

Iconoclastia, non c'è altro che montaggio

Alessandro Rocca

Il mondo delle immagini si presenta come un universo ordinato attraverso una molteplicità di sistemi basati su matrici di varia natura: tecniche, archivistiche, tematiche, disciplinari. La configurazione caotica con cui le immagini ci appaiono è soltanto un effetto collaterale; in realtà, tutti noi sappiamo discernere, il più delle volte automaticamente e senza sforzo, la natura, il contenuto e l'obiettivo di ogni immagine percepita. Questa obbedienza dell'universo visivo ai codici precostituiti smorza e nasconde il potenziale creativo ed eversivo delle immagini, le annichilisce e le rende, di fatto, inutilizzabili. Per questo, è necessario mettere in campo, come contromisura permanente, atti che puntino alla disorganizzazione della iconografia contemporanea per svelare, sotto la vernice dell'omogeneità, tutti i fattori utili all'esercizio della critica operativa e dell'azione creativa

Parole chiave: architettura; teoria dell'architettura; iconografia dell'architettura

Iconoclasm, there's Nothing but Montage

Images' world is a cosmos ordered with a multiplicity of systems, which are based on matrices of different kind: technical, archival, thematic, disciplinary. The chaotic configuration of images is just an illusion and a collateral effect: in reality, we all know how to recognize, often automatically and without any effort, the nature, content and goal of every perceived image. The obedience of the visual world to pre-established codes dulls and hides the images' creative potential, annihilates them and makes them useless. For this reason, it is necessary to deploy, as a defense strategy, actions which aim to disorganize the contemporary iconography to unveil, under the apparent homogeneity, all the factors which can be useful to the exercise of operational critics and creative action

Keywords: architecture; theory of architecture; iconography of architecture

«A proposito della resurrezione della carne, i teologi cristiani si chiedevano, senza riuscire a trovare una risposta soddisfacente, se il corpo sarebbe risorto nella condizione in cui si trovava al momento della morte (magari vecchio, calvo e senza una gamba) o nell'integrità della giovinezza. Origene tagliò corto a queste discussioni senza fine affermando che a risorgere non sarà il corpo ma la sua figura, il suo eidos»

Giorgio Agamben, 2005

Nel suo testo sul pannello caduto, così come nelle *Immagini malgrado tutto* (Didi-Huberman, 2013, 2005), costruisce una capacità di osservazione che fertilizza la nostra percezione, comprensione e rielaborazione critica delle immagini. Nello sviluppo dell'eredità di Aby Warburg, e nel solco tracciato dalla lezione di Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman svolge un'operazione di rallentamento e di rimessa a fuoco dello sguardo che si offre come un percorso salvifico; la sua capacità di disorganizzare e ristrutturare lo sguardo attraverso una argomentazione ampia ed esauriente traccia una strategia critica che non è di fuga, rispetto al mondo delle immagini, ma, al contrario, è di accesso e di esplorazione. Il suo insistito discorrere, la sua ermeneutica che procede per traiettorie circolari e per avvicinamenti gradualmente, ci invita a superare la barriera della banalità e si offre come esempio e modello, come strumento che ci permette di riconoscerci in quello che osserviamo, di ristabilire criteri e collegamenti, di tracciare nuovi legami e prospettive. La lezione di Didi-Huberman esprime in maniera elaborata l'invito a soffermarsi sull'immagine, a indagarla ed esplorarla come un territorio ampio che alterna sempre, inevitabilmente, evidenze e segreti; il suo lavoro di analisi agisce come un agente provocatore, come un enzima che interferisce con la realtà, che suscita e nega significati, che interrompe e cambia il corso degli eventi e delle conseguenze.

L'analisi delle quattro fotografie scattate nell'agosto del 1944 da Alex, un ebreo greco, mai identificato, che faceva parte del Sonderkommando addetto alle camere a gas di Birkenau, prende le mosse da una posizione di forte contrasto verso chi difende la non rappresentabilità della Shoah, rappresentata dalle opinioni di tre interlocutori: lo psicoanalista Gerard Wajcman, la studiosa Elisabeth Pagnoux e il regista Claude Lanzmann. *Immagini malgrado tutto* è, per intero, una argomentata difesa, quasi un'arringa forense, contro questi tre intellettuali che avevano espresso opinioni totalmente avverse alla mostra allestita, nel

2002, attorno ai quattro scatti di Alex, e riguarda il diritto alla rappresentazione, la possibilità di riprodurre in immagini ciò che non è rappresentabile: secondo Wajcman, ogni immagine relativa all'Olocausto non può che falsificare, ridurre, banalizzare il male e portare una grave offesa alla verità storica e alla dimensione assoluta della tragedia.

Didi-Huberman controbatte, scrivendo un puntiglioso e paziente trattato di analisi iconografica, per sostenere la necessità e l'obbligo etico di avventurarci nello spazio dell'immagine sempre e comunque, 'malgrado tutto', per citare la titolazione del saggio, sapendo che quello che potremmo vedere non sarà certamente tutto ma, per quanto sia incomparabilmente poco, quasi nulla, rispetto all'entità della tragedia, sarà comunque di capitale importanza.

Il caso delle quattro istantanee di Alex non solleva soltanto interrogativi di ambito morale e storico ma apre il campo a una disputa di carattere iconologico che riguarda l'uso, l'attendibilità e il significato del documento fotografico. Didi-Huberman argomenta a fondo, rivendica l'importanza delle immagini e inserisce la sua strategia analitica all'interno di un processo che lui identifica come una matrice fondante della modernità: il montaggio. E configura una vera e propria costellazione filosofica e creativa, cita l'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg, Sergei Ejzenštejn (Ejzenštejn, 1985) e Dziga Vertov, Walter Benjamin (Benjamin, 1962: 71-74), Georges Bataille, con sua la rivista *Documents*, e le *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard. Questo discorso, mentre dà una interpretazione esauriente dell'insostituibile valore delle immagini, solleva un'altra questione destinata a restare inevasa perché, nel momento in cui porta a sostegno della propria tesi pratiche tipicamente creative, adombra un riconoscimento, tacito ma a mio parere evidente, del quoziente estetico dell'immagine.

Il silenzio che avvolge questo aspetto è un vuoto molto significativo, è il segno di un tabù più che comprensibile e legittimo, inevitabile, che vieta la possibilità anche soltanto di paventare, per quelle immagini che testimoniano il male assoluto dell'Olocausto, un possibile contenuto estetico. D'altronde, mi pare che sullo sfondo della complessa diatriba con Wajcman questo aspetto aleggi come qualcosa di non dicibile, di inammissibile, qualcosa che non è accessibile al linguaggio di nessuno dei due contendenti.

Wajcman è portatore di una tesi fondamentalista e iconoclasta e, quindi, non ha alcun interesse a entrare nel merito delle immagini. Anzi, il suo rifiuto delle immagini, di qualsiasi immagine, è aprioristico, violento e totale, probabilmente anche perché, come ha precisato Didi-Huberman, «le politiche del segreto sono, senza dubbio, politiche di sacralizzazione» (Rebecchi, 2010).

Per Didi-Huberman, a cui nessun risvolto esegetico è ignoto, il problema è completamente diverso perché sa bene che il tema non solo non è trattabile ma non è neppure nominabile, se non a patto di esprimere una vera e propria bestemmia, un'offesa insanabile alla memoria dell'Olocausto. E, quindi, la sua argomentazione a sostegno della legittimità, e della irrinunciabile importanza, delle quattro immagini di Alex, deve limitarsi a sfiorare, a richiamare la fascinazione estetica solo per analogie implicite con opere dichiaratamente artistiche, come il molto citato *Histoire(s) du cinéma* di Godard.

Composizione come atto critico, il montaggio

«Le interiora di un corpo animale e il cielo. Questo è il montaggio»
Georges Didi-Huberman, 2010.

«L'atto critico consisterà in una ricomposizione dei frammenti, una volta storicizzati: nel loro 'rimontaggio'»
Manfredo Tafuri, 1980

Per Manfredo Tafuri, l'architettura moderna nasce con Giovanni Battista Piranesi, 'l'architetto scellerato' dei *Carceri* che progetta mettendo in scena gli esiti di un'immaginazione divisa: «Da un lato, dunque, disarticolazione degli organismi; dall'altro, riferimenti a precedenti storici altamente strutturati» (Tafuri, 1980: 35). Con Piranesi, assistiamo a un duplice fenomeno a cui Tafuri attribuisce un significato epocale: da un lato il pieno riconoscimento dell'ordine architettonico, visto ormai da una posizione coscientemente successiva, postuma; dall'altro lato, la dichiarata volontà di rappresentare questo ordine attraverso la sua frantumazione, la negazione, attraverso «l'isolamento degli elementi e il loro interrompersi improvviso... Piranesi presenta organismi che fingono una loro centralità senza raggiungerla» (Tafuri, 1980: 36). Secondo Tafuri, Piranesi è esiliato in una regione dominata dal linguaggio perché il naturalismo «non accontenta il mondo», e «la conseguenza di tale ineliminabile errore iniziale è la condanna alla continua variazione» (Tafuri, 1980: 38). L'architetto, secondo la versione di Tafuri, accede quindi a una condizione 'scellerata' che, accesa e dispiegata da Piranesi, diventa poi una specie di tratto inevitabile, un peccato originale, e quindi un destino, che contraddistingue la condizione moderna. Dentro questa scelleratezza c'è naturalmente la fine del classico e, con essa, la fine dell'architettura come sistema ordinabile, come archivio e come dizionario, ed è da questa sconfitta e perdita definitiva che parte la strada, senza ritorno, dell'avanguardia. Perché questo, per Tafuri, è il destino immutabile della nostra architettura, condannata al supplizio di Tantalo di una ricerca che non potrà mai avere termine, che si nutre della propria fine, che organizza a ciclo continuo la messa in scena della propria morte ma anche, nello stesso tempo, della propria impossibilità a morire, a trovare un termine.

Quando Giorgio Agamben si diffonde a lungo sul tema della parodia (Agamben, 2005: 39-56), individuata come tratto distintivo della letteratura moderna italiana, individua con nettezza un paradigma che può facilmente applicarsi anche all'ideologia dell'architettura moderna. E non si tratta solo dell'ironia, del manierismo e del citazionismo postmoderno, ma di qualcosa di più sostanziale e durevole, qualcosa di più interno. Per esempio, Agamben scrive che

«il concetto di parodia seria è, ovviamente, contraddittorio, non perché la parodia non sia una cosa seria (è anzi, a volte, serissima) ma perché essa non può pretendere di identificarsi con l'opera parodiata, non può rinnegare il suo essere necessariamente a fianco del canto (parà-oiden) e il suo non aver luogo proprio».

Un'architettura espropriata, dunque, e animata dal desiderio di ricongiungimento, di ricostituzione logica, e di ricostruzione materiale, dell'ordine perduto. In Piranesi tutto questo, come scrive Tafuri, è espresso con grande chiarezza e potenza, ma dopo di lui questi stessi fattori continuano ad agire e a segnare il perimetro della cultura progettuale. E da Piranesi proviene, insieme alla descrizione dettagliata dell'equilibrio perduto e

della malattia, anche la cura, la terapia sostitutiva che, sempre rifacendosi all'interpretazione di Tafuri, è il montaggio, è il procedere per accostamenti ingiustificati, per frizioni occasionali, per conflitti, per salti di forma e di scala, cercando di ristabilire l'ordine attraverso la sua messa in crisi radicale e la denuncia della sua fine.

Piranesi, e dopo di lui gli architetti moderni, produrranno un profluvio di immagini, le useranno come strumento di ricerca e di seduzione, come ambito speculativo e propagandistico. Sempre dentro un conflitto insanabile che, come riassunto nel bel titolo del saggio di Robert Venturi (*Complexity and Contradiction*), è la ragione di fondo e il tema dominante dell'architettura moderna. Agamben ha scritto che «comunicare a qualcuno i propri desideri senza le immagini è brutale. Comunicargli le immagini senza i desideri è stucchevole (come raccontare i sogni o i viaggi)» (Agamben, 2005: 57). La produzione di immagini di Piranesi non rientra in nessuno dei due casi ma ne esplicita un terzo, quello in cui le immagini sono un simulacro, la manifestazione e il fine di atteggiamento feticistico, scellerato appunto, che procede per rimozioni e sostituzioni, affermazioni, contraddizioni e negazioni. «Se profanare significa restituire all'uso comune ciò che era stato separato nella sfera del sacro» (Agamben, 2005: 94), riconosciamo che è esattamente questa l'azione che Piranesi compie quando scioglie il legame tra il mito (dell'architettura classica) e il rito (della progettazione architettonica), liberando la possibilità combinatoria, il 'giocare', tra gli elementi della composizione: «Il gioco spezza questa unità: come ludus, o gioco di azione, esso lascia cadere il mito e conserva il rito; come jocus, o gioco di parole, esso cancella il rito e lascia sopravvivere il mito» (Agamben, 2005: 86). Il lascito di Piranesi è quindi un doppio legame: da una parte una perdita irreparabile della dimensione sacra dell'architettura, la sconfitta della divina proporzione, la riduzione dell'architettura a dispositivo culturale e non più religioso. D'altra parte, la perdita del paradiso significa la conquista della libertà, la capacità di produrre, in anteprima, le immagini del mondo moderno.

Un'altra fine del classico

Piranesi mette in scena, utilizzando il progetto come forza scatenante, la fine di un sistema compositivo; ha introiettato i segnali, gli indizi e gli effetti di questa fine e li ha usati per esprimere un'architettura scellerata, cioè, seguendo l'etimologia della parola, un'architettura che ha commesso un delitto, che vive in sostituzione di qualcosa che ha deliberatamente ucciso ed eliminato. Piranesi è quindi un esempio illuminante, una stella che brilla di luce nera, di quella distruzione creativa di matrice marxiana che è stata spesso utilizzata per identificare uno dei punti distintivi della modernità. Oltre la sequenza degli autori e delle epoche che si sono succedute negli ultimi due secoli e mezzo, Piranesi torna tra noi come nostro contemporaneo, come testimone di un processo, di un delitto e di una pena che, soprattutto per l'architettura italiana, rappresentano elementi permanenti e, almeno fino ad ora, non superabili. Piranesi ci costringe a essere, come scrive Peter Eisenman, 'non classici', cioè sostanzialmente separati da quella cultura ma, nello stesso tempo, impossibilitati a non ricordarla. Il modello non classico di Eisenman è quindi quella che Agamben chiamerebbe una 'parodia seria', dove si verifica «la conservazione di elementi formali in cui vengono inseriti nuovi e incongrui contenuti» (Agamben, 2005: 41).

La fascinazione di Eisenman per l'opera di Giuseppe Terragni si potrebbe interpretare proprio in questo senso, come il riconoscimento di qualcosa che rappresenta un contenuto evaporato, che traduce un sistema che era sostanza dell'architettura in un altro sistema, un analogo, che è invece poggiato sull'immagine dell'architettura. Il pensiero di Eisenman si è svolto secondo passaggi fruttuosi che aiutano a comprendere la materia di cui è fatta l'architettura. La riflessione intorno al rapporto col classico diventa la messa in chiaro di una nuova modalità di pensare l'architettura, di definirne l'ambito disciplinare, di operare a freddo un'ipotesi di rifondazione che, per quanto costretta nel proprio intellettualismo, diventa il più sofisticato strumento teorico e critico per l'architettura di oggi:

«... while classical origins were thought to have their source in a divine or natural order and modern origins were held to derive their value from deductive reason, 'not-classical' origins can be strictly arbitrary, simply starting points, without value. They can be artificial and relative, as opposed to natural, divine, or universal. Such artificially determined beginnings can be free of universal values because they are merely arbitrary points in time, when the architectural process commences. One example of an artificial origin is a graft, as in the genetic insertion of an alien body into a host to provide a new result» (Eisenman, 1984: 168).

Il passaggio cruciale, identificato e descritto nella *Fine del classico*, mira alla conquista di un nuovo spazio teorico e pratico per la progettazione architettonica, mettendo a nudo le contraddizioni e le mistificazioni del modernismo e le sue continuità, involontarie, con il pensiero classico. Nessuno ha saputo esprimere con tanta chiarezza la possibilità di un mondo nuovo, per l'architettura, che non fosse tanto basato sulla rimozione violenta del passato, come è nella tradizione dell'avanguardia, ma su un suo ripensamento totale, come è nella nuova modalità della cultura postmoderna. Quando scrive che: «Whereas simulation attempts to obliterate the difference between real and imaginary, dissimulation leaves untouched the difference between reality and illusion» (Eisenman, 1984: 166), il passaggio dalla simulazione alla dissimulazione diventa, nella teoria di Eisenman, il momento della presa di coscienza di un nuovo territorio, di una nuova maturità dell'architettura contemporanea.

La fase inaugurale del lavoro di Eisenman, d'altronde, era partita esattamente da un gioco di prestigio che riguardava proprio la temporalità storica dell'architettura, con la ripresa letterale e la manomissione radicale di elementi architettonici emblematici del Movimento moderno. Colin Rowe coglieva questo punto con grande precisione quando, presentando i Five Architects newyorchesi, notava che

«These, had they been conceived c. 1930 and built in France, Germany, Switzerland or Italy, had then they been illustrated by Alberto Sartoris or even F. R. S. Yorke, would today very likely be approached as ancient monuments; and as exemplary of the heroic periods of modern architecture, they would be visited and recorded. Indeed one can imagine the tourists and almost concoct the historical evaluations. But these buildings were not conceived c. 1930» (Rowe, 1972).

Oggi, quando il tempo che ci separa da quel testo è maggiore del tempo che, all'epoca, lo separava dall'architettura modernista degli anni Trenta, l'operazione dei Five, e di Eisenman in

particolare, mostra la sua effettualità rifondativa con maggiore evidenza di quanto non esibisca il suo debito con Giuseppe Terragni e altri maestri dell'architettura razionale. Analizzando le raffinate composizioni dei Five, Rowe scriveva che «we are here in the presence of what, in terms of the orthodox theory of modern architecture, is heresy. We are in the presence of anachronism, nostalgia, and, probably, frivolity». Oggi la critica di Rowe è diventata sorprendente, perché da una parte è basata sulla presunta perdita di aderenza rispetto alle motivazioni ideologiche del modernismo, come l'impegno di riforma sociale, che talvolta è slancio rivoluzionario, e come il dogma della sincerità costruttiva, e d'altra parte coglie la palla al balzo per denunciare il modernismo degli anni Trenta come uno spiacevole coacervo di contraddizioni e di veri e propri falsi ideologici. Con una certa perfidia, Rowe giunge a scrivere che

«from almost the beginning, the buildings erected in the name of modern architecture had comprised an enormous series of misunderstandings; that they had represented no intrinsic renewal; that, ultimately, they had constituted no more than a simultaneously sophisticated and naive rearrangement of surfaces».

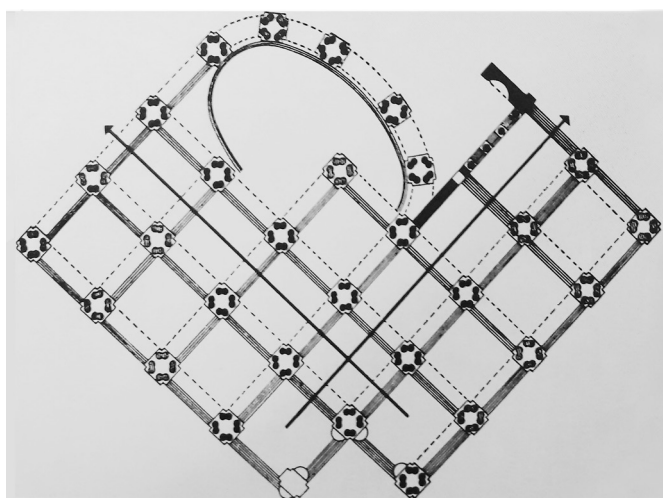
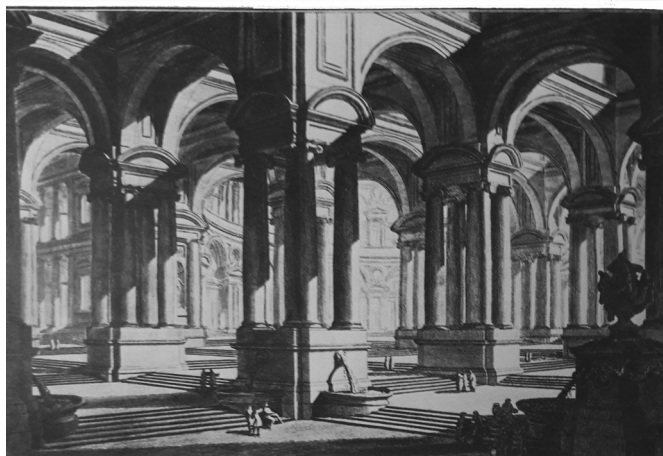
Esprimendo questa visione piuttosto sprezzante, che in modo evidente mira a decostruire la mitologia del modernismo, Rowe coglie l'occasione di estendere le accuse rivolte ai giovani newyorchesi sui loro modelli europei degli anni '30. Quando, pochi anni dopo, Manfredo Tafuri presenta a sua volta, nell'edizione indirizzata ai lettori italiani, i Five di New York, il suo atteggiamento è più aperto e problematico e riconoscerà il ritorno all'avanguardia come un'azione in grado di incidere autorevolmente sul pensiero architettonico degli anni '70 e '80. Soprattutto, Tafuri guarda con grande attenzione al profilo e alle strategie di Peter Eisenman, che identifica come la personalità più significativa dei cinque, e che gli pare portatore di un eccesso fertile, di un radicalismo avvertito e capace di introdurre nuovi argomenti e spostare i termini della discussione.

«Cardboard Architecture come ricerca di un'architettura come tale. Siamo di nuovo immersi nel clima aurorale dell'avanguardia. Come non ricordare, al proposito, il manifesto 'La parola come tale', che definisce teoricamente, nel 1913, le basi del Futurismo russo?» (Tafuri, 1981: 13).

La spiegazione del processo progettuale di Eisenman mette in evidenza l'aspetto formalista, con riferimento alle teorizzazioni di Viktor Sklovsky e Jurij Tynjanov, e ancora torna alla centralità del montaggio:

«Non a caso, lo stesso Eisenman paragona la paradossale ricerca della House III a un film come *A Letter to Jane*, di Jean-Luc Godard e Jean Gorin; l'enfasi posta sul processo di montaggio dei segni compromette l'identificazione dei significati» (Tafuri, 1981: 15).

Per Tafuri, e anche per Eisenman e, almeno credo, anche per noi, il punto di interesse sta proprio in quella compromissione, nella nuova inaccessibilità al significato che segna una reale istanza di frattura e di nuovo inizio, nel continuum teorico e tecnico dell'architettura. Perciò Tafuri compie un'azione di smarcamento che dà piena fiducia agli effetti immediati e alle prospettive indicate dai Five e quindi, naturalmente, prende le distanze dalla lettura offerta da Rowe che, a partire dalle assonanze formali, riportava la discussione sulle aporie del moderno:



Giovanbattista Piranesi, Gruppo di scale ornato di magnifica architettura... Tavola X, incisione. In G. Piranesi, *Prima parte di architetture e prospettive*, Roma 1743, e restituzione prospettica della planimetria del Gruppo di scale ornato di magnifica architettura... di Giovanbattista Piranesi. Fonte: Tafuri, 1980; illustrazioni 2 e 3.

«Colin Rowe, nell'introdurre il volume sui Five Architects, ha rievocato le speranze e le frustrazioni che l'ideologia del movimento moderno ha vissuto. Ebbene, le ricerche di Eisenman o Hejduk non tentano di recuperare quell'ideologia. Anzi: esse ne sono la spietata vivisezione» (Tafari, 1981: 16).

Nel discorso di Eisenman, Tafari proietta la parabola di Piranesi:

«abbiamo identificato Eisenman come un libertino settecentesco. Il suo *Rake's Progress* (*La carriera di un libertino*, opera lirica di Igor Stravinskij, n.d.r.) è di chi si assume il compito impossibile di infrangere con rigore un disordine che si presenta come ordine. Non rimane a lui che mostrare l'esperienza del limite: un gioco perverso perseguito fino alla sua degenerazione nel comico» (Tafari, 1981: 16).

Iconoclastia: l'architettura come oggetto trascurabile

This was the moment when language invaded the universal problematic, the moment when, in the absence of a center or origin, everything became discourse
Jacques Derrida, 1967

Quando tutto diventa discorso, quando assistiamo alla liquefazione dei dogmi e delle certezze, succede che il dubbio antimoderno di Colin Rowe accusi di accanimento modernista proprio coloro che, i Five, del modernismo stanno costruendo l'archivio, coloro che lo stanno analizzando e sezionando dopo averlo depurato di ogni *naïveté*. Ciò è a dire, dopo aver ripercorso, in vitro, l'esperimento condotto da Piranesi sul classico. Eisenman lo spiega con grande chiarezza, l'architettura non-classica decide la propria origine da sé, in termini che sono necessariamente arbitrari e 'senza valore'. È la stessa svalutazione operata da Piranesi, ancora il riconoscimento di una fine (del classico), che evidentemente davvero non finisce mai, accompagnata dall'arbitraria e volontaristica rifondazione, riprodotta in un esperimento a freddo, anzi al gelo della teoria pura, dell'architettura deprivata di ogni rapporto con la vita: «A sign begins to replicate or, in Jean Baudrillard's term, 'simulate' once the reality it represents is dead» (Eisenman, 1984).

Per Piranesi, la fine del classico significa una moltiplicazione di immagini, forse un manifesto retroattivo che riporta la pesante materialità dei resti, dei marmi e delle massicce mura dell'architettura romana, alla dimensione puramente intellettuale e artistica del disegno, in un percorso a ritroso del processo progettuale ma anche in una dissipazione frenetica di quel patrimonio che risulta smontato, disattivato, depotenziato di quella concretezza che lo aveva reso apparentemente immortale. Per Eisenman, la fine del classico significa invece iconoclastia, la fine delle immagini, la disarticolazione in elementi che tendono a lasciare l'architettura per migrare nei territori del diagramma concettuale, dell'arte minimalista, della composizione astratta, contribuendo a creare quell'universo post-iconico di non forme, di figure sfuggenti, di corpi disarticolati ed enigmatici che caratterizza la nostra epoca. Come ha notato Pier Vittorio Aureli, «Iconic buildings are indeed the most symptomatic manifestation of architecture's divorce from its instrumentality as project» (Aureli, 2009: 30), e il suo

recupero delle lezioni di Palladio e Mies, interamente orientato a dare credibilità a una rinnovata ipotesi di architettura civile e politica, non vale a respingere l'assalto dell'architettura iconica, del progetto che pone al centro un quesito di tipo linguistico. La vittoria dell'architetto scellerato sembra inevitabile: Piranesi ed Eisenman non sono affatto i manipolatori e i corruttori del senso ultimo dell'architettura ma, invece, sono gli intellettuali più sottili, quelli che sono riusciti a coglierne l'assunto ideologico più autentico e a lavorarne il nocciolo duro, la natura più resistente. Da Piranesi ad Eisenman, l'architettura è trascurabile perché la città è moderna, nel senso descritto da Walter Benjamin attraverso la sua interpretazione della *flânerie* di Charles Baudelaire, a sua volta traduttore de *L'uomo della folla* (londinese) di Edgar Allan Poe e poeta della vita anteriore: «*Le correspondances* sono le date del ricordo. Non sono date storiche, ma date della preistoria» e, citando il sonetto *La vie antérieure*, «le immagini delle grotte e delle piante, delle nuvole e delle onde, evocate all'inizio di questo sonetto, emergono dalla calda nebbia delle lacrime, che sono lacrime di nostalgia» (Benjamin, 1995: 118), così come l'energia vitale della *Recherche* di Marcel Proust può attingere all'energia vitale solo riparandosi all'ombra di una preistoria personale, un'archeologia sentimentale, ormai separata e non più operante. L'interpretazione traumatica, potremmo anche dire romantica, dello scacco imposto dalla modernità, giunge fino al ricorrente detto di Aldo Rossi, 'ora tutto questo è perduto', il titolo che scelse per una sua raccolta di progetti e disegni e che resta come un'ottima sintesi di una sua cifra personale, il sintomo nostalgico di un'ombra di malinconia, di *Spleen*, per usare un termine caro a Baudelaire, ma che è anche la matrice di una condizione che ha profondamente segnato la parte finale del Novecento. Un nodo problematico che riguarda lo statuto dell'architettura, il suo rapporto con le immagini e con il mondo reale, le sue prospettive, nel quadro mobile della nostra contemporaneità.

Riferimenti bibliografici

- Agamben G., 2005, *Profanazioni*. Roma: Nottetempo.
- Aureli P. V., 2009, «Secular Monumentality in the Architecture of Palladio and Mies». In: Mateo J.-L. (a cura di), *Iconoclastia. News from a Post-Iconic World*. Zurich: ETH-Actar.
- Benjamin W., 1962, *Angelus Novus*. Torino: Einaudi (ed. consultata 1995).
- Didi-Huberman G., 2005, *Immagini malgrado tutto*. Milano: Cortina.
- Didi-Huberman G., 2013, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*. Milano: Abscondita.
- Eisenman P., 1984, «The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End», *Perspecta*, 21: 154-173. Doi: 10.2307/1567087.
- Ejzenštejn S.M., 1985, *Teoria generale del montaggio*. Venezia: Marsilio (ed. or. 1937).
- Rebecchi M., 2010, *Cosa significa conoscere attraverso il montaggio*. Intervista a Georges Didi-Huberman. www.Giornale di filosofia.net.
- Rowe C., 1972, «Introduction». In: *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York: Wittenborn.
- Tafari M., 1980, «L'architetto scellerato: G.B. Piranesi, l'eterotopia e il viaggio». In: *La sfera e il labirinto*. Torino: Einaudi.
- Tafari M., 1981, «Les bijoux indiscrets». In: *Five Architects N.Y.* Roma: Officina.