

Bérénice

RIVISTA QUADRIMESTRALE
DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

diretta da
Gabriele-Aldo Bertozzi

Architettura
& Avanguardie
Manifesto
inister



ANNO IV - N. 12 - NOVEMBRE 1996 - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BÉRÉNICE

Rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle avanguardie
diretta da **Gabriele-Aldo Bertozzi**
anno IV, n. 12, novembre 1996

SOMMARIO

Architettura del carcere e architettura del viaggio

a cura di Geppino Cilento e Clara Fiorillo

<i>Presentazione</i>		pag. 7
LUOGHI CONFINATI: CITTÀ, RECINTI, CARCERI E MODELLI		
Adriana Baculo Giusti	<i>Il Panopticon di Bentham e l'architettura della visione totale</i>	" 9
Gregorio E. Rubino	<i>La rivoluzione industriale e l'architettura della redenzione coatta.....</i>	" 17
Paolo Mascilli Migliorini	<i>Lazzaretti e carceri tra perdizione e redenzione</i>	" 24
Filippo Alison	<i>Spazio domestico tra immobilità e migrazioni</i>	" 27
Nicola Giuliano Leone	<i>La città mesoamericana, l'asse barocco e Bagheria</i>	" 29
Gaetano Borrelli Rojo	<i>Sviluppo e salvaguardia dell'identità di Terra e Lavoro.....</i>	" 38
Gaetano Fusco	<i>L'architettura dei bordi della città</i>	" 41
Carla Maria De Feo	<i>Il recinto delle memorie.....</i>	" 44
Rolando Scarano	<i>Gli strumenti del progetto.....</i>	" 47
Antonietta Piemontese	<i>Gli schemi di riferimento nella configurazione architettonica</i>	" 49
INTERMEZZO INISTA		
Gabriele-Aldo Bertozzi	<i>Arkitettura Nuova. Manifesto inista.....</i>	" 53
Angelo Merante	<i>Arkitettura non temporale inista</i>	" 56
Giorgio Mattioli	<i>Per un'arkitettura inista</i>	" 60
Antonio Gasbarrini	<i>Arkitettura aerea, arkitettura graffita, arkitettura liquida.....</i>	" 64

ARKITETTURA AEREA / ARKITETTURA GRAFFITA / ARKITETTURA LIQUIDA

di ANTONIO GASBARRINI

Più che dagli architetti (Van de Velde, Wagner, Loos), il rinnovamento modernista della «prima delle arti particolari» (Hegel) è intimamente legato alla lezione forte delle avanguardie storiche, e, segnatamente, alle radicalizzanti intuizioni plastiche di pittori e scultori futuristi, suprematisti e costruttivisti. Né le felici eccezioni espressioniste di Bruno Taut e futuriste di Antonio Sant'Elia sono in grado di capovolgere questo assunto.

Proprio il confronto sincronico tra alcuni passi del *Manifesto dell'architettura futurista*¹ firmato dallo stesso Sant'Elia nel '14 e dell'omonimo *Manifesto*² scritto da Boccioni tra il '13 ed il '14 – rinvenuto solamente nel '70 – chiarisce, sotto alcuni aspetti, le diverse istanze poetiche dell'architetto e del pittore-scultore. Ma con esiti sorprendenti per quanto concerne la rispettiva 'visualizzazione' della *Città futurista*:

Su di un punto le poetiche di Sant'Elia e Boccioni divergono nettamente: per il primo la casa quantunque costruita coi nuovi materiali (vetro, ferro, cemento) resta legata alla "meccanica semplice, alta e larga quanto più è necessario". Vi è qui una esplicita e forse inconsapevole ostentazione monumentale: la sua architettura si affaccia pittorescamente sull'orlo di un abisso, quell'abisso che è la nuova città futurista tumultuante di autostrade e rombante di automobili. [...] Al contrario Boccioni batte una via del tutto nuova dove l'elemento da privilegiare è la continua trasformazione della città e dunque la "rapidità delle costruzioni", un tema orecchiato sì da Sant'Elia quando parla del "gusto leggero, del pratico, dell'effimero e del veloce", ma di fatto smentito dalla imponenza grafica dei suoi schizzi [...].³

Se non che l'oggettiva carenza di quel 'gusto leggero' anche nella poetica boccioniana, impedirà persino agli 'astrattisti futuristi' Balla e Depero (firmatari del *Manifesto Ricostruzione futurista dell'universo*), di uscire dalle secche di una visione meccanico-ludica dell'arte finalizzata alla costruzione del *Giocattolo futurista* e dell'*Animale metallico* che è:

Fusione di arte + scienza. Chimica, fisica, pirotecnica continua improvvisa, dell'essere nuovo automaticamente parlante, gridante, danzante. Noi futuristi, Balla e Depero, costruiremo milioni di animali metallici, per la più grande guerra (conflagrazione di tutte le forze creatrici dell'Europa, dell'Asia, dell'Africa e dell'America, che seguirà indubbiamente l'attuale meravigliosa piccola conflagrazione umana).⁴

Detto in altre parole, è ancora la forza di gravità terrestre a prevalere in questa fase del Futurismo, 'terrestrità' ben esplicitata da Boccioni allorché pre-vede con molto anticipo la nuova con/figurazione urbanistica delle metropoli:

L'avvenire farà sempre più progredire le possibilità architettoniche in altezza e in profondità. La vita taglierà così la secolare linea orizzontale della superficie terrestre la perpendicolare infinita in altezza e profondità dell'ascensore e le spirali dell'aeroplano e del dirigibile. Il futuro ci prepara un cielo sconfinato d'armature architettoniche.⁵

Di ben altra portata immaginifica e, perché no, fantascientifica, sarà *l'Architettura aerea* propugnata qualche anno più tardi da Kazimir Malevich, con i suoi 'Planit' e città satellitari orbitanti attorno alla terra o vaganti liberamente nello spazio, alla stregua delle superfici-piano pittoriche non-oggettive (ciclo *Bianco su bianco*, in particolare):

Noi ci liberiamo dalle catene della terra, di giorno in giorno i nostri motori avanzano sugli abissi dello spazio, siamo lo slancio e tutto ciò che esiste sulla terra deve essere costruito a forma di slancio. Abbasso le cupole, le volte celesti che sbarrano la strada al vapore impetuoso; la via cuneiforme fende il petto dello spazio. Guglie elevate, case volanti, ci si prepari al volo.⁶

Dal 'volo libero delle forme' degli anni '15-'18, al 'volo libero della materia' teorizzato da Malevich sin dal biennio '19-'20 e alla avveniristica tesi di laurea discussa nel '28 da uno dei migliori allievi dell'artista russo – il giovane Aleksej Krutikov – sulla affidabilità progettuale di città-pianeta sospese nello spazio, si preannuncia la svolta utopistica di un'architettura interplanetaria:

Malevich viene a essere responsabile di una rivoluzione vera e propria nelle concezioni architettoniche del secolo. E se in questi ultimi anni sono state a lungo studiate l'architettura costruttivista dei fratelli Vesnin, di Leonidov e di altri artisti moscoviti, si è dimenticato però che la loro concezione di una materia allo stato di tensione dinamica (le strutture sovrattese) non solo è tributaria dell'esperienza costruttiva dei controllori di Tatlin, ma sarebbe inconcepibile senza la rivoluzione non-oggettiva di Malevich.⁷

Sarà comunque un altro allievo di Malevich, El Lisickij, a dare una prima sistemazione teoretica ai principi architettonici suprematisti, sfociati in una serie di progetti – i 'Proun' («Il 'Proun' costituisce appunto una tappa intermedia tra l'*anticipazione pittorica* e la *progettazione architettonica*», Quilici)⁸ – presto incanalati nel filone costruttivista e produttivista dell'avanguardia russa post-rivoluzionaria:

Le forme con le quali il Proun muove all'assalto dello spazio sono fatte di materiale, non di estetica. [...] Ora stiamo passando dalla pittura-scultura all'unità dell'architettura.⁹

Una unità inseguita in questa nota non già nei suoi ulteriori sviluppi storici, quanto in alcuni recenti spunti emblematici della neo-avanguardia avallanti il rilancio di quell' 'immaginario architettonico' delineato alcuni anni fa da Gillo Dorfles¹⁰, e da noi ampliato ben oltre l'angusto recinto dello specifico architettonico.

La poetica della leggerezza, troppo spesso negata agli architetti da un funzio-

nalismo esasperato, sarà il *leitmotiv* delle argomentazioni, in perfetta sintonia con la levitazione *in progress* perseguita da Italo Calvino per la sua scrittura:

La mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e del linguaggio.¹¹

E, se persino *Le parole sono pietre* (Carlo Levi), lo svuotamento ideale dei materiali da costruzione, *High-tech* compreso, deve, e può passare, nella continua conversione delle forme architettoniche in energia stilistica ed espressiva.

Per queste ragioni prendiamo le mosse dalla contestazione iconico-architettonica dei Graffitisti (americani soprattutto), autentici produttori di *textures* segniche 'elaborate' nei ghetti e nelle *subways* per 'infettare', con l'invadenza pseudo-gioiosa, ma eversiva, delle loro effimere cromie, il lindo apparato capitalistico (macchine e costruzioni) delle concentrazioni urbane.

È ben vero che la rivolta (Anni Ottanta) dei vari Keith Haring, Kenny Scharf, Donald Baechler e Jean-Michel Basquiat veniva presto assorbita e neutralizzata all'interno del Sistema dell'arte statunitense, ma è altrettanto vero che le loro istanze libertarie hanno fatto nel frattempo scuola. Non a caso il movimento internazionale della *Crime Art* continua a circuitare ancor oggi su rete Internet i 'lavori' (scritte e pitture murali per lo più) fotografati dagli autori prima che siano cancellati dai garanti istituzionali della persistenza iconica. Né, sul versante ideologico opposto, il gigantesco tabellone elettronico con l'aforisma 'Protect me from what i want' di Jenny Holzer, 'esposto' in bell'evidenza qualche anno fa all'esterno di un edificio in Time Square a New York, riuscirà a turbare più di tanto i distratti passanti.

Di ben altra valenza poetica, estetica ed ideologica sono invece (a nostro modo di vedere) le recenti Fotografie iniste di Gabriele-Aldo Bertozzi, particolarmente versate nella ri/nominazione semantica ed immaginifica dello scenario urbano, adesso graffito dalle sovrapposte scritte della luce fisica (fotografia) e mentale (pre-figurazione progettuale dell'opera finale):

Si deve intendere per fotografia inista il risultato incontaminato di un'operazione creatrice realizzata esclusivamente con una pellicola inserita in un apparecchio fotografico. È dunque una scrittura inista ottenuta con la luce e con esclusione a priori di ogni intervento manuale o col computer o con qualsiasi altro mezzo.¹²

I precedenti storici della Fotografia inista possono essere rintracciati nelle Fotoplastiche di Laszlo Moholy-Nagy:

Ottenute per composizione da fotografie diverse, esse costituiscono un metodo sperimentale di rappresentazione simultanea; una compenetrazione condensata di gioco visuale e verbale. Inquietante unione che attinge all'immaginario, realizzata dallo strumento imitativo più reale. Ma esse possono essere allo stesso tempo narrative, palpabili; più vere 'della vita stessa'.¹³

Ma sono i due cicli bertozziani di *Architectures* ed *Auschwitz* a chiarire l'acce-

lerazione visionaria impressa dall'Inismo alle matematizzanti e razionalizzanti soluzioni formali del Modernismo (non solo architettonico), accelerazione pronta a fotografare con 'tre occhi' (apparecchio fotografico, artista, mente):

La neve eterna del sole [...]; le scritte più magiche [...]; le trasparenze, le sovrapposizioni [...]; i fiori di Marte [...]; l'attimo puro inista; l'infinitesimale; l'immagine mentale.¹⁴

Occorrerà partire dal canovaccio creativo così limpidamente delineato dall'Inismo, per interpretare – con la giusta sensibilità – questi graffiti tetravalenti (pittura + scultura + architettura + fotografia), sinestetici nella loro ibridazione realistico-visionaria e nel contempo utopistici nello sfiorare con le sole, inoffensive armi della fantasia, immani ed inenarrabili tragedie come quelle di Auschwitz.

La decontestualizzazione, lo spiazzamento mitopoietico effettuato da Bertozzi nel riattualizzare storicamente l'amara lezione tramandataci dalle 'architetture del terrore' (dalle *Carceri d'invenzione* del Piranesi alle infernali baracche dei campi di concentramento) rovescia, secondo noi, quella sorta di eutanasia mediatica (delle coscienze) evocata da Baudrillard:

Ci si dimentica un po' troppo del fatto che tutta la nostra realtà è passata attraverso i media, compresi gli eventi tragici del passato. Ciò vuol dire che è troppo tardi per verificarli e comprenderli storicamente perché quello che caratterizza precisamente la nostra epoca, la nostra fine di secolo, è il fatto che gli strumenti di una tale intelligenza sono scomparsi. Bisognava comprendere la storia. [...] Gli effetti di coscienza morale, di coscienza collettiva, sono interamente effetti mediatici, e si può capire dall'accanimento terapeutico col quale si tenta di resuscitarla, questa coscienza, quanto poco fiato le resti.¹⁵

Eppure, è destino genetico dell'arte, e di quella d'avanguardia in particolare, *negare, ma giammai cancellare, i segni negativi o malefici della realtà*. Ricomponendoli, come fa Bertozzi con le Fotografie iniste di *Architectures* ed *Auschwitz*, ad un livello superiore di intelligibilità qui affidato – in gran parte – alla fonazione virtuale percepibile da quelle com/penetranti scritte aeree che devono pur dire, significare qualcosa.

Il sinistro fascino esercitato dalle rovine architettoniche sui peripatetici viaggiatori del *Grand Tour* di ieri e di oggi, viene adesso sostituito dalla critica feroce di queste pre-veggenti immagini prelevate dall'inesauribile serbatoio di una cronaca anti-reportagistica, impensabile senza l'aggancio storico e storicizzante di qualsivoglia atto creativo avanguardistico («Erba estiva: / dei sogni di gloria dei grandi guerrieri, / ora, / rovine, / e null'altro», Matsuo Basho)¹⁶.

Il crinale tra il modernismo darwinista entrato in crisi con il tonfo delle ideologie e il post-moderno del cosiddetto 'pensiero debole' passa attraverso la distruzione della storia e, con essa, della memoria rammemorante: «Solo se c'è la storia si può parlare di progresso» (Vattimo)¹⁷. Perciò ha ragioni da vendere Perniola allorché, nel controbilanciare alcune affermazioni riduttive dello stesso

Vattimo sulla complessa problematica dialettica arte-storia, rivendica proprio all'arte il carattere di concretezza e verità all'interno del processo storico, e non quello di semplice, edulcorante illusione:

A mio avviso, l'arte resta una parte essenziale del processo storico e quindi della realtà intesa nel senso più forte del termine. No, non è illusione, né decorazione!¹⁸

Le allucinanti architetture di *Auschwitz* costruite dai nazisti su fiori di prato e brutalmente delimitate da quei fili spinati conficcati nell'aria, riprendono ora nuovamente fiato (il fiato negato da Baudrillard) senza urlare o maledire: si limitano ad accennare, indicare, come sa fare solamente il dio Apollo.

Certo, la reversibilità dei flussi informativi digitali, sembra scuotere in profondità il principio cardine della irreversibilità dei processi analogici, storici e microfisici. Ma il tempo, la freccia del tempo, può e *sa* andare – tra e negli infiniti abissi dell'universo – solo in avanti: alla stessa stregua della luce fissata sulla fotografia in ista e dell'arte d'avanguardia *tout-court*.

Le simulazioni algoritmiche della Realtà Virtuale (RV) si affannano nel clonare la realtà, duplicandola, narcisisticamente, oltre i limiti del lecito. L'iperrealtà numerica, dematerializzando gli atomi, libera senz'altro le forme dalla loro greve consistenza materica (architetture, sculture, quadri, libri...), ma non sembra alleggerire, più di tanto, l'opera partoribile da un esclusivo e privilegiato punto di vista creativo. Diverso discorso va invece fatto nel campo della ricerca scientifica, dove le mediazioni frattaliche di nuove geometrie, come quelle ri-scoperte da Mandelbrot, stanno consentendo alla modellistica virtuale di esplorare confini cognitivi fino a ieri inaccessibili alla intelligenza (biologia molecolare, figure geometriche 'impossibili', teoremi matematici indimostrabili, ecc.).

Nessuna abiura, quindi, nei confronti delle nuove tecnologie e delle tecniche alternative d'indagine della realtà, ma l'identica formulazione dell'augurio di Maldonado:

Dipenderà quindi da noi se, nel futuro, vorremo fare di questi mezzi, in nome di una ideologia della dematerializzazione universale, un uso alienante oppure [...] un uso che sfrutti al massimo il formidabile potenziale di interfaccia conoscitiva, progettuale e creativa dell'uomo con il mondo. Non una *fuga mundi*, ma una *creatio mundi*.¹⁹

È in questa ottica che gli anatemi di Adolf Loos contro gli architetti-disegnatori («L'architettura è scaduta ad arte grafica per colpa degli architetti. Non colui che sa costruire meglio riceve il maggior numero di commissioni, ma chi sa presentare meglio i suoi lavori sulla carta»)²⁰, vanno temperati dalle nuove possibilità 'espressive' consentite dalle rivoluzionarie tecniche di sintesi numerica offerte dalla *Computer Graphics*. Un *software* come 'Sculptor' di David Kurmann, consente di progettare, verificare e modificare, senza troppe difficoltà, direttamente in uno spazio 3D (tridimensionale) le più ardite architetture, plasmate adesso con l'intersecazione di volumi negativi e positivi:

L'idea base di *Sculptor* sta nell'utilizzare i volumi in modo diverso dai consueti modellatori solidi. Invece di usare volumi e operazioni logiche come sottrazione, unione, differenza, vengono usati due diversi tipi di volumi: i volumi positivi (i solidi) e i volumi negativi (i vuoti). L'intersezione tra un volume negativo e uno positivo forma uno spazio. [...] Finestre e porte sono volumi negativi che connettono altri vuoti entro un volume positivo; una stanza può essere vista come una composizione di un vuoto con un solido.²¹

Le potenziali manipolazioni dei bit sono così infinite che possiamo prevedere senza troppe difficoltà scenari multimediali inediti ove l'interazione tra corpo, mente e spazio iperdimensionalizzato assumerà i connotati di pindarici voli fantascientifici. A suo tempo già pre/confezionati da McLuhan con la 'miscelazione' di due *media* ed attualmente in fase di avanzata esplorazione da parte di Markos Novak (direttore dell'*Advanced Design Research Program* presso la Scuola di Architettura dell'Università del Texas ad Austin). L'*intermedia estremo*, come ama definirlo Novak, nasce da algoritmi basati su contaminazioni medialie che consentono all'architettura di liquefarsi, alla musica di diventare navigabile ed al cinema di essere abitabile. E l'architettura liquida

è un'architettura la cui forma dipende dagli interessi dello spettatore, un'architettura che si apre per accoglierti e si chiude per difenderti, senza porte né corridoi. È un'architettura che danza o pulsa, diventa tranquilla o agitata. L'architettura liquida produce città liquide che mutano al cambiare dei valori, dove i visitatori con background diversi vedono caratteristiche differenti, dove il vicinato si aggrega in base agli ideali in comune, e si evolve con il maturare delle idee o si dissolve.²²

Se queste sono, come sono, le nuove frontiere mobili del *cyberspazio*, c'è da fare una sola constatazione: è proprio vero, il *futuro è aperto* (Popper). Più che mai. E ben venga, allora, la nuova simbiosi tra uomo, città, macchine e computer (il *Cybionte*), così come l'ha 'disegnato' Joël De Rosnay:

Il *cybionte* è una metafora per porre mente a quello che ci potrebbe succedere al terzo millennio. Il significato di questa parola è la creazione di un organismo planetario, un macroorganismo, costituito dagli uomini, dalle città, dai centri informatici, dai computer e dalle macchine. Se si dice città si sa di cosa si parla, ma non si possono utilizzare immagini per rappresentare un organismo planetario costituito da tutti questi sistemi.²³

La città *iperfuturista*, quindi, pervasa da sciami di bit interagenti, alla stessa velocità della luce, con i reticoli urbani della società a tecnologia avanzata.

In questa spaziale e spazializzante prospettiva, *Essere digitali* – tanto per parafrasare il fortunato titolo del libro di Nicholas Negroponte – non può ridursi ad un'anemica parola d'ordine, bensì deve risolversi in un nuovo stile di vita e di pensiero permeato dall'incessante andirivieni dei flussi informativi. Contro l'eccessivo rumore di fondo, l'inquinamento dovuto ad una logorroica iperinformazione e l'annientamento della conoscenza, così come l'abbiamo conosciuta fino ad oggi, c'è un solo rimedio: la selezione drastica dei tracimanti flussi affidata ad un'arte (materica, analogica e digitale) vigilante come un angelo custode. Di automi ed agenti intelligenti non sappiamo che farcene.

- ¹ A. SANT'ELIA, *L'architettura futurista. Manifesto*, in *Lacerba*, 1 agosto '14, pp. 228-231.
- ² U. BOCCIONI, *Architettura futurista. Manifesto*, pubblicato in *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Zeno Birolli, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 36-40.
- ³ C. DE SETA, *L'architettura del Novecento*, Torino, Utet, 1981, p. 38.
- ⁴ BALLA-DEPERO, *Ricostruzione futurista dell'universo, Archivi del Futurismo*, vol. I, Roma, De Luca Editore, 1958, p. 51.
- ⁵ U. BOCCIONI, *Architettura futurista. Manifesto*, cit., p. 40.
- ⁶ K. S. MALEVICH, *Un'architettura che schiaffeggia il cemento armato*, testo riportato in K. S. MALEVICH, *Tutti gli scritti*, a cura di Andrei B. Nakov, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 232. Il testo è pubblicato nel n. 37 della rivista *Anarchija* (6 aprile '18).
- ⁷ *Ibid.*, p. 135.
- ⁸ V. QUILICI, *L'architettura del costruttivismo*, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 13.
- ⁹ *Ibid.* (EL LISICKIJ, *Il Proun*, pp. 103-107).
- ¹⁰ G. DORFLES, *Elogio della disarmonia*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 125-126.
- ¹¹ I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 5.
- ¹² G.-A. BERTOZZI, *Primo Manifesto della Fotografia inista, ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΦΩΤΟ*, L'Aquila, Angelus Novus Edizioni, 1996, p. 9.
- ¹³ L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 34-35.
- ¹⁴ *Primo Manifesto della Fotografia inista*, cit..
- ¹⁵ J. BAUDRILLARD, *La trasparenza del male*, Milano, Sugarco Edizioni, 1991, pp. 100-101.
- ¹⁶ I. IAROCCI (a cura di), *Cento Haiku*, Milano, Longanesi & C, 1982, p. 92.
- ¹⁷ G. VATTIMO, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989, p. 8.
- ¹⁸ G. VATTIMO, *Filosofia al presente*, Milano, Garzanti, 1990, p. 59.
- ¹⁹ T. MALDONADO, *Reale e virtuale*, Milano, Feltrinelli, p. 78.
- ²⁰ A. LOOS, *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1992, p. 246.
- ²¹ *Intervista a David Kurmann*, Virtual, ottobre '96, p. 55.
- ²² *Intervista a Markos Novak*, Virtual, marzo '95, p. 68.
- ²³ *Intervista a Joël De Rosnay*, Biblioteca digitale, RAI 1995 (indirizzo sito Internet: <http://www.Rai.it>).