

Alcune domande sulla “spazzatura”

Luciano Semerani

Uno si chiede, quando visita l'ultima Mostra d'Arte della Biennale di Venezia, dopo aver constatato che finalmente sono spariti un bel po' di televisori e di filmati ma anche che le avanguardie di cento anni sono ormai giustamente confinate nelle iniziative delle istituzioni turistico-culturali, uno si chiede perché l'arte contemporanea, pur essendo nelle intenzioni drammatica, cupa, necrofila, ossessionata da una sessualità disperata, pur con tutto questo apparente impegno espressivo non dia emozioni.

L'assurdo surrealista, il paradosso intellettualistico dada, il pugno nello stomaco anti-borghese e persino il trionfalismo totalitario creavano stati d'animo, che erano tra loro diversi, reazioni di disgusto o di coinvolgimento, lasciavano tracce indelebili nella nostra memoria.

Tutto questo è scomparso, perché perlomeno nelle opere messe sul mercato dalle gallerie d'arte scelte dal Commissario, resta solo la traccia, forse, di un intellettualismo non altissimo sostituito da un impegno operoso, artigianale, senza idee e quindi disperato ma tecnicamente estremamente costruito, raffinato a volte nel recupero del folklore, paranoico per una abilità che deriva da un sottofondo maniacale, un copioso, noioso, estremamente difficile e lungo raccogliere, saldare, ridipingere e smaterializzare la spazzatura.

La questione interessa gli architetti perché essa riguarda anche il riuso, il riciclo, il recupero dei manufatti, dei fabbricati, dei territori obsoleti che noi facciamo con l'architettura.

Nelle opere esposte alla Mostra di Venezia non è che manchi l'interesse per le forme. La morfologia.

Erbari preziosi, chilometriche bacheche

di libri, infinite distese di oggetti sono a Venezia un inno alla morfologia.

La morfologia è una classificazione degli oggetti (piante, animali) secondo quelle che sono le loro proprietà formali.

Ma quali sono le proprietà formali che interessano in un'opera d'arte, ed anche in un progetto di architettura?

Le proprietà evocative in primo luogo, secondo me, quelle che prefigurano un futuro dell'oggetto.

Nella dimensione tragica, che inevitabilmente nel secolo in cui io sono vissuto ha caratterizzato la nostra espressione artistica, spesso si è trattato di un giudizio critico su un “futuro mancato”, su un “fallimento ideale”, su un “amore perduto”.

La ragione, a volte, si è perduta nel sogno perché il potenziale narrativo prevaleva sugli altri ordini semantici.

Il bosco, il fiume, la casa, il monte dei dipinti di Cézanne, Kandinskij, Rousseau non erano solo elementi di un “immaginario collettivo” ma grazie ogni volta ad uno “specifico morfologico” erano quel bosco, quel fiume, quella casa, quel monte e quindi nella loro struttura specifica assumevano una identità.

Ma questo è stato proprio l'opposto di ogni pratica morfologica classificatoria, massificante. Un'opposizione alla dimensione didattica della conoscenza scientifica, un privilegiare l'identità.

Ma questo concetto, l'“identità” è un “potenziale immanente all'oggetto”?

Io penso che sì, penso che riconoscere questo “potenziale di energia latente” depositato in un paesaggio, in un frammento, in un rudere, in un manufatto obsoleto sia mettere in campo un “desiderio di futuro” latente nel paesaggio o nel frammento o nel rudere o nel relitto industriale.

Un “desiderio di futuro”, cioè di vita,

che è proprio dell'intenzionalità artistica voler rivelare.

Questo è stato il successo della così detta "arte povera".

Ed anche de "l'objet trouvé".

Il "progetto" è disvelamento di ciò che è essenziale nell'oggetto trovato, è l'essenziale e non tutto il reale dell'oggetto che diventa oggetto del progetto, non soltanto per quanto attiene alla forma dell'oggetto ma per tutto quanto riguarda la capacità che esso ha di essere "topos" nella comunicazione tra l'artista e il pubblico, in quanto segno caricabile di un portato emotivo, di uno stato d'animo oltre che di un sostegno logico.

Che la nozione di "progetto", con i meccanismi del "progetto astratto" caratteristici della nostra specie nell'attuale fase evolutiva, sia associata alla nozione di "architettura" è un dato comunemente acquisito. Le risposte sono però diverse quando ci si interroga sugli obiettivi del progetto di architettura.

"Progetto di che cosa?"

L'interpretazione, ripresa dagli scritti di Le Corbusier, che il progetto di architettura sia il progetto di un "outil", progetto di uno strumento necessario per realizzare altri strumenti (abitazioni, ospedali, carceri), non accontentava nemmeno Le Corbusier che, più avanti nella vita, paragonava l'atto compositivo alla "fusione alchemica delle Nozze", ad un incontro amoroso, di fatto riconoscendo la dimensione irrazionale che l'empatia, l'attrazione reciproca dei segni, il potenziale ermetico delle icone hanno nel procedimento concezionale del progetto.

Non c'è un solo orientamento intelligente e responsabile in fatto di penitenza, salute, formazione scolastica che possa dettare le proprietà fisiche e spaziali di un carcere, di un ospedale, di una scuola senza diventare una "prefigurazione del futuro" e una "rimemorazione del passato" ben più ampia, come orizzonte ideale, del fatto che si viene concretando attraverso quel progetto.

La "presenza" della vita nel luogo e nelle cose, non una "preesistenza" al progetto ma una "coesistenza", nei segni dell'architettura, della "coscienza di ciò che è memorabile e di ciò che futuribile nella vita dell'uomo".

In "quel" luogo ed "ora".

A partire da questa intenzione la capacità analitica di riconoscere le parti che costituiscono l'oggetto esistente, la natura delle relazioni intrinseche ed estrinseche che dette parti hanno tra loro, in altre parole la "morfologia", diventa esercizio di sperimentazione dei trapianti, dei

montaggi, dei collages e delle metamorfosi possibili con i materiali assunti come meritevoli di una vita futura.

L'intenzionalità del progetto è in fondo principalmente quella di costruire, attraverso l'emozione, il desiderio, e con l'entusiasmo, di baudelairiana memoria, travolgere la dimensione oggettiva delle "tracce" trovate, portandole nel futuro, in un orizzonte di senso intuito, sperato, voluto che il linguaggio mostra.

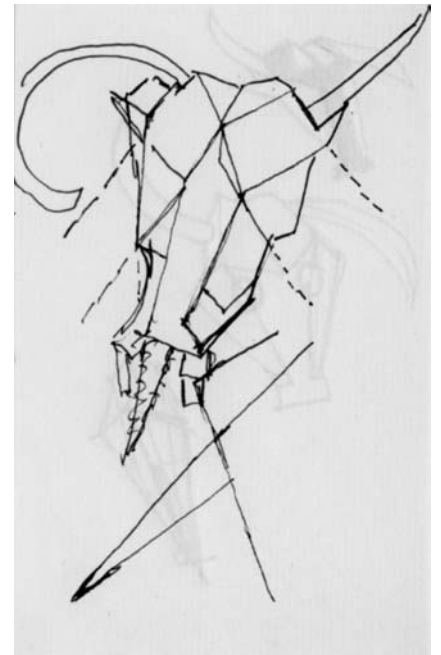
Cosa hanno trovato di attraente Lina Bo Bardi, John Hejduk, Guido Canella, Aldo Rossi nei gasometri, nelle vecchie officine cadenti di tanto importante da influire sul loro linguaggio?

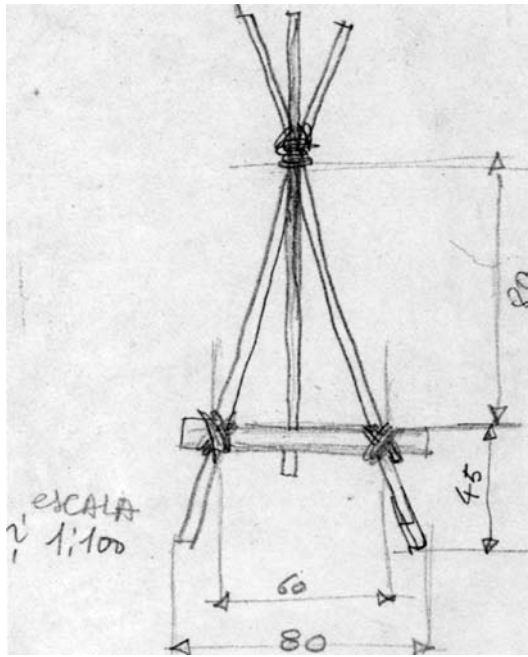
Se essi hanno trovato *significativi* timpani grossolani, capriate metalliche, residuati vari e diversi di una "commedia sociale" già finita o morente, tanto nella periferia di San Paolo che in quella di Milano, certamente questo non si è dato perché essi erano stati attratti dal gusto del "bric a brac", certamente essi non erano stati mossi dall'imperativo didattico dell'archeologia industriale. Piuttosto, io credo, trovavano commovente, in quel mondo "popolare - operaio" l'assenza di lucichii, la banalità del quotidiano, la materialità dell'esistenza, e un "bisogno di libertà", che suscita l'invenzione nell'intellettuale-architetto. I "molti sogni" della gente, delle masse che dal "progresso" erano state chiamate in città, ancorché svaniti, costituiscono l'*humus* comune a quei luoghi che sono i "retrobottega" della metropoli contemporanea, alle periferie in cui sono depositati i rifiuti obsoleti del progresso tecnologico insieme ad "un certo tipo di umanità". Chi ha letto il capitolo "La cantina" ne "Autobiografia" di Thomas Bernhard capisce bene quanto sto dicendo. Il non-luogo "Scherzhausefeld", amato dal giovane Bernhard per il suo stato autentico di perdizione, è una categoria dello spirito, è "il luogo dell'umanità" presente nelle pieghe e nelle piaghe del corpo della città.

Probabilmente dobbiamo dar spazio nel futuro dell'architettura e della metropoli ad una visione delle contraddizioni che sia inclusiva e non esclusiva, che sia racconto e non rifiuto.

Si tratta di viverli dentro di noi, non di risolverli questi problemi.

Non è questione di tecnica ma di linguaggio. L'essenza, come sempre, è il linguaggio.





Lina Bo Bardi
Sedia da bordo di strada, 1967