

Metafisiche dell'atopia

Ma noi, che ci troviamo nell'incomprensibile punto di intersezione di tanti mondi molteplici e contraddittori, siamo nella condizione di venire sopraffatti all'improvviso da una difficoltà che in nessun modo si ricollega alle nostre capacità e al loro uso: una difficoltà "estranea".

Rainer Maria Rilke

Alla base dell'arte e dell'architettura del Novecento ci sono alcune categorie teoriche tra le quali emergono con particolare rilievo tre *pensieri-azioni*, tre *mosse concettuali*, tre *idee strumento* che, dall'età delle avanguardie fino ad oggi, governano come potenti modelli mentali il discorso estetico e l'esercizio del progetto. Nel passaggio dalla modernità alla postmodernità, ovvero nel transito dal mondo industriale a quello postindustriale dominato dall'informazione, in sintesi nel passaggio dal mondo della macchina all'età digitale, questi tre modelli non hanno perduto né in tutto né in parte il loro ruolo. Al contrario la loro capacità di generare processi conoscitivi e creativi appare sensibilmente accresciuta, anche se il loro campo di applicazione è ovviamente mutato. I tre modelli sono, nell'ordine, lo *straniamento*, l'*astrazione*, l'*erranza*. Il primo, teorizzato da Victor Sklovskij, consiste nel pensare le cose *al di fuori* di se stesse sottoponendole a una sorta di *spostamento*. Lo straniamento si dà attraverso l'idea di una sorta di *antipolo* esterno alle cose che, al modo di un magnete, inverte l'identità delle stesse portandole al di là dei loro margini, in uno spazio che ne modifica in profondità i caratteri, facendole apparire come se le si vedessero per la prima volta. Si tratta di una pratica eminentemente *dislocativa* che crea una distanza tra le cose e il pensiero su di esse, un *allontanamento* che ne rinnova integralmente la presenza all'immaginazione e alla riflessione. Questa modalità dà luogo alla *traslazione*, ovvero allo slittamento tra la cosa come *realtà fisica* e la cosa come *idea* della cosa stessa. Da questo spostamento, scoperto da De Stijl, è nata tutta l'energia compositiva dell'architettura moderna. A partire dalla creazione di questa distanza lo straniamento consente di pensare il progetto come un'attività in qualche modo *separata*

dal proprio autore, così come permette di riferirsi al territorio e alla città in quanto entità che si riconoscono a partire da un punto di vista che non appartiene ad esse ma che è, per così dire, un *effetto* della loro stessa esistenza.

La seconda *mossa concettuale* si riconosce nell'*astrazione*. Essa è un processo attraverso il quale e tramite opportune *tecniche interpretative* si eliminano tutti gli elementi occasionali che circondano le cose stesse contestualizzandole al fine di pervenire alla *forma estrema* delle cose stesse, alla loro sostanza specifica, alla loro essenza. In altre parole per mettere in evidenza la loro *architettura tematica*, una struttura immersa in uno *spazio discorsivo* unico. Il processo *astrattivo* – trarre da – perviene all'idea assoluta, e così facendo rende confrontabili in una sorta di simultaneità gli aspetti specifici del territorio e della città restringendoli, per così dire, al loro *schema ideale*. L'astrazione non si pone in conflitto con la realtà – questa sarebbe una semplificazione eccessiva – ma pone accanto a questa un suo *simulacro analogico* rispetto al quale la realtà sviluppa una ambivalente forma di competizione. Per più di un verso, infatti, l'astrazione rappresenta un *perfezionamento* della realtà, che vi assume una nitidezza altrimenti irraggiungibile; all'opposto nell'astrazione si perde gran parte della possibilità di riferire una particolare realtà a realtà contigue che ne accrescono per confronto la complessità. In entrambi i casi tra realtà e astrazione, ovvero tra realtà e simulacro nasce una tensione positiva che dà luogo a momenti di rovesciamento creativo dell'una nell'altra, in un movimento alternato che vede i contesti reali dissolversi in puri campi di forze e questi consolidarsi successivamente in nuclei di *realtà nuove*.

Il terzo *pensiero-azione* o *mossa concettuale*, o *idea-strumento* consiste nell'*erranza*. Se è vero che infatti il progetto moderno si pone come il tragitto più breve tra due punti, e cioè come un percorso lineare, è anche vero che, contraddittoriamente, è solo un andamento erratico e divergente, nel quale il caso assume un ruolo preponderante, che *specializza* in qualche modo le scelte progettuali *lineari* finalizzandole a un tema preciso, così facendo sottoponendole a una percepibile *tensione*. L'erranza si fa ricerca raddomantica di fuochi eccentrici che destabilizzano ogni possibilità di permanenza e di ritrovamento, a vantaggio di un'incessante rimessa in discussione di qualsiasi riferimento consolidato.

A queste di tre mosse principali vanno poi aggiunte altre procedure quali la *velocizzazione*, la *frammentazione*, la *compenetrazione*. La *velocizzazione* è un esito delle poetiche moderne del movimento, e ha come risultato – si vedono ad esempio le esperienze futuriste – un fondersi delle cose in uno sfumare dei contorni che le assimila allo sfondo, producendosi in tal modo un loro

appartenere ibrido e metamorfico all'ambiente che le contiene; la frammentazione deriva dalla scelta generalizzata di un relativismo teorico e operativo come funzione della molteplicità moderna delle visioni del mondo, un relativismo che consente solo affermazioni parziali, forme architettoniche non concluse, e sistemi insediativi interrotti, in una coinvolgente oscillazione tra analiticità ed estetismo proiettata su una estrema *saturazione* del segno; la compenetrazione si dà come conseguenza di una compressione dei corpi che tendono a entrare l'uno nell'altro in una densa stratificazione di volumi, come avviene ad esempio nella città giapponese. Blocchi plastici materiali e immateriali, volumi reali e *volumi atmosferici* , ovvero pieni e vuoti, occupano idealmente uno spazio maggiore di quello che competerebbe alla loro somma, creandosi così un universo di forme proiettato su una diversa spazialità che comprende il loro reciproco *contenersi* . Colti in uno scorrimento fissato nell'istante, i volumi scambiano la loro essenza in un gioco combinatorio teoricamente infinito.

Il quadro appena descritto ha fatto sì che nel pensiero progettuale della modernità e della postmodernità il territorio e la città siano stati visti come *straniati* , *astratti* ed *erratici* , nonché come *velocizzati* , *frammentati* , *compenetrati* . È all'interno di questa origine che si colloca la recente dialettica oppositiva che vede da un lato lo scenario teorico dei *non luoghi* , visione ricompositiva *neofunzionale* che identifica spazi particolari del territorio e della città destinati all'attraversamento e dall'altro la prospettiva più complessa dell' *atopia* , ovvero non tanto dell'assenza di valore identitario dei singoli intorni del mondo fisico – un'assenza derivata proprio dal movimento straniante, astrattivo ed erratico – quanto della inconsistenza reale del valore identitario stesso, fosse anche residuale e transitorio. Si profilano così due *tipologie teoriche* . La prima, direttamente *operabile* , deriva dalle riflessioni di Marc Augé, anche se è attiva da molto prima che l'antropologo francese la rendesse esplicita; la seconda, apparentemente *inoperabile* , è definibile come la tipologia teorica dell' *atopia* . Si tratta di una *metafisica* , anzi di una *serie di metafisiche* , perché di queste possiede la miscela di rigorismo estremo e di massimo potenziale immaginifico. Laddove Marc Augé non coglie il valore identitario dei non luoghi, in realtà quasi più rilevante di quello dei luoghi, stabilendo una gerarchia qualitativa non del tutto sostenibile nei suoi esiti interpretativi la quale implica un costante degradarsi degli spazi metropolitani fino alla loro definitiva irrilevanza, le metafisiche dell' *atopia* non temono di ripensare la questione del valore di tali spazi, non tanto per riproporlo o per dolersi della sua fine ma per rendere *progettuale* proprio il tendere asintotico a un limite intangibile. Pur se non può più realizzarsi concretamente, il valore si dà come paradigma orientativo, come *differenza* , come *misura* del mondo. Le *metafisiche dell'atopia* si rivelano in questo senso come le nuove frontiere di una progettualità che *compie* del tutto il ciclo della

modernità. L'atopia significa *ablazione del contesto*, rinuncia del trasferimento di senso da essi alle architetture; *deposizione* della *distanza* a favore di una totale prossimità delle cose. Da questo punto di vista occorre dunque riconoscere che al passaggio tra modernità e postmodernità non è corrisposta una vera *fattura epistemologica*, bensì una conferma e un'esaltazione del quadro precedente tale passaggio e cioè la compresenza dello straniamento, dell'astrazione e dell'erranza, tra modalità che hanno forse subito un certo slittamento *comunicativo*.

Nel dibattito italiano tale divaricazione è cresciuta progressivamente fino a produrre una condizione di vera e propria incomunicabilità, tra due schieramenti nettamente distinti. La scuola di Bernardo Secchi, nella quale si distinguono Stefano Boeri e Paola Vigano – entrambi fortemente influenzati dalle strategie *neoprogrammatiche* di Rem Koolhaas – individua nella *città diffusa*, in una chiave sostanzialmente *riformista*, uno spazio di mediazione tra il declino delle *rappresentazioni urbane* e l'energia dispiegata da *nuove riconoscibilità* di matrice non più morfologica ma *topografica* e *geografica*. Riconoscibilità che tentano di coniugare l'esigenza di *nuove centralità* con la volontà, di origine situazionista, di assecondare il *fluire* dei processi urbani. Il *suolo* di Bernardo Secchi è in questo senso il luogo di una scrittura che intende iscriversi in una qualche forma di *continuità* con le tracce preesistenti, tendendo così a una nuova condizione narrativa, pur se appare difficile sottrarre il *movimentiamo* che ispira queste strategie a una percepibile *estetizzazione* risolta in isolate potenzialità. Si associano a questa interpretazione, anche se con accenti diversi, le ricerche svolte tra Ascoli e Pescara da Pippo Ciorra, Giangiacomo D'Ardia, Umberto Cao, Paolo Desideri, Rosario Pavia, fautori tra l'altro di una ricostruzione *virtuale* del dibattito sulla città negli ultimi trent'anni a partire dalla linea che da Richard Buckminster Fuller, conduce attraverso Archigram a Superstudio. Una ricostruzione del tutto priva di riscontri nell'evoluzione reale delle ricerche teoriche e progettuali degli ultimi decenni. C'è da aggiungere però che l'adesione all'euforico *espansionismo* di Rem Koolhaas non coinvolge del tutto il pensiero di Bernardo Secchi. La sua città, anche se emargina o, meglio, *immobilizza* la *memoria* nel suolo, non è infatti *generica* come quella in cui crede l'autore di "SMLXL", ma è al contrario geneticamente *specifica*, anche se attraversata e perturbata da profonde mutazioni dell'identità. La linea di Bernardo Secchi, che vive l'erranza come un andare non tra punti sconosciuti ma tra *postazioni note*, trova il suo antipolo in quella posizione di Salvatore Bisogni, Vittorio Gregotti, Pierluigi Nicolini, Franco Purini, Alessandro Anselmi, tra molti altri, ma anche di Paolo Portoghesi, che considera l'atopia come esito creativo di una *accettazione* completa e integralmente *critica* dello sradicamento, una scelta la quale, proprio a causa del suo carattere conclusivo, apre su una *nuova positività* del territorio e della città, una positività che riscopre non certo i luoghi ma la loro *necessità ontologica*, una presenza mentale che

agisce per contrasto. Le metafisiche dell'atopia non lasciano, come i non luoghi, margini di mediazione, ma costruiscono paesaggi teorici aspri e definitivi, obbligando in qualche modo a rinominare il mondo a partire dall'unica vera esperienza che è consentita agli esseri umani, quella di una *condizione locale* come *paradossale modello* di ogni vastità.

Più che i non luoghi, *entità neofunzionali*, come si è già detto, e largamente prevedibili che producono, sono le metafisiche dell'atopia che appaiono oggi in grado di spiegare alcune circostanze importanti della globalizzazione. Il mondo globale è divenuto un *mondo metafisico* nel momento in cui ha invertito la sua fisicità in una astrazione straniante ed erratica: è un mondo velocizzato, frammentato e compenetrato che, al modo delle traduzioni interlineari, propone due realtà simultaneamente. Per un verso esso si configura infatti come un sistema in cui *tutto si tiene*, qualcosa di profondamente unitario nel quale le singole identità sono trascese in una radicale omologazione che esautora le nozioni di spazio e di tempo a favore di una ambigua istantaneità indifferente alle singole situazioni insediative; per l'altro si presenta come un collage incoerente di frammenti eterogenei, un insieme di zolle che si scontrano incessantemente producendo una geografia di limiti mutevoli che individuano regioni ancora fortemente distinte, colme di irriducibile *unicità*. Il mondo dei non luoghi è il mondo del mercato e della *nuova ideologia dello shopping*, che trova in Rem Koolhaas il suo più convinto profeta; il mondo dell'atopia è quello dello spazio del conflitto come messa in atto della *libertà*, lo spazio dei *luoghi nuovi* come ambiti riconquistati di un'azione reale sul mondo fisico. Se al primo modo corrisponde l'acquirente di Prada, tutto polarizzato sulla virtualità del *logo*, al secondo modo, quello dell'atopia, corrisponde l'incursore, il *casseur*, il *black bloc*, colui il quale compie il rito più dissacrante, vale a dire il *non acquisto*, il *rifiuto rituale* della merce e della sua *aura*, l'isolamento della merce stessa dalla sua cornice. Una cornice che è la *condizione* stessa della sua esistenza e del suo ruolo immaginifico. Alla cancellazione di ogni possibilità descrittiva corrisponde la violenta riaffermazione della natura avventurosa e soprattutto misteriosa della metropoli, una natura che consente ancora l'iscrizione in essa di tragitti eversivi per mezzo dei quali pervenire a *nuove narrazioni*. All'interno della dialettica tra *non luoghi e atopie* si collocano le *alternative apparenti* e piuttosto equivoche tra *fissità e movimento*, tra *rigidezza e fluidità*, tra *parzialità e totalità*. Tutte le poetiche *metamorfiche*, *ibridizzanti* e *transitive*, oggi così diffuse, hanno origine da questa dialettica. Alternative apparenti perché non c'è alcunchè di fluido ed entusiasticamente *liquido* nella metropoli contemporanea, una metropoli che al contrario si fa sempre più chiusa, compartimentata, divisa, articolata in settori che si *fortificano* isolandosi e negandosi all'accessibilità. Primo tra questi settori a *penetrazione*

controllata è proprio quello del *consumo*, spazio di ferree ritualità che escludono più che accogliere, che discriminano più che integrare, che *marcano* più che eliminare contrassegni e sigle.

Per finire occorre riferirsi a tre ambiti problematici. Il primo è la nuova centralità dell'arte. L'arte rappresenta oggi la forma superiore ed estrema dell'atopia, in quanto costruzione di *luoghi senza luogo*. Atopia ma anche utopia realizzata, ambito di un universalismo del linguaggio che si riconosce nell'estrema differenziazione dei lessici e dei partiti tematici. Che si riconosce, quindi, in qualcosa che è di fatto contrario a se stessa. Il secondo è la rottura dei quadri di congruenza logico/procedurale e la delega alla tecnologia di ogni coerenza progettuale. Anche in questo caso occorre riconoscere alla tecnologia, *anamorfosi malata* della tecnica, l'appartenenza all'universo dell'atopia. Il terzo riguarda la *comunicazione del mondo*. Con ogni probabilità l'immagine cinquecentesca del mondo sul quale i meridiani e i paralleli hanno gettato una rete dovrà essere sostituita da una nuova *rappresentazione* che dia conto delle logiche globali. Forse solo ripensando le *forme* antiche del mondo sarà possibile disporre di una sua *proiezione figurativa* che sia più adeguata a indicare i processi reali che si svolgono oggi sul pianeta. Probabilmente si tratterà di una rappresentazione *estroversa* la quale, superando l'ispirazione geografica di Mercatore partirà dal sistema satellitare per poi essere *calata* sulla terra, una terra ridiventata *piana*. Piana come la rete, punto di confluenza delle tre icone di Los Angeles, Broadacre City e della scheda madre di un calcolatore.

Le metafisiche dell'atopia sono metafisiche delle libertà. Una libertà che nell'erranza si dà attraverso la *separazione* delle dipendenze e, delle relazioni, delle corrispondenze. Il modello della *scissione*, del *decentramento*, della *differenza* e della *discontinuità* prende il posto di quello dell'unione, della centralizzazione e della continuità. Libertà è libertà di pensare il mondo globale come qualcosa che cambia costantemente la sua forma e che essendo globale si muove verso una finalità che se non è proprio unitaria comprende in qualche modo qualcosa di unitario che è *funzione* di un progetto. In effetti, se la globalizzazione non avesse un progetto, non esisterebbe. Come si è appena detto tale progetto di non è unitario, ma acquista un senso solo nella pluralità di diversi e anche opposti scenari ai quali dà vita, anche se è fondamentalmente il progetto di un'*unità virtuale*. Un'unità impossibile che risponde al restringersi del mondo stesso in qualcosa che fa pensare all'Eden o all'Arcadia, ovvero a un *paesaggio riconciliato*. La pluralità in cui il progetto riconosce una globale pluralità geneticamente conflittuale trae la propria possibilità di esistenza dalla memoria quella memoria che Bernardo Secchi nega al linguaggio e consegna al suolo una volta trasformata quasi in una *memoria biologica* e che Vittorio Gregotti ritiene invece consistere

nella *coscienza* stessa del linguaggio. Una memoria che vuole imporsi oltre e contro ogni amnesia. Philip K. Dick ha scritto: “Viviamo giornalmente di illusione. E’ entrata nella nostra vita da quando il primo aedo snocciolò il primo poema epico di una battaglia di tempi andati. L’Iliade è un falso. Quanto quei bambini che fanno scambio di francobolli sul pianerottolo d’ingresso. Gli uomini si sono sempre sforzati di conservare il passato, di mantenerlo come vivo. E in questo non c’è niente di male. Altrimenti ci mancherebbe la continuità, avremmo solo l’istante. E l’istante, il presente, senza un passato vuol dire poco o niente”.

Franco Purini
Camerino 2003