

## Architettura virale

L'obiettivo di ogni scrittura artistica non è, in prima istanza, la bellezza. Esso consiste piuttosto nella convergenza, in un sistema complesso di segni, degli esiti formali derivanti da tre intenzioni. La prima è quella della *produzione del nuovo* o, almeno, della sua apparenza. Ogni scrittura deve infatti dare la sensazione di qualcosa che non c'era mai stato prima, qualcosa che, con la sua sola presenza, fa invecchiare di colpo tutto ciò che l'ha preceduto. La seconda intenzione è la costruzione di un *entità vivente*, vale a dire la messa a punto di una struttura linguistica molteplice e metamorfica in grado di evolvere secondo un suo *progetto*, una sua precisa finalità. La terza intenzione è l'*evocazione dell'originario*. Una scrittura artistica, quando è veramente tale, deve produrre l'impressione di una enunciazione primaria o, ciò che è lo stesso, rappresentare un *fondamento*. Una rappresentazione arrestata, però, alla sua semplice formulazione, e non seguita nei suoi sviluppi potenziali. In sintesi l'esito di ogni scrittura è il nuovo, la vita, l'origine. Solo quando questi valori sono stati espressi si può valutare se la scrittura stessa è riuscita a conseguire la dimensione della bellezza. Per quanto detto si tratterà ovviamente di una bellezza non garantita dall'equilibrio e dall'armonia, ma dall'azione conflittuale della pluralità di componenti che ciascuna delle tre intenzioni porta con sé.

Procedendo in questa analisi su alcune questioni poste dalle scritture artistiche, è necessario ricordare che la modernità nata dalle avanguardie storiche - la principale e la più autentica delle modernità ma non certo l'unica o, secondo alcuni, solo *una* delle tante tendenze equivalenti che determinano nel loro insieme la modernità - si riconosce essenzialmente nelle conseguenze compositive di una successione seriale. Generata dalla macchina la *ripetizione*, intesa come la sequenza teoricamente infinita di un medesimo atto, ha come effetto una scrittura architettonica rapsodica e interrotta, sostanzialmente incidentale, caratterizzata da una certa frammentazione, da una forte indeterminazione, dalla compenetrazione degli spazi e delle superfici. Una scrittura intrinsecamente *dislocata* e straniante, instabile e intermittente. Dominata dall'istantaneo, la scrittura architettonica nata dalle avanguardie ha una sua essenza mobile e mutevole, nonché una sua intrinseca *relatività*. Per questo, quando si vuole definire un edificio, non sembra possibile riferirsi ancora alla metafora teorica dell'organismo, di matrice vitruviano-albertiana. Si tratta di una idea di edificio per la quale esso si configurerebbe come un *tutto* in cui ogni parte ha un senso unico e definitivo, un tutto al quale, proprio per il suo carattere unitario, nulla può essere aggiunto o sottratto. Se nel paragrafo precedente si parlava di *entità vivente* lo si faceva invece richiamando non già l'ideale albertiano della *concinnitas*, quanto un modello concettuale nel quale i connotati del *composito*, del *contraddittorio*, e in qualche modo dell'*informe* giocano un ruolo decisivo. Alla trasposizione dell'idea del corpo umano in quello di edificio si è sostituita all'inizio del Novecento prima l'analogia con la macchina, dando così vita alla nozione di edificio come *corpo meccanico*, poi quella che ha visto i flussi informativi proporre l'ossimoro del *corpo immateriale*, un corpo inteso come il puro trascorrere di correnti energetiche. Quest'ultima concezione prevede la *perdita di fisicità* del manufatto a favore del suo configurarsi come una successione continua di dati, di segnali, di vibrazioni contestuali assorbite, amplificate e rinviate all'intorno urbano. Questa profonda modificazione dell'idea di edificio ha esautorato non solo la visione classica dell'edificio come sublimazione del corpo umano - una visione nella quale risuona la nostalgia per la discendenza *divina* dell'uomo stesso - ma anche quella di *tipo* per come è stata formulata da Johann Wolfgang Goethe. Nei suoi scritti scientifici, analizzati da Rudolf Steiner con ammirevole chiarezza, egli aveva considerato il tipo come un principio generatore che trascende dal singolo elemento all'intero organismo, sovrintendendo così alla sua completa evoluzione. La concezione goethiana di tipo, che influenzerà profondamente Charles Darwin, è stata poi filtrata dalla cultura architettonica ritrovandosi, ancorché modificata, in pressoché tutte le teorie tipologiche, tra le quali quelle di Saverio Muratori e di Gianfranco Caniggia. Stante la fine delle prospettive teologiche dell'arte e

dato il declino dell'idea di tipo come configurazione comune a ogni espressione di un genere e di una specie, ciò che nella modernità è vivente non lo è più nei termini winckelmanniani della "calma maestà e quiete grandezza", né in quelli, altrettanto solenni e idealizzati, dell'autore del Faust. Il vivente moderno è dissimmetrico, composito, come si è già detto, un collage a volte mostruoso, come nel dolente assemblaggio biologico che compare nel *Frankenstein* di Mary Shelley, nelle divinità provenienti da altri mondi e da altre epoche che popolano i tenebrosi racconti di Howard Philips Lovecraft, nei numerosi mutanti dei film di fantascienza. Il fatto che ciò che è vivente non rientri più nelle categorie dell'organico ma in quelle del suo contrario, non comporta, però, che non sia più necessario *comporre*. Anche nel caso dell'informe teorizzato da Rosalind Krauss, c'è bisogno di ricorrere a tecniche di formalizzazione in grado di assicurare al risultato quella reciproca necessità delle parti e delle loro relazioni senza la quale ogni scrittura non sarebbe che un allineamento fortuito e interscambiabile di segni. A questa considerazione va aggiunto il fatto che, in architettura, visto il suo carattere *inerziale*, le idee-strumento che sovrintendono al comporre sono sempre, in un certo senso *arretrate* rispetto alle problematiche che si affrontano. Per questo motivo non si può prescindere dalla tipologia, sebbene, come si è appena sostenuto, essa non ha più un ruolo dominante, così come non si possono tralasciare le tecniche di proporzionamento degli edifici, nonostante le ragioni che le motivavano siano da molto tempo superate. Nell'architettura il nuovo è sempre l'effetto di un insieme di modalità compositive *in ritardo* rispetto alle esigenze, limite che non si riscontra invece, almeno in forma così consistenti, nelle altre arti. Basterà ricordare a questo proposito l'opera di Ludwig Mies Van der Rohe, il più moderno dei grandi architetti del Novecento, la cui sapiente e innovativa tecnologia è stata contraddittoriamente immessa nelle rarefatte atmosfere di una trasfigurata *neoclassicità*, rievocata non sul filo della memoria ma ricoperta come luogo di un assoluto architettonico ancora operante.

Esaurite queste premesse è ora possibile delineare, seppur schematicamente, una possibile interpretazione delle modalità attraverso le quali una composizione viene costruita. Una qualsiasi scrittura artistica – letteraria, poetica, teatrale, filmica, plastica, pittorica, architettonica, così come ogni composizione grafica, ogni creazione della danza, della moda, del disegno industriale, della video arte – nasce in prima istanza per *partenogenesi*, vale a dire che origina da se stessa, per gemmazione spesso automatica di un nuovo organismo da uno precedente. In qualche modo una scrittura ne contiene virtualmente altre, che possano scaturire da quella primaria sulla base di una sollecitazione esplicita e implicita. Ma tale capacità di *autoriproduzione* non è sufficiente perché nasca un'entità individuale, definita e riconoscibile, portatrice di valori conoscitivi ed estetici. Alla partenogenesi va infatti affiancata la fecondazione di una cellula linguistica da parte di un'altra, dotata di un DNA diverso. Alla partenogenesi deve quindi seguire la *fecondazione esterna*, seppure biologicamente compatibile. Ma, ancora una volta, questo processo non dà risultati veramente significativi. Perché una scrittura artistica venga alla luce c'è bisogno oltre alla presenza di un *fattore casuale*, che funziona come una sostanza chimica che accelera la *precipitazione* del composto, dell'intervento di qualcosa di estraneo alla *materia di base*, qualcosa che non solo segni una *differenza* rispetto a questa, ma comporti una certa dose di *ostilità* nei confronti di ciò sul quale esercita la sua azione. Deve in altre parole intervenire una sostanza diversa da quella iniziale affinché il tutto precipiti in una combinazione dotata di vita, una sostanza aggressiva, in grado di suscitare un *conflitto cellulare*. Questo terzo fattore è un elemento di *contaminazione*. In altri termini la contaminazione fa sì che una scrittura non si chiuda nei limiti dell'attitudine che essa possiede a ripetere le propria struttura e la propria modalità formativa, cosa che l'essere fecondata da una scrittura diversa, o l'incidenza del caso, non riescono a evitare del tutto. Neanche l'*ibridazione*, vale a dire l'innesto di un organismo su un altro, ha la stessa forza della contaminazione. Essa è una pratica *migliorativa* che non mette in crisi la base identitaria del vivente, limitandosi ad aumentare le capacità biologiche mediante l'inserimento di potenzialità evolutive superiori. La contaminazione contiene invece qualcosa di infettivo, di pericoloso come un virus sconosciuto, di radicalmente divergente rispetto alle finalità che motivano la scrittura artistica di

base. *Attaccata* dal virus, che può assumere a volte la forma di un *errore*, la scrittura artistica scopre l'alto da sé; rivela a se stessa ciò che tenderebbe a nascondere; accetta di fare, di ciò che internamente le si oppone, la propria essenza. La contaminazione, i cui risultati non sono prevedibili come quelli derivanti dall'ibridazione, esprime lo sporgersi della scrittura stessa sull'abisso di mondi alieni, respingenti, indecifrabili. Come in un racconto del già citato Lovecraft, la contaminazione è il luogo di ciò che è malato, confuso, mostruoso, errato, impensabile, soprattutto *impuro*. Contaminare – una parola che fa pensare alle radiazioni, a Chernobyl, alle armi chimiche e batteriologiche ma anche al testo teatrale “I rinoceronti” di Eugène Ionesco, o al film “Invasion of the Body Snatchers”, di Don Siegel - comporta allora muoversi verso una scrittura *devastata*, azzardata, una scrittura nata dal gotico, dal romanticismo e dalla loro esplosiva miscela moderna, l'impressionismo, una scrittura piena di fermenti corrosivi, irriducibile alla *operatività* dell'ibrido, indisponibile agli orizzonti in fondo dell'ingegneria genetica, in questo caso riferita alla nascita dei fenomeni artistici, una scrittura intrinsecamente *anarchica*.

Se quello appena riassunto è il processo genetico che porta alla nascita di una scrittura artistica, altri processi di contaminazione accompagnano nella sua esistenza l'opera che da queste scritture è nata. Nell'architettura pressoché tutti gli edifici sono sottoposti, fin dal momento delle loro ultimazione, a fenomeni di aggressione virale che li trasformano. L'eliminazione di alcune parti; l'aggiunta di altre, la superfetazione di volumi che parassitano quelli originali; la modifica dei materiali costruttivi configurano una vicenda distruttiva che è anche, nel suo complesso una manifestazione di estrema vitalità. Leon Battista Alberti involucra a Rimini una chiesa gotica con un potente paramento neo-romano giocando sottilmente con due registri metrici e dimensionali; Giovanni Battista Piranesi interviene sulle lastre delle Carceri vent'anni dopo la loro esecuzione spostando le immagini verso un nuovo contenuto, nel quale le componenti oscure e terrificanti si moltiplicano, inducendo uno *stato di alterazione* che ripeterà, pur se con un programma diverso, anche sul preesistente edificio di Santa Maria del Priorato. Le aperture provocate violentemente da Gordon Matta Clark su edifici preesistenti, che fanno entrare in loro lo spazio urbano circostante, ma anche le più introverse trasmissioni semantiche operate da queste contaminazioni sono il risultato di una pluralità di cause, tutte riunificate dal *tempo*. E' la vita nel tempo dell'edificio che richiede una sua continua ridefinizione funzionale; sono i cambiamenti del gusto che si producono nel tempo che impongono a loro volta una serie di trasformazioni, per le quali ad esempio, sotto le facciate rinascimentali troviamo a Pisa strutture gotiche, come se una infezione le avesse alterate; è il tempo stesso, infine, che logora gli edifici causando la loro inevitabile riduzione alla condizione di rovina. La contaminazione agisce anche alla scala urbana. Senza continui processi di aggressione virale le città, come ricorda James G. Ballard in “Cocaine Night”, non potrebbe vivere. Si pensi ad esempio a come le automobili, agendo come una cultura batterica, abbiano *liquefatto* il tracciato urbano determinando la scomparsa dello spazio pubblico in quanto entità delimitata e misurata. Passando all'urbanistica e all'architettura basta ricordare la meravigliosa alterità del Plan Voisin di Le Corbusier rispetto al tessuto storico di Parigi, così come la carica sovvertitrice del progetto per l'Isolato della Cortesella a Como, Giuseppe Terragni, progetti che esprimono perfettamente la necessità di improvvise mutazioni urbane. La città non può vivere senza conflitti, per questo motivo c'è bisogno ciclicamente di provarli e di tenerli in vita fino a quando essi, divenuti troppo destabilizzanti, richiedono una loro composizione alla quale, dopo un certo periodo, seguirà un ennesimo conflitto. Il *situazionismo* di Guy Debord, con le sue *derive*; l'*eterotopia* di Michel Foucault, con il radicale ribaltamento delle convenzioni architettoniche e urbane che ne consegue colgono pienamente il senso intrinsecamente indifeso dell'abitare umano, dei suoi codici fisici e comportamentali e dei suoi modelli concettuali. La stessa precarietà è messa più tardi in evidenza dai *non luoghi* di Marc Augé, sebbene, in questo caso, la lettura dei fenomeni urbani data dall'antropologo francese sia viziata da una volontà di *razionalizzare* i fenomeni stessi con il risultato di non cogliere le valenze destrutturati e gli aspetti irriducibili all'analisi che li contraddistinguono. E' in fondo il retroterra letterario sul quale vengono proiettati i non luoghi che

toglie ad essi le potenzialità contagiose che costituiscono, nel bene e nel male, il loro significato più autentico.

All'interno delle tendenze architettoniche contemporanee non sembra esserci ancora un vero spazio per una interpretazione *virale* dell'architettura e della città. Prevalgono infatti visioni ottimistiche fino al trionfalismo. Dall'*high-tech* alla *com-arch*, l'architettura che si affida alla comunicazione, proponendosi come *luogo dei loghi*, inverte dai media-building; dall'*icon-arch*, l'architettura dell'immagine spettacolare alla *inst-arch*, l'architettura che occupa temporaneamente spazi dati configurandosi come una performance artistica piuttosto che come atto costruttivo; dall'*est-arch* - l'architettura *finanziaria* delle *real estate*, che sta impadronendosi delle città globali - alla *shop-arch* di Rem Koolhaas, l'architettura degli epicentri che celebra i fasti del consumo e che predica, estremizzando il Le Corbusier degli anni trenta, il disprezzo per il contesto, si assiste ad uno spiegamento globale di orientamenti teorici e operativi che si appiattiscono, tranne pochi casi, sulla realtà più evidente e diretta. Non solo senza metterla in discussione, ma anche senza interrogarla fino in fondo nella sua complessa fenomenologia, tali orientamenti intendono il progetto come pura *riproduzione* delle condizioni esistenti, una sorta di rilevamento della situazione attuale che viene ricalcata quasi meccanicamente, assecondandola tanto nelle sue logiche quanto nei suoi momenti di *sregolamento* e di contraddizione. In qualche modo l'analisi coincide con il progetto all'interno di una scelta *iperrealista* che rinuncia a ogni possibilità di cambiare, seppure in modo minimo, il quadro strutturale nel quale l'architettura viene pensata e costruita. Davanti a questo *neo-conformismo*, che spazia da Frank O. Gehry a Zaha Hadid, dal già ricordato Koolhaas a Steven Holl, non ha molto senso rievocare una organicità perduta, con la sua indubbia seduzione fatta di corrispondenze perfette, di unità delle parti, di pienezza della forma. Questi valori della scrittura architettonica, sempre attuali, non vanno ritrovati né nella cultura del *realismo operativo*, né in quello, opposto, della riappropriazione della dimensione alta del *trattato* ma, più semplicemente, nella condizione di *emergenza fisiologica* nella quale l'architettura svolge il suo ciclo di esistenza. Anche la bio-architettura, e più in generale le tematiche ambientali, non appaiono in grado di includere al loro interno la componente virale come fattore distruttivo e al contempo creativo. Una componente che appare come l'unico ambito nel quale ritrovare la città e l'architettura come entità dotate di una loro capacità reattiva, di un loro istinto naturale a proteggersi dalle aggressioni esterne rafforzando, per un verso le loro difese immunitarie, per l'altro accettando le mutazioni. Nessuna *modernità debole e diffusa*, allora, come sostiene Andrea Branzi, evocando *adeguamenti leggeri* ai cambiamenti, ma una ormai *post-postmodernità*, ovvero una postmodernità al quadrato, che fa del rischio genetico la propria forza.

Alla luce di quanto esposto finora è possibile sostenere che ogni scrittura artistica, compresa quella architettonica, si presenta come il risultato di una molteplicità di processi formali tra i quali il più determinante risulta essere quello *infettivo*. I virus i quali, contaminando la scrittura la rendono vivente, non provengono dall'interno della scrittura stessa, ma da altri materiali e da altri luoghi. Come se fossero richiamati dal nucleo in formazione della scrittura, o per un fenomeno di semplice *attrazione*, che questo stesso produce, quasi agisse in un *campo gravitazionale*, convergono sull'embrione grammaticale e sintattico, ancora incompleto, *fattori metamorfici* i quali determinano, nel tessuto semantico in via di evoluzione, patologie acute quanto risolutive. In sintesi una qualsiasi scrittura è il prodotto dell'incrocio tra elementi specifici di un linguaggio ed elementi diversi, elementi *estranei* e inizialmente incompatibili che creano una sorta di conflitto genetico che li oppone al codice con il quale essi entrano in contatto. E' proprio in tale *guerra biologica* che le varie scritture artistiche trovano la loro ragione. Una ragione che diviene, al contempo, il *programma linguistico* che esse si prefiggono.

11/10/2007

Franco Purini