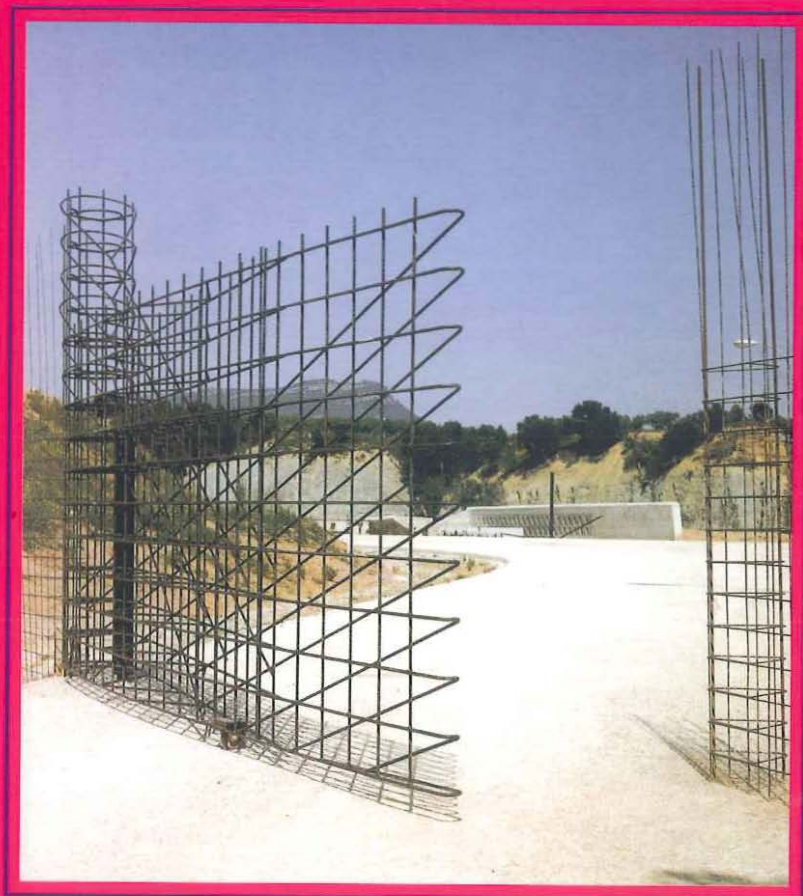


Architettura e Design



**Tra allestimento
e architettura:
compresenza
di codici e
sovrapposizione
di tessiture**

Pier Federico Caliari

La forma dell'effimero

A Barbara

La forma dell'effimero

Si ringrazia **Bernini Spa**
per aver reso possibile questa pubblicazione.

Pier Federico Caliarì

La forma dell'effimero

*Tra allestimento e architettura:
compresenza di codici
e sovrapposizione di tessiture*

Intendo ringraziare Caterina De Vita per la preziosa collaborazione nella ricerca iconografica e bibliografica.
Ringrazio, inoltre: Fulvio Papi, Professore ordinario alla Facoltà di Filosofia dell'Università di Pavia e Giandomenico Salotti, Professore associato alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, per i preziosi insegnamenti; Cesare Stevan, Preside della Facoltà di Architettura di Milano - Campus Leonardo, per la stima scientifica dimostratami; Giordano Villa e Gianluca Bernini per la loro disponibilità.
Ringrazio, infine, i collaboratori del corso di Museografia della Facoltà di Architettura di Milano - Campus Leonardo, per il prezioso scambio culturale.

In copertina:
Enric Miralles e Carme Pinòs,
Cancello d'ingresso del Cimitero di Igualada, Barcellona, 1987.

Isbn: 88-8223-042-2
Fotolito: Cse, Milano
Stampa: Loffredo Grafiche Offset, Settimo Milanese - Milano

© 2000 Edizioni Lybra Immagine
Via Vincenzo Monti 6, 20123 Milano
tel. 0248000818, fax 0248012748

Indice

Dal senso classico del “classico” al “palinsesto”	8
La metafora dell’effimero	11
La tecnica dell’effimero	29
L’estetica dell’effimero	63
Conclusioni: Enric Miralles e la poetica del tessuto	93
Apparati	103
Bernini Collezione Musei	109

Tutto sembra appartenere alla comunicazione. Epistemologicamente. Orizzonte comune o terreni impraticabili? E il progetto... che senso ha, quando la sua natura è di per se stessa un'affezione dell'anima?

Qual è la vera faccia del progetto? ... Ma è poi così importante che sia nota la sua "vera" faccia, nell'articolarsi di codici compresenti e di tessiture sovrapposte? Può un palinsesto fondarsi in oggettività?

Quale filo tiene assieme le sorti di un fare comunicativo ed il suo format?

E l'arte? Fino a che punto ci attrae? È una tecnica dall'incalcolabile performatività, oppure un mondo imperlustrabile, regno del talento individuale dominato da un vitalismo assoluto?

Forse è possibile pensare, per queste domande, ad una serie di risposte, magari molto ben articolate e scientificamente documentate, ma alla fine non so se in tali risposte in realtà risiedano le lenti con cui osservare il senso del progetto agli albori del terzo millennio. E in ogni caso ci si dovrebbe accontentare di parziali indicazioni, rinunciando al riferimento ai massimi sistemi (che è una fortuna).

Tuttavia, a livello del rapporto tra progetto e comunicazione, mi sembra che il passaggio di consegne dal senso classico del "classico" al "palinsesto" si stia consumando in un quadro definibile nel senso di una "estetica delle convergenze", in cui casualità ed errore si istituiscono come metafora testuale.

Sotto il profilo dell'atteggiamento mi sembra che stia prendendo sempre maggiore consistenza l'idea che il "mostrare" si stia sostituendo al "dimostrare" della tradizione logocentrica del pensiero occidentale. Con ciò, non mi riferisco ad una legittimazione del sapere per ostensione pura, ma ad una totale assenza di ne-

cessità di legittimazione. Né storia, né funzioni, per un progetto che ritrova il proprio senso (o il suo opposto) in una profonda dimensione estetica, fatta di vibrazioni sensibili, di aforismi istantanei e di sensualità effimere.

In realtà non di una totale dissoluzione si tratta, come invece molto spesso è stato sostenuto, ma di compresenze in un orizzonte estetico assolutamente variegato e multiforme.

Un diverso atteggiamento fondato sulla consapevolezza delle differenze e su un diverso senso del tempo che appare compresso ed intenso, agita gli sfondi su cui storicamente primeggiava il classico; dialettica aperta quindi, in cui gli opposti non si superano ma si contendono il primato dell'immagine.

E apparentemente ci troviamo ancora una volta di fronte allo storico dilemma dell'opzione tra il senso del moderno, inteso come valore morale in una dimensione che si fonda in oggettività seguendo norma e senso classico del limite, e la spinta comunicativa forte, intesa invece come primato del piano dell'espressione su quello del contenuto, ovvero come atteggiamento eversivo e pragmatico assieme.

La ricerca di una sintesi di tali opposti, si affranca comunque dall'esperienza teorica che l'ha generata - e cioè il senso classico del "classico" dell'estetica idealistica hegeliana - ma cerca piuttosto di vivere in un orizzonte di compresenze estetiche profondamente segnato dal senso dell'instabilità strutturale.

Non la si intende pertanto come un appagamento, un abbassamento della tensione, una pacificazione dell'espressione, ma come compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture, come sfocamento e sovraimpressione, come traccia e rovina assieme: in so-

stanza proprio come un palinsesto, e cioè come un antico codice pergameneo raschiato con la pomice per poterci scrivere di nuovo. L'idea di "palinsesto" pertanto si profila come prospettiva sostenibile, come spiegazione *soft* nell'articolato panorama delle creatività individuali.

L'inizio di questo mutamento, a mio modo di vedere, risale alla messa in crisi, nel mondo occidentale, del quadrilatero concettuale su cui si fonda il senso classico del "classico". Tali concetti sono quelli di *durata, etica, ragione ed oggettività* e la loro prerogativa è quella di sostenere il significato fondamentale dell'idea del classico intesa come *l'adeguazione di forma e contenuto in unità*. Il che in sostanza, se la cosa non fosse ancora chiara, non significa altro che "comunicazione", la quale si fonda appunto sulla definizione di codici, che sono articolazioni di forme e contenuti. La messa in crisi del classico corrisponde quindi ad una crisi di comportamento comunicazionale (o ad una crisi di codificazione), la quale non nasce da una insufficienza interna ma da una vera e propria coscienza del "diverso compresente".

Forse è anche possibile vedere l'origine manifesta di questo atteggiamento eversivo già nella ricerca praticata dal Bernini di rappresentare l'effimero, e l'idea di istantaneità, in un'epoca in cui la visione è sospetta di tentazione e di peccato. E l'immaginazione di Bernini resta al di fuori di ogni giustificazione linguistica e razionale.

Ma è con Nietzsche che i temi eversivi acquistano vigore annunciando per primi l'estetica delle compresenze, sottolineando gli effetti di questa sotto il profilo dell'atteggiamento psicologico.

Ed è interessante come questa presa di posizione maturi nell'autore in un arco di tempo di diciassette anni e cioè nel periodo che divide la pubblicazione della sua opera prima intitolata *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* ed il periodo in cui, in occasione della seconda uscita dell'opera, egli ne scrive l'introduzione intitolata "Tentativo di autocritica". Nietzsche, adottando un procedimento che verrà descritto un secolo più tardi nella *De la grammatologie* derridiana, reinterpretata, - riscrivendolo sotto forma di introduzione - il proprio testo composto diciassette anni prima. Nella prima stesura aveva messo in dubbio la presunta e distaccata ragione ottimistica dell'ar-

te greca, nonché la convenienza stessa del "dimostrare" e sosteneva, disinvoltamente e senza pretese di rigore logico, *l'essenza del senso artistico greco nella compresenza di apollineo e dionisiaco*, ovvero sogno ed ebbrezza, desiderio intenso di bellezza ed eversiva rinuncia al controllo e alla convenzione.

Il risultato di questa "rivoluzione linguistica" è l'accettazione, come valore positivo, del progetto "senza fondamento" inteso non come privo di senso ma come privo della necessità di essere veicolo del dover essere, pertanto privo di implicazioni etiche e di contenuti oggettivi. L'obiettivo non è la verità ma il bello inteso come libera e assoluta tensione estetica. La durata non è più una connotazione pregiudiziale per una valutazione di merito per l'architettura: la coscienza di un profondo senso dell'effimero e del virtuale ampliano di molto i confini dell'architettura stessa. La caduta dell'ideale stesso del "rigore" conferisce al mondo della creatività progettuale una connotazione inclusiva, tesa all'assunzione delle differenze.

Naturalmente un'estetica delle compresenze ammette l'esistenza e la valutazione delle tensioni opposte: credo, infatti, che aderire completamente al senso dell'effimero, non ne faccia comprendere il senso in profondità.

Paradossalmente mi sembra che anche i grandi talenti eversivi individuali abbiano avuto almeno in principio, la propria esperienza con la "verità", con l'autorità del metodo e del senso etico del progetto: non si può rigettare ciò che non si conosce senza rischiare di perdere qualcosa. Il senso dell'effimero è un'ebbrezza della nostra epoca, ma non ne è la rappresentazione oggettiva, è l'aspetto estetico della comunicazione istantanea e multidirezionale che ci investe senza lasciare tracce di superficie.

Se fosse possibile tracciare le linee di una rappresentazione particolare per comunicare simbolicamente quanto sostenuto finora, sceglierei il "tessuto" o meglio la presenza del tessuto come forma simbolica rapportabile all'idea di instabilità, di movimento, di incontrollabilità. Espressione dell'addobbo allestitivo e di una libertà sostenuta da tensioni eoliche, il tessuto viene assunto esteticamente nel sistema di figure architettoniche di un architetto come Enric Miralles che unisce l'effimero ad un formalismo plasmato dal cemento armato; le sue architetture, tutte opere

recenti realizzate negli ultimi dieci anni, mostrano uno degli aspetti più pregnanti dell'estetica dell'effimero che è il rinnovato senso artistico per la forma in architettura.

Ma in generale il senso artistico dell'oggetto è più evidente al livello del design e del prodotto d'arredo: a partire dagli anni ottanta, ad una progressiva compressione e consumo di immagini corrisponde un profondo "senso della collezione" come paradossale recupero e conservazione dell'immagine stessa. Gli oggetti così come le *performance* e gli *environment* vengono rivestiti di una patina di "artisticità artefatta", ed investiti di una esteticità a priori, in qualche

modo preesistente la fruizione stessa dell'oggetto.

La forma resta quindi l'oggetto del desiderio e costituisce l'unico piano credibile per la comunicazione, le cui valenze artistiche sono così "decise" a tavolino e prodotte in vitro: mi sembra che questo fatto interessi soprattutto design e moda che sempre di più manifestano il proprio reciproco desiderio.

L'architettura invece, con il suo peso istituzionale ed il suo offrire il fianco ad una critica bassa e senza strumenti, mostra (soprattutto in area italiana) ancora troppi debiti nei confronti dello storicismo mimetico ed un penoso distacco da una profonda riflessione artistica su se stessa.

La metafora dell'effimero

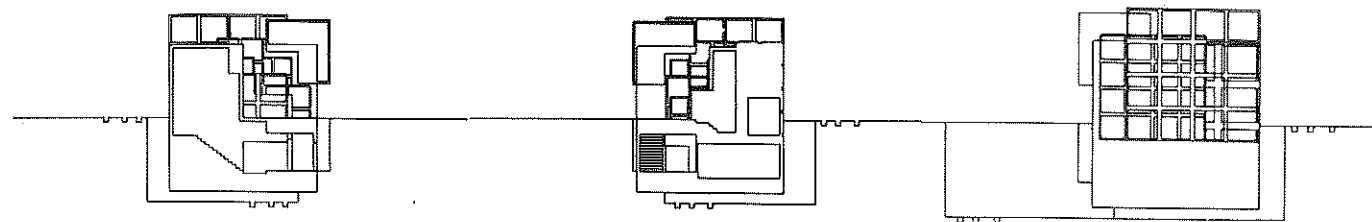
**Senso dell'effimero e fondamento classico;
gli sfondi di una ricerca tra principio di leggibilità
e idea della collezione**

Gli argomenti trattati in questo volume coincidono con una visione allargata dell'allestimento inteso innanzi tutto come rapporto tra comunicazione e spazio architettonico. Questo rapporto può essere descritto e sintetizzato con una metafora, la "metafora dell'effimero" appunto, che sembra essere centrale nel racconto delle attuali vicissitudini dell'architettura contemporanea. Con il termine effimero intendo un modo di fruizione dello spazio architettonico e comunicazionale fondato sull'impressione estetica che oggetti ed ambienti creano nella percezione visiva del soggetto astante. L'allestimento è quindi tecnica del mostrare in relazione ad uno spazio definito architettonicamente. Il rapporto tra architettura e allestimento è studiato dal punto di vista dell'architettura stessa, della quale vengono considerati quei casi in cui si riconosce un preciso **riferimento estetico** all'allestimento in quanto tecnica del mostrare e del comunicare attraverso codici compresenti. Un'importante considerazione deve essere fatta relativamente al dispositivo spazio temporale che l'idea di allestimento comporta e mette in gioco a livello epistemologico: la metafora dell'effimero, infatti, non dispiega una concezione reale del tempo, ma esclusivamente estetica. Rimanda cioè ad una compressione del "delta T" che è differente rispetto ai canoni classici di commisurazione dell'opera d'arte in una prospettiva di *durata*. A livello temporale, l'allestimento è legato all'idea

crononomica dell'*evento* inteso come "momento della percezione estetica".

Esiste quindi l'ipotesi secondo la quale l'allestimento si costituisca oggi come una metafora linguistica con cui l'architettura cerca di esprimere il proprio disagio di fronte all'attuale debolezza critica del fondamento classico (inteso come sistema di regole riconoscibili e comunemente utilizzate) e della sua articolazione nel concetto di durata (intesa in senso assoluto). La metafora dell'effimero racconta di architetture che presentano caratteristiche comuni all'allestimento, ovvero mostrano una composizione delle parti, una sintassi mutuata dal mostrare, dalle tecniche dell'esporre, e tali insomma da costituirsi come veicolo di una vera e propria estetica dell'effimero. Caratteri che spesso sono coincidenti, per esempio, con il senso di rapporto dialettico nei confronti dell'esistente e, come si vedrà, con un certo senso del paradosso e dell'instabilità strutturale sotto il profilo estetico.

D'altra parte, ed in modo esaustivo, potremo osservare come architettura ed allestimento dispieghino entrambi una comune tensione autoespositiva che si manifesta nella formazione più o meno originale di sistemi simbolici, spesso reciprocamente mutuati. In diversi momenti avremo anche occasione di mostrare come, prescindendo dal fatto che il reciproco scambio di esperienze e di tecniche sia tanto pregnante da portare spesso a credere ad una identificazione tra architettura ed allestimento, le due esperienze restino comunque due sistemi di pensiero autonomi, prestandosi più ad uno scambio di codici che ad una fusione disciplinare.



Peter Eisenman, Elevazione della Fin d'Ou T Hou S, culmine di quindici anni di elaborazioni sull'astrazione geo-

L'architettura tende in sostanza ad esprimersi assumendo atteggiamenti e modi che sono propri dell'allestimento e viceversa, generando una profonda dialettica tra il paradigma classico della permanenza e quello della breve durata, dell'istantaneità e del precario.

L'oggetto di questo studio è costituito dall'osservazione della fenomenologia di uno specifico codice linguistico presente in architettura e di un cosciente e preciso nesso tra l'uso degli elementi dell'architettura ed intenzionalità comunicativa.

Con l'utilizzo del termine codice, infatti, intendo avvalermi di un concetto che è proprio dell'area comunicazionale di cui il mostrare, ritengo, faccia parte, e che denoterà un rapporto che è strutturale nel nostro racconto, senza avere la pretesa di una trascrizione, o meglio di una traduzione delle teorie comunicazionali nel discorso architettonico. Ovvero, non esiste nelle mie intenzioni una volontà interdisciplinarista a tutti i costi, anche se, data la natura del campo specifico di applicazione dello studio, essa potrebbe non esserne totalmente avulsa.

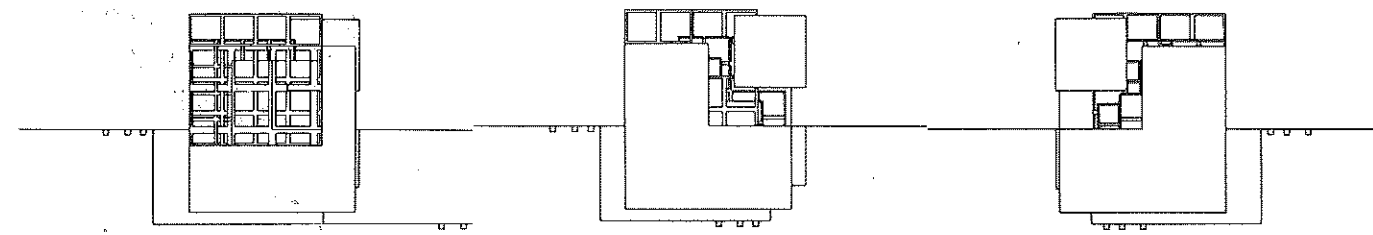
La presenza di specifiche considerazioni sui fondamenti estetici e conoscitivi del *linguaggio* in architettura nasce da un fattore contingente, ovvero dall'affermarsi di un differente paradigma rispetto a quello classico in architettura; ciò comporta l'esistenza di una intenzionalità comunicativa alternativa a quella messa a punto, per esempio, dall'estetica hegeliana in riferimento all'arte classica, che rimette in discussione i parametri e gli strumenti di analisi critica tradizionali. Ciò significa che, assieme al paradigma con-

cettuale della compiutezza e della stabilità prende consistenza, a livello comunicazionale, un "non paradigma", alternativo, in cui si agitano sullo sfondo di un sapere eversivo, il "senso dell'incompiuto", dell'instabilità formale, dell'aforisma e dell'effimero.

Con ciò mi sembra, quindi, che sia possibile accettare l'esistenza di un confronto dialettico tra i due paradigmi, senza puntare necessariamente all'inclusione dell'uno e all'esclusione dell'altro, aprendo sull'architettura una prospettiva aperta alle sovrapposizioni, ai conflitti ed alle compresenze anche perché credo che non si possano affrontare certe questioni per così dire - *caeteris paribus* - spogliate delle loro interconnessioni.

Ora, poiché nella recente letteratura architettonica il problema del rapporto con il classico e la rimessa in discussione della sua autorità paradigmatica costituisce una sorta di *leit motiv* nei discorsi di legittimazione dei diversi racconti architettonici, e tra questi sicuramente quelli di postmoderno e decostruzione, vorrei affrontare analiticamente l'idea stessa di *classico* con l'obiettivo di comprendere la fenomenologia a fronte del concetto di compresenza di codici e di verificarne quindi le possibilità e i limiti in prospettiva di un raffronto tra "modi dell'architettura" e "modi dell'allestimento".

Ma anche per sostenere l'idea che nell'attuale condizione dell'architettura, inserita anch'essa nei complessi circuiti della cultura dell'immagine, non è fondato parlare in assoluto di superamento del classico come molti autori sostengono (per esempio Peter Eisenman o Gianni Vattimo), ma solo di compresenza



metrica, di matrice terragniana, applicata a una serie di case d'abitazione private.

tra un paradigma classico, ancorché forzato e privato della sua incontestabile autorità, e di un paradigma alternativo che rinuncia a fondarsi sulla durata, sull'etica, sulla ragione e sull'oggettività, ma che condivide con il classico, ancora ed in assoluto il **principio di leggibilità**.

Il caso di Eisenman è, a questo proposito, estremamente interessante: in un magistrale scritto del 1984 intitolato *The End of Classical* (Cluva, Venezia 1987), l'autore avvia una analisi dell'attuale condizione di fine XX secolo attraverso una lettura interpretativa del "classico" che egli definisce come "modalità ininterrotta di pensiero", dal XV secolo ad oggi, caratterizzato dalla persistenza di tre *fictions* (termine che può essere tradotto in modo ambivalente come "finzione" o come "racconto") che sono la "Rappresentazione", la "Ragione", e la "Storia". In questo senso la tematizzazione dell'architetto americano è molto simile alla "fine dei grandi racconti" argomentata nella *Condition Postmoderne* di Jean François Lyotard (Feltrinelli, Milano 1981). La fine del classico costituisce l'attuale condizione storica per l'architettura e si configura come superamento del "classico" inteso come simulazione; le tre *fictions* infatti avevano il compito di simulare (o raccontare) l'idea di significato (rappresentazione), l'idea di verità (Ragione), e l'idea dell'eterno (Storia). In sostanza per Eisenman il classico finisce nel momento in cui entra in crisi quel "modo" classico di valutazione delle origini, dei fini e dei processi compositivi, ovvero di interpretazione del periodo classico.

Si tratta quindi della fine di una prospettiva con cui osservare l'esperienza oppure la fine di un paradigma? Il termine *fiction* può essere utile ad una possibile interpretazione: "... le tre fiction appena discusse possono essere viste non come *fiction*, ma piuttosto come 'simulazioni'. Come si è già detto la *fiction* diventa simulazione quando non riconosce la propria condizione come fiction, quando cerca di simulare una condizione di realtà, verità, o non-fiction ..." (Eisenman). A ben vedere, se con tale termine s'intende simulazione e racconto, è evidente che è possibile anche parlare di rappresentazione e metafora che sono strumenti attraverso cui si realizza una simulazione o si articola un racconto. Sia la rappresentazione che la metafora sono, come vedremo meglio nel secondo ca-

pitolo, operazioni di associazione e sostituzione referenziale del tutto simili alla codificazione, che è un'operazione finalizzata alla realizzazione, trasmissione, e ricezione di un messaggio. La fine del classico è la crisi di un sistema comunicazionale che non riesce più ad essere originale in quanto ridondante (composto da repliche) nonché, in deficit di senso.

La fine del classico è in sostanza un problema di comunicazione.

Ed Eisenman sottolinea la crisi del classico come sistema di rappresentazione di valori identificati dalle *fiction* e auspica un'architettura che non consideri come suo scopo quello di riflettere valori come ad esempio "il presente e l'universale" come nell'esperienza del moderno, oppure in generale le *fictions* del classico (rappresentazione, ragione e storia).

Infine Eisenman arriva al nocciolo della questione ponendosi di fronte al problema: "... quale può essere il modello di riferimento per un'idea di architettura, quando è stato dimostrato che l'essenza di ciò che era efficace nel modello classico - il presunto valore razionale delle strutture, delle rappresentazioni, delle metodologie delle origini, dei fini e dei processi deduttivi - si è dimostrato essere una simulazione?".

L'autore sostiene l'inesistenza di un modello alternativo per dare risposta a tale domanda, tuttavia è possibile evidenziare alcune caratteristiche che rappresentano questa incapacità di mettere a punto un nuovo modello per l'architettura. Riferendosi alla nota distinzione di Baudrillard tra simulazione e dissimulazione, l'autore indica in quest'ultima una prima fondamentale caratteristica per un'architettura alternativa, in quanto essa rispetto alla prima mantiene la differenza tra realtà ed illusione. La "dissimulazione" corrisponde secondo Eisenman ad una architettura non-classica e "... poiché la dissimulazione non è il negativo, l'opposto o l'inverso della simulazione, un'architettura non classica non è l'inverso, il negativo o l'opposto dell'architettura classica, è semplicemente diversa o di altro tipo, ... il non-classico propone semplicemente una fine alla dominanza dei valori classici, ... propone un'altra condizione, una condizione di **leggere l'architettura come un testo**".

A questo punto Eisenman propone un ulteriore passaggio in cui introduce l'idea secondo la quale alla fine del classico corrisponda una fine degli inizi (intesa

come legittimazione presente in determinati valori), ed una fine della fine (intesa come strategia e direzione, come chiusura e compiutezza di un percorso) e suggerisce l'idea di un'**architettura come scrittura**: "... e segnala la propria lettura attraverso un sistema di segni chiamati tracce. Le tracce non devono essere lette letteralmente ... le tracce segnalano l'idea di leggere ... in tal caso l'architettura non-classica inizia attivamente a coinvolgere l'idea di un lettore conscio della sua propria identità. ... Questa nuova competenza viene dalla capacità di leggere per sé, di saper come leggere e, più importante, di saper come leggere (ma non necessariamente 'decodificare') l'architettura come testo".

Eisenman, introducendo la figura concettuale del lettore, anche se in una accezione nuova, orientata all'interpretazione aperta, riporta tuttavia e suo malgrado la questione all'interno dei terreni del classico e più specificatamente nel **principio di leggibilità**. Affermare che un lettore è diverso non significa che questo sia avulso da un processo di significazione che, anche se molto aperto, prevede sempre una intenzionalità artistica, un canale di comunicazione visiva ed una ricezione di carattere estetico che è quanto basta per rientrare nell'accezione hegeliana del senso classico del "classico". Inoltre, anche se Eisenman riuscisse a dimostrare la crisi della comunicazione come rappresentazione e quindi l'inadeguatezza della strumentazione critica tradizionale, come è possibile metterne a punto un'altra capace di tematizzare l'allestimento che è pura rappresentazione?

Il senso classico del "classico"

La nozione di classico cui ci riferiamo è (come abbiamo appena visto) alla base soprattutto dell'estetica hegeliana, per la quale l'idea di arte classica si configura come **adeguazione di contenuto e forma in unità** ed esclude ogni elemento simbolico come spiritualità assoluta. Tale definizione è estremamente interessante perché altro non è che la definizione stessa di *codice*, la cui esistenza è presupposto per ogni operazione di comunicazione. Il filosofo descrive questa condizione comunicativa come "... questa pace nella sua realtà, questa felicità, questa soddisfazione e

grandezza in sé, questa eterna serenità e beatitudine, che non perde il sicuro poggiare su di sé neppure nella infelicità e nel dolore" (Hegel, *Estetica* 1817-1829, Einaudi, Torino 1997, pag. 491). Definizione estesa che lascia pochi dubbi sulla verifica, sull'opera d'arte, dell'esistenza di una dialettica interna e di una possibile rappresentazione della temporalità che non sia assoluta e destinata alla durata (eterna serenità). Domina su tutto una certa imperturbabilità rispetto agli eventi i quali non hanno consistenza al cospetto della lunga durata.

Il senso del limite e della misura dominano "l'in sé smisurato, la cattiva infinità, la brama del dover essere, oppure la insaziabilità dei desideri naturali e soggettivi ... quel che è torbido, fantastico, non chiaro, ogni selvaggia mescolanza di naturale e spirituale" (ibid. pp. 424-25). Se intendiamo "mescolanza di naturale e spirituale" come una *compresenza di codici* affiora immediatamente il dubbio che il senso classico del classico ammetta deviazioni o sovrapposizioni di senso, che possano mettere in crisi una realistica ed immediata interpretazione testuale.

Nell'accezione hegeliana il termine "classico" assume, dunque, non solo una dimensione estetica in quanto tale ma anche, ed in modo marcato, una connotazione etica: l'ideale classico presuppone un controllo di sé, un equilibrio, l'accettazione insomma di valori identificati con una civiltà; presuppone anche l'idea della superiorità della cultura sulla natura, identificata con la spontaneità, la dismisura e l'irrazionalità. "Dell'area semantica di 'classico' che da Winckelmann muove fino a Valery, si può dire che da un atteggiamento razionalistico e volontaristico, fondato in oggettività e con un forte senso della necessità si libera un intento di **comunicazione** (più che di bellezza) e di realismo, verso armonia, compostezza, equilibrio, rifiuto dell'eccesso, ricerca del limite, della misura, dell'organicità dell'opera e della sua unità". A questa visione, per così dire, comportamentale corrispondono alcuni principi stilistici quali l'ossequio alle norme della tradizione, l'uso dell'attenuazione, la separazione dei generi e degli stili (quindi una attitudine ordinatrice, classificatrice, analitica), la regolarità e la compiutezza (cfr. Franco Fortini, voce *Classico* dell'Enciclopedia Einaudi, Torino 1978).

Cosa resta in noi di questa visione etico-estetica?

Cioè a dire: come ci si pone oggi, in termini di ricerca sul senso stesso dell'opera d'arte in architettura, di fronte al senso classico del "classico"? È vero che esso è entrato nella sua fase di dissoluzione rispetto alle sollecitazioni che il mondo contemporaneo imprime con cadenza sempre più intensa? Oppure il senso classico del "classico" è ancora stabilmente presente se non addirittura vincente in diversi ambiti del sapere? Si tratta, in sostanza, di affrontare il *classico* da una prospettiva che, filtrata dalla metafora del *palinsesto*, si pone come fattore di critica, per così dire, accanto e contro il logos dell'unità e della stabilità proponendo una prospettiva differente in cui sovrapposizioni di tessiture, compresenza di codici, estetica dell'effimero, ed "altre incertezze" potrebbero dare la direzione a dialoghi di architettura.

Architettura come palinsesto

Introducendo i caratteri propri del classico ed analizzandoli nella loro portata epistemologica, vorrei anche sottolineare l'atteggiamento di fondo che ne costituisce anche il punto di osservazione privilegiato: non penso che la verità possa costituire un valore per il nostro studio e per il progetto in particolare; mi sembra invece che sia la virtualità a produrre il paradosso, il sovvertimento di ciò che già si sa. E a livello psicologico, dopo il superamento dell'"ansia di certezza" e "dell'esigenza di generalità" (cfr. Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Venezia 1967) vorrei sostenere l'importanza di condizioni estetiche quali l'eleganza, per esempio, nel suo essere pragmatica tensione combinatoria della creazione individuale. Credo che forse sia necessario, soprattutto nelle scuole, sospendere la ricerca dell'oggettività poiché non se ne comprende più l'obiettivo; forse perché gli epigoni del classicismo logico sintattico sono stati più poveri di idee o d'intuito, o forse perché non hanno saputo produrre altro che architetture miserabili o forse perché la trasmissibilità ed il suo mito sono rimasti nella teoria, ed i giovani si sono persi non riconoscendo più il centro in una Babele di lingue uguali.

Oggi interessa di più lavorare sulle nostre collezioni, sugli sfondi e sulle tracce, ragionare sulle zone d'om-

bra; pensare al grande evento, viverlo rapidamente e intensamente, augurarne la fine. Vorrei non sottopor-mi all'autocontrollo, e vorrei anche che la forma stessa non fosse sottoposta al senso del normale. Vorrei pensare alla forma come ad un palinsesto, intendendola proprio come un antico codice pergameneo il cui scritto è stato raschiato con la pomice per poterci scrivere di nuovo.

Mi piace pensare che la forma soddisfi ragione ed esaltazione.

Esplicitati principii e prospettive, vorrei entrare nel merito del particolare rapporto con quanto finora è stato descritto come "classico", e spiegare perché tutto questo discorso ha forte attinenza con il nostro studio dell'allestimento.

Perché innanzi tutto ci poniamo il problema del classico? Se "classico" significa corrispondenza assoluta tra forma e contenuto, è chiaro che ciò ha un valore profondo sotto il profilo comunicazionale, ovvero mette in gioco il **principio di leggibilità** senza il quale non si dà ragionamento sull'architettura e tanto meno sull'allestimento. Pertanto che piaccia o no non possiamo non avviare un cosciente rapporto con il classico, cercando di intervenire criticamente sul concetto di "corrispondenza assoluta tra forma e contenuto" di cui si è detto: cioè con la componente comunicazionale che per il classico è univoca, ma per le nostre posizioni può invece essere resa più flessibile ed inclusiva. Confrontarsi con il classico significa avviare una serie di ragionamenti riferibili al nesso **durata-etica-ragione-oggettività**, attorno al quale gravita il "senso del classico".

Durata

Il problema della **durata** è centrale nel nostro discorso in quanto articola un ragionamento intorno alla questione della temporalità in senso epistemologico ed in seconda istanza perché tale articolazione di pensiero si pone antitetivamente al presupposto dell'effimero secondo il quale la variabile tempo si costituisce come fatto virtuale e non reale, come cosciente scelta estetica, come volontà di forma riferita alle esperienze della temporalità programmata.

Va innanzitutto detto che per il senso classico del

"classico" con durata si intende la *lunga durata*, ovvero *permanenza e generalità* al di fuori dell'evento. Va distinta pertanto la durata intesa in senso assoluto, e cioè come valore positivo di cui le buone architetture devono essere comunque depositarie (e con ciò la buona regola costruttiva che preserva il manufatto dalle insidie del tempo), da un'accezione della durata che può essere analizzabile sotto tre profili differenti: sotto quello della *percezione estetica*, quello della *stabilità strutturale* e quello della *trasmissibilità*.

Per quanto concerne la percezione estetica, ciò significa che il connotarsi di un'architettura mediante tutti quei valori materiali che conferiscono ad essa un senso di lunga durata non sembra più costituire un valore positivo in assoluto, nel senso che non si riesce più a scorgere nel "senso del duraturo" né valori etici, né di ossequio alla tradizione che possano costituire la pregiudiziale tra una buona architettura ed una cattiva architettura. Anzi molto spesso la tradizione (e quindi la lunga durata intesa come permanenza di un certo modo di realizzare manufatti architettonici) risiede proprio laddove è esperibile un senso di caducità e di precarietà, basti pensare all'edilizia utilitaristica americana, alla residenza coloniale ed a quella vittoriana, alle tende dei pellerossa, alle costruzioni spontanee dei pescatori sui litorali o sulle sponde fluviali. Nel panorama attuale, Aldo Rossi è stato in questo senso maestro nel far convivere poeticamente l'effimero accanto al logos della stabilità e compiutezza classica, soprattutto nelle opere degli anni sessanta e settanta. È vero invece che in diversi casi, come vedremo, il senso della durata è presente a livello estetico in opere effimere.

Con la nozione di durata inoltre si abbraccia tutto un panorama di significazioni che hanno a che fare con l'idea di *stabilità strutturale* intesa sia sotto il profilo epistemologico ed estetico che sotto quello propriamente statico-strutturale. Naturalmente la stabilità strutturale è sotto il profilo pratico una necessità in assoluto, e pertanto non è il caso di discuterne. Tuttavia, vedremo nel terzo capitolo come, a partire dall'opera di Gian Lorenzo Bernini l'idea di "stabilità strutturale" come sintesi estetica, sia stata oggetto di un lungo lavoro di destabilizzazione culminato con alcuni importanti episodi del panorama architettonico attuale. La cosiddetta esperienza decostruzionista,

tende infatti a mostrare come sotto il profilo della percezione della forma sia possibile pensare ad edifici "inequivocabilmente instabili". Tutto ciò naturalmente inserisce tra le costanti del racconto architettonico "la variabile dell'io narrante che mente": ovvero racconta di architetture in apparenza instabili strutturalmente, in apparente stato di abbandono, ma che nella realtà dei fatti sono perfettamente integre e funzionanti.

Ma il concetto di durata è riferibile anche a questioni di *trasmissibilità* di valori e contenuti e quindi alla loro permanenza nel tempo. I canali di trasmissione dei valori culturali possono essere di diversa natura: per il senso classico del "classico" il canale principale è costituito dalla *ripetizione* e dalla *mimesi* in opposizione alla novità ed all'originalità. I valori in sostanza si trasmettono riproponendo soluzioni sperimentate e certe. I principii consolidati non si mettono in discussione anzi costituiscono la via maestra e l'autorità dell'esempio storico è cogente. La *ripetizione* in architettura costituisce uno dei cavalli di battaglia dell'estetica russiana, mentre Giorgio Grassi ha messo a punto metodologicamente una vera e propria *teoria dell'esempio* basata sulla selezione di un ristretto numero di "architetture di riferimento".

Nel panorama attuale, uno dei canali di trasmissione più fecondi sotto l'aspetto del coinvolgimento tra arti visive, grafica ed architettura, sono sicuramente gli allestimenti che sono da considerare come grandi condensati simbolici, autentiche compressioni simbolico-narrative. Questi molto spesso mettono in campo ambiti di lettura non convenzionali ovvero non necessariamente legati ai valori ed alle norme del sapere tradizionale, per cui la loro leggibilità e "raccontabilità" non è automatica. Ciò significa che la costruzione simbolica che è stata predisposta potrebbe non offrire le chiavi del testo se non ad un sapere già strutturato in quel senso (cfr. Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975). Il messaggio, quindi, parte senza la certezza di arrivare, o meglio di essere raccolto, tradotto e conservato. Ciò significa che la lunga durata può essere presente anche in occasione di situazioni istantanee, utilizzando l'evento come piattaforma, organizzando simboli già culturalmente assunti e stabilizzati, come per esempio un certo uso delle lingue naturali oppure certe elaborazioni

grafiche. Tali “permanenze” simboliche garantiscono l'efficacia del messaggio lanciato, perché costituiscono un supporto chiaro ad organizzazioni di simboli presenti negli oggetti esposti e che non sono ancora stati culturalmente assunti.

Quest'ultimo aspetto ci riporta a quanto abbiamo già sottolineato parlando del principio di leggibilità: infatti se un'architettura può veicolare un testo sintetico a livello estetico, l'allestimento ha come finalità principale quella di dare vita ad un racconto che può essere reso simbolicamente attraverso l'utilizzo di più *codici compresenti*. Tali codici possiedono un livello di leggibilità variabile e misurabile soltanto in termini culturali.

L'obiettivo comunicazionale pertanto è raggiungibile grazie ad una previsione sul potenziale di leggibilità che l'ambito culturale dovrebbe poter garantire. La permanenza dei valori non è pertanto un ambito di stretta pertinenza della lunga durata ma, come abbiamo visto, sembra piuttosto essere legata alla relazione più ampia tra lunga durata ed istantaneità.

Etica

Rispetto alla dimensione etica possiamo subito avviare una distinzione di senso, ammettendo che possa esistere un'etica legata al concetto di *nobiltà* (secondo l'accezione hegeliana) ed una legata all'idea di *dignità scientifica*.

Etica uguale nobiltà sembra essere un'idea, in architettura così come nell'allestimento, quantomeno obsoleta. Infatti non so quanto sia possibile sostenere l'esistenza di una superiorità culturale (com'è esplicito nella tradizione hegeliana), riferibile all'applicazione normativa (del classico) nel progetto d'architettura, e quindi *all'appartenenza ad una selezionata classe di pensiero*.

In sostanza mi sembra che sia oggi abbastanza difficile parlare di legittimazione discorsiva fondata sull'idea di eticità normativa, o meglio di “bontà” del progetto derivante da un ossequio verso la “buona norma” della tradizione classica. Cioè a dire, la coerenza interna tra le parti di un manufatto architettonico o allestitivo non costituisce garanzia di appartenenza ad *élite* di nessun tipo.

E anche il cosiddetto “impegno sociale” tanto sbandierato dagli architetti del Movimento Moderno tra le due guerre, così come quello espresso dagli architetti italiani del secondo dopoguerra, sembra essere esperienza lontana ed in qualche modo anche un po' bi-gotta.

Tuttavia diciamo subito che questa è stata ed è tuttora una tensione che nel nostro tempo si è diffusa presso le scuole di architettura di matrice razionalista ed in particolar modo legate inizialmente all'area cattolica di pensiero, e poi in modo massivo alla tradizione marxista, nella quale è ritenuto buono unicamente ciò che è partorito all'interno di essa.

L'appartenenza ad una ristretta cerchia di intellettuali depositari della verità è anzi uno degli atteggiamenti più diffusi tra gli architetti dichiaratamente di sinistra e tra gli intellettuali italiani e non sempre questa posizione coincide con altrettanta solerzia nell'agire pratico, ovvero nell'impegno nel sociale che invece ha connotato l'opera di alcuni architetti realmente progressisti.

Inoltre è importante ricordare che, in ogni caso, gli atti fondativi di ogni discorso architettonico, in ogni epoca, sono sempre stati accompagnati da azioni legittimatorie fondate eticamente: ciò significa che la componente etica si è sempre configurata come indispensabile supporto per la diffusione del pensiero architettonico. Basti pensare, tra le altre, alla trattatistica cinquecentesca e neoclassica, ai manifesti delle avanguardie e alle teorie tipologiche degli anni sessanta e settanta.

Rispetto a quest'ultime si è trattato di una tendenza “al realismo” che ha portato a intendere anche gli allestimenti come un fatto di architettura *tout court*. Ovvero una tendenza che ha contribuito a quel ribaltamento dei ruoli tra architettura ed allestimento, che applicando referenzialità mutate mimeticamente dalla storia (come vedremo nel secondo capitolo) ha sempre cercato anche nelle occasioni effimere di imporre il paradigma del classico proponendolo attraverso allestimenti di chiara matrice storicista.

Il senso di tutto ciò è proprio quello di ribadire il principio della permanenza della buona norma della tradizione; l'allestimento perde quindi quel carattere di sperimentazione simbolica che gli è proprio, per rifugiarsi nella convenzione di codici già socialmente as-

sunti, di cui l'architettura rappresenta un esempio di facile applicazione. È chiaro che è proprio questa volontà elitaria a configurarsi come inaccettabile per noi e questo nel senso che non solo siamo disposti ad accettare le espressioni meno istituzionali dell'architettura, ma anche nel senso di evitare ogni atteggiamento moralista in architettura, che, al di fuori della buona fede, è sempre velato di integralismo, il quale si sa, non brilla per libertà e pluralismo ma, anzi, fissa una vera e propria tensione al “dover essere”.

Nella relazione etica/realismo, di cui si è detto sopra, sta a mio modo di vedere l'elemento di crisi che, connesso al concetto di “ragione” esposto più avanti, offre alla questione del fondamento un ulteriore ambito discorsivo: in che cosa consiste il senso etico del classico? E in che modo, e su quali ragionamenti, il classico può affermare una presunta bontà e verità del proprio stesso fondamento?

La coscienza etica del classico si fondava sul dominio tecnico della realtà, ovvero sull'applicazione delle tecniche razionali ai vari campi del sapere e questo in senso assoluto. L'attuale ridimensionamento del sapere scientifico a istituzioni, categorie e metodi alternativi ad una visione magico-ermetica del mondo contribuisce al formarsi di un ambito critico nei confronti del logocentrismo, in cui **la razionalità non coincide con il reale**. Ciò ha a che fare con l'idea che il senso del pensiero scientifico, quale prodotto più originale del razionalismo occidentale, si colloca al di fuori del proprio gioco linguistico: “... il presupposto che sta alla base di esso, cioè che il risultato del lavoro scientifico sia **degno di essere conosciuto**, non può a sua volta essere dimostrato per via scientifica.

Le scienze, infatti, insegnano a dominare tecnicamente la vita, fornendo gli strumenti necessari a tale scopo, ma se si deve o si vuole dominarla tecnicamente e se ciò, in definitiva, abbia un senso, esse lo lasciano del tutto in sospeso, oppure lo presuppongono per i loro scopi. Lo scopo ultimo della scienza appare in realtà un semplice postulato di valore che, in quanto tale, non è suscettibile di dimostrazione.

È questo il significato della celebre tesi dell'“avalutatività della scienza” affermata da Max Weber. Al pari del capitalismo moderno e dello Stato e del diritto moderni, costituenti altrettante produzioni specifiche del razionalismo quale s'è sviluppato in Occidente,

anche la scienza si regge su postulati che si sottraggono alla razionalità cosiddetta “formale” che ne caratterizza il procedimento. Il dominio di questa forma di razionalità, che pure conferisce la propria impronta all'intero sviluppo della cultura europea moderna, resta quindi fondato su presupposti che non sono razionali, né possono esserlo. ... “Razionale” diventa allora ciò che è conforme ad un determinato tipo o modello di comportamento o di relazione, ed il suo significato è correlativo del modello assunto” (cfr. Gaetano Calabrò, voce *Ragione* dell'Enciclopedia Einaudi, Torino 1978).

Non essendo nostra intenzione entrare in una critica ai modelli ed alla volontà di sottoporsi ad un rapporto normativo, di conformità agli stessi, ci limiteremo ad assumere, del classico, l'idea di un “sapere degno di essere conosciuto”, ma si badi, senza la presunzione di verità: ipotizzare una compresenza di paradigmi significa per noi **sostituire il mostrare al dimostrare**. Concezione etica del classico è pertanto, e crediamo solo in questo caso, coincidente con un sapere che è degno di essere conosciuto, il che può corrispondere in sostanza all'assunzione di paradigmi “altri” fondati più in estetica che non in etica.

Ragione

Ma è con il termine “ragione” e in particolare con il concetto di “razionalità formale” che istituimo il rapporto più interessante con il “classico”, poiché essa è alla base di qualsiasi ragionamento sui processi di codificazione. “Il senso di tutto il discorso sulla ragione e sulla razionalità è legato proprio alla risposta alla domanda sulle relazioni nascoste, sugli itinerari di idee che mettono in evidenza, nell'analisi del processo delle acquisizioni scientifiche, una spiccata tendenza alla **forma, intesa come struttura**, come dominio formale sotteso ai diversi campi o come sistema astratto sottostante a regioni fattuali di diverso tipo ... Comunque sia, il tema di fondo è quello del **formale**; un tema che la linguistica, grazie alle caratteristiche proprie degli oggetti con cui ha a che fare, mette in luce in modo trasparente ma che in realtà è presente in sede di psicologia (*Gestalt*) come del resto in antropologia” (Calabrò, ibid.).

Questo nesso tra *forma, comunicazione, allestimento ed architettura* è fondamentale in questo studio e si organizza intorno al presupposto che allestimento ed architettura siano accomunate dal medesimo obiettivo simbolico. Nel momento infatti in cui si ritiene di dover dare vita ad una attività simbolica, si mette in moto un processo di associazione tra una forma e un contenuto; per l'estetica classica tale rapporto è univoco, nel senso che non ammette contraddizioni interne, né sovrapposizioni, ovvero non lascia margini di dubbio; a una forma corrisponde uno ed un solo significato per convenzione formale. Questo assunto, caposaldo del paradigma formalista in architettura, si fonda sull'idea che esista una dimensione retorica propria internamente all'architettura stessa (cioè attra-

verso un certo uso degli elementi dell'architettura è possibile comunicare idee), e che la forma sia riconducibile ad un insieme di connessioni regolate da una logica sintattica interna.

La logica sintattica o sintassi logica è il logos fondante della teoria formale delle forme, idea di matrice aristotelica, che ha dato vita ad uno dei filoni culturali più pregnanti nel pensiero occidentale, *il razionalismo formalista*, architettonicamente rilevabile attraverso le ramificazioni di una genealogia comune a Perrault, Durand, fino ad Aldo Rossi.

Come la dizione lascia facilmente intuire la teoria formale delle forme pone al centro di sé la riflessione sulla forma, nel senso che l'obiettivo teoretico principale è la relazione posizionale tra i segni o elementi

che compongono l'opera, la sintassi appunto, e quindi il senso che essi in tale configurazione assumono singolarmente e nel loro complesso. Esiste in tale paradigma un chiaro rapporto con le teorie del linguaggio e quelle informazionali messe a punto in questo secolo da Jakobson, Mukarowsky e da Eco stesso. (cfr. Omar Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 1986). La forma pertanto, si inserisce come tratto d'unione tra architettura e comunicazione, in quanto istituisce un livello conoscitivo comune, fondato sull'idea di **testo** e quindi sul principio di leggibilità.

Questo filone di pensiero racchiude al suo interno tutto il bagaglio "categoriale" mutuato dalla esperienza kantiana sulle forme della conoscenza, che è essenziale per comprendere pienamente ciò che si sta per dire riguardo all'ultimo problema interpretativo da affrontare, e cioè quello dell'oggettività.

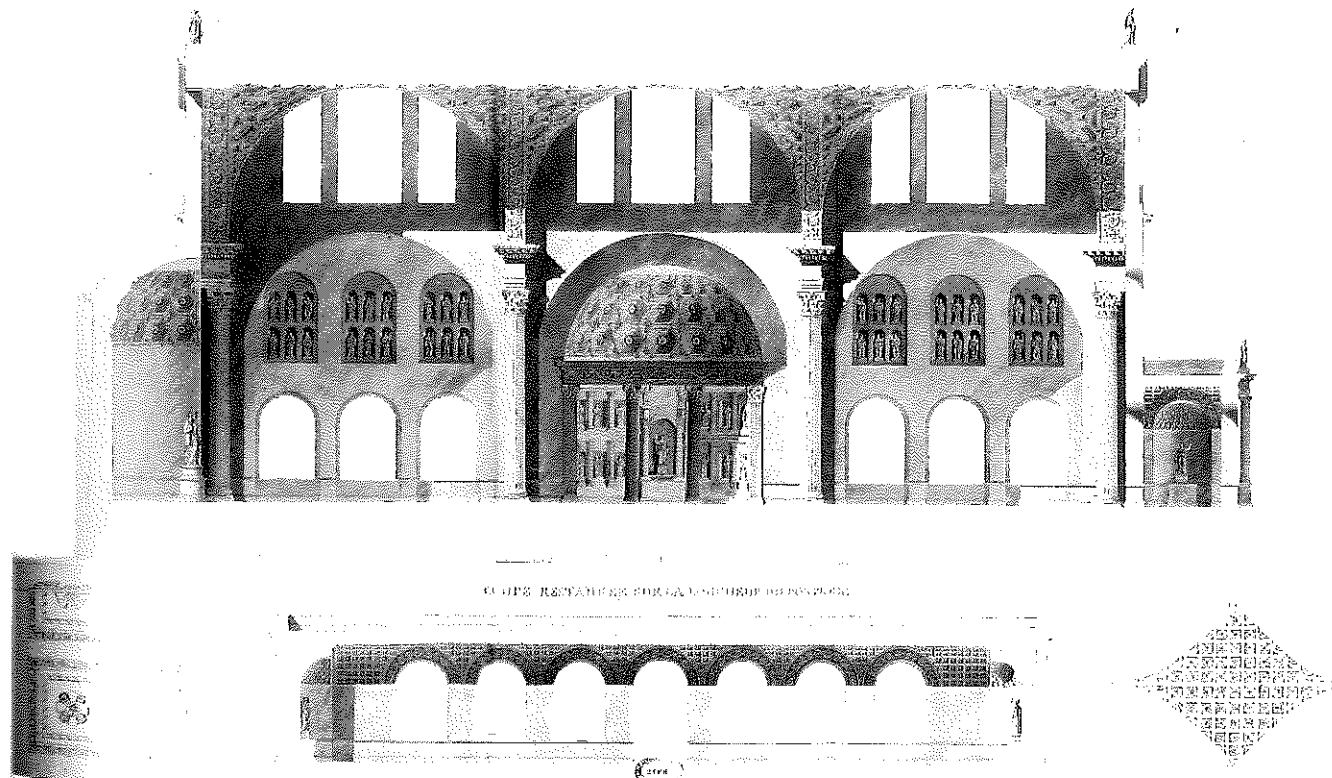
Oggettività

Per il problema dell'oggettività sono valide le argomentazioni già espresse nei riguardi di etica e ragione, ovvero l'insostenibilità della stessa se non come **euristica ricerca del limite**. Il problema dell'oggettività è uno dei temi più dibattuti nel pensiero moderno anche in campo estetico e nella teoria dell'arte, come più ampio tentativo di rifondazione scientifica delle discipline cosiddette umane e sociali: ne sono una evidente applicazione le estetiche informazionali di Abraham Moles e Max Bense (a questo proposito cfr. *Teoria dell'informazione e percezione estetica* di Moles, del 1958 e *L'Estetica* di Bense, del 1954-1965), oppure le applicazioni topologiche all'estetica come nel caso della teoria delle catastrofi (cfr. René Thom, *Stabilità strutturale e morfogenesi*, 1974), i già citati studi formalisti e strutturalisti della Scuola di Praga, e quelli legati in profondità al marxismo operati in architettura dalla Tendenza milanese. Il problema, a mio avviso, può essere visto invece, secondo due angolazioni prospettiche che sono **la natura della convenzione** e **le referenzialità storicistiche**. Un enunciato si dice oggettivo se è esperibile sempre e comunque a partire dall'indicazione a priori delle condizioni di esperibilità, le quali devono essere condivisi-

bili e riferibili ad un sistema conoscitivo consolidato. In sostanza quest'ultimo fa riferimento ad un sistema di convenzioni comunemente riconosciute all'interno della comunità dei ricercatori; poiché la comunicazione si basa sul dispiegamento di convenzioni, è evidente che un discorso sull'allestimento investe certi "gradi di oggettività" nel senso che può fare uso di tecniche comunicazionali molto convenzionali (come per esempio la scrittura in lingue naturali), così come di segni o gruppi di segni creati per l'occasione e quindi privi del riscontro pragmatico (cioè dell'efficacia del messaggio). È chiaro che più si entra in oggettività e più ci si allontana dalla creatività individuale. Le condizioni di esperibilità si riferiscono pertanto, nel mondo della fruizione estetica, al sapere tradizionale (e quindi alla storia) in quanto presunto ambito di riscontro oggettivo. Il rapporto con la storia in questo caso si configura quasi sempre come rapporto analogico mimetico.

Si pone in questo senso lo storico problema interno alla dialettica tra allestimento e museografia, e cioè quello della prevalenza dell'opera sull'allestimento (atteggiamento minimalista fondato in oggettività) e viceversa (atteggiamento artistico fondato in soggettività). Relativamente a ciò, mi vedo orientato verso un'idea "intensiva" dell'allestimento in cui l'opera esposta, lungi dal passare in secondo piano si pone come **antagonista e guida** assieme per il sistema mediale di percezione (o "supporto"). Ora per quanto riguarda tutto ciò che è stato detto rispetto all'oggettività, questa può essere presa in considerazione come lavoro sulle convenzioni comunicazionali, soprattutto se intesa in "senso kantiano", ovvero come forma della conoscenza che assume un proprio valore soltanto nel complesso ed articolato rapporto contingente con la volontà individuale. Diversamente, non mi sentirei di voler prendere in considerazione l'eventuale applicazione della stessa in campo artistico e tanto meno in architettura. Ciò mi sembra essere valido anche per quanto riguarda il campo della produzione simbolica, che, sotto il profilo allestitivo è originale se combina ciò che è convenzionale con ciò che invece non lo è affatto. È evidente quindi che l'operazione critica avviata in seno al senso "classico" del classico porta ad una valutazione che intende il rapporto tra architettura e allestimento, tra paradigma di compiutezza e stabi-

TEMPLE DE LA PAIX
COUPE PRINCIPALE RESTAURÉE



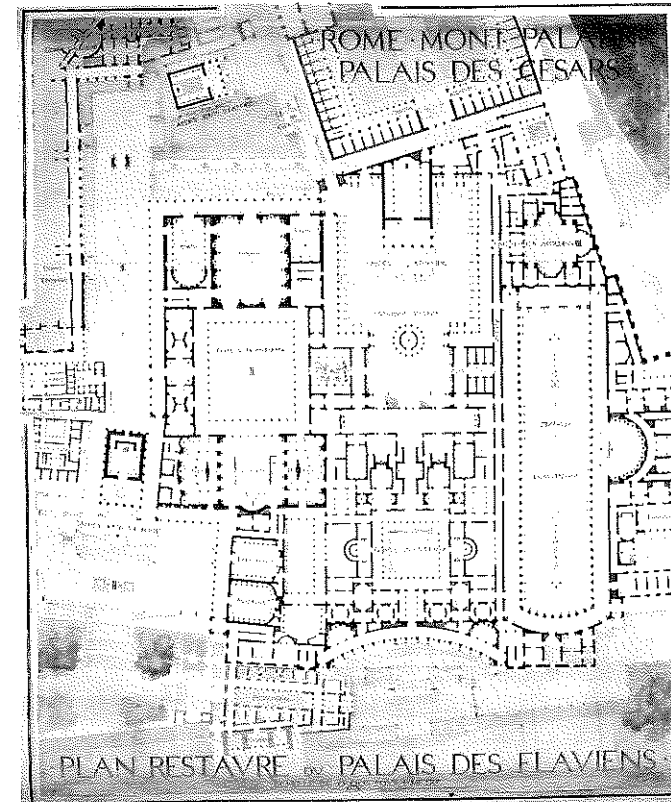
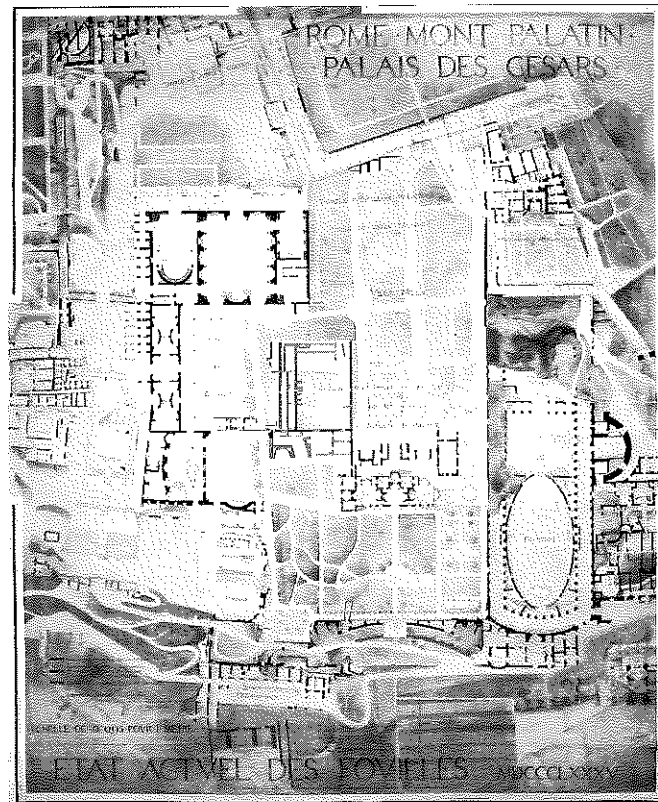
Il senso classico del classico è spiegabile come fenomenologia della normatività la cui origine è insita nell'autorità dell'antico: archeologia, analogia e ricostruzione costituiscono di fatto una cronologia concettuale capace di sostenere teoricamente il nesso di durata, etica, ragione e oggettività. L'immagine si riferisce alla ricostruzione della basilica di Massenzio immaginata da P.-M. Gauthier nel 1814.

lità e quello del precario, possibile soprattutto e forse soltanto se riferito al piano della ragione intesa come area della costruzione formale della comunicazione. In sostanza ritengo che il rapporto possa avvenire soltanto sui terreni della **forma**.

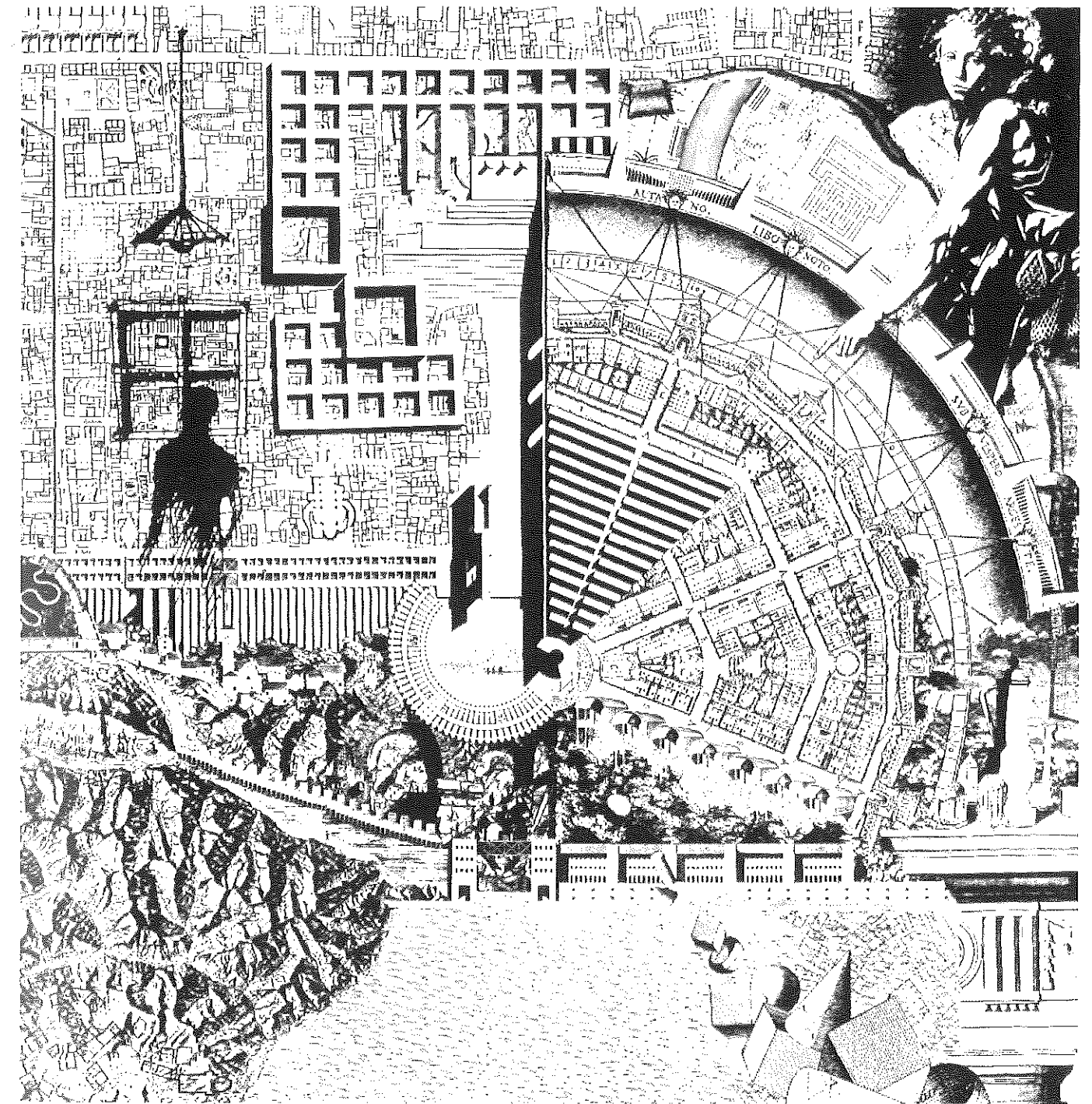
È ancora sotto il profilo della forma che è possibile analizzare la questione delle referenze storicistiche, nell'ottica del senso classico del "classico"; lo storicismo è infatti una delle letture più accreditate in tema di analisi critica e di progettazione architettonica, soprattutto in contesto italiano. Si può infatti constatare come tutto il percorso critico della cultura architettonica italiana sia rivolto, a partire dal secondo dopoguerra, all'individuazione di un "codice" di comportamento che tenga conto dell'esperienza del Movimento Moderno alla luce delle compresenze contestuali. Tale codice comportamentale, per le ragioni espresse nel paragrafo riguardante "l'etica", ha spinto verso la ricerca di un metodo di progettazione basato

sulla verifica storica. Il primo a metterlo a punto e a comunicarne i contenuti è stato Ernesto Nathan Rogers, seguito in maniera più rigorosa (sotto il profilo hegeliano) dai suoi giovani allievi e collaboratori. Ma anche in area romana, con gli studi avviati da Saverio Muratori sul Campo Marzio a Roma e sul tessuto storico di Venezia, si è arrivati ben presto a un "metodo scientifico" applicabile alla progettazione architettonica.

Oggi, dopo un trentennio di indiscussa leadership soprattutto in contesto universitario, queste esperienze non sembrano essere più così cogenti e tuttavia sono la matrice della più consolidata scuola di pensiero presente nell'università italiana. Ma quello che è più interessante è un mutamento di atteggiamento nei confronti delle referenzialità storicistiche: dai toni intransigenti ed apodittici dei testi "cult" di fine anni sessanta, alla prosa più matura e convincente delle narrazioni di fine anni ottanta: in particolare, mi sem-



Planimetria dello stato di fatto archeologico e planimetria ricostruttiva del Palatino a Roma (Domus Augustana e Domus Flavia). Progetto per il Prix de Rome di H.-A.A. Deglane del 1886.



Aldo Rossi, "La città Analoga", 1976. In questa opera, simbolo della cosiddetta Tendenza milanese, è custodito tutto il racconto del classico, inteso come rapporto tra realtà e immaginazione; rapporto che si fonda sulla teoria, e cioè su di un'architettura resa trasmissibile attraverso le tecniche del discorso, mista a un atteggiamento enfaticamente etico, quasi farisaico, fondato sulla presunzione di purezza e razionalità.

bra che resti fondamentale la "teoria degli esempi" espressa da Giorgio Grassi nella sua monografia *Architettura lingua morta*: "... Ecco il grosso insegnamento delle buone architetture ed ecco il loro consiglio. Così noi impariamo dagli *esempi*. ... Gli esempi, si è detto, ci insegnano il *come* del progetto: le modalità, i movimenti, anche gli artifici, l'elemento tecnico del progetto. E quando ci accingiamo a fare un progetto noi facciamo allo stesso modo, soltanto che il nostro *come* ce lo costruiamo facendo. Ciò vuol dire che malgrado tutto, malgrado le aspettative e le promesse, noi impariamo veramente solo facendo: e nel lavoro il *come degli esempi* diventa niente di più che una traccia, un incoraggiamento. Noi impariamo solo per esperienza e riconosciamo che solo l'oggetto che ci sta di fronte, l'oggetto del progetto, è in grado di darci quelle indicazioni che ci servono. Ma anche questa nostra esperienza ha una validità limitata: anche un progetto già fatto diventa subito soltanto una traccia per un altro progetto. Così ogni architettura è una storia a sé; ogni progetto è sempre un ripartire da zero. E questo è tanto più sorprendente - ma anche tanto più significativo - *perché in fondo l'architettura ripercorre sempre gli stessi temi e i suoi mezzi nel tempo variano di poco*. Ricominciare sempre da capo è in realtà una condizione fissa del lavoro dell'architettura: vuol dire che le condizioni non sono mai le stesse, ma vuol dire che l'esperienza che ci costruiamo facendo non dà risposte che si confermano valide per altre prove. ... Quel che resta alla fine è la costruzione del nostro mestiere, l'accresciuta padronanza del mestiere: appunto la sicurezza di giudizio in primo luogo e poi la fiducia nei mezzi espressivi utilizzati. E quando, facendo un progetto, ritorniamo agli stessi esempi, i più amati e familiari, li guardiamo con occhio diverso. Tutto quello che in loro ci attirava per generalità e tensione teorica adesso vogliamo misurarli sul risultato, sulla forma realizzata: vogliamo ancora imparare, ma vogliamo anche competere. Vogliamo controllare le soluzioni, le risposte, quelle che in quel momento ci sembrano decisive: vogliamo fare dei confronti. Guardiamo con occhio interessato, tendenzioso a causa del nostro lavoro: non cerchiamo suggerimenti, vorremmo piuttosto conferme, ottimisti ma anche incerti circa il destino del nostro lavoro. Sono molti e complicati i legami che nel nostro lavoro ci

uniscono alle buone architetture, *non ultimo il legame dell'imitazione del resto sempre implicito*, ma nessuno è più importante e nessuno è decisivo: per questo le buone architetture non esauriscono mai il loro insegnamento e ci spingono a fare". (Giorgio Grassi "Questioni di progettazione", in *Architettura lingua morta*, Quaderni di "Lotus", Electa, Milano 1988).

Ci troviamo, leggendo questo testo, di fronte a una ipotesi storicistica meno soggiogata dal metodo di quanto si possa immaginare riferendoci all'autore e soprattutto ai suoi primi due testi (*La costruzione logica dell'architettura* del 1967 e *L'architettura come mestiere ed altri scritti* del 1977) in cui l'esigenza di generalità e l'atteggiamento normativo prendevano il sopravvento soprattutto a causa di un effettivo riscontro con la realtà del costruire. Mi sembra in definitiva che la questione dell'oggettività, in termini di referenzialità storicistiche, possa assumersi solamente nei toni descritti da Grassi nel testo sopracitato poiché esiste e non solo nei toni l'apertura nei confronti del contingente, dell'istantaneità del ragionamento, della pragmaticità, l'ammissione di una compresenza di generalità (oggettività) ed eccezionalità.

Originalità della forma dell'effimero

Ritorniamo alla questione dell'effimero ed alla sua forma che è, per così dire, l'oggetto teoretico che fortemente connota questo studio; a partire dalla stessa è possibile avviare un lavoro di descrizione e organizzazione di un insieme di fenomeni e conoscenze che nella loro globalità si possono interpretare come un fatto sicuramente originale rispetto all'attuale orizzonte teoretico in architettura.

Originalità che risiede, da una parte, nel fatto che il luogo teoretico da cui muove il nostro discorso è l'architettura degli interni, ovvero un ambito a cui raramente, negli ultimi anni, è stato riconosciuto il ruolo di epicentro teorico.

Dall'altra nel fatto che, contrariamente alla ricerca del controllo della grande dimensione e al tentativo di oggettivazione dell'architettura attraverso le ricognizioni tipologiche intorno al paradigma dell'identità, la nostra ipotesi si fonda sulla coscienza individuale, sulla dimensione sensibile dell'architettura, ovvero sulla

sua dimensione estetica. Nasce dalla "coscienza di un modo di fare architettura" che non si configura come fatto ovvio, come condizione tipica. Si pone piuttosto come artificio retorico, come esibizione di forma, *come compresenza di codici e come sovrapposizione di textures*, pura artificializzazione dello spazio percettivo. Non una sistemazione definitiva, ma una architettura "instabile", fatta di casi specifici, relativa a un preciso angolo visuale.

Altro elemento di originalità sta nel fatto che nella trattazione contemporanea l'"estetica dell'effimero", nel senso di una figurazione formale *coscientemente derivata dalle tecniche ostensive* è un terreno praticamente inesplorato; la coscienza dell'effimero, è vero, è stata in qualche occasione tematizzata, ma sempre all'interno di un'ottica in cui l'effimero è considerato come effimero reale, come dato di fatto cronologico, e non come "cronologia estetica", come fatto virtuale. Più specificatamente, verso la fine degli anni ottanta, decennio paradigmatico per la tensione comunicativa espressa dalle sue architetture, in due interventi apparsi sulle pagine di un noto periodico di architettura, impegnato non a caso nella promozione dell'high tech, (cfr. "L'Arca" luglio/agosto 1988), il senso della nostra trattazione viene in qualche modo sfiorato.

Per Anty Pansera "l'effimero si è rifugiato - ipostatizzato - proprio là dove un tempo non aveva né luogo né spazio: nelle case, nelle vite degli uomini". La Pansera avverte la sensazione che l'effimero si sia in qualche modo insediato nella struttura stabile dell'abitare, perdendo il suo carattere di "esorcismo e rito" capace di sconfiggere "per un attimo la polvere del tempo, il trionfo della Morte attraverso, e grazie, il trionfo della Fama".

Dalle stesse pagine le fa eco Gillo Dorfles che insistendo su di una centralità dell'effimero nella poiesis artistica, sottolinea l'esistenza di una "coscienza dell'effimero": "... quando il grande Bernini dedicava parecchio del suo tempo - oltre che alla basilica di San Pietro, al Sant'Andrea al Quirinale, oltretutto alla statua di Santa Teresa - all'allestimento di spettacolosi eventi teatrali ... a nessuno veniva in mente di considerare irrilevante un'opera destinata a durare soltanto lo spazio di una giornata; ma anche - ed è la cosa più importante - a nessuno passava per la mente di conservare gelosamente i frammenti, i relitti, di quelle

operazioni spettacolari per racchiuderli in un museo e tramandarli ai posteri ... Ma vorrei spingermi oltre, non tanto per quanto concerne la possibilità di effettuare l'effimero, ma per quanto riguarda la sua efficacia da punto di vista estetico; talvolta è proprio la 'coscienza dell'effimero' - la consapevolezza da parte del creatore di non realizzare un'opera duratura - a permettere all'architetto di concepire delle strutture che mai avrebbe realizzato".

In quest'ultimo passaggio ("... che mai avrebbe realizzato"), sta tutto il senso del paradosso formale, del ribaltamento del consueto.

Tuttavia, né gli sconfinamenti registrati dalla Pansera né il senso del paradosso così delineato da Dorfles hanno avuto, in quella od in altra sede, ulteriore approfondimento, aspetto che invece assume un valore centrale in questa trattazione.

Anche nella letteratura internazionale si assiste a una tematizzazione a carattere soprattutto tecnicistico dell'argomento: ovvero, l'esistenza di un nesso formale tra architettura e allestimento sembra dover passare per vie abbastanza sbrigative - in cui architettura degli interni e allestimento si costituiscono in un *unicum* pragmatico - oppure per vie tecnico manageriali. Sembra impossibile che autori si occupino del tema dal punto di vista della forma e del linguaggio.

In particolare, Brigitte Fitoussi nel suo *Boutiques, allestimenti per spazi commerciali*, sostiene l'identità tra architettura degli interni ed allestimento. Se ciò fosse vero vorrebbe dire che tutta l'esperienza degli interni degli spazi commerciali passa attraverso l'idea dello spazio precario.

Sappiamo che così non è. Esiste anzi un filone, quello storicista, che si pone paradigmaticamente agli antipodi, offrendo un'idea dello spazio orientata alla descrizione di un senso di continuità, durata ed ossequio alla tradizione.

Diversamente l'estetica dell'effimero si pone come obiettivo la descrizione e fissazione dell'istante, la distinzione tra le soglie storiche, non imita l'esistente ma lo disegna come fatto autonomo in rapporto dialettico con ciò che il progetto propone; progetto ed esistente, sono due entità leggibili autonomamente che si percepiscono per differenza.

Analogamente fuori di ogni senso ed interesse estetico sono le argomentazioni di Larry Klein in *Exhibit*,

planning and design che offrono un'idea del fenomeno ostensivo di natura professional-tecnicista, un'idea - per così dire - da cantiere, in uno scenario dominato dall'andirivieni di elettricisti, grafici, tecnici video, e fornitori, in cui la riflessione estetico-linguistica rimane fundamentalmente inevasa; la stessa figura del progettista, ovvero colui che opera simbolicamente, è sostituita da quella del general contractor; il problema di fondo è non sfiorare dal preventivo.

Il senso della collezione

Pertanto più che a una supposta identità siamo di fronte a una sintomatica compresenza di ruoli e obiettivi comuni ad architettura e allestimento, e questo in modo ancora più evidente se si prende in considerazione il problema a partire da quello che si può definire *senso della collezione*, traducibile anche come logica della conservazione.

Il senso della collezione è antropologicamente presente a tutti i livelli culturali e dell'agire pratico umano. Ad esso corrisponde un grado più o meno alto di esibizione di ciò che viene conservato. In sostanza l'atto di conservare e quindi di collezionare, implica come risultato formale finale quello di esporre ciò che si colleziona. Ciò che viene raccolto, conservato e collezionato finisce con l'essere esposto. Da queste considerazioni è possibile trarre alcune interessanti conseguenze.

Innanzitutto che esporre oggetti e predisporre gli stessi alla vista è un'esigenza primaria, sia a livello culturale che comunicazionale.

Una seconda riflessione riguarda il quotidiano rapporto con gli oggetti, non necessariamente opere d'arte, in cui è possibile osservare non solo una specializzazione funzionale (per esempio contenitori differenti per diversi tipi di oggetti), ma anche una "naturale" volontà comunicativa che si attiva attraverso l'esibizione degli oggetti stessi che contraddistinguono gusto e modo di vita del collezionista.

L'atto di collezionare ed esporre implica la comunicazione di valori della propria esistenza e pertanto costituisce a tutti gli effetti una attività simbolica, spesso suffragata da una certa tensione estetica, che si esplica attraverso la morfologia degli oggetti desiderati,

collezionati ed esposti. La sintassi è invece identificabile con l'atto stesso di dare un senso alla collezione, disponendone le parti ed articolando ulteriori oggetti che supportano l'o-stensione (teche, contenitori, supporti, ecc.).

Un'altra considerazione nasce dall'osservazione di alcuni fenomeni presenti nella nostra epoca, e che in architettura, se osservata sotto il profilo della comunicazione, si manifestano nel loro legame con una profonda cultura conservatrice, arroccata sulle posizioni storicistiche già descritte e nel design con lo styling revivalistico: per esempio nel design automobilistico e motociclistico assistiamo a casi di messa in produzione di modelli già considerabili "da collezione", o che riproducono in modo mimetico modelli d'epoca.

In questo quadro s'inscrive un'idea di cultura materiale fondata, da una parte, sull'ideologia dell'originario e, dall'altra, su di un intenso processo di storicizzazione dell'oggetto (spesso artificiale), che si configura con l'*estetizzazione dello scarto temporale*.

In altre parole ciò significa che con la crisi di fiducia nei confronti dell'ideale moderno del progresso, ed in particolare della capacità del progetto moderno di originare trasformazioni stabili senza subire l'accusa del sovvertimento degli equilibri ambientali, muta il rapporto tra uomo ed oggetto, sia esso artistico, sia esso prodotto di cultura materiale. Un rapporto che non si basa più sulla fiducia nel presente, come condizione di dispiegamento del moderno in quanto valore positivo in assoluto, ma sull'assunzione della storicità come valore capace di comunicare performatività "altre" (certezze, calore, affetti ed altri valori nostalgici) e concorrenti rispetto per esempio a quelle tecnologiche. Sugli oggetti, quindi, viene a formarsi un'artificiale patina d'antico, una sorta di "rispetto" conservativo, che sviluppa una specie di maturazione "in vitro" che genera una tensione ostensiva nei confronti di tutto ciò che ci circonda. Questa museificazione degli oggetti dell'abitare comporta un diverso modo di osservare il "trattamento" dei materiali che intervengono nel progetto ostensivo, intendendo con ciò il progetto di tutti quegli oggetti che servono a custodire ed a presentare gli oggetti che invece costituiscono la collezione. Collezioni e supporti della stessa convivono in una tensione dominata dalla consapevolezza che ogni particolare, ogni dettaglio del progetto, ogni

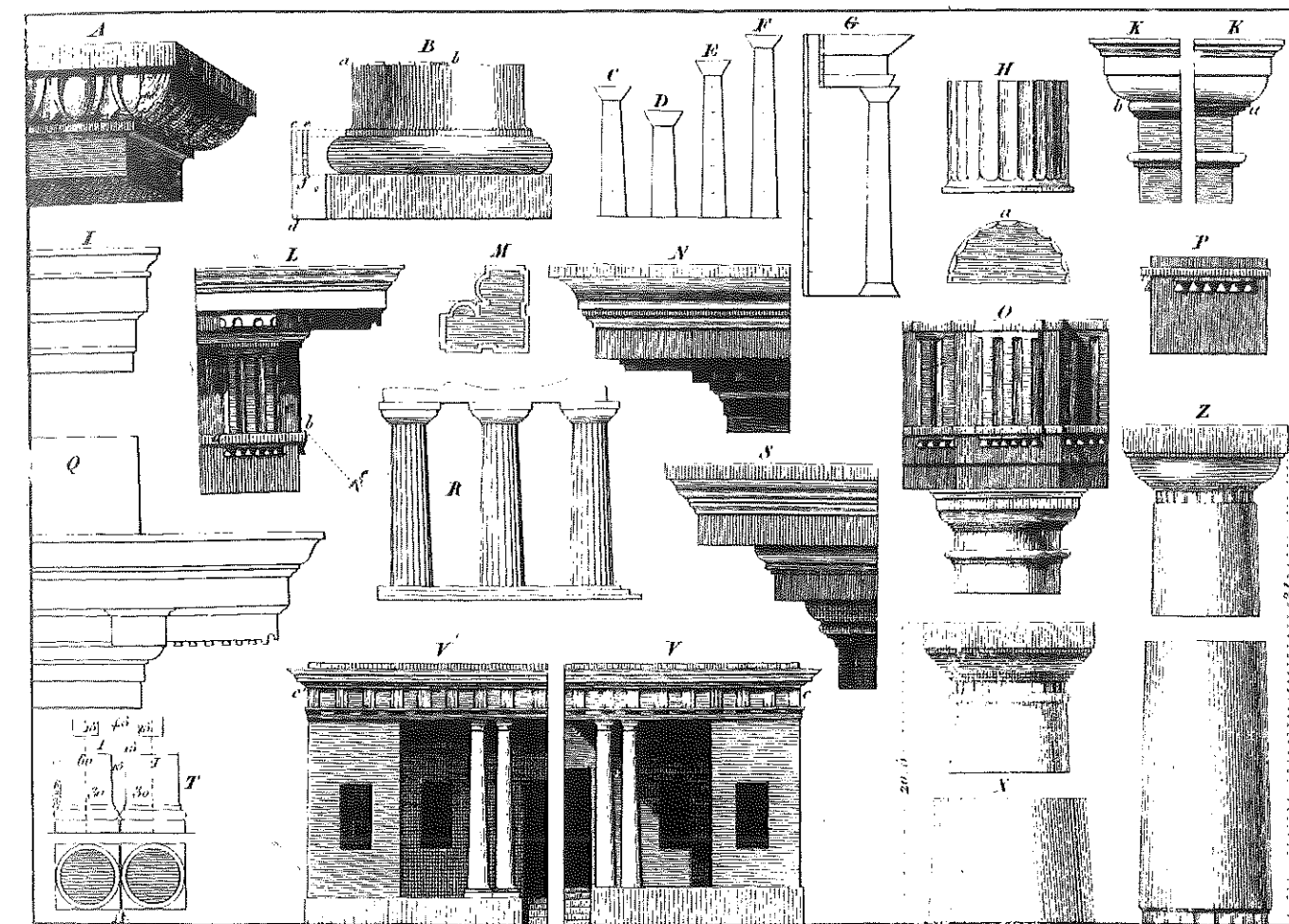
scelta abbandona le sue ragioni funzionali, per configurarsi innanzi tutto come un fatto *fondamentalmente estetico*. E nel momento in cui i "materiali" del progetto entrano nel dominio dell'estetica, essi assumono una forte identità ostensiva.

Krzysztof Pomian, nel trattare l'argomento della collezione nella corrispondente voce dell'Enciclopedia Einaudi, ne fornisce una definizione descrittiva individuandola come un "insieme di oggetti naturali od artificiali, mantenuti temporaneamente o definitivamente fuori del circuito di attività economiche, soggetti ad una protezione speciale in un luogo chiuso sistemato a tale scopo, ed esposti allo sguardo del pubblico".

Pomian descrive anche come un oggetto, ovvero un gruppo di oggetti sottoposti ad un intento conservativo, esibiscano due fondamentali condizioni: la prima è relativa ad un evidente processo di estetizzazione che genera la perdita di ogni senso pratico da parte dell'oggetto stesso, nonché l'assunzione del solo obiettivo di essere sottoposto alla vista, ovvero di essere esposto.

La seconda, riguarda l'idea di un "oltrepassamento del limite", di un ingresso in un "recinto sacro", internamente al quale l'oggetto si priva del proprio valore d'uso ed assume il solo valore di scambio.

L'idea di "recinto sacro" inteso come fisica soglia dell'ostensione, è riferibile a tutto ciò che, in quanto



Francesco Milizia, "Principi di Architettura Civile". Tavola morfologica e sintattica degli elementi di architettura.

progettato, si costituisce come codice mediale per l'ostensione, ossia il supporto adeguato grazie al quale l'oggetto comunica la propria condizione di appartenenza ad una collezione.

Tutto ciò, confrontandosi con la letteratura storico-antropologica, non è una novità in senso stretto; infatti la tendenza alla conservazione e quindi alla formazione di collezioni, ovvero raggruppamenti di oggetti aventi un reciproco legame, esiste si può dire da sempre (si hanno notizie di collezioni di oggetti a partire dal 6300 a.C.). Importanti collezioni di oggetti appartenenti al contesto del mondo greco arcaico erano custodite in grotte-santuario, dette *Museia* (ovvero luoghi destinati al culto delle nove Muse figlie di Mnemosine, dea della Memoria), e in ambienti di sepoltura e in celle sepolcrali e templari. In particolare è interessante comprendere l'identità tra luogo di culto e luogo di sepoltura che caratterizza la sede delle prime collezioni riconoscibili in quanto tali, ovvero in quanto insieme di segni comunicazionali che concorrono alla creazione di simbologie finalizzate alla perpetuazione di un messaggio avente carattere mistico oppure celebrativo. Le collezioni quindi, da sempre, come luogo e occasione di articolazioni simboliche.

Da qui è possibile sviluppare ciò che vuole essere patrimonio originale di questo testo e cioè l'idea che il modo di organizzare collezioni, e quindi di comunicare il valore di scambio possa essere riferimento fondativo per un'espressione dell'architettura: cioè

per la formazione del linguaggio.

Non mi sembra invece calibrata l'affermazione che, nello stesso scritto, Pomian riserva per le esposizioni temporanee, sottratte a suo avviso dal panorama delle collezioni. Tale articolazione di pensiero infatti supporta una idea assoluta della collezione riferita alla dimensione temporale, e cioè che l'idea della lunga durata possa essere considerata la condizione necessaria e sufficiente per la formazione di una collezione avente anche valore di scambio.

Il problema del senso proprio della collezione sta invece, a mio modo di vedere, non tanto nella condizione temporale, ma nell'intenzionalità che sta alla base del raggruppamento di oggetti, indipendentemente dalla quantità di tempo necessaria alle ragioni dell'ostensione.

La spiegazione di Pomian, orientata soprattutto a focalizzare il problema sotto il profilo dei rapporti economici, non si pone l'obiettivo di spiegarlo sotto il profilo estetico formale. Questo fatto comunque ci mette nella condizione di aprire una tematizzazione in senso estetico sul dare vita a collezioni, entrando quindi nel merito di ciò che costituisce il "supporto" mediale dell'atto finale della collezione stessa, che è appunto la messa in mostra. E quello che a noi soprattutto interessa della tesi di Pomian è la coscienza del senso della collezione inteso come fattore strutturante i rapporti interni ad una società, ed il processo di estetizzazione ad esso connesso.

La tecnica dell'effimero

Architettura e Design

Da una parte: l'arte, dall'altra: l'architettura. Tra le due, l'allestimento come mediazione tra mondi apparentemente sempre più lontani. L'analisi svolta in questo volume, così come il carattere dell'impostazione storiografica, hanno come obiettivo il disvelamento dei meccanismi che stanno alla base di tale rapporto, sotto il profilo del linguaggio e della forma. In particolare l'allestimento, la tecnica del mostrare, è indicato come *topos* morfogenetico per l'architettura secondo un percorso, una genealogia che a partire dall'Umanesimo fino agli albori del Terzo Millennio, crea una continuità tra figure come Paolo III Farnese, Gianlorenzo Bernini, Carlo Scarpa, Aldo Rossi, i "Radicals", Peter Eisenman, Enric Miralles ed altri. È un'analisi che pone l'allestimento come fondamento espressivo per l'architettura nella prospettiva, per quest'ultima, di sfuggire all'oggettivazione di un sapere banalmente normativo, attraverso il libero dispiegamento del "talento" individuale. Il concetto di "effimero", inteso come categoria estetica, "cronografica", metaforica, è la chiave di volta per la comprensione del nesso arte-allestimento-architettura in un complesso panorama dominato dalla compresenza di codici e dalla sovrapposizione di tessiture, in una parola, dal "palinsesto".

Lire 38.000

Euro 19,63

