

Architettura postmoderna come fine di un racconto

Paolo Mantovani

Sommario

Si vuole qui rileggere il postmodernismo in architettura sottolineando come esso rappresenti, malgrado le sue velleità di superamento, più l'implosione del paradigma modernista e della sua ideologia che non la formulazione di una compiuta proposta alternativa, andando così la sua vicenda a simboleggiare potentemente quell'*impasse* progettuale-narrativa che caratterizza il postmoderno inteso come orizzonte epistemologico-culturale. Rispetto al mutamento prospettico delineato nella teorizzazione di tale orizzonte, risulta particolarmente significativa la dicotomia tra l'utopia razionale e universale di Le Corbusier, da una parte, e la *pop architecture* di Robert Venturi, dall'altra: le poetiche di questi due maestri sembrano, infatti, incarnare le conseguenze estreme di due visioni del mondo distinte, radicate appunto in condizioni epistemologico-culturali diverse.

Copyright © 2006 ITINERA (<http://www.filosofia.unimi.it/itineria>)

Il contenuto di queste pagine è protetto dalle leggi sul copyright e dalle disposizioni dei trattati internazionali. Il titolo e i copyright relativi alle pagine sono di proprietà di ITINERA. Le pagine possono essere riprodotte e utilizzate liberamente dagli studenti, dagli istituti di ricerca, scolastici e universitari afferenti al Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca per scopi istituzionali, non a fine di lucro. Ogni altro utilizzo o riproduzione (ivi incluse, ma non limitatamente a, le riproduzioni a mezzo stampa, su supporti magnetici o su reti di calcolatori) *in toto* o in parte è vietato, se non esplicitamente autorizzato per iscritto, a priori, da parte di ITINERA. In ogni caso questa nota di copyright non deve essere rimossa e deve essere riportata anche in utilizzi parziali.

1 Postmoderno, postmodernismo, Lyotard

La categoria del postmoderno sembra a molti appartenere già al passato. In realtà la maggior parte delle questioni epistemologiche, estetiche e culturali sollevate dal dibattito che l'ha vista protagonista, tra la fine degli anni Settanta e quella degli anni Ottanta, rimangono di grande attualità. Al di là delle ambiguità del concetto e della sua opportunità, al di là degli esiti discutibili a cui sono giunte molte delle correnti di pensiero da esso veicolate, vorrei innanzitutto sottolineare come ritenere “sorpasata” l'idea del postmoderno, cioè pregnante e appropriata venti o trenta anni fa, ma non più oggi, sia metodologicamente sbagliato proprio perché la categoria, nelle sue versioni più significative, nasceva per identificare, a torto o a ragione, un mutamento prospettico profondo, una trasformazione epocale nella *Weltanschauung* contemporanea. Qualunque fosse il punto di vista dal quale questa trasformazione veniva diagnosticata è chiaro che non si trattava di descrivere un fenomeno che sarebbe rientrato nel giro di venti o trent'anni.

L'equivoco ricorrente è quello di identificare i significati e le tematiche, pur problematici, relativi al concetto di postmoderno con la *querelle* svoltasi principalmente negli anni Ottanta, o meglio quello di confondere ciò che Alessandro Ferrara chiama l'«orizzonte post-moderno»¹, ancora sostanzialmente intatto, con il postmodernismo inteso come corrente di pensiero o movimento. Quest'ultimo è peraltro, soprattutto nei contesti anglo-americani, tuttora sostanzialmente vitale nei suoi orientamenti filosofici di fondo, sebbene si celi alle volte sotto denominazioni collaterali – le varie *theories* anglosassoni contemporanee come la *post-colonialist theory*, la *post-feminist theory*, la *queer theory* e così via – e per quanto si faccia a gara a decretarne la fine. Bisogna sottolineare che l'equivoco sopra menzionato è stato certamente alimentato anche dalle ambiguità di tali tendenze postmoderniste, in particolare da quelle volte a utilizzare la categoria in chiave esplicitamente anti-moderna, ovvero come collante per identificare un fronte critico e teorico, una specie di movimento per l'appunto, *contrapposto* al razionalismo, all'universalismo, al positivismo e all'oggettivismo moderni. La polemica degli architetti postmodernisti è un perfetto esempio di tale controverso atteggiamento.

Il postmoderno come orizzonte filosofico e, aggiungerei, come condizione epistemologica, è altra cosa, pur non essendo di certo irrelato alle suddette tendenze. Ferrara lo intende in senso ampio, come il panorama culturale disegnato dalle aporie, tuttora irrisolte, proposte da pensatori come Wittgenstein, Quine e Weber; una posizione, questa, molto condivisibile, anche se la lista di nomi potrebbe essere allargata. Ritengo poi, a differenza di Ferrara, secondo il quale «l'orizzonte post-moderno non si apre né con Lyotard,

¹ A. Ferrara, “Ma dopo Wittgenstein non si torna indietro”, in *Il bello del relativismo*, a cura di E. Ambrosi, Marsilio, Venezia 2005, p. 74.

né con Rorty, né con Vattimo»², che a Lyotard debba essere riconosciuta una posizione di preminenza nell’ambito della successiva *teoria* del postmoderno. È vero che la sua nota formulazione della fine delle metanarrazioni chiude, con un finale forse non troppo a sorpresa, un filone di pensiero costruito da altri prima di lui, fondandosi peraltro esplicitamente, a livello metodologico, sui giochi linguistici di Wittgenstein³. È poi vero che tale formulazione non è essa stessa priva di aporie e che necessiterebbe di ulteriori approfondimenti, soprattutto nei suoi presupposti di filosofia della scienza⁴. D’altra parte bisogna dire che Lyotard centra quella che, a mio avviso, è la questione primaria, soggiacente alle altre ascrivibili al postmoderno, ovvero quella dei rapporti tra la razionalità e il sapere tecno-scientifici, da una parte, e la razionalità e il sapere non-scientifici o “narrativi”, dall’altra, i quali rispondono a logiche e linguaggi rispettivamente diversi e sostanzialmente incommensurabili.

Il postmoderno di Lyotard è un problema epistemologico, evidentemente lontano dai trionfalismi, o dai catastrofismi, del postmodernismo. La fine delle grandi narrazioni chiude un lungo percorso storico, tutto occidentale, in cui la crescita esponenziale di una conoscenza tecno-scientifica sempre più parcellizzata si accompagna alla progressiva perdita di quel potere comprensivo e direzionale che il sapere narrativo – filosofico, religioso, etico, politico – aveva sempre mantenuto su di essa e oltre essa. Ciò che emerge, e che forse Lyotard non ha pienamente considerato, è un arretramento in credibilità e raggio d’azione di *tutto* l’ambito del narrativo, anche al di là di quelle che dovrebbero propriamente essere considerate “metanarrazioni” – ideologie, religioni, filosofie onnicomprensive – ovvero una consapevolezza progressiva e diffusa della “narratività”, o dimensione linguistica, di tutto ciò che cade fuori dalla cumulabilità dei fatti scientifici. Tutta la questione ha notevoli ripercussioni sul piano culturale e sociale generale, e ha una rilevanza interpretativa interdisciplinare testimoniata dalla popolarità che la diagnosi lyotardiana ha raggiunto al di fuori dello specifico terreno filosofico, soprattutto negli ambiti delle scienze sociali, antropologiche ed economiche. Naturalmente l’ambito estetico, narrativo per eccellenza, è investito dalla questione in modo emblematico. La crisi si manifesta qui come una sorta di esaurimento delle narrazioni estetiche moderne nella loro evoluzione, o involuzione, modernista, ovvero nella progressiva evidenza del loro valore relativo e contingente, stridente con la grandiosità esclusivista⁵ delle loro pretese; un esaurimento non controbilanciato dalla proposta di un paradigma

² *Ibid.*

³ Cfr. J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, tr. it. di C. Formenti, Feltrinelli, Milano 1985, § 3, “Il metodo: i giochi linguistici”, pp. 20-24.

⁴ Sembra che Lyotard, con *La condizione postmoderna*, guardi da una parte con favore all’epistemologia post-positivista di Kuhn e Feyerabend, ma riproponga, dall’altra, una distinzione molto netta e “positivista” tra scienza e non-scienza (narrazione). Vedi anche oltre, nel presente contributo, l’ultima parte del § 3.

⁵ Cfr. nota successiva.

critico-artistico alternativo e paragonabile, per respiro finalistico e ideale, a quelli precedenti, proprio perché tale proposta non sembra essere possibile nell'orizzonte postmoderno⁶.

Il dibattito intorno superamento dell'architettura moderna mostra alcune caratteristiche che si legano paradigmaticamente al discorso epistemologico e culturale di fondo, quello dell'orizzonte postmoderno, corroborandolo. Al di là dei giudizi tecnici e stilistici, l'interesse filosofico di tale dibattito risiede proprio in alcune posizioni in esso prominenti che manifestano un mutamento prospettico che va ben al di là dell'architettura *tout court*. La stagione postmodernista in architettura andrà allora letta, secondo questo punto di vista, come l'implosione della narrazione totalizzante portata avanti dal Movimento degli architetti moderni.

2 Caratteri del postmodernismo in architettura

Gli architetti sono i primi a porre con decisione la questione del superamento-esaurimento del moderno, dando vita, già a partire dalla fine degli anni Cinquanta⁷, a un vitale ed esteso dibattito che si protrae grossomodo fino alla fine degli anni Ottanta, e che trova il suo apice tra gli anni Settanta e i primi Ottanta. Nonostante il termine “postmoderno” non venga sempre accolto con favore da alcuni dei suoi stessi protagonisti – per esempio Robert Venturi – la categoria viene progressivamente ad assumere nel campo

⁶ Arthur Danto dà una lettura in questo senso della controversa questione della “fine dell'arte”. All'epoca dei “manifesti” modernisti – *grandiosi* nella concezione generale dell'arte e del suo dominio, quest'ultimo inteso sempre come un territorio ben identificabile e delimitabile, in un modo o nell'altro; *esclusivisti* nella loro pretesa di rivelare la natura della vera arte esaltandone una caratteristica o un approccio molto specifici, come poteva essere la dimensione meta-linguistica e anti-figurativa nella pittura (centrale nel modernismo formalista di Clement Greenberg; cfr., in particolare, il saggio del 1960 “Modernist Painting”, in *The Collected Essays and Criticism*, 4 voll., a cura di J. O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago-London 1993, pp. 85-93) in competizione con altre caratteristiche e approcci celebrati da altri punti di vista – succede un'epoca, quella attuale, di *radical pluralism*, ovvero un'epoca di sostanziale relativismo in cui prevale la disillusione sulla possibilità di proporre e imporre un paradigma estetico, inerente alla natura dell'arte e ai suoi parametri di giudizio, sugli altri (cfr. A. Danto, *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton 1997, in particolare i capp. 1, 2, 4).

⁷ Gli architetti italiani che ruotavano attorno allo studio BBPR di Milano e alla rivista *Casabella-Continuità* (Albini, Ridolfi, Gardella, Scarpa, Rogers e il giovane Portoghesi, per fare alcuni nomi) possono essere a ragione considerati i veri precursori delle tendenze postmoderniste, soprattutto per le loro poetiche di ritorno al dialogo con le forme storiche dei contesti particolari (un esempio noto è il richiamo gotico della *Torre Velasca* a Milano, completata nel 1957 e firmata da Ernesto N. Rogers e BBPR, che intende instaurare una relazione ideale con il vicino Duomo). Paolo Portoghesi riporta nel suo *Dopo l'architettura moderna*, come questo gruppo di architetti, di cui aveva fatto parte, avesse ricevuto, nel 1957, una violenta critica dalle pagine dell'autorevole rivista inglese *Architectural Review*, dove lo storico Reyner Banham aveva parlato di «regressione infantile» e di «ritirata dell'Italia dal fronte del Movimento Moderno» (P. Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1981, p. 69).

dell'architettura una centralità, nonché una chiarezza di significato, almeno dal punto di vista stilistico, difficilmente riscontrabili negli altri ambiti estetici in cui la stessa ha trovato utilizzazione. Da *Complessità e contraddizioni nell'architettura* (1966) di Venturi a *Postmodernism, the New Classicism in Art and Architecture* (1987) di Charles Jencks, passando per i fondamentali *Imparando da Las Vegas* (1972) sempre di Venturi, in collaborazione con la moglie Denise Scott-Brown e Steven Izenour, e *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) ancora di Jencks⁸, si viene a delineare un fronte postmodernista relativamente preciso, per quanto assai differenziato al suo interno, che per entità, visibilità e *vis* polemica anti-moderna non ha eguali in altri terreni artistici. Le sue figure più influenti, secondo prospettive peraltro ben distinte, sono senza dubbio l'architetto e teorico Robert Venturi, pioniere e discusso celebratore dell'iconografia commerciale di massa, fautore di una generale estetica eclettica, giocosa e neobarocca, e lo storico dell'architettura Charles Jencks, il quale incarna la figura il teorico militante che cerca di fare confluire le diverse tendenze in un vero e proprio movimento, sotto l'etichetta del postmodernismo.

Vi è un presupposto di tipo semiotico dal quale si possono far scaturire tutti nuclei i fondamentali delle poetiche postmoderniste in architettura. Secondo la prospettiva disegnata da Venturi e, più in dettaglio, da Jencks⁹, i significati delle forme architettoniche sono *convenzionali* e si definiscono in relazione alla *storia* e al *contesto*, ovvero in relazione alla stratificazione di significati di cui una forma o uno stile sono stati portatori nel tempo, e, in maniera complementare, in relazione all'ambiente, architettonico, naturale e culturale, in cui l'edificio si viene a inserire. Il segno architettonico non è mai né muto o astratto, né universale o statico; è invece sempre simbolico, portatore di un senso che si definisce dinamicamente attraverso il dialogo con la storia e il contesto.

Partendo da questo assunto, i postmodernisti vogliono innanzitutto ritornare a un'architettura di significato, comunicativa, esplicitamente simbolica, di contro al – vero o presunto¹⁰ – purismo astratto e funzionalista dei loro predecessori. Fare questo significa ricucire il dialogo con gli archetipi sto-

⁸ Ai quali aggiungerei, per completare il panorama degli scritti principali del postmodernismo architettonico, *Form Follows Fiasco* (1964), di Peter Blake – che nel titolo dilleggia il motto funzionalista, attribuito a Louis Sullivan, “*form follows function*”, cioè la forma segue, nel senso di “nasce naturalmente da”, la funzione – e, per l'Italia, *Dopo l'architettura moderna*, cit., di Paolo Portoghesi.

⁹ Cfr. la seconda parte, di tre, di *The Language of Post-Modern Architecture*, intitolata “Modes of Architectural Communication” (C. Jencks, *The language of Post-Modern Architecture*, Academy, London 1977, pp. 39-79).

¹⁰ Questo è infatti già un punto controverso in quanto i padri della rivoluzione moderna vengono spesso accusati dai postmodernisti di proporre un'architettura astratta solo a parole, nel senso che i loro riferimenti iconografici rimanderebbero a un contenuto semantico preciso, ovvero il mito tecnologico e industriale, oltre a riprendere il patrimonio formale cubista (cfr. R. Venturi, D. Scott-Brown, S. Izenour, *Imparando da Las Vegas*, tr. it. di M. Sabini, Cluva, Venezia 1985, pp. 99-100 e C. Jencks, *op. cit.*, p. 31.).

rici, là dove la rivoluzione moderna si voleva anti-storicista, e riconsiderare le potenzialità dei linguaggi dei contesti particolari, là dove Le Corbusier intendeva invece far calare dall'alto una progettazione razionale e universale. Nasce così una poetica eclettica, che oltre al simbolico riabilita il superfluo e il decorativo, che ama mescolare stili, principi formali e dimensioni differenti, perché le "complessità" e le "contraddizioni"¹¹ creano appunto una tensione significativa e vogliono rispecchiare le tortuosità del mondo reale, di contro alle schematizzazioni astratte dei modernisti. Dal celebre "*less is more*" – letteralmente, "il meno è un di più" – di Mies van der Rohe, che ben esprime una poetica di semplificazione geometrica e funzionale, si passa all'irridente "*less is a bore*" – "il meno è una noia" – di Venturi¹².

I risultati concreti dell'architettura postmodernista sono poi molto diversi, specialmente sul terreno della rivisitazione storica – e d'altro canto diversi erano, nonostante le pretese universaliste, gli stili dei tre "grandi" dell'architettura moderna, Le Corbusier, Mies e Wright. Si va, per esempio, dal ridondante eclettismo ironico, multiforme e multicolore, sfociante spesso nel *kitsch*, di Robert Venturi (vd. Figura 1, p. 27), Charles Moore (vd. Figura 2, p. 28) e Robert Stern, all'eleganza più composta e "classica" di alcune celebri opere di Philip Johnson (vd. Figura 3, p. 29), dal passatismo onirico e mastodontico dei complessi urbani di Ricardo Bofill (vd. Figura 4, p. 30) alle geometrie "metafisiche" di Aldo Rossi (vd. Figura 5, p. 31).

Legate alla valorizzazione del contesto e della comunicazione simbolica, "figurativa" per usare un parallelo pittorico, sono anche le controverse poetiche che tendono a riabilitare l'iconografia commerciale di massa, provocatoriamente proposte da Robert Venturi e sua moglie Denise Scott-Brown, i cantori di Las Vegas. Imparare da Las Vegas, come recita il titolo del loro celebre manifesto del 1972, significa appunto accettare di apprendere, senza troppi pregiudizi, dall'efficacia comunicativa del suo panorama simbolico, la cui quintessenza è rappresentata in particolare dalle ipnotiche e variopinte insegne che dominano i bordi stradali. Il populismo estetico dell'architettura «brutta e ordinaria»¹³ propone linguaggi semplici e accessibili e un'idea di architetto opposta a quella demiurgica e geniale portata avanti dal Movimento Moderno e soprattutto da Le Corbusier. Dove quest'ultimo invocava l'architettura al posto della rivoluzione¹⁴, propugnando un'idea radicalmente utopista della disciplina architettonica stessa e della sua funzione sociale palinogenetica, Venturi sgombera il campo da qualsiasi velleità educa-

¹¹ *Complessità e contraddizioni nell'architettura* (1966), di Robert Venturi, è il primo manifesto dell'architettura postmodernista all'interno del quale si propone appunto un'architettura "complessa e contraddittoria".

¹² Cfr. R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, tr. it. di R. Gorjux e M. Rossi Paulis, Dedalo, Bari 1980, pp. 19-20.

¹³ R. Venturi, D. Scott-Brown, S. Izenour, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴ Cfr. Le Corbusier, *Verso una Architettura*, tr. it. di P. Cerri e P. Nicolini, Longanesi, Milano 2005, cap. "Architettura o rivoluzione", pp. 225-243.

tiva, sociale e politica, ribalta il rapporto tra ideale e reale a tutto favore di quest'ultimo, predicando una progettazione "dal basso" che rischia spesso di diventare sublimazione del "basso" nelle sue manifestazioni più contingenti e discutibili. Tornerò più avanti sulla questione.

Il dibattito architettonico riassume in se stesso tutte le linee guida dell'estetica postmoderna – non necessariamente postmodernista – in generale, le stesse che si ritroveranno cioè in quegli ambiti artistici, in particolar modo la letteratura, in cui la questione dell'esaurimento delle mitologie moderne e moderniste assume rilevanza e visibilità. Da notare che altrove tale estetica non mostra quel carattere propositivo, «euforico»¹⁵, e movimentista tipico del postmodernismo in architettura. Gli stessi approcci stilistici e tematici – quelli caratteristici del citazionismo, del gioco combinatorio, del recupero di modalità compositive e comunicative più accessibili e "normali", della mescolanza eclettica di generi e fonti, della riabilitazione della cultura di massa – tendono ad acquistare un sapore malinconico e decadente là dove, come nell'ambito letterario, il venir meno del moderno e delle sue narrazioni estetologiche, è solitamente avvertito più come una perdita che non come una sfida fondata sul superamento critico del proprio recente passato e ancora, in questo senso, sostanzialmente rivolta al futuro. In generale, il postmoderno in letteratura mostra una consapevolezza più profonda delle problematiche relative all'orizzonte contemporaneo, anche in relazione alla collocazione della stessa letteratura in esso¹⁶, e non di rado raggiunge tonalità amare, addirittura apocalittiche, che risultano forse ancora più inquietanti quando si celano sotto il velo dell'ironia e del gioco combinatorio¹⁷. Così il «lieto fine più tradizionale – le nozze dell'eroe e dell'eroina», in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, viene in realtà a sigillare, a detta dell'autore stesso, «la cornice che abbraccia lo sconquasso generale»¹⁸.

Ma il discorso sulle modalità, alle volte assai differenti, con cui il concetto di postmoderno si inserisce nei diversi ambiti artistici è complesso e porterebbe lontano. È comunque assodata la centralità in tal senso della *querelle* architettonica, la quale peraltro ripropone, come accennato, in modo interessante alcune questioni semiotiche, relative ai meccanismi significanti delle forme architettoniche, le quali varrebbe forse la pena di approfondire in modo specifico.

Da dove nasce, però, il carattere sopra definito "movimentista" ed "euforico" del postmodernismo in architettura? Esso ha origine sostanzialmente

¹⁵ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 45.

¹⁶ Per quanto riguarda la posizione della letteratura all'interno dell'orizzonte postmoderno cfr., per esempio, il punto di vista di G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996.

¹⁷ Oltre ai nostrani Eco e Calvino, citerei l'umorismo agrodolce dell'inglese David Lodge, oltre ai romanzieri americani Thomas Pynchon e Don DeLillo, ormai considerati dei "classici" del postmoderno in letteratura.

¹⁸ I. Calvino, "Presentazione", in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano 1994, p. VI.

nella contrapposizione al moderno, scaturendo cioè dalla convinzione di potere e dovere superare, in certi casi addirittura demolire, il modo moderno e la sua filosofia, il che è, come detto in apertura, un atteggiamento assai diverso dal teorizzare un orizzonte o una condizione postmoderni. A tale proposito Jencks si esprime spesso in maniera alquanto lapidaria ed eloquente:

Irrompiano allora senza reverenze nella desolazione dell'architettura moderna, e nella distruzione delle nostre città, come una specie di turista Marziano in escursione sulla Terra, che visita i siti archeologici con un superiore disinteresse, assorto nel pensiero dei tristi ma istruttivi errori di una precedente civiltà architettonica. Dopo tutto, visto che è completamente morta, potremmo anche dilettarci nell'esaminare il cadavere.¹⁹

Un simile punto di vista rientra, come direbbe Lyotard, in una logica di successione e sostituzione²⁰ che è ancora per la verità molto moderna, o meglio modernista. Vale la pena però di chiarire fin da qui una questione abbastanza cruciale che tornerà più avanti, in quanto fermarsi a un simile giudizio, cioè sottolineare il “modernismo” del postmodernismo architettonico, significa affermare una verità parziale e non cogliere appieno la singolare e più complessa natura del fenomeno, che proprio nei suoi paradossi e nelle sue ambiguità rivela la sua paradigmaticità più profonda.

Il fronte postmodernista, per quanto certamente identificabile, è un coagulo di tendenze e atteggiamenti diversi, e non può in generale essere considerato un movimento come lo era stato il Movimento Moderno. Anche al di là dei diversi orientamenti, vi è un motivo di fondo ricorrente che definisce la natura controversa del suo status teorico e che può essere considerato fonte prima delle sue oscillazioni, un vero e proprio dilemma come sarà chiaro alla fine, ed esso è lo scontro tra una posizione che si vuole costitutivamente anti-ideologica e pluralista, proprio perché alternativa a quella modernista, e un'aspirazione militante, prominente in Jencks e Portoghesi, che degenera spesso essa stessa in una specie di ideologia anti-moderna. Perché questo variegato fronte trova pur sempre un minimo comune denominatore nell'attacco, ora violento, ora ironico, all'«ortodossia»²¹ di quello che viene sarcasticamente definito da Paolo Portoghesi lo «*star-system* moderno»²² – Gropius, Le Corbusier, Mies e Wright. È soprattutto Venturi a condensare in maniera emblematica questa contraddizione ricorrente del postmodernismo in architettura e questo proprio per la consapevolezza, da esso più volte dichiarata,

¹⁹ «Let us then romp through the desolation of modern architecture, and the destruction of our cities, like some Martian tourist out on an earthbound excursion, visiting the archaeological sites with a superior disinterest, bemused by the sad but instructive mistakes of a former architectural civilisation. After all, since it is fairly dead, we might as well enjoy picking over the corpse». (C. Jencks, *op. cit.*, p. 10).

²⁰ Cfr. J.-F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, tr. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1987, p. 88.

²¹ R. Venturi, *op. cit.*, p. 16.

²² P. Portoghesi, *op. cit.*, p. 25.

della paradossalità di un “movimento” postmoderno. Venturi si dice a più riprese scettico nei confronti di tutte le etichette e di tutti gli “ismi”, postmodernismo compreso²³, la sua intenzione è quella di rifuggire da chiusure dogmatiche e semplificazioni ideologiche. Per questo i suoi manifesti sono, come recita una sua felice espressione, “gentili”²⁴: essi non vogliono essere considerati come dottrine organiche ma, al contrario, intendono essere presi sempre con quel distacco ironico che è espressione di un’attitudine che si proclama intrinsecamente pluralista e giocosa. E pur tuttavia Venturi rimane colui che nel solco della nuova sensibilità scrive dei veri e propri manifesti programmatici, assumendo non di rado posizioni radicali; è colui le cui teorizzazioni tendono, per quanto spesso attraverso iperboli provocatorie, a sostituire le eroiche parole d’ordine del moderno con nuove, non meno semplificatorie, schematizzazioni e formule a effetto – il “brutto e ordinario”, lo “shed decorato”²⁵, l’“elemento convenzionale”²⁶, le “complessità” e le “contraddizioni” e così via. Tant’è vero che deve addirittura accollarsi l’accusa del militante Jencks – paradosso dei paradossi – di voler modernisticamente sostituire un paradigma dottrinario con un altro²⁷. E in fondo anche la celebre ironia di Venturi va forse letta principalmente in relazione e contrapposizione all’enfasi eroica modernista – tipicamente quella di Le Corbusier.

La problematicità intrinseca alla posizione postmodernista già rimanda alla questione epistemologica e culturale generale, a come cioè il postmoderno come orizzonte sia associato più a una *impasse* teorica e progettuale piuttosto che a una soluzione o a una via d’uscita. Il tema diventa più chiaro andando, come mi appresto a fare, ad approfondire i nodi cruciali che danno forma

²³ Cfr. l’intervista a cura di Peter Eisenman, “Non siamo filosofi, siamo architetti”, in P. Portoghesi e M. Ferraris (a cura di), *Immagini del postmoderno*, Cluva, Venezia 1983, p. 330; cfr. anche l’intervista a cura di M. Rossi Paulis in appendice a R. Venturi, D. Scott-Brown, S. Izenour, *op. cit.*, p. 115.

²⁴ Il titolo del primo capitolo di *Complessità e contraddizioni nell’architettura* è appunto “Un’architettura non semplice: un manifesto gentile” (R. Venturi, *op. cit.*, p. 15).

²⁵ Il *decorated shed* (letteralmente “capannone decorato”) si contrappone, nella prospettiva di Venturi, al *duck* (papera). Il primo è un edificio dalla forma semplice a cui viene applicata una decorazione o un’insegna che hanno una valenza comunicativa esplicita e diretta, ovvero convenzionale. Il secondo, osteggiato da Venturi, è una costruzione il cui potere semantico, più o meno esplicito, risiede nella sua *forma* stessa – nel caso estremo citato dall’architetto americano, un negozio che vende uccelli la cui sagoma riproduce quella di un uccello (cfr. R. Venturi, D. Scott-Brown, S. Izenour, *op. cit.*, pp. 70-77). In altri termini, lo *shed* decorato rappresenta la comunicazione *simbolica*, difesa da Venturi, mentre il *duck* concerne quella *iconica*, surrettiziamente presente, secondo l’americano, nei riferimenti cubisti e tecnologico-industriali delle forme dell’architettura moderna (cfr. anche nota 27).

²⁶ Cfr. R. Venturi, *op. cit.*, cap. 6, “Adattabilità e limitazioni dell’ordine: l’elemento convenzionale”, pp. 51-65.

²⁷ Secondo Jencks, «Venturi, come il tipico modernista che vorrebbe soppiantare» («Venturi, like the typical modernist that he wishes to supplant», C. Jencks, *op. cit.*, p. 45) assume posizioni dottrinarie in fatto di semiotica architettonica, propugnando solo un tipo di comunicazione, quella simbolica, a scapito di quelle di tipo iconico.

alla dicotomia tra l'utopia geometrica e sociale di Le Corbusier e la *pop architecture* di Venturi.

3 Paradossi nell'utopia modernista: Le Corbusier

Per comprendere le ragioni del discorso sul postmoderno bisogna guardare al moderno e ai suoi racconti; allo stesso modo, occorre considerare le bizzarrie dei postmodernisti in controtela rispetto agli eccessi modernisti. Ciò è vero in modo speciale per la questione architettonica, nella quale le opposte visioni si separano in maniera particolarmente netta, andando a occupare da entrambe le parti i poli più radicali del campo teorico. Ho detto poc'anzi che le velleità movimentiste di Jencks e compagni si fondano sulla volontà di superamento del modo moderno, sulla fiducia di poter creare una teoria, un'estetica e una pratica migliori. Ma, concludendo il ragionamento, come nasce questa fiducia e soprattutto ciò che spesso l'accompagna, ovvero l'aggressione irridente dei propri predecessori? La spiegazione diventa appunto possibile andando a rivedere alcune delle formulazioni tipiche della dottrina razionalista, come testimonianza di un'ideologia che oggi possiamo giudicare in tutta la sua radicalità, senza per questo disconoscerne le intuizioni e scalfirne l'importanza storica, e anche il fascino della sua grandiosità. E proprio partendo dal valore paradigmatico della rivoluzione moderna come testimonianza dei tempi, come manifestazione quintessenziale della *Weltanschauung* emancipativa moderna nella sua versione estrema e purificata, appunto modernista, si potrà apprezzare la paradigmaticità stessa del discorso postmodernista in architettura.

Una delucidazione preliminare: è vero che quando si parla di Movimento Moderno occorre tenere a mente, come suggeriva negli anni Ottanta Tomas Maldonado²⁸ in aperta polemica con le letture storiografiche postmoderniste, le sue diverse declinazioni, in modo tale da non cadere in una visione mitologica del Movimento Moderno, come entità monolitica, magari assoggettata alla guida dispotica dei CIAM (Congresso Internazionale Architettura Moderna). Ed è forse altrettanto vero che, per quanto i postmodernisti avessero interesse a semplificare la realtà del loro bersaglio polemico e abbiano dunque corroborato tale visione mitologica, trasformandola in una caricatura, il mito era stato creato, in precedenza, dai primi storiografi vicini al movimento, in primo luogo Nikolaus Pevsner, come sottolinea Portoghesi²⁹. Non entro nella controversia storiografica, ciò che è qui importante rimarcare è che, almeno guardando al versante europeo della vicenda e ai suoi gruppi e organi più importanti – Bauhaus e CIAM – e tenendo tra parentesi la formula *International Style* lanciata oltreoceano, l'esistenza di un autentico Movimento Moderno è fuori di dubbio, per quanto esso abbia contemplato

²⁸ Cfr. T. Maldonado, *Il futuro della modernità*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 47-53.

²⁹ Cfr. P. Portoghesi, *op. cit.*, p. 25.

al suo interno posizioni e fasi diverse. Ed è forse superfluo ricordare come il personaggio in esso più carismatico e influente, nella pratica architettonica come nella teoria, sia stato Le Corbusier.

Il Movimento Moderno in architettura è portatore di un'ideologia e di una poetica propriamente *moderniste*. Come suggerivo per il binomio post-moderno/postmodernismo, occorre tenere distinti i concetti di moderno e di modernismo, benché entrambe le distinzioni comportino zone di ambiguità. La questione del significato e della collocazione della categoria del *modernism* non è semplice, in quanto essa è stata adoperata con connotazioni e finalità diverse, ed è complicata dal fatto che si tratta, almeno per quel che riguarda il contesto d'utilizzo che interessa qui, di una categoria importata dalla tradizione critico-teorica anglosassone – nel cui alveo nasce appunto, in relazione a essa, quella successiva di *postmodernism*. È però possibile definire il modernismo in senso generale, elevandosi al di sopra delle sue accezioni più particolaristiche e militanti, come un'attitudine a portare a conseguenze estreme e tendenzialmente paradossali alcuni presupposti della visione del mondo moderna, specialmente nel suo duplice filone illuministico/idealista, per quanto poi quest'attitudine possa anche esprimersi alle volte attraverso modalità e orientamenti diversi e a volte opposti. Com'è noto, l'approccio modernista si manifesta in maniera particolarmente eclatante in campo estetico, nelle tendenze artistico-letterarie della prima metà del Novecento: le avanguardie storiche ne sono, ciascuna a suo modo, un'espressione quintessenziale³⁰. È comunque chiaro che, tenuta a mente la distinzione di cui sopra, sottolineare gli eccessi del modernismo non significa porsi in maniera polemica nei confronti della visione del mondo moderna nella sua generalità, come avviene di solito, più o meno esplicitamente, nelle prospettive postmoderniste.

La stretta vicinanza di Le Corbusier al mondo artistico parigino avanguardista e post-avanguardista, alla lezione cubista e futurista in particolare, è cosa ben nota³¹, e non certo secondaria. Ma, per quanto tutta la sua ope-

³⁰ Ognuna delle avanguardie storiche intende proporre un modello di arte autentica particolare, o a mettere in discussione, come nel caso del dadaismo, il concetto stesso di arte autentica; eppure tutte possono essere considerate, per un verso o per un altro, espressione di una cultura estetica modernista. È proprio dalla prospettiva dell'orizzonte postmoderno che si constata la necessaria parzialità, e pretenziosità se si vuole, dei vari manifesti modernisti e ed è possibile leggerli appunto tutti, pur nelle loro diversità, all'interno dell'ampia categoria del modernismo. Quest'ottica si sposa bene, non tanto con le formulazioni postmoderniste di Rosalind Krauss (cfr. R. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge-London 1994; Y.-A. Bois e R. Krauss, *L'informe*, tr. it. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2003), che si contrappongono sostanzialmente a una, per quanto influente, tra le altre possibili prospettive moderniste – quella formalista di Clement Greenberg – riproducendo peraltro una visione che per molti aspetti può essere considerata modernista suo malgrado, ma piuttosto con il punto di vista di Arthur Danto, sommariamente descritto alla nota 6.

³¹ Cfr. R. Banham, *Architettura della prima età della macchina*, tr. it. di S. Montagner, Marinotti, Milano 2005, parte quarta “Parigi: il mondo dell'arte e Le Corbusier”, pp. 239-

ra teorica costituisca soprattutto una summa di utopismo razionalista, il modernismo di Le Corbusier si dispiega in varie direzioni, non sempre conciliabili: dall'esaltazione dell'architetto artista e genio all'estasi macchinista e industriale; dall'impeto rivoluzionario e anti-storicista alla mistica geometrica, funzionalista e scientifica; dalla concezione utopica dell'architettura come veicolo di palingenesi sociale alla fede nel poter dare alla disciplina una regola definitiva, universale e razionale. Il tutto tratteggiato con quell'enfasi retorica eroica così spesso sbeffeggiata dai postmodernisti e con uno stile di scrittura, soprattutto nella pietra miliare *Verso una Architettura* (1923), focalizzato su parole d'ordine – *oggetto-tipo, funzione-tipo, standardizzazione, produzione in serie, spazio, Progresso, rivoluzione, architettura, cemento, ferro, acciaio, macchina, macchina per abitare, città-villaggio-fattoria radiosi* e così via – che sembrano voler assumere un valore quasi mistico, oltre che dogmatico. Ciò su cui vorrei puntare l'attenzione è il sistema apparentemente *unitario* – che peraltro contraddice lo stile di esposizione solitamente a-sistematico e frammentario –, simbolo di una ragione che si vuole unitaria e universale, in cui vengono condensati tutti gli elementi di questa concezione estetica che intende comprendere l'oggetto di *design* e l'oggetto d'arte, il progetto architettonico e quello urbanistico. Come sottolineava Reyner Banham, critico e storico allievo di Pevsner – dal quale prenderà le debite distanze senza però mai avvicinarsi alle posizioni postmoderniste, anzi criticando queste ultime apertamente³² – già nel suo *Architettura della prima età della macchina* (1960),

l'oggetto, il tipo, le inclinazioni platoniche, meccaniche e geometriche erano tutte già in circolazione prima della guerra [Prima Guerra Mondiale], ma nessuno allora era stato in grado di saldarle insieme in una coerente filosofia estetica che, come nelle mani di Le Corbusier, potesse comprendere gli edifici, gli oggetti che li arredano e li completano e le opere d'arte che li ornano.³³

È soprattutto nella dottrina urbanistica che Le Corbusier manifesta nella maniera più compiuta la volontà di fare calare dall'alto una razionalità universale, standardizzata e astratta, mostrando pienamente quella che verrà chiamata da Venturi l'attitudine alla «progettazione totale»³⁴. Il modello ideale della città per l'uomo moderno – il «Mitico Uomo Moderno»³⁵, direbbe sarcasticamente Jencks – viene definito a priori, dal «foglio bianco»³⁶,

311, in particolare il cap. 15, "L'architettura e la tradizione cubista", pp. 239-253.

³² Cfr. nota 7.

³³ R. Banham, *op. cit.*, p. 252.

³⁴ Nella tabella, presente in *Imparando da Las Vegas*, in cui si propone il confronto tra *sprawl* e megastuttura, il «disordine vitale» viene contrapposto alla «progettazione totale» (vd. Figura 9, p. 35).

³⁵ «Mythic Modern Man», C. Jencks, *op. cit.*, p. 24.

³⁶ «Le Corbusier parte da un foglio bianco e rifiuta qualsiasi ipotizzabile carattere accidentale del luogo» (R. Banham, *op. cit.*, p. 298).

in progetti famosi come quello per *Una città contemporanea di tre milioni di abitanti* (1922) (vd. Figura 6, p. 32) e quello della *Ville radieuse* (1930) (vd. Figura 7, p. 33), e in seguito applicato, sempre in linea teorica, ad alcune grandi città come Parigi, Algeri, Barcellona, Rio de Janeiro, Buenos Aires. Guidato dal principio dello *zoning*³⁷, secondo cui i tessuti urbani vanno sezionati in aree predisposte a funzioni diverse, e dall'idea che le angustie dei centri storici sono d'intralcio alle esigenze della vita moderna, tale modello rivela tutta la sua carica distruttiva e rivoluzionaria là dove si fa spregio della realtà esistente, irrazionale frutto di dinamiche storiche contingenti, in nome di una perfezione astratta e definitiva chiamata a sostituirla. Il *Plan Voisin de Paris*, presentato nel 1925, prevede per esempio la demolizione di gran parte della città antica a nord della Senna e la costruzione sulle sue macerie di diciotto grattacieli cruciformi.

La *ville contemporaine* andava, secondo Le Corbusier, sviluppata in altezza ma non secondo la lezione delle città americane, i cui grattacieli erano stati costruiti nelle strettezze di reticolati urbani vecchi, bensì doveva essere dispersa a livello regionale, in virtù delle possibilità offerte dai nuovi mezzi di trasporto. Il tipo di comunità modellatosi sulla città compatta, centro di scambi sociali, culturali, professionali e commerciali intersecantesi nel medesimo luogo, e quindi non separati secondo la regola dello *zoning*, andava ripensato. Le famose, o famigerate, *Unités d'habitation* (vd. Figura 8, p. 34) vengono così progettate da Le Corbusier come giganteschi condomini poli-funzionali separati l'un l'altro da grandi aree verdi e in grado di fornire al loro interno tutta una serie di servizi finalizzati a garantire una parziale autosufficienza rispetto a ciò che rimaneva del contesto cittadino. L'esplicito riferimento, anche nella capienza – 1600 persone circa – ai *Falansteri* di Fourier dà la misura dell'aura idealizzante con cui l'architetto svizzero-francese ammantava questi mastodontici alveari, che diventeranno ben presto il simbolo del "brutalismo" delle periferie europee costruite tra gli anni Cinquanta e Settanta.

I sogni di Le Corbusier e del Movimento volevano essere, d'altra parte, una risposta ai problemi impellenti e molto concreti dell'urbanistica moderna, dell'abitazione di massa e, successivamente, della ricostruzione post-bellica. Al di là della giustezza di questa risposta, ciò che qui importa sottolineare è la visione totalizzante e senza vie di mezzo di cui il maestro svizzero-francese si fa portatore, una visione che comprende al suo interno i

³⁷ Il principio dello *zoning*, o zonizzazione, viene fissato dalla famosa Carta d'Atene prodotta dal CIAM del 1933, ma è già sostanzialmente presente, come idea-guida, nei progetti urbanistici di Le Corbusier elaborati negli anni Venti. Come afferma Rosa Tamborrino nell'"Introduzione" agli *Scritti* di Le Corbusier, «la città compatta sarà negata in forma sistematica e un nuovo sistema di pianificazione rada, dispersa in dimensioni regionali, in cui la tecnica dello *zoning* sostituirà la mescolanza di attività e funzioni propria dell'antico foro, diventa regola comune e internazionale con la dichiarazione della Carta d'Atene» (R. Tamborrino, "Introduzione", in Le Corbusier, *Scritti*, a cura di R. Tamborrino, Einaudi, Torino 2003, p. LXIX).

destini e la felicità stessa dell'uomo moderno, i quali vengono legati ai destini stessi dell'architettura. Questo è il senso della celebre formula «architettura o rivoluzione»³⁸. Se la rivoluzione architettonica fosse stata portata felicemente a termine, un uomo nuovo e felice sarebbe sorto assieme alle città e alle case moderne. In caso contrario, sarebbe stata la catastrofe³⁹. La prospettiva drammatizzata, continuamente e enfaticamente riproposta in *Verso una Architettura*, di un'umanità sulle soglie di una nuova epoca ma posta di fronte a un bivio, non deve trarre in inganno perché proprio essa è il simbolo dell'uomo moderno completamente padrone dei propri destini e, soprattutto, si fa testimone di una fede granitica nel legame tra progresso e felicità individuale – che ha appunto, come contraltare, il fatto che allorché il progresso, cioè la rivoluzione moderna, non si fosse verificato ciò avrebbe comportato l'infelicità degli individui. Manco a dirlo, quest'ultimo è uno dei punti critici dell'orizzonte postmoderno, la cui sensibilità scettica, diffusa e trasversale, si caratterizza anche per il vacillare della fede in codesto legame⁴⁰.

Ma la filosofia di Le Corbusier esaltava estremi inconciliabili e contraddittori, il funzionalismo determinista e la creazione geniale, la produzione in serie e l'impeto passionale, l'«estetica dell'ingegnere»⁴¹ e quella dell'artista, la bellezza e la standardizzazione, l'intuizione creativa e la perfezione geometrica, la novità e la regola definitiva, lo spirito e la scienza⁴². Gli opposti dovevano armonicamente confluire all'interno di un'unica ragione metanarrativa, segno di un'umanità pienamente emancipata. In particolare Le Corbusier insiste costantemente, e futuristicamente, sulla comunione tra poesia e tecnologia, anche se, implicitamente, è la prima a dover andare verso la seconda e non viceversa: «la tecnica non è l'antagonista dello spirito. Ne rappresenta invece una delle forme più acute: l'aspetto assoluto della ragione, della deduzione logica, della necessità matematica e geometrica»⁴³. Questa

³⁸ «La questione delle abitazioni è alla base dell'attuale equilibrio: architettura o rivoluzione» (Le Corbusier, *Verso una Architettura*, cit., p. 227).

³⁹ «Il meccanismo sociale, profondamente *turbato*, oscilla tra un progresso d'importanza storica o una catastrofe» (*ibid.*).

⁴⁰ Per inciso, si può affermare ciò proprio in ragione del fatto che, guardando al mondo occidentale, uno sviluppo per molti aspetti tendenzialmente progressivo si è realmente verificato seppure, *forse*, verghianamente non accompagnato da un parallelo aumento di felicità individuale. Per quanto poi la possibilità di misurare in maniera attendibile la felicità sia probabilmente una chimera (e di *percezione* della felicità si tratterebbe comunque), e probabilmente ancor più chimerico è pensare di potere fare, su questo terreno, confronti scientificamente verificabili tra epoche diverse.

⁴¹ Le Corbusier, *Verso una Architettura*, cit., p. 7.

⁴² Tali dicotomie sono già tutte presenti in *Verso una Architettura*.

⁴³ Le Corbusier, *Maniera di pensare l'urbanistica*, tr. it. di G. Scattone, Laterza, Bari 1997, p. 16. Nella pagina precedente si legge: «La tecnica ha ampliato i confini della poesia; non ha ostruito gli orizzonti, né ucciso, né ucciso lo spazio, né imprigionato i poeti. Con la precisazione dei suoi strumenti d'indagine, essa ha dischiuso dinanzi a noi spazi fantastici, ha aperto al sogno i mondi stellari e la vertiginosa profondità della vita sulla

visione onnicomprensiva che sotto la guida del mito tecnologico e industriale, serbatoio iconografico e valoriale⁴⁴, armonizza ragioni che alla coscienza postmoderna sembrano incommensurabili è ben radicata anche negli altri rappresentanti del Movimento Moderno. Mies, nel 1924, riassume candidamente la grandiosità di questa prospettiva: «vedo nell'industrializzazione il problema centrale del costruire nel nostro tempo. Se abbiamo successo nel portare avanti questa industrializzazione, i problemi sociali, economici, tecnici, anche artistici saranno facilmente risolti»⁴⁵.

È proprio questa idea di poter risolvere i problemi una volta per tutte a esprimere tutta la radicalità della *Weltanschauung* del Movimento Moderno e anche la sua peculiarità rispetto ad altri modernismi. Se i futuristi esaltavano il movimento e il mutamento incessanti, il “nuovo perpetuo”, Le Corbusier e Mies aspirano a un “nuovo” che è un approdo definitivo. Secondo il primo la standardizzazione è intesa a portare, senza mezzi termini, alla *perfezione*⁴⁶; in nome della ricerca di una regola perfetta e universale, gli stili particolari sono considerati un retaggio del passato, «sono una menzogna»⁴⁷. Per quanto l'obiettivo fosse utopico, e per certi aspetti aberrante, i risultati concreti saranno comunque, oltre che rivoluzionari, di portata vastissima nello spazio e nel tempo: l'architettura moderna cambierà la faccia del nostro mondo, diventando effettivamente lo stile – non-stile per i suoi inventori – di un'epoca, fino agli anni Settanta del secolo scorso e probabilmente oltre, sicuramente per una durata eterna se confrontata alla natura effimera di altri modernismi.

È chiaro che le aspirazioni alla regola definitiva coincidevano con la ricerca di un approccio *scientifico* alla disciplina: il “balzo in avanti” dell'architettura oltre l'inettitudine degli stili era sostanzialmente uno scatto verso l'universalità della scienza naturale. Probabilmente il lavoro più emblematico di Le Corbusier in questo senso è quello del *Modulor* (1948-1955)⁴⁸, compimento di una riflessione maturata durante la Seconda Guerra Mondiale ma partita già negli anni Venti, opera in cui viene messo a punto un sistema di misure basato sulle proporzioni del corpo umano e sulla sezione aurea volte a fornire l'indicazione per una progettazione, alla piccola e alla grande scala, corretta e perfettamente armonica alle dimensioni umane; una norma standardizzata

Terra; in ogni istante, dall'avanzata della tecnica scaturiscono sogno e poesia».

⁴⁴ Cfr. nota 10.

⁴⁵ «I see in industrialization the central problem of building in our time. If we succeed in carrying out this industrialization, the social, economic, technical, and also artistic problems will be readily solved», L. Mies van der Rohe, “Industrialized Building”, originariamente sulla rivista *G* (1924), poi in *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, a cura di U. Conrads, MIT, Cambridge (MA) 1990, p. 81.

⁴⁶ Cfr. Le Corbusier, *Verso una Architettura*, cit., p. 105.

⁴⁷ *Ibid.*, p. XXXIX.

⁴⁸ Il primo tomo (*Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*) esce nel 1948, il secondo (*Modulor 2*) nel 1955. Vedasi la recente ristampa in lingua italiana da parte di Gabriele Capelli Editore: Le Corbusier, *Il Modulor + Modulor 2*, tr. it. di E. Saurwein, GCE, Mendrisio 2004.

che doveva informare l'oggetto di *design*, come l'abitazione e la città. Ma la riduzione totale dell'architettura alla scienza, all'ingegneria in definitiva, seppure essa stessa concepita futuristicamente come un fatto estetico, non poteva essere compiuta del tutto ed essa non si realizzava proprio nelle opere dei tre grandi dell'architettura moderna, Le Corbusier, Mies e Wright, le quali esibivano *stili* personali molto riconoscibili, evidenziando così la resistenza del lato "artistico" della disciplina. Da notare, tra parentesi, che la reazione postmodernista non sarà poi orientata a riportare in primo piano quest'ultimo aspetto. Anzi, di contro all'idea modernista dell'architetto-demiurgo, essa propugnerà, almeno in teoria, una sorta di «pianificazione dal basso»⁴⁹ che non si imponga al territorio e ai suoi abitanti né come frutto di un'ideologia razionalista e universalista né come vezzo artistico. Così facendo essa punterà comunque l'attenzione su altri potenziali fattori di resistenza alla riduzione scientifica, cioè le contingenze dei luoghi particolari, la loro storia, i loro linguaggi.

La questione dei rapporti con la mentalità e il metodo scientifici è sicuramente centrale. Le Corbusier è come un positivista che non si cura della demarcazione tra scienza e metafisica, tra il senso dell'una e il non-senso dell'altra – stando al primo Wittgenstein – ma anzi ammanta la prima dell'aura della seconda, e fa confluire entrambi in una ragione assoluta comprendente sia ciò che fa capo alla scienza – tecnologia, universalismo, standardizzazione, cumolazione progressiva – sia ciò che fa capo alla metafisica – poesia, spirito, genio, passione, bellezza. Tornerai dunque, proprio per sottolinearne la distanza dalla prospettiva di Le Corbusier, a Lyotard e alla sua condizione postmoderna come esplosione di saperi e razionalità locali, diverse e incommensurabili, rimarcando soprattutto come essa sia costruita proprio su una distinzione tra sapere scientifico e sapere narrativo⁵⁰ che mostra una stretta parentela con la demarcazione, che a qualcuno apparirà molto "moderna", tra scienza e metafisica. In qualche modo, il francese utilizza un concetto tipicamente post-positivista, quello di *incommensurabilità* tra linguaggi, per riprodurre una distinzione che era stata uno dei capisaldi della filosofia neopositivista. Ma, al di là del fatto che questa distinzione possa essere riproposta in versioni meno assolutizzanti rispetto a quelle care al Circolo di Vienna – la posizione del Popper di *Congetture e confutazioni* ne è testimonianza⁵¹ – non c'è gran contraddizione perché nella visione del celebre saggio lyotardiano del 1979 l'incommensurabilità principale non è quella sottolineata da Kuhn e Feyerabend, interna alla stessa scienza empirica, cioè

⁴⁹ P. Portoghesi, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁰ Cfr. J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., §§ 7 e 8, pp. 37-52.

⁵¹ Cfr. K.R. Popper, *Congetture e confutazioni*, tr. it. di G. Pancaldi, Il Mulino, Bologna 1972, "La demarcazione fra scienza e metafisica", pp. 431-498. «Il criterio di demarcazione non può essere assolutamente netto, ma avrà esso stesso dei gradi» (*ibid.*, p. 437).

al confronto tra i suoi diversi paradigmi⁵², ma è, al contrario, proprio quella tra la scienza e ciò che sta fuori di essa, tra il sapere empirico e tecnologico, pur destinato a una progressiva frammentazione, e il sapere narrativo, non-falsificabile. E infatti, senza ampliare troppo questa digressione epistemologica, Lyotard fa costante riferimento a Wittgenstein, quello dei giochi linguistici, il quale, seppure in un’ottica ben diversa rispetto a quella del *Tractatus*, salvaguarda nondimeno la peculiarità dell’ambito e del linguaggio delle scienze naturali. Se la fine delle metanarrazioni è dunque, in questo senso, la consapevolezza di non poter ricondurre tutto a un unico principio ordinatore, la coscienza dell’esistenza di piani di discorso diversi, di regioni di incommensurabilità dove narrazioni particolari – i *valori* di Weber per esempio – non sono confrontabili attraverso parametri superiori condivisi, metalinguaggi razionali che li trascendono, questo, per essere chiari, non significa che *tutto* debba cadere fatalmente sul terreno dell’incommensurabilità come vorrebbe certo anarchismo epistemologico. E sottolineerei come proprio quest’ultimo stia a fondamento degli esiti più radicali e bizzarri delle correnti filosofiche postmoderniste.

Se le questioni riguardanti l’incommensurabilità tra ragioni e linguaggi diversi rimane complessa e controversa, è comunque evidente quanto Le Corbusier sia a esse estraneo. In particolare egli appare oltremodo lontano dalle problematiche relative all’incommensurabilità primaria che separa l’ambito della scienza da quello delle narrazioni, il sapere empirico dalla metafisica, l’ingegnere dall’artista – per quanto poi tali territori possano naturalmente trovare punti di contatto. D’altra parte, oggi che tendiamo a considerare anche le verità delle scienze naturali come “provvisorie” – e, anche qui, non occorre essere un epistemologo anarchico o postmodernista per affermare questo – le aspirazioni del Movimento Moderno alla regola definitiva universale appaiono in tutta la loro dimensione chimerica e radicale, ma anche in tutta la loro portata simbolica.

4 Il nichilismo euforico di Robert Venturi

La grandiosa narrazione dell’architettura modernista non poteva reggere a lungo il confronto con la realtà. La sua implosione era già implicita nelle sue contraddizioni, prima ancora che nell’evidenza, progressivamente manifestatasi, dei caratteri controversi e poco eroici – per quanto, per molti aspetti, progressivi – della modernizzazione. Esisteva poi, probabilmente, ancora in tempi non sospetti, la possibilità di prendere le distanze dalle mistificazioni del Movimento e della sua prima storiografia in maniere diverse

⁵² Com’è noto questo è uno dei temi principali di T.S. Kuhn in *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* (cfr. T.S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, tr. it. di A. Cargo, Einaudi, Torino 1978) ripreso poi in *Contro il metodo* di P.K. Feyerabend (cfr. P.K. Feyerabend, *Contro il metodo*, tr. it. di L. Sosio, Feltrinelli, Milano 1979).

da quelle postmoderniste, come il percorso intrapreso dal già citato Banham fin dagli ultimi anni Cinquanta sembra testimoniare⁵³. Ma la reazione radicale mostra pur sempre una sua qualche necessarietà storica proprio in considerazione degli eccessi modernisti.

Occorre a questo punto sottolineare come la decostruzione postmodernista, malgrado la sua già discussa logica di contrapposizione e successione, manifesti nel suo insieme l'impossibilità di costruire un'ideologia della disciplina architettonica, sul piano estetico, scientifico e sociale, anche lontanamente paragonabile a quella moderna, cioè al respiro metanarrativo di quest'ultima. Nonostante le velleità di alcuni suoi esponenti, Jencks in particolare, il dibattito postmodernista rappresenta in definitiva più la dissoluzione del racconto moderno che non la creazione di un progetto alternativo. Una dissoluzione che avviene proprio sul piano della teoria generale e dei suoi riferimenti filosofici più che su quello tecnico, della pratica architettonica reale. È superfluo ricordare come da quest'ultimo punto di vista l'incidenza storica dei due "ismi" sia incomparabilmente diversa, e come sia forse giusto vedere, nel concreto, la maggior parte delle opere postmoderniste come una correzione del modo moderno o un sua versione eterodossa, piuttosto che come una sua negazione.

Quello che rispetto alla prospettiva modernista si configura, sul piano teorico-filosofico, come un vuoto narrativo, una crisi di finalità e progettualità di ampio respiro per l'architettura e la sua funzione sociale, prende forma in vari modi nelle poetiche postmoderniste: dall'attitudine frivola e disincantata allo sguardo eclettico rivolto agli archetipi del passato, sfociante in un fluttuante *pastiche* non inteso a creare alcuna lingua nuova⁵⁴; dall'erosione dei parametri estetici – ma non solo – dell'"alto" e del "basso" alla disillusione nei confronti delle possibilità terapeutico-sociali dell'architettura stessa. Venturi è senza dubbio il personaggio che meglio incarna tale vuoto narrativo figlio dell'incredulità lyotardiana verso i grandi racconti⁵⁵. In generale, se Jencks tenterà la via della ricostruzione con il suo "classicismo postmoderno"⁵⁶ – un ideale dalla forte connotazione anti-moderna – Venturi, il cui

⁵³ Per quanto Banham rimanga un critico certamente più vicino al Movimento Moderno che non alle tendenze postmoderniste (cfr. nota 7), il suo già citato esordio del 1960, *Architettura della prima età della macchina*, prende già le distanze dalle visioni utopiche e mitologiche del modernismo e della sua prima storiografia.

⁵⁴ Nella definizione di Fredric Jameson il *pastiche* è un non-stile dal carattere neutro: «Il *pastiche* è, come la parodia, l'imitazione di una particolare maschera, un discorso in una lingua morta: ma è una pratica neutrale di questa mimica, senza nessuna delle ulteriori motivazioni della parodia, monca dell'impulso satirico, priva di comicità e della convinzione che accanto a una lingua anormale presa momentaneamente in prestito esista ancora una sana normalità linguistica» (F. Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, tr. it. di S. Velotti, Garzanti, Milano 1989, p. 37).

⁵⁵ «Possiamo considerare 'postmoderna' l'incredulità nei confronti delle metanarrazioni». (J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 6).

⁵⁶ Cfr. C. Jencks, *Post-Modernism, the New Classicism in Art and Culture*, Rizzoli, New York 1987.

eclettismo neobarocco non può certo essere definito “classicista”, si ferma piuttosto al momento decostruttivo. Il cantore di Las Vegas non solo prende atto della crisi della sfera narrativa ma se ne fa il celebratore, portando così, in maniera speculare rispetto a Le Corbusier, alle conseguenze estreme i presupposti filosofici soggiacenti alla *Weltanschauung* postmoderna. *Imparando da Las Vegas* è un monumento al *kitsch* estremo, a tutto ciò che Clement Greenberg avrebbe, dalle regioni elevate del suo modernismo, gettato via come «cultura *ersatz*»⁵⁷, cioè inautentica, espressione di un “basso” non riabilitabile. In una caratteristica mistura di ironia e provocazione, veicoli però di contenuti teorici “seri”, vi si propone l’architettura “brutta e ordinaria” di contro a quella “eroica e originale” moderna (vd. Figura 9, p. 35), vi si celebra l’eclettismo posticcio dei famosi *remake* di hotel e casinò di Vegas (vd. Figura 10, p. 36), vi si esalta la simbologia spiccia dell’iconografia pubblicitaria delle insegne da bordo stradale e il loro potere comunicativo e persuasivo. Da questa iconografia bisogna imparare, secondo questo punto di vista, se si vuole progettare “dal basso” e costruire forme significative per la gente comune, proprio perché essa è ciò che il contesto e i suoi abitanti hanno prodotto spontaneamente, al di fuori di schemi astratti e geometrie imposte. È così che la celebre *strip* – la Route 66, striscia luminosa che attraversa tutta la città e sulla quale sono costruiti tutti i casinò e i luoghi di intrattenimento più noti – e, soprattutto, il suo *sprawl*, ovvero la sua proliferazione incontrollata, vengono glorificati in antitesi alla “progettazione totale” e alla “megastruttura”: lo *sprawl* rappresenta infatti la “città come processo reale di sviluppo storico” di contro alla “città istantanea” creata a tavolino dalla tabula rasa.

Se sul terreno della ragione assoluta di Le Corbusier «nulla può essere rifiutato in nome della consuetudine»⁵⁸, su quello della ragione minima – qualcuno lo chiamerebbe “irrazionalismo” – di Venturi tutto diventa convenzione e consuetudine, cioè contingenza di storia e di luoghi, coerentemente con una teoria semiotica relativista, incentrata la contestualità dei contenuti dei simboli, e secondo la quale i significati inediti si creano non inventando forme nuove – per esempio le geometrie futuristiche dei moderni – ma al contrario attraverso la proposta di *relazioni e riferimenti* inediti tra elementi già esistenti. L’esaltazione dell’“elemento convenzionale” di contro a quello “originale”, già presente in *Complessità e contraddizioni nell’architettura*, non può essere slegata da quella concezione arbitraria e relazionale del segno che Venturi afferma di aver appreso dalla *pop art*: «gli artisti Pop hanno mostrato il valore di un vecchio *cliché* usato in un nuovo contesto ricavandone un nuovo significato – la lattina di minestrone nella galleria d’arte – per rendere insolito ciò che è comune»⁵⁹. Sebbene questa lettura di tali pro-

⁵⁷ C. Greenberg, “Avanguardia e Kitsch”, in Id., *Arte e cultura*, tr. it. di E. Negri Monateri, Umberto Allemandi, Torino 1991, p. 22.

⁵⁸ Le Corbusier, *Maniera di pensare l’urbanistica*, cit., p. 115.

⁵⁹ R. Venturi, D. Scott-Brown, S. Izenour, *op. cit.*, p. 67. Cfr. anche *Complessità e*

cedimenti artistici, o pseudo-artistici, che peraltro accomunano la *pop art* ad altri fenomeni che l'hanno preceduta e seguita, sia una semplificazione – soprattutto perché non punta l'attenzione sul punto principale, ovvero il fatto che non è tanto l'oggetto in sé, la lattina di minestrone, ad acquisire nel contesto della galleria, un nuovo significato o una nuova valenza estetica; è invece il *gesto* di porre articoli simili nel contesto artistico a costituire il fulcro semantico, che può essere poi di vario tipo, dell'operazione. E questa è una questione in generale diversa dai significati o dalle evocazioni che, per esempio, un elemento formale classicheggiante può acquistare nell'ambito di un edificio contemporaneo, rispetto alle valenze che lo stesso aveva nell'ambito dell'architettura greca o rinascimentale o neoclassica – rimane l'evidenza di quanto l'applicazione radicale di questa impostazione semiotica metta a dura prova la consistenza di qualsiasi canone estetico. Il convenzionalismo semiotico, così inteso in senso "anarchico", tende cioè a diventare relativismo estetico: qualsiasi oggetto o modello può essere elevato alla dignità artistica se posto nel giusto ambito relazionale. I concetti stessi di "alto" e "basso" tendono a farsi molto fluidi e incerti, se non proprio a sgretolarsi. Ed è così che, una volta assunto il principio secondo cui è possibile prelevare l'iconografia commerciale di Las Vegas, spogiarla completamente dei suoi riferimenti al business dell'intrattenimento e trasferirla in altri contesti in riferimento ai quali potrà acquistare significati completamente nuovi, diventa possibile prefigurare, come fanno Venturi e Scott-Brown in chiusura di libro, una sensibilità futura in cui «l'archetipica Los Angeles sarà la nostra Roma e Las Vegas la nostra Firenze [...] e [...] l'insegna *Flamingo* (vd. Figura 11, p. 37) sarà il modello per scuotere la nostra sensibilità verso una nuova architettura»⁶⁰.

D'altra parte la stessa teoria che vuole i significati degli elementi architettonici essere convenzionali, contestuali e radicati in un percorso storico sembra escludere che un simile procedimento di ri-semantizzazione possa avvenire, se non appunto attraverso un lungo tragitto storico – possibile, tra l'altro, a seconda degli oggetti in questione: anche qui, difficile pensare che la lattina di minestrone possa realmente subire un tale processo, mentre è possibile che ciò accada a uno stile o un elemento architettonico. Venturi non è del tutto lineare su questo punto e oscilla tra questa impostazione generale, che è sostanzialmente conservativa e conservatrice rispetto all'attitudine rivoluzionaria dei modernisti – la quale passava anche attraverso una concezione semiotica centrata sul privilegio della forma rispetto al contenuto e sull'autonomia semantica dell'oggetto rispetto alle sue relazioni contestuali – e una

contraddizioni nell'architettura: «la Pop Art ha dimostrato come il banale sia spesso la principale sorgente dell'occasionale vitalità e varietà del paesaggio urbano, e come all'origine della banalità e della volgarità dell'intero panorama non sia la banalità e la volgarità intrinseca nei singoli elementi ma piuttosto le relazioni contestuali» (R. Venturi, *op. cit.*, p. 56).

⁶⁰ R. Venturi, D. Scott-Brown, S. Izenour, *op. cit.*, p. 112.

prospettiva segnica estrema, che altro non è se non una radicalizzazione parossistica della sopradetta impostazione di fondo spogliata però del fattore di stratificazione storica, secondo cui il contenuto, essendo convenzionale, può essere scisso nettamente e arbitrariamente dal suo contenitore e trasferito altrove, permettendo così una sorta di mescolanza anarchica tra significanti e significati. È importante sottolineare come quest'ultima concezione stia alla base della riabilitazione dell'iconografia commerciale di Las Vegas e come essa venga peraltro preventivamente utilizzata da Venturi e Scott-Brown, nelle prime pagine di *Imparando da Las Vegas*, per difendersi dalle accuse, che puntualmente arriveranno, di essere degli acritici promotori della cultura consumistica e sostanzialmente dei reazionari⁶¹:

Las Vegas è qui analizzata soltanto come fenomeno di comunicazione architettonica. Come un'analisi della struttura della cattedrale Gotica non ha bisogno di includere un dibattito sull'etica della religione medievale, così i valori di Las Vegas, qui non sono oggetto di indagine. L'etica della pubblicità commerciale, degli interessi delle scommesse e dell'istinto competitivo non è qui materia di discussione.⁶²

Il discorso sfocia in questioni complesse di semiotica e linguistica, che appaiono, peraltro, difficilmente risolvibili attraverso formulazioni univoche, come le contraddizioni della posizione di Venturi, proprio in quanto originate all'interno di un'unica prospettiva teorica, sembrano suggerire. L'annoso problema dei rapporti tra forma e contenuto, così posto, sembra essere inficiato da un irriducibile circolo vizioso. È d'altra parte chiaro che se dalla posizione convenzionalista si esclude il fattore di stratificazione temporale, lo sradicamento improvviso del segno dal suo luogo d'origine – il quale pure è naturalmente dinamico – più che creare nuovi significati dovrebbe tendere a generare un cortocircuito semantico – del tutto identico a quello provocato, a detta dei postmodernisti, dalle forme “nuove” del modernismo – o tutt'al più a produrre un effetto di contrasto di volta in volta provocatorio o giocoso o ironico, come succede appunto negli esiti di buona parte della *pop architecture* postmodernista, nonché nei procedimenti della *pop art* sopra visti. Proprio per questo motivo la rivisitazione storicista riproposta dopo la *rivoluzione* moderna assume una connotazione inevitabilmente diversa dagli storicismi che l'avevano preceduta. Dal punto di vista della valenza comunicativa delle forme architettoniche il modernismo rappresenta effettivamente un *gap*, una sorta di punto di non ritorno, e l'intenzione postmodernista, tutta teorica, di ricostruire l'interrotta continuità delle forme storiche sfocia in realtà nelle frivolezze del *pastiche*, in un citazionismo che non acquista

⁶¹ Stanislaus von Moos, nella sua intervista con Robert Venturi e Denise Scott-Brown, ricorda, per esempio, come questi siano stati alle volte definiti *nixonite* (nixoniani) per il loro «amore per il commercialismo sfrenato» (“Ridere per non piangere”, intervista a cura di S. von Moos, in P. Portoghesi e M. Ferraris (a cura di), *op. cit.*, p. 264).

⁶² R. Venturi, D. Scott-Brown, S. Izenour, *op. cit.*, p. 19.

significato alcuno al di fuori del gioco piacevole, più o meno riuscito, più o meno *kitsch*. Anche qui Venturi e Scott-Brown raggiungono posizioni paradossali, accostando l'eclettismo da luna park dei rifacimenti di Las Vegas a eclettismi di epoche precedenti, gli stili e i modelli del passato alla loro scimmiettatura artificiale⁶³.

Comunque si voglia intendere la questione semiotica, è importante rimarcare qui come la dissoluzione venturiana dei parametri estetici passi anche attraverso essa, in particolare attraverso la prospettiva che ho definito “convenzionalista anarchica”, polo radicale delle oscillazioni dell'architetto americano sull'argomento. È comunque evidente quanto la scissione netta tra il simbolismo commerciale di Las Vegas e i suoi riferimenti semantici, come quella in generale tra forma e contenuto, sia problematica ed è difficile pensare che questi riferimenti non entrino, in un modo o nell'altro, nella “materia in discussione” – di fatto vi sono entrati eccome. Peraltro, il paragone sopra visto con la cattedrale gotica, a prima vista efficace, può anche essere ritorto contro al suo formulatore: fino a che punto possiamo comprendere la struttura di tale edificio, eventualmente apprezzarla, senza considerare la natura religiosa di esso, indipendentemente dal fatto di dividerne le implicazioni valoriali o di essere o meno credenti? Senza contare che la proposta di un modello contemporaneo, nelle forme e nei contenuti, come quello di Las Vegas, pone automaticamente una questione di identificazione con esso nella sua globalità, anche e soprattutto nei suoi contenuti, là dove la distanza temporale che ci separa dalla cattedrale gotica, costituendo di per se stessa un distacco proprio nei confronti dei riferimenti religiosi, culturali, etici, politici che essa rappresenta, rende il problema assai meno cogente. Anche al di là delle reali intenzioni dei suoi ideatori, l'operazione *Imparando da Las Vegas* ha tra le sue implicazioni principali l'elevazione di un paradigma “basso” nella sua interezza a un rango di accettabilità prima difficilmente immaginabile. D'altro canto pilastro delle poetiche postmoderniste è proprio, come si è visto, l'attenzione ai contenuti delle forme architettoniche, ovvero il ritorno a un simbolismo comunicativo. Il problema è che agli occhi di Venturi gli unici messaggi rimasti disponibili sono quelli relativi al *business* e all'intrattenimento:

la società ha voluto lanciare sempre nuovi messaggi pubblici sotto forma di architettura, ma io semplicemente non so che cosa potrebbero essere i *nostri* grandi messaggi oggi in America. Ci sono, in realtà, solo due tipi di messaggi popolari e di facile comprensione: da una parte le immagini architettoniche dei Trusts, del Big Business, dall'altra l'immagine del tempo libero, Las Vegas.⁶⁴

⁶³ La descrizione degli elementi “classici”, “etruschi”, “romani”, “paleo-cristiani” del Caesars Palace, noto hotel di Las Vegas, è emblematica: il suo eclettismo viene accostato a quello del tardo Foro Romano (cfr. *ibid.*, p. 56).

⁶⁴ P. Portoghesi e M. Ferraris (a cura di), *op. cit.*, p. 269 *passim*.

In stridente contrapposizione rispetto alla palingenesi tecnologica e industriale proposta solo qualche decennio prima da Mies e Le Corbusier, Venturi sembra qui denunciare quello che in fondo è il problema di base, ovvero il vuoto narrativo di cui sono figlie le sue poetiche, ammettendo implicitamente che le forme della simbologia commerciale di Las Vegas sono anche i suoi contenuti.

Fredric Jameson parla di “perdita della distanza critica”⁶⁵ per descrivere una caratteristica della situazione postmoderna per cui qualsiasi espressione antagonista e contro-culturale, di tipo politico, estetico, filosofico o quant’altro, viene sistematicamente fagocitata e resa innocua dal sistema socio-economico-culturale del “tardo capitalismo”. Non è mia intenzione avallare il postmodernismo marxista, peraltro una contraddizione in termini, proposto dal critico americano. Prenderei però a prestito il discorso specifico, spogliato della sua implicita valenza ideologica, in quanto esso è certamente rilevante nel descrivere alcuni meccanismi neutralizzanti tipici della cultura di massa contemporanea. Ecco, il populismo estetico di Venturi abolisce di proposito, con sfacciata eccentricità⁶⁶, ogni distanza critica nella sua esaltazione del potere persuasivo della simbologia commerciale. La provocazione, tipicamente americana nella sua dimensione anti-intellettualistica, avviene da un punto di vista culturale e politico generale, quando si pone come “culto” acritico della cultura di massa; e da un punto di vista più specificatamente estetologico, quando tende, come detto sopra, a erodere le distanze che nel moderno, e nel modernismo in particolare, separavano l’“alto” dal “basso”, l’arte autentica dal prodotto popolare-commerciale, contribuendo significativamente a quel processo di vaporizzazione dei paradigmi estetici, all’interno dei quali si trovano le coordinate per la valutazione critica, che è senza dubbio questione centrale per l’attuale filosofia dell’arte.

Nelle mani di Venturi l’orientamento postmodernista acquisisce pienamente i contorni di un brusco atterraggio dalle regioni ideali della dottrina modernista, rivelando il pericolo, anche qui specularmente opposto a quello insito nelle formulazioni di Le Corbusier, di un’attitudine radicalmente anti-progettuale, di un’accettazione acritica dell’*esistente* fin nelle sue manifestazioni più irrazionali e discutibili. Le poetiche di Venturi più compromesse con la cultura di massa e le sue logiche sanciscono una sorta di canonizza-

⁶⁵ Cfr. F. Jameson, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁶ Purtroppo il sito internet dello studio Venturi, Scott-Brown and Associates (www.vsba.com) è stato di recente ricostruito in versione assai più sobria di quella precedente. Quest’ultima esprimeva in maniera sicuramente più diretta l’attitudine eccentrica che ha contraddistinto l’intera carriera di questi due controversi maestri dell’architettura contemporanea. Nella pagina d’apertura compariva una *slot-machine* i cui simboli scorrevano fino a fermarsi, ai lati, sulle fotografie di Robert Venturi e Denise Scott-Brown, peraltro non più giovanissimi, e in mezzo sull’irriverente scritta “*in your face!*”, espressione gergale dal sapore *punk* approssimativamente traducibile con “beccati questo!” o “te lo sbatto in faccia!”. Tra l’altro nel sito attuale vi è, subito nella *home page*, una rinnovata e vigorosa presa di distanze dall’etichetta del postmodernismo.

zione del reale in tutte le sue forme, canonizzazione che, se si vuole, avviene in una prospettiva opposta a quella di stampo hegeliano in quanto è proprio una sublimazione non della razionalità assoluta soggiacente alla realtà e al suo divenire storico ma al contrario della sua vitalità caotica, delle sue tortuosità, dei suoi particolarismi. L'architettura "complessa e contraddittoria" è tale proprio perché vuole rispecchiare una *realtà* irriducibilmente complessa e contraddittoria⁶⁷, là dove il principio del *less is more* di Mies selezionava un ordine fittizio e astratto. L'ironico *less is a bore* segue una ragione inclusiva, tutta locale e plurale, che intende riflettere la complessificazione⁶⁸ circostante e che ha definitivamente preso atto delle «limitazioni dei sistemi»⁶⁹, del loro valore effimero e parziale. Una ragione che sembra però avere un esito evidentemente e necessariamente nichilista.

Il panorama ipnotico di Las Vegas diventa il simbolo di un paradigma opposto all'ideologia modernista; e la tabella sopra riportata (vd. Figura 9, p. 35) mostra bene i contenuti e i toni di questa contrapposizione che rischia pur sempre di apparire un tentativo di sostituzione di una mitologia con un'altra. Come già rilevato, non ci si può fermare a questa verità parziale e non rimarcare il fondamentale squilibrio tra le due posizioni, tra un progetto e un anti-progetto, tra una costruzione ideale e la sua disillusa parodia, tra un racconto e la sua implosione, squilibrio che nasce da e manifesta proprio la diversità dei loro rispettivi orizzonti storico-culturali. Nel 1982 Ada-Louise Huxtable, nel saggio "L'architettura moderna è morta?"⁷⁰, sottolineava proprio i rimandi culturali della questione architettonica, mettendo tra l'altro in dubbio l'esistenza stessa, a livello pratico, di un'architettura veramente distinta da quella moderna e considerando le tendenze postmoderniste tutt'al più come una parentesi frivola che ha trivializzato la disciplina riportando in auge «il progetto 'scegliti la tua epoca'»⁷¹. La prospettiva della critica americana andava comunque ad avallare l'ipotesi dell'orizzonte postmoderno proprio perché, al di là delle valutazioni tecniche e stilistiche, metteva in risalto come la teoria architettonica postmodernista sorgesse effettivamente da una *Weltanschauung* molto diversa da quella da cui era nata la dottrina moderna:

Certo era l'età, non l'architettura, che si stava spezzando durante l'ultima metà del secolo. [...] L'architettura moderna era solo un aspetto del sogno rovinato e della realtà di questo secolo. Furono promesse cose che non potevano essere date. L'architetto non produsse alcun

⁶⁷ Cfr. R. Venturi, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁸ Lyotard parla di "complessificazione" ne *Il postmoderno spiegato ai bambini* (cfr. J.-F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, cit., pp. 90, 97-98).

⁶⁹ R. Venturi, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁰ Cfr. A.-L. Huxtable, "L'architettura moderna è morta?", in P. Portoghesi e M. Ferraris (a cura di), *op. cit.*, pp. 231-249.

⁷¹ *Ibid.*, p. 245.

“brave new world”; non poteva sanare né i mali della città né quelli dell’umanità.⁷²

C’è da dire che Venturi, al di là della sua costantemente ribadita ammirazione per l’architettura – non la teoria – di Le Corbusier, appare più rispettoso di altri postmodernisti nei confronti della *grandeur* della rivoluzione modernista, pur giudicando quest’ultima esaurita e superata. Il suo motteggio degli “eroi” è pur sempre fondato sull’idea che ci sia stata un’epoca adatta a eroismi e grandi racconti, e che questa si sia conclusa grossomodo con gli anni Cinquanta e Sessanta⁷³. A differenza di altri, Venturi avverte, in qualche modo, la profondità della crisi narrativa anche se, con uno scatto ribellistico frivolamente nichilista comune ad altri fenomeni culturali del secondo Novecento – dalla *pop art* al *punk* alla diffusione recente della cultura *camp* – e forse, maliziosamente, anche con un certo fiuto commerciale, ne fa un “culto”, un cavallo di battaglia e un marchio di fabbrica. È così che si passa dall’utopia al gioco, dall’enfasi retorica alla disillusione ironica, da una ragione assoluta a una ragione minima, appiattita sulla realtà e intrappolata in essa, euforicamente invischiata nelle pieghe tortuose delle sue contingenze particolari. Ed è così che si dà forma a una paradossale ideologia anti-ideologica, a un’avanguardia del *kitsch*, a un ideale superficialmente pluralista che sfocia spesso in un relativismo a sua volta assolutizzato che dal terreno semiotico si espande a quello estetico, politico e culturale generale.

Nell’accendere i riflettori sulle dicotomie universale/particolare, ragione/contingenza, futuro/passato, ideale/reale, le questioni presenti nella *querelle* architettonica rimandano a tematiche socio-culturali di grande attualità e vasta portata, che riguardano, tra le altre cose, le tensioni tra identità locali e globalizzazione, la problematicità dei confronti inter-culturali, la frammentazione e l’erosione dei racconti, di varia natura, che definiscono le identità all’interno delle società avanzate, fino ad arrivare alle controversie relative al dominio e ai limiti della scienza come alle paure e ai sospetti, spesso ingiustificati, che costantemente la circondano. Ma interessa qui infine sottolineare la paradigmaticità della prospettiva venturiana in relazione all’ambito del filosofico, che peraltro rimane il terreno ultimo cui, per una via o per un’altra, i discorsi ora menzionati sono destinati ad arrivare. Più ancora delle bizzarrie e delle provocazioni in se stesse, più ancora dei momenti più esplicitamente nichilistici in cui Venturi prende atto o celebra la fine dei racconti, sono forse proprio l’ambiguità e le oscillazioni della sua posizione teorica generale, nella sua volontà di proporre comunque una narrazione per quanto monca in partenza – un “manifesto gentile” che non rinuncia alle classificazioni, alle

⁷² *Ibid.*, p. 237.

⁷³ «Poiché abbiamo criticato l’architettura Moderna, è giusto qui ribadire la nostra intensa ammirazione per il suo primo periodo, quando i suoi fondatori, sensibili alla loro epoca, proclamarono una giusta rivoluzione. La nostra tesi è essenzialmente contro il prolungamento irrilevante e distorto fino a oggi di quella rivoluzione ormai vecchia» (R. Venturi, D. Scott-Brown, S. Izenour, *op. cit.*, p. 11).

semplificazioni delle “parole d’ordine” e anche a collocazioni nette e radicali, ma che si autoproclama in maniera ironica e paradossale, denunciando fin dall’inizio il suo valore parziale e storico – a meglio rappresentare l’*impasse* della ragione postmoderna, la sua consapevolezza problematica e disincantata. Una ragione, questa, che fatica a elevarsi sopra la complessificazione per intrappolarla in reti speculative di un certo respiro; che prende progressivamente coscienza della propria frammentazione epistemologica, della propria natura linguistica e narrativa, della propria contingenza e parzialità ermeneutica, e che si esprime, anche a livello di massa, in una sensibilità aprioristicamente incredula nei confronti delle pretese di qualsiasi costruzione teorica. Una ragione, quella postmoderna, che tende – usando un’immagine forse un po’ abusata – a mangiarsi la coda ove non trovi sostegno nella possibilità cumulativa dei *fatti* scientifici.

Per quanto oggi siamo già in aria di ricostruzione e si dirà, in maniera giustificata, come già ho sottolineato, che spesso l’incommensurabilità linguistico-epistemologica non è totale, o che perlomeno tale non è negli ambiti delle scienze naturali – là dove l’evidenza di quei *fatti* così bistrattati dal post-positivismo radicale e dal postmodernismo teorico rende visibile e verificabile una cumulazione progressiva difficilmente negabile – l’orizzonte postmoderno è ancora lì di fronte a noi. Difficile pensare di potere tornare indietro dopo essere saliti sulla “scala” di Wittgenstein, ma difficile anche andare avanti, soprattutto in quelle regioni del sapere o dell’espressione estetica in cui quei *fatti* diventano sostanzialmente inattingibili, la cumulazione sempre relativa, l’incommensurabilità più insormontabile. È allora che l’ironia diventa un linguaggio ricorrente per la coscienza postmoderna, sia essa nelle forme sofisticate di un Rorty⁷⁴, oppure in quelle sboccate – e certamente meno lucide – di un Venturi.

Paolo Mantovani

Paolo Mantovani (1977) si è laureato in Lettere Moderne (2004), presso l’Università degli Studi di Milano, con una tesi in Estetica dal titolo *Dall’utopia al gioco. Il concetto di post-moderno dalla fine delle metanarrazioni all’estetica architettonica*, di cui è stato relatore il Prof. Elio Franzini. Paolo Mantovani sta attualmente (2007) completando un Master in Filosofia della Scienza presso il Dipartimento di Filosofia, Logica e Metodo Scientifico della London School of Economics, propedeutico per il passaggio al Dottorato nella medesima istituzione, e un MPhil in Estetica presso il Centre for Modernist Studies della University of Sussex. Le sue principali aree d’interesse riguardano: demarcazione tra scienza e metafisica, convergenze e differenze tra scienze naturali e scienze sociali, postmoderno e fine dell’arte.

⁷⁴ Per il concetto rortyiano di ironia vedasi in particolare R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia*, tr. it. di G. Boringhieri, Laterza, Bari 2001, “Parte seconda. Ironia e teoria”, pp. 89-161.



Figura 1: R. Venturi, colonna ionica all'*Allen Memorial Art Museum*, Oberlin (1976).



Figura 2: C. Moore, *Piazza d'Italia*, New Orleans (1977-1979).



Figura 3: P. Johnson e J. Burgee, modello per l'*AT&T Building*, poi realizzato a New York (1978-1984).



Figura 4: R. Boffill e Taller de Arquitectura, *Les Arcades du Lac*, St. Quentin-en-Yvelines, Paris (1972-1983).



Figura 5: A. Rossi, *Teatro del Mondo*, Venezia (1979).



Figura 6: Le Corbusier, *Piano per una città contemporanea di tre milioni di abitanti* (1922).



Figura 7: Le Corbusier, *Plan Voisin de Paris* (1925).



Figura 8: Le Corbusier, *Unité d'habitation*, Marsiglia (1947-1952).

Sprawl Urbano	Megastruttura
Brutto e ordinario	Eroico e originale
Si avvale di un simbolismo esplicito	Rifiuta ogni simbolismo esplicito
Simboli nello spazio	Forme nello spazio
Immagine	Forma
Combinazione di <i>media</i>	Architettura pura
Grandi insegne progettate da artisti commerciali	Piccole insegne (e soltanto se assolutamente necessarie) progettate da «artisti grafici»
Ambiente dell'automobile	Ambiente post- e pre-automobile
Automobili	Trasporti pubblici
Seria considerazione delle aree di parcheggio e soluzioni «arrangiate» di quelle pedonali	Architettura «diretta», con serie ma egocentriche finalità per i pedoni; ignora irresponsabilmente o cerca di «piazzificare» il parcheggio
Disneyland	Piazze
Promozione ad opera di staff di tecnici commerciali	Promozione da parte di esperti
Fattibile, per essere costruita	Fattibile tecnologicamente, forse, ma socialmente ed economicamente non fattibile
<i>Life-style</i> popolare	<i>Life-style</i> «corretto»
Stili storici	Stile Moderno
Usa modelli tipologici	Usa modelli originali
Città come processo reale di sviluppo storico	Città «istantanea»
Broadacre City	Ville Radieuse
Appare terribile	Ne risulta un bel plastico
Non piace agli architetti	Piace agli architetti
Tecnologia delle comunicazioni del XX secolo	Visione Industriale del XIX secolo
Realismo sociale	Fantascienza
Opportunismo	Indulgenza tecnologica
Opportunista	Visionaria
Immagine urbana ambigua	Immagine urbana tradizionale
Disordine vitale	«Progettazione totale» (e commissioni di esame dei progetti)
Costruire per il mercato	Costruire per l'Uomo
I problemi di questi anni	La vecchia rivoluzione architettonica
Immagini eterogenee	L'immagine dell' <i>intelligentsia</i> della classe media
L'immagine difficile	L'immagine facile
L'insieme difficile	L'insieme facile

Figura 9: *Sprawl* e Megastruttura a confronto in *Imparando da Las Vegas* (R. Venturi, D. Scott-Brown, S. Izenour, *op. cit.*, p. 91).



Figura 10: *New York, New York Hotel*, Las Vegas.

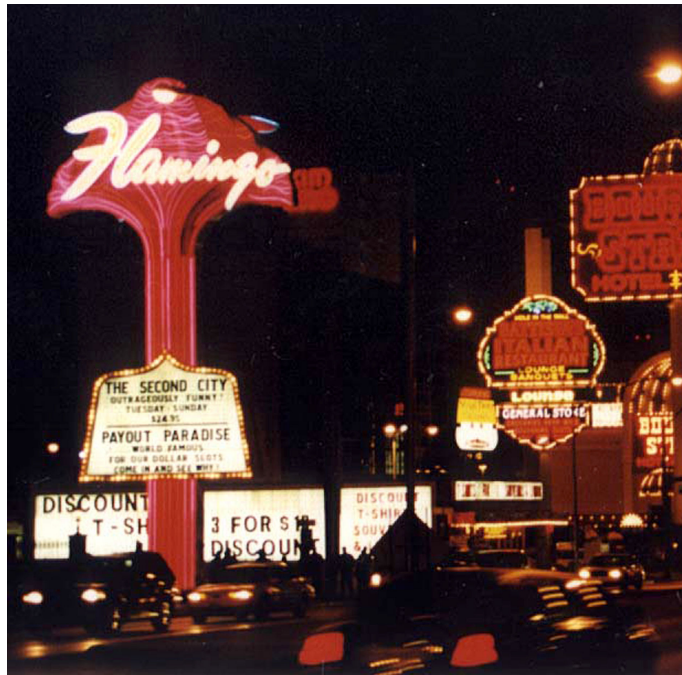


Figura 11: L'insegna *Flamingo*, Las Vegas, «modello per scuotere la nostra sensibilità verso una nuova architettura» (R. Venturi, D. Scott-Brown, S. Izenour, *op. cit.*, p. 112).