecture and Design*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2018.
- De Sola Morales Ignasi, *Mille Piattaforme*, su Lotus International, n.72, 1992.
- Foster Hal, *Design and Crime*, London/New York, Verso Books, 2002.
- Foster Hal, *The Art-Architecture Complex*, London/New York, Verso Books, 2011.
- Garofalo Francesco, *Vigilare Sugli Slogan*, su Lotus International, n.72, 1992.
- James Bennett, *Against 'Long-Form Journalism'*, su <http://www.theatlantic.com>, 12.12.13 [09.03.19].
- Lange Alexandra, *Opinion: Alexandra Lange on how architects should use social media*, su <https://www.dezeen.com>, 07.01.17 [09.11.18].
- Manziona Luigi, *Not only history, but also criticism*, su <https://www.zeroundicipiu.it>, 11.07.14 [09.11.18].
- Niemeyer Oscar, *La Forma nell'Architettura*, Milano, Mondadori, 1978.
- Oehslin Werner, *Perché non esiste più una critica dell'architettura degna di questo nome?*, su Lotus International, n.72, 1992.
- Panza Pierluigi, *Corso di Storia dell'Estetica Moderna A.A. 2015-16*, Appunti personali, Politecnico di Milano, 08.03.16-21.06.16.
- Panza Pierluigi, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità finanziaria*, Milano, Guerini Scientifica, 2015.
- Purini Franco, *Il triangolo critico*, su Lotus International, n.72, 1992.
- Salvatore d'Agostino, *Da Zevi ad AntiTheSi ricordando Splinter*, intervista a Sandro Lazier, su <http://wilfingarchitettura.blogspot.com>, 16.02.12 [05.03.19].
- Sankey Micheal, *Walter Benjamin on Instagram in the age of digital reproduction*, su <https://www.linkedin.com>, 16.08.19 [01.03.19].
- Savi Vittorio, *Critica in cinque punti*, su Lotus International, n.72, 1992.
- Sudjic Deyan, *Architettura e Potere*, Bari, Laterza, 2011.
- Virilio Paul, *The State of Emergency*, in *Speed and Politics*, Los Angeles, Semiotext(e), 2006.
- Zevi Bruno, *Risposte*, su Lotus International, n.72, 1992.
- Žižek Slavoj, *Il Trash Sublime*, Milano, Mimesis, 2013.

BIBLIOGRAFIA “NONIFESTO”

- N.d., *An Interview With Ryan Scavnicky*, intervista con Ryan Scavnicky, su *Plat*, n.7.5, 2019.
- Alvar Aaltissimo, pagina facebook.
- AAVV, *The Routledge Companion to Criticality in Art, Architecture and Design*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2018.
- Atwood Andrew, *Not Interesting: on the limits of criticism in Architecture*, San Francisco, AR+D, 2018.
- Della Porta Donatella, Diani Mario, *Social Movements. An introduction*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2006.
- Di Robilant Manfredo, «*Yes is More*» tradotto in italiano: a ciascuno il suo slogan, ma il fumetto annoia, su <http://www.ilgiornaledellarchitettura.com>, 17.01.12 [23.03.19].
- Fake Industry, Agonistic Architecture, *Arguably built by aliens*, Book of Copies for *San Rocco*.
- Forensic Architects (a cura di), *Forensis. The Architecture of Public Truth*, Berlin, Steinberg Press, 2014.
- Foster Hal, *Post Critical*, su *October*, n. 139, 2012.
- GIZMO, “*Dead is more*”: dissenso a Bovisa, su <http://www.gizmoweb.org>, 19.03.14 [25.03.19]
- GIZMO, *Backstage. L'architettura come lavoro concreto*, Milano, Franco Angeli, 2016.
- India Block, *Elemental ends internships amid growing row over unpaid work in architecture studios*, su <https://www.dezeen.com>, 27.03.19 [28.03.19].
- Jessels Ella, *Serpentine Pavilion architect under fire over unpaid interns*, su <https://www.architectsjournal.co.uk>, 22.03.19 [22.03.19].
- Jonze Tim, *Row over use of unpaid interns by Serpentine pavilion architect*, su <https://www.theguardian.com>, 22.03.19 [23.03.19].
- Latour Bruno, *Why has Critique run out of steam? From Matters of Fact to matters of Concern*, su *Critical Enquiry*, n. 30, 2004.
- Melucci Alberto, *Challenging Codes. Collective action in the information age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Perin Gavin, *Deviant Theory*, in AAVV, *The Routledge Companion to Criticality in Art, Architecture and Design*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2018.
- Riach James, *Zaha Hadid defends Qatar World Cup role following migrant worker deaths*, su <https://www.theguardian.com>, 25.02.2014 [23.03.19]
- Scott Brown Denise, *AA Words Four: Having Words: Room at the Top*, London, Architectural Association Publications, 2009.
- Sloterdijk Peter, *In Search of lost cheekiness*, in Sloterdijk Peter, *Critique of Cynical Reason*, Minneapolis, University of Minnesota press, 2001.
- Zaera Polo Alejandro, *Ya bien entrado el siglo XXI ¿Las Arquitecturas del Post Capitalism?*, su *El Croquis*, n.187, 2016.
- Zeiger Mimi, *Toward a Collective Criticism*, su *Volume*, 36, 2013.

BIBLIOGRAFIA “ANTOLOGIA”

- Aureli Pier Vittorio, Mastrigli Gabriele, *Teoria e Critica. Punto e a Capo*, su <http://www.architettura.it>, 23.05.05 [19.03.19]
- Biraghi Marco, *Spam Criticism*, su <http://www.gizmoweb.org>, 14.11.16 [13.03.19]
- Biraghi Marco, *The crisis of criticism*, in *Fulcrum n. 85, Critique*, 2014.
- De Lucchi Michele, *Gli Oggetti Sono Enigmi*, su *Domus* 1020, 1.2018
- Ferrando Davide Tommaso, *La critica di architettura nell'era dei Social Networks*, <https://www.zeroundiciu.it>, 12.01.14 [21.11.18].
- Giovanni La Varra, *La vertigine dell'elenco*, su <http://www.gizmoweb.org>, 26.01.13 [09.11.18]
- Gizmo editorial board, *Fundamentals*, su <http://www.gizmoweb.org/manifesto/>
- Il Giornale dell'Architettura editorial board, *Chi Siamo*, su <http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/chi-siamo/>
- Ingersoll Richard (int.), *There is no criticism, only history*, intervista con Manfredo Tafuri, in *Design Book Review* n. 9, 1986.
- Järfälla editorial board, *Järfälla*, su <https://www.collettivojarfalla.com/> [13.03.19]
- KoozA/rch editorial board, *About Us*, su <https://www.koozarch.com/about-us/>
- Krier Léon, *Drawing for Architecture*, Chicago, MIT Press, 2009.
- Lotus International editorial board, *D'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous*, su <http://www.editorialelotus.it/web/about> [13.03.19]
- Molinari Luca, *La Necessità della Critica. Oltre la critica*, in *La Critica Oggi*, Roma, Gangemi, 2014.
- Molinari Luca, *Taking Sides in Italy*, su *Volume*, n.36, 24.07.13.
- Mosco Valerio Paolo, *Punto e a capo per la critica in Italia (n.2)*, su <https://www.zeroundiciu.it>, 19.07.13 [09.11.18].
- Petranzan Margherita, *La Critica dell'architettura*, in *La Critica Oggi*, Roma, Gangemi, 2014.
- Prestinzenza Puglisi Luigi, *Storia dell'Architettura Italiana 1905-2008*, 2013.
- San Rocco editorial board, *San Rocco*, su www.sanrocco.info/magazine [13.03.19]
- Zevi Bruno, *Introduzione al Convegno Paesaggistica e linguaggio. Grado Zero dell'Architettura*, 1997.

ALTRE FONTI

AAVV, *The Urban Sociology Reader*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2005.
 Agamben Giorgio, *Creazione e anarchia. L'opera d'arte nella religione capitalista*, Milano, Neri Pozza, 2017.
 Aureli Pier Vittorio, *The City as a Project*, su *Log*, n. 27, 2013.
 Baird George, "Criticality" and its discontent, su *Harvard Design Magazine*, n. 21, 2004.
 Barthes Roland, *Foreword*, in Barthes Roland, *The Fashion System*, Berkeley/los Angeles, University of California Press, 1983.
 Bratton Benjamin, *Introduction*, in *The Stack. On Software and Sovereignty*, Cambridge/London, MIT Press, 2015.
 Brueggeman William, Jeffrey Fischer, *Real Estate Finance and Investment*, New York, McGraw/Hill, 2011
 Caronna Mario, *Il concetto di Storia in Benedetto Croce*, su *Enrahorar: quaderns de filosofia*, n.3, 1982.
 Frediani Gianluca, *Il manuale dell'architetto. Da Trattato a Manuale*, lezione per *Corso di Progettazione Architettonica IC A.A. 2017-18*, Presentazione per lezione, Università di Ferrara.
 Fry Tony, *An Outline Politics of the Critical*, in AAVV, *The Routledge Companion to Criticality in Art, Architecture and Design*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2018.
Fulcrum, n.01, 31.01.11.
Fulcrum, n.100, 27.06.14.
Fulcrum, n.30, 30.11.11.
Fulcrum, n.33, 25.01.12.
Fulcrum, n.67, 18.02.13.
Fulcrum, n.75, 4.11.13.
Fulcrum, n.78, 2.12.13.
Fulcrum, n.85, 17.02.14.
 Giedion Sigfried, *Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*, Cambridge, Harvard University Press, 1959.
 Hays Kenneth Michael, *Critical Architecture. Between Culture and Form*, su *Perspecta*, n. 21, 1984.
 Panza Pierluigi, *Museo Piranesi*, Milano, Skira, 2017.
 Regazzoni Enrico (int.), *Casabella licenzia Gregotti*, intervista con Vittorio Gregotti, su *La Repubblica*, 26.10.95.
 Ventura Raffaele Alberto, *Teoria della Classe Disagiata*, Roma, Minimum Fax, 2017.
 Virilio Paul, *The consumption of security*, in *Speed and Politics*, Los Angeles, Semiotext(e), 2006.
 Weber Max, Cacciari Massimo (A cura di), *Il lavoro intellettuale come professione*, Milano, Mondadori, 2018.
 Fonti da Social Network
 Alvar Aaltissimo su Instagram: @alvaraaltissimo
 Alvar Aaltissimo, pagina Facebook
 Archi Meme Supremes su Instagram: @archimemesupreme
 Architette su Instagram: @rebelarchitette
 Celo celo mi manca su Instagram: @celocelomanca
 Chiuso di Domenica su Instagram: @chiusodidomenica
 CityLab su Twitter: @Citylab
 Confòrmi su Instagram: @conformi
 Dank Lloyd Wright, pagina Facebook
 Davidge Tania su Twitter: @taniadavidge
 Furman Adam Nathaniel su Instagram: @adamnathanielfurman
 Furman Adam Nathaniel su Twitter: @fumadamadam
 GIZMO su Twitter: @gizmoweb

GIZMO, pagina Facebook
 Incompiuto Siciliano su Instagram: @incompiutosiciliano
 Kate Wagner su Twitter: @mcmansionhell
 KooZA/rch su Instagram: @koozarch
 KooZA/rch, pagina Facebook
 Lange Alexandra su Instagram: @langealexandra
 Lange Alexandra su Twitter: @langealexandra
 Legally Sociable su Twitter: @LSociable
 Luca Molinari su Instagram: @lucamolinari66
 Make Italian Art Great Again su Instagram: @makeitalianartgreatagain
 Malapartecafè su Instagram: @malapartecafe
 Mantelini Massimo su Twitter: @mante
 MAScontext su Twitter: @MAScontext
 McMansion Hell, <http://mcmansionhell.com/>
 Memate l'architettura, pagina Facebook
 Mujer Arquitecta su Instagram: @mujerarquitecta
 Parlor su Twitter: @_Parlor
 Prestinenza Puglisi Luigi, pagina Facebook
 Scavnicky Ryan su Instagram: @sssscavvvv
 Subtopian su Twitter: @subtopian
 Taller Territorial de México su Instagram: @tallerterritorialmx
 The Architecture Lobby su Instagram: @arch_lobby
 Wainwright Oliver su Instagram: @ollywainwright
 Wainwright Oliver su Twitter: @ollywainwright

CREDITS IMMAGINI

- P. 6,11 da *Aprile*, diretto da Nanni Moretti, 1998;
- P. 28 AP/Lapresse;
- P. 30 Jason Eckert;
- P. 36 Dan Weiner/John Broderick;
- P. 40 *National Space Invaders Championship* 1981, n.d.;
- P. 43 *Il Blog delle Stelle*;
- P. 76 n.d.;
- P. 79 n.d.;
- P. 88 Stefano Boeri, <https://facebook.com/stefanoeroi>;
- P. 90 <https://www.fangirlquest.com>;
- P. 91 Ruth Otero, https://instagram.com/one_hummingbird;
- P. 91 Vanity fair;
- P. 92,93 da *Blow Up*, diretto da Michelangelo Antonioni, 1966;
- P. 94 spot *Un open space in Paradiso*, Lavazza, 2016;
- P. 98,99 da *Jurassic Park*, diretto da Steven Spielberg, 1998;
- P. 103 Krier Léon, 1991;
- P. 104 William Heath Robinson, 1936;
- P. 106 particolare dell'Affresco di Edipo, II sec, necropoli greco-romana di Tuna El-Gebel;
- P. 108,109 da *L'impero colpisce ancora (The Empire Strikes Back)*, diretto da George Lucas, 1980;
- P. 112,113 da *La città incantata (Sen to Chihiro no kamikakushi)*, diretto da Hayao Miyazaki, 2004;
- P. 128 <https://oma.eu>
- P. 130-131 da *Charlie e la fabbrica di cioccolato (Charlie and the Chocolate Factory)*, diretto da Tim Burton, 2005;
- P. 133 *Anarchitecton*, Jordi Colomer, 2008;
- P. 136,137 da *Brian di Nazareth (Life of Brian)*, diretto da Terry Jones, 1979;
- P. 139 *Animal*, Fischli and Weiss, 1986.

RINGRAZIAMENTI

Se state leggendo questa sezione, probabilmente mi sono già laureato, o manca davvero poco, e questo è già un gran traguardo. Pertanto, mi permetto di chiamare in causa alcune persone che mi hanno accompagnato più o meno durante questi cinque anni, o anche solo durante la preparazione di questo lavoro.

Ringrazio il prof. Marco Biraghi, relatore di questa tesi, per la cura e la professionalità, l'interesse e l'entusiasmo che ha dimostrato durante la stesura e la costruzione di questo lavoro; ringrazio anche Valeria Mangerini per aver condiviso con me la sua tesi; il team di KooZA/rch, Ryan Scavnicky, Luigi Prestinzenza Puglisi e chi sta dietro ad Alvar AAltissimo per il tempo che hanno dedicato a rispondere alle mie interviste. Ringrazio il Nini che ha messo cura e competenze in questa scommessa un po' folle dandole una forma splendida.

Ringrazio la mia famiglia, per l'affettuoso e fondamentale supporto che ha adoperato nei miei confronti fin da quando ho iniziato questa avventura.

Ringrazio Erica, per tutto.

Ringrazio Ale, Co, Em, Sofia, Tommi e Vero, e Faro, Sara, Nanda e Ale, e Fede e Vicky, e tutti gli altri, per la semplicità dello stare insieme; la mia Comunità Capi e il mio Clan, perché non si smette mai di camminare, e per il servizio Flavio Marghe e Pusi (anche per le chiacchierate su come raccontare bene questa tesi).

Ringrazio Giova, Marghi, Otta, Claudia, Yi, Carmen, Valeria, Bea e tutti coloro in giro al Poli e per il mondo con cui ho lavorato in questi anni, con cui ho condiviso fatiche, soddisfazioni e felicità, che diventano i migliori ricordi di questa avventura; Max Scheurer e gli altri ad Arassociati, Marco Bozzola e lo studio MBA, per le opportunità professionali che mi hanno dato i questi anni.

Ringrazio Francesca, Paul, Stef, Leo, Vale, Fernanda, Lara, Esteban e Leonardo, per il Cile, mondo al contrario, e per quello che significa lottare per quello in cui si crede; Ludo, Giovanni, Eleonora ed Elia per Lisbona, il Bélem e il vento fresco del Tago.

“A smooth sea never made a skilled sailor”

