



La lobby dell'anticlassico

Una risposta attesa da lungo tempo

Valentina Ricciuti*

Se la linguistica ha dovuto attendere oltre un secolo l'invenzione di un termine che si opponesse al concetto di armonia, questo, in senso più generale e nel suo condiviso rimandare ad un onirico ideale di ordine e perfezione, di perfetta consonanza, fatica ad abbandonare la dimensione del comune senso estetico. La composizione armonica classica, condizione astratta che costringe da lungo tempo una celebre *Venere* botticelliana in una scomoda elegante postura, continua ad insinuare nell'occhio una regola di ordine apparente, a costringere i sensi a ripetere il suo discorso di *stabilità ottica* in cui poco importa alla mente della verità, della realtà dell'immagine, giacché tutto è placido e rassicurante.

Senza alcun intento nostalgico, si vorrebbe poter considerare questo breve scritto come un *progetto dimostrativo* che, a partire da una considerazione sulla modernità e in particolare sulle intuizioni propulsive dell'anticlassicismo moderno, sul suo contrapporsi ai principi armonici classici, illustri l'urgenza per l'architettura contemporanea nazionale di ristabilire con i maestri del primo Novecento italiano una continuità ideologica che sembra essersi dissipata nei passaggi generazionali successivi. Alla generazione degli architetti oggi cinquantenni si deve infatti una brusca rottura della continuità tematica italiana, una vera e propria negazione dell'identità nazionale, con drammatiche conseguenze

* Architetta.

sulla produzione architettonica degli ultimi trent'anni e, soprattutto, su quella attuale. Per un recupero della tradizione si riterrebbe dunque necessaria una drastica operazione di *omissis* generazionale, una sorta di *damnatio* nei riguardi degli orrori dell'ultimo trentennio.

La conseguenza più evidente di una situazione complessa che vede coinvolte la politica, le istituzioni e le scuole di architettura in primis, è rappresentata dal radicale scollamento tra una ricerca accademica in gran parte inconsistente e una realtà della costruzione volgare e uniformata ad un gusto del bello atrofizzato da un'eredità storica incompresa, che ha condotto l'ormai elevatissimo numero di progettisti, per la maggior parte indifferenti a questioni etiche e ideologiche, ad una ingiustificata rinuncia all'impegno intellettuale, alla ricerca di un'attualità critica del linguaggio architettonico italiano. Questo testo, in cui si cercherà di enunciare la validità di alcuni caratteri fondativi dell'architettura moderna, e in particolare del principio della *dissonanza* in senso zeviano, di quel fondamentale presupposto di asimmetria della composizione architettonica e artistica moderna contrapposto alla concezione simmetrica classica, vorrebbe rappresentare un'occasione di interrogarsi sul presente e sul futuro dell'architettura e quindi della città e, soprattutto, un invito a riflettere sulla bellezza. Ciò premesso, si sceglie qui di fare riferimento alla modernità italiana per due ragioni. In primo luogo perché questa rappresenta la prima vera risposta al codice armonico classico, ed è forse, nella realtà nazionale, l'ultima fase davvero coerente, di giusta coincidenza tra accademia, ricerca architettonica e costruzione. La seconda ragione è che la trattazione di un intervallo temporale più ampio, che comprenda anche le vicende del secondo Novecento, presupporrebbe l'enunciazione di problematiche ben più urgenti di quelle strettamente linguistiche, di questioni socio-politiche che, data la complessità e la vastità del tema, meriterebbero una sede più specifica e di maggior respiro. Tuttavia e come già accennato, non potendo ignorare le conseguenze del trascorso trentennio sulla realtà contemporanea della costruzione italiana, sarà comunque necessario farvi riferimento, soprattutto per ciò che riguarda alcuni importanti contributi teorici.

Alle celebri sette invarianti zeviane del linguaggio moderno (elenco, dissonanza, tridimensionalità antiprospektiva, scomposizione quadridimensionale, struttura in oggetto, temporalità dello

spazio, integrazione edificio-città-territorio), la modernità italiana aggiunge, o meglio precisa, come scrive Franco Purini, altri tre caratteri fondativi. Il primo tra questi risiede nel carattere teatrale del modernismo nazionale, in una spazialità scenica serliana poeticamente riproposta ad esempio nelle opere di Giuseppe Terragni. Il secondo riguarda la predilezione per la forma piena, conclusa, che nell'edificio si fa affermazione plastica di un terzo principio, un innato senso della misura e della proporzione, una sapienza compositiva propria di tutto il classicismo mediterraneo. Tuttavia, alla coincidenza classica tra proporzionamento armonico e composizione simmetrica si contrappone nell'architettura moderna una straordinaria riflessione sulle potenzialità di un codice dissonante che libera l'architettura dal primato della simmetria e ne rifonda i principi espressivi.

Questa antigeometrica emancipazione della dissonanza, anticipata da altre discipline dell'arte e su cui Arnold Schönberg aveva basato la sua ricerca musicale, sovverte le regole della progettazione introducendo nella composizione questioni di ordine, tensione, struttura e proporzione ben più complesse e per certi versi "elitarie", rispetto a quelle classiche che avevano fatto della simmetria uno strumento di garanzia del controllo geometrico dell'opera. Pone inoltre il problema quanto mai attuale dell'interpretazione del progetto. Ad un occhio atrofizzato dal codice classico, ad uno sguardo reso folle, nevrotico, ansioso di stabilità, confinato entro il territorio della certezza geometrica risulta difficile condividere e soprattutto compiere una scelta asimmetrica. La percezione dell'*ordine* di una configurazione – ove non siano presenti simmetrie ausiliarie – è infatti tanto maggiore quanto più questa lascia la possibilità a chi la osserva di coglierne la logica strutturale.

In un suo saggio sull'arte Arnheim ha definito l'ordine una specifica proprietà della struttura di un sistema, attribuendo all'*entropia* il ruolo di strumento di misurazione del suo grado di disordine. In altre parole, in un sistema di elementi – e quindi anche in un progetto d'architettura – la cui morfologia sia priva di ripetizioni, sequenze o simmetrie predicibili, si rileverà un alto grado entropico ovvero un disordine che suggerirà alla mente un sentimento di *negatività*, inversamente proporzionale al grado culturale e alla sensibilità dell'osservatore. Per contrario, una serialità ordinata la rassicurerà. In condizioni di *stabilità ottica*

infatti, una composizione rimane in quiete e tende all'ordine, perché assume la configurazione più semplice possibile delle sue componenti; un apparato compositivo simmetrico e prevedibile restituisce cioè una *certezza percettiva* dello spazio estremamente "tranquillizzante".

Nell'architettura moderna, il controllo del grado entropico nelle regole di configurazione del progetto, definito dall'invariante della dissonanza, si fa requisito fondamentale per l'ottenimento di una relazione tra le sue parti emozionalmente coinvolgente. Le difficoltà progettuali e decriptatorie di un'architettura anticlassica, nelle rispettive fasi di invenzione e fruizione, hanno spesso dato luogo ad opere di edilizia *equivoca*, la cui mediocrità ha notevolmente contribuito alla compromissione – forse irrimediabile – del *giudizio profano* sull'architettura moderna e su quella contemporanea, atteggiamento che in Italia ha indotto il rifugio in una storia spesso non compresa, in una tendenza alla mimesi di un codice classico che sovverte ogni logica *consecutio temporum*, che sceglie di negare il carattere propulsivo della sperimentazione.

Ad una lobby dell'arte che procede avviluppata al concettualismo internazionale, tristemente consapevole del suo ruolo di unica testimone di un'epoca, si affianca in Italia una produzione edilizia vergognosamente mediocre. E mentre la lezione dei maestri del Novecento italiano aleggia sulle esperienze internazionali più avanguardiste, la *penisola della storia* riposa, immane, orgogliosa e cieca.

Le polarità problematiche più evidenti su cui si innestano le conseguenze di questo atteggiamento sono essenzialmente due. La prima di queste riguarda proprio il rapporto con la storia, la soggezione dell'antichità tout court. Nel *territorio storico* italiano in cui il fluire del tempo ha assottigliato le differenze stilistiche, ha cancellato gli scarti cronologici tra oggetti adiacenti stendendo la sua coltre polverosa sui centri urbani, ogni intervento si è fatto delicata operazione *land-artistica*, incomprensione di una pratica architettonica che ha saputo rinnovarsi e innovarsi al trascorrere dei secoli testimoniando il susseguirsi dei percorsi culturali, ideologici e tecnologici, che ha dato spazio, talvolta con diffidenza, al genio di grandi maestri, alla personalità e alla sensibilità di grandi progettisti. Il rispetto dell'antichità è per la contemporaneità *precetto* dogmatico e aprioristico che dimostra di

dimenticare o, purtroppo più spesso, di non conoscere l'impeto michelangiolesco, il coraggio borrominiano, la lezione piranesiana del gioco "colto e difficilissimo" dell'accostare frammenti discontinui in un'unica sequenza prospettica basata sulla giustapposizione, sul conflitto di impulsi intellettuali che si accompagnano, in quelle incisioni pulsanti di incoerenza geometrica e narrativa, nella poesia di quei campi grafici del disaccordo, dell'entropia visiva sapientemente orchestrata, dell'ossimoro linguistico e di un'armonia estatica ottenuta attraverso la dissonanza.

Scrivono Ejzenštein in un celebre documento del 1939 a proposito di Piranesi: "Si ritiene che uno dei maggiori pregi di un'opera o di un complesso architettonico consista nel trapasso armonioso di alcune delle sue forme in altre, in una sorta di "trasfusione" delle une nelle altre. Nell'opera architettonica riuscita il fenomeno si avverte immediatamente. E la dinamica di questi elementi che trapassano gli uni negli altri suscita in noi una sensazione di partecipazione emotiva e ci comunica l'impressione di trovarci di fronte a quel complesso unitario "inoggettuale", "non-figurativo", che è per noi l'opera architettonica veramente armoniosa. [...] In se stesso, il ritmo delle forme che trapassano armoniosamente le une nelle altre [...] riflette un certo tipo dominante di concezioni sociali e l'opera finita incarna la realtà spirituale del popolo-costruttore in una determinata fase del suo sviluppo storico e sociale. [...]". L'innesto del nuovo nell'intorno storico, ignorando la pratica del contrasto, dell'opposizione di elementi in reciproca dissonanza dialettica tesa all'ottenimento di uno stato di armonia di tensioni, riduce il progetto ad un'ambigua operazione mimetica, un goffo e ingiustificato tentativo di replica morfologica di un codice linguistico spesso incompreso, di cui viene estrapolato un repertorio formale di elementi senza considerare il processo logico e culturale al quale questi fanno riferimento.

Il coraggio europeo della dissonanza è considerato gesto blasfemo e sconsiderato. Inutile il richiamo alla memoria della forza espressiva avanguardista del Novecento o dell'enfatica esortazione zeviana a riflettere sulle potenzialità dell'anticlassico; irrilevanti le posizioni dell'arte e della letteratura al riguardo: una sorta di accanimento vanificatorio nei confronti della sperimentazione architettonica trova conferma anche in una seconda, e per certi versi più grave problematica che è quella della nuova costruzione.

Come già detto, esiste in Italia un profondo divario tra scuola, ricerca e pratica professionale, un'incoerenza che ha dato luogo ad una produzione edilizia che sia sotto il profilo architettonico sia su quello tecnologico definire priva di qualità sarebbe un eufemismo. Ad eccezione di pochi, esemplari contributi, la condizione media del progettista e soprattutto della costruzione italiana non ha nulla a che vedere con l'impegno intellettuale. In una recente intervista, l'americano Peter Eisenman, la cui ricerca è profondamente condizionata dalle figure dei maestri della modernità italiana, ha definito Franco Purini l'unica eccezione a questa tendenza generale.

Le suggestioni figurative di matrice classica si associano nella ricerca di Purini ad una componente fortemente razionale, in una straordinaria produzione grafica e architettonica sospesa tra storia e invenzione. L'architettura puriniana, che si basa su una declinazione di possibilità di relazioni tra gli elementi plastici, trae dalla loro sapiente contaminazione l'origine di una dissonante complessità spaziale in cui il carattere armonico del classicismo permane, ricostituendosi tuttavia secondo un nuovo ordinamento grammaticale che sottopone i segni fondamentali della composizione a un processo di astrazione che li riporta alla loro *radice tipologica*, trovando coerenza costruttiva in una semplicità tecnica che è volontà di essenzialità, di sublimazione formale (cfr. Franco Purini, *Le opere, gli scritti, la critica*, Milano 2000). Lo stesso Eisenman, con le sue manipolazioni del classico ottenute attraverso la scomposizione critica delle architetture del passato, ha fatto della *dissonanza armonica* uno dei caratteri fondamentali della sua ricerca. Lo strumento cartesiano è per Eisenman una *sovrascrittura* che permette la lettura dell'opera rinnovandone il significato. Già dagli anni ottanta, i suoi studi sui palazzi veneziani, ma anche l'analisi delle architetture dei maestri della modernità italiana, come Giuseppe Terragni o Luigi Moretti, avevano dimostrato la sua predilezione per la de-strutturazione volta a introdurre differenze, dissonanze nella classicità, oltre al grande interesse per i caratteri del moderno di cui la sua architettura è pervasa (cfr. Peter Eisenman, *La fine del classico*, Venezia 1987).

Una celebre mostra al MOMA di New York nel 1988, a cui Peter Eisenman prese parte insieme ad altri sei architetti, elevò il movimento *decostruttivista* a importante fattore frenante dell'impeto postmoderno. Da quel momento, i nomi di Frank O. Gehry,

Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Coop Himmelb(l)au, Bernard Tshumi, avrebbero costituito un riferimento ideologico per gran parte della giovane architettura mondiale, che in Italia si sarebbe sostituito a quel postmodernismo che aveva già compromesso la continuità tematica moderna.

Tuttavia, il fraintendimento dell'ideologia decostruttivista da parte della grande maggioranza dei progettisti italiani allora trentenni, ha portato ad un'interpretazione *ambigua* concretizzatasi in una produzione progettuale confinata nella mimesi acritica, in un'operazione di mero innesto di assonanza formale che, nuovamente, prescinde dal processo ideologico al quale fa riferimento. La mediocrità di molte proposte progettuali "ispirate" al modello decostruttivista ha accentuato in Italia l'avversione da parte delle istituzioni e della pubblica opinione nei confronti di una contemporaneità linguistica fraintesa, condizionando il giudizio sul valore estetico, totalmente declinato al passato. Il carattere elitario dell'anticlassico italiano di cui qui si è brevemente cercato di individuare le cause comporta evidentemente l'urgenza di una seria riflessione intellettuale e istituzionale sul tema dell'identità nazionale che non resti confinata entro l'episodicità accademica, che trovi piuttosto coerenza in un necessario impegno ideologico dei progettisti, in un recupero degli elementi della tradizione libero da bigottismi e teso alla definizione di un linguaggio italiano pienamente contemporaneo fondato sui principi della dissonanza dialettica consapevole.