

# L'ARQUITECTURA: DE LA SOCIETAT DE L'ESPECTACLE A L'ERA DE LES XARXES. L'ARCHITETTURA: DALLA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO ALL'ERA DELLE RETI

**Francesco Ranocchi Di Cesare**

Per citar o enllaçar aquest document:

Para citar o enlazar este documento:

Use this url to cite or link to this publication:

<http://hdl.handle.net/10803/402894>

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Tesi dottorale

**L'arquitectura: de la societat de l'espectacle a l'era de les xarxes**

L'architettura: dalla società dello spettacolo all'era delle reti

Francesco Ranocchi Di Cesare

Dirigida per la Prof.sa Dr.sa Maria Josep Balsach Peig

Programa Oficial de Doctorat en Ciències Humanes i de la Cultura

*Memòria presentada per optar al títol de doctor per la Universitat de Girona*

**2015**



a Nadina, Alessandro e Valentino





## INDICE

<b>Riassunto in catalano (Resum)</b>	<b>pag.</b>	<b>11</b>
<b>Riassunto in inglese (Abstract)</b>	<b>pag.</b>	<b>15</b>
<b>Presentazione:</b>	<b>pag.</b>	<b>19</b>
Obiettivi	<b>pag.</b>	<b>20</b>
Metodologia	<b>pag.</b>	<b>20</b>
Risultati	<b>pag.</b>	<b>20</b>
<b>Introduzione.</b>	<b>pag.</b>	<b>23</b>
Per un'architettura della società delle reti	<b>pag.</b>	<b>24</b>
<b>1 Pubblicità e XX Secolo</b>	<b>pag.</b>	<b>29</b>
1.1 Arte e pubblicità	<b>pag.</b>	<b>30</b>
1.2 L'azzeramento e la costruzione del dualismo reale/surreale, e società/pubblicità	<b>pag.</b>	<b>33</b>
1.3 Il funzionalismo e la gaia architettura	<b>pag.</b>	<b>40</b>
<b>2 La società dello spettacolo nell'era delle reti, XXI Secolo</b>	<b>pag.</b>	<b>43</b>
2.1 La società dello spettacolo	<b>pag.</b>	<b>44</b>

2.2	La società dello spettacolo, XXI Secolo	pag.	46
<b>3</b>	<b>Come si trasforma il logos attraverso la Doxa: la questione del comportamento nella società delle reti</b>	<b>pag.</b>	<b>49</b>
3.1	L'essere e l'unità d'informazione binaria	pag.	50
3.2	La questione del comportamento nella società delle reti	pag.	52
3.3	Appartentività e appartentività fittizia	pag.	56
3.4	Ultimate	pag.	59
3.5	Un mobile esercito di metafore	pag.	62
<b>4</b>	<b>L'architettura e la Prima Guerra Mondiale</b>	<b>pag.</b>	<b>67</b>
4.1	Riflessioni su un nitido e trasparente cristallo	pag.	68
4.2	L'adattamento e/o il rifiuto di un nuovo paradigma	pag.	71
4.3	Tecnicismo postbellico	pag.	73
<b>5</b>	<b>L'Architettura Moderna, architettura della pubblicità e della comunicazione</b>	<b>pag.</b>	<b>81</b>
5.1	Verso un'architettura come modello della società	pag.	82
5.2	Architettura come rappresentazione della crescita continua	pag.	91
5.3	Etica ed estetica dell'Americanismo: dalla paideia agogica del Bauhaus al prodotto come metessi dell'idea di progresso	pag.	100
5.4	L'americanismo e la migrazione della centralità della produzione artistica e architettonica negli USA	pag.	110
5.5	La semiotica della novità	pag.	117

<b>6</b>	<b>Dagli Anni Venti ai luoghi delle masse</b>	<b>pag.</b>	<b>123</b>
6.1	Stile architettonico e stile di vita	pag.	124
6.2	Dopo la grande guerra	pag.	133
<b>7</b>	<b>La crisi dell'idea di progresso negli USA</b>	<b>pag.</b>	<b>139</b>
7.1	In the total animal soup of time	pag.	140
7.2	L'architettura come merce	pag.	143
<b>8</b>	<b>L'architettura della crisi occidentale</b>	<b>pag.</b>	<b>147</b>
8.1	Louis Isadore Kahn: la teoria dell'informazione, l'ordine e la negentropía	pag.	148
8.2	Louis Isadore Kahn: l'accademismo fra tradizione e azzeramento	pag.	153
8.3	La merce come controcultura: Robert Venturi e Denise Scott Brown	pag.	156
8.4	La merce come architettura (se nel moderno l'architettura è controcultura)	pag.	163
<b>9</b>	<b>Dai luoghi delle masse all'era delle reti</b>	<b>pag.</b>	<b>167</b>
9.1	L'architettura icastica	pag.	168
9.2	Trasformations in architecture	pag.	178
9.3	L'architettura moderna, messaggio di una storia futura	pag.	183
9.4	L'architettura icastica e l'architettura schematica	pag.	187
9.5	XXIII e XXIV Biennale d'Architettura di Venezia: il teatro sul vuoto	pag.	190
<b>10</b>	<b>Città, anticittà, metacittà</b>	<b>pag.</b>	<b>197</b>
10.1	Città e cittadini	pag.	198

<b>11</b>	<b>Città capitalista e città sostenibile nell'era della metacittà</b>	<b>pag.</b>	<b>207</b>
11.1	Il modello della città sostenibile	pag.	208
11.2	Macchina multitudinaria	pag.	210
<b>12</b>	<b>La questione dell'intelligenza collettiva nella società delle reti</b>	<b>pag.</b>	<b>219</b>
12.1	Reti, intelligenza collettiva, nuova accumulazione	pag.	220
<b>13</b>	<b>La società delle reti</b>	<b>pag.</b>	<b>237</b>
13.1	La società delle reti	pag.	238
13.2	Brevi note d'estetica	pag.	239
13.3	Natura e medium	pag.	244
13.4	Capturing value	pag.	246
13.5	La condizione	pag.	251
13.6	Universali	pag.	254
13.7	Variazioni di stile	pag.	257
13.8	A nice pair	pag.	262
13.9	Le species della specie umana	pag.	268
13.10	Centro Mobile	pag.	272
13.11	L'illusione della riduzione d'entropia e il valore dell'informazione	pag.	275
13.12	La rete e il mercato	pag.	284
13.13	Segni marxiani	pag.	286
13.14	Minimo comun denominatore	pag.	288

13.15	La Torre	pag.	294
<b>14</b>	<b>Archidettato</b>	<b>pag.</b>	<b>301</b>
14.1	Archidettato fase 1	pag.	302
14.2	Archidettato fase 2	pag.	358
14.3	Promenade	pag.	371
14.4	Incantagione, incantesimo, incanto	pag.	375
14.5	Waz up?	pag.	380
14.6	Link: the instant chronicle	pag.	386
	<b>Conclusioni</b>	<b>pag.</b>	<b>411</b>
<b>Appendice A</b>	L'evoluzione della <i>species</i>	<b>pag.</b>	<b>414</b>
<b>Appendice B</b>	Divinità minori: copie e approssimazioni nella ricostruzione della Repubblica di Georgia	<b>pag.</b>	<b>426</b>
<b>Appendice C</b>	Note sulla ricerca di Albert-László Barabási	<b>pag.</b>	<b>438</b>
<b>Appendice D</b>	Note sulla ricerca di Kazys Varnelis	<b>pag.</b>	<b>444</b>
	<b>Bibliografia</b>	<b>pag.</b>	<b>449</b>



## RIASSUNTO IN CATALANO



## RESUM

En aquest treball s'analitza l'adaptació de la cultura del disseny a la americanització de la societat occidental i a un univers de la publicitat propi de la cultura de masses, en relació amb el creixement de la societat de les xarxes, és a dir, el procés de comunicació global desenvolupat per la tecnologia digital.

El nostre estudi aborda les raons que estan en l'arrel, tant dels paràmetres de les configuracions de superfície en l'art i l'arquitectura, com en les limitacions del mètode històrico-crític que s'ha emprat normalment per estudiar aquestes anàlisis.

Com que es tracta d'un estudi inèdit i que abraça el fenomen no tan sols en la comparació teòrica amb els últims vint anys, sinó que també analitza la seva evolució durant el segle XX, ha estat necessari revisar els moments nodals més importants, sobretot des de la Primera Guerra Mundial i el canvi del centre de gravetat econòmic d'Europa als Estats Units, en una mena de counterstory.

L'estudi avança per cercles concèntrics, apropant a poc a poc el punt d'observació, ja que, des de 1914 fins a l'actualitat, es desenvolupen nous aspectes i noves condicions de la societat, i també nous exemples i casos en l'arquitectura i en la societat en general.

La comercialització del producte de la indústria cultural ha estat el veritable nucli del desenvolupament de l'arquitectura contemporània (de forma gairebé exclusiva des de 1914), més enllà de la seva màscara, en una sèrie de passos que s'han justificat com a tècnica i com a poètica.

Capacitat, la del producte d'arquitectura reduït a objecte vendible, que és la perfecta adaptació del significat de l'arquitectura al sistema de comunicació de masses tradicional, i que ara s'amplifica en el sistema de xarxes, on gràcies a la forma mínima dels seus factors es pot fàcilment acumular com a informació i així determinar una nova base per la transformació dels criteris de judici en un esdeveniment estadístic.

Les xarxes s'analitzen com a instruments de recollida, organització, emmagatzematge i intercanvi d'informació que generen nous sistemes de selecció que produeixen jerarquies inestables en les dades crítiques per a la nostra cultura.

En l'era de les xarxes, aquests processos de canvi en la comunicació corresponen nous canvis del pensament, de la cultura, de la societat (en termes de sentit comú i general), i gradualment van especificant canvis que s'han produït (o que s'estan produint) en l'entorn de vida, un entorn físic o imaginari de l'home.

El caràcter unitari dels projectes que descrivim pot semblar a voltes incert, ja que no solem indicar explícitament una voluntat formal o poètica programàtica o de pertinença, encara que siguin perfectament recognoscibles en la seva icasticitat i reducció semàntica, això com a resposta a raons que pertanyen més al àmbit de la comunicació que a aspectes directament utilitaris. Una arquitectura que té una naturalesa de mèdiom, la qual és més viva que els seus aspectes habitables físicament: una expressió sintètica i reductora, d'impacte immediat. Una forma només assertiva. Precisament definim arquitectura icàstica a aquest producte fruit de la complexa relació entre la indústria cultural i la indústria de la construcció.



**RIASSUNTO IN INGLESE**

## ABSTRACT

This paper analyzes the adaptation of the design culture to the americanization of western society; this phenomenon is studied with a special attention to the effects of the growth of the network society ( ie, in the process of global communication developed for digital technology) on the public realm of mass culture.

Our study examines both the changes of the architectural expression and the deficiency of the critical method that has described it.

As this is an unprecedented study that embraces the phenomenon not only in comparison with the past twenty years, but also in its evolution during the twentieth century, it was necessary to review the most important nodal moments, especially since the First World War and the shift of the economic center of gravity towards the United States; a kind of counter story.

The study advances by concentric circles, gradually approaching the point of observation, because, since 1914 until today, with the development of new conditions and new aspects of society, continuously appear new examples and case studies in architecture and society in general.

Commercialization of the cultural industry has been the true core of the development of contemporary architecture (almost exclusively since 1914) beyond its mask in a series of steps justified as technical and poetic.

So the products of architecture as reduced to marketable objects, showed a perfect adaptation to the traditional system of mass media (one to many); This characteristic is now amplified by the network system, a world where all the meanings of architecture are reduced to the minimum size, so its factors can be easily accumulate as information; this collection of information provides the basis for the transformation of the judging criteria in a statistical event.

The unitary character of the projects that we describe may sometimes seem vague; but, beyond the singularities, the expression of a particular programmatic or poetic belongings, they are perfectly recognizable in their icasticity and semantic reduction, which is a response to reasons that belong more to the field of communication than directly to utilitarian aspects: an architecture whose

nature of Medium is more alive to its physically habitable aspects; a synthetic and reducing expression of immediate impact; the only assertive way. Precisely we define icastic architecture the product of the complex relationship between culture industry and construction industry.



## PRESENTAZIONE



## **OBIETTIVO**

Obiettivo di questa tesi è fornire una visione dello sviluppo dell'architettura nel XX e nel XXI Secolo come prodotto dell'affermazione della comunicazione di massa e dell'espansione, dal finale del secolo passato, delle reti informatiche.

## **METODOLOGIA**

Analizziamo come sia possibile l'affermazione del valore nella società attuale, ossia come si costituiscano criteri di giudizio nel dominio pubblico e come questo processo sia influenzato dall'evoluzione del sistema delle reti informatiche; sulla base di queste osservazioni tracciamo un'interpretazione dello sviluppo dell'architettura dalla nascita dei sistemi di comunicazione di massa.

## **RISULTATI**

Il nostro lavoro è un contributo alla comprensione dell'evoluzione della società contemporanea, uno studio che si propone di favorire lo sviluppo di una nuova linea d'indagine dell'architettura e dell'arte contemporanee.





## INTRODUZIONE

Questo lavoro risponde all'esigenza di analizzare gli sviluppi dell'adattamento della cultura progettuale all'americanizzazione della società occidentale, all'universo della pubblicità e alla cultura di massa, in relazione all'affermazione del sistema delle reti, inteso come il processo comunicativo globale permesso dalla tecnologia digitale.

L'idea nasce dall'esigenza di verificare nell'attuale condizione alcune linee guida nell'interpretazione dell'architettura contemporanea organizzate in un precedente lavoro incentrato sull'architettura della società dello spettacolo<sup>1</sup>.

La condizione relazionale delle reti è ampiamente studiata nei suoi aspetti economici e cosmopolitici, come dal punto di vista delle specifiche tecnologie coinvolte nel processo; il nostro campo specifico, quello urbanistico - architettonico è affrontato soprattutto nei suoi esiti finali, nei suoi prodotti, generando una serie di studi e di confronti limitati a questioni definibili *formalistiche*, intendendo con tale espressione *attinenti alla configurazione visibile degli stessi e alla relazione con una tradizione di modelli e di procedimenti*.

Il nostro studio affronta le ragioni che sono alla radice sia dell'impostazione di tali configurazioni superficiali, nell'arte e nell'architettura, sia dei limiti che l'analisi storico-critica dimostra di porsi nel considerarne gli sviluppi.

Trattandosi di uno studio inedito e abbracciando il fenomeno non solo rispetto agli ultimi venti anni, ma anche nei suoi prodromi nell'arco del Novecento, è stato necessario ripercorrere i momenti nodali maggiormente significativi, in special modo dalla Prima Guerra Mondiale e dallo spostamento del baricentro economico negli Stati Uniti; in una sorta di controstoria il lavoro avanza esaminando puntualmente quegli aspetti che da un lato si rivelano chiarificatori per comprendere lo sviluppo dell'attuale condizione, dall'altro richiedono un riesame che ne mostri la natura attraverso questa nostra lente: uno sguardo che considera il trasferimento del portato simbolico dall'opera a un suo equivalente, un principio di valore

---

<sup>1</sup> Ranocchi, Francesco, Los Angeles. L'architettura della società dello spettacolo, Mancosu editore, Roma 2004

condivisibile attraverso i mass media tradizionali prima e le reti poi. Un principio di valore indeterminato, che passa dalla sua affermazione attraverso una pubblicità mirata a obiettivi specifici, a una condizione materializzabile unicamente attraverso le reti, attraverso il sistema di flusso e di accumulazione d'informazioni generato dalla società delle reti; un sistema capace di trasformare tale principio indefinito in un *quanto di valore* il cui accrescimento è permesso dalla condizione autoreferenziale dello scambio in rete e dalla particolare capacità di tale mezzo di eludere altri sistemi di critica e di giudizio, annullandoli (quanto più usati) nella sommatoria sempre positiva dell'accumulazione d'informazione e di contatti. Se il risultato di tale accumulazione assume le caratteristiche categoriali che permettono il giudizio, tuttavia è un insieme fluttuante composto di semplici operatori, di entità definibili sincategorematiche, alle quali non è possibile attribuire singolarmente quelle qualità che possano portare a un significato validante un giudizio condiviso.

Questa trasmutazione replica il passaggio dal simbolismo della rappresentazione artistica a quello del denaro, convertendo nelle reti quello che era un processo legato all'autorevolezza dell'esperto, della fonte o all'intensità di un irraggiamento mediatico mirato, in un processo basato sul numero indefinito, sulla massa intesa in senso direttamente fisico, concreto, come quantità di bit, e sulla saturazione dell'intervallo temporale che permette. L'architettura assume così una doppia natura monetizzabile, quella di *real estate* e quella di equivalente simbolico della ricchezza, intesa come potere di gestione del denaro. Ma quest'ultima natura le deriva dal continuo processo di raccolta nelle reti di particelle d'informazione che acquistano qualità solo attraverso la propria accumulazione.

Lo studio avanza così *per cerchi concentrici*, avvicinando progressivamente il punto di osservazione man mano che, dal 1914 a oggi, si sviluppano nuovi aspetti e nuove condizioni nella società, e nuovi esempi e casi nell'architettura e nella società in generale, fino a osservare il fenomeno specifico *dell'architettura della società delle reti*, sia nei suoi aspetti specifici che nella superficie teorica che li sostiene.

Dalla traduzione delle istanze ideologiche in residuo commerciabile, sintetizzandole e semplificandole fino a trasformarle in *qualcosa in sé stesso*,

rappresentandole come “argomento” vendibile, alla identità completa tra i due campi, quello *del pensiero*, inteso in senso lato, e quello del commercio. Una tecnica che è alla base dell'efficacia della commercializzazione del prodotto dell'industria culturale e che ha costituito il reale nucleo di sviluppo dell'architettura contemporanea, in maniera pressoché esclusiva a partire dal 1914, al di là del suo mascheramento in una serie di passaggi e sviluppi giustificati come tecnica e come poetica, mentre l'unica aderenza ai tempi è nell'adesione perfetta alla logica produttiva dell'industria culturale.

Una capacità, quella del prodotto architettonico ridotto ad argomento vendibile, che se già costituisce il perfetto adattamento del significato dell'architettura alla comunicazione di massa di tipo tradizionale (*one to many*), è ora amplificata nel sistema delle reti, trovando nell'essenza minima dei suoi fattori la capacità di trasformarsi in informazione accumulabile e di determinare così una nuova base nella trasformazione del giudizio in un evento statistico.

Il carattere unitario dei progetti che descriviamo può sembrare talora sfuggente, in quanto non sono soliti denotare esplicitamente una volontà programmatica né un'appartenenza formale o una poetica specifica, sebbene siano perfettamente riconoscibili nella propria *icasticità*, *riduzione semantica* e rispondenza a ragioni che appartengono maggiormente alla sfera della comunicazione che a quella direttamente utilitaristica, confondendo gli aspetti della presenza fisica con quelli propri del messaggio che la sostiene (e viceversa). Un'architettura il cui aspetto di medium è più vivo del suo riferimento fisico abitabile.

Appunto definiamo *architettura icastica* il prodotto della complessa relazione tra industria culturale e industria delle costruzioni. Una sinteticità il cui potere enunciativo è avulso da questioni poetiche o, in generale, abitative. Una maniera evidente, ferma alla contundenza comunicativa del proprio titolo, e ridotta essenzialmente solo a quella. Una tendenza che abbraccia la produzione architettonica come la critica che la rilancia, il cui scopo può, in tale logica, essere solamente assertivo: in termini negativi o positivi, il suo vero ruolo è stabilire turni e gerarchie.

Per afferrare meglio la sfuggibile identità tra gli aspetti fisici e gli aspetti comunicativi della produzione dell'architettura della società contemporanea,

l'intrinseca intercambiabilità dei due aspetti, il lavoro termina con un excursus per le reti, una ricostruzione di un percorso di ricerca-ricezione-trasmissione, di quella condizione di *mediata-immediatezza*<sup>2</sup> che sostituisce la storia con una cronaca incessante.

Francesco Ranocchi, Girona, Dicembre 2014

---

<sup>2</sup> Come riporta uno dei testi che compongono l'excursus





1

## PUBBLICITÀ E XX SECOLO

## 1.1 ARTE E PUBBLICITÀ

*L'industria culturale, insomma, assottiglia  
l'imitazione*

Theodor Adorno e Max Horkheimer<sup>3</sup>

Arte e propaganda-pubblicità sono due forme distinte di agire nella realtà sociale? Di “percepirla” e “interpretarla”? Di affermare e negare? Di comunicare sospendendo apparentemente il giudizio, di trasmettere più significati insieme, anche contraddittori?

Mantenendo l'ambiguità tra il termine pubblicità, come propaganda commerciale e come sfera pubblica<sup>4</sup>, ambiguità che si va perdendo nell'uso quotidiano del termine nella nostra lingua, possiamo affermare che la nostra espressione comune è riassunta nella sfera della comunicazione a fini commerciali.

È difficile incontrare un fenomeno artistico, un caso, una situazione nella quale l'accettazione e la monetizzazione dell'arte contemporanea non sia effetto di un complesso processo di pubblicità del tipo tecnicamente denominato *marketing*. La stessa produzione artistica precedente, dal graffitismo primitivo alle installazioni video, è apprezzata e commercializzata, è *valorizzata* a partire dalla definizione convenzionale ricevuta dalla nostra tradizione culturale, attraverso processi simili, che sono l'evoluzione dei comportamenti elementari del collezionista, del feticista e dello speculatore.

L'architettura, in quella sua componente fondamentale che riflette l'immagine del nostro vivere, ossia in quella parte nella quale è pienamente assimilabile all'arte, al di là di ogni valutazione semplice della sua utilità pratica, presenta una ambiguità ancora maggiore, proprio per essere espressione diretta e tangibile di un valore convenzionale tra i più solidi, quello immobiliare.

Questa sua natura di bene, prescindendo dalle sue qualità comunicative, nel contesto del capitalismo avanzato comporta la necessità di attuare complesse strategie proprio su tali qualità, come strumento per incrementare il suo valore potenziale.

---

<sup>3</sup> Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max, *L'industria culturale*, in *Dialettica dell'Illuminismo*, Editorial Trotta, Madrid 1998, Pag. 175

<sup>4</sup> L'espressione utilizzata convenzionalmente per tradurre il termine inglese *publicity*.



1 Zaha Hadid e Karl Lagerfeld

Si definisce *commodification* la perdita delle qualità capaci di differenziare i prodotti, che diventano *beni indifferenziati*, come i prodotti di base (caffè, sale, minerali). Può determinarsi, ad esempio, perché un prodotto soggetto a brevetto (ad esempio un farmaco) diviene di pubblico dominio; o, più semplicemente, quando la differenziazione diventa indocumentabile, indeterminabile, inidentificabile.

In tal senso l'ultimo baluardo contro l'indifferenziazione è il marketing; che in queste condizioni è evidentemente un *marketing del falso*.

L'architettura, essendo sottoposta a un processo di *commodificazione*<sup>5</sup>, ha sviluppato diverse strategie per la differenziazione apparente.

In una società nata dall'evoluzione della tecnica, ma basata sulla relazione altamente instabile tra evoluzione e sostituzione del prodotto, una società devota alla celebrazione di continue, effimere epifanie e costanti sparizioni schumpeteriane, il processo di definizione dei valori è a sua volta un prodotto, e la tecnica che lo genera è la stessa che sostiene un'altra fondamentale relazione, anch'essa instabile, quella tra denaro circolante, tra le monete nelle nostre mani con le quali acquistiamo le merci, la ricchezza apparentemente

---

<sup>5</sup> Utilizziamo questo neologismo per essere maggiormente aderente al concetto rispetto al consueto "mercificazione"

“reale”, e il capitale fittizio, fondato sulla gestione delle differenze di accesso a tale effimera ricchezza.

La storia dell'arte del XX secolo (e del XIX, e dell'inizio del XXI) non può scindersi da quella della pubblicità; sono congiunte... dove la propaganda-pubblicità si appropria delle azioni dell'arte, l'arte risponde in forma dialettica, e viceversa.

In particolare l'architettura moderna, nel corso di un intero secolo, passa da una fase di sviluppo, nella quale il progresso tecnologico applicato ai materiali e ai sistemi e processi costruttivi, organizza una *species*, una forma stilistica capace di comunicare la diretta ed effettiva relazione con tali progressi, alla metatematizzazione del concetto di progresso, portata da una serie di complessi processi di comunicazione pubblica; con l'evoluzione della tecnica dai processi pratici, meccanici di produzione a quelli informatici, dalla sfera della produzione materiale a quella della comunicazione, la finalità convenzionale dell'architettura come rappresentata nella sfera pubblica entra in crisi. L'evoluzione dei sistemi di comunicazione e di rappresentazione comporta la subordinazione dei processi tematici, delle finalità, in definitiva dei processi di valorizzazione dell'architettura ai processi stessi di rappresentazione, e in questo sviluppo emerge progressivamente quella forma particolare di sintesi espressiva che definiamo *architettura icastica*.

## 1.2 L'AZZERAMENTO E LA COSTRUZIONE DEL DUALISMO REALE/SURREALE, E SOCIETÀ/ PUBBLICITÀ

*Dum meus adsiduo luceat igne focus*

Albio Tibullo<sup>6</sup>

Il passaggio di secolo (1800-1900) può prendersi a simbolo della frantumazione della dialettica tradizionale circa l'idea del mondo (e dell'umanità).

La crisi è nascosta per lungo tempo nei riflessi di una diffusa tensione alla rappresentazione (e di un dialogo al riguardo sempre più evoluto) che è vocativa di una possibile, ambita episteme. Insieme l'arte come rappresentazione entra in crisi, mentre la rappresentazione (di tutto) va aumentando di giorno in giorno. Questo specchio, che è l'arte dopo il barocco, mette in scena la farsa della società ottocentesca, i suoi paradigmi, tra art pompier e veristi, tra restaurazione, Comune e ascesa della borghesia del commercio, dell'industria e del reddito.

Scompare l'arte basata sulle convenzioni di un'élite, lasciando ricordi, anch'essi da consumare.

Non si dovrebbe svelare niente puntualizzando come il dibattito che anima l'arte del cambiamento sia costruito sul continuo confronto di forme retoriche; *strutturato* sugli schemi della forma retorica.

Questa grande riflessione, che è narrazione di sé, assume le forme dell'ecfrasi, e in questo modo la sfera pubblica del fin de siècle si "analizza" e si descrive in una serie di entimeme nascoste dietro una apparente, sempre presente, antitesi: è una domanda di scelta, un vistoso scontro che cela l'assenza di verità condivise: si è partitari, per un bando o per l'altro, e questa opposizione sostituisce le verità, le certezze, un uomo e un dio che non sono più.

Lo scarto semantico si realizza eludendo a sua volta questa ingombrante antitesi, la maniera esplicita propria della contrapposizione, attraverso la forma del *priamel*, la contrapposizione dell'uno ai molti, al tutto: non semplicemente all'altro, ma a tutte le cose che questo altro potenzialmente convoglia e rappresenta. In questo modo si costruisce l'apparente superiorità (primato) di

---

<sup>6</sup> Tibullo, Albio, *Elegie*

una parte: l'unità è definita, rispetto all'altro, molteplice, caos apparente, indefinito...

Si costruisce, come forma, una poetica, uno stile.

La questione dello stile è un nodo centrale del pensiero ottocentesco, agli albori della critica moderna. In particolare lo è in architettura, dove si accumula la codifica di vari stili storici, classificati per caratteristiche e conformità.

Ossia, se è vero che con lo stile abbiamo un'unità, l'abbiamo di volta in volta a capriccio o a mirabile soluzione per l'occasione; insomma benché sia chiaro il concetto di stile, ne abbiamo troppi...

Ma uno stile dell'epoca... non può essere nulla di conosciuto, di storicizzato, nulla che sia stato oggetto del gioco di contrapposizioni operato dal priamel critico ottocentesco, niente che sia stato così acceso, ché, a queste condizioni, sarebbe stato contemporaneamente spento.

Riunite le varie argomentazioni a *principia* dell'Ottocento, quando non partecipi del pubblico gioco del priamel, quando non siano, in definitiva argomentazioni capziose, sono spesso rintocchi a vuoto...

*«No, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni. Noi non possiamo constatare nessun fatto "in sé"; è forse un'assurdità volere qualcosa del genere. "Tutto è soggettivo", dite voi; ma già questa è un'interpretazione, il "soggetto" non è niente di dato, è solo qualcosa di aggiunto con l'immaginazione, qualcosa di appiccicato dopo. È necessario infine mettere ancora l'interprete dietro l'interpretazione? Già questo è invenzione, ipotesi. In quanto la parola "conoscenza" abbia senso, il mondo è conoscibile; ma esso è "interpretabile" in modi diversi, non ha dietro di sé un senso, ma innumerevoli sensi. "Prospettivismo".»<sup>7</sup>*

Nasce la cultura di massa, ed è subito *solo infinita interpretazione*, cominciando con la riduzione volgare degli stili ottocenteschi, con il *kitsch*. Oltre ciò, in questo vuoto e in questa continua proposta di rappresentazione, nel senso specifico di continuo posizionamento davanti agli occhi, l'arte è moda. Charles Baudelaire punta il dito sull'unione di eterno (*sic*) e di contingente (moda) nell'arte. Ma l'eternità del passaggio di secolo è continua trasformazione... è l'eracliteo sole

---

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche, Vol.8, Tomo I, pp 299-300  
Da Opere Complete, ed. critica a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1967.

che si rinnova ogni mattino del capitalismo, la distruzione creativa. Che attraversa l'abisso del terrore con la Grande Guerra.

Un abisso nel quale sconfinava il dadaismo. 1916; Svizzera: nel cuore dell'Europa devastata, il nichilismo costruisce, e costruisce la negazione operativa di Dada.

Ma ancor più dell'inversione programmatica del senso operata dal dadaismo, è l'annullamento del senso come indice di razionalità, trasformato nel mentale non-razionale come indice dell'umano: da qui la scintilla surrealista si staglierà nel vuoto, sul nulla; dada avanza indicando per assurdo, per negazione; indicizzando la metatematizzazioni dell'alterità e dell'intangibile; affermando che quello che potrebbe essere in realtà non può essere e non è, ma sarà, e sarà altro.

E questa negazione non è altro che una delle infinite, possibili affermazioni del surrealismo.<sup>8</sup> Un idealismo le cui idee non sono prima dell'uomo. Un mondo di fantasmata. Un mondo psichico che interpreta la via aperta da Sigmund Freud: «la psiche è soprattutto insorgenza della rappresentazione come modo d'essere irriducibile e unico, nonché come organizzazione di qualcosa entro e attraverso la sua raffigurazione, la sua "messa in immagine"»<sup>9</sup>

Senza quest'azzeramento e insieme senza l'affermazione di una continua, infinita possibilità di rappresentazione non direttamente naturalista, non esisterebbero, nella *pubblicità*<sup>10</sup> del Novecento, un'Arte Moderna, e un Movimento Moderno in architettura.

L'insolito celato in una realtà solo apparentemente convenzionale o, che è lo stesso, una realtà convenzionale in un mondo apparentemente insolito: nei giochi della lingua è uno scambio facile... è in definitiva la stessa cosa, perché convenzionale e insolito per definizione appartengono a una sur-realtà, non sono né già esistenti, né sub stantes. Sono una narrazione *ab ingenio* iscritta nella

---

<sup>8</sup> Cfr Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris 1969, trad. italiana di Paolo Salvadori e Fabio Vasarri, *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 1997: «Il dadaismo e il surrealismo sono le due correnti che hanno segnato la fine dell'arte moderna. Essi sono contemporanei, benché in maniera solo relativamente cosciente, dell'ultimo grande assalto del movimento rivoluzionario proletario; e la sconfitta di questo movimento, che li lasciava confinati al campo artistico stesso di cui avevano proclamato la caducità, è la ragione fondamentale della loro immobilizzazione. Il dadaismo e il surrealismo sono nello stesso tempo storicamente legati e in opposizione. In questa opposizione, che costituisce anche la parte più conseguente e più radicale dell'apporto rispettivo di ciascuno, si rivela l'insufficienza interna della loro critica, da entrambi sviluppata da un solo lato. Il dadaismo voleva *sopprimere l'arte senza realizzarla*; e il surrealismo voleva *realizzare l'arte senza sopprimerla*.»

<sup>9</sup> Cornelius Castoriadis *Il progetto dell'Autonomia* ne *L'enigma del soggetto*, Dedalo Edizioni, Bari 1998, p. 119

<sup>10</sup> Utilizziamo il termine nel senso di *sfera pubblica*



sfera pubblica. Un sogno diventato comune, condiviso. Un sogno che non è appartenuto a nessuno, ma che è di tutti. Un'immagine fantastica, il veicolo pubblicitario perfetto.

Paradossalmente nel momento dell'affermazione delle masse come soggetto pubblico, l'avanguardia perde il "comando delle truppe". Anzi, tutto il contrario: molto prima dell'arte pop costituisce l'etichetta da affidare a quel componente della cultura che marca l'adattamento perfetto al sistema produttivo e alla sua propaganda di massa. L'avanguardia si trasforma nel banco di prova per la "messa a punto" della forma e degli schemi maggiormente aderenti al sistema produttivo globale. La sua funzione non deriva dal campo etico per influenzare quindi l'estetica, ma, secondo il paradigma proprio della cultura di massa e della società delle reti, il percorso è soprattutto nel verso contrario; l'arte "d'avanguardia" costituisce il modo d'adattamento del sistema della mediazione sociale al controllo della relazione tra efficienza produttiva e opinione pubblica, e alla reciproca sussunzione nelle ragioni della propaganda che, andando al nocciolo, costituisce il sistema stesso.

L'architettura può ora rappresentarsi come strumento e come funzione del progresso.

La metatematizzazione dei contenuti e la forma apodittica dell'atto comunicativo "architettura" rimandano la giustificazione dell'atto alla sua stessa intenzione: è funzionale perché ha (forse), esprime (forse), simbolizza (in sintesi) una funzione; che è il suo uso e il suo scopo; se un oggetto esprime, riflette il suo uso, risponde alla sua funzione, è un oggetto per definizione corretto, è coerente, è congruente, ed è - per quanto sia possibile assertire - in quel campo specifico chiamato *verità*, che definisce convenzionalmente il bello ma solo quando tutto questo processo autoreferente è messo in atto per giustificare proprio la *verità dell'essere bello*.

In questo quindi l'architettura simbolizza una suggestione perché l'uso, la funzione alla quale rimanda concettualmente, in maniera differente rispetto all'utensile, non è uno scopo qualsiasi, non è uno scopo definito, sperimentabile, ma è il concetto stesso, assolutizzabile, di funzione, il *tema funzionalismo*. In questo senso è una costruzione convenzionale, un artificio che stabilisce un codice, come tale valido solo nel suo ambito di condivisione.

Una costruzione teorica, condivisa originariamente in forma iniziatica ed elitista, diventa così un campo comune, costruito sfruttando quegli elementi dell'atto comunicativo che sono ampiamente condivisibili. Nel caso del simbolo architettonico, nella fase di affermazione del "funzionalismo" nella società di massa, individuiamo questi elementi proprio nella mancanza di associazioni convenzionali dirette, chiare, identificabili nel patrimonio comunicativo tradizionale, ossia nella presenza di ombre, che subiscono un processo volto a identificarle con un *tema inafferrabile*, generico ma non tradizionale che però, per definizione, *precede ogni classificazione connotabile*, rendendo vani tutti i tentativi di definizione; vani e soprattutto superflui, essendo la loro giustificazione formale di ordine superiore; di un ordine che rimanda alla possibilità di funzione, non alla funzione come uso, che rimanda quindi a una potenza, a qualcosa di ineffabile. Da qui il carattere proteiforme del funzionalismo nell'ambito della società della comunicazione, nell'ambito cioè della *pubblicità di massa*.

Superare tutti i limiti degli stili tradizionali, con i loro ben definiti sostenitori o detrattori. Quando le forme nuove generano critiche, queste faticano a identificare il bersaglio; se generano consenso, comunque si preparano a essere travolte dalle seguenti novità.

Trovando la sua giustificazione nel metatema (l'idea stessa dalla quale prende nome) il funzionalismo evita soprattutto di presentare un oggetto chiaro, e questo grande potenziale di adattamento e di variazione diventa l'elemento vincente al momento dell'offerta al pubblico massificato, a una società mercantile sempre alla ricerca del prodotto nuovo.

Rosalind Krauss interpreta l'arte d'avanguardia come un insieme di strategie indicali, antiautoriali e antiartistiche:

«Proprio la natura "indicale" delle avanguardie (Dada, Duchamp), ossia la negazione dell'icona, è l'altro malinteso che avvicina questa pratica con intento nichilista all'attitudine produttivista e costruttivista (che è stata storicizzata come l'altra faccia dell'avanguardia) del funzionalismo: comunque la negazione dell'icona, per differenti ragioni a partire da approcci radicalmente opposti. E comunque la sua sostituzione con un altro ordine di segni (o rimandi simbolici?) la negazione dello stile da un lato, l'illusione dello stile dall'altro.»<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Krauss, Rosalind, *Note sull'indice*, in *October*, 1977



2 *Le Corbusier, Casa at Weissenhofsiedlung, 1927*

Una tendenza analoga si manifesta nell'architettura, che attraverso la scelta di associazioni convenzionali irriducibili a un ente rappresentabile da una forma definita, entra nel campo dell'indicibilità: sempre più marca, marchio; a tutti gli effetti nella categoria degli indici.

La tradizione "spiritualità e forma", il "perverso" legame con la semplificazione razionalista dell'architettura degli stili storici, attuato, ad esempio, da Jean-Nicolas Louis Durand (1760-1834), ci narra le *funzionalità* come guida principale, e la

*rispondenza tra la forma e il materiale* come necessità (anche se nei limiti di un ars combinatoria). Proprio con il razionalismo vedremo la tendenza all'astrazione della forma rispetto a un concetto di *funzione* che è debitore dell'impostazione meccanicista cartesiana, con i rispondenti sconfinamenti nella metafisica; e vedremo, infatti, la genesi di un nuovo simbolismo, che torna a individuare una vera e propria iconologia, che è una delle esemplificazioni più evidenti di architettura icastica prima della Seconda Guerra Mondiale. Con il dovuto debito a *le principe vrai* di Eugene Viollet Le Duc, il nucleo del progresso tecnico-tecnologica del gotico come architettura della democrazia, della società eticamente corretta.

### 1.3 IL FUNZIONALISMO E LA GAIA ARCHITETTURA

*Dato il modo di esser della gente, il nome è ciò che rende visibili le cose*<sup>12</sup>

Friedrich Nietzsche

Con il funzionalismo si presenta un cambio fondamentale dell'ottica artistica... si stabilisce un prima e un dopo sia del fare artistico, sia della critica.

Abbiamo l'affermazione (è) di un'anticipazione (sarà): scambiando i due termini, abbiamo invece la tematizzazione di un'ipotetica *architrazia*, un riferimento ipotetico a una base culturale comune, alle tradizionali convenzioni e ai tradizionali dibattiti sull'interpretazione dell'architettura nella forma pubblica.

Questo, ovviamente, ha a che fare con Nietzsche, con la morte di Dio, il nichilismo e la volontà di potenza. Detto in altro modo ha a che fare con l'avanguardia... con la frantumazione della poetica artistica consolidata e della stessa socialità vigente.

A partire da questo momento, l'essenza dell'arte è una volontà mutevole, appunto "non è conoscenza, è solo interpretazione, infinita interpretazione"<sup>13</sup> ed è una questione non solo soggettiva ma individuale, funzionale (ci piace utilizzare qui questo termine...) a nascondersi in differenti maschere... le maschere della pubblicità della propaganda. Le maschere, detto in altro modo, della *società dello spettacolo*, ribaltando il senso (anche come direzione) della nota affermazione di Hegel «lo spirito è l'operare di tutti e di ciascuno». Dove però qualcuno, più di ciascuno, parla con il megafono...

Con la società delle reti questa situazione si modifica: "lo spirito" torna a essere l'operare di molti e di ciascuno. Ma ciascuno non è più una persona, un uomo... sono invece i suoi dati, filtrati dalla macchina. Il *General Intellect* marxiano torna a imporsi in maniera imprescindibile e in qualche modo sorprendente.

---

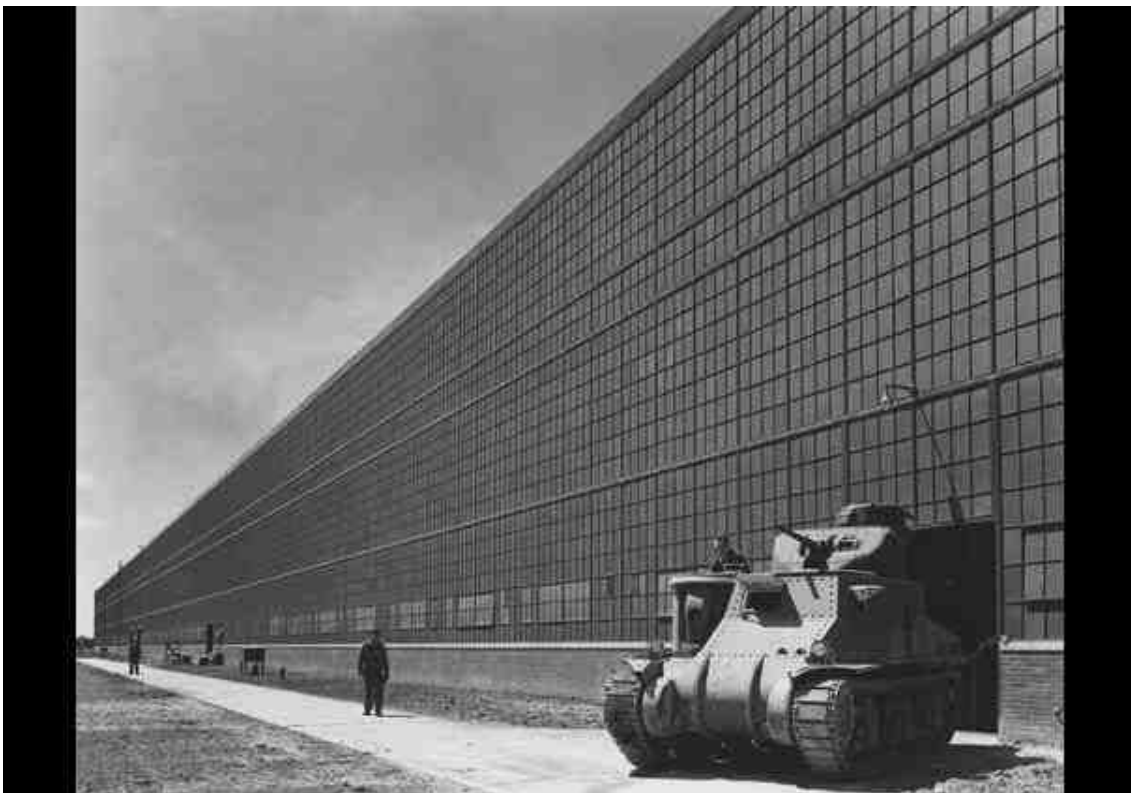
<sup>12</sup> Nietzsche, Friedrich, *La Gaia Scienza*, Libro terzo, aforisma 260

<sup>13</sup> Nietzsche, Friedrich, Op.cit.

Ancora, con Nietzsche, non c'è conoscenza, solo interpretazione, infinita interpretazione... e diventa cruciale il criterio di valutazione: proprio su questo modo umano, l'interpretazione, agisce la società (della comunicazione, di massa, dello spettacolo); come abbiamo visto, questo avviene agendo sulla *plausibilità* (quindi sfruttando il potenziale collettivo dei singoli ragionamenti abduktiv), modificandone i criteri.

La questione non è da poco. Con il Postmodernismo c'è una precisa volontà di mistificazione, appoggiata ancora sulla produzione di quel particolare consenso instabilmente autorevole chiamato gusto, sfruttandola o giocandoci, in rapporto al cinismo e alle "scelte etiche" degli attori.

Ma, oggi, dove il vertice dell'architettura è costituito da un gruppo ristretto di architetti riflessi (e riflettenti) in un diffuso sperimentalismo derivato, chiuso in un'unica semiosfera, l'illusione della scelta diventa un fattore estremamente importante. È la *Gaia Architettura*.



3 Albert Kahn, *Detroit Arsenal Tank Plant, Detroit (Michigan), 1940*



**LA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO NELL'ERA DELLE RETI, XXI SECOLO**



## 2.1 LA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO

*Spettacolo significa mostrare a tutti ciò che si ha  
e quello che si può*

Max Horkheimer e Theodor Adorno <sup>14</sup>

Nel 1967, in una realtà ancora segnata dalla prevalenza dell'immagine in bianco e nero e da una pubblicità lontana dal complicato carattere seduttore che assumerà negli anni successivi, Guy Debord legge l'ordito sul quale la società si sta evolvendo individuandone il nodo centrale nel sopravvento del carattere simbolico della merce rispetto ai suoi aspetti materiali, dando seguito così a un concetto già presente in Marx nel descrivere il carattere di feticcio proprio della merce.

La prevalenza del simulacro sul reale, conferisce maggior legittimità al falso (oggetto di scambio) rispetto al vero (indefinito e indefinibile)<sup>15</sup>.

Posto che *lo spettacolo* per Debord è e rappresenta la struttura della società dei consumi, è necessario indagare come questa struttura si organizzi, si riorganizzi o si evolva nel passaggio dai tradizionali mezzi di comunicazione di massa alle reti e come si possa interpretare in questo ambito l'assorbimento di tutti i contenuti di senso (secondo Marshall McLuhan) nel Medium, soprattutto in considerazione dell'evidente assimilazione della produzione di parole alla produzione di merce nella società dello spettacolo.

La merce, se non è parola, è immagine, un ponte tra un elenco di possibilità reali della vita e l'irrealtà costruita dei loro modelli.

Feticci prima che utensili, simulacri prima che oggetti dotati di fisicità: la conseguenza dell'organizzazione di un sistema commerciale sostenuto da una forma di spettacolo diffuso nell'economia mercantile avanzata, è la creazione di un linguaggio autonomo capace di esprimere le qualità di un mondo alienato. Non solo espressioni standardizzate per desideri standardizzati, ma la completa

---

<sup>14</sup> Max Horkheimer e Theodor Adorno, *L'Industria culturale in Dialettica dell'Illuminismo, frammenti filosofici*, Trotta ed., Madrid 1998, pag. 201

<sup>15</sup> Si potrebbe aprire una discussione sull'ambiguità dei concetti di falso e di vero, sul "platonismo originario" presente in queste definizioni, ma non è questo il luogo per una discussione metafisica: si intenda questa *verità presunta del falso* tale perché oggetto del rapporto di scambio, ossia reale in un ambito contingente e convenzionale. La verità in sé, in cambio, resta al di fuori.

sincronizzazione e condivisione di un nuovo mondo, non più parallelo, ma sovrapposto.

Con le parole di Debord, «lo spettacolo è il capitale a un tal punto di accumulazione da diventare immagine»<sup>16</sup> e quindi, «lo spettacolo è il denaro che si guarda soltanto, perché in esso la totalità dell'uso si è già barattata con la totalità della rappresentazione astratta.»<sup>17</sup>



4 Copertina del catalogo per l'Esposizione del Werkbund di Stoccarda, 1919

<sup>16</sup> Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris 1969, trad. italiana di Paolo Salvadori e Fabio Vasarri, *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 1997, pag. 64

<sup>17</sup> Debord, Guy, *La Società dello Spettacolo*, pag. 73

## 2.2 LA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO, XXI SECOLO

*...la società dello spettacolo, dove la merce contempla se stessa in un mondo da essa creato*

Guy Debord<sup>18</sup>

La comunicazione attraverso le Reti, principalmente Internet e le ricerche realizzate attraverso i motori o le reti sociali, comporta un nuovo momento che nella nostra visione è un ulteriore sviluppo della società dello spettacolo *tout court*.

La “mondializzazione dei rapporti sociali” estende la standardizzazione utilitaristica del messaggio di massa fino alla sincronizzazione globale dei comportamenti sociali, attraverso la continua cattura dell’attenzione su una realtà eidetica, però fittizia.

Nonostante l’apparente diversità dell’informazione disponibile in rete, o l’apparente pluralità delle fonti d’informazione.

Questa sincronizzazione è connaturata al sistema di comunicazione stesso, attraverso una serie di leggi di prestazione.

La pretesa “partecipazione” alla produzione di questi mondi si rivela l’espressione discretizzata<sup>19</sup> (sarebbe troppo dire “individualizzata”) di una sorta di coscienza proteiforme, dove alla istanza mitologico - narrativa (propria della pubblicità tradizionale) si sostituisce l’esattezza matematica, esattezza per definizione, tautologia, dell’accumulazione: accumulazione di informazione che non segue però alcun processo (se non in forma disgregata e parziale) di produzione di cultura, ma è solo un susseguirsi e un reciproco invalidarsi di *informazioni-prodotto*.

Non più, semplicemente, informazione come entropia (come segnalato, ad esempio, da Jean Baudrillard), ma sua trasformazione in un sistema di parametri quantitativi, accumulabile all’infinito (in quanto capitale), con l’unico valore, definibile solo come “qualità geometrica”, dato dalla localizzazione in una geografia astratta: la posizione in una lista continuamente mutevole di titoli e di rimandi: vero

---

<sup>18</sup> Debord, Guy, *La Società dello Spettacolo*, op. cit.

<sup>19</sup> La discretizzazione o quantizzazione sostituisce a valori continui dei valori *discreti* (quantificati, nel significato letterale di *quanto*) cioè a salti, non-continui,

*panta rei*, questo *topos* offre però, di nuovo, l'illusione confortante di un sistema di stelle fisse.

Ma l'accumulazione comporta fenomeni di *raggruppamento* (la complessità dei quali è indeterminabile), secondo un principio analogo al concetto di *controllore occulto*<sup>20</sup> (perché è a sua volta indeterminato e indeterminabile): qualcosa che giace nella *Natura* (come atto) e, utilizzando una categoria maggiormente selettiva, nella *Neonatura*, in senso cibernetico.

Questo luogo, proprio "termine medio di paragone per determinare le relazioni tra le cose"<sup>21</sup> diventa lo spazio del XXI Secolo, avendo il XX distrutto quelli tradizionali dell'organizzazione sociale (e della vita): la campagna e la città. La società capitalista, consumista, la società-spettacolo riesce quindi infine a costituire lo spazio assoluto e infinito dello scambio, dove l'attività e la partecipazione dei singoli riescono ad andare oltre il carattere illusorio e il meccanismo seduttivo dei media precedenti, sostituendolo con l'attrazione dell'attività personale, della partecipazione diretta.

In un tale contesto, questo attore volgarmente definito *individuo-prosumer* diventa finalmente protagonista della circolazione dello spettacolo, essendo al contempo il destinatario e il produttore della merce, sia essa essenzialmente astratta o semplicemente materiale.



5 Le Corbusier a New York, 1946

---

<sup>20</sup> Si evidenzia qui un'analogia con le teorie del sistema economico, già a partire dal concetto di *mano invisibile*

<sup>21</sup> Definizione di "luogo" di Charles Sanders Peirce nel manoscritto 16 del Peirce Edition Project  
*On the Logic of Quantity, and specially of Infinity*



3

**COME SI TRASFORMA IL LOGOS ATTRAVERSO LA DOXA:  
LA QUESTIONE DEL COMPORTAMENTO NELLA SOCIETÀ DELLE RETI**

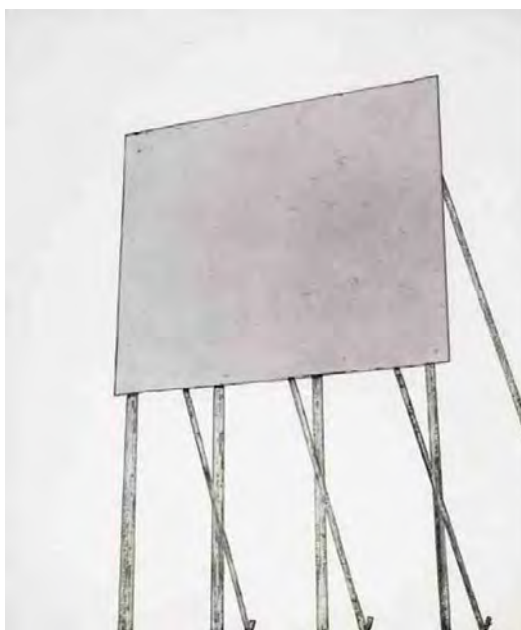
### 3.1 L'ESSERE E L'UNITÀ D'INFORMAZIONE BINARIA

*Quanto più risaliamo indietro nella storia, tanto più l'individuo – e quindi anche l'individuo che produce – si presenta privo di autonomia, come parte di un insieme più grande*

Karl Marx<sup>22</sup>

Se identifichiamo il General Intellect con il mercato, è il valore, definito come differenziale tra successo e sconfitta, tra progresso e oblio, a unire idea e oggetto fisico, rappresentazione e consistenza “tangibile”, progetto e oggetto: la realtà “fisica” e il soggetto “pensante” si incontrano trascendendo la propria natura nei rispettivi simulacri, ma questi non sono più rappresentazioni personali; nel contesto comunicativo del General Intellect ne costituiscono i pensieri e gli atti.

Le finalità di rendimento del sistema (sistema-reti) muovono il General Intellect come mercato e viceversa, e diviene omologico il rapporto tra potere espresso ed espressione del potere, ossia tra azione coercitiva e exteriorità rappresentativa del potere, e così tra gerarchie sociali e gerarchie di valori.



6 Ed Ruscha, *Your Space #2*

---

<sup>22</sup> Marx, Karl, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, 1.1.1

Il consumo non è più, quindi, un contesto logico individuale<sup>23</sup> e il mercato non è più una condizione contingente. Entrambi sono un contesto etico, dove le volontà individuali costituiscono una singolarità statistica che si compensa e si annulla nella doxa globale e il valore è la capacità di riproduzione e di capitalizzazione degli oggetti digitalizzati, dei quanti d'informazione scambiati. Questi oggetti compongono le cosiddette ontologie computazionali (generali e fondazionali) e i valori sono i riflessi dei loro rapporti, generati essi stessi come idola, la cui consistenza qualitativa è continuamente accordata alla loro natura prettamente quantitativa (bites).



7 Julius Schulman fotografa la Stahl House (Case Study House #22), 1960

---

<sup>23</sup> Con un riferimento diretto al pensiero di Jean Baudrillard.



### 3.2 LA QUESTIONE DEL COMPORTAMENTO NELLA SOCIETÀ DELLE RETI

*...ogni contenuto spirituale che oltrepassa i limiti della coscienza individuale acquista per il fatto stesso della sua comunicabilità carattere di segno*

Jan Mukařovský<sup>24</sup>

Il comportamento (*in quanto condotta*) contiene una reazione, ossia un'azione causata da altro. Come reazione, esprime volontarietà, quindi appartiene al campo proprio dell'etica.

Seguendo la teoria di Charles Sanders Peirce, la relazione tra estetica, etica e logica, consiste nell'attuare (continuamente) una scelta volontaria (etica) verificabile nei suoi aspetti di verità (logica) in base a un insieme di emergenze (che sono qualità sensibili).

Senza addentrarci a fondo nel campo del summum bonum, riportiamo alcuni passi del suo lavoro, per il quale l'estetica è il fondamento dell'etica, è «indispensabile nel fornire le qualità sensibili della condotta.»<sup>25</sup>

Scrive Peirce:

«(...) secondo il mio modo di considerare la questione, si deve rinviare allo studioso di estetica, il cui compito è di dire qual è lo stato di cose sommamente ammirevole in se stesso, indipendentemente da ogni ulteriore ragione.»<sup>26</sup>

E altrove:

«Lo sviluppo della ragione esige come sua parte l'accadimento di più eventi individuali di quanti ne possano accadere. Esso richiede, inoltre, tutto il colore di tutte le qualità del *feeling*, incluso il piacere nel posto che gli è proprio accanto al resto. Questo sviluppo della ragione consiste, come si osserverà, in una realizzazione (embodiement), cioè a dire in una manifestazione.»<sup>27</sup>

Il vero sviluppo della ragione fa così tutt'uno con la "creazione dell'universo", che è ancora oggi in cammino. «Non vedo come si possa avere un più soddisfacente ideale dell'ammirevole che non sia lo sviluppo della ragione così

---

<sup>24</sup> Mukařovský, Jan, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Einaudi editore, Torino 1971, pag. 155

<sup>25</sup> Sini, Carlo, *I Segni dell'anima: saggio sull'immagine*, Laterza ed., Roma 1989, pag. 88

<sup>26</sup> Peirce, Charles Sanders, op. cit., 1.611

<sup>27</sup> Peirce, Charles Sanders, op. cit., 1.615

inteso. La sola cosa la cui ammirabilità (*admirableness*) non è dovuta a un'ulteriore ragione è la ragione stessa.»<sup>28</sup>

La qualità estetica come primalità di una secondarietà (ossia non la pura primalità fenomenologica, ma quella *legata alla fase del giudizio*) è in Peirce il risultato di *un'inferenza ipotattica*; in tal caso (teoria delle categorie di Peirce) è una «primalità derivata o seconda, e perciò normativa, e la scienza estetica ne è la teoria».

A tal punto possiamo provare a mettere a fuoco il cortocircuito che avviene nella società dei consumi.

Il processo delle scienze normative è in continuo rimando tra le qualità estetiche, la scelta di condotte (etica), la loro verifica (logica). Come tale questo processo è *cosmologico*, o più semplicemente, nella sua forma complessa, è una *questione sociale*, comprende cioè l'insieme infinito e indefinibile, continuamente in trasformazione, che è la nostra ragione individuale in rapporto con una «*ragione sociale* espressa nell'evoluzione del significato razionale e come evoluzione del segno.»<sup>29</sup>

Questo processo non genera classificazioni *quantitative*, ma è prevalentemente *qualitativo*.

«La logica classifica i ragionamenti (*arguments*) e nel far ciò riconosce differenti tipi di verità. Anche in etica diverse qualità di bene sono ammesse dalla grande maggioranza dei moralisti. Così per l'estetica, nel cui campo le differenti qualità appaiono così preminenti che, astraendo da esse, è impossibile affermare che vi sia una manifestazione qualsivoglia che non sia esteticamente buona.»<sup>30</sup>

Ossia non si tratta di distinzioni per grado, ma solo di qualità estetiche.

Ora, seguendo l'affermazione di Peirce per la quale «l'abduzione è l'unico tipo di ragionamento che apporta nuove idee, l'unico che è, in questo senso, sintetico (...)», ed essendo l'abduzione «permessa» dal criterio della *plausibilità* dell'affermazione probabile, è influenzata (in modo significativo) dalla cultura, quindi dalla ragione, *nous*, quindi dalla *questione sociale*, ricordata da Peirce, alla quale, appunto, rimandano le scienze normative.

Ovviamente tale processo è influenzabile e influenzato da criteri estranei al concetto di verità come portato del processo logico del soggetto, in quanto

---

<sup>28</sup> Ibidem

<sup>29</sup> Sini, Carlo, Op.Cit. Pag. 70

<sup>30</sup> Peirce, Charles Sanders, Lowell Lectures, op. cit., 5.127

sostituibile dal concetto di verosimiglianza. Ossia, anticipando, si danno le condizioni per quella che viene da altri definita (rivolgendosi quindi già agli effetti, più che alle cause) la sostituzione del simulacro alla realtà.<sup>31</sup>

Nella società delle comunicazioni di massa, la plausibilità è influenzata:

- 1) dalle differenze nella quantità di informazioni;
- 2) dal loro presentarsi come *qualità estetiche*, che però celano qualità etiche: giudizi di condotta, suggerimenti, suggestioni di comportamento e così via.

Quest'ultimo capovolgimento, riguarda in particolare la soluzione delle contraddizioni imposte nel mondo dell'arte dalle avanguardie storiche, nel loro tentativo di rompere la continuità estetico-etico-logica della tradizione occidentale.

Si tratta infatti della sostituzione del processo che, da una sensazione (estetica) chiama una reazione (una scelta) etica, confermandone la verità (logica). Da questo flusso paradigmatico si passa a istituire un procedimento dove l'etica stessa (rispondenza a uno scopo, quindi funzionalità efficiente) sostituisce, *pregiudica*, il momento sensibile, estetico. Definisce un criterio di rispondenza, appartenente al suo campo (quello della reazione e, appunto, della *rispondenza*, qualità amorfa ma verificabile) che, attraverso quello che Peirce definisce *feeling*, la ragione avverte nella sensazioneestetica, come verità logica... È questo il processo di mistificazione, come *procedimento sociale della comunicazione di massa*.

Come sia possibile questo slittamento dipende dal progressivo passaggio dello scegliere da criterio dell'introspezione individuale, in base a un codice trasformabile ma definito, a fenomeno sociale compartido, multitudinario, emulativo, realizzato in base a un codice assolutamente fluttuante, ma nelle reti tendenzialmente *automatico*, perché inerente al confronto stesso tra una serie di individui separati e il mezzo che li unisce...

Se esaminiamo la condizione della società delle reti, e in particolare la possibilità in tale sfera di generare serie di gerarchie (gradualità) con funzione operativa, ossia non solo di operare una differenziazione qualitativa, ma di

---

<sup>31</sup> Autori come Jean Baudrillard, Jean-Paul Sartre, Umberto Eco, Guy Debord.

generare un proprio ordine (per quanto instabile), possiamo ipotizzare che le attività normative, nel momento in cui si fondano su dati che non appartengono più allo scambio dialogico tra umani (né rimangono in scritti, motti e altro materiale che deve subire un processo di qualificazione attraverso la coscienza umana, l'azione individuale o compartita), tendano a dipendere da processi inerenti *alle qualità stesse della macchina*; possiamo ipotizzare che le reti costituiscano a una nuova forma di razionalità e un ambiente nel quale la possibilità di *plausibility* è data prevalentemente da relazioni tra numeri, tra quantità di dati, assumendosi e essendo trattate in tale forma (e in tale senso, quindi) le informazioni; e come quindi tale *nous* dipenda anche dalla stessa topografia, dalla stessa natura della rete, dalle sue connessioni e dalle sue emergenze.



8 Superstudio, *Monumento continuo*, 1971

### 3.3 APPARTENTIVITÀ E APPARTENTIVITÀ FITTIZIA

*L'attenta disponibilità del consumatore è mediata per la falsa coscienza che, come individuo raziocinante, stia coattuando responsabilmente alla formazione dell'opinione pubblica.*

Jurgen Habermas 32

Nelle reti non è più possibile distinguere il medium perché tutto è medium, *highly unstable*<sup>33</sup>.

Se consideriamo la conoscenza come processo stocastico (ripetizione, variazione, critica e assuefazione come elementi logicamente definibili di un processo olistico dove tutto è insieme causa ed effetto) di apprendimento e di comportamento, in questo processo le probabilità soggettive si confrontano con le probabilità oggettive<sup>34</sup>; le prime sono la conoscenza, anche individuale; le seconde la frequenza fisica del fenomeno, dell'interazione.

La connessione olistica si concreta in un insieme di azioni e retroazioni attraverso le quali i sistemi complessi si autoregolano; l'apprendimento in particolare è caratterizzato da una causalità circolare<sup>35</sup>, dove le cause sono anche effetti e viceversa.

I media tradizionali intervengono in questi processi, modificando la frequenza del *simulacro spettacolare* dell'evento e quindi anche la conoscenza (come facoltà propria del soggetto). La questione sarebbe forse irrilevante se i media tradizionali (tv, ad esempio) non fossero one to many. Ossia se non si configurassero come elemento perturbatore dell'insieme. Con una asimmetria, una sproporzione che di fatto limita l'interazione dell'individuo con l'evento (è la classica situazione di passività nella comunicazione, nella quale è l'autorità, il potere che definisce gli argomenti e i giudizi della doxa).

Ossia nei media tradizionali è la frequenza che modifica la conoscenza.

---

<sup>32</sup> Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962; version castellana, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pag. 221

<sup>33</sup> Vedi il lavoro di Arjen Mulder . (Understanding Media Theory, The Age of Instability)

<sup>34</sup> Vedi il lavoro di Claude Shannon.

<sup>35</sup> Vedi il lavoro di Norman Wiener.

Con le reti le condizioni cambiano. Tutto è messaggio, tutto è interazione, tutto è *bit*. La conoscenza individuale in questo processo è secondaria in quanto apprendimento, perché prevale come *azione individuale*, che in un sistema many to many riflette e moltiplica la frequenza del fenomeno.

Il soggetto qui partecipa al processo attivamente, non solo come fattore *conoscenza*, ma anche come fattore *frequenza*. Questo comporta un'amplificazione della comunicazione e una iteratività del processo comunicativo.

Ossia nelle reti è la conoscenza che modifica la frequenza (e la *doxa* che definisce l'autorità, il potere). Alcuni dati (comportamenti, concetti e simboli in genere) diventano così eventi più probabili di altri. E più influenti. Ma questo potere non appartiene ad una volontà esterna, sia pure nominalmente<sup>36</sup>, al processo. È un nuovo comportamento collettivo, che è composto esclusivamente di simulacri-medium, quantificati in bit, ed è il comportamento del *General Intellect*...



9 Ludwig Mies van der Rohe, Westmount Square, Montreal (Canada), 1965-8

---

<sup>36</sup> In effetti è nominalmente *esterno* il comando del medium, mentre la condizione è l'essere noi, tutti, in quanto sfera della comunicazione pubblica, al suo interno, nello spettacolo (seguendo Debord, ma anche Lotman).

Appunto, dall'appartentività all'appartentività fittizia, che costituisce apparentemente un'intersoggettività trascendentale, ma (si confrontino le teorie sul *Cybionte*) deriva la sua esistenza dall'interazione di dati oggettivi, nell'insieme dei quali le singole soggettività sono nulla, in quanto sono meri eventi, sono azioni che prescindono da qualsiasi attività cosciente individuale, e quindi non costituiscono alcuna trascendenza; costituiscono solo, unicamente, l'immanenza della macchina.

Riportato il processo nell'ambito del singolo, il comportamento individuale influenzato dall'ambiente d'*immersione*, ripete e perfeziona l'uso dei simboli incontrati. Ciò che accade è amplificato da questa organizzazione collettiva, dallo scambio circolare singolo - ambiente. Le sorgenti diventano torrenti, i torrenti fiumi... andare controcorrente è uno sforzo illusorio e un evento irrisorio.

### 3.4 ULTIMATE EXIT

*So we want to show what a society run by Silicon Valley would look like without actually affecting anyone who still believes the Paper Belt is actually good. That's where exit comes in. So what do I mean by this? What do I mean by Silicon Valley's ultimate exit? It basically means: build an opt-in society, ultimately outside the US, run by technology. And this is actually where the Valley is going. This is where we're going over the next ten years.*

Balaji Shrinivan<sup>37</sup>

La società considerata nell'insieme come un sistema, produce ovviamente non solo i beni, ma anche tutto il resto, compresi i produttori, e in prima e ultima istanza il denaro (con i suoi proprietari ufficiali) che ne permette il riprodursi del ciclo. La produzione d'impieghi è un problema ben noto del capitalismo; in ultima analisi produce lo stesso potere che rappresenta e organizza e dal quale è rappresentata e organizzata. La necessità di produzione di impieghi e la necessità di un sistema di comunicazione-rappresentazione delle qualità di tale sistema nella società delle reti passa dalle forme coercitive e dalla propaganda di massa di tipo verticale alla partecipazione diretta e volontaria, potremmo dire *spensieratamente felice* (in quanto *fertile* anche quando assume gli aspetti della critica angosciata), al processo. Il confine tra impiego e tempo libero sfuma e le qualità caratteristiche di entrambi, sfumandosi anch'esse, ne confondono i relativi ruoli fondamentali, rivelandone l'apparenza e la reale condizione funzionale in un mondo merce: sviluppare il potenziale d'acquisizione (sia chiaro: non del singolo individuo, ma dell'insieme), e così la rapidità scambio del denaro, presupposto della crescita di ricchezza nella *società finanziarizzata*. Quella che per Debord (che già nei primi Anni Settanta commentava con lucidità il problema della produzione di impieghi<sup>38</sup>) era una contraddizione tra sviluppo quantitativo e qualitativo, tende a svanire. Lo Spirito in senso Hegeliano, *l'operare di tutti e di ciascuno* è costantemente, continuamente dedito a un unico destino: trasformare la qualità in quantità e viceversa, condividere la

---

<sup>37</sup>Balaji Srinivasan on Silicon Valley's ultimate exit; trascrizione della conferenza; <https://nydwraqu.wordpress.com/2013/10/28/transcript-balaj-srinivan-on-silicon-valley-ultimate-exit/>

<sup>38</sup> Debord, Guy, *Il Pianeta malato*, Ed. Nautilus, Torino 2005; scritto nel 1971 per il tredicesimo numero dell'*Internationale Situationiste* e pubblicato nel 2004 da Gallimard, Parigi.



rappresentazione quantitativa della qualità e trasformare la quantità materiale rappresentata dalla merce nella rappresentazione immateriale del denaro.

Questa condizione si realizzerebbe definitivamente nell'*ultimate exit* ideato nei think tank della Silicon Valley: «exit is really a meta-concept: it's about alternatives. It's a meta-concept that subsumes competition, forking, founding and physical emigration. It means giving people tools to reduce influence of bad policies on their lives without getting involved in politics»<sup>39</sup>.

Ipotesi in sviluppo le *floating cities* proposte dal Seasteading Institute di Peter Thiel e Patri Friedman, o la Google Island di Larry Page, non pago nella sua Eustasia...

“Governments are too focused on democracy and rule of law. On Google Island, we've found those things to be distractions. If democracy worked so well, if a majority public opinion made something right, we would still have Jim Crow laws and Google Reader. We believe we can fix the world's problems with better math. We can tear down the old and rebuild it with the new. Imagine Minecraft. Now imagine it photorealistic, and now imagine yourself living there, or at least, your Google Being living there. We already have the information. All we need is an invitation. This is the inevitable and logical end point of Google Island: a new Google Earth.”<sup>40</sup>

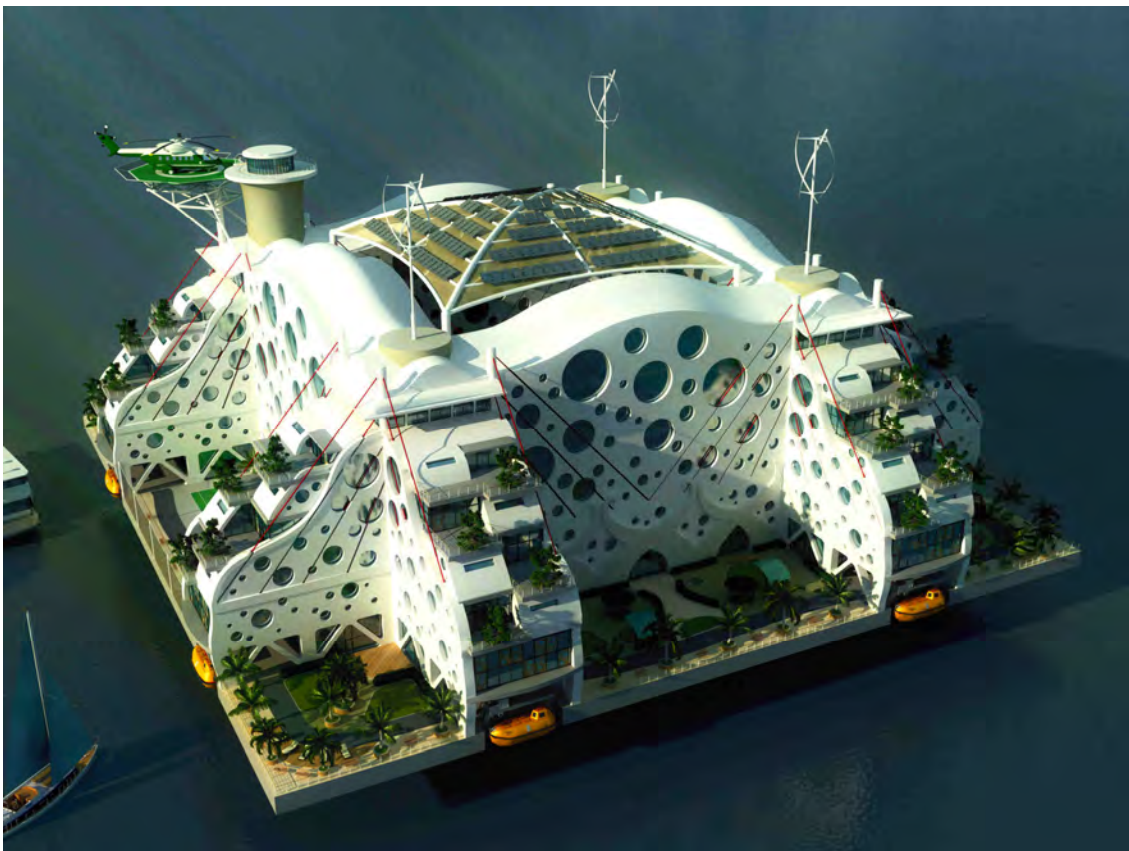
La soluzione della contraddittoria questione stato-mercato, per la quale non solo lo stato diventa un componente del mercato (o viceversa), ma si realizza la trasformazione della struttura statale stessa, la trasformazione della “burocrazia della carta” nella definizione di Balaj Srinivasan (*paper jam, paperbelt, etc...*) nell'ambiente digitale, una condizione omeostatica dove il comando è quindi ceduto alla macchina e ai suoi processi di sviluppo, attraverso la rappresentazione di ogni materialità in esso, compresa evidentemente quella già illusoria del denaro; una società tradotta quindi nei meccanismi di un immenso sistema bancario, in un processo d'investimento ottimale, che però manca ovviamente della definizione del concetto fondamentale: quello di valore; questo nella sua indiscutibile relatività assumerebbe la condizione di prodotto del “nuovo spirito”, tendendo a coincidere con ciò che è maggiormente funzionale

---

<sup>39</sup> Balaji Srinivasan on Silicon Valley's ultimate exit; trascrizione della conferenza; <https://nydwacu.wordpress.com/2013/10/28/transcript-balaj-srinivan-on-silicon-valley-ultimate-exit/>

<sup>40</sup> Honan, Matt, *Welcome to Google Island*, <http://www.wired.com/2013/05/on-google-island/>

all'investimento stesso. «Technology is about reducing prices»<sup>41</sup>, sintetizza Srinivasan. Tirate voi stessi le conclusioni, la riduzione dell'ambito umano a un totalitarismo cibernetico regolato dal ciclo finanziario. Aggiungo solo che questo stato non si limiterebbe a mettere in crisi il modello umanistico della realtà, ma genererebbe un vero e proprio millenarismo produttivista capace di annullare ogni altra logica. I fortunati abitatori di tale realtà non avrebbero altro da fare che seguire le indicazioni gestionali e partecipare alla loro definizione e rappresentazione come *somma di volontà equilibrata* dalla macchina. In sintesi, ciò che è già il potenziale delle reti, in forma assoluta: annullare lo stato, ma anche il mercato perché si determina un'*unica logica contrattuale*, un'unica forma di confronto, una coincidenza tra polis e polein che annulla la logica discorsiva stessa, e fuori da ogni condizione dialogica, fuori da ogni possibilità *politica* di *concordare* il futuro, postula la convergenza assoluta nell'universo digitalizzato.



10 *Ultimate exit, rendering*

---

<sup>41</sup> *ibidem*

### 3.5 UN MOBILE ESERCITO DI METAFORE

*Un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite e che dopo un lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e che hanno perduto ogni forza sensibile, sono monete la cui immagine si è consumata e che vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete. Sinora noi non sappiamo onde derivi l'impulso verso la verità, sinora infatti abbiamo inteso parlare soltanto dell'obbligo imposto dalla società per la sua esistenza: essere veritieri, cioè servirsi delle metafore usuali. L'espressione morale di ciò è dunque la seguente: sinora abbiamo sentito parlare soltanto dell'obbligo di mentire secondo una salda convenzione, ossia di mentire come si conviene a una moltitudine, in uno stile vincolante per tutti.*

Friedrich Nietzsche<sup>42</sup>

Affermiamo che l'architettura della *Network Society*, che definiamo *architettura icastica*, è il risultato del percorso svolto dall'architettura (e dall'arte) nell'intero Novecento; gli esiti nel nuovo millennio vedono un'architettura che propone delle emergenze, delle rappresentazioni essenziali (εἰκαστικός) attraverso la meta-tematizzazione di due concetti semplici, "positivi", la *rispondenza* (concetto-matrice del funzionalismo) e il *miglioramento* (concetto-matrice dell'idea del progresso ossia della novità continua); il concetto di rispondenza, analogia o omologia tra due parti, stabilisce una relazione aperta tra due elementi, definiti o indefiniti che siano, grazie alle possibilità della tecnica retorica; permette così alla comunicazione di essere immediatamente recepibile e di attribuire un significato, per quanto ipotetico, ma processualmente ineccepibile; non essendoci però in questa contrapposizione altro che una rispondenza accettata per convenzione, segue che il "miglioramento" generato sia privo di ulteriori riferimenti. Attraverso questa costruzione dialettica viene così ricostruita una fittizia dualità "emotiva" tra soggetto e oggetto all'interno dell'universo indifferenziato del tardo capitalismo.

Le basi per questo fenomeno, per questa operazione, emergono nel momento del passaggio alla società della comunicazione di massa (non semplicemente della produzione di massa), con la Grande Guerra: l'apparente opposizione nell'avanguardia tra utopia e nichilismo si traduce infatti in una serie di

---

<sup>42</sup> Nietzsche, Friedrich, *Su verità e menzogna*,

illusionismi e di mistificazioni, che “risolvono” o “sfruttano in forma narrativa”<sup>43</sup> l’antitetività dei due termini. Si produce così una relazione fra tre parti, quello che possiamo definire con il neologismo *tribide*, una relazione tra nichilismo e utopismo, nella quale l’incompatibilità degli stessi, la loro irriducibilità alla sintesi, produce un terzo termine (lo esige costantemente), sempre irrisolto, instabile, continuamente mutante.

Questo rapporto è risolto apparentemente attraverso la “novità”, un nuovo prodotto, un’altra merce che risolve temporaneamente la vacuità di una rispondenza inadeguata.

Il linguaggio e il messaggio dell’architettura del Movimento Moderno vengono costruiti su queste premesse, le quali permettono unicamente la produzione di un’immagine sempre cangiante, indipendente dal “fare”, dal “costruire”; pura immagine e segno linguistico è questa *species* il veicolo ideale del messaggio pubblicitario consumista.

Ossia già dall’inizio, ma in forma dissimulata, l’architettura moderna è architettura icastica. Potremmo definirla in altro modo, architettura *abbreviata* o architettura *iperattuale*, come suggerito da altri autori. Scegliamo il termine *icastico* perché racchiude il concetto di *sintesi dell’espressione* come quello di *efficacia* della stessa, indipendentemente dal contenuto di senso della stessa.

L’economia, la rispondenza e la funzionalità delle parti è stata considerata origine di *un nuovo indirizzo estetico* (pensiamo a Muthesius) “nel senso di un nuovo stile puro”, in maniera analoga alla riduzione all’essenziale (più o meno...) delle strutture ingegneristiche, che per programma (più o meno...) sono esclusivamente tecniche (il ponte, il traliccio) o delle macchine; l’architettura connessa strettamente con il processo comunicativo - pubblicitario *tende a derivare* dalle forme di espressione e di comunicazione maggiormente sintetiche (o, *volgarmente*, elementari), attraverso una sorprendente inversione dei fattori, come passaggio da una scrittura sofisticata alla scrittura comune, che però, al di là di ogni logica, conserva oltre ogni possibile fraintendimento<sup>44</sup>, proprio l’attitudine *ieratica*<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Grazie alla critica, al manifesto e così via

<sup>44</sup> Ci riferiamo al noto equivoco sulla scrittura egizia

<sup>45</sup> Più subdola rispetto a un ordine perentorio, che genererebbe diffidenza, cosa che la lingua suadente e sintetica della pubblicità riesce a schivare

Un'estetica riduzionista, quindi, fortemente diretta, senza complessità apparente, senza distrazioni, senza elementi superflui, senza elementi altri: alla fine il progetto giunge a un paradigma semplificato che, come massima aspirazione, impone espressioni aderenti, a qualcosa di simile, ad esempio, a quella che comunemente definiamo *estetica apple*, per usare un riferimento ben noto.



11 Dieter Rams

Ma già alle origini del Movimento Moderno la strategia è chiara, le basi sono gettate. Un percorso labirintico ne snoderà l'esistenza fino a tornare a questo stesso punto di partenza. Non c'è conoscenza, ma solo interpretazione... *infinita interpretazione...*

L'interpretazione è il modo che organizza la razionalità come evento sociale. L'agire comune, la comunicazione costruisce il mondo riflettendo sulla semplice *plausibilità* delle nostre ipotesi, modificandone (*modus facere*, cambiare la misura per *adattarla a...*) i criteri (*κριτήριον*, da *κρίνω*, separo, distingo, giudico).

Cosa cambia nel passaggio dalla Società dello Spettacolo alla Società delle Reti? Il risultato di questo giudizio (la *plausibilità* considerata come premessa dell'interpretazione) in un caso è mascherato come costruzione del *gusto*, nell'altro come esercizio della volontà individuale, come *scelta*.



4

**L'ARCHITETTURA E LA PRIMA GUERRA MONDIALE**



#### 4.1 RIFLESSIONI SU UN NITIDO E TRASPARENTE CRISTALLO:

*I tempi nuovi ci portano il vetro  
Ci fa pena la cultura del mattone.  
Senza un palazzo di vetro  
La vita è una condanna*

Paul Scheerbart

L'esposizione del Deutsche Werkbund del 1914 viene improvvisamente interrotta per lo scoppio della guerra: non è più tempo per le dispute tra la visione di van de Velde, *kunstwonen*, l'arte come ispirazione artistica, e la *typisierung* sostenuta da Hermann Muthesius...

Qualcosa di questa opposizione rimane in due dei principali lavori proposti durante la guerra, il *Normenausschus der deutschen Industrie*, una normativa sugli standard proposta nel 1917, e la sfilata di moda del 27 marzo 1915 a favore di una moda *germanica*, patrocinata dalla kronprinzessin Viktoria Luise,...

La necessità di razionalizzare la produzione è l'obiettivo principale nel periodo bellico; per contro la moda proposta come germanica viene accusata di copiare Parigi e di sprecare troppa stoffa.

La scarsità di mezzi si traduce in una produzione edilizia limitata, e le poche mostre allestite sono perlopiù sovvenzionate da Robert Bosch, le cui industrie fioriscono con la produzione bellica.

La Germania produce diciannove milioni di tonnellate d'acciaio nel 1918. I morti nella guerra sono più di otto milioni e mezzo, i feriti più di ventuno milioni.

L'operosità del Deutsche Werkbund nel 1918 è concentrata nella realizzazione di cimiteri.

In questo spazio l'avanguardia (storica) è intermezzo, interludio e preludio.

*Intermezzo* tra il Romanticismo e il periodo moderno, il finale della società preindustriale e della sua tradizione; *interludio*, in quanto costituisce un insieme ordinariamente considerato (ma a ben vedere non considerabile) completo, anche se contraddittorio; *preludio* del moderno (come mostrerebbe il fatidico nome): è proprio nell'uso di quest'ultimo termine che bisognerebbe fare attenzione. Sarebbe forse più indicato il termine *proludio*. Si tratta, infatti, della presentazione dei futuri temi, personaggi e logiche. Ma questi personaggi comunicano ancora i loro temi con codici ormai tramontati, desueti, assurdi...

L'impostazione logica che avanza, che permette questo cammino contraddittorio, avrà invece un lungo cammino.

La società di massa definisce infatti un ambito pubblico del tutto differente. I suoi codici sono differenti dai consueti, precedenti. Le parole possono essere le stesse, e talvolta perseguono concetti già stabiliti, al di là di ogni volontà di rottura. Ma, come ricorda Benevolo<sup>46</sup>, ora sono *apprezzamenti mitici di valori*, e non è più solo l'affermazione di un'idea, di un principio, a influire sulla grande massa, ma è questa stessa a influire sull'affermazione di un'idea.

Le strutture logiche del movimento d'avanguardia (novità, ribaltamento, contrapposizione, esplosione, azzeramento, risorgimento) diventano schemi tipici del processo di autorizzazione della società di massa: già possiamo usare il termine di Debord, già si può parlare di *Società dello Spettacolo*.

Si tratta degli indicatori-operatori di un processo comunicativo di massa. Sono gli strumenti di una vendita colossale, di una colossale quantità di scambi, attuata sostituendo programmaticamente, sistematicamente il simulacro all'oggetto: è la cultura del XX Secolo.

Un passaggio costruito attraverso il discusso (fin troppo per tornare a commentarlo) dualismo *pars destruens* (DADA), *pars construens* (Surrealismo) dell'avanguardia.

Scriva Tristan Tzara: «lo distruggo i cassetti del cervello e quelli dell'organizzazione sociale: demoralizzare ovunque e gettare la mano del cielo nell'inferno, gli occhi dell'inferno nel cielo, ristabilire la ruota feconda di un circo universale nelle potenze reali e nella fantasia individuale... lo odio la crassa obiettività e l'armonia, questa scienza che trova ogni cosa in ordine (...) io sono contro i sistemi: l'unico è quello di non aver sistemi, la logica è sempre falsa... La morale atrofizza, come tutti i flagelli dell'intelligenza. Il controllo della morale e della logica ci hanno imposto l'impassibilità davanti agli agenti di polizia, causa della nostra schiavitù, putridi ratti di cui la borghesia ha ingombra la pancia, che hanno infettato gli unici corridoi di nitido e trasparente cristallo che restavano ancora aperti agli artisti... Ogni uomo deve gridare. C'è un grande lavoro distruttivo, negativo, da compiere.»<sup>47</sup>

Rotti i ponti con le formalità dell'ancien régime, azzerato il discorso storico e smascherata la verità fin qui condivisa, si impone un'immagine di sogno: si trasforma in realtà e la realtà si può trasformare in un sogno e l'immagine che lo

---

<sup>46</sup> Benevolo, Leonardo: *Storia dell'architettura moderna*, pag. Laterza, Bari, 19..

<sup>47</sup> Tzara, Tristan : *Manifeste Dada 1918*, in *Dada* n. 3, Zurigo 1918

rappresenta è autorizzata dal consenso di massa ed è espressa nella stessa comune volontà diffusa da tale sogno e partecipa della fantasia.

«La volontà del surrealismo d'irrompere nella storia, addirittura nella politicità, per creare le condizioni della libertà materiale e spirituale dell'uomo, è una volontà moderna, l'unica volontà capace di riportare la cultura, al di là della crisi, su un terreno creativo diverso, dove la frattura è colmata e non con la ripetizione di una visione tramontata, bensì con la forza di una visione nuova.»<sup>48</sup>

Negli Stati Uniti, una società con sovrastrutture differenti e maggiormente adattabili al nuovo corso economico-sociale, questo passo è già stato dato, anche se è ancora confinato nell'ambito della propaganda commerciale; ma nell'intero occidente sta generalizzandosi il passaggio concretatosi nel mondo della produzione, ora declinato nel mondo del consumo: la costruzione continua di bisogni indotti, di simulacri, di feticci; il nuovo linguaggio cerca il *mai visto*, ma questa volontà si concreterà, in ogni campo, in una successione e in un continuo ritorno di *nuove mode*. Nasce l'industria culturale: «(...) ciò che continuamente nuovo essa offre non è che il ripresentarsi in forme sempre diverse di un qualcosa di eguale; il cambiamento maschera uno scheletro, in cui muta tanto poco quanto nello stesso concetto di profitto, da quando questo ha conquistato il predominio della cultura.»<sup>49</sup>



12 Bruno Taut, Padiglione di vetro,  
esposizione del Werkbund, Colonia 1914

<sup>48</sup> De Micheli, Mario: *Le avanguardie artistiche del Novecento*, pag. 177, Feltrinelli, Milano 1966

<sup>49</sup> Adorno, Theodor: *Résumé über kulturindustrie*, in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967

#### 4.2 L'ADATTAMENTO E/O RIFIUTO DI UN NUOVO PARADIGMA

*C'è una vecchia coscienza del tempo e una nuova. Quella vecchia tende verso l'individuale. Quella nuova tende verso l'universale. La lotta dell'individuale contro l'universale appare sia nella guerra mondiale che nell'arte d'oggi. (...) Gli artisti d'oggi in tutto il mondo hanno preso parte, sul piano spirituale, alla guerra mondiale contro il predominio dell'individualismo e dell'arbitrio.*

Manifesto De Stijl<sup>50</sup>

In un certo senso il Manifesto De Stijl è profetico, ma forse van Doesburg e compagni non conoscevano esattamente la portata delle loro parole...

L'avanguardia emerge sullo sfondo della guerra: per i futuristi italiani l'interventismo è partecipazione al climax della vita contemporanea. Si arruolano Marinetti, Boccioni, Sant'Elia, Russolo, Erba, Funi, Sironi. Muoiono Sant'Elia e Boccioni. Muoiono Bellini, Serra, Slataper, Stuparich. Muoiono Marc, Gaudier-Brzeska, Rosenberg, Macke...

Ball, Emmy Hennings, Arp, Janco, Tsara e Huelsenbeck in qualche modo sono riusciti a rifugiarsi in Svizzera, dando vita al Cabaret Voltaire.

La crisi delle sovrastrutture della società ottocentesca porta gli artisti e gli architetti europei alla costruzione di una coscienza di sé come testimoni di una realtà alternativa e poi come demiurghi stessi di tale sur-realtà, ovvero di una società dove la nuova estetica sia riflesso della differenza, del cambio, del nuovo: la partecipazione di tutti alla nuova società. Indipendentemente, però, dalla volontà di tutti e dalla nascente variabile dell'opinione pubblica (indefinibile, ovviamente, eppure - ma è un'altra parte del processo - allo stesso tempo ininterpretabile e manipolabile). Con questa premessa è logico che *la verità* del nuovo linguaggio artistico si costruisca (come abbiamo notato) analogamente a una tautologia...

In questione sono i cambi strutturali nel *pubblico* (nel senso di espressione condivisa di una società) del periodo da La Commune alla Prima Guerra Mondiale. La novella relazione stato-società nell'era borghese e la conseguente nascita del problema della partecipazione della società al potere statale, arriva a uno scontro esplicito e violento. Sono molti gli artisti che optano per l'azione rivoluzionaria nel

---

<sup>50</sup> "Primo" Manifesto De Stijl, firmato da van Doesburg, van't Hoff, Huszar, Kok, Mondrian, Vantangerloo e Wils, 1920

1848... L'opposizione ai paradigmi della stessa cultura borghese, ora, come e insieme differentemente rispetto alla *Revolution*: una contrasto contro una espressione che non è esclusiva, ma che ora riconosce il popolo come partecipe della vita pubblica, del mondo vissuto, ma che ne limita questa volta la partecipazione dall'interno. Nasce la *critica della cultura* all'interno della stessa sfera pubblica, come interpretazione delle sue contraddizioni. È l'illusione, comunque, della possibilità di corrispondenza biunivoca tra cittadini e comunicazione pubblica che porta il collettivo degli artisti a trasportare una posizione individuale in una posizione trascendentale, mentre in realtà sviluppa una sub-pubblicità, una ideologia in fondo ancora elitista che non può uscire dai limiti di una sub-cultura.

La vita privata, la vita di ognuno, di ogni individuo di quello che fu *il popolo*, viene inclusa ora nel *pubblico*, ma questo non implica la partecipazione attiva (almeno volontaria) di questo stesso individuo, implica piuttosto l'idealizzazione della vita individuale e comune, che rappresenta il contenuto stesso, in forma di obiettivo, della (appunto *autorappresentativa*) pubblicità borghese.

È il passo verso una cultura di massa e una società del consumo di massa. È un passo verso una sur-realtà totalitaria.



13 Gerrit Rietveld, Casa Schröder, Utrecht 1924

### 4.3 TECNICISMO POSTBELLICO

*Una sopraelevazione trascendentale rovesciata in un disvelamento del non-conscio è costitutiva di tutte le scienze dell'uomo. Potremmo forse trovare qui il mezzo di circoscriverle in quello che hanno di essenziale. Ciò che comunque manifesta la caratteristica principale delle scienze umane, non è quell'oggetto privilegiato e singolarmente ingarbugliato che è l'uomo. Per la buona ragione che non è l'uomo che le costituisce e conferisce loro un campo specifico; è invece la disposizione generale dell'episteme che assegna ad esse un posto, le richiama e le instaura, consentendo loro in tal modo di costruire l'uomo come loro oggetto.*

Michel Foucault<sup>51</sup>

«Junto con la comercialización y la condensación de la red de comunicación, junto con el creciente despliegue del capital y el ascendente grado organizativo de los dispositivos publicistas, los canales de comunicación pasaron a estar regulados de manera más intensa y las oportunidades de acceso a la comunicación pública quedaron sujetas a una presión selectiva aún mayor. Surgió así una nueva clase de influencia, a saber, un poder de los medios que, utilizado manipulativamente, hace perder la inocencia al principio de la publicidad. La esfera pública, dominada y preestructurada al mismo tiempo por los mass media, degeneró en un ruedo impregnado por el poder.»<sup>52</sup>

È facile supporre che non fossero queste le intenzioni, né questi gli esiti sperati da van Doesburg e compagni con il loro manifesto, ma la natura stessa del capitalismo implica tale adattamento alle sue logiche, e il futuro dell'arte moderna è ora, ormai, definito.

Anche la idea De Stijl, la costruzione neoplasticista di un mondo *oggettivo*, sfuma nelle stesse potenzialità, nell'incertezza assoluta della posizione attribuibile alla sua terna cartesiana, o nell'ipotesi di applicare alle sue rette tutti gli infiniti gradienti non nulli... il che è ben rappresentato da quello che convenzionalmente si considera l'epilogo del neoplasticismo, il Café l'Aubette

---

<sup>51</sup> Foucault, Michel, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, BUR Rizzoli, Milano 2010, pag. 390

<sup>52</sup> Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962; version castellana, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp 16-17

realizzato a Strasburgo da Theo van Doesburg nel 1928, con la sua “obliqua incongruità”.

Ma la stessa condizione influisce sulla visione di Walter Gropius: l’adesione a un processo costruttivo elementarista, sistematico (ma pur sempre fortemente simbolico) tale da costituire una tecné della società industriale, si confronta con l’inattualità del concetto stesso di tecné, con lo stravolgimento del sapere sociale e l’impossibilità di una *costruzione comune*, al di fuori come all’interno di qualsiasi tentativo di *paideia* novecentesca (che di fatto si attua nel distacco dalla società reale e nel conflitto tra il corpo docente del Bauhaus): nella società industriale capitalista la riduzione a rituali retorici puramente formali delle attitudini (e dei processi e delle *volontà*...) creative non può far altro che trasformare tale mito gropiusiano in una allegoria della vita moderna (dove la tecnica, che è rappresentata in inconsuete ma razionali novità, permette il progresso, che si presenta come miglioramento in termini assoluti), ad uso e consumo della futura *americanizzazione* della società (di massa) occidentale. O può, al limite, adattare la sistematicità all’efficienza del processo di produzione, come nella prova della Seconda Guerra Mondiale, o negli esiti dell’attività di Hannes Meyer al servizio dell’autoritarismo sovietico...

«Scrivo questo manifesto per provare che si possono fare contemporaneamente azioni contraddittorie, in un unico refrigerante respiro; sono contro l’azione, per la contraddizione continua e anche per l’affermazione, non sono né favorevole né contrario e non do spiegazioni perché detesto il buon senso. Dada non significa nulla.»<sup>53</sup>

Ma il cortocircuito logico e l’iconoclastia del dadaismo sono strumentali rispetto agli esiti della *produzione artistica* ed è strano che, laddove si definisca più volte creativa la distruzione operata da dada (anche perché l’ossimoro prosegue i giochi dada), non salti all’occhio con egual frequenza l’analogia con la distruzione creatrice operata dal capitale, nella teoria economica di Joseph Schumpeter: la sostituzione nell’economia borghese dei metodi e dei valori dell’*ancien régime*, degli schemi acquisiti, con *innovazioni* (e in questo termine raccogliamo tutto un insieme di agenti critici funzionali alle transazioni commerciali).

---

<sup>53</sup> Tristan Tzara, Manifesto DADA, 1918

Tutto questo si può in fondo raccogliere nella concezione nietzschiana di “trasmutazione di tutti i valori”, la volontà di potenza che senza riposo continuamente insieme concepisce e nega se stessa: creare, annullarsi, rinascere, avanzare comunque soggiogati all’eterno ritorno.

La trasmutazione di tutti i valori non si materializza, se non illusoriamente, nei totalitarismi del Novecento... piuttosto proprio nelle condizioni di *libertà strutturata* del capitalismo: l’obiettivazione dell’uomo in quanto prassi del processo produttivo costruisce miti e conformismi in sé sufficienti: il mito del progresso, la prevalenza della novità, la *modellizzazione* del soggetto sociale; è autoritarismo celato, coercizione subdola, eppure evidente, un modo che appartiene alla condizione tecnica della società capitalista industriale.

In questo processo d’adattamento l’attivismo nichilista del dadaismo e la costruzione del *non visto* surrealista sono premesse della straordinaria affermazione del tecnicismo e dell’architettura funzionalista.

È un’iconoclastia modulata in realtà in messaggi fortemente simbolici, giocata tra contraddizioni tra segni e convenzioni, contraddizioni che riducono *la situazione* all’asserzione dell’atto simbolico stesso, quindi senza altro significato del *significare senza riferimenti*, in un flusso di attribuzione di valore continuo, instabile, ma soprattutto variabile, aleatorio, quindi potenzialmente versatile. È il prodromo del *media as the message* indicato da Marshall McLuhan..

Lo slogan “arte al popolo!” non risolve certo la insolubilità della relazione tra artista e società (in particolare tra concezione umanista e società capitalista) e la presuntamente collettiva, ma individuale irrazionalità esaltata dai dadaisti, combattendo la società come organizzazione *alternativa* di individui suppone ancora un individuo al di là dell’organizzazione pubblica costrittiva dello stato, della società stabilita, della condizione di sottomissione all’etica del lavoro (e si presta a costruire una mitologia del tempo libero).

Quella individualità che è il fulcro dell’idea surrealista, che sancisce (individualmente, collettivamente ed elitariamente) la presenza di nuove concezioni, di nuove costruzioni, della vitalità di nuovi, personali e umani simulacri: un mondo nuovo di phantasmata, che non nasce da ciò che è, ma dall’espressione dell’esistenza umana<sup>54</sup> e ne libera l’immaginazione.

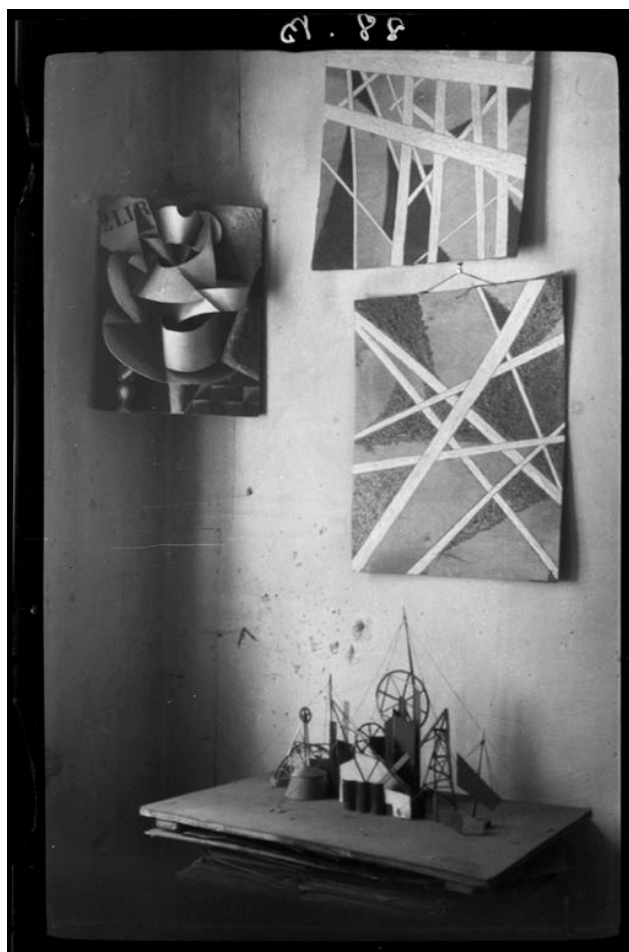
---

<sup>54</sup> Che siano aspetti linguistici, psicologici, etc.



Quello che non ha immagine è modello di ogni cosa; quello che è sur-reale può essere l'immagine di ogni modello.

Diviene concreta la distruzione creatrice applicata al modello di vita stesso; la possibilità di sostituzione sistematica della realtà con un simulacro; l'attenzione all'esistenza individuale come vera e propria *monade*<sup>55</sup>, compresa l'idea di un mondo influenzato dall'appercezione, con tutto il potere di influire in questa appercezione stessa: nel personale "contenitore" della coscienza, dove le nuove esperienze si combinano con il nostro passato, si trasforma l'immagine di noi e della realtà pubblica e comune, materiale e discorsiva...



14 Alexander Rodchenko, studio di Lyubov Popova, 1924

La questione della relazione uomo-società entra nel tentativo di materializzare una nuova tecné, in grado di sistematicizzare il superamento delle contraddizioni tra produzione sociale e concezione individuale.

---

<sup>55</sup> Perché, a ben vedere, così è concepita e dichiarata sia nei documenti dell'epoca che nella loro revisione critica...

Se l'arte si trasforma apparentemente nella testimonianza della dissoluzione, questa via sembrerebbe preclusa all'architettura.

La produzione in genere (e specificamente la produzione di oggetti) deve quindi trovare un'altra strada.

Soprattutto la deve trovare l'architettura.

E la strada obbligata è nell'adeguamento all'elemento che può nascondere l'incongruenza dell'analogia tra architettura e scienza e che sottende tutto il processo di commercializzazione dei prodotti della società di massa; questo elemento è la spettacolarizzazione<sup>56</sup>, e così il contenuto artistico diviene merce indifferenziata che parla delle altre merci indifferenziate, che costruisce tra queste relazioni di valori, direttamente e indirettamente espressione di una socialità espressa nella relazione tra offerta e domanda. Scienza, tecnica, produttivismo e architettura si fondono in simbiosi nel messaggio mediatico-spettacolare.



15 *The Russian Room, El Lissitzky, 1929 FiFo exhibition, Stuttgart*

La novità diventa un concetto inserito in un processo commerciale in continua rivoluzione.

La quota “moda” (contingente) dell'equazione di Baudelaire diventa preponderante. Anzi rimane sola.

La semiurgia della moda si impone e traduce la *finalità senza fine* della produzione, nella sua inutilità vertiginosa: « nella moda e nel codice, i significati si defilano e le sfilate del significante non conducono più da nessuna parte. La

---

<sup>56</sup> In tutto il testo utilizziamo il termine spettacolarizzazione in relazione al testo di Guy Debord *La Società dello Spettacolo*; spettacolarizzazione sta per *sostituzione dello scambio di immagini allo scambio di oggetti fisici*, dove le immagini possiedono una forza tale da rendere secondari gli altri elementi partecipi del processo di scambio cosa, che comporta «il dominio della società mediante “delle cose sensibilmente sovransensibili”».

distinzione del significante e del significato si abolisce come la differenza dei sessi (...) Contrariamente al linguaggio che mira alla comunicazione, essa imita la comunicazione, ne fa la posta senza fine d'una significazione senza messaggio.»<sup>57</sup>

La quota “eterno” scompare, ne rimane il senso attraverso il simulacro “funzionalità”. L'uomo non c'è più, ci sono le sue funzioni vivisezionate, la descrizione delle sue macchine.

Ma il cane, con una bella acrobazia, si morde la coda: il fattore funzionale, metatematizzato, diventa l'elemento di moda, quello che abbiamo definito *tribide* prende forma; e questo processo, si badi bene, è possibile solo grazie all'eliminazione del fattore “eterno”.

La materializzazione del concetto di produttività è l'oggetto da commercializzare, che deve essere sempre nuovo. In questo è conforme a una visione dell'arte e dell'architettura della quale è insieme il fine e il mezzo, il modello e il risultato.

Essendo infatti continuamente rinnovato, è quindi inconsueto...

Ma a tal punto entra in scena la contraddizione: in architettura il modello non muta quasi mai nei suoi aspetti puramente funzionali; però avviene una trasmutazione: l'immagine assume preponderanza come elemento significativo, come vero oggetto che simbolizza la “funzione”; quindi (ecco la contraddizione) questa immagine ora rimanda al modello funzionale stesso, all'ipotetico fruire che ovviamente è caratteristica fondamentale dell'*oggetto fruibile*. Ossia il Movimento Moderno, nei suoi aspetti principali e diremmo ortodossi, è costruito su un artificio sofista. Un gioco linguistico rimanda la forma agli aspetti non formali dell'oggetto... i quali sono percepibili come simulacro di un ipotetico “funzionare”, metatematizzazione generica, modello, dello scopo, della funzione, sempre che ci sia, perché in quanto tale, in questo processo, è solo identificata, è solo dichiarata, rimandando a consuetudini sociali e ad aspetti pratico-strumentali più immaginari che realmente esperibili.

La critica architettonica, vero suggello di questo circolo vizioso, legittima e storicizza il processo: la macchina come metafora dell'esistenza e la funzione come metafora dell'anima; non solo quindi l'affermarsi di un nuovo paradigma della produzione collettiva, ma la sua lettura come espressione, come riflesso della capacità di percepire e di progettare dell'uomo, come sua immagine.

---

<sup>57</sup> Baudrillard, Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979, pp 99-107



16 Walter Gropius, *Siedlung Dessau-Törten*, 1926

Ma è un dialogo sul tema del progresso in sé, del miglioramento in sé, cioè su una argomentazione tautologica che è, questa sì, funzionale allo sviluppo del paradigma produttivo stesso, essendo, come abbiamo visto, uno dei principali concetti (rispondenza e miglioramento) metatematizzati nella costruzione delle rappresentazioni essenziali di quella che definiamo architettura icastica.



17 Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy (Francia) 1928-31



5

**L'ARCHITETTURA MODERNA, ARCHITETTURA DELLA PUBBLICITÀ E DELLA  
COMUNICAZIONE**

## 5.1 VERSO UN'ARCHITETTURA COME MODELLO DELLA SOCIETÀ

*Le lamentele degli storici dell'arte e degli avvocati della cultura circa la estinzione della forza stilistica nell'Occidente sono spaventosamente infondate. La traduzione stereotipata di tutto, compreso quello che ancora non è stato pensato, nello schema della riproducibilità meccanica, supera il rigore e la validità di qualsiasi vero stile*

Max Horkheimer e Theodor Adorno<sup>58</sup>

La nostra tesi ipotizza che l'architettura della cultura delle reti, l'architettura degli ultimi venti anni, getti la maschera rivelando una struttura principale che, *sempre e continuamente contemporanea* più che moderna, la ha caratterizzata dalla nascita, dal momento e dalla condizione specifica della sua diffusione pubblica; una struttura le cui radici non sono né nel manierismo cinquecentesco né nello sviluppo della tecnica nell'ottocento: è l'architettura che risponde alla cultura di massa e all'affermazione della pubblicità. Proprio per questo possiamo dire che più che gettare la maschera, la mostra apertamente, moltiplicandola in migliaia di modelli.

Se facciamo un rapido esame della prime pagine delle principali storie dell'architettura prodotte e riprodotte nel XX Secolo, possiamo constatare la loro notevole omogeneità nel tracciare le radici e gli inizi del fantomatico *Movimento Moderno*.

Il testo base (1941) del Novecento, *Space, Time and Architecture*, di Sigfried Giedion, dopo due capitoli dedicati alla spiegazione della impostazione critica e a un breve excursus storico di carattere introduttivo e generico, nel terzo capitolo fa corrispondere l'inizio dell'architettura moderna con l'uso cosciente delle nuove tecniche e dei nuovi materiali. Architettura in ferro, in cemento, estetica che risponde agli aspetti meccanici dell'edificio.

Nikolaus Pevsner segue lo stesso schema, ne *I Pionieri dell'Architettura Moderna*.

Leonardo Benevolo, nella sua canonica *Storia dell'Architettura Moderna*, senza preamboli al Cap. 1, *La Rivoluzione Industriale e l'Architettura*, presenta l'uso

---

<sup>58</sup> Horkheimer, Max e Adorno, Theodor, *L'Industria culturale in Dialettica dell'illuminismo, frammenti filosofici*, Trota ed., Madrid 1998, pag. 172

della macchina a vapore, i progressi tecnici nella progettazione, nell'insegnamento e nei sistemi costruttivi, per passare alla teoria delle prime grandi opere: il ponte sul Severn a Coalbrookdale (1777), il Crystal Palace di Paxton (1851), e così via.

Michel Ragon ci parla subito di “una nuova estetica”, nata dai nuovi materiali da costruzione (il metallo, il cemento armato) dalle nuove tecniche (la prefabbricazione, la facciata indipendente dalla struttura) dai nuovi miti (la sintesi delle arti) in una parola tutto ciò che si svilupperà poi nel XX Secolo. E ci mostra l'architettura del ferro, le prime grandi opere d'ingegneria, etc.

Un poco più originale è Reyner Banham, ma il suo *Architettura della prima età della macchina* non è un vero e proprio compendio di storia dell'architettura. In ogni caso centra il tema su razionalismo strutturale, neoclassicismo e dibattito ideologico tra accademia e scuola politecnica, fino a *La Cité Industrielle* di Garnier, per quindi passare ai primi grandi esempi di architettura industriale costruita: fabbriche, serbatoi dell'acqua, centrali del gas: capitolo VI, *Estetica dell'architettura industriale*.

L'incipit di Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co è per l'Art Nouveau, come “prologo in negativo”: «Si tratta dell'ultima spiaggia su cui si attesta la difesa ad oltranza del “lavoro concreto”; di una progettazione, cioè, che unisce al riscatto del semantico il riscatto della “qualità del lavoro”. Ultimo sprazzo della *Sehnsucht* romantica (...) l'esaurirsi dell'Art Nouveau era già contenuto delle sue premesse; era scontato nell'estrema difesa di valori che la nuova borghesia di massa non può far propri e che l'industrialismo trionfante può assorbire solo come marginali.»<sup>59</sup>

Il loro *Architettura Contemporanea* inizia (caso incredibilmente singolare) con lo sviluppo della città, della tecnica e dell'architettura negli Stati Uniti, seconda metà dell'Ottocento.

La storia dell'architettura compilata da Kenneth Frampton parte formalmente con il neoclassicismo e con la razionalizzazione dell'architettura; quindi attraverso un collegamento con le problematiche dello sviluppo urbano in quattro pagine passa dal neoclassico a fine ottocento e arriva all'*inizio tradizionale*, ossia ai ponti sul Severn, sul Fifth of Forth, sul Tamigi, al Crystal Palace, etc.

---

<sup>59</sup> Tafuri, Manfredo e Dal Co, Francesco, *Architettura Contemporanea*, Electa Ed., Milano 1988, pag. 10



Anche Bruno Zevi nel suo ultimo grande lavoro, 1997, *Storia e Controstoria dell'Architettura*, costruisce il capitolo dedicato ai "pionieri del moderno" sull'opposizione tra l'epopea della tecnica e dell'industrializzazione e la figura di William Morris, con il ritorno alla *ofizialità* in confraternita.

Antagonismo, invarianti, la struttura teoretica di Zevi è avvincente e convincente nella sua argomentazione dialettica. «(...) vi sono innumerevoli edifici che del linguaggio contemporaneo assimilano solo il paramento estrinseco, vecchie case con anacronistiche piante e prospetti in cui sono stati aboliti il cornicione e le decorazioni. Questa non-architettura invade i nuovi quartieri urbani con enormi alveari o con tediosi blocchetti di abitazioni, ed è più irritante di quella eclettica ottocentesca, perché maschera le stesse funzioni con un'epidermide menzognera. Del resto, non bisogna meravigliarsene. In ogni epoca vi è stato il plagio, l'imitazione, il "falso moderno". Gli artisti autentici, creatori di linguaggio, sono sempre pochissimi, li contorna una schiera di "letterati", professionisti aggiornati che edificano correttamente, con un vago tocco di ispirazione, ma in prosa, non in poesia; segue la marea dei plagiatori; tra questi presuntuosi e retori scambiano il grande con il grosso. Ignorano il lessico, la grammatica e la sintassi della modernità, costruiscono in "stile moderno", cioè, nel caso migliore, senza comunicare alcunché.»<sup>60</sup>

Ancora la dialettica dei contrari definisce lo sviluppo per correnti antagoniste dell'architettura moderna: una riproduttiva, di copia, di cliché, l'altra di rottura, con la volontà di tornare ogni volta al *grado zero dell'architettura*, forza creativa, rigeneratrice.

L'impostazione è senz'altro più stimolante rispetto alle altre che abbiamo presentato; ma (come sembrerebbe essere confermato dalla ricorrente appartenenza agli opposti campi dei medesimi architetti) fase riproduttiva e crisi sono momenti di un unico sviluppo, nel corso del quale il processo rigenerativo, avanguardista, progressista, non è solo il superamento della norma, ma, in senso contrario, diviene confinamento di questo stesso processo rigenerativo nei limiti della sua stessa vuota ciclicità, presentando la crisi e la rottura come un modello in sé.

E qual è il linguaggio, quale il lessico o il *parametro estrinseco*? Cosa imita il plagio, cosa è lo stile?

---

<sup>60</sup> Zevi, Bruno, *Storia e Controstoria dell'Architettura*, Newton & Compton ed., Roma 1997, pag. 675

Lo schema dialettico zeviano nella sua opposizione ideale tra creatori e riproduttori (copisti), se coglie l'occultazione sistematica di tipi tradizionali sotto una veste "moderna" (o potremmo dire "modernica", utilizzando la definizione umoristica proposta da Luciano Rubino), che ha deturpato gran parte del territorio costruito, sfrutta uno schema troppo semplice per rendere evidente la modalità di evoluzione dell'architettura contemporanea.

È certamente un gran passo avanti rispetto alla consueta progressione storica secondo la quale gli apparenti cambiamenti sembrano essere determinati da un fattore misterioso e magico, quando non sia effettivamente il milieu o la situazione storica, vedi l'affermazione delle dittature negli Anni Trenta; quindi allora non si dovrebbe parlare più di architettura moderna, nonostante questi esempi si inseriscano nell'ambito di una forma produttiva moderna. Cosa ci sia di moderno nel Palazzo dei Soviet di Iofan, Gel'freikh e Shchuko o nell'architettura di Speer, dagli stadi alla logistica del Terzo Reich e ai campi di concentramento, o nello *stile federale* statunitense; a parte la data sono un esercizio di stile e di retorica.



18 Albert Speer, Reichsparteitagsgelände, area delle adunate, Norimberga

Possiamo prendere Frampton a esempio di questa prassi inclusivista, con la sua riproposta del termine “nuova tradizione” coniato da Henry-Russel Hitchcock: «Come nel caso di Versailles, l’incarico di realizzare “Nuova Dehli”, nel 1912, inaugurava un periodo di edificazione nel quale l’architettura ancora una volta sarebbe stata sfruttata per la causa dello Stato – dapprima per rappresentare le nuove nazioni che erano emerse, sotto forma di democrazie indipendenti, dalla catastrofe della prima guerra mondiale, e successivamente per celebrare il “millennio” rivoluzionario nelle sue varie manifestazioni tra il 1917 e il 1933, prima in Unione Sovietica, poi, nel 1922, nell’Italia fascista, infine nel Terzo Reich. In termini più generali l’architettura fu chiamata a rappresentare la ripresa e il destino evidente del capitale monopolistico sia prima che dopo il disastro finanziario del 1929». <sup>61</sup>

Una tendenza a includere questa fase della rappresentazione architettonica del Novecento, nonostante i dubbi comuni sul suo inserimento nell’ambito dell’architettura moderna, proprio per le ragioni specifiche che sembrerebbero escluderla. Ma noi non crediamo che sia questa la forma architettonica che esprime “il destino evidente del capitale monopolistico”, ammesso che s’intenda cosa voglia significare questa locuzione (se invece il “generale” include l’architettura del totalitarismo come prassi parziale, non comprendiamo la scelta di tale contesto descrittivo per una notazione generica). È in ogni caso (anche negli USA di Franklin Delano Roosevelt) un’architettura che è diretta espressione del potere statale. Si torna a simbolizzare il potere statale, accentrato anche se democratico, con tutto il suo tipico apparato retorico, tutto l’apparato di riproduzione – *contraffazione* (per usare la definizione di Jean Baudrillard) che lo ha caratterizzato nel corso della storia, in un messaggio retorico circa l’ “offerta a servizio della comunità”; un ibrido moderno-monumentalista che, oltre alle chiavi del potere esplicita al contempo l’affermazione ambigua del linguaggio moderno come altro piano simbolico, la proteiforme potenzialità della sua *imagerie* che è comune agli altri ambiti di sviluppo dell’architettura moderna, al di fuori della espressione diretta del potere o dell’organizzazione statale.

Riportiamo la definizione data da Jean Baudrillard dell’*ordine dei simulacri*, nel suo saggio *Lo scambio simbolico e la morte*, pubblicato nel 1976:

---

<sup>61</sup> Frampton, Kenneth, *Storia dell’Architettura*, Zanichelli Ed., Bologna 1982, pag. 249

«Tre ordini di simulacri si sono succeduti dopo il Rinascimento, parallelamente alle mutazioni della legge del valore:

- La *contraffazione* è lo schema dominante dell'epoca "classica", dal Rinascimento alla rivoluzione industriale.
- La *produzione* è lo schema dominante dell'era industriale.
- La *simulazione* è lo schema dominante la fase attuale retta dal codice.

Il simulacro di primo ordine specula sulla legge naturale del valore, quello di secondo ordine sulla legge mercantile del valore, quello di terzo ordine sulla legge strutturale del valore.»<sup>62</sup>

La contraffazione è «una competizione aperta al livello dei segni distintivi»<sup>63</sup>.

È quello che avviene anche nel modernismo stalinista. Che si appropria anch'esso, in forma assertiva e strumentale, dell'estetica elaborata nella fase della Rivoluzione Industriale.

Quell'ordine basato sul passaggio dalla distinzione all'equivalenza, dal simulacro del potere al potere derivato da una mancanza di origine, dall'autoreferenzialità, dalla *serie*, la possibilità derivata dall'equivalenza tra la copia e l'originale, che rappresenta null'altro che la possibilità stessa della produzione, (appunto, industriale); che sfrutta il potere dell'uguaglianza, dell'unificazione, dell'universalizzazione, la combinatoria infinita permessa dalla mancanza di un riferimento esterno al processo e che caratterizza gli oggetti-segni dell'industrializzazione.

Riportiamo qui un passo da *Survival through Design* pubblicato dall'architetto austro-californiano Richard Neutra nel 1954: «Machine technology spent its youth in a wild jungle of "bluff". Mental balance was impaired. Advertising was perfected to flood the defenseless public and trap it into useless purchases.

An earlier standardization had broken down. It needed to be re-established in order to restore security to civilized life. By bitter experience the consumer of our civilization learned that he had no means of judging alleged qualities; he could judge *performance* only.

If "beauty" did not clearly follow function, "value" certainly seemed to follow it.

---

<sup>62</sup> Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, pag. 69

<sup>63</sup> *Ibidem*



19 Paul Philippe Cret, Federal reserve headquarters, Washington D.C., 1935-37

Fascinating manufacturing processes might be extolled in sales talk to buyers, but who could understand them all? Only users could assess true value.

Fraudulent publicity had been interlocked with the business that first sprouted from machine production that the machine itself was branded by some writers as a curse. It threatened to obliterate fine qualities in human beings as well as in their products. The retrospective kind of romanticists warned that the end of the world was at hand and advised return to the good old crafts. A hundred years ago, Ruskin, a man of lofty intellect, travelled all over England in a stagecoach, which he dug up from some old barn or museum, in order to demonstrate against the quaint steam locomotives of his time, which he hated and despised. The threat of mechanization is still very much with us, but our urgent hope of countering it has undergone changes.

At any rate, the good old qualities could not be preserved, still less arbitrarily revived. The machine age called for the creation of a new sort of life and a new type of quality. They were being created while much else was undoubtedly being lost.

In periods of the past, the excellence of a product was closely associated with its singularity or even uniqueness, like some silken handkerchief or lacquer piece, especially worked by an outstanding craftsman for the Chinese emperor. But now the axiom "Quality equals Rarity" become meaningless. Some of the new quality

goods, such as electric bulbs, developed a tendency to migrate to the shelves of the dime store, thus demonstrating that despite their excellence they were anything but unique. On the contrary, they were so “excellent” that almost unlimited quantity of them could be sold every day. Needless to say, the term “excellence” no longer had



20 Neutra, Singleton House, Los Angeles, CA, 1960

the old connotation of uniqueness when applied to products that proudly displayed their brand and standard...»<sup>64</sup>

*Brand e standard.* L'analisi di Neutra è interessante: se da un lato ci mostra le riflessioni di uno dei maggiori architetti del Novecento (e le sue direttive di lavoro), dall'altro esplicita la giustificazione stessa dello standard come elemento di riforma sociale ed estetica. Una convinzione *operativa*, programmatica.

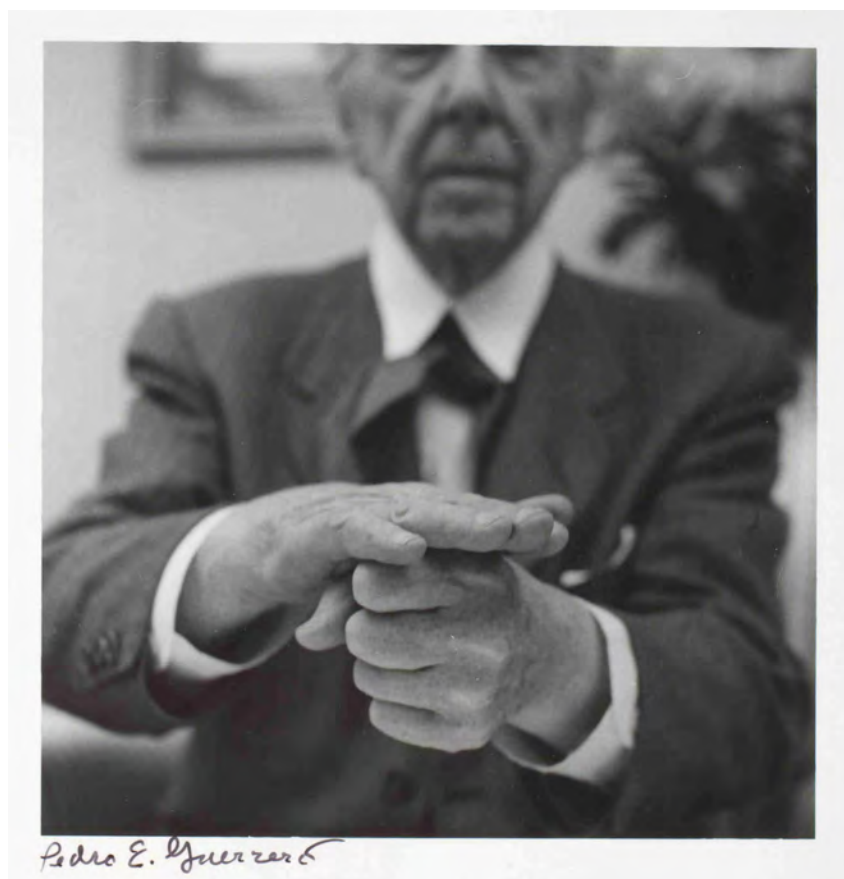
---

<sup>64</sup> Richard Neutra, *Survival Through Design*, Oxford University Press, New York 1954, pag. 65

Ma Neutra aggiunge la parola brand, marca; ora se da un lato lo standard rappresenta l'universalizzazione del prodotto in sé, con il conseguente portato di unificazione sociale e di livellazione-controllo della sfera affettiva, la marca definisce il prodotto per una qualità singolare, una differenza e singolarità simbolica, di fatto inesistente; alcuni primi esempi di differenziazione del prodotto non affidata solamente ai suoi elementi accessori (packaging, grafica, etc.), come potrebbero essere la produzione semindustriale delle lampade di Tiffany o la forma tecnica delle sedie Thonet, lasciano presto il campo a una affermazione della marca come elemento immateriale, come segno distintivo indipendente dalle qualità fisiche del prodotto stesso: come primo feticcio di quello che sarà il marketing effettuato sul *modello*.

Qualcosa di analogo a quello che accade con il nome dell'architetto, che dalla sopravvivenza dell'impostazione critica tradizionale nella contrapposizione stile-macchina, passa alla definizione individualista (secondo una matrice Kantiana) dell'affermazione di Frank Lloyd Wright, *Io Stile*.

È a questo punto che inizia quello che è il campo specifico della modernità.



21 Frank Lloyd Wright

## 5.2 ARCHITETTURA COME RAPPRESENTAZIONE DELLA CRESCITA CONTINUA

*(...) si avvia una trasformazione nel carattere di merce dell'arte stessa; questo carattere non è una novità; il fascino della novità risiede nel fatto che oggi questo sia espressamente riconosciuto e che l'arte rinneghi la sua propria autonomia, collocandosi orgogliosamente tra i beni di consumo.*

Max Horkheimer e Theodor Adorno<sup>65</sup>

L'incipit di Le Corbusier (*Verso una Architettura*, «in una vita fino ad allora scandita dai passi del cavallo...») ancora si riferisce alle fasi iniziali dell'industrializzazione, perdendo di vista la questione fondamentale che caratterizza la modernità (perché il "Movimento Moderno" è del Novecento), ossia il passaggio del capitalismo dalla creazione di plusvalore attraverso l'appropriazione del lavoro non necessario e attraverso la produzione di grandi quantità di beni (seguendo l'analisi marxista) al capitalismo della crescita continua, della sua fase non più produttiva, ma *riproduttiva*. Non è una trasformazione che avviene negli Anni Settanta (quando si colloca convenzionalmente la crisi del moderno e il passaggio al periodo postmoderno). Nasce con la produzione di massa stessa, con la necessità di crescere non attraverso la produzione (che, come profetizzato da Marx, avrebbe portato al crollo del sistema per il suo stesso meccanismo di funzionamento), ma attraverso la *simulazione*.

La Prima Guerra Mondiale e la crisi del 1929, crisi della produzione e crisi del profitto, sono il punto di arrivo e di cambio a grande scala del sistema produttivo industriale.

È ancora Baudrillard il più chiaro sulla questione: «Una rivoluzione ha messo fine a questa economia "classica" del valore, una rivoluzione del valore stesso che, al di là della sua forma mercantile, lo porta alla sua forma radicale.

Questa rivoluzione consiste nel fatto che i due aspetti del valore, che si sono potuti credere coerenti ed eternamente legati come da una legge naturale, sono disarticolati (il valore d'uso ed il valore di scambio o la dimensione funzionale e la dimensione strutturale del segno, *NdR*), *il valore referenziale è annullato a vantaggio del solo gioco strutturale del valore*. La dimensione strutturale si

---

<sup>65</sup> Max Horkheimer e Theodor Adorno, *L'industria culturale*, op. cit., pag. 202



autonomizza a esclusione della dimensione referenziale, si istituisce sulla morte di quest'ultima. Finiti i referenziali di produzione, di significazione, d'affetto, di sostanza, di storia, tutta questa equivalenza a contenuti "reali" che zavorrano ancora il segno d'una specie di carico utile, di gravità: la sua forma d'equivalente rappresentativo. È l'altro stadio del valore che la spazza via, quello della relatività totale, della commutazione generale, combinatoria e simulazione. Simulazione, nel senso che tutti i segni si scambiano ormai tra di loro senza scambiarsi più con qualcosa di reale (e non si scambiano bene, non si scambiano perfettamente tra di loro che a *condizione di* non scambiarsi più con qualcosa di reale). Emancipazione del segno: svincolato a quell'esigenza "arcaica" che aveva di designare qualcosa, esso diventa infine libero per un gioco strutturale, o combinatorio, secondo una indifferenza e una indeterminazione totale, che succede alla precedente regola di equivalenza determinata. Medesima operazione al livello della forza-lavoro e del processo produttivo: l'annientamento di qualsiasi finalità dei contenuti di produzione permette a questa di funzionare come un codice, e al segno monetario, per esempio, di evadere in una speculazione indefinita, al di fuori di qualsiasi riferimento a un reale di produzione o persino a un tallone aureo. La fluttuazione delle monete e dei segni, la fluttuazione dei "bisogni" e delle finalità della produzione, la fluttuazione dello stesso lavoro (...) tutto questo né Saussure né Marx lo presentivano: essi sono ancora nell'età d'oro d'una dialettica del segno e del reale, che è allo stesso tempo il periodo "classico" del capitale e del valore. La loro dialettica si è squartata e il reale è morto sotto il colpo di questa autonomizzazione fantastica del valore. La determinazione è morta, l'indeterminazione è sovrana. C'è stata una s-terminazione (nel senso letterale del termine) dei reali di produzione, del reale di significazione.»<sup>66</sup>

Identificare la questione del moderno come quella dell'industrializzazione e non con le trasformazioni del capitalismo è come cercare di definire l'aspetto del corpo di un uomo attraverso i suoi vestiti.

Queste trasformazioni sono all'opera già all'inizio del Novecento negli Stati Uniti; i *Captains of Consciousness*, professionisti della comunicazione pubblicitaria, sono al lavoro per trasformare la società, per generare una serie di *desideri indotti*, possibilmente standard; tendono a sparire i piccoli negozi di quartiere,

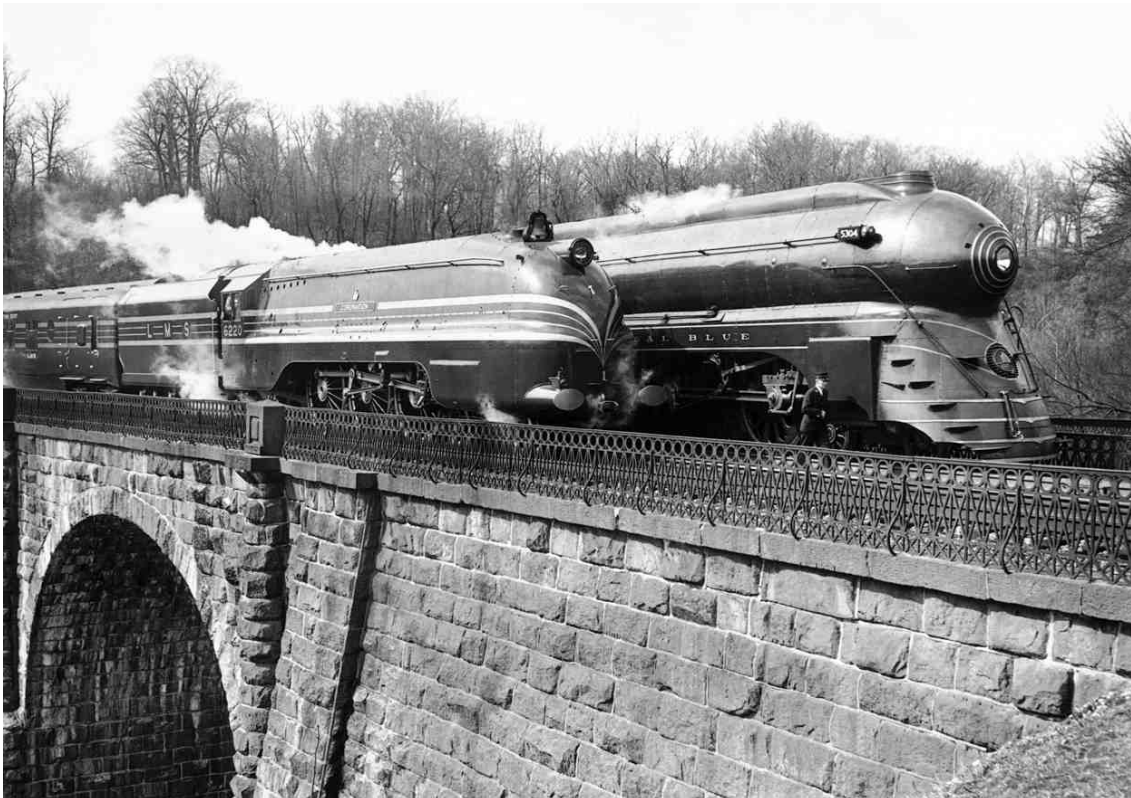
---

<sup>66</sup> Baudrillard, Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli Ed., Milano 2009, pp 17-18

tradizionali selezionatori della qualità per i consumatori: per il pubblico ora c'è la pubblicità con la sua selezione di prodotti, distinzione in marche, ripetizione dei modelli. Nel 1925 il politico e campione dei pubblicitari, Bruce Barton (non a caso un ex predicatore), nei suoi libri *The Man Nobody Know* e *What can a Man Believe* rappresenta un modello di perfezione *divina* attraverso la redenzione generata dall'uso regolare dei nuovi prodotti...

La cultura stessa, ovviamente, diviene merce, si propaga secondo la *forma pubblicitaria*, che non è la promozione del prodotto, ma produzione e commercializzazione di massa delle idee, mentre tutti i linguaggi «sprofondano nel modo d'espressione della pubblicità, poiché esso è senza profondità, istantaneo e istantaneamente dimenticato (...) minimo comun denominatore di ogni significazione, grado zero del senso, trionfo dell'entropia su tutti i tropi possibili. Forma più debole di energia del segno.»<sup>67</sup>

Il repertorio formale derivato dall'adattamento alle nuove funzioni (fabbriche, ferrovie, grandi magazzini, strutture di produzione e immagazzinamento



22 Locomotive streamstyled

---

<sup>67</sup> Baudrillard, Jean, *Il sogno della merce. Antologia di scritti sulla pubblicità*, Lupetti & Co, Milano 2011, pag. 61

dell'energia) viene progressivamente adattato a un programma etico fondato sulla revisione del concetto di contraffazione (lo stile eclettico, tanto per indicare un bersaglio ideale) e sulle istanze di rinnovamento sociale nate con lo sviluppo di una nuova classe media negli Stati Uniti, mentre in Europa simili condizioni di lavori definiscono il problema dell'alloggio e del quartiere "popolare".

Abbiamo così da un lato l'istanza di rinnovamento dell'architettura come eliminazione della contraffazione e del repertorio simbolico - ornamentale della tradizione. È il momento della rigenerazione personificato da Louis Sullivan e da Wright o, in forma di protesta sociale, dall'espressionismo tedesco (ma anche dalla sua controparte programmaticamente pragmatista, la *Neue Sachlichkeit*). Quelle fasi che Zevi legge come ritorno a un grado zero rispetto alla riproduzione, alla forza creativa e rivoluzionaria.

Dall'altro abbiamo la codifica di un linguaggio scarno, il tentativo di costruire un nuovo lessico a partire da un uso funzionale della tecnica e dei materiali (essendo qui il riferimento del funzionalismo, più che nell'adeguamento alle funzioni abitative e al programma: al riguardo è illuminante la lettura di Sullivan (*An Autobiography*): «La forma albero, esprime l'albero», e così via...).

Ma il lessico moderno ha più matrici e più fonti d'ispirazione, che progressivamente tendono a sovrapporsi, a correlarsi, almeno in parte: tanto per segnalarne alcune, seguendo i termini convenzionali con i quali sono state indicate: l'estetica della macchina, l'ispirazione sulla natura dell'architettura organica, la frammentarietà e insieme la continuità e la fluidità delle forme dell'espressionismo, la poetica dell'assemblaggio e della giustapposizione, dal costruttivismo all'architettura scandinava del secondo dopoguerra... Però questa è una questione di correnti e d'ispirazione. Per fare un esempio della relatività dell'interdipendenza di queste matrici, come si potrebbe negare la presenza di ognuna di quelle che abbiamo indicato nell'architettura di Wright degli Anni Trenta?

Per una corretta impostazione del problema, insieme alla valutazione delle singolarità e delle differenze (che in questo scritto possiamo trattare solo in forma sintetica e marginale), occorre considerare l'immagine d'insieme del moderno; per affrontare il tema, iniziamo non dalle architetture reali dell'inizio del secolo, ma dalle loro derivazioni nelle scenografie cinematografiche del periodo. Per passare a una descrizione del Movimento Moderno come maschera

di uno *stile moderno* popolare. Il Movimento Moderno quindi come *antistile*, sì, ma anche come *modello*.

Esaurito il filone celebrativo della storia patria, o il tentativo di riproposta dei classici della letteratura, Hollywood con l'avvento del cinema sonoro produce a ciclo continuo commedie di costume e musical che diventano il principale strumento mitopoietico della nostra civiltà.

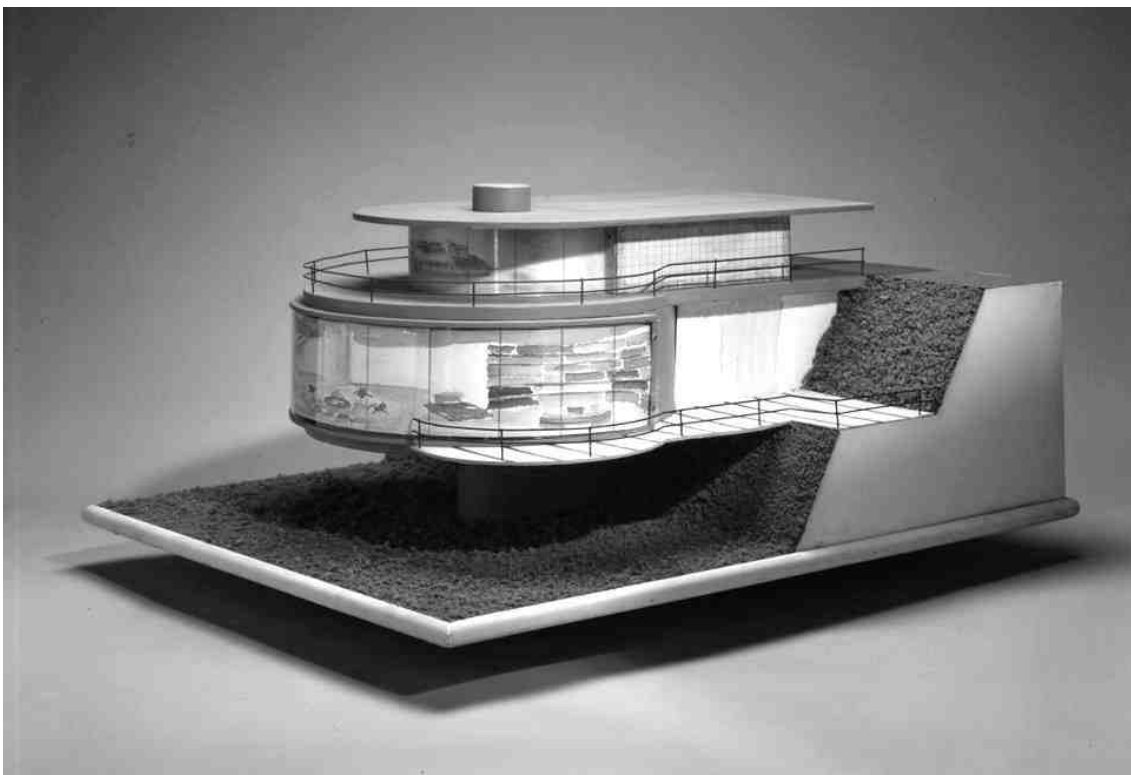
«L'immagine del Nuovo Mondo è creata secondo una ben definita distribuzione dei ruoli, quasi una gerarchia: sopra i produttori di oggetti, quasi dei dattili, i creatori del loro aspetto; ma prima di questi, i loro animatori, veri e propri maghi, produttori



23 Frank Lloyd Wright, Johnson Wax Administration Building, Racine (WI), 1936

di un mondo immateriale in grado di mostrare il grande spettacolo della nuova civiltà. *Ciò che tutti conoscono, un'esperienza da ripetere.*»<sup>68</sup>

Il moderno, insieme a una serie di più o meno fantasiose interpretazioni degli stili storici, entra nella più potente fabbrica di immaginario mai creata: un mezzo particolarmente efficiente per contribuire alla definizione di modelli e di valori comuni, soddisfacendo l'ego di ognuno: all'antico concetto di *obbedienza* si sostituisce quello di *immedesimazione*. Anche se limitata a una parte degli spettacoli prodotti, l'ambientazione contemporanea è la vera matrice del costume, la vera fonte dei desideri.



24 Paul Laszlo, *Laszlo House*, modello, 1937

Collaborano alla realizzazione delle scenografie alcuni notevoli professionisti, molti dei quali impegnati anche nel mondo della costruzione o affermati designer: Kem Weber, Paul Laszlo, Lloyd Wright, Julius Ralph Davidson, Cedric Gibbons, Norman Bel Geddes.

Il passaggio da un'architettura che utilizza il Manifesto come dichiarazione esplicita d'intenti e sistema di autopromozione, all'architettura della pubblicità e dello spettacolo, che sfrutta i billboard monumentali e il cinema, e che si può

---

<sup>68</sup> Ranocchi, Francesco, *Los Angeles. L'architettura della società dello spettacolo*, op. cit., pag. 36

leggere anche come il passaggio definitivo del baricentro della produzione architettonica dall'Europa agli Stati Uniti negli Anni Trenta, determina una concezione totalmente diversa della stessa: una sorta di *americanismo* nel campo della produzione architettonica (e artistica).

Le esperienze europee, con la rivista L'Esprit Nouveau e i primi libri di Le Corbusier, le ingenuie manifestazioni della Secessione Viennese, il Manifesto Futurista o il De Stijl, la stessa pubblicazione delle opere di Wright, la sostituzione della scuola progressista e informale (il Bauhaus) all'accademia e le limitate fiere-esposizioni, tutte queste sono espressioni e tentativi di promozione, sic et simpliciter, che risultano ingenuie e anacronistiche (e di fatto, utopiste) al confronto con la macchina pubblicitaria globale in atto negli Stati Uniti.

Pensiamo al dibattito tra *typisierung* e *kunstwollen* all'interno del Deutsche Werkbund, l'importanza dei giornali e degli scritti, dei cenacoli e delle esposizioni all'interno di un dibattito d'élite che pretendeva di essere esteso al "popolo": *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Glasarchitektur*, l'*Arkitekturprogramm* di Bruno Taut, l'*Arbeitsrat für Kunst*, *Una Esposizione di Architetti Sconosciuti*.

Dove Zevi legge un intento di rivoluzione, di azzeramento e rinnovo, spesso è in atto *la decadenza*: la ripetizione della norma, la prevalenza delle componenti extrartistiche, rivolte alla comunicazione e alla condivisione del costume, l'estetica come precetto, donde la riscoperta di linguaggi desueti (più che un vero cambiamento di registro), la valorizzazione di alcune delle norme estetiche sviluppatesi parallelamente a scapito di altre fino a quel momento dominanti, una dialettica di antagonismi che rivolge sì la situazione, ma con una relativa indipendenza dalla personalità dell'autore e della quale possiamo affermare che si tratti più di interpretazione che di "creazione".

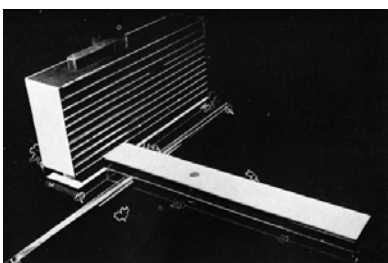
Una questione complicata maggiormente dalla notevole longevità di molti dei "maestri": Frank Lloyd Wright 92 anni, Le Corbusier 78, Mies 83, Gropius 86, Scharoun 79, Nervi 88, Michelucci 99, Niemeyer 104, tutti capaci di attraversare il Novecento (e parte dell'Ottocento) dal suo inizio agli Anni Sessanta e oltre.

Tutti in grado di conoscere e interpretare la fase pionieristica del Movimento Moderno, fino agli Anni Venti, e la sua mutazione.

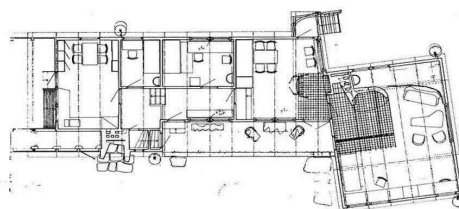
La gran parte del portato innovativo dell'architettura moderna è però già affrontato da Louis Sullivan e Wright prima del 1905: forma come interpretazione della funzione, utilizzo della macchina e della prefabbricazione,

pianta libera, facciata non strutturale, copertura piana, plasticità e continuità della struttura ottenuta attraverso l'uso dell'acciaio e del cemento armato, finestratura continua, abbandono della norma geometrica accademica a favore dello sviluppo organico (equilibrio e sviluppo ottenuto dalla relazione reciproca e dall'integrazione di tutte le varie componenti della costruzione).

Gran parte del repertorio formale derivato dall'applicazione della tecnica e dall'eliminazione della decorazione applicata, negli Anni Venti è già a sua volta normato e disperso in una serie di linee di sviluppo, che nel dibattito tra il funzionalismo e l'empatia formale derivata dal romanticismo, nasconde da un lato la sua natura di dialettica comunque limitata alle forme, dall'altro è strumentale allo sviluppo di una presunta architettura per il popolo. Ora, proprio qui (e lo annotiamo con un certo sconforto) si colloca la grande illusione dell'avanguardia (e il cinico sfruttamento di questo malinteso), ossia la possibilità di un nuovo tipo di vita, di una nuova forma di società, nella quale il funzionalismo programmatico, grazie a una ipotetica mancanza di connotazioni discriminanti, avrebbe potuto costituire un nuovo linguaggio comune. Una riflessione che può considerarsi contemporanea ai fatti descritti, ci mostra una delle principali ragioni della difficoltà dell'avanguardia di costituire un linguaggio condiviso socialmente: «Si affaccia insinuante l'ipotesi che la gerarchia dei canoni estetici sia in diretta relazione con quella dei diversi strati sociali: la norma più giovane, che occupa la sommità, sembra corrispondere allo strato più alto della società; a strati socialmente più bassi corrisponderebbero poi canoni sempre meno giovani.»<sup>69</sup>



26 Leonidov, *Unione delle Cooperative*  
1937

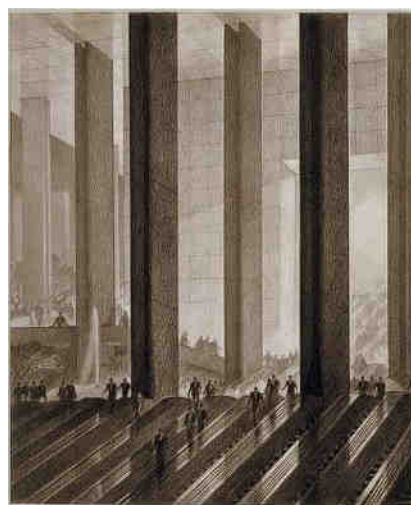


27 Asplund, *Summerhouse a Stennäs (Svezia)*,

<sup>69</sup> Mukařovskí, Jan, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Einaudi Ed., Torino 1971, pag. 81



Mukařovskí circostanza e specifica questo che definisce “uno schema grezzo” ma non privo di fondamento. Tuttavia non può evitare di riflettere sulla posizione di Lev Tolstoj, la sua richiesta della generalizzazione del canone dell’arte popolare, fino a indicare chiaramente uno degli esiti di questa condizione nella sostituzione dell’avanguardia con il realismo: «La continuazione di questa vicenda sociale ed estetica insieme si ha agli inizi della rivoluzione russa, quando l’avanguardia artistica si unisce a quella sociale. Il successivo periodo di rinnovamento sociale si impegna a cercare l’equivalente estetico di una società senza classi nel ragguagliamento del gusto a un livello *medio*; suoi sintomi sono per esempio il realismo socialista come ritorno al cliché appena ritoccato del romanzo realistico, quindi a un canone non nuovo e già disceso, inoltre il classicismo di compromesso in architettura.»<sup>70</sup> In effetti tutti questi sforzi svaniscono con l’imposizione dell’architettura di stato. E lo stato già non è cosa comune, non è quella comunione collaborativa e progressista invocata a giustificazione (e alibi) della nuova forma dalla *neue sachlichkeit*. In Germania Albert Speer, con prove dal campo d’adunata di Norimberga al comando della logistica nazista, Marcello Piacentini, Vincenzo Fasolo, Del Debbio in Italia, dell’Unione Sovietica già abbiamo parlato, aggiungiamo la Nuova Dehli imperiale e ancora, momento raro nella storia degli Stati Uniti, l’architettura federale del New Deal, fino alle forme meno aggressive di revival storicista di stato, con il classicismo nordico.



28 Hugh Ferriss, *la metropoli di domani*

---

<sup>70</sup>

Ibidem, pag. 85



### 5.3 ETICA ED ESTETICA DELL'AMERICANISMO: DALLA PAIDEIA AGOGICA DEL BAUHAUS AL PRODOTTO COME METESSI DELL'IDEA DI PROGRESSO

*Ogni epoca richiede la propria forma. La nostra missione è di dare al nostro nuovo mondo una nuova forma con i mezzi moderni.*

Hannes Meyer<sup>71</sup>

Nel 1885 a bordo dello yacht *The Corsair*, J. Pierpont Morgan e William H. Vanderbilt firmano un accordo che porta alla “riorganizzazione” del complesso sistema ferroviario (privato) statunitense. D’ora in poi il profitto e lo sviluppo delle compagnie ferroviarie sono garantiti. Lo stesso anno vede l’unificazione e la sincronizzazione del sistema di orari. La ferrovia costruisce il sistema fisico di scambio delle merci e la struttura di crescita del capitalismo statunitense. Unisce grandi centri. Città che trovano la ragion d’essere dal concentrare persone e potere. Il ciclo della produzione razionalizzata nelle disassembling lines (mattatoi) e nelle assembling lines (come la fabbrica Ford) influisce sull’organizzazione del territorio americano, e sulla geografia urbana dei suoi centri principali.

La città costruisce un organismo funzionale al sistema capitalista extraterritoriale. Il Central Business District cresce insieme allo sviluppo dei futures: Chicago sviluppa il grattacielo, e la sua scuola sociologica codificherà lo sviluppo di questa città per funzioni. Scrive Marco D’Eramo: « (...) di norma il grattacielo è costruito per la (e dalla) grande corporation. È concepito per riprodurre l’organizzazione verticale di un’impresa gigantesca, grande quanto l’edificio la cui altezza è metafora materiale del fatturato, con i vertici dell’impresa ai vertici dell’edificio. (...) Per quanto siano alti i suoi costi, il grattacielo assolve perfettamente alla sua funzione simbolica. »<sup>72</sup>

L’immagine del prodotto viene determinata dall’esigenza stessa di essere sostituita. Così, invece di acquisire gli stilemi dell’oggetto artistico, come si era tentato con lo storicismo delle prime serie industriali, invece di cercare di sostituire l’antiquariato (che rimarrà appannaggio d’élite, circuito proprio

---

<sup>71</sup> Hannes meyer, *Il nuovo mondo*, pubblicato in *Das Werk*, n. 7, 1926

<sup>72</sup> D’Eramo, Marco, *Il Maiale e il Grattacielo*. Chicago: una storia del nostro futuro, Feltrinelli, Milano, 1999, pag. 50.

eventualmente del ciclo finanziario, ma non di quello strettamente industriale), e indipendentemente dalla sponda inferiore costituita dal kitsch, il prodotto statunitense sviluppa le sue proprie caratteristiche, capaci di comunicare l'appartenenza non solo e non semplicemente all'idea di benessere, ma di ben vivere, di vita modello, qualcosa di simile a una parusia materialista, idealizzata nelle aspettative di un futuro migliore; insomma, *nell'idea stessa di progresso*.

Il valore nella società industriale americana, è il contenuto di "miglioramento" espresso dal prodotto, dove il valore relativo "migliore di" è percepito rispetto a un passato da sostituire, appunto per ottenere nello scambio un valore maggiore.

Che questo possa esser visto come una metafora del sistema capitalista stesso non è certo casuale...

Lo sviluppo dello styling è l'espedito formale sviluppato per facilitare, per rendere attuabile questa visione. Un concetto, il nuovo stile, che per essere massificato rende necessaria la fittizia distinzione tra low and high art. La quale non "protegge" un incerto carattere artistico dell'oggetto di massa; al contrario, divide il campo dell'arte per l'élite (le cui ragioni ora sono essenzialmente finanziarie, costituendo *commodities*) nell'ambito della società e nel circuito della produzione capitalista americana, rimanendo ancorato il valore dell'high art al suo prezzo, che costituisce la sua funzione sociale principale, nascosta dietro la parvenza di prodotto altamente sofisticato, di espressione più alta della società: sotto questo punto di vista, la sua funzione principale è quella di costituire un fattore d'indisciplina, di favorire quindi l'apertura della società alla condivisione e assuefazione di una idea o di un comportamento nuovo. Ancora, *un progresso*. Il processo di strumentalizzazione dell'avanguardia che si ripete.

Se l'*High art* non rivelasse tale *superiore* qualità, la distinzione sarebbe semplicemente tra arte e non arte...

La *Low art* è in realtà una forma d'arte propria delle sottoculture funzionali alla società contemporanea, indipendentemente dalle sue qualità assolute (ossia delle sue caratteristiche come prodotto di qualità).

Orbene, le sottoculture sono un altro elemento controverso, possiedono la stessa ambiguità (*Low Culture*) della Low Art... D'altra parte è proprio questa caratteristica condivisa a indicare una possibile differenza: la Low Art è data in una forma espressiva e in un mezzo di rappresentazione iscritti in un circuito



29 Hugh Ferriss, *Daily News Building, New York, disegno*

identificabile strettamente con quello della produzione di oggetti di consumo. Se l'arte in genere diventa un prodotto di massa, la Low Art già nasce come prodotto commerciale, per essere come tale commercializzata in un mercato di massa. Se si trattasse di distinguere tra arte e non arte, quale sarebbe la prima e quale la seconda tra High e Low Art nella società dei consumi? Alla fine dobbiamo convenire che si tratta di sovrastrutture, di convenzioni sociali, di espressioni dell'ideologia che organizza la società occidentale: costruiscono cioè due sistemi di valori interconnessi, riferibili a momenti distinti del processo produttivo capitalista. In un vertice (High) la monetizzazione di un sistema elitario, complesso e limitato di capitali simbolici; nell'altro vertice il processo di produzione e di commercializzazione della merce stessa. Come i due sistemi convergano scambiandosi simboli e prodotti è esemplificato volontariamente ed esplicitamente dalla Pop Art. Oppure dall'elevazione a oggetto da museo di prodotti del design, esempi di styling, etc.; materiale commerciale espressione di "momenti e tendenze" del costume. Il sistema è analogo a quello intercorrente tra denaro e valore d'uso: il primo è un riferimento astratto e variabile; il secondo un valore per quanto variabile, concreto; insieme costituiscono il sistema dei prezzi, che in definitiva risponde alla richiesta di un mezzo semplice, condivisibile socialmente, di rappresentazione del valore.

La visione arcadica di Thomas Jefferson è sopraffatta dall'architettura della città americana: al di là della coercitiva griglia ortogonale imposta su una generica assenza di preesistenze urbanistico architettoniche, di segni *accidentali* su questa terra d'occidente.

La griglia che struttura uno spazio funzionale, che non costruisce, ma racchiude e rappresenta, unisce e insieme mostra differenze, ne costituisce una *vetrina*, virtualmente estensibile ad libitum, ma limitata dall'esigenze della definizione della rendita urbana.

Una estensione che allora cresce in verticale...

La contrapposizione (e il collegamento) di zone residenziali e Central Business District impone una dicotomia nello sviluppo dell'architettura del West e del Midwest degli Stati Uniti: l'architettura residenziale continua a seguire la linea tracciata da Jefferson a Monticello, e la questione affrontata da Lewis Mumford

nella sua critica alla città: un milieu incarnato nel cambio di secolo da Frank Lloyd Wright. La città sviluppa la sua *novità artificiale* con la plasticità perentoria del grattacielo. Per controbilanciare la sua congruità funzionale, il suo essere totem *massimalista* per eccellenza, l'Esposizione Universale di Chicago importa la ridondanza stilistica dell'Academie de Beaux Arts, seminando un movimento storicista e monumentalista che perdurerà circa cinquanta anni. Un codice applicato indifferentemente all'immagine del grattacielo e della casa unifamiliare, anche se sarà soprattutto la veste di edifici istituzionali e di spazi pubblici *representativi*. È una moda, ma è anche il modello che cerca di adeguare l'architettura istituzionale a quella che viene percepita come la sua specifica iconografia storicizzata.

Una reazione, appunto, centralista, autoritaria, all'espressione dello spazio sociale americano, che non è più il paradiso di Jefferson, e non vuole rivelare l'essenza disumana della città della tecnica umana.



30 Chicago World's Fair Columbian Exposition, 1893

Non è un caso che l'esposizione si svolga a Chicago.

Comunque lo sviluppo dell'industria americana porterà con sé tali implicazioni da rendere surreale l'ipotesi di palliarle con l'adesione a un revivalismo sfuggente verso il Kitsch. L'eterno ritorno nietzschiano approda al continuo miraggio. Questa imagerie posticcia non è che un'altra forma di quella ridondanza attraverso la quale la vita, più che mai, diventa segno di nulla. La città della tecnica, con la sua continua, immobile trasformazione, è la reiterazione eterna dello stesso, dell'essere della macchina, funzione compiuta in quanto mero *funzionamento*, produzione di una umanità che non ha più storia, la cui complessa attività sociale irreggimentata assume le caratteristiche di una continua formula, di una continua ripetizione.

L'*oltre* - uomo raggiunge le piste di Coney Island... nella frenetica, noiosa ripetitività del gioco schematico e programmato, condizione ben puntualizzata da Maxim Gorky, il suo protagonismo torna a essere insieme immagine ideale e prodotto a risultato nullo.



31 Coney Island, 1908

«Attraverso la produzione in serie sostenuta da grandi investimenti di capitale, gigantesche attività imprenditoriali crearono un'ondata di prodotti innovatori che cambiarono drasticamente tutti gli aspetti della vita e della cultura del

Nordamerica ed ebbero eco per tutto il pianeta. Per stimolare i mercati i prodotti dovevano cambiare costantemente ed essere accompagnati da una pubblicità massiva, che esortasse i consumatori a comprare compulsivamente. Un esempio chiave è l'automobile, che si sviluppò dapprima in Europa come un giochetto personalizzato da ricchi e che con il modello T di Henry Ford, prodotto per la prima volta nel 1907, diventa accessibile alla massa, a un prezzo sempre più basso. Ford, seguendo la logica della produzione in serie, pensava che quell'unico modello fosse adatto a tutte le occasioni. Era solo necessario produrlo più economicamente e in quantità sempre maggiori. In modo differente Alfred P. Sloan – che diventerà il presidente della General Motors – credeva che i nuovi metodi di produzione dovevano adattarsi ai differenti segmenti di mercato. Nel 1924 introdusse una politica di compromesso tra fabbricazione in massa e varietà di prodotto.»<sup>73</sup>

La tensione tra irrazionalità o surrealismo stilistico e tecnicismo, che è l'interpretazione nelle dinamiche e nelle strategie del consumo della tensione tra bene d'élite e prodotto di massa, si materializza in un prodotto capace di esprimere uno *status*, seguendo linee analoghe a quelle seguite dal mondo dell'arte.

È la rivoluzione dell'informazione di massa; i nuovi mezzi agiscono conferendo uno status riconoscibile a ciò che convogliano nella sfera pubblica; sono in grado di far emergere modelli, valorizzati paradossalmente proprio per la capacità dei mezzi di proiettarli al di là della massa anonima, come virtualità singolari; determinano i cambiamenti di costume inglobando e legittimando comportamenti socialmente anomali, come ulteriori costumi ai quali conformarsi; l'adesione avviene sempre più passivamente, costituendosi una sfera pubblica unica composta da un eccesso di informazioni, di messaggi astratti, che contribuiscono a estraniare il consumatore dalle dinamiche concrete di questo agire sociale, veicolando le energie dall'impegno nella partecipazione diretta e attiva nella società, al confronto passivo con una miriade di conoscenze intellettuali mediate, riducendo il senso critico attraverso quella che viene definita *narcotizing dysfunction*<sup>74</sup>. È la *formula*

---

<sup>73</sup> Heskett, John, *Il Disegno della vita quotidiana*, Editorial Gustavo Gili, Barcellona 2005, pag. 30.

<sup>74</sup> Lazarsfeld, Paul e Merton, Robert K., *Mass communication, popular taste and organized social action*, in L. Bryson (ed.), *The communication of ideas*. New York: Harper, pp 95-118.

*society*, rappresentata e idealizzata nel *formula motion picture*: ossia è la nascita della società dello spettacolo.

L'estetica del prodotto industriale, lo stile autoreferente della società del progresso, è indifferente alla coabitazione con il prodotto revivalista o con il kitsch stesso proprio per l'identificazione di *originalità* e di *novità*: la differenza tra i due concetti è annullata dal loro comune status di virtualità singolari; «Kitsch, using for raw material the debased and academicized simulacra of genuine culture, welcomes and cultivates this insensibility. It is the source of its profits. Kitsch is mechanical and operates by formulas. Kitsch is vicarious experience and faked sensations. Kitsch changes according to style, but remains always the same. Kitsch is the epitome of all that is spurious in the life of our times. Kitsch pretends to demand nothing of its customers except their money -- not even their time.»<sup>75</sup>

Ma l'espressione del Mondo Nuovo è nell'*oggetto-progresso*, che è *assoluto-novità*. In questo senso nella storia degli stili moderni americani non si può separare l'architettura dal disegno industriale.

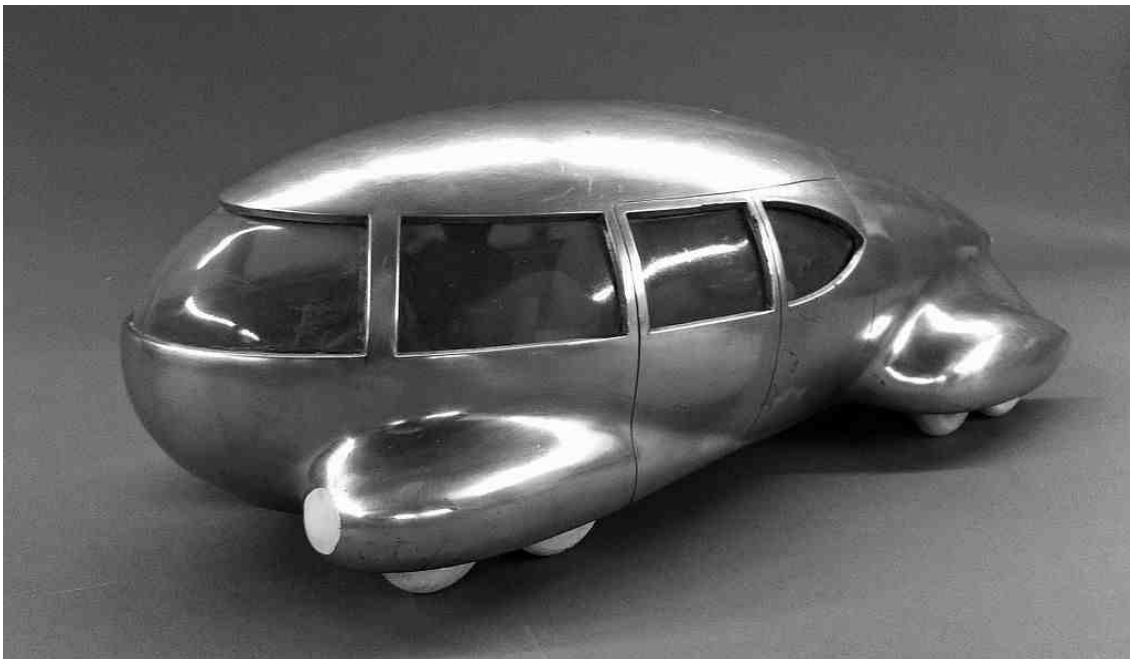
Scrive Raymond Loewy : «Looking back to the early days when Henry Dreyfuss, Norman Bel Geddes, Walter Teague, and Harold Van Doren, Egmont Arens, Georges Sakier, Russel Wright, and I were among the early designers who developed a profession, I can say that we proceeded with considerable naiveté. We didn't realize what the repercussions might be decades later. That a new profession was beginning around us! Aside from wanting to make a living, we were all nice fellows, pure at heart and simple enough to believe that by improving a product functionally, safely, qualitatively, and visually, we were contributing something valuable to the consumer, his sense of aesthetics, and to the country. But we also proved that good appearance was a highly salable commodity, opening to the floodgates to all sort of later unethical merchants and phony "designers" who believed that cosmetic camouflage could conceal shoddy products, increase sales, and tickle sluggish cash registers. America became flooded with cheap, sleazy junk bought by consumers who saw gaudiness as a mark of advanced "futuristic" design. Our small group became appalled and a bit frightened by this stampede led by fast-buck artists. We tried to stop it through articles, speeches, radio, and TV, but it only became

---

<sup>75</sup> Greenberg, Clement. *Avant-garde and kitsch*. Partisan Review. 6:5 (1939), pp 34-49.



worse, except, of course, in those companies – not enough of them - managed by ethical businessmen. Today every city, town, or village is affected by it; we have entered the Neon Civilization and become a plastic world. It goes deeper than its visual manifestations, it affects moral matters; we are engaged, as astrophysicists would say, on a decaying orbit. There is a frantic race to adopt pseudotechnical attitudes, or expressions, to sound scientific and avant-garde; to merchandise tinsel and trash under the guise of “modernism”.»<sup>76</sup>



32 Norman Bel Geddes, automobile

Il passaggio dalla *coscienza del prodotto industriale* come espressione di una società socialmente riformista, al consumismo come fase del processo produttivo, comporta un evidente aumento della biunivocità della relazione tra designer e consumatore: dove nel primo caso il prodotto è ideato come strumento insieme pratico e esemplare, nel secondo caso le ragioni della sua diffusione prendono il sopravvento nel processo produttivo (questo significa dire che il mercato influenza il prodotto); da qui i processi di styling, esempio evidente di un processo di trasformazione che è ora nel prodotto stesso: è qui che la High Art, come la High Architecture etc., attraverso il suo portato

---

<sup>76</sup> Loewy, Raymond, intervista di Peter Mayer, in *Raymond Loewy industrial design*, Laurence King, Londra 1979, pag.36

eversivo, contribuisce semplicemente al processo di sostituzione del prodotto; all'interno delle dinamiche della sfera sociale ne permette una trasformazione. Ma in definitiva l'uno e l'altra sono prodotti che si trasformano per l'esigenza di essere rapidamente sostituiti. Come ricorda Jean Baudrillard, *sono merce*, sono entrati «nel registro dell'offerta e della domanda».

#### 5.4 L'AMERICANISMO E LA MIGRAZIONE DELLA CENTRALITÀ DELLA PRODUZIONE ARTISTICA E ARCHITETTONICA NEGLI USA

*Crede che la barbarie dell'industria culturale sia una conseguenza del ritardo culturale, dell'arretratezza della coscienza americana riguardo lo stato della tecnica è pura illusione. Era piuttosto l'Europa prefascista quella che era rimasta indietro rispetto alla tendenza al monopolio culturale*

Theodor Adorno e Max Horkheimer<sup>77</sup>

La necessità di legittimare un paradigma produttivo per l'architettura si concreta in una serie di manifesti e di altre forme di attivismo che, a ben vedere, costituiscono tentativi ingenui ma autoritari di propaganda, *prototecniche pubblicitarie*.

Per i suoi presupposti produttivistici l'architettura affronta il problema in modo operativo rispetto alle strategie più subdole delle altre arti, alle prese con il medesimo problema.

Le grandi esposizioni sono un altro aspetto di questa azione, incentrato sulla natura del prodotto dell'architettura in relazione al forte simbolismo sociale che comporta.

Insieme a queste imponenti organizzazioni promosse dalle autorità governative, abbiamo le mostre in gallerie e le nuove scuole, tutte *aperture verso l'esterno* costruite attorno alla tradizionalissima letteratura specializzata convergente nei circoli se non elitari, comunque ristretti, che hanno un effetto sulla società di tipo subordinato, essendo destinati soprattutto ai produttori stessi.

Proprio le grandi esposizioni offrono alcuni degli esempi più importanti del sovrapporsi delle dinamiche della produzione industriale alla logica tradizionale di quella architettonica.

Tra le strategie adottate, ambientare la promozione rappresentando l'idea del progresso, offrendo un modello di vita "moderna", già pienamente legata al nuovo mondo della produzione e quindi al simbolismo dell'oggetto commercializzabile: un processo di definizione dei valori evidentemente in contrasto con il sistema di segni ereditato dalla società tradizionale.

---

<sup>77</sup> Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max, *L'industria culturale*, in *Dialettica dell'illuminismo*, op. cit.

Proprio attorno alla questione dell'*identità del prodotto* è vissuta una sofferta trasformazione nell'Europa intorno al passaggio al XX secolo: sintetizzando e presentando un esempio schematico, è ciò che accade nelle lotte interne e nel passaggio dal Werkbund al Bauhaus.

Il tecnicismo produttivista di Muthesius e lo scontro con la *kunstwollen* ribadita da van de Velde trova una soluzione traballante nella *παιδεία* organizzata da Walter Gropius: individuo e corpo sociale si potranno incontrare solo attraverso un percorso di reciproco apprendistato (apprendista, compagno, maestro), una forma di iniziazione in grado di costituire una democrazia rappresentativa, quindi una *intelligentsia* nella fede che *l'ἀγορεύειν* potesse sostituire, diventando manifestazione della volontà dello spirito sociale, *l'ἀγοράσθαι*.

«To stimulate the development of the spirit of community in an industrial society, a spirit to be realized in a “moral-humane consciousness” was the aim of Walter Gropius and the Bauhaus. Success in the establishment of a transcendent ideal for the society of the day, symbolized by a new architecture, could awaken within



33 Dagli archivi fotografici del Bauhaus

and among men a consciousness of unity that would complement the merely overt and the mechanical unity imposed by the structural elements of the social system. Even when established in the Bauhaus by teacher and students, the social goal of community would remain a utopian aim for society, but enhanced in its possibility of realization. At the same time, the model of the Bauhaus would emphasize the existence of a gap between the real, or what was, and the possible; it might also inadvertently, and detrimentally to the Bauhaus intention, exaggerate the differences between those individuals in the Bauhaus, the artist-intellectuals, and those who were hopefully to respond to the school's efforts.»<sup>78</sup> Questa condizione, senza vie d'uscita all'interno di un sistema di produzione capitalista (e, contraddittoria in un sistema socialista) viene alterata dalla sostituzione del concetto di consumo a quella di valore d'uso conseguente l'apparente ribaltamento della relazione tra capitale e lavoratore nel "patto sociale" del Fordismo.

Le ragioni della dialettica tra progettista (o *ideatore*) e produzione diventano secondarie rispetto a quelle tra pubblicità e consumatore. Il movente dell'azione e la sua giustificazione si spostano dall'agente al ricevente, risolvendo l'incongruenza che avevamo rilevato nel passaggio dalla diatesi riflessiva dell'ἀγοράοσθαι all'agire normativo sotteso alle concezioni di Gropius. Muovendo, inoltre, un passo ulteriore verso la definizione di un'attualità possibile per il *General Intellect*, condizione sulla quale torneremo nell'analisi della società delle reti.

Negli Stati Uniti la situazione è infatti ben diversa. La pubblicità è già fortemente sviluppata. Si può dire *invasiva*: nel 1909 la California deve promulgare una legge per proibire i grandi cartelli pubblicitari (Billboard Act); verrà riproposta in varie forme, nel corso del secolo, ma sempre respinta per via di una differenza strutturale con il Vecchio Mondo, ancora più forte in quella fase storica: il primo emendamento della costituzione: «Congress shall make no law respecting an

---

<sup>78</sup> Greenberg, Allan C., *Artists and revolution. Dada and the Bauhaus, 1917-1925*, © 1979; UMI Out of print books on demand, Ann Arbor Michigan 1988. La citazione nel testo è da Tonnies, Ferdinand, *Community and society*, CP Loomis, East Lansing, Michigan 1957



34 Hugh Ferriss, *Empire State Building*, disegno

establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press;»

Libertà di culto, di stampa, di opinione... Proprio l'opinione è il campo d'azione dei *Captains of Consciousness*, i professionisti della comunicazione pubblicitaria, le guide alla scelta del prodotto: Bruce Barton, già predicatore, ne è il gran campione; in *What Man Believe* presenta un Cristo modello, simbolo della perfezione raggiungibile attraverso l'uso regolare di certi prodotti...

Mentre la stampa racconta i nuovi paradisi e i cartelloni pubblicitari proiettano gli oggetti del desiderio a una scala ampiamente sovrumana, ben più attraente risulta essere la messinscena dei nuovi modelli di vita nel grande schermo cinematografico.

All'atteggiamento moralista e didascalico proprio della Germania negli Anni Venti subentra la messinscena americana, la narrazione che, indipendentemente dall'ἀγορεύειν salvaguardato dalla propria costituzione, costruisce la realtà come ἄλλος ἀγορεύειν, offrendola cioè attraverso il suo riflesso in un simbolismo «i cui attributi e le cui azioni hanno valore di segni e sono collocati in uno spazio e in un tempo anch'essi simbolici».

Una catastasi di quel dramma che in realtà non è sullo schermo, ma non è, ancora, neanche nell'azione, nella vita di tutti i giorni. Uno scambio tra pubblico e autore che dà vita al futuro attraverso l'evocazione delle idee che lo rappresentano, che però sono, comunque, solo convalida di un'intenzione attraverso la tautologia che l'esprime: in definitiva, persuasione, costruzione artificiosa di una doxa, che ora, benché la garanzia della sua veridicità continui a essere inesistente, è vividamente visibile...

Grazie a questa condizione, l'essere una presenza che convince, lo schermo partecipa attivamente allo sviluppo della sfera pubblica: la rappresentazione prende vita come un momento della vita sociale stessa, fino a raccoglierne ogni forma, riconducendola nel suo modo, artificioso di essere. La società entra in quella fase che Guy Debord, nel 1967, leggerà attraverso *la teoria dello spettacolo* sintetizzabile nel detournment del noto incipit, «Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione.»

Una questione assolutamente non trascurabile per l'architettura perché, tra le due guerre, è già in atto il processo di trasferimento della scena artistica dall'Europa agli USA.

Scrivono Walter Benjamin (1936): «La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto delle masse con l'arte. Da un rapporto estremamente retrivo, per esempio nei confronti di un Picasso, si rovescia in un rapporto estremamente progressivo, per esempio nei confronti di un Chaplin. Ove l'atteggiamento progressivo è contrassegnato dal fatto che il gusto del vedere e del rivivere si connette in lui immediatamente con l'atteggiamento del giudice competente. Questa connessione è un importante indizio sociale. Infatti, quanto più il significato sociale di un'arte diminuisce, tanto più il contegno critico e quello della mera fruizione da parte del pubblico divergono. Il convenzionale viene goduto senza alcuna critica, ciò che è veramente nuovo viene criticato con ripugnanza. Al cinema l'atteggiamento critico e quello del piacere del pubblico coincidono. Dove il fatto decisivo è questo: in nessun luogo più che nel cinema le reazioni dei singoli, la cui somma costituisce la reazione di massa del pubblico, si rivela preliminarmente condizionata dalla loro immediata massificazione.»<sup>79</sup>

La stessa questione considerata quarant'anni dopo, da Baudrillard:

«Si pensa sempre infatti che la socializzazione possa essere misurata attraverso il grado di esposizione ai messaggi dei media. Desocializzato, o virtualmente asociale sarà dunque colui che è sotto-esposto ai media. Si presume sempre che l'informazione produca una circolazione accelerata del senso, un plusvalore di senso omologo al plusvalore economico che deriva dalla rotazione accelerata del capitale (...) Noi siamo tutti complici di questo mito: esso è l'alfa e l'omega della nostra modernità, e senza di esso la credibilità della nostra organizzazione sociale andrebbe a fondo, e proprio per questa ragione. Perché mentre noi pensiamo che l'informazione produca senso, quel che accade è esattamente l'inverso.»<sup>80</sup>

Abbiamo quindi una forma di comunicazione socializzante, nel senso di *capace di formare una socialità di massa*, che anzi presuppone la massificazione come

---

<sup>79</sup> Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Storia dell'arte Einaudi, pag. 27

<sup>80</sup> Baudrillard, Jean, *L'implosione del senso nei media da Il sogno della merce*, pag. 74



condizione della sua fruizione e la consolida, perché è capace di far convergere giudizio critico e piacere edonistico, mentre, però, distrugge il senso...

Una urgenza di trasformazione continua, di continua epifania del modello di vita quotidiano, che risponde all'esigenza di distruzione creativa del capitalismo, focalizzata nel system of life americano nel modello fordista-keynesiano.

Anche per questo, passata la narrazione dell'epopea western e istituzionalizzata la lezione moralista dei drammi storici, è lo stile moderno il veicolo del principale simulacro della cultura consumista: la novità.

Così l'architettura contribuisce a costruire quella semiotica della novità che costituisce una scala di valori primaria della società consumista.

Al pari della produzione di oggetti industriali, dei processi di design e, negli USA, di styling, l'architettura tende a presentarsi come prodotto di un marchio, cioè di un'autorità in grado di sostenere la continua variazione (novità) dei prodotti con un riferimento invariabile: marchio individuale, nel divismo che tende ad avvolgere l'autore, in analogia con le stelle del cinema; marchio collettivo, come movimento, stile comune.



35 Norman Bel Geddes, *Cocktail Set*, 1937

## 5.5 LA SEMIOTICA DELLA NOVITÀ

*La semiurgia della moda si oppone alla funzionalità della sfera economica. All'etica della produzione si oppone l'estetica della manipolazione, del raddoppiamento e della convergenza sul solo specchio del modello.*

Jean Baudrillard<sup>81</sup>

Abbiamo visto come le ragioni della società consumista, l'esigenza di continua *distruzione creatrice*, istituisca una semiotica della novità che, come prodotto, comprende l'architettura. Ora vogliamo analizzare le modalità di tale semiotica. È evidente come non sia possibile prescindere dall'analisi della propaganda, anche politica, che ha un ruolo rivoluzionario nel primo dopoguerra; come non è possibile prescindere sia dall'analisi della pubblicità specificamente di prodotto, che dall'insieme del sistema di comunicazione di massa che veicola i nuovi *stili di vita*...

Osservando l'insieme dei fenomeni che rappresentano la sfera pubblica ufficiale dell'architettura del dopoguerra, possiamo evidenziare una serie di fattori importanti, già doviziosamente commentati e già ufficializzati come cammino dell'architettura degli Anni Venti e Trenta. Tanto per sintetizzare, il perdurare dell'oggettività tedesca, l'internazionalizzazione del percorso di Le Corbusier, la nascita di un regionalismo nordico, lo stemperarsi di tutto questo nello scontro con i governi totalitari tedesco, italiano e sovietico. E la raccolta di esperienze e dibattiti sotto quel convegno internazionale che, in analogia ad altre fondamentali istituzioni internazionali di quegli anni, è rappresentato dai CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne). Una versione prettamente urbanistico-architettonica di altre contemporanee espressioni internazionali della volontà egualitarista e fraterna, come le *Nazioni Unite*. Nei rapporti dei CIAM possiamo veder condensati aspirazioni e compromessi dell'architettura tra le guerre mondiali. Il tentativo di confronto su una linea agogica dei migliori intenti progressisti, sconfinanti da un lato in una sorta di utopismo pragmatico, dall'altro in "gran rifiuto".

---

<sup>81</sup> Baudrillard, Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, Giangiacomo Feltrinelli Ed. Milano 2009, pag. 105

Sono comprese nelle contraddizioni dei CIAM una serie di vicende che per le specifiche singolarità meriterebbero un approfondimento: *Das Andere, L'Esprit Nouveau*, la propaganda sovietica, nazista, fascista; alla contraddittoria vicenda del Razionalismo italiano in rapporto all'architettura icastica dedicheremo un richiamo; quello che qui interessa è seguire la trasformazione dell'architettura non solo a partire dal declino della vicenda europea e quindi dal trasferimento negli Stati Uniti del fulcro dell'attività artistica, ma seguendo le condizioni stesse della società (e dell'architettura americana) dal passaggio del secolo.

Scrivono Frank Lloyd Wright: «Ed è così che il cittadino, ridotto a fattore numerico sensibile, trova la sua collocazione nei cavernosi recessi di un sistema meccanicistico, che sembra idealmente collegato alla definitiva estinzione della razza umana. Ogni ipotesi di valore o di utilizzo ricollegabile a questo concetto di città futura segue una linea di sviluppo che ha come inevitabile conseguenza il trionfo della macchina sull'uomo, un obiettivo, questo, che potrebbe essere raggiunto ben prima del previsto (...) Nella nuova grande macchina che dovrebbe rappresentare il modello di sviluppo della città, il povero sarebbe inserito nel documento C, o meglio, negli ingranaggi 390, 761, 128 della macchina stessa. Che stupenda semplificazione! Siamo davvero di fronte al *non plus ultra* dell'*e pluribus unum* della macchina! Questo nuovo schema di sviluppo è deliziosamente imparziale, annulla tutti allo stesso modo e non opera nessun tipo di distinzione se non quella relativa alla posizione dei piani in un edificio; a meno che non si tratti, ovviamente, di particolari aspetti economici relativi alla civiltà del business, aspetti che devono costituire una base comune sia per gli innovatori che per gli onnipresenti fattori calcolabili che costituiscono il "comune denominatore"; per non parlare dei promotori di quell'immagine-sistema così perfezionata! Ma si tratterà veramente di una divisione imparziale tra promotori e fattori calcolabili? Probabilmente sì, ma chi può esserne certo? (...) Ci troviamo di fronte a un'umanità sottoposta a una ferrea disciplina. Ancora una volta, siamo stati di nuovo intruppati al fine di sostenere una nuova grande guerra, industriale e pacifica, ma non meno guerra (...) Il comune denominatore si è trasformato in macchina nel senso più negativo del termine; anzi, è riuscito ad assumerne completamente le caratteristiche poco prima che la guerra entrasse nel vivo...»<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Wright, Frank Lloyd, *L'architettura moderna* (serie di conferenze tenutesi a Princeton, 1930); *La*

Abbiamo visto lo spazio pubblico americano svilupparsi nel confronto tra la visione antiurbana e lo sviluppo della città capitalista, soprattutto del suo caso esemplare, il grattacielo.

Ora analizziamo lo sviluppo dell'immagine, dell'universo comunicativo proprio di tale spazio.

Il design ha un ruolo centrale in questo processo, come forma di comunicazione che coniuga i modi dell'arte con l'interpretazione del processo di valorizzazione commerciale della società, realizzando un ponte tra la realtà quotidiana e l'irrealtà del suo modello: l'utensile diventa feticcio. Diventa un oggetto autoreferente, ma la sua sostanza diventa davvero quella dei sogni... la conseguenza del dominio dell'economia mercantile nella sua fase evoluta, ossia dell'organizzazione di un sistema commerciale sostenuto da e identificabile con una forma di spettacolo diffuso è l'inserimento della produzione all'interno di un mondo nel quale l'oggetto è in relazione alla affermazione del suo simulacro.

L'immagine del Nuovo Mondo è creata dai professionisti della pubblicità, ma è resa vivibile attraverso il Mondo Nuovo, attraverso Hollywood. È così che si stabilisce il maggior sistema per personificare e livellare contemporaneamente i comportamenti.

L'immagine del ventesimo secolo è l'immagine in movimento, e diventa immagine del movimento della vita... La durata è ormai qualcosa che possiamo percepire nell'esperienza cinematografica. Però il cinema può mostrare ciò che vuole. Costruisce l'immagine, costruisce il percorso. Costruisce modelli di vita in momenti vissuti, che possiamo ripercorrere come se appartengano alla nostra memoria, e che possiamo cercare di emulare nel nostro futuro. La strada, il percorso urbano stesso acquista questa caratteristica: a Los Angeles, che è il panorama di Hollywood, diviene un interminabile *moving shot* (piano sequenza) nel quale si succedono le immagini stesse della pubblicità, materializzate nei billboard. Un autore profondamente inserito nell'ambiente di Los Angeles, Ray Bradbury, descriverà la intercambiabilità di realtà e finzione nella descrizione della caccia all'uomo di *Fahrenheit 451*... (Visti da questo punto di vista relativo, i grandi enclaves pubblici costituiti dagli shopping mall e dai Centri Commerciali, come Disneyland saranno una trasposizione dello spettacolo televisivo, del

---

città; in *Il futuro dell'architettura*, Zanichelli Editore, Bologna 1985, pag. 172 e seguenti

contenitore unitario di socialità e di prodotti commerciali, costituito dai primi show).

Hollywood frequenta il dramma epico, ma le vere leggende che diffonde appartengono alla vita e alla società contemporanea, nella sua versione surreale, ma banale. Ne producono l'ambiente stesso. L'Ausstellungswert (valore espositivo) annullerebbe il Kultwert (valore culturale), ma proprio attraverso lo spazio e elaborato inconsciamente (inconscio ottico), in realtà avviene una accettazione acritica del Kultwert, quale esso sia... Ed è un culto, leggi una cultura, che stabilisce le ragioni del prodotto stesso, la sua produzione, vendita, trasformazione, sostituzione; e il suo spazio; non altro. «La cultura è una merce paradossale. È soggetta a tal punto alla legge di scambio che non è più neanche scambiata; si dissolve surrettiziamente nello stesso uso in modo tale che non è più possibile utilizzarla. Per questo si fonde con la pubblicità (...) È fin troppo evidente che si potrebbe vivere senza l'intera industria culturale: genera irrinunciabilmente tra i consumatori sazietà e apatia in forma eccessiva. Di per sé stessa potrebbe molto contrastare molto poco questo pericolo. La pubblicità è il suo elisir vitale. Ma dato che il suo prodotto riduce continuamente il piacere che promette come merce alla pura e semplice promessa, finisce per coincidere con la pubblicità stessa, della quale ha bisogno per compensare la sua incapacità di procurare un piacere effettivo.»<sup>83</sup>.

Si stabilisce così una semiotica della novità che diviene il codice imperante nell'immagine e nel dialogo cinematografici, nel messaggio pubblicitario, e di riflesso nei comportamenti. L'architettura del Movimento Moderno, novità anch'essa, si afferma, sia nelle forme "leggere" nate già come merce, come il *Moderne*, sia nelle forme schematiche dell'architettura istituzionalizzata (P.W.A. Moderne), sia nell'attività dei migliori architetti dell'epoca. L'affermazione comporta il consolidamento di un fenomeno analogo al divismo nel cinema. Gli architetti sono divi famosi.

Il suggello a questo stato di cose viene dato nel 1936.

Di ritorno dalla Germania, dove ha esaltato la propaganda della violenza nazista, arrivando a seguire con la sua automobile l'invasione della Polonia, Philip Courtenay Johnson, insieme con Alfred Barr e Henry-Russel Hitchcock organizza

---

<sup>83</sup> Horkheimer, Max e Adorno, Theodor, *L'Industria culturale in Dialettica dell'illuminismo, frammenti filosofici*, Trota ed., Madrid 1998, pag. 206

la celeberrima mostra al Moma di New York (*Modern Architecture: International Exhibition*): l'architettura moderna diventa *International Style*; il Movimento Moderno viene infine codificato come stile, *lo stile della novità*.

Vediamo così che la società dell'organizzazione totale del lavoro, dell'oggettivazione della realtà nel valore di ciò che è oggetto concreto non soggetto al divenire, ossia il suo *prodotto*, la *civiltà della tecnica*, trova le ragioni della sua negazione all'interno della congruenza stessa del capitalismo come artificio che la impone, trasformandosi in società dei consumi, stato del divenire continuo dell'oggetto, in quanto questo vive nell'idea che lo rappresenta, che lo pubblicizza, che lo scambia fisicamente, che gli attribuisce una *forma nuova*, progredita rispetto alla *vecchia*; società della comunicazione, dello spettacolo, nella quale il simulacro sostituisce la realtà fisica, forma particolare di costruzione dell'oggettività per la quale il nuovo oggetto è, se cambia.

Un forma apparentemente paradossale e sorprendente di confermare le profezie nietzschiane: «imprimere al divenire il carattere dell'essere, è questa la suprema volontà di potenza. Che tutto ritorni, è l'estremo avvicinamento del mondo del divenire a quello dell'essere: culmine della contemplazione.»<sup>84</sup>

La dimensione dei valori fondati sul Deus-Esse, dove la cosa in sé è pura fantasia, se non come positum della volontà di potenza che l'afferma nella sua continua trasformazione, nell'eterno ritorno che (come abbiamo affermato<sup>85</sup>), approda infine all'*eterno miraggio*.

«Alla notizia che “il vecchio Dio è morto”, ci sentiamo come illuminati dai raggi di una nuova aurora».<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Nietzsche, Friederich, *Frammenti postumi*

<sup>85</sup> Vedi cap. 6

<sup>86</sup> Nietzsche, Friederich, *La gaia scienza*, aforisma 343



6

DAGLI ANNI VENTI AI LUOGHI DELLE MASSE



## 6.1 STILE ARCHITETTONICO E STILE DI VITA

*La tecnica come medium prevale non soltanto sul "messaggio" del prodotto (il suo valore d'uso) ma anche sulla forza-lavoro, della quale Marx vuol fare il messaggio rivoluzionario della produzione. Benjamin e McLuhan hanno visto più chiaro di Marx: hanno visto che il vero messaggio, il vero ultimatum era nella produzione stessa. E che la produzione non ha senso: la sua finalità sociale si perde nella serialità. I simulacri prevalgono sulla storia.*

Jean Baudrillard<sup>87</sup>

Le sorti del Movimento Moderno si legano e si perdono nel processo di americanizzazione dell'Occidente. La stessa avanguardia europea si presta (è a tutti gli effetti un processo volontario e personale, una scelta, che la si voglia considerare miope, inconsapevole o cinica) a ridursi a nuova retorica, per celebrare e consolidare le aspirazioni di una classe media sedotta dall'idea del progresso, vera massa di un sistema che per essere industriale, deve essere ordinato sul commercio.

La non riducibilità dell'architettura, per la sua natura di *luogo da abitare* e non di utensile, al prodotto di design puro e semplice, richiede strategie complesse. La stessa standardizzazione, in quanto indifferenziazione, non è applicabile all'oggetto-architettura. Questo deve entrare a far parte di un gioco di simulacri, di una ritualità più ampia. È la variazione su un tema che diventa il veicolo della promozione del modello: e questo modello è lo stile di vita, non semplicemente lo stile architettonico. La variazione, l'innovazione: uno dei problemi principali è così risolto.

D qui l'estrema importanza dei mezzi di comunicazione di massa, intesi come veicolo e come ragione di tale gioco. Il moderno entra nello spettacolo cinematografico, nel sistema più efficace mai realizzato per la personalizzazione degli atteggiamenti, quindi dei comportamenti e delle scelte.

E l'architettura moderna diventa un ambientazione in più, un mondo in più tra quello pseudo storici proposti da Hollywood. Ma il più importante, quello che incarna il progresso.

---

<sup>87</sup> Baudrillard, Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli Ed., Milano 2009, pag. 67

Se lo stile è lo scarto dalla norma, qui non si parla semplicemente di scarto, ma di annullamento e sostituzione di una parte cospicua della stilistica tradizionale. Non in tutti i componenti dell'opera, certo, ma in quelli legati a una certa tradizione simbolica, quelli che si riferiscono ai codici desueti di esteriorizzazione del potere, per sostituirli con i *nuovi*.

Da qui l'importanza dell'appropriazione dell'architettura del Bauhaus e dei suoi già celebrati maestri, accolti dalle principali università statunitensi con il compito di formare gli architetti del futuro, la trasformazione dell'utopia sociale predicata dal Bauhaus in modello di eccellenza della media.

Scrive Margret Kentgens-Craig:

«the depression and its prospective antidote, the New Deal forced a confrontation with many social problems. A similar sensibility was expressed in the literature and the visual art of those years, which dealt with such topics as unemployment, strikes, streetlife, and hunger. But the economic situation and its consequences were, in the last analysis, no part of the way the nation wanted to see itself. Instead, they were seen as weak points to be repaired as quickly as possible.

The determinants of the bauhaus architecture, as seen from the American point of view, would in the future be those identified by Kenneth Stowell in his commentary on the exhibition: "From this bare beginning may grow in the fertile imagination of youthful designers, an architecture that will be truly functionally efficient, economically sound and aesthetically satisfactory". This definition corresponds to some fundamental intentions of the early Bauhaus program, wich geared to the education of a type of architect whose work would respond to the economic, functional, and aesthetic demands of the time. But it does not speak of the hope that the Bauhaus teachers also harbored, that the new architecture would be "a catalyst in the transformation of society". What had begun as a comprehensive design for a new form of life, the project of an asthetically minded cultural reform, had to a large extent been reduced to a "style" comprising a certain repertoire of formal design strategies, of motifs. Released from the integrity to the original idea, they could from now on be used freely for

various design needs. Under the premise of this extroverted understanding of architecture, the floodgates were opened to formalism and cheap plagiarism.»<sup>88</sup>

Non potendo seguire direttamente i meccanismi della società dell'industria e del commercio, soprattutto dopo la perdita del rapporto diretto con i programmi sociali statali, è nella successiva evoluzione in società dello spettacolo che l'architettura trova la sua strada contemporanea, che segue per tutto il secolo, mantenendo inoltre il suo status di disciplina elitaria, che non produce oggetti comuni, ma di alta qualità...

«Il processo di smaterializzazione dell'oggetto di transazione diventa fondamentale per indirizzare le scelte anche in tema di ambiente e architettura. È così che la strada della ideologizzazione intrapresa dalle avanguardie nella loro ingenua, enfatica propaganda, diviene il cavallo di Troia portato dagli stessi architetti oltre le porte della società dei consumi: la reificazione come criterio dominante di trasformazione e rigenerazione sociale investe il campo dell'architettura inglobandolo all'interno di un processo qualificato come *produzione d'autore* che rende il progetto, insieme ed ineludibilmente, un atto creativo e un sistema di falsificazione diffuso: la mostra *Modern Architecture* diventa *International Style*.

La soluzione del conflitto tra la soggettività trascendente costruita dalle avanguardie europee e l'individualismo confinato ad personam statunitense non ha vincitori né vinti; avviene la fusione di due termini altrimenti irriducibili, nel campo certo e inconfutabile di quella che è ormai una narrazione fondante, che propagando oggetti dall'irrealtà spettacolare, traduce la trascendenza di tali segni in personalissimi, individualissimi comportamenti.»<sup>89</sup>

Marca - firma, modello-maniera, novità-moda: sono i paradigmi dell'architettura della società dello spettacolo con i quali l'architettura organizza una dialettica di facciata. Seguono gli schemi delle strategie di commercializzazione del prodotto, come lo sfruttamento della copia-novità alla base del processo di restyling. Un processo per immagini, contrapposto a quello del linguaggio verbale, che è critica fino al terrore, come nell'agenda quotidiana dei mezzi di comunicazione di massa; da una parte la pura affermazione dell'immagine, la tipizzazione dell'icona, dall'altra la prerogativa esclusiva del linguaggio verbale utilizzata per

---

<sup>88</sup> Margret Kentgens-Craig, *The Bauhaus and America. First Contacts 1919-1936*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2001, pp 206-207

<sup>89</sup> Francesco Ranocchi, *Los Angeles. L'Architettura della società dello spettacolo*, op. cit., pp 44-45

contrasto, come espediente coercitivo: la possibilità della negazione, l'espressione del *non essere*, e per esteso del *non avere*; appunto non avere vita, non avere lavoro, non avere un buon tenore di vita, non avere soldi, non poter avere niente; in una parola, nella società dei consumi, non essere.

Questa dialettica indotta concilia la convivenza di più forme di manierismo in architettura: la permanenza degli studi affermati e la necessità di novità; la novità, la nuova espressione, il cambiamento, riferimento convenzionale del valore dell'arte nella sua americanizzazione, è costruita nell'alternanza di poetiche banali, nella *tendenza*, o nella produzione discreta, localizzata, spesso effimera, di architetture caratterizzate da un'unica trovatina, un'architettura dell'espediente, della boutade, dello sberleffo teatrale, un'architettura bomboniera (questo è ben leggibile in alcune architetture residenziali, dalla casa Baldi di Paolo Portoghesi alla casa *Nurbs* di Enric Ruiz Geli, alla Hadid); una strategia nonno/fanciullo, o zombie-embrione.

Qui interviene il ruolo dell'esperto, del critico, che per quasi un secolo è rimasto affidato a pochi libri, ad alcune mostre, alle riviste specializzate (oggi il blog, la pagina web, e ovviamente l'esplosione della trattatistica con l'editoria digitalizzata), alle giurie dei concorsi; proprio sui cambiamenti nell'editoria e sui concorsi iniziamo la trattazione degli aspetti caratteristici dell'architettura di oggi.

Per i concorsi, scegliamo quello per il Centre Pompidou e quello per il Terminal di Yokohama. Il primo è forse il più importante concorso di architettura che si sia mai realizzato. Senza mettere in dubbio la bravura dei rispettivi vincitori, entrambi i concorsi sollevano dubbi circa le frequentazioni di giuria e candidati, o almeno *corrispondenze*, come d'altronde la maggior parte dei concorsi. In un caso Jean Prouve - Renzo Piano, nell'altro Rem Koolhaas - FOA (Alejandro Zaera Polo). Questo inciso per sottolineare la natura di rete degli studi internazionali d'architettura, un tema sul quale torneremo.

Il Beaubourg è il prototipo dell'edificio rappresentativo attuale. Innovativo ed esemplare nel suo funzionamento (la concezione magazzino + sale d'esposizione, anche prescindendo dall'effettiva utilità della stessa), iconico, pseudo high-tech in maniera vistosa, nel senso dell'arte pop e del fumetto, ma anche tecnicamente sofisticato, realizzato con una notevole dose di know-how, e, come si vede, potremmo continuare ad affiggergli etichette; ossia *edificio*

*totem*; simbolo in più della relazione buonista tra amministrazione e popolo, il “donare un nuovo spazio alla comunità” che si sentirà da allora ripetere più volte. Soprattutto per questo ultimo aspetto si presta a interpretare il campione dell'*architettura icastica* più di un altro celebre pretendente, la piazza dei tre poteri di Brasilia di Lucio Costa e Oscar Niemeyer: qui, prescindendo dalla vocazione poetica di Niemeyer, è ancora all'opera lo stato centrale, forte, siamo in qualche modo, in versione socialista, ancora epigoni della Norimberga di Speer. Ma quei semplici solidi un poco vuoti, il libro, la ciotola e la cupola, sarebbero dei grandi interpreti.

Yokohama (1995) invece ci porta alle soglie del nuovo linguaggio della relatività e dell'indifferenza dei segni. L'architettura è un embrione, è ancora da fare. Più che grado zero è *tabula rasa* (o appena un poco ondulata); è un insieme di rappresentazioni di dettagli alla moda e viste parziali dell'imagerie architettonica ingarbugliate in immagini d'effetto nel tunnel del luna-park; viaggio sottoterra e forse sottomare, che porta da un niente a un niente senza dare un senso a questo passaggio: l'esito finale delle aspirazioni formaliste di Louis Kahn, con i suoi labirinti materializzati in un linguaggio fatto di sillabe, e costruiti in India come città... Utilizzando gli stessi aforismi didattici di Kahn, forse si tratta di quello che questi edifici “volevano essere”.

La natura stessa dell'americanismo in quanto organizzazione sociale che produce e forma insieme l'ambito economico e culturale, con le profonde implicazioni e correlazioni tra costume e processo commerciale, richiederebbe un approfondimento del tema della casa, per le sue pregnanti implicazioni simboliche.

Una trattazione di questo tema e del suo sviluppo complesso e pieno di contraddizioni dagli Anni Venti a oggi richiederebbe una estensione e un dettaglio che vanno ben oltre l'economia di questo scritto e non possiamo tracciare una cronaca degli sviluppi controversi dell'architettura domestica dal dopoguerra a oggi, ma, ancora, evidenziamo gli aspetti maggiormente aderenti all'illustrazione delle tematiche in oggetto.

Nella casa si materializzano tutti i sogni e i bisogni costruiti per la famiglia dall'industria dei media, cominciando da cinema e televisione, come tutti i limiti di un sistema capitalista che fa della scarsità del bene un vantaggio economico; come espressione dei desideri strutturati nella società, lo sviluppo della casa,

soprattutto l'unifamiliare, mostra la contemporaneità e la concorrenza di più strade parallele, da fantasiosi e approssimativi revival storici a varie interpretazioni dell'architettura moderna, alla semplificazione e al camuffamento più cinici e opportunisti fino alla costruzione di una esemplare monumentalità a scala domestica e individuale.

Una tensione analoga a quella tra le correnti parallele nelle quali si svolge il dibattito architettonico nel secondo dopoguerra, caratterizzato da variazioni su variazioni, nel contrasto evidente tra norma, standard e impellenza del nuovo per il nuovo.

Il rigore e l'efficientismo del periodo bellico sopravvivono negli Anni Cinquanta in un'architettura insieme austera e ottimista, una architettura minima, spesso fatta di pochi elementi estremamente semplici, che è però il contenitore di una quantità mai prima conosciuta di sogni e di oggetti.

La famosa casa di Charles e Ray Eames rappresenta bene questo momento: all'interno delle pareti realizzate con elementi presi direttamente dal catalogo delle finestre, si anima un mondo fantastico e smisurato.

Ma ogni casa è ora riempita di ogni cosa, o delle stesse cose, che però difficilmente hanno la fantasia, l'originalità e la creatività del mondo degli Eames. È il paradiso degli oggetti commerciali, del modello, del conformismo comprato a rate.

La dialettica moderno-tradizionale e la pseudo contrapposizione tra prodotto commerciale e prodotto di qualità, che ripetono la tensione tra consenso e conflitto, mascherando l'appartenenza alla medesima logica commerciale. Così da un lato gli ineffabili oggetti Knoll, con la loro tiepida variante in colore del funzionalismo e del costruttivismo ormai storicizzati e dissezionati, dall'altro tutto lo sterminato repertorio kitsch, l'approssimazione ammiccante il cattivo gusto, poi l'appeal e l'ironia del design italiano o il rigore ergonomico della scuola di Ulm, lo stile bianco Mac, ma anche la poltrona Frau e il divano Chester, e così via.

La faccia domestica di quella tensione superficiale che anima il dibattito architettonico, sotto le opposte istanze di una controcultura che ben presto scopre il suo valore come merce, e di una reazione dello status quo che non deve far altro che opporvi l'inerzia caratteristica della formazione del gusto; una tensione che nasconde la contraddizione di fondo, la fittizia strumentalizzazione

della novità come arma del conformismo piegando la apparente capacità di negazione in favore della crescita continua.

Una trattazione capace di evidenziare molte contraddizioni del periodo è contenuta nello studio *Architettura contemporanea* di Francesco Dal Co e Manfredo Tafuri, al quale rimandiamo per un'informazione di base, insieme al documentato volume *Postmodern and Supermannerism* scritto da C. Ray Smith. Non siamo d'accordo con l'impostazione generale e le interpretazioni di Ray Smith, ma la cronaca e soprattutto le genealogie della scuola di Louis Kahn (quasi una YMCA architettonica) che traccia sono una efficace testimonianza del periodo.

Parimenti rimandiamo agli articoli *Prima e dopo lo standard: le funzioni del valore nell'oggetto d'uso*, *Etica del lavoro e natura autopubblicitaria dell'opera nelle trasformazioni dell'high tech*, *Antidesign esplosivo*, *Architetture nel vuoto*, da noi scritti in questi ultimi anni, insieme al volume *Los Angeles. L'Architettura della Società dello Spettacolo*.

Proprio il tema della didattica è un ulteriore traccia da approfondire, dall'inserimento degli esuli tedeschi alla testa delle principali scuole d'architettura dell'Est degli Stati Uniti, alla scuola di Kahn con i suoi rivoli, al complesso sistema di inviti e di coinvolgimenti che caratterizza il poderoso sistema universitario americano; tra questi ricordiamo la presenza dell'italiano Peressutti dello studio BBPR di Milano e l'apparizione di Alvar Aalto; Aalto non parlava bene l'inglese e non potendo dilungarsi nella teoria, chiese agli studenti una cosa semplice: disegnare la finestra dalla quale avrebbero voluto vedere affacciarsi il proprio amore; è l'inizio dell'inserimento di quelle *istitutions*, quelle istanze esistenziali, proprie dell'esser-ci secondo l'espressione peculiare di Martin Heidegger (che diventa un riferimento del dibattito architettonico), sulle quali Kahn tenta di costruire la sua via all'architettura. Scrivono Tafuri e Dal Co: «Le sue architetture sono intente a ripristinare un ricordo collettivo. In ciò Kahn si rivela profondamente americano, esprimendo il bisogno mai soddisfatto di dotarsi di sicuri riferimenti storici: è il vecchio, tradizionale bisogno di riconoscersi come popolo in simboli resistenti alla storia. Ma il processo non può che essere tautologico: la rifondazione architettonica di Kahn è altrettanto artificiale dei miti e delle istituzioni cui egli si affida.»<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Tafuri, Manfredo e Dal Co, Francesco *Architettura contemporanea*, op. cit., pag. 370

Gli stessi Tafuri e Dal Co ci introducono all'architettura pop, seguendo la linea che unisce e separa Robert Venturi dal maestro: «All'opera di Kahn, si può infatti accostare, per affinità, quella di Romaldo Giurgola e, per contrasto, l'ambigua ricerca di Robert Venturi (n. 1925), John Rauch, e Denise Scott Brown. Al mito kahniano ha risposto la constatazione di Venturi: unica istituzione è il reale, ed è esso *che parla*. Ove Kahn sognava palingenesi terrene, Venturi propone guardinghi abbandoni. Il nuovo "realismo architettonico" di cui egli è paladino presuppone un'alleanza stretta con l'insegnamento della Pop Art, un abbandonarsi alle suggestioni dell'America *così come essa è*, degli oggetti *così come essi parlano*, delle merci *così come esse governano*. In apparenza, è il rovesciamento del rigorismo disponibile di Kahn; in realtà, ambedue partecipano ad una medesima scuola ideologica dell'autoriflessione. Se Kahn può aver prodotto una scuola di mistici senza religioni da difendere, Venturi ha creato una scuola di disincantati senza valori da trasgredire. Kahn e Venturi rovesciano l'architettura su se stessa: e in tale operazione di ribaltamento poco conta se il materiale del loro nuovo immaginario è costituito da sogni di istituzioni inesistenti o da incubi dominati dall'affollarsi delle transeunti icone della mercificazione cosmica.»<sup>91</sup>

Entriamo in quella fase nella quale le contraddizioni esplicitate nel dibattito architettonico giungono al periodo classificato come *Postmoderno*. Si tratta, dal nostro punto di vista, dell'etichettatura *postdatata* delle caratteristiche stesse della società a partire almeno dal *Billboard Act* californiano (1909), data che convenzionalmente scegliamo di indicare come inizio del processo di americanizzazione, o della società del capitalismo avanzato; un tentativo di appropriarsi in forma tendenzialmente esclusiva di quegli aspetti propri da sempre della società di massa, dei consumi, dello spettacolo.

In architettura, per entrare nel nostro campo specifico, il Postmodernismo è imperniato sul concetto di *ritorno al passato*, ossia, per converso sulla negazione dello storicismo come tabù. Quindi si tratta dell'apparente confutazione del principio della novità e del rinnovamento continuo che abbiamo visto essere una ragione a sostegno del valore di scambio in quanto speculare alla necessità del continuo rinnovamento della merce.

In altri termini, *la novità della negazione della novità...*

---

<sup>91</sup> Tafuri, Manfredo e Dal Co, Francesco *Architettura contemporanea*, op. cit., pag. 376



Questo debole (quanto banale) elemento distintivo asserito a sostegno della periodizzazione è sbandierato a suon di fanfara e in architettura diventa rapidissimamente pretesto di un caricaturizzato storicismo pop, fino a decadere in un esangue accademismo come metodo progettuale. Campioni del periodo il negozio *Apollodoro* di Paolo Portoghesi a Roma, il *Belvedere Saint Cristophe* di Ricardo Bofill a Parigi (e l'intero quartiere *Antigone* a Montpellier), per finire con *l'Humana Building* di Michael Graves a Portland .

Qualcosa di simile a ciò che accade nelle arti visive, dove si passa dall'avanguardia ex post (la *transavanguardia*) di Achille Bonito Oliva, all'*arte colta*, accozzaglia di opere di presunta ispirazione mitologica, che condividono una configurazione fino ad allora confinata nelle pareti di qualche ristorante kitsch o di qualche parrucchiere di provincia, con buona pace dell'ironica frecciata lanciata 50 anni prima da Eric Satie. Anche questo fenomeno si dilegua in due, tre anni.

Si apre quindi il fronte apparentemente opposto, la reazione, il nuovo *grado zero*, il Decostruttivismo, la decostruzione del testo come scomposizione della sua struttura, sua puntualizzazione come *differance*, come “gioco sistematico delle differenze”; la “morte e risurrezione della scrittura” per usare le parole di Jacques Derrida.

Un esercizio critico sulle interne contraddizioni dell'opera contemporanea, che ha in realtà caratterizzato tutta l'architettura del Novecento, e che si trasforma, come slogan, che giunge a definire la negazione sistematica della regola, la composizione-scomposizione in un insieme in segmenti convenzionali che però vengono subito ricomposti con un procedimento sempre più confinato alla questione della forma dell'oggetto, sempre più vicino all'assertività, alla superficialità e allo zero semantico proprio dell'architettura icastica.

## 6.2 DOPO LA GRANDE GUERRA

*...the new Garden Apartments has been designed by Mr Neutra to bridge the gap between the worker house and his place of business...*

Christian Science Monitor, 12 Giugno 1928

Philip Johnson è tornato dalla Germania nazista a New York, trasformandosi nel promotore dell'International Style, per quindi fare l'architetto sostenendo Mies van der Rohe, che non è architetto (ma solo ex direttore del Bauhaus), e non ha licenza negli USA. Non è solo Mies; dall'Europa si trasferiscono negli USA molti architetti (e artisti e intellettuali). Dopo Adolf Loos, che riporta in Europa l'insegnamento di Sullivan, il flusso è tutto al contrario. Rudolph Michael Schindler, sulle orme di Loos, Richard Neutra, Moser, quindi gli esuli: Eric Mendelsohn, Walter Gropius, Marcel Breuer, Oscar Stonorov; ma anche Bertolt Brecht, Albert Einstein, Enrico Fermi, Hannah Arendt, Josef Albers, Hans Morghenthau, Erwin Panofsky, Rudolf Carnap, Paul Felix Lazarsfeld, Leó Szilárd, John von Neumann, Edward Teller ed Eugene Wigner, Paul Hindemit, Eric Auerbach, Herbert Marcuse, Alexander Gerschenkron, Luis Buñuel, Eric Fromm, Karen Horney, Fritz Lang, Thomas Mann, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Arnold Schönberg, Igor' Stravinskij; e anche gli artisti in qualche modo attratti dallo sviluppo dell'economia della comunicazione a Los Angeles: Josef von Sternberg, Marlene Dietrich, Galka Scheier, Richard Frey, Aldous Huxley, e così via.

Se la prima guerra mondiale aveva visto la razionalizzazione e l'industrializzazione al servizio dell'offesa, dello sterminio e della distruzione massiva, la seconda coinvolge l'intero sistema delle risorse mondiali, in uno scontro le cui ragioni economiche sono comprese in un progetto di controllo egemonico e ideologico.

Sconfitto il nazifascismo, gli esiti della guerra da un lato confineranno la visione totalitarista nei confini fisici dei paesi comunisti, marcando dall'altro i confini dell'egemonia culturale ed economica *occidentale*, degli Stati Uniti, sancita dal new *gold exchange standard* stabilito con gli accordi di Bretton Woods.

Per l'architettura americana il periodo che va dalla Grande Depressione ai primi anni del dopoguerra è estremamente interessante; è l'affermazione della società dello spettacolo: la caduta della borsa produce una crisi della società, nei suoi aspetti umani, tangibili, ma un'anticrisi della sua rappresentazione.

La soluzione della crisi economica converge con la soluzione logistica al problema della moltitudine senza casa e senza tetto, come noto nella visione di Keynes, sfruttando la capacità dell'industria edilizia di fungere da regolatore anticiclico dell'economia, con un massiccio intervento dello stato nel settore della costruzione.



36 *L'hooverville di Seattle, 1937*

Negli Stati Uniti sono impegnati alcuni dei migliori architetti in questa campagna di strutturazione di un habitat sociale totalmente nuovo. Vengono studiate forme di finanziamento da parte di istituti statali o parastatali.

Tra i progetti finanziati per sostituire gli accampamenti spontanei, denominati sarcasticamente *hoovervilles*, i Ramona Gardens, Aliso Gardens, City ed Estrada Courts, Harbor Hills, Channel Heights, tutte nell'orbita di Los Angeles, Westmoreland Homesteads a Greensburg, in Pennsylvania, Houston Gardens, a Houston, Texas, Boulder City in Nevada, Greenbelt nel Maryland e molti altri.



37 *Richard Neutra, Lewis E. Wilson, Channels Heights War Housing, San Pedro (CA) 1943; modello*

Il modello che si impone progressivamente è quello dell'insediamento a bassa densità, che si sviluppa principalmente nell'Ovest, semplificando e standardizzando il modello della casa con giardino, in qualche modo associabile con le Garden Cities, e comunque con l'insediamento periurbano e suburbano di origine anglosassone.

È il modello che cattura l'immaginazione e i desideri della società statunitense.

In una interessante esposizione del 1944 a Mosca, gli alleati temporanei USA e URSS (U.S./U.S.S.R. New Towns Working Group, in relazione all'"Agreement on Cooperation in the Field of Housing and Other Construction") organizzano una mostra sull'architettura del dopoguerra ormai prossimo, basata sullo sviluppo della casa unifamiliare, che da un lato era stato un tangibile esempio di successo dell'architettura standardizzata nelle war towns, da un altro aveva rappresentato una soluzione dovuta, in una forma certo più spartana nell'organizzazione di campi per rifugiati, da un altro



*38 Anni Cinquanta, Los Angeles: nella notte è visibile il bagliore dei test nucleari in Nevada*

ancora faceva probabilmente parte di un tentativo di “confronto” tra le opposte ideologie. Ma, appunto, nell’ottica sovietica la casa unifamiliare non si può rivelare adatta a favorire la socializzazione... il programma viene presto abbandonato e gli architetti che lo avevano sostenuto epurati.

Diverso il discorso negli Stati Uniti. Il programma di sviluppo degli insediamenti suburbani, la trasformazione della socialità statunitense dalla realtà pedonale del downtown alla vita suburbana, al *seeing Usa in a Chevrolet...*

Questo cambio è favorito dai programmi di finanziamento della casa unifamiliare, come il Serviceman's Readjustment Act (1944) per i veterani. La società americana perfezionava lo sviluppo della sua costruzione sul debito, sull'indebitamento personale.



7

**LA CRISI DELL'IDEA DI PROGRESSO NEGLI USA**



## 7.1 IN THE TOTAL ANIMAL SOUP OF TIME

*I saw the best mind of my generation destroyed by  
madness, starving hysterical naked, dragging  
themselves through the negro streets at dawn,  
looking for an angry fix*

Allen Ginsberg<sup>92</sup>

Allen Ginsberg rovescia così l'America, e lo fa comunque negli anelli di quell'unione tra entertainment e letteratura che è l'industria culturale, il rapido volger della giostra che caratterizza l'universo dei media, il susseguirsi avido delle novità. Il che enfatizza ancor più il tono incalzante del poema di Ginsberg, il suo ritmo martellante, il climax del *beat writing*.

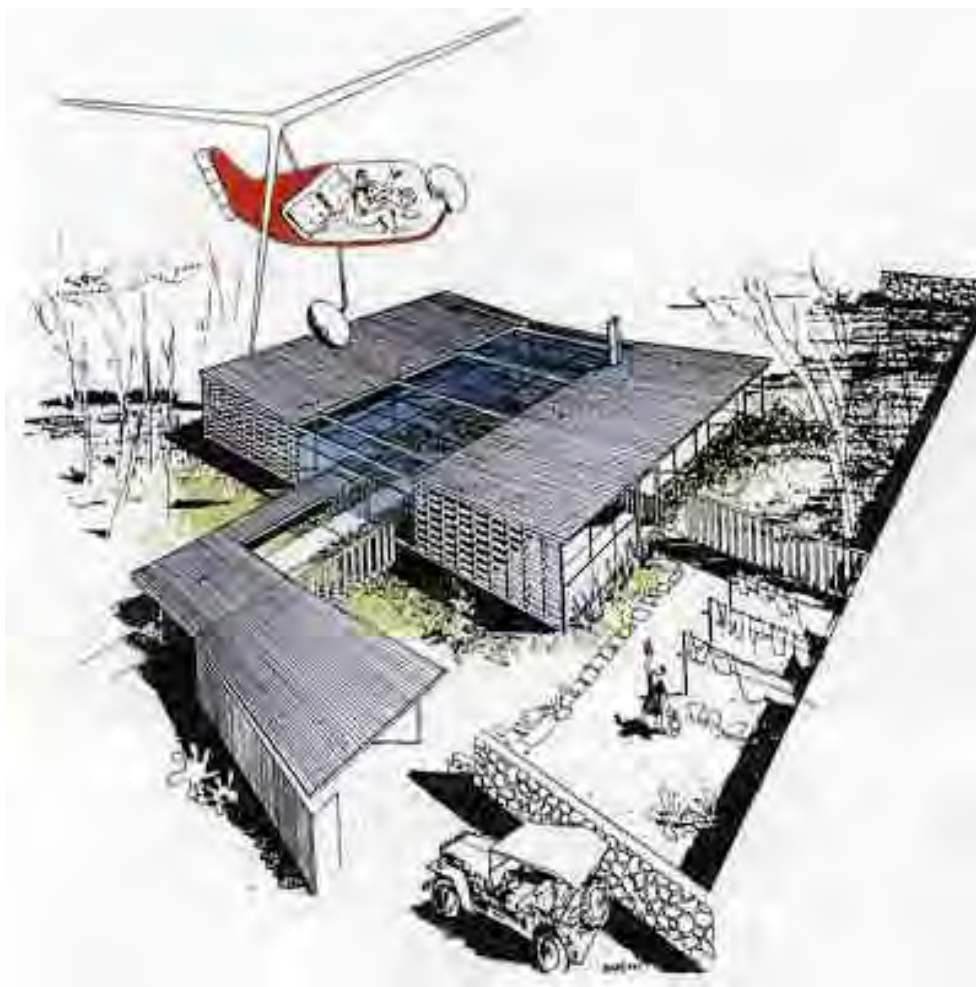
Il rifiuto dell'irreggimentazione e del conformismo al progresso come miglioramento continuo della produzione si convertono in una proiezione tanto ostinatamente vitalista quanto sganciata dalle finalità caratteristiche dell'american way: il miglioramento continuo stesso è d'altronde entrato in crisi, la società americana prova a integrare *altre voci, altre strade*. Non è solo un fenomeno giovanile, *drop outs* e *beatniks*: lo Smithsonian Agreement del 1971 segnerà la fine della fiducia incondizionata nella inattaccabilità dell'egemonia americana, che culminerà con la perdita del *gold exchange standard*.

In architettura sono gli anni dello sviluppo di quello che Shelley Kappe ha definito *Idiom of the Fifties*: la casa unifamiliare modello, a struttura leggera, integrata con la natura (e con la natura stessa integrata negli schemi urbanistici, nel paesaggio artificiale). Una architettura, nota la Kappe, che adatta la forma alla tecnica dell'acciaio, ma che è prevalentemente realizzata in legno.

La Case Study House # 4 (Greenbelt House) di Ralph Rapson potrebbe essere l'esempio tipico, insieme alla breve epopea di Gordon Drake, che nel dopoguerra apre uno studio formato di ex combattenti (operai e progettisti) e realizza alcune delle case con minor cifra retorica del Movimento Moderno: case semplici, pensate in ogni componente, da abitare. Ma, al contrario, l'architettura per il pubblico di quegli anni, soprattutto a Los Angeles, organizza un vero e proprio laboratorio della "società del futuro", iniziando a sviluppare i primi esempi di

---

<sup>92</sup> Ginsberg, Allen, *Howl*, City Lights Books, San Francisco 1956, incipit



39 *Ralph Rapson, Greenbelt House, 1945*

architettura assolutamente icastica: il Master plan per Century City di Welton Beckett (1957) indica la strada per un'architettura dove la funzione simbolica è la ragione della realizzazione di un enclave *totemico*, e dove le sentinelle del campo, i mana del futuro, sono semplici monoliti (ben confrontabili con l'omonimo messaggero di *2001 Odissea nello Spazio*), non strutture dalla forma complessa e esuberante.

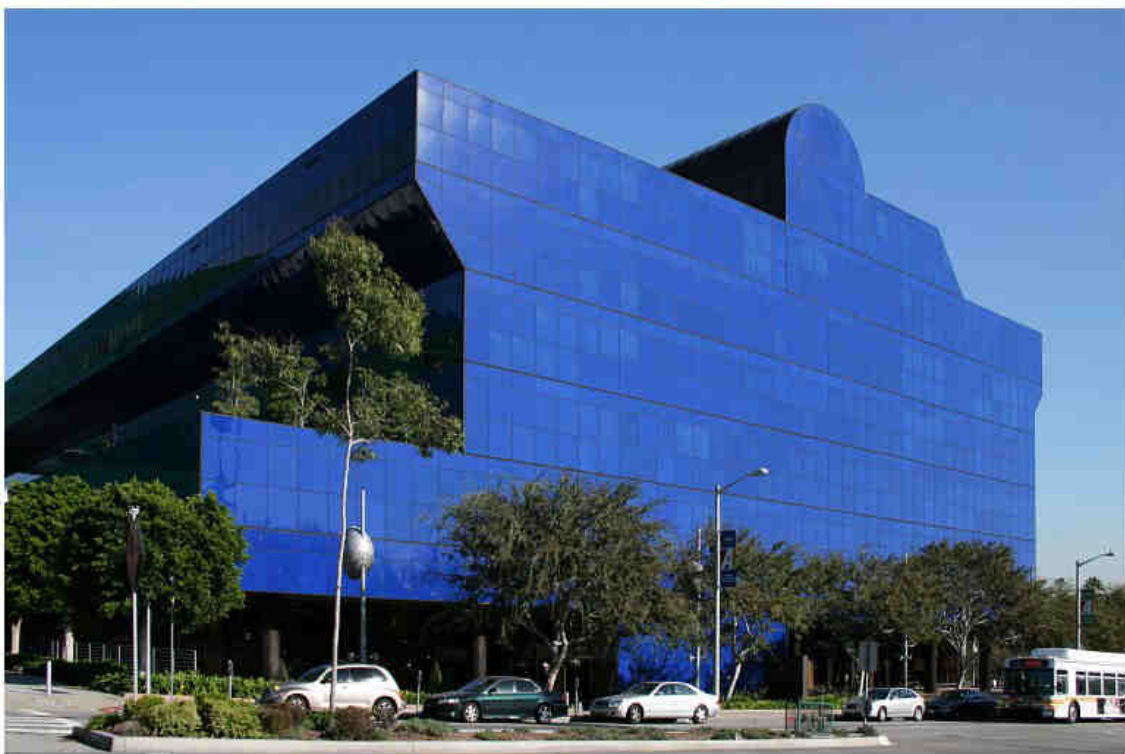
Sempre a Los Angeles proprio il Century City Medical Plaza marca i sintagmi della nuova immagine: schematismo, volumi puri, superfici continue e unificate dalla progressiva sparizione delle modanature e delle cornici nelle finestrate. L'edificio è realizzato dallo studio DMJM, progettisti, significativamente, Anthony Lumsden e Cesar Pelli, due architetti che tra gli Anni '60 e il 2000 sono i principali interpreti di questa tendenza, basti ricordare il One Park Plaza di Lumsden (1977) e il Pacific Design Center (1975) di Pelli.

I nuovi edifici sfoggiano una disincantata essenzialità, mostrando chiaramente di aver appreso la lezione sullo sviluppo del prodotto nel design industriale.

Alla semiotica della novità subentra la semiotica della crescita, che riflette la mitologia della rinascita accumulazione propagandata dal neoliberismo:

«(...) il trionfo della deindustrializzazione, l'abbandono del fordismo-keynesismo per quelli che chiamo modi di accumulazione più flessibili, la crescita del "neoconservatorismo", e la rinascita della "cultura d'impresa" negli Anni Ottanta: tutto ciò ha creato difficoltà per concetti pensati per intervenire sulle condizioni del boom del dopoguerra.»<sup>93</sup>

Nel frattempo la crisi aperta dalla controcultura organizza una rivolta permanente, e come tale, evento senza esiti, continuo loop comunicativo, diviene una presenza tollerata entrando nel sistema produttivo capitalista; interpreta alla lettera il processo rivoluzionario continuo, ma in una forma *morbida*; diventa così un mercato sterminato: la controcultura come merce.



40 Cesar Pelli, Pacific Design Center, West Hollywood (CA) 1975

---

<sup>93</sup> Harvey, David, L'esperienza urbana, op. cit. pag. 29

## 7.2 LA CONTROCULTURA COME MERCE

*Però la novità consiste nel fatto che gli elementi inconciliabili della cultura, dell'arte e del divertimento sono ridotti, mediante la loro subordinazione al fine, a un unico comun denominatore: alla totalità dell'industria culturale.*

Theodor Adorno e Max Horkheimer<sup>94</sup>

Nel momento in cui il lavoro, con la borghesia, diviene un valore, se la società dell'informazione vive sulla indifferenziazione tendenziale tra attività libera e lavorativa, come unico processo comunicativo produttivo, ogni attività comunicativa è un valore ed è riconosciuta come tale. Ogni informazione può essere valorizzata. Ogni voce che emerga, anche per un istante, al di sopra del rumore, ha un valore individuabile e singolare. E ha un pubblico potenziale. Un esercito di acquirenti.

Tutto ciò è indifferente alle relazioni tra attività normative e attività creativa, in quanto il processo è inserito in una circolarità, in un tempo lavorativo indipendente dal tempo storico, fuori dalla relazione con un'origine e una fine oltre l'eternità. Cultura e controcultura sono semplicemente merci, sono semplicemente offerte e domande per un pubblico indefinito, anch'esso coinvolto nello scambio delle parti.

«Non c'è creazione di forma nella pubblicità, ma combinatoria e reimpiego di tutte le forme possibili»<sup>95</sup>

Nel *consumo di cultura*, si include il *consumo di controcultura*. La ribellione in quanto merce, consumata la sua azione spettacolare, in più annulla la skepsis in un processo di approvazione partitaria. Come prodotto è un evento particolarmente, morbosamente attraente per il conservatore, un momento narcisistico per il progressista, comunque un fattore di identificazione, in pro o in contra. Nella sua forma genericamente pubblica incarna un habitus, nella sua forma politica identifica una posizione del popolo sovrano, discussa nelle opinioni della gente. Scrive Franco Berardi: «The reemergence on the world scene of peoples is the sign of working class defeat: peoples are the particularity that cannot be rendered dialectical, the particularity without a universal project, the idiot particularity.

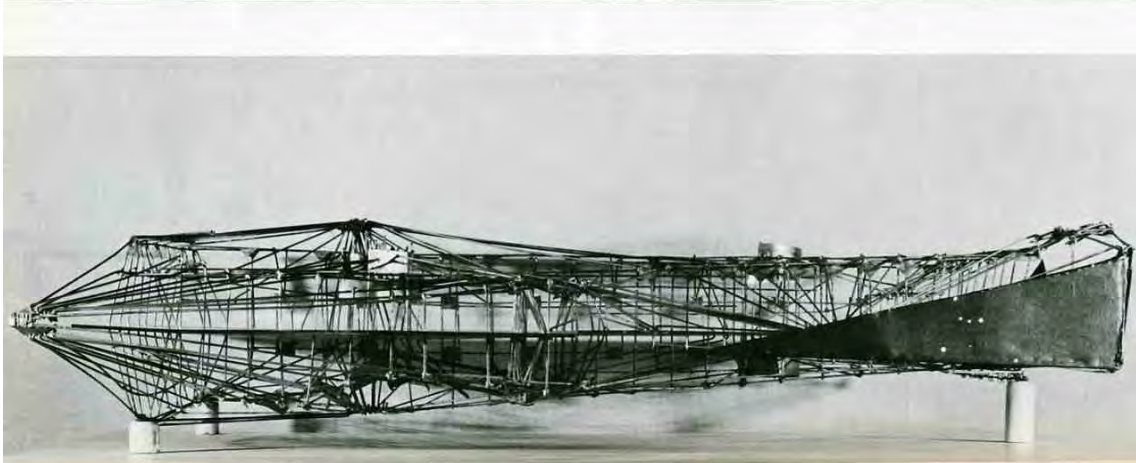
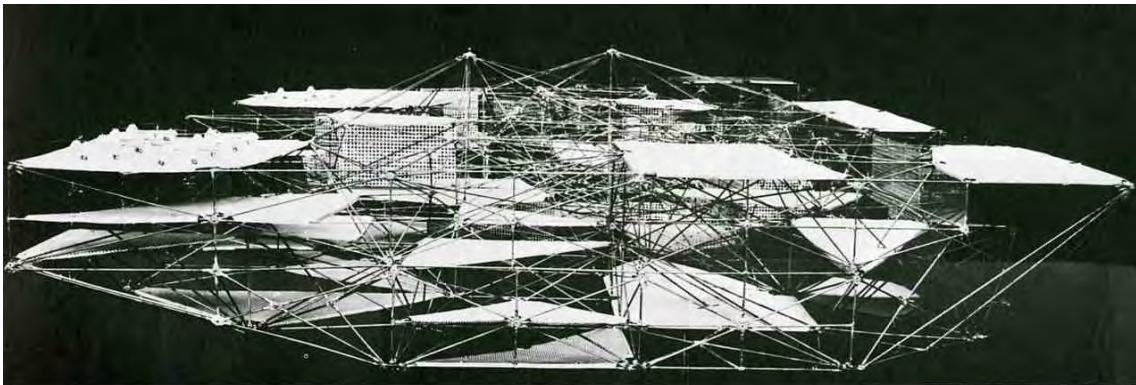
---

<sup>94</sup> Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max, *L'industria culturale*, op.cit., pag. 180

<sup>95</sup> Baudrillard, Jean, *Totalmente oscena e totalmente seducente*, in *Il Sogno della Merce*, pag. 47

In the years when the movements were at their height, fascism, in all its forms, appeared to us as an epoch that was dead and gone forever; or, at most, it appeared as a brutal instrument of repression. We thought a new type of totalitarianism was possible, but under the banners of social democracy, of a concentrated and technological hyper-development.

Only social democracy, it seemed to us, was capable of dividing the movement of workers and subordinating it to reformism and statism. The scenario since 1990s has been completely different. It is no longer true that the decisive forces are capital and the working class. As in a game of mirrors, the context has been fragmented, multiplied, overturned. Capital and working class continue to confront each other, but in a manner that overturns the relation they had in the 1960s: the initiative (which then belonged to the workers) has today decisively shifted to international finance capital. At the same time, two other figures have appeared: the virtual class, that is the cycle of globalized mental labor; and the residual class, the shapeless mass of populations excluded from (or who were never part of) the production cycle, who aggressively press to conquer a space of survival and recognition in the planetary spectacle.



41 Constant Nieuwenhuys, *New Babylon*, 1958-61

The word revolution no longer means anything within this new configuration but then neither does the phrase political democracy. A political level common to the figures of globalized fragmentary labor no longer exists, because they lack a shared social foundation. While capital courses through them all (because it continues to be the agent of a generalized codification), the figures of mental labor are simultaneously fragmentary in their innermost constitution, and global in their extrinsic relation, mediated by technology.»<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Berardi, Franco, *Precarious Rhapsody. Semicapitalism and the pathologies of the post-alpha generation*, Minor Compositions, London 2009



8

**L'ARCHITETTURA DELLA CRISI OCCIDENTALE**



## 8.1 LOUIS ISADORE KAHN: LA TEORIA DELL'INFORMAZIONE, L'ORDINE E LA NEGENTROPIA

*Order is  
Design is form-making in order  
Form emerges out of a system of construction  
Growth is a construction  
In order is creative force  
In design is the means--where with what when  
with how much  
The nature of space reflects what it wants to be*

Louis Kahn

Non occorre dilungarsi sull'evidenza di una storica difficoltà della critica a inquadrare Louis Kahn.

Due soli fattori del fenomeno bastano a prefigurare la questione: la sua formazione Beaux Arts e la sua preminenza nell'ambito dell'architettura degli Anni Sessanta e Settanta. Kahn bordeggia la produzione architettonica "mainstream"



4 Louis Kahn

(il produttivismo e l'architettura come realizzazione di facilities, di merce da vendere e da inserire nel processo di accumulazione come "regolatore keynesiano" anticiclico) della costa occidentale, attraverso la sua formazione, la sua infruttuosa partnership con il già settantacinquenne George Howe (che nel tentativo di approccio sistemico allo sviluppo residenziale arriva a coinvolgere Oscar Stonorov), il periodo di studi all'American Academy di Roma (dove Howe era *Architect in Residence*), l'attività accademica a Yale (quando Howe ne divenne Dean).

Il suo scritto del 1944 *Monumentality in Architecture* è chiaro: «Monumentality in architecture may be defined as a quality, a spiritual quality inherent in a structure which conveys the feeling of its eternity, that it cannot be added or changed».

Ma è anche programmatico: «Monumentality is enigmatic. It cannot be intentionally created (...) However, our architectural monuments indicate a striving for structural perfection which has contributed in great part to their impressiveness, clarity of form and logical scale.»

Fino a risultare un *wishfull thinking*: «I do not wish to imply that monumentality can be attained scientifically or that the work of the architect reaches its greatest service to humanity by his peculiar genius to guide a concept towards a monumentality. I merely defend, because I admire, the architect who possesses the will to grow with the many angles of our development. For such a man finds himself far ahead of his fellow workers.»

Nell'aprile 1949 si tiene a San Francisco *The Western Round Table on Modern Art*. La conferenza si propone di affrontare questioni generali come "why in the world artists make works of art, why painters paint, and musicians compose, and writers write, if there is any possibility of answering that question". Prescindendo dalla descrizione degli interessanti spunti offerti da Gregory Bateson, o dall'incontro improbabile tra Duchamp e Frank Lloyd Wright, ricordiamo questo evento come esempio del dibattito del dopoguerra sull'ineffabile questione dell'arte e della scelta, coinvolgente come interlocutori architetti, artisti, psicologi, fisici, esperti di cibernetica.

Kahn è assunto a Yale nel '47 e nel '51 inizia a progettare la Yale Art Gallery.

Nel 1955 presenta il famoso scritto *Order is*.

Nel 1950 Norbert Wiener ha pubblicato *The Human Use of Human Beings*, il libro che introduce il concetto di cibernetica al pubblico.

Tra gli argomenti fondamentali di Wiener, il concetto di negentropia, ossia di entropia negativa, il passaggio da uno stato di disordine aleatorio a uno di ordine prevedibile in un sistema complesso.

L'entropia si accompagna a una diminuzione d'informazione, la negentropia a un aumento dell'informazione nel sistema.

$$I = -k \cdot \log W = -S$$

(dove  $I$  è informazione,  $k$  è costante,  $W$  è il numero dei microstati che costituiscono un macrostato e  $-S$  è la negentropia)

Ossia l'entropia di un macrostato avente  $W$  microstati è uguale, ma di segno opposto, alla quantità d'informazione del macrostato (fu Claude Shannon ad adottare questi termini propri della termodinamica alla teoria dell'informazione).

Si è molto scritto circa il rovesciamento del ruolo della forma rispetto alla corrente funzionalista in Kahn. Ma non è questo il punto. In realtà Kahn unisce i termini forma e funzione, come già a suo tempo aveva fatto Sullivan, che il noto aforisma l'aveva creato...

Ma Kahn aggiunge *order is...* e dall'ordine, dalla disposizione e gerarchia delle cose nella natura e nei suoi processi, trova una guida.

La forma è il prodotto del processo costruttivo.

Il design (progetto) è *il come con che, quando e quanto* (che appare come un maldestro tentativo di paradigma compositivo, tipo le 5 W del giornalismo...), ed è il portato individuale.

Ma è l'ordine che impone la forza creativa... che sostiene l'integrazione, l'unione delle parti che già implicano un ordine come coscienza creativa.

In fondo, è già in Vitruvio: «architectura constat ex ordinatione quae graece "taxis" dicitur, et ex dispositione (...)»<sup>97</sup>

Insomma una tautologia e un puerile, ma suggestivo tentativo di applicare la visione cibernetica all'architettura. Tanto suggestivo che è stato oggetto di innumerevoli riflessioni e critiche, ma non ricordo nessuno che abbia sollevato la questione della negentropia e del milieu scientifico di quegli anni... Norberg Schultz scomoda Platone ed Heidegger, ma non si accorge che i layout sull'ordine proposti da Kahn, con l'antinomia psyche-ordine, sono derivati direttamente dagli studi di Paul

---

<sup>97</sup> Vitruvio, *De Architectura*, i, 2, i

Watzlawick e Gregory Bateson<sup>98</sup>, che appunto introducono il concetto di apprendimento e comportamento come processo stocastico in un ambiente complesso. Ma si potrebbe citare anche la relazione tra Shannon, Wiener e Marshall McLuhan.<sup>99</sup> Altri notano la vicinanza, non dichiarata, a Carl Jung.

L'ordine diventa così il fattore che origina il significato, e il risultato, all'inverso, dell'azione progettuale...

La *timelessness* dell'opera di Kahn, anticipata nel suo programma *monumentality*, si manifesta quindi come retorico simulacro di una quintessenza costruttiva, l'esito di un processo ordinato che raggiunge la forma come equilibrio ottimale di un sistema. Ma questa retorica ha molti precedenti. È, appunto, il raggiungimento di un monumentalismo icastico, e qui abbiamo uno dei primi casi concreti e compiuti ai quali possiamo applicare il termine, un esempio che, dichiarando di escludere una posizione passiva rispetto alle ideologie dominanti, ripete l'ambigua strada già percorsa dal razionalismo italiano, da quegli architetti fascisti che ibridavano l'architettura del totalitarismo con una struttura (come impostazione, raramente come sistema meccanico...) essenziale e funzionalista: una prima scrittura minima, una prima rappresentazione efficace, immediata ed essenziale del vuoto retorico.

Kahn cerca il simbolismo nell'ordine come autorità, e finisce per rappresentarlo ossessivamente nel simbolismo ieratico dei suoi castelli di carte elementaristi a Chandigarh o a Dacca.

Un suo allievo-collaboratore<sup>100</sup>, Robert Venturi, ribalterà il senso di questo vicolo cieco, cercando l'autorità dell'ordine come gerarchia simbolica del linguaggio dello spettacolo, dell'immaginario pubblicitario. The times they are a-changing, «*The order is rapidly fading*»<sup>101</sup>...

Consideriamo lo schematismo trascendentale proposto da Kant, *questo schematismo del nostro intelletto, rispetto ai fenomeni e alla loro semplice forma*: «Ora, questa rappresentazione di un processo generale dell'esperienza rivolto a procurare a un concetto la sua immagine, è quella che denomino lo schema per questo concetto.

---

<sup>98</sup> Watzlawick, Paul, *Pragmatica della comunicazione umana*, in Gregory Bateson, *Mente e natura*

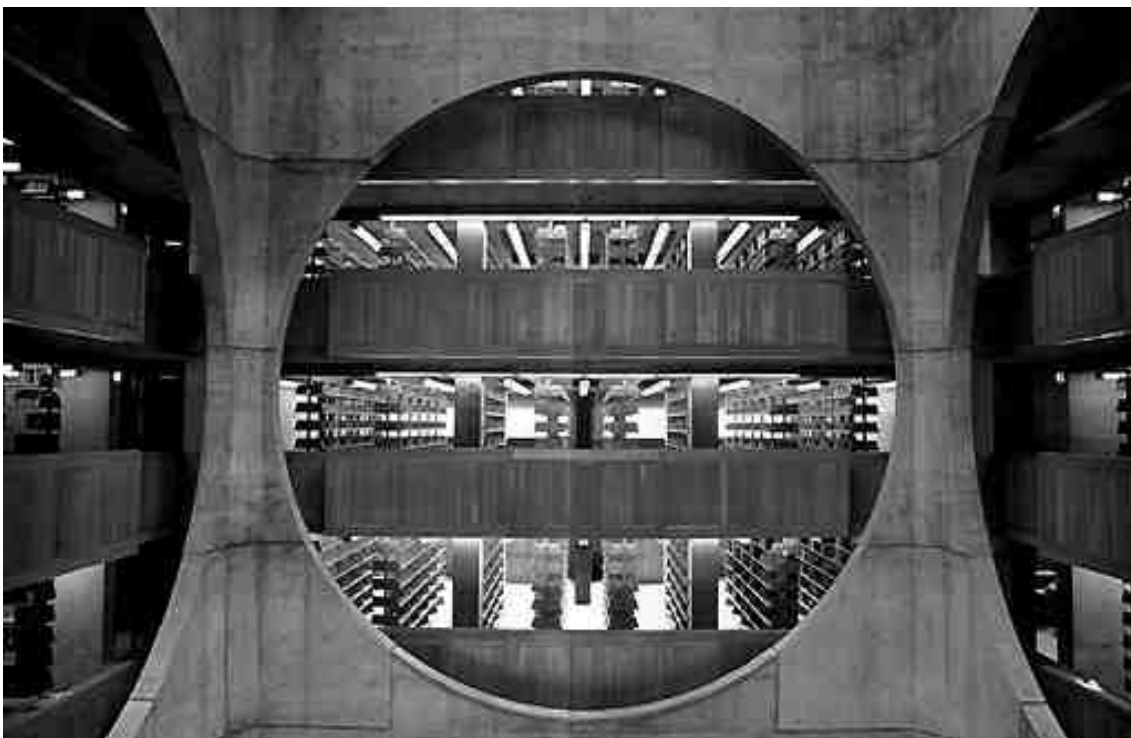
<sup>99</sup> Luciano Rubino, nel suo *Frank O Gehry Special* ed. Kappa, Roma 1984, ricorda la "presenza di un Master team, Fuller Kahn e McLuhan..."

<sup>100</sup> Sulla relazione vedi, con il dovuto approccio critico, *The influence of Robert Venturi on Louis Kahn*, tesi di Master di Sam Rodell, Washington University, 2008

<sup>101</sup> Dylan, Bob, *The times they are a-changing*, canzone, 1964

(...) Il concetto del cane significa una regola, secondo la quale la mia immaginazione può designare la figura di un certo animale quadrupede, senza essere limitata ad alcuna singola particolare figura propostami dall'esperienza o a qualsiasi possibile immagine, che io possa proporre in concreto.»<sup>102</sup>

Kahn cerca di attribuire qualità invertendo e travisando il processo kantiano, e cerca di giustificare questa appropriazione prendendo a prestito dalla visione cibernetica la possibilità dell'organizzazione del caos in un sistema, travisando a sua volta questa concezione, che non è riferita a un io trascendentale, ma a un'insieme, a una struttura... Da un lato infatti abbiamo un processo dell'intelletto, dall'altro fenomeni naturali e complessi. Ma Kahn dimentica questa differenza e confonde lo schema come possibilità di interpretazione del fenomeno con la volontà di far aderire il fenomeno (il progetto, la costruzione) a uno schema, che poi chiama ciò che l'architettura vuole essere. Come se lo schema fosse l'entelechia del fenomeno, e non una forma per interpretarlo. Appunto, una confusione velleitaria.



43 Louis Kahn, biblioteca della Phillips Exeter Academy, Exeter (New Hampshire), 1965

---

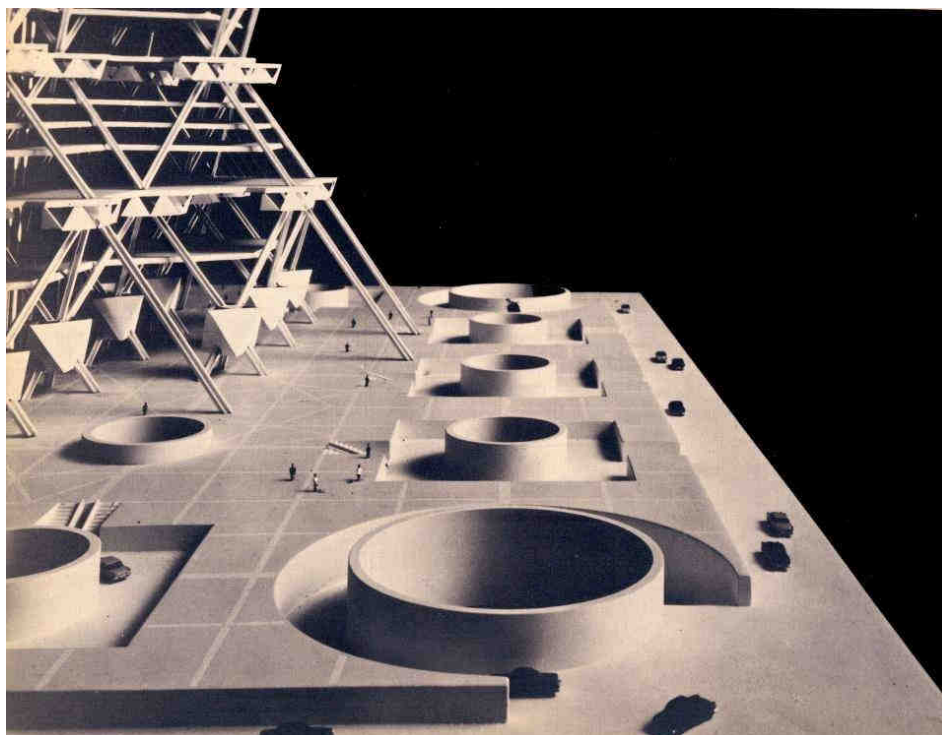
<sup>102</sup> Kant, Immanuel, *Critica della ragion pura*, Parte II, Analitica trasc., II, cap

## 8.2 LOUIS ISADORE KAHN: L'ACCADEMISMO TRA TRADIZIONE E AZZERAMENTO

*You realize that number is a tremendously important tool, and you can almost say that number is form and form is number.*

Anne G. Tyng<sup>103</sup>

«The means to make the non sensible aspect of form sensible, is the symbol, the visual metaphor (...) Architecture “speaks” *through the silent but evocative, corporal images directed to the eye.* To translate “physical order” and “psychic order” into the language of architecture Kahn dialectically applied two means of poetic production (...) to make the **existent will**, the **forms** of natural “physical order” intelligible.»<sup>104</sup> «The mimetic taste of Kahn, the existentialist, is logically opposed to the non mimetic taste of Kahn, the essentialist. To make the “psychic order” of **form** sensible Kahn proposed the use of non-mimetic, symbolic images.»<sup>105</sup>



44 Louis Kahn, Anne G. Tyng, progetto City Tower, Filadelfia (Pennsylvania), 1952-57

<sup>103</sup> Tyng, Anne G., intervista di Robert Kirkbride, *Nexus Network Journal*, Vol. 7 n. 1, 2005

<sup>104</sup> Burton, Joseph A., *Philosophical Differences in the Thoughts of Louis I. Kahn and Martin Heidegger*

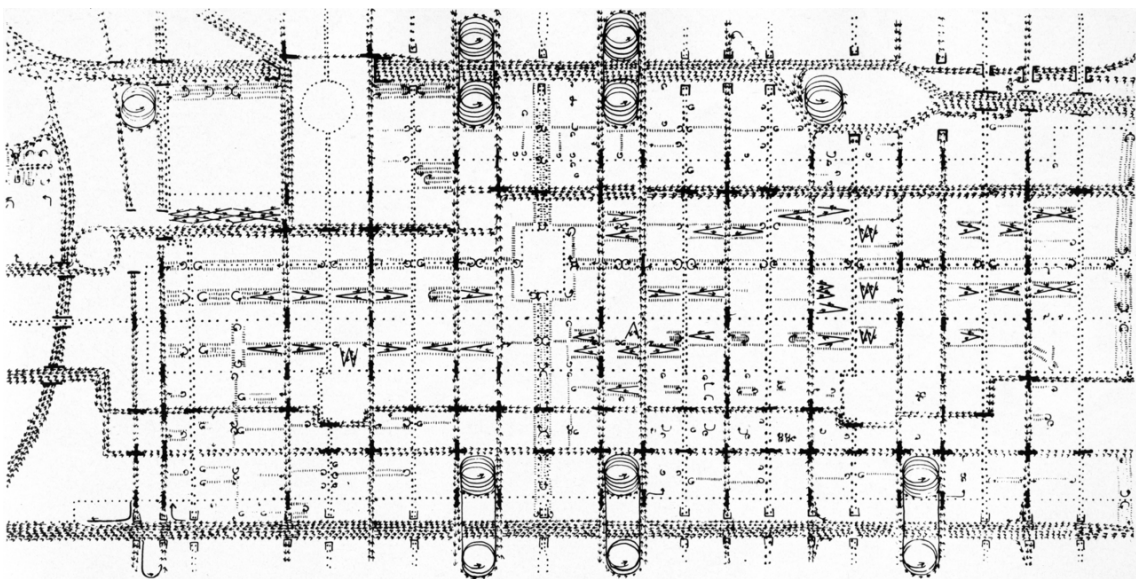
<sup>105</sup> *Ibidem*

Ma, in realtà, questa è una *rivelazione* ingenua... Simboli e immagini evocative fanno parte di una tradizione, di una cultura, e di una interpretazione personale, ovviamente; non costituiscono alcun ordine in sé, ma una possibilità di contrasto, di contrapposizione, insita nel nostro percepire e comprendere e che definisce una terzietà, appunto, discriminante... Anche se sono visti (e possono essere classificati) come elementi di altro ordine, ma nel senso di alterità se il termine viene utilizzato come sinonimo di *livello*, di *altro grado*, come semplificazione per analizzare e rendere discreti gli elementi del fenomeno; non, quindi, nel senso di *altra natura*. Tra quello che *vuole essere il mattone* e un simbolo (per esempio la finestra triangolare...) non c'è comunque un ordine comune, né una correlazione, certa o incerta, al di fuori della volontà dell'autore di interpretarlo in tal modo. Ma così torniamo al punto di partenza e l'evocazione dell'ordine cade dalle pretese metafisiche, o kantianamente trascendentali, per arrivare al livello delle semplici (e perché no, validissime) suggestioni. Ancora l'lo *Stile* di Wright, ma senza affidarsi alla tradizione spirituale della Chiesa Unitariana...

Insomma un tentativo di rivoluzione copernicana in architettura *costruito su un costruito*.

Per Anne Tyng, sarebbe un ordine che segue la *parenclisi* delle parti... questa imponderabile scintilla di libero arbitrio proposta (molto tempo fa) da Epicuro.

«(...) by poetic means, the architect makes the conceptual sensible and the physical intelligible.» E qui si chiude il cerchio.



45 Louis Kahn, Anne G. Tyng, *Studio dei flussi di traffico di Filadelfia*

Per Steven Fleming, Louis Kahn e Rudolf Schwarz sarebbero in grado di concepire tipi ideali prescindendo dai fenomeni sensibili... come se potessero disporre direttamente di idee a priori, ottenute però attraverso la progressiva cancellazione di tentativi sbagliati (anche questi, si deve supporre, assoluti), una giustificazione che deriva dal metodo per tentativi utilizzato da Kahn, come sembrerebbe testimoniare la descrizione che di tale metodo ha dato Anne Tyng. Ma quella di Kahn, a parte l'uso approssimativo dei termini (il concetto di *forma* accostabile a quello di *idea* platonica è già recepito nell'interpretazione di Louis Sullivan, ad esempio), è un'applicazione delle idee della cibernetica, ibridata con un confuso platonismo o più genericamente con uno spiritualismo alquanto convenzionale e *schematico*...

Che comunque, oltre che alle costruzioni di Robert Venturi, apre le porte allo studio tipologico; ossia, da un lato libera l'autorità diretta della propaganda con la sua tecnica specifica (ormai forma definita, anche se non apriori, *schema* di riferimento); dall'altro la nostalgia giustificata dall'autorità del passato. Sono queste le due strade aperte dallo *schematismo* Kahniano, la sua eredità.

Abbiamo utilizzato in corsivo il termine *skema* e i suoi derivati, perché qui si consolida quel filone della produzione teoretica e architettonica che definiamo *architettura schematica*, una impostazione che vedrà comunque un notevole sviluppo teorico e sperimentale, una volta liberatasi, almeno in parte, della sudditanza al modello storicista.

Così tra le conseguenze della lezione kahniana, da un lato l'impossibilità di risolvere la sua posizione in termini logici favorisce la proliferazione dell'*architettura schematica* nei suoi vari, molteplici aspetti: Venturi, lo storicismo, Eisenmann, etc.; dall'altro lato il vicolo cieco nel quale entra Kahn cercando di giustificare il suo intuito, apre la via all'affermazione esplicita dell'azzeramento simbolista dell'*architettura icastica*.

È lui stesso un'espressione di tale contraddizione.



### 8.3 LA MERCE COME CONTROCULTURA: ROBERT VENTURI E DENISE SCOTT BROWN

*Billboards are almost all right*

Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour<sup>106</sup>

*A detail from an "Edward Ruscha" elevation of the Strip. Tourist maps are made of the Grand Canal and the Rhine showing the route lined by its palaces.*

*Ruscha made one of the Sunset Strip. We imitated his for the Las Vegas Strip.*

Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour<sup>107</sup>

Louis Kahn aveva “rivestito” relazioni e concetti già consolidati (come *langue e parole*) nel suo particolare modo espressivo, con termini suoi, suggestivi per approssimazione (e per questo si esprimeva con imprecisione, provocando una forma di ermetismo che più che alchemica, a ben vedere, era confusionaria ma comunque “visionaria”).

Non possiamo comunque credere che Kahn, appartenente all’élite accademica East Coast, non conoscesse i riferimenti culturali diretti che non cita (i relativi testi, i concetti, e direttamente gli autori, molti dei quali emergenti proprio nello stesso periodo e nel suo stesso ambiente) e che sfoggia nel suo linguaggio ieratico.

Né che si comporti come una grossa spugna capace di assorbire passivamente dall’ambiente tematiche che non affronta direttamente, che non esplicita. Né che sia una sorta di ingenuo ri-creatore di concetti già elaborati e ben noti (da Platone a Jung a Wiener...). La sua storia e le sue frequentazioni testimonierebbero il contrario.

Ma la confusione Kahniana trova il suo acme e il suo splendore (a-dorato) nel simulare una rivoluzione copernicana, riutilizzando l’idea di ordine in un contesto d’indagine (tratta come abbiamo visto dai lavori di Shannon e di Wiener), il concetto di *langue* (De Saussure), e così via, come se fossero già, in

---

<sup>106</sup> Venturi, Robert, et altri, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Boston (Massachussets) 1972, titolo del terzo capitolo

<sup>107</sup> Venturi, Robert, et altri, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Boston (Massachussets) 1972, didascalia dell’immagine n.33

sé, *oggetti culturali* (trattandosi di Kahn, l'ossimoro *oggetto in sé* è dovuto...) e non processi; insomma omette la distinzione tra il soggetto e le sue manifestazioni psichiche, presentandole come se possano avvenire senza la presenza del soggetto stesso; costruendo questa sostanza magica, asserisce, appunto fittiziamente, la rispondenza tra una forma specifica e un'origine, che è logicamente *la sua origine*, perché, prima che Kahn effettui questa corrispondenza velleitaria, è già *la sua forma*: ossia ribalta i termini di una tautologia, e per nascondere il tutto deve esprimersi *a spizzichi e bocconi*, con un linguaggio da sciamano. La sua asserzione maschera la giustificazione del progetto con una banale tautologia: *interpretare il progetto come processo di formalizzazione giustificato dalla forma stessa*. Forma che vorrebbe trascendentale, e lo potrebbe forse essere (in una accezione ampia del termine) se questa fosse in qualche modo condivisa in un a priori anche solo eventuale e non derivasse dalla suggestione di quelle che definisce "istituzioni": se cioè, almeno, queste esistessero "realmente", costituissero una realtà convenzionale. Ma no, rimangono nella volubilità *romantica* del Kahn sedicente *razionalista*. Sono illusioni; sono, per dirla in modo semplice, scuse. La scettica concretezza dell'allievo Robert Venturi spazza via questi trotterellamenti nella storia del pensiero. Ma è dallo stesso castello di carte di Kahn che Venturi estrae il suo asso.

L'illusione si fa realtà, perché si accetta "la verità" del simulacro: allora in questo processo di trasferimento delle ragioni del progetto dall'ambito utilitaristico del linguaggio a quello strumentale (Kahn) a quello della falsificazione, l'antifunzionalismo è in realtà l'apice del funzionalismo della società capitalista avanzata.

Spodestando il sistema di simboli tradizionale del Movimento Moderno, Venturi costruisce una relazione tra valore e funzione pratica, dove la funzione pratica è la natura comunicativa, mass-mediata del prodotto architettonico, la sua funzione strumentale al processo economico capitalista.

Questo *apice della funzione pratica* della società del capitalismo avanzato è il simbolismo capace di indicare il suo processo stesso, di renderlo effettivo. Le istituzioni che mancano a Kahn, Venturi le trova già consolidate (e comunque in continua trasformazione) nella significazione pubblicitaria.

Howe (direttore dell'American Academy of Rome), Kahn (borsista nel 1950), Venturi (borsista nel 1954). Queste tre generazioni di soci-maestri-allievi sono i vertici dell'architettura East Coast, scuola di Yale. Eppure la tentazione di riferirsi a Venturi come a un provinciale a contatto con la storia europea è forte... Se Kahn approssima la sua lezione al linguaggio ieratico da santone, approssimando così il linguaggio a una forma che non è né prosa, né poesia, né (benché lo affermino un cospicuo numero di autori) una forma di profezia, omettendo sistematicamente i riferimenti, Venturi regesta semplicemente alcuni tratti superficiali e noti degli studi sociologici, linguistici e in generale sull'ampio tema della comunicazione, traducendoli in manifesti schematici (e non sarebbe una deficienza) ma soprattutto banali (e qui si che non c'è via d'uscita).

Del suo *Complexity and Contradictions*, scritto nel 1966 e resuscitato col successo di *Learning from Las Vegas*, Vincent Scully arriva a scrivere che è « probabilmente il più importante testo di architettura dal *Vers une architecture* di Le Corbusier, del 1923». Eppure è un testo composto da una serie imbarazzante di banalità e di questioni omissibili, in quanto ovvie, già discusse, già note, già assunte nel fare, tanto da renderne surrealista la trattazione: una fabula palliata; ma l'abito qui è *accademico*.

In più il linguaggio strumentale e capzioso di Venturi riesce a procedere in un contesto già evidente, composto di argomentazioni retoriche, ben semplice da sviluppare, attraverso mistificazioni paradossalmente innecessarie: cerca di esser persuasivo in presenza di cose la cui dimostrazione è di per sé evidente...

E veniamo a *Learning from Las Vegas*: Venturi e coautori nella didascalia all'immagine n. 33 affermano chiaramente di copiare Edward Ruscha, nel presentare l'immagine dello Strip di Las Vegas; il lavoro di Ruscha del 1966 è senz'altro un riferimento per tutta l'impostazione della ricerca. Ma il messaggio dell'artista losangelino è rovesciato, sfruttando la natura biunivoca di tutti i prodotti dell'industria culturale. E il libro si fonda proprio su questa ambiguità.

Prescindiamo dal criticare la forma presuntuosa scelta dagli autori, la bibliografia autocelebrante, la scusa di presentare un manifesto come introduzione al proprio lavoro, e così via, e constatiamo che il *Pritzker Price* Venturi e sua moglie, con il compagno Iznavour, riscaldano teorie già note, basando quindi la propria costruzione sull'interpretazione della funzione come *funzionamento di un processo* (da altri invece criticato), assumendola come

origine del dato certo, tangibile di un essere *contemporaneo*: l'immanenza della città capitalista nella sua natura di comunicazione massificata, interpretata (ancora una volta) come evento trascendente.

Ma è un'interpretazione, e specificamente è l'interpretazione del proprio sistema ideologico del capitalismo avanzato come condizione data ma insieme *assoluta*, separabile dal processo che domina e del quale Las Vegas (come in genere il sistema



46 Robert Venturi e Denise Scott Brown, Franklin Court, Filadelfia (Pennsylvania) 1972

dei segni propri delle dinamiche commerciali), è un semplice accadimento, uno strumento che non simbolizza, ma del quale è *un indizio*.

Scrive Giovanni Brino: *Las Vegas è un sottoprodotto di Los Angeles...* e qui la cosa si fa interessante, perché l'osservazione è corretta (vedi anche Reyner Banham) e la Las Vegas descritta dal trio, inoltre, non c'è più. Las Vegas non ha appreso da Las Vegas! È sempre stata ed è rimasta nell'alveo del linguaggio dello spazio commerciale del XX secolo, nei paradigmi che hanno conformato l'architettura della società dello spettacolo dalla prima Guerra Mondiale. Ne ha rappresentato un'espressione semplice, diretta e naïve, una provincia della *provincia dell'impero*, per ricordare l'espressione di Umberto Eco.

Tra i molti commenti al libro, la disputa circa il modo di Venturi di interpretare l'architettura come linguaggio: se questa sua impostazione sia implicita, se si riveli, se sia un dato secondario o uno dei cardini del suo discorso.

Senz'altro l'attenzione di Venturi è per gli aspetti grammaticali del linguaggio, dove altri autori si soffermano su aspetti sintattici (e, rimanendo nella stessa logica, pochi approfondiscono gli aspetti prettamente semantici, quel parlare del parlare che, costituisce un aspetto importante, uno dei nodi dell'arte). Ridurre il campo al primo aspetto è il limite che determina tutta la forzatura di *Learning from Las Vegas*, che porta Venturi e compagni a immaginare una potenzialità simbolica in un universo di segni che è di tutt'altra natura, nel quale come noterebbe Baudrillard, *ogni ambivalenza viene ridotta ad opera dell'equivalenza*<sup>108</sup>: Venturi non coglie come l'oggetto di consumo sia reso indipendente dalle determinazioni psichiche (non sia quindi *un simbolo*), funzionali e mercantili e diventi un mero segno, appunto un equivalente che non costruisce un riferimento profondo del mondo, ma indica un nuovo ordine di funzionalità, che non è quella dell'uso, e un nuovo ordine di scambio, che non appartiene direttamente al mercato; soprattutto si tratta di un ordine e una funzionalità che non sono caratteristiche proprie dell'oggetto, ma del valore *equivalente* che questi rappresenta come merce.

Il discorso di Venturi, rivolto alla narrazione derivabile dall'interpretazione di un'attitudine, dall'agire commerciale-consumista degli Anni Sessanta (e del periodo immediatamente successivo) negli Stati Uniti, ha un seguito (anche nello stesso lavoro dello Studio Venturi Rauch) che non a caso si richiude sulla stessa storia dell'architettura, sulla sua genealogia, sull'architettura come *disciplina autonoma* (per usare un termine in voga in quegli anni, vedi gli studi di Luciano Anceschi<sup>109</sup>); Venturi torna agli aspetti formali saggiati in *Complexity and Contradiction*: tutta una generazione di architetti dalla *Main Street* converge nel pantano della Strada Novissima, tra timpani e capitelli...

Essendo molto poco a sua agio con la natura complessa dell'architettura (o dell'arte), soprattutto essendo molto poco sensibile alla sua componente plastica (con una evidente tendenza a una lettura bidimensionale

---

<sup>108</sup> Baudrillard, Jean, *Per una critica dell'economia politica del segno*, Mimesis Ed., Milano 2010, pag. 130

<sup>109</sup> Cfr. Luciano Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, tesi di laurea, pubblicata da Sansoni ed., Firenze 1936, e *Lezioni di estetica*, La Goliardica, Milano 1954

dell'architettura, in analogia con le riduzioni caratteristiche della Pop Art, che traspare non solo dalle sue proposte, ma dall'intera impostazione della sua lettura architettonica), Venturi traccia una matrice schematica del *sistema architettura*.

Dà la colpa della "perversione" dell'architettura (uno stato che bisogna abbandonare, sostituendolo con una nuova via) a quello che definisce genericamente "espressionismo moderno", facendo un pot-pourri delle varie nature del Movimento Moderno e banalizzando le complesse teorie sulla forma proposte nel '900, arrivando a forzare la stessa impostazione dell'autore che cita a proprio sostegno, Alan Colquhoun<sup>110</sup>.

Insistendo nelle riduzioni e nelle banalizzazioni: nel descrivere l'edificio come scatola con decorazione, travisa proprio il significato della decorazione architettonica (gli basta forse un processo di ri-nominalizzazione da "decoro"); nel suo famoso esempio, dimentica che la scritta "Bla bla" su un edificio può suscitare simpatia, mentre la decorazione tradizionale è il risultato del trasferimento nella forma di processi empatici, di aspetti simbolici, di momenti rituali e così via<sup>111</sup>. Si tratta di un confronto tra elementi di natura affatto diversa. Solo questo argomento basterebbe a liquidare l'annosa questione dei malintesi e delle mistificazioni di Venturi. Ma vogliamo trattare ancora alcune conseguenze.

Nel riferire la propria simbologia al messaggio pubblicitario come istituzione significativa dell'ambiente consumista degli Anni Sessanta, Venturi accoglie gli aspetti semantico logici della lingua (appunto facilmente proiettabili nella superficie bidimensionale), confondendo il processo di comunicazione con quello di segnificazione, ossia quello che è invece il processo tentato dal Movimento Moderno per rifondare il linguaggio dell'arte; ma quello era "espressionismo moderno"...

Oltre ovviamente confondere anche i significati di simbolo e di segno. Proprio questa confusione lo fa cadere nei successivi malintesi e provoca il caratteristico procedere tendenzioso e mistificatorio dell'opera. Venturi pensa di aver trovato una base per scardinare una modernità degenerata (e utilizzo

---

<sup>110</sup> Di Alan Colquhoun gli autori citano *Typology and design method*, pubblicato in *Arena*, Journal of the Architectural Association, Giugno 1967, pp 11-14

<sup>111</sup> Evitiamo di riportare le complesse tesi sul tema, ricordando tra gli altri Gottfried Semper o Max Scheler, critico della *Critica del giudizio* di Kant.

questa parola coscientemente), insomma l'architettura funzionalista riprodotta banalmente dalla pratica professionale, ma il suo equivoco lo porta ad assecondare proprio gli aspetti più efficientemente funzionalisti della società contemporanea e del suo processo di riproduzione: la "finalità umana" attribuita alla merce dal valore d'uso.<sup>112</sup> Il codice che l'impone non è affatto un sistema di simboli, non fa parte della simbologia architettonica, né può farne parte, indipendentemente dalla volontà di renderlo tale di Venturi. Se avesse voluto scardinare il sistema attraverso la capacità sovversiva del simbolo, non avrebbe dovuto identificare simbologia e comunicazione pubblicitaria, equivocandosi di ordine e di piano... proponendo, infine, di prendere a modello una relazione tra significanti e significati tipizzata. Nello stesso anno di pubblicazione di *Learning from Las Vegas* (1972) ancora Jean Baudrillard è estremamente chiaro sul tema: «Ogni tentativo di superamento dell'economia politica del segno che voglia fondarsi su uno dei suoi due costituenti, dato che accoglie così la separazione che fonda la logica del segno, è destinata a riprodurre l'arbitrarietà (e dunque la ideologia) in base a un'alternativa tra significante e significato. Ciò che può porre un interrogativo cruciale sul segno è il fatto che esso espelle e annienta, nel suo stesso istituirsi, nel far emergere rispettivamente e nel collocare strutturalmente il significante e il significato, qualcosa. E ciò che viene abolito in questo processo di significazione, che non è altro, in fondo, se non un gigantesco modello di simulazione di senso, non è il "reale", il referente, una qualche sostanza di valore respinta nelle tenebre esterne del segno, ma è il SIMBOLICO (...) Ma il simbolico, nella sua virtualità di un senso capace di sovvertire il segno, non può essere nominato che per allusione, per effrazione, giacché la significazione che nomina ogni cosa a partire da se stessa, non può che parlare di valore, e il simbolico non è un valore. È perdita, scioglimento del valore e della positività del segno.»

Se Venturi, oltre a citare se stesso, la sua opera, Alan Calquhoun e qualcun'altro, avesse studiato a fondo la struttura della quale Las Vegas è un fenomeno tipo, o almeno se avesse letto il testo che citiamo a contrasto (contemporaneo, ma Baudrillard affronta chiaramente il tema in scritti precedenti), ci saremmo risparmiati molto rumore per nulla.

---

<sup>112</sup> «Il valore di scambio è la cancellazione del processo reale di lavoro, al livello della merce, per far sì che questa appaia come un valore autonomo. Il valore d'uso fa di più: dà alla merce, inumana nella sua astrazione, una finalità "umana"»: Jean Baudrillard, Op. Cit., Pag. 133

#### 8.4 LA MERCE COME ARCHITETTURA (SE NEL MODERNO L'ARCHITETTURA È CONTROCULTURA)

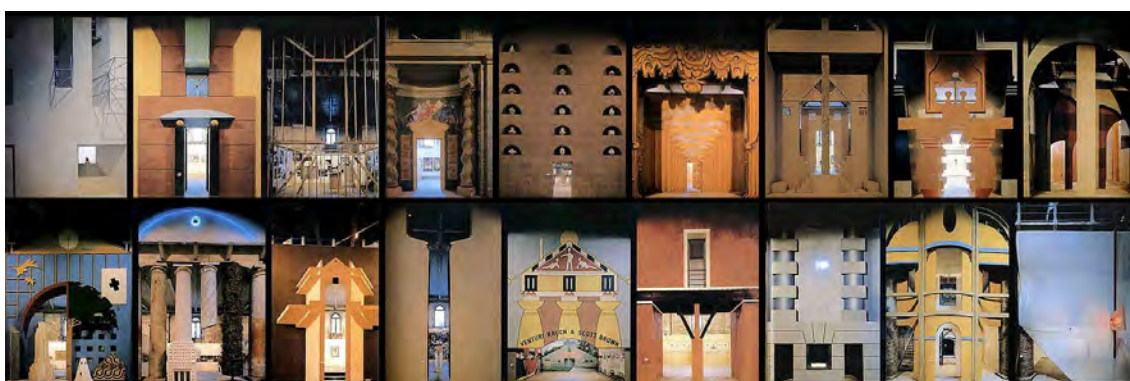
*L'oggetto diventato segno non trae più il suo senso dalla relazione concreta tra due persone, ma dalla relazione differenziale rispetto ad altri segni. Un po' come i miti dei quali parla Levi-Strauss, gli oggetti-segno si scambiano tra loro. È soltanto in questo caso, quando gli oggetti acquistano una propria autonomia in quanto segni differenziati, e divengono così relativamente sistematizzabili, che si può parlare di consumo, e di oggetti di consumo*

Jean Baudrillard<sup>113</sup>

Abbiamo chiuso il precedente capitolo con la critica dell'economia del segno di Baudrillard e apriamo questo sulle stesse pagine<sup>114</sup>.

Siamo a Venezia, 27 Luglio 1980, Corderie dell'Arsenale; alcuni degli architetti inscrivibili nella cerchia postmodern (con la variante Frank O. Gehry e una delle prime apparizioni pubbliche autorizzate di Rem Koolhaas) ricostruiscono una strada. Il salto rispetto alla Main Street di Las Vegas è così ampio da rendere surreale ogni contatto e ogni riferimento tra partenza e arrivo... Lì la comunicazione commerciale di prodotti e servizi della società dei consumi veniva impacchettata da Venturi assumendo una conformazione caratteristica, proponendo un perentorio *propagandismo trascendentale*, utilizzando però il banale costruito di una idealità fantasmatica.

Qui la merce sono i dodici architetti stessi.



47 Biennale di Venezia 1972, La Strada Novissima

<sup>113</sup> Baudrillard, Jean, *Per una critica dell'economia politica del segno*, op.cit, pag. 56

<sup>114</sup> Lo stesso saggio tornerà, quando affronteremo la comunicazione nella società delle reti e il tema dell'imposizione dei modelli e del mezzo di comunicazione di massa stesso come modello.



I loro montaggi sono solo l'ambientazione pubblicitaria della propria marca, della marca che impersonificano; un'immagine modello, accordata sulla nota in calce alla mostra: un'esposizione "con l'architettura e non sull'architettura".

Architetti come prodotto, autori a loro volta di *merce come architettura*, in definitiva autori di se stessi, interpretando compiutamente l'equivalenza tra soggetto e merce in quanto espressione di valore.

La Strada Novissima mostra la realtà *tangibile* (per usare un'altra espressione di Paolo Portoghesi) dei simulacri, nella sua forma-merce. L'architettura è diventata segno, e mostra la realistica consistenza di qualcosa che non c'è, ma ci sarà. La Biennale di Venezia esibisce il suo *monstrum caratteristico*: è una fiera.

La possibilità di *istituzionalizzare* questa architettura-modello è data dalla preesistenza (e appunto, banalità) dei riferimenti formali, disneyzzati (a dar conto alle istruzioni allegate), nel catalogo con la scusa dell'ironia: la ormai ben nota paraphernalia storicista dell'accademia postmoderna, merce di magazzino venduta come nuova moda.

Questo processo di significazione mostra un codice d'appartenenza noto, identificabile come acquisito, celando la struttura del processo che lo sistemizza, celando quindi la forma attraverso la deformazione, confondendo le parti attraverso la decontestualizzazione dei pezzi dei suoi assemblaggi, delle sue vetrine. L'acquisizione della funzione fondamentale dell'architettura della società dei consumi, ossia il suo valore d'uso e di scambio come merce, deve avvenire sulle tracce di impronte del passato, giocando con il repertorio più consueto e condivisibile. La pretesa complessità e la capacità di coesistenza proprie del postmodern si materializzano nella combinatoria di un campionario di oggetti pronti per la vendita.

Esaurito il tema della novità come progresso, abbiamo il passato come novità: l'autorità del simulacro consiste ora nel suo consolidamento nella norma e nella tradizione; il passo seguente sarà il rimando diretto alla marca, senza commenti aggiunti, personificato a tutti gli effetti nell'architetto-merce, indifferente alle variabili programmatiche, alle forme di pubblicità che di volta in volta propone.

È una fase breve, ma marca il compimento del il passaggio dall'architettura come procedimento, legato al senso dell'abitare e del coesistere, all'architettura come prodotto: ha avuto inizio la celebrazione dell'architettura come *marca & commodity*.



9

**DAI LUOGHI DELLE MASSE ALL'ERA DELLE RETI**

## 9.1 L'ARCHITETTURA ICASTICA

### *icàstico agg.*

[dal gr. εἰκαστικός «rappresentativo», der. di εἰκάζω «rappresentare»].

Che descrive, rappresenta o ritrae nei tratti essenziali, e quindi in modo efficace e spesso asciutto, tagliente<sup>115</sup>

Noi riteniamo che nella società di massa, fondata sulla perpetua riedizione delle tematiche fondanti, autoreferenziali che non solo *appartengono a*, ma sono insieme *argomento de* e *strumento per* la coesione della coscienza comune, lo scambio continuo (reattivo, funzionante come riposte certe a una serie di domande capziose, incomplete, e provvisorie), non possa costituire una qualche forma di originalità e di individualità d'opinione, e nel caso lo faccia, questa sia un tema (e un *testo*) che partecipa di una esperienza (e di una coscienza) *comune* e come tale *superficiale*. Non è la superficie che ci pone in primo piano Nietzsche. È la superficie generata da altre superfici, nel classico gioco di specchi che riflettono l'immagine all'infinito. È la trasformazione continua del nulla, che però non cessa mai di rimandare al concreto processo di riproduzione, alla necessità di vendere qualcosa, una forma di potere, un oggetto.



48 Fotogramma da *The Fountainhead*, 1949

<sup>115</sup> “icàstico”: definizione del dizionario Treccani

In questa condizione la relazione tra codice e messaggio, in continua trasformazione, «solo, ovunque, differenze e tracce di tracce»<sup>116</sup>, vive di una corrispondenza di domanda-risposta nella quale ambedue concorrono a riprodurre un sistema. Se volessimo tornare a categorie e termini umanisti questa è *la vita del General Intellect*.

La funzione di questo sistema, *il sistema sociale*, è il continuo consolidamento e l'incessante verifica di criteri operativi pratici e strumentali che, non occorrerebbe rimarcarlo, nella società mercantile avanzata, sono e non possono essere altro che merci e operatività strumentali allo scambio di merci, (che, all'infinito, sono a loro volta scambiate e valorizzate come merci). Nelle reti, il continuo riscontro-verifica (*feedback*) ai messaggi, il continuo confronto attivo-passivo, diventa il regolatore del sistema di produzione, l'estensione ultra-umana dell'inumana *mano invisibile*, che agisce come volontà e che è un soggetto *realisticamente impersonale*, ma, chiaro, proprio per questo né sociale, né collettivo.



49 Ludwig Mies van der Rohe

---

<sup>116</sup> Jacques Derrida, *Positions*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972, pp 37-38

Partecipiamo alla costruzione dei nostri desideri, ma questa avviene su una possibilità di scelta individualmente ridotta e statisticamente nulla; noi stessi, ognuno di noi, sceglie di ridurre questo potere, e lo sceglie in apparenza, perché ogni sua potenziale ampliamento può attuarsi solo all'interno del sistema produttivo - mercantile, che ne definisce ogni volta il nuovo (nostro) limite. Questa non è una formula marxista e datata, né una asserzione moralista. È la constatazione della natura proteica dell'americanismo estesa al Web. Siamo oltre l'*engineering of consent* caratteristico della pubblicità attraverso i media tradizionali. La coazione non ha più una guida, una regia, per frammentata o impersonale che sia; l'illusione di coagire, di partecipare alla formazione di una opinione pubblica raggiunge il suo limite estremo: la continua trasformazione annulla il concetto stesso di opinione. Tutto ciò è possibile affermarlo anche senza necessità di rammentare la scelta limitata di vocaboli (*mediamente*, circa 500) che è in se il limite di una gran parte della popolazione.

Così anche nel nostro campo, l'architettura, oggi possiamo osservare le tracce di tracce, un lavoro perpetuo come quello di Sisifo, che si sedimentano sul Web in un intreccio di tematiche e di successive trasformazioni;

Questo è facilmente leggibile nell'uso della trasformazione dei contenuti stessa, attraverso un'appropriazione banale della strategia della novità (o, quella analoga della *alterità*) che è la cifra caratteristica di un vero e proprio marketing come ragione di essere (e possibilità di visibilità) che caratterizza nell'ambito dell'architettura contemporanea una miriade di piccoli studi, generalmente di architetti molto giovani. Ma anche la confluenza delle inquietudini diffuse riguardo l'ambiente naturale, con il proliferare di architetti *eco* e *bio*, e in genere l'incontro e la sovrapposizione di tematiche "sensibili" del dibattito sul costume (o del costume al dibattito) che coinvolgono tutti i potenziali aspetti simbolici dell'abitare che ne possano essere veicolo. Un Web che, anche per l'architettura, appare come una sterminata combinatoria di varianti che materializzano l'altrettanto vasta sequela di "personaggi in cerca d'autore" a loro volta dispersi nel Web e, in generale, questo *iperattuale* confronto quotidiano insieme pubblico e privato.

A questa continua, fatua epifania, si contrappone quella che definiamo l'*architettura icastica*: l'edificio-simbolo si stacca da questo gioco di critica e consenso e, in definitiva, tende a non significare niente: un minimalismo del segno spesso portato



50 Wallace K. Harrison e altri, *ONU Headquarters, New York (NY), 1947-52*

alle estreme conseguenze, una geometria essenziale e caratteristica, una natura limitata all'espressione efficace del suo ruolo di utility, alla sua marca, e comunque, offerta come mostra delle declinazioni dell'ergon del potere.

Nell'architettura icastica si determina una separazione tra contenuto e involucro che è comune alle forme-oggetto di Pelli come alla blobbitecture. Questo non



vuol dire, banalmente, che si torni alla tradizionale relazione d'indifferenza tra interno e facciata, tradendo alcuni punti fermi del moderno, come recitava la dottrina dell'accademismo postmoderno.

La tradizionale composizione dell'interno, per strutture schematiche e corpi simbolici (l'atrio, la scala, la sala ovale e così via) cede a una valorizzazione dell'interno nella quale la schematicità è combinata con la spettacolarità, in senso mediatico, del contenuto; la rappresentazione dei ruoli e delle gerarchie sociali tradizionali non c'è più, se non in qualche sporadica, irriducibile vestigia, mentre l'ipertiposi del dettaglio, come esaltazione della caratteristica icastica del prodotto architettonico, genera paradossalmente un'ipotiposi del modello, riducendo la simbolizzazione a quella funzionale alla promozione del contenuto in quanto facility. Il che è valido per i pilastrini di Mies van der Rohe come per gli intricati interni di Gehry.

Una fenomeno parallelo a quello che investe l'involucro, oggetto di una progressiva riduzione semantica, come perdita della rispondenza all'intenzione dell'espressione e genericizzazione del suo significato, che progressivamente scompaiono fino ad abbandonare ogni senso oltre una elementare, icastica affermazione del nulla.

Questa parte del nostro studio si propone di traghettarci dall'americanizzazione dell'architettura negli Anni Venti alla società delle reti, non attraverso una casistica ampia di esempi, di nomi, di fatti, di luoghi ma tracciando una panoramica dell'attuale situazione in maniera schematica e sintetica; evidenziando di tale casistica, peraltro di comune dominio, quelle linee comuni e quegli aspetti che concorrono alla definizione della forma icastica, o che ne costituiscono un esempio evidente; questo nell'ambito di un panorama architettonico complesso e di un lasso di tempo ampio, nel quale, ad esempio, potrebbe sembrare difficile conciliare una dinamica unitaria e la figura di Ralph Erskine, architetto scozzese, esule in Scandinavia e per di più quacchero, e in generale la lunga stagione dell'architettura contemporanea delle socialdemocrazie del Nord Europa. Ma nella molteplicità e nella coabitazione di più varianti che caratterizzano la contemporaneità come e più di altri periodi storici, la tendenza che individuiamo è una espressione fondamentale, di altro ordine rispetto a questi accadimenti, una condizione che senza riunirli, senza renderli né simili, né assimilabili, e nemmeno accostabili in una classe unitaria,

per le singole giustificazioni che caratterizzano questi vari aspetti e queste varie espressioni dell'architettura moderna, aspetti, è comune agli stessi, che sia negata, che sia nascosta o che sia ben evidente.



51 Ralph Erskine, spazio di lavoro nel rifugio realizzato in Svezia durante la guerra, 1941

Partecipano tutti di un fenomeno globale e ne portano comunque i segni. È chiaro che anche nella corrente principale che segna l'esperienza dell'architettura contemporanea, esistono singolarità che, nel gioco di consenso e conflitto, interpretano con certa originalità un ruolo definito, in qualche misura legato alle istanze riformiste tipiche della primissima fase del Movimento Moderno, soprattutto nella sfera del "prometeismo sociale" e dell'espressione formale.

Diane Ghirardo nel suo *Architecture after Modernism*, nel capitolo intitolato appunto *From the margins to the mainstream* scrive: «The Modern movement was fueled not only by new technologies and intergenerational rivalry, but also by quite specific conceptions of the role of the architect and the source of architectural form. Mary McLeod and Alan Colquhoun fruitfully explored the

various strands of thought characteristic of the Modern movement on the question of how architectural form is generated. On the one hand, some architects emphasized functionalism and the generation of form by a sort of biotechnical determinism. On the other, architects emphasized intuition and the



52 Eero Saarinen, modello del Terminal TWA, 1957-62

genius of the architect as formgiver. The leading early Modernists – Le Corbusier, Mies van der Rohe and Gropius – managed to combine the two apparently opposed conceptions, but they were exceptions. A split between these two understandings of Modernism became quite visible in architecture in the 1960s.

McLeod argued that architects such as Eero Saarinen and Jørn Utzon viewed design as a highly personal means of self expression, although their architecture might be understood best as explorations in the expressive possibilities of construction, materials and program. Other commentators such as Cedric Price and Tomás Maldonado emphasized the almost autonomous generation of form. What united both, however, was a relative indifference to history and tradition, and both positions drew their own groups and followers.»<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Diane Ghirardo, *Architecture after Modernism*, Thames and Hudson ed., Londra 1996, pag. 10

Più avanti, nel capitolo *Neo-Modernism*, Ghirardo continua questa tematica: «Throughout the 1970s and 1980s, single family homes designed by architects fell largely within the category of Postmodernism. In many places, however, variations on Modernism persisted, usually modified and adapted to local needs. Such was the case in housing designed by Peter de Bretteville and Ray Kappe in



53 Ray Kappe, *Sultan House*, Santa Monica (CA), 1976

California, and by Richard Meier on the east Coast of the United States. If anything, the Modernist language persisted even longer in Europe.»<sup>118</sup>

Riteniamo che l'elenco sia molto più lungo, comprendendo molti altri, oltre i già citati Saarinen e Utzon; anzi riteniamo che sia difficile trovare esempi nei quali si possa parlare di assenza di stilemi del moderno e che il periodo storico sia molto più ampio, almeno dal dopoguerra a oggi. In ogni caso le osservazioni della Ghirardo su queste persistenze marginali ma quasi *militanti* sono corrette. Questa lunga serie di casi singolari è particolarmente significativa non solo per il

---

<sup>118</sup> Ibidem, pag. 19

ritorno alle tematiche e alle forme specifiche del moderno, ma soprattutto per il persistere dell'atteggiamento tipico dell'architetto moderno, quel ruolo di affermato creatore che lo aveva visto protagonista negli Anni Venti e Trenta, ruolo che l'architetto sembra non abbandonare mai e che si ripropone continuamente, fino a caratterizzare l'autocelebrarsi della tardiva avanguardia del Decostruttivismo. Come scrive ancora la Ghirardo a proposito dei decostruttivisti, «(...) in their absolute indifference to issues of context, their exaltation of the role of the architect as formgiver and interpreter of society, it is difficult to discern significant departures from dogmatic Modernism except in the particularities of form.»<sup>119</sup>

Proprio questo atteggiamento distingue oggi il *nucleo diffuso* degli architetti che giocano e puntano su tensioni e contraddizioni, sulla combinatoria di variazioni della forma, sull'immane presenza del tentativo di validare le scelte attraverso una trama teoretica; in definitiva, di quegli studi che puntano sulla *novità* e sulla complessità in vari ordini e gradi; li distingue dall'altro nucleo, questo definito e potente, dell'architettura puramente icastica: edifici sempre più legati alla logica dell'*oggetto con personalità*, ieratico e appunto icastico, in più accattivante nella sua forma tendenzialmente essenziale, una forma *facile*, riconoscibile, riduzionismo semantico fino alla singolarità giocata su elementi semplici, ammiccante tecnologie sofisticate (da cui la notevole serie di edifici High Tech ascrivibile alla corrente negli Anni Novanta) e giochi di superficie di immediata riconoscibilità, come una melodia facilmente cantabile, un ritornello. Nel primo caso si evidenzia un proliferare di esperienze di giovani architetti in grado di affidare la propria visibilità principalmente al Web, dove si presentano con un messaggio incisivo, ma spesso costruito attorno ad un unico progetto o poco più, spesso non realizzato, o attraverso l'inserimento (o il tentativo di inserirsi) nel network dei concorsi, o nelle vetrine multitudinarie, come *e-architect* e *Europaconcorsi*.

Una strada espressiva caratterizzata dall'insistenza sulla complicazione della forma e della conformazione. Una forma di riconoscibilità che costituisce anch'essa, in definitiva, una declinazione della complessa espressione della forma icastica, applicata alla metatematizzazione di concetti specifici, come, nel caso, la capacità di sorprendere o di esprimere eterogeneità, tortuosità, o, che è

---

<sup>119</sup> Ghirardo, Diane, *Architecture after Modernism*, op. cit., pag. 37

lo stesso, negare la costruzione elementare. O che cerca ragioni alternative per giustificare la sua condizione, complessa o elementare che sia, sfruttando le zone estreme del flusso principale d'informazioni d'architettura, spaziando dalla riappropriazione a grande scala della versante sovversiva caratteristica di tanta architettura del dopoguerra, per usare etichette, dal Pop al Postmodern al Decostruttivismo (e in generale della espressione della controcultura come



54 Bruce Goff, progetto per il National Cowboy and Western Heritage Museum a Oklahoma City, 1956

merce), ma anche di quella che possiamo definire più genericamente *alterità*, propria, per esempio, di un Bruce Goff in Oklahoma o di Luigi Pellegrin a Roma, fino all'estremo di Enric Miralles e Carme Pinós, come anche, in altro modo, dell'alternativa bio, o degli stilemi iconici del *regionalismo*.

Una vis polemica che sostituisce *formalmente* quello che era stato il contenuto del discorso e che oggi nelle reti si stratifica in nomi su nomi, esempi su esempi, proposte su proposte, proteste su proteste, messaggi su messaggi, dati su dati.

E che, sviluppandosi sempre più la tecnologia della rappresentazione e della progettazione digitale, sempre più convergono nella mainstream dell'architettura icastica, nell'esecuzione monocorde, nella plasticità complessa di una forma unitaria, sofisticata, brillante, ripetuta in tutte le possibili varianti.

## 9.2 TRANSFORMATIONS IN ARCHITECTURE

*Paradoxically the latest (perhaps the final) stage of this architecture returns to the earlier preminence of the skin, for which metal and glass cladding systems have been so refined as to communicate almost nothing.*

Arthur Drexler <sup>120</sup>

Sul fronte dell'architettura icastica, un'analisi dei suoi primi esempi e dei suoi primi tipi caratteristici (che corrispondono anche ai primi tentativi di individuare uno specifico linguaggio compositivo), i *mall* californiani, permette di tracciare la linea di separazione caratteristica di questo nuovo genere. Per esempio il maggior progettista di centri commerciali, la John Jerde Partnership non entra perfettamente in questa classificazione, mantenendo nei suoi progetti la chiara volontà di rispondere a una serie di funzioni abitative, sociali (per quanto prese *ad hoc* da una lista di esigenze specifiche della funzionalità commerciale e della sua spettacolarizzazione), che sono un'eco delle *istitution* di Louis Kahn. Per contro, dai primi esempi californiani nelle realizzazioni di Victor Gruen e dei progettisti del suo intorno professionale, emerge la volontà di fondare il linguaggio in forma autoreferenziale, attraverso l'adeguamento dell'oggetto architettonico alle ragioni e al simbolismo di un potere tanto reale quanto astratto, senza nessuna concessione a istanze narrative di tipo umanista.



55 Victor Gruen mostra il modello del centro commerciale di Kalamazoo, 1959

---

<sup>120</sup> Drexler, Arthur, *Trasformazioni in modern architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1979, pag. 12





56 Jerde Partnership, Universal CityWalk, Los Angeles (CA), 1993

Una pratica cinica, che si adatta e insieme favorisce le trasformazioni dell'ambiente antropizzato, le mutazioni del territorio delle città conseguenti le profonde trasformazioni nel tessuto socioeconomico provocate dalla finanziarizzazione e globalizzazione dell'economia.

Una nuova pratica con il suo specifico *panorama architettonico* che nel campo dei grandi concorsi abbiamo simbolizzato attraverso i due episodi del Beaubourg e del terminal di Yokohama, che non sono in sé appartenenti a questa cinica volontà, ma sono esemplari come passaggi in tale direzione della produzione architettonica.

Ora consideriamo il campo della stampa specialistica, e in particolare il catalogo della mostra *Transformations in Contemporary Architecture*; questo volume conduce un'analisi disincantata e apparentemente precipuamente compilativa sullo stato dell'architettura nel periodo '60 - '80; attraverso molti dei progetti selezionati da Drexler è leggibile l'emergere della forma icastica dell'architettura nel secondo dopoguerra; Drexler, già nella copertina ci presenta uno degli edifici icona di questo *panorama*, il Bonaventure Hotel realizzato da John Portman negli Anni Settanta, in un downtown di Los Angeles agli inizi del suo processo di riqualifica; un progetto che anche la Ray Smith classifica come campione del suo *Supermannerism*.





57 John Portman, Westin Bonaventure Hotel, Los Angeles 1974-76

Una lettura dei primi progetti vocationalmente icastici comprende non solo l'architettura prettamente destinata al *retail*, appunto sviluppata dai primi grandi centri commerciali di Gruen, piuttosto emerge significativamente a partire dall'attività dello studio Welton Becket and Associates con il master plan di Century City (1957 e molto prima dal Pan Pacific Auditorium, 1935), dove

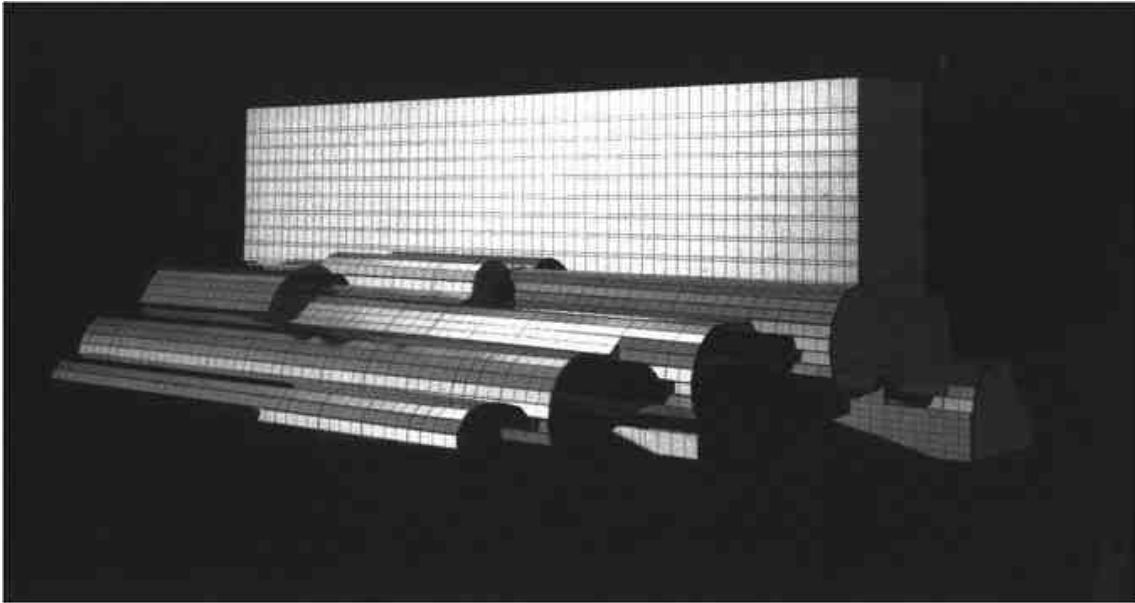


58 Welton Becket, *Master Plan per Century City*, 1957

edifici icastici marcano il contrappunto di interventi e inserimenti a scala urbana; la linea di sviluppo seguirebbe con il linguaggio geometrico e schematico di Anthony Lumsden, con i suoi prototipi di architettura icastica, il One Park Plaza (1971), Marina City (1972), la Bank Bumi Daya (1972-76), la Las Vegas City Hall (1973) fino al progetto del Beverly Hills Hotel (1973) e alla Roxbury Plaza (1974).

Ma ovviamente dovrebbe comprendere anche l'esperienza del World Trade Center di Minoru Yamasaki (1976-2000), sulla quale torneremo, e i suoi grattacieli gemelli proprio a Century City; come il gigantismo High Tech degli anni Novanta (con l'interessante Hong Kong and Shanghai Bank di Norman Foster, 1979).

Insomma una lunga serie di edifici incaricati di esprimere la cifra del simbolismo corporativo e l'affermazione del real estate urbano, seguendo le trasformazioni delle città nevralgiche, le città-hub, centri dell'attività finanziaria e direttiva, ma



59 Anthony Lumsden, *The Beverly Hills Hotel*, modello del progetto, 1973



60 César Pelli (Pelli, Clarke Pelli), *Petrovietnam*, Hanoi (Vietnam), 2011



61 SOM, *Khalifa Tower*, Dubai (EAU), 2004-9

anche di città turistiche dalla controversa vocazione al terziario spettacolarizzato, come Barcelona, con l'esperienza del 22@.

Una capacità d'interpretare la missione simbolica dell'edificio molto maggiore rispetto a quella dei vecchi grattacieli, con la loro sfida verso l'alto e i lenti e incerti passaggi dal romanico al gotico al moderno, dal Transportation Building di Sullivan al Seagram di Mies van der Rohe: i nuovi edifici sfoggiano una disincantata essenzialità, mostrando chiaramente di aver appreso la lezione sullo sviluppo del prodotto nel design industriale.

### 9.3 L'ARCHITETTURA MODERNA, MESSAGGIO DI UNA STORIA FUTURA

*"O quanta species!", inquit, "cerebrum non habet!"*

Fedro

Il *linguaggio architettonico*: così definiamo anche la *grammatica architettonica* classica (e tradizionale), in quanto schematizzazione diffusa di vari trattatisti... o il suo risultato... ossia la realizzazione che se ne ottiene, o l'origine d'entrambi, e soprattutto l'essere lì, in questa specifica realizzazione, che sia sedersi nel Teatro di Delfi, o varcare la soglia dei propilei nell'acropoli d'Atene, o di San Pietro in Roma...

Quindi "estratta" e riunita questa realtà sensibile in una incerta ma suggestiva raccolta di sensazioni, che sintetizziamo con la celebre espressione di Frank Lloyd Wright *the sense of shelter and the sense of space*, l'architettura del Novecento libera il campo –panico- riaperto e appena esplorato con l'evocazione del sublime nella fase illuministico - romantica: in analogia (e quasi in sincronia) con le altre arti, l'architettura cerca una *scrittura diretta*, empatica delle sensazioni, sonda un approccio essenzialista, apre nuove porte sui cardini offerti da Friedrich Nietzsche ed Edmund Husserl. Cerca in qualche modo di catturare le visioni spiritualiste, come cercherà di solidificare l'impeto espressionista.

Dopo la Prima Guerra Mondiale l'idea di futuro offerta dagli Stati Uniti (in contrasto con la dolorosa fase di crisi europea) adotta una sintesi dei linguaggi sperimentali europei, quelli dell'avanguardia, confezionandola con un lavoro efficace come International Style, trasformandola in una vera e propria koinè almeno per un cinquantennio. Negli USA, come in Europa, la codifica è ufficializzata nel 1936, ma è una celebrazione preparata per circa vent'anni.

Si tratta di un linguaggio semplice e duttile, una serie di elementi organizzabili, componibili e persino, come si vedrà, *scomponibili*, che permette di affidare la "qualità" semplicemente al dettaglio, o all'organizzazione ritmata delle strutture, oppure alla continuità delle superfici, a tutto questo insieme, fino allo spazio *scultoreo*, allo spazio





62 Eric Mendelsohn, Torre Einstein, Potsdam (Germania), 1917-21

struttura, seguendo il cammino di Mendelsohn, di Xenakis, di Candela, gli esempi maturi di Wright<sup>121</sup>.

La *narrazione del futuro* soprattutto se immersa nella sfera pubblica, in quanto pubblicitaria, viene affidata all'elementarismo dell'International Style, stilizzazione dell'avanguardia anche in questo, come *rottura esemplare* col passato. Così le costruzioni schematiche che nell'universo pubblicitario scimmiettano la figura dell'architetto dal primo Novecento, viaggiano in parallelo con il kitsch e con i revival storici, dei quali la pubblicità e la propaganda sono ghiotte.

---

<sup>121</sup> Wright apre la strada al linguaggio moderno; è studiato, copiato e insieme rinnegato. Ma per essere accettato dalla società della comunicazione il linguaggio moderno dovrà raggiungere una notevole essenzialità, una capacità comunicativa immediata: ci sarà bisogno di molti altri passaggi.



63 *The Fountainhead*, fotogramma del film

L'immaginario moderno, il *contemporaneo* entra in crisi con il declino dell'idea di progresso.

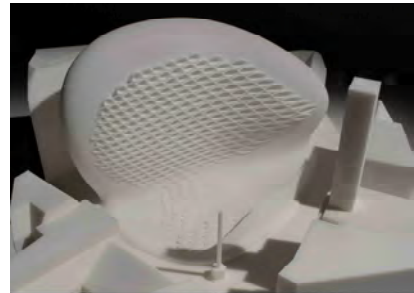
Dapprima in quanto referente stilistico dell'universo commerciale (dove torna a prevalere un kitsch che popolarizza il classico- ossia torna a prevalere l'Expò di Chicago rispetto alle Expò di New York), quindi nella professione.

Il fenomeno è già molto avanti quando lo descrivono Venturi, Scott Brown e Izenour. Emerge la fase autodefinitasi *postmodern*. Si tratta di un periodo breve (5 anni se parliamo di architettura postmoderna) nel quale un accademismo vistoso quanto semplificato eclissa altre modalità espressive sviluppatesi in questa fase di crisi. Ma in *questo breve periodo si impone una narrazione che è essenzialmente autobiografica* dell'architettura stessa. Vita breve perché, limitandosi all'osservazione dei suoi propri schemi grammaticali e stilistici, alla contemplazione della sua *pseudostoria*, l'architettura *come personaggio* non può far altro che ripercorrere rapidamente i suoi stessi passi, e tornare ad avanzare rapidamente dagli schemi classici alla piena crisi... (vedi la successiva,

fulminea affermazione del Decostruttivismo), tornando a sfaccettarsi in una miriade di espressioni, di *novità*, che non costruiscono un futuro, ma



64 Philip Johnson



65 Zaha Hadid, Szrevida square tower, Budapest 1976, modello e rendering

estendono il presente in una continua invenzione di “spunti” d’interesse, di piccole, seducenti emergenze, in maniera simile al trattamento di un ripetitivo schema narrativo nelle serie televisive.

Anche quando il linguaggio viene trasformato dall’innovazione tecnica del digitale, dall’approccio parametrico, o da altre subordinazioni a una condizione vocativamente tecnologica, questo status quo non cambia.

A cambiare è solo la forma esteriore, la fluidità, la paraphernalia “contemporanea”. In questa Babele l’architettura icastica si impone come modello anodino e le saponette in 3D attuali continuamente ne propongono la visione fluida, da 2000 avanzato, sfoggiata (e costruita) nell’intero globo.

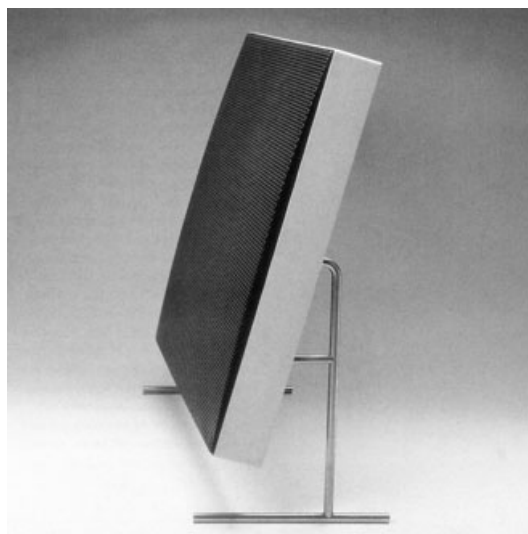
#### 9.4 L'ARCHITETTURA ICASTICA E L'ARCHITETTURA SCHEMATICA

*La stereotipizzazione assoluta, ufficialmente sancita, di tutti i simboli, non porterebbe alla comunicazione perfetta, ma alla morte della comunicazione.*

Tomás Maldonado<sup>122</sup>

Abbiamo accennato alla relazione tra l'Architettura Icastica e la metodologia del disegno industriale, che è in relazione particolarmente con lo styling caratteristico del design statunitense, ma che si svilupperà avvicinando *l'essenzialismo formale* della concezione estetica sviluppata nella Hochschule für Gestaltung di Ulm: la definizione dell'oggetto in grande serie caratterizzata dallo studio delle varie componenti della metodologia di progetto e dalla progressiva riduzione semantica della forma, la tendenza all'annullamento del superfluo, la *gute form* come immaginaria, accattivante essenzialità; una essenzialità strumentale alla riconoscibilità della marca, dell'immagine corporativa.

Per contro, l'applicazione a scala urbana di questa strategia finisce per evidenziare il lato *prodotto* dell'operazione, piuttosto che la trama ideologica che la voleva giustificare, tradendo così il *predominio della ragione* e il programmatico illuminismo che ispiravano la *Hochschule für Gestaltung*, risultando compromessa



66 Oggetti disegnati da Dieter Rams negli Anni Cinquanta

<sup>122</sup> Maldonado, Tomás, *Comunicazione e semiotica*, in *Avanguardia e razionalità*, Einaudi ed., Torino 1974, pag. 71



l'asserzione-manifesto del suo ultimo direttore, Tomás Maldonado, contro il fascismo «come tentativo di privare gli uomini della loro “ratio”, scientemente asservendoli mediante l'uso di simboli e facendo leva sull'irrazionalità.»<sup>123</sup>

Significativo delle relazioni tra Scuola di Ulm e architettura icastica e delle conseguenze implicite è la critica di Max Bill ad alcuni dei suoi prodromi, nell'architettura brasiliana: «L'architettura del vostro paese corre il pericolo di cadere in un deprecabile stato di accademismo antisociale. Parlo dell'architettura come arte sociale, che non può semplicemente esser messa da parte, quando si considera antiquata perché è cambiato lo “stile”».<sup>124</sup>

Così ci troviamo a osservare due campi, distanti ma legati da un continuo confronto nello sterminato dibattito in rete. Nel caso dei piccoli studi, o in generale nell'analisi della presenza nel web degli studi d'architettura, è lo sfruttamento della possibilità d'accesso diretto e personale al messaggio pubblicitario che oggi tutti noi abbiamo, e che richiede l'analisi delle singole strategie, degli strumenti scelti (pagina web, blog o social network), delle tecniche e del linguaggio, della grafica: un confronto tra i messaggi, le strutture, una analisi delle differenze, ipotesi sui comportamenti, linee di successo, situazioni di stallo, etc.; ma anche l'analisi della relazione con network “tradizionali” come quello dei concorsi, delle mostra internazionali, della stampa specialistica, dei circoli universitari e professionali. In questa analisi saranno estremamente utili le ricerche ed i modelli di Albert-László Barabási.

Sull'altro fronte, quello dell'architettura icastica, sul quale si concentra questo studio è interessante approfondire, anche sinteticamente, alcuni esempi. Ci limitiamo al WTC.

L'attacco terroristico dell'11 settembre 2000 chiude la prima fase del progetto delle torri gemelle; il simbolismo affidato all'autoreferenzialità dell'immagine sdoppiata, secondo alcune letture, o comunque *le due colonne*, i due propilei che rappresentavano l'accesso al nuovo mondo, nonché il modello terziario - residenziale del progetto, lascia traumaticamente spazio al *ground zero*.

Il concorso internazionale per la ricostruzione è vinto dal pirotecnico progetto di Daniel Libeskind.

---

<sup>123</sup> Lindinger, Herbert, Erlhoff, Michael, *La ricerca dei fondamenti e dei sistemi*, in Lindinger, Herbert, (cur.), *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova 1988, pp. 77-78

<sup>124</sup> *Report on Brazil*, in *Architectural Review*, vol.116 (1954), pag. 234; citato in Benevolo, Leonardo, *Storia dell'Architettura Moderna*, pag. 709



67-69 Il computer Deep Blue, le Twin Towers di Yamasaki a New York (1964), il Palazzo del Congresso di Niemeyer a Brasilia (1956-69)

La celebrazione di questo evento, che suggella anche l'apoteosi del decostruttivismo è unanime e ubiqua...

Pochi anni dopo l'esplosione congelata di Libeskind si liquefa; del progetto originale rimangono in piedi, dopo un vistoso processo di semplificazione, un edificio-faro e poco più, mentre il resto del progetto è assegnato all'affidabilità dello studio Skidmore Owing & Merrill, sotto la direzione di David Childs nella linea genealogica principale dell'architettura icastica. Una abat-jour geometrica allungata fino alla dignità di faro. Il ritorno alla norma sembra marcare con evidenza il predominio dell'espressione del potere sul potere dell'espressione.

Ma queste evidenti contraddizioni e coabitazioni emergono come la *normalità* di un contesto casuale e disperso.



70 Daniel Libeskind, Ground Zero Architectural Competition entry, 2004

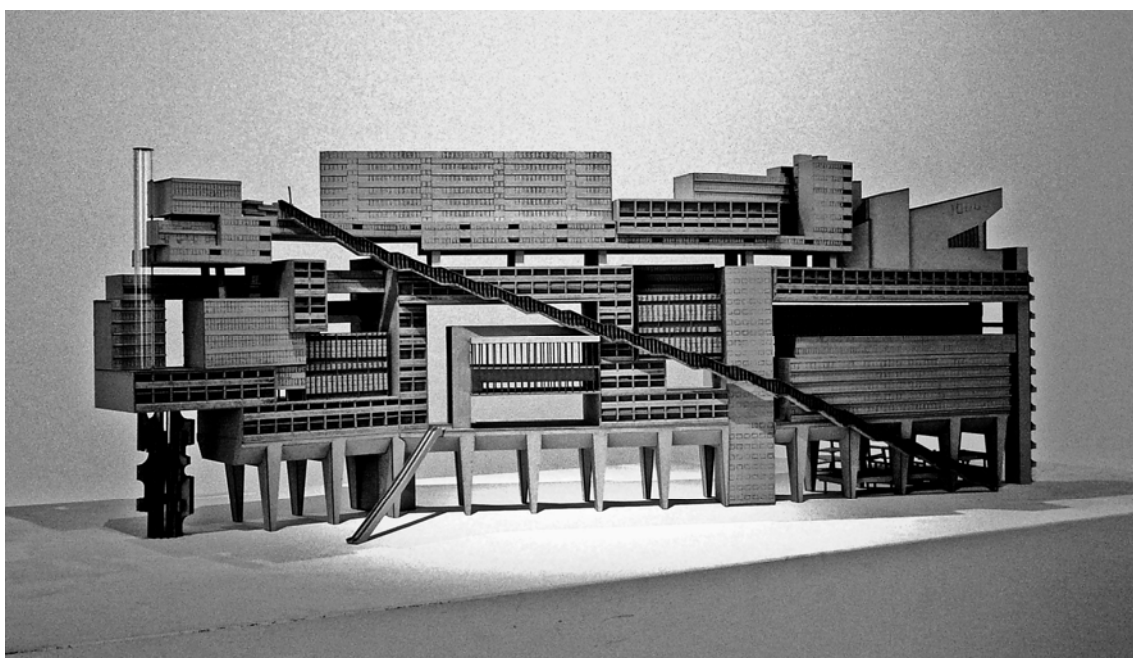
71 SOM, One World Trade Center, New York (NY), 2014

## 9.5 XIII E XIV BIENNALE D'ARCHITETTURA DI VENEZIA: IL TEATRO SUL VUOTO

*Come opporre una resistenza efficace alla  
repentina derealizzazione di un mondo in cui  
tutto è visto – già visto e immediatamente  
dimenticato?*

Paul Virilio<sup>125</sup>

La XIII Biennale di Venezia sceglie come slogan *Common Ground* e come progetto simbolo il *Monument for Modernism*, pastiche di Robert Burghardt, composto di una serie di rimandi a progetti e tipi del Movimento Moderno, apogeo della *musealizzazione del moderno, monumentalizzazione programmatica*.



72 Robert Burghardt, *Monument for Modernism*, 2012

L'intenzione del curatore, l'architetto David Chipperfield, è mostrare che «gli spazi comuni esistono non perché siamo tutti uguali, ma proprio perché ciascuno è diverso. E, di conseguenza, possiamo chiederci cosa invece ci accomuna.» La mostra vuole evocare «l'architettura al di fuori della sua individualità e autoreferenzialità, come servizio della società» e, secondo le dichiarazioni, lo fa grazie a questo « genio professionale (sic) che, sapendo mediare tra interesse

---

<sup>125</sup> Virilio, Paul, *L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina ed., Milano 2007, pag. 85

pubblico, gusto corrente e riconoscibilità architettonica, propone un progetto affidabile»: ma questo progetto *affidabile* quale è? Tornare alla domanda iniziale, schivare la risposta, affidarla a una serie di esempi (tutt'altro che collegati, non riuscendo a evitare il protagonismo della maggior parte degli invitati), riducendo infine il messaggio a quel modellino-simulacro, il Monument for Modernism, che, se c'è bisogno di aggiungerlo, come ogni monumento è una celebrazione retorica e strumentale di un presunto passato.



73 *Partecipazione multitudinaria, padiglione ungherese, XXIII Biennale d'Architettura di Venezia*

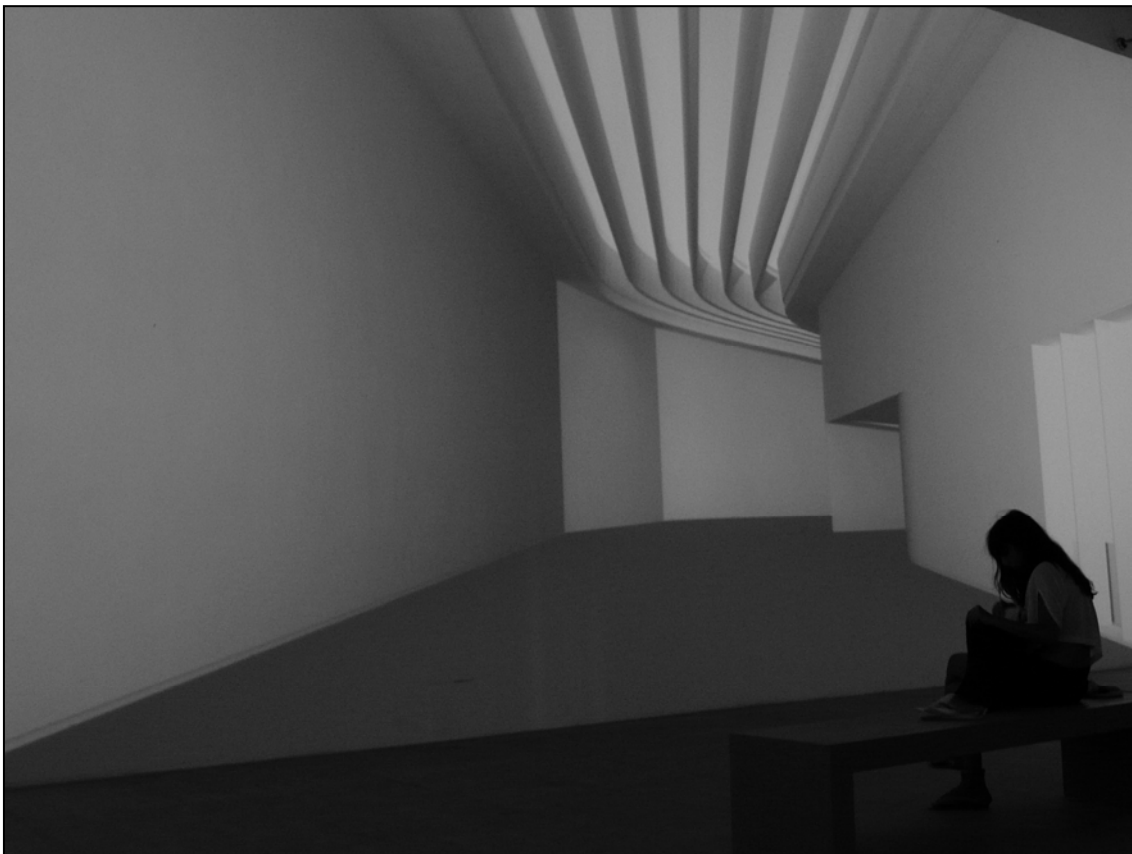
Da “quello che l'edificio vuol essere” (Louis Kahn) a (con le parole stesse di Chipperfield) “cosa e come l'edificio fu”.

Ma, un'osservazione delle proposte, rivela come proprio l'autoreferenzialità (che Chipperfield tenta di occultare) segna tutta la storia del Moderno, come sia il tema reale della mostra, e come le nuove proposte ricalchino un percorso affidato allo sviluppo di un linguaggio formale e della sua negazione che l'invera: l'utopia della riforma sociale programmaticamente iconoclasta e la sua involuzione nella stilizzazione, nel *disegno della media* e nel suo perpetuo rinnovo.

La proliferazione dei progetti, presentati in una miriade di mini plastici, decine di migliaia di ore di lavoro (riportiamo dalle didascalie), centinaia di architetti frantumati in serie e serie di proposte, variazioni, trovate, il progetto come oggetto effimero, come sillaba alla ricerca frustrante di un nuovo suono. L'Architettura Moderna, infine, come *processo vincolato*.

Proprio qui tutta quella parte che abbiamo descritto come *strategia della novità*, è presente e vocante nella schiera quasi anonima della moltitudine dei progettisti...

Sulla sponda opposta troviamo qualche grande nome (e tanto basti...) e qualche progetto simbolo, come la già citata Hong Kong and Shanghai Bank di Norman Foster, o una selezione di interni di grandi edifici corporativi (di Jean Nouvel, Massimiliano Fuksas, Renzo Piano, Zaha Hadid, Chipperfield, SOM, Rem Koolhaas, etc. etc.), proiettati a scala reale, come negli schermi a tutta parete di *Fahrenheit 451*<sup>126</sup>.



74 a Installazione alla XXIII Biennale d'Architettura di Venezia

---

<sup>126</sup> Il romanzo di Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*



*74 b Installazione alla XXIII Biennale d'Architettura di Venezia*

Circondato dalle sue proiezioni, l'architettura guarda come illusorie vie d'uscita i suoi stessi interni, dove l'apparente privacy di uffici e sale di riunione corporative,



con la loro ridondanza espressiva e riduzione semantica, sono in realtà il limite paradossale del linguaggio pubblico, icastico, corporativo e riduttivista dei *grandi progetti* dell'architettura della società delle reti. Passaggi irreali verso il vuoto.

A complemento della XIII Biennale la notizia dell'apertura di uno studio d'architettura da parte di Pierre Cardin, con sede strategica a Venezia; il noto sarto di origine veneta, re del prêt à porter, anche lui oggi progettista, ha espresso la volontà di *regalare* alla città un grattacielo di vetro alto 250 metri, contenente l'università della moda e *facilities* a gusto.



75 XXIV Biennale di Architettura di Venezia, *Elements of Architecture*

La seguente biennale, curatore Rem Koolhaas, passa da *cosa e come l'edificio fu* al suo smembramento in pezzi, in segmenti tradizionalmente noti, con la capacità di narrare il fare, ma ovviamente senza *le istruzioni su come farlo*, insomma rimando al cosa e no al come. L'intenzione dichiarata di sancire il termine fatale della crisi dell'architettura (crisi per altro comunque innegabile...) arriva in ritardo e con una pesante cifra retorica. Dove Koolhaas vorrebbe ridurre tutta l'attività critica e lo stesso scenario della mostra nel simulacro di un'agenzia di rating sullo stato del valore architettonico, non fa che aggiungere altra farsa, oltretutto insegnandoci come va il mondo con un indisponente atteggiamento da demiurgo. Insomma ricicla e declama millenarismo in forma cinica e critica negativa in forma preconfezionata, cercando di spacciare le cose

del tempo per il tempo delle cose, costruendo una sua personale *antícton* nella quale tutti noi, però, dovremmo abitare: un universo dove, paradossalmente, la critica coincide con l'accettazione acritica dello status quo.



76 XXIV Biennale di Architettura di Venezia, *Elements of Architecture*





10

**CITTÀ, ANTICITTÀ, METACITTÀ**

## 10.1 CITTÀ E CITTADINI

*L'urbanizzazione globale del capitale dà luogo all'urbanizzazione totale ma anche violentemente instabile della società civile. L'urbanizzazione della coscienza che ne deriva ci intossica e ci stordisce con il feticismo, privandoci della possibilità di capire questa traiettoria, per non dire di cambiarla. L'urbanizzazione del capitale e della coscienza minaccia un passaggio alla barbarie, proprio nel senso della retorica dell'autorealizzazione.<sup>127</sup>*

David Harvey

Una definizione di città applicabile da *La Repubblica* di Platone a Melvin Webber o Manuel Castells è: “la città è *i suoi cittadini stessi*”.



77 Atene, ricostruzione della pnyx

Se i cittadini sono la città, oggi questa definizione è contestabile proprio nel concetto di *cittadino*, confrontando il termine nel suo significato tradizionale con quello che può assumere quando l'individualismo del denaro (o il suo riflesso, l'individualità del consumatore) modifica la partecipazione del soggetto alla vita pubblica, e in particolare alla vita urbana.

Se poi consideriamo l'evoluzione della città, dal rinascimento alla rivoluzione delle tecniche belliche e alla rivoluzione industriale, ci confrontiamo con un'immagine mitica della città e dell'urbanità la cui consistenza e la cui

---

<sup>127</sup> Harvey, David, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, Il Saggiatore, Milano 1998, pag. 293



78 Urbino

persistenza ancora oggi sono dovute a un tradizionale, alquanto acritico assenso circa di tutti quegli aspetti e quei caratteri di socialità organizzata, di progresso sociale e culturale che hanno caratterizzato la città pre-moderna e moderna, che hanno convissuto convivono con l'altra faccia della città, fatta di sfruttamento, di condizioni di vita disagiate, dure, inumane, e così via; aspetti e caratteri positivi, riassumibili come confronto sociale sulle massime espressioni dei vari aspetti della cultura, che oggi risultano difficilmente riscontrabili come beneficio della cittadinanza nel suo insieme o nella sua gran parte.

La città appare come un insieme di sottoculture limitate e strumentali alla sua perpetuazione come luogo storico dell'urbanizzazione del capitale.

Ricordiamo ancora una volta le parole di Debord, la cui analisi della relazione tra sistema culturale e sistema produttivo è ancora pienamente attuale:

«La società che modella tutto ciò che la circonda si è dotata di una tecnica speciale per elaborare la base concreta di questo insieme di compiti: il suo territorio stesso. L'urbanismo è la presa di possesso dell'ambiente naturale e umano da parte del capitalismo che, sviluppandosi conseguentemente in

dominio assoluto, può e deve rifare la totalità dello spazio come suo proprio scenario. »<sup>128</sup>

Come appaia il mito della città in senso tradizionale credo che sia noto a tutti, anche e soprattutto a quelli che non usano soffermarsi sugli aspetti negativi dell'urbanizzazione delle masse.

Possiamo parlare della compresenza sul suolo urbano della città nella sua accezione storicizzata e di un'altra entità, che chiamiamo *anticittà*.

Il termine *anticittà* è stato utilizzato da Stefano Boeri<sup>129</sup> per definire il tessuto urbano frammentato e senza qualità che caratterizza lo spazio fisico della città contemporanea. Il pensiero di Boeri è ben sintetizzato da Diletta Paoletti<sup>130</sup>:

« Ma che cosa è *l'anticittà* coniata da Boeri? E' un modo – molto profondo e provocatorio quanto basta – per descrivere la caratteristica dominante delle città odierne, dove una periferia, astratta e simbolica, lungi dall'essere mera entità fisica e spaziale, si è pericolosamente infiltrata, “svuotando di senso la nostra vita urbana”, spiega. Siamo soliti intendere la periferia come margine esterno della città? Sbagliato: La periferia – sostiene l'architetto milanese – non è (o, forse, non è mai stata) un concetto geografico: non è un territorio riconoscibile nel suo essere distante e separata dal centro storico delle nostre città. La periferia è ovunque. O meglio, è dove c'è *l'anticittà*, ossia dove si afferma degrado, povertà e assenza di servizi. “Pensate a Napoli e Genova – spiega l'architetto – o, ancora, a Barcellona e a Marsiglia: la *periferia* è in pieno centro”.

(...) Le nostre (anti)città appaiono allora più che mai disgregate: non più insieme organici e coesi, ma accozzaglia di *oggetti giustapposti*. Nella dispersione del territorio, abbiamo creato un arcipelago di sistemi chiusi, forti e impenetrabili, quasi delle *monadi* (“il centro commerciale, l'area terziaria, i quartieri ghetto e le enclave di lusso: le nostre aree urbane somigliano oggi ad un territorio a macchia di leopardo”. Le conseguenze? “Innanzitutto una fortissima spinta alla frammentazione. E poi dentro alle città si è persa quella varietà sociale che significava convivere tra diversi nella stessa porzione di spazio”.»

---

<sup>128</sup> Debord, Guy, *La Società dello Spettacolo*, pag. 172

<sup>129</sup> Boeri, Stefano, *L'anticittà*, Laterza ed., Bari 2011

<sup>130</sup> Paoletti, Diletta, articolo sull'intervento di Boeri a Festarch, 3 Giugno 2012, in Umbria 24, <http://www.umbria24.it/fertarch-stefano-boeri-%C2%ABcosi-lanticitta-ha-invaso-il-nostro-mondo%C2%BB/43942.html>

Vogliamo utilizzare questo medesimo termine, *anticittà*, con un significato diverso. Non per descrivere la condizione esistenziale della città moderna, né la contingenza del suo tessuto fisico, ma per esprimere quel concetto di antagonismo, di opposizione e di attacco all'idea tradizionale di città (a quella che è l'idea *verosimile* che abbiamo di essa); per esprimere quella condizione che, probabilmente ha spinto lo stesso Boeri a utilizzare il termine, per significare qualcosa di opposto all'idea che compartiamo della città come fenomeno potenzialmente positivo.



79 New York, Sixth Avenue

Ma questo qualcosa di opposto lo individuiamo in una serie di forme che, a partire dalle ragioni stesse che spingono il capitale a urbanizzarsi, lo spingono contemporaneamente a distruggere questa costruzione, e con essa a coinvolgere e distruggere le forze che, operando sul capitale simbolico che costituisce le ambizioni comuni dei cittadini (indipendentemente dalle reali

possibilità di accesso allo stesso di ciascuno di noi), finiscono per determinare l'accettazione di condizioni disumane, il sacrificio individuale al contesto urbano comune e alle sue forme di dominio, organizzando l'espressione viva dell'antitesi stessa alla città nel corpo sociale, pienamente attivo nell'inseguimento delle proprie illusioni.

Scrivono David Harvey: «L'urbanizzazione capitalista avviene all'interno dei confini della comunità del denaro, è definita dalle astrazioni concrete di tempo e spazio, e contiene in sé la forza turbolenta della circolazione del capitale, sotto la sorveglianza ambigua e spesso precaria dello stato. Una città è una concentrazione di forze produttive, costruita da lavoro impiegato in un processo temporale di circolazione del capitale. Essa si nutre del metabolismo della produzione capitalista, finalizzata allo scambio sul mercato mondiale, e appoggiata da un sistema altamente sofisticato di produzione e distribuzione organizzati nei suoi confini. È popolata da individui che si riproducono utilizzando entrate monetarie guadagnate dalla circolazione del capitale (salari e profitti) o dai redditi che ne derivano (rendite, tasse, interesse, profitto commerciale, ricompensa di servizi). La città è dominata da una particolare coalizione di forze di classe, è segmentata in comunità distinte di riproduzione sociale, ed è organizzata come mercato del lavoro discontinuo ma spazialmente contiguo, nel quale si possono reperire determinate quantità e qualità di forza lavoro.»<sup>131</sup>

Basandosi sul «dominio crescente del flusso monetario nelle varie forme di interazione umana»<sup>132</sup>, nel momento in cui la definizione dei valori non è più rigidamente dipendente dalle forme tradizionali di potere, e il denaro non è più l'unico equivalente universale, e nel momento in cui le condizioni della sua accumulazione non sono più legate ad uno spazio fisico specifico, alla *contiguità spaziale*, ossia nel momento in cui si attua pienamente il fondamentale processo capitalista, *il tempo che divora lo spazio*, il luogo di questo dominio esce dai confini fisici della città come tradizionalmente intesa.

La città fisica continua a vivere come campo di conflitto con il suo opposto, l'anticittà, ma i desideri, le illusioni, la somma degli elementi che costituiscono il futuro, sono trasferiti nella globalità spaziale della *meta città*.

---

<sup>131</sup> Harvey, David, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, Il Saggiatore, Milano 1998, pag. 266

<sup>132</sup> *Ibidem*, pag. 269

Nella città le forme della moltitudine, con le loro parole, convergono verso forme di assuefazione ed equilibrio organizzati intorno alla razionalizzazione della produzione, controllata dalle tradizionali istituzioni di potere e dalle convenzionali espressioni di autorità; le forme di critica concentrano le proprie forze sull'attacco all'apparenza esteriore degli effetti dell'anticità. Questo scontro è particolarmente visibile nei dibattiti sulla città sostenibile. Ogni discorso che coinvolga il concetto d'ecologia, di *gestione delle risorse*, esprime una posizione implicitamente antitetica rispetto allo sviluppo come crescita perpetua e alla distruzione creatrice della città stessa; una posizione che merita di essere analizzata proprio per questa sua irriducibilità al paradigma della crescita perpetua. Altra cosa è che comunque possa venire strumentalizzata per vedere l'offerta di comunità "alternative", legate o no a spazi fisici. È chiaro che comunque rappresenta una forma di alternativa dialettica funzionale allo sviluppo di desiderata, come tale capace di costruire il simulacro di un panorama mediaticamente materializzabile, un panorama assolutamente illusorio che è però una di quelle finzioni capaci di promuovere forme di concrezione di capitale simbolico e di muovere così una buona parte delle energie del corpo sociale; costituirebbe una forma notevole di ingenuità pensare che la questione risieda nella differenza delle forme insediative e non nelle condizioni produttive differenti. Le città non cessano infatti di essere anch'esse prodotti e insiemi di prodotti.

Scrivo, con il suo consueto linguaggio iperbolico Paul Virilio: «CITTÀ PANICO (sic) che segnalano, meglio di tutte le teorie urbane sul caos, il fatto che *la più grande catastrofe del ventesimo secolo è stata la città*, la metropoli contemporanea ai disastri del Progresso.

Il "museo dell'incidente" è proprio lei, questa megalopoli che si crede il centro, l'omphalos di un'umanità finalizzata; questa METACITTÀ che non ha più (realmente) luogo, poiché essa si rifiuta ormai di situarsi qui o là come faceva così bene la capitale geopolitica delle nazioni.

In effetti, la bolla "metapolitica" della globalizzazione si prepara a scoppiare a sua volta, liberando una moltitudine di spazi critici devastati dai dissensi interni di una guerra civile mondiale senza paragone con quelle, locali, di un tempo.



Bolla finanziaria, bolla immobiliare, bolla di queste nuove tecnologie dell'immagine e della comunicazione (...) Ma soprattutto, fatto ancor più grave, lo scoppio della bolla metageofisica della cosiddetta *mondializzazione*. Colonia virtuale di uno pseudo-“sesto continente” in condizioni di assenza di gravità, le cui virtù cibernetiche conducono l'umanità alla carcerazione delle proprie idee di verità e di libertà.»<sup>133</sup>

10.1b LA QUESTIONE DELL'URBANIZZAZIONE DEL CAPITALE O LA CITTÀ COME  
ESPRESSIONE DEL CAPITALISMO

*Serve denaro, si può quindi concludere, per costruire qualsiasi alternativa alla società fondata sulla comunità del denaro*<sup>134</sup>

David Harvey

L'accumulazione per l'accumulazione comporta la continua distruzione (o se volete trasformazione) delle condizioni esistenti (nell'ambiente urbano); in altre parole le strutture (infrastrutture, edilizia privata e non, ma anche *istituzioni*) che vengono create dal processo di sviluppo si trasformano in ostacoli per l'accumulazione successiva.

In questo contesto, nota David Harvey, «il capitale si rappresenta nella forma di un paesaggio fisico creato a sua immagine, come valore d'uso al fine di aumentare l'accumulazione progressiva di capitale.

Il paesaggio geografico che ne risulta è il trofeo dello sviluppo capitalistico del passato. Contemporaneamente, però, esso esprime il potere del lavoro morto sul lavoro vivo, e come tale imprigiona e impedisce il processo di accumulazione in una serie di vincoli fisici specifici»<sup>135</sup>.

Questi vincoli possono essere rimossi con difficoltà e lentamente, a meno che

---

<sup>133</sup> Virilio, Paul, *Città panico. L'altrove comincia qui*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004, pag. 84

<sup>134</sup> Harvey, David, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, Il Saggiatore, Milano 1998, pag. 218

<sup>135</sup> David Harvey, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, op. cit., pag.104



80 New York, skyline

non vi sia una svalutazione sostanziale, importante, funzionale, del valore di scambio incluso nella creazione di queste risorse fisiche. (stock edilizio, infrastrutture, centri di aggregazione e servizi, ma anche attività istituzionalizzate)

Vedremo che a partire dagli Anni Settanta questo processo si complica ulteriormente, per i processi funzionali alle dinamiche del confronto sociale e in particolare urbano e per la sempre maggior importanza della creazione di un particolare capitale fittizio, il *capitale simbolico* (la definizione è di Pierre Bourdieu, 1977), una attitudine feticista nella relazione individuo società che a partire dal prodotto (e dal suo marketing) entra nei processi di formazione della cultura e del gusto.



**CITTÀ CAPITALISTA E CITTÀ SOSTENIBILE NELL'ERA DELLA METACITTÀ**

## 11.1 IL MODELLO DELLA CITTÀ SOSTENIBILE

*Una società sempre più malata, ma sempre più potente, ha ricreato ovunque e concretamente il mondo come ambiente e scenario della sua malattia, in quanto pianeta malato.*

Guy Debord<sup>136</sup>

Per parlare di sostenibilità dobbiamo parlare di ecologia. E di Olismo.

Olismo da ολος, *la totalità*.

Jean Smuts (1870-1950) nel suo *Holism and Evolution* (1926) la definisce come «la tendenza in natura a formare interi che sono più grandi della somma delle parti attraverso l'attività creativa.»

Le proprietà di un sistema non possono essere spiegate esclusivamente tramite le sue componenti.

Una importanza simile è riconosciuta alla *Teoria dei Sistemi* di Ludwig von Bertalanffy: nello studio di un sistema, di uno stato di interazione tra i diversi elementi, l'attenzione si sposta sulla configurazione e sulla relazione tra gli stessi; fino ad arrivare a considerare le relazioni tra più sistemi, ecosfere, ecosistema globale, insomma tra l'insieme degli organismi e l'ambiente terra.

La sostenibilità ha evidentemente a che fare con l'ecosistema e in particolare con il suo futuro... si potrebbe dire che il suo obiettivo sia *conservare e favorire il futuro...*

Una idea che inizia a definirsi con il lavoro di Rachel Carson e il suo libro *Silent Spring* (1962), una denuncia sull'uso indiscriminato di fitofarmaci (in particolare del DDT). Già allora inizia lo scontro frontale con la Monsanto... (che nasce come produttrice di armi chimiche).

Altri passi fondamentali il *Rapporto sui limiti dello sviluppo* del MIT-Club di Roma (1972), che denuncia l'impossibilità di una crescita infinita in un mondo limitato, e il rapporto *Our Common Future* (1987) coordinato da Gro Harlem Brundtland, dal quale prendiamo la definizione:

“garantire un equilibrio fra il soddisfacimento delle esigenze presenti senza compromettere la possibilità delle future generazioni di sopperire alle proprie”.

---

<sup>136</sup> Debord, Guy, *Il pianeta malato*, op. cit., pag. 5

Quindi, la capacità di un ecosistema di mantenere il suo equilibrio ecologico nel futuro, utilizzando le risorse (naturali) in maniera tale che possano essere rigenerate.

Malgrado una certa attitudine positivista, che sembra dirci che esiste una ricetta efficace, questa impostazione è corretta. E al tempo stesso non è perfettamente integrabile nello studio di un ambiente fortemente antropizzato come la città...

Il problema è proprio nel significato da dare, in questo caso, al concetto di ottimizzazione, e alle sue specifiche finalità. In altre parole, il problema è la definizione di che tipo di ecologie si presentino nel sistema urbano, o in altri termini, che tipo di condizioni della lotta per l'esistenza ...

Ossia, a quali relazioni e interazioni dobbiamo applicare la nostra coscienza ecologica, sapendo che ecologia deriva da oikos, casa, da cui oikeo, *amministro*, e logos, discorso, comprensione. Insomma *comprensione dell'amministrazione della nostra casa*. Ma questo, *l'amministrazione (delle risorse)*, è un concetto in qualche modo antagonista con alcune delle forze fondamentali che organizzano e sviluppano la città moderna.

*Lo sviluppo sostenibile appare, quindi, come una contraddizione in termini; come suggerisce Latouche «si tratta al tempo stesso di un pleonaso al livello della definizione e di un ossimoro al livello del contenuto. Pleonaso perché lo sviluppo è già una "crescita autosostenuta", secondo Walt Rostow, il grande ideologo del concetto. Ossimoro, perché lo sviluppo non è né sostenibile né durevole», quindi non più applicabile ad un modello economico destinato a durare nel tempo.*

## 11.2 MACCHINA MOLTITUDINARIA

*Notably, barriers to sustainability constituted by the capitalist economic system through its growth imperative, competition, uneven spatial development and aversion against regulations hampering environmentally harmful entrepreneurialism, need to be addressed, as well as strategies by which these barriers could be overcome (...) The above circumstances call for a focus on political niche actors and their strategies for transition, rather than technological niche actors and technologies.<sup>137</sup>*

Peter Naess e Nina Vogel

Il concetto di città indipendente dalla prossimità fisica elaborato da Melvin Webber acquisisce contorni sempre più coinvolgenti, sempre più ampi e sempre più diffusi. L'idea di città (ora metacittà localizzata nell'entità concretamente informatica della moltitudine, cittadini riuniti né da civitas, né da sodalium, ma come potenzialità d'espressione raccolta nel medium delle reti) slitta verso una globalità ubiqua dell'unione che è al contempo globalità ubiqua della separazione.

In questa condizione è difficile definire quale sia il campo di confronto per quella forza antagonista, identificata da Virno, da Negri, da Hardt nella stessa moltitudine, il *posse* come espressione di un potere politico definito dai bisogni di tutti; una forza capace di contrastare la deriva dell'ambiente civilizzato, urbano in senso fisico o virtuale che sia, verso il profitto ad ogni costo e la perpetuazione del *business as usual*.

È chiaro che in una società dominata dall'eterno ritorno della distruzione creativa, lo sviluppo di una coscienza comune sensibile ai temi della sostenibilità costituisce un tema la cui portata antisistema è destinata a sfuggire in più modi ai consueti meccanismi di controllo attraverso la mercificazione delle forme di opposizione. Ma è anche chiaro che, per contro, essendo nel fondo un confronto tra due diversi sistemi produttivi che riguardano l'intero nostro "paesaggio abitativo" (due sistemi difficilmente integrabili, con buona pace dell'ipotesi C2C) ma che presentano magnitudo inconfondibili, una reciproca influenza è ipotizzabile a piccola scala, nell'ambito di comunità di riferimento per il consumo, mentre esiti dell'opposizione

---

<sup>137</sup> Naess, Peter e Vogel, Nina, *Sustainable urban development and the multilevel transition perspective*, 2012

realmente favorevoli all'ipotesi dello sviluppo sostenibile richiederebbero il progressivo smantellamento di molti dei cardini della produzione capitalista.

In più, per considerare i fermenti e le azioni a favore dello sviluppo sostenibile un elemento realmente discorde e capace d'influire sull'abitare umano, dovremmo continuare a considerare la città fisica come campo di forze capace di incidere sulla quantità d'informazioni, sui personalissimi ma indefinibili quanti d'informazione posti incessantemente sul piatto della bilancia della comunicazione globale.

Collegare le tesi sul potere rivoluzionario della moltitudine (con la loro interpretazione controversa del rapporto con la macchina, di un umanismo nuovo che ammette la lettura come antiumanismo, fondato sulla separazione di città celeste e città terrena) alle idee sullo sviluppo sostenibile dell'ambiente fisico appare una acrobazia di difficile esecuzione. La sostenibilità in senso politico appare come una visione contemporanea del concetto di buon governo, ben diversa dalle ipotesi sulle conseguenze estreme dello sviluppo della macchina e del General Intellect.<sup>138</sup>

Diventa, insomma, l'aspetto presentabile del progresso, l'aspetto che potrebbe assumere lo sviluppo capitalista, in fondo... Certo, per assumerlo dovrebbe essere tutt'altra cosa, ma questo, nell'uso di questa informazione per la massa, è un dato (idealmente) superfluo...

Di fatto le principali strategie per contrastare il potenziale sovversivo di tale forza è lo sfruttamento della teoretica scientifica (della quale è parte), in un tentativo di operare un confronto di pesi, *una legge del più forte*, travestita da disputa scientifica; questa visione scienziata ha una continua ripetizione mediatica e l'appoggio di parte della comunità accademica e scientifica, ottenuto sfruttando l'inerzia e il conservatorismo di molti dei suoi rappresentanti, la cupidigia di alcuni, la necessità di assicurarsi fondi di ricerca di altri. Nei riguardi della città il tema sfruttato è quello della forma-città come meccanismo capace di trasformare la

---

<sup>138</sup> «I processi costruttivi di un nuovo proletariato (...) oltrepassano una soglia fondamentale nel momento in cui la moltitudine si autorappresenta come macchinica, concepisce cioè la possibilità di un nuovo uso della macchina e della tecnologia tramite il quale il proletariato non viene sussunto come "capitale variabile", come una parte intrinseca della produzione del capitale, ma diviene invece un autonomo agente produttivo.» E: «A questo punto, possiamo formulare una terza istanza politica della moltitudine: il diritto di riappropriazione, che è, innanzi tutto, il diritto di riappropriarsi dei mezzi di produzione (...) Il solo fatto che queste macchine produttive siano state integrate nella moltitudine non significa che quest'ultima sia in grado di controllarle; al contrario, tutto ciò rende l'alienazione assai più odiosa e viziosa. Il diritto di riappropriazione è il diritto della moltitudine all'autocontrollo e a un'autonoma autoproduzione.» Hardt, Michael e Negri, Antonio, *Impero*, Rizzoli ed., Milano 2001, pag. 376 e pag. 378.



densità in progresso. Ma mentre la città attuale cresce grazie all'intensità del processo comunicativo, grazie all'estensione e alla velocità di questo progresso, in questo ambiente *ultrafisico* la tassonomia propria della città tradizionale letteralmente *non ha spazio*.

La rete elude il persistere delle cinque basi tradizionali del potere, individuo, comunità, classe, famiglia e stato, riconducendole a una relazione *individuo in quanto espressione della comunità/comunità come entità individuale*.

Una comunità agente come individualità trascendente e un individuo la cui volontà, la cui persona diventa un riflesso del dispositivo che l'ingloba. Comunità che è comunità di consumo, consumo d'informazione, che costruisce valori e leggi, senza necessità delle tradizionali autoritas (famiglia, stato, il passato che insegna, e così via), e costruisce incessantemente l'illusione, assolutamente strumentale allo sviluppo del capitale, di una classe unica e fluida, una classe fittizia basata sul consumo e non sulle modalità di guadagno del denaro per consumare, sui reciproci incastri relazionali e sui valori che ne derivano.

Comprendere il sistema capitalistico implica comprendere i suoi sistemi d'urbanizzazione e di creazione della coscienza urbana sia all'interno di una forma-città tradizionale, fisica, sia d'una configurazione di città, o in un'alleanza di civiltà costruita sui consumi e su altri enti capaci di accomunare, o, nel capitalismo avanzato, nella metacittà globale. Quest'ultima è il luogo di scambio, lo spazio pubblico, l'origine comune dei nostri valori e l'origine di quei modelli, di quelle suggestioni, di quei fantasmi che si traducono non solo in tutti quei fenomeni legati allo sviluppo e al consolidamento del codice d'interpretazione della realtà globalizzata, dell'*universo delle merci*, ma anche direttamente nella perpetuazione della città fisica contemporanea e delle sue tangibilissime rendite urbane.

#### 11.2a L'ECOLOGIA URBANA E LA SOSTENIBILITÀ

Vediamo allora che quello che sembrava un'utopia astratta, una pura costruzione mentale, l'ecologia e quindi la sostenibilità dell'ambiente urbano, diventa un'idea guida, un componente fondamentale della vita urbana.

Ma proprio l'urbanismo costruito attorno all'idea di sostenibilità della condizione umana diviene un fattore estremamente importante, perché, ragionando in termini di confronto sistematico tra i vari componenti dell'ambiente urbano, prima di tutto

l'uomo, la natura, la trasformazione della natura, la neonatura con la sua particolare, labirintica organizzazione spaziale urbana, parlando con un significato ampio dei termini, si trasforma in un movimento che è un elemento particolarissimo della vita della città, quello capace di riportare l'attenzione sull'uomo, sulle sue intime e comuni necessità, di restituire la città a quel concetto espresso all'inizio del nostro discorso, la città come comunione di cittadini.

Questo aspetto "altro" e razionale, che genera un movimento antagonista rispetto alla *distruzione creativa* (propria del modello produttivo capitalista) da alcuni autori è vista come una semplice aggregazione "trasversale" a difesa di interessi di tipo diverso, ma comunque comuni e generali, capaci di costituire un appoggio di massa necessario capace «di lottare per un'esperienza urbana realmente umanizzante»<sup>139</sup>; per altri (Rober Park e la Chicago School), è un aspetto della lotta darwiniana tra le componenti dell'ecologia urbana per la conquista di una propria nicchia; per altri rappresenta una valvola di sfogo rispetto alle tensioni sociali (e alla lotta di classe); per altri ancora, tutto il contrario (Negri, Hardt), presentandosi come un mascheramento, dietro il positivismo buonista, di reali tensioni della moltitudine, tesa nella direzione esattamente contraria, quella di un radicale, nichilista azzeramento e di una possibile rigenerazione, l'aurora, per altri, è un processo secondario, eventualmente da integrare nell'*accelerazione* tecnologica.

Tutti questi punti di vista presentano aspetti condivisibili e sono osservazioni valide dei fenomeni in atto. In definitiva possiamo leggerli nel complesso come la manifestazione reale della tensione tra i cittadini e le idee sulla città, sia in questi aspetti accademici che nei fenomeni che cercano di interpretare, anche quelli più ingenui o quando si tratti della parcellizzazione degli interessi in attività che potremmo definire feticismi della teoria.

Tensioni tra soggetti e idee che da un lato rappresentano l'immagine della *città di migliaia di menti*, secondo una fortunata immagine proposta da Paolo Soleri.

Da un'altro ci mostrano la città come rappresentazione, capace di interpretare posizioni tecniciste e tendenzialmente utopiste come un aspetto della dialettica urbana.

Da un altro lato ancora, rappresentano un'estensione della dialettica urbana al di fuori dei confini fisici della singola città. Proprio negli stessi anni della città-network

---

<sup>139</sup> Harvey, David, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, Il Saggiatore, Milano 1998, pag. 294

di Soleri, Melvin Webber (*Urban Place and the Non-Place Urban Realm*, 1964) proponeva l'idea della città come comunione di interessi e non come prossimità fisica.

Il che ci porta ad un altro aspetto incerto nel dibattito sulla città e sulla sostenibilità: si può parlare di distinzione assoluta tra città e campagna? Perché due paradigmi frequenti della città sostenibile sono compattezza e la distinzione rispetto alla campagna... Se questa distinzione non è più assoluta (Celine, *Viaggio al termine della notte...*) quali sono le sue caratteristiche nell'era della globalizzazione e delle reti?

#### 11.2b CITTÀ SOSTENIBILE ED ECOLOGIA URBANA NELL'ERA DELLE RETI

Al di là degli aspetti concernenti la metacittà, la relazione città tradizionale-territorio comporta la necessità di approfondire il tema dell'ecologia regionale.

Le esternalità di una città influiscono sui suoi ambiti di riferimento o di relazione (e questi possono non avere alcuna condizione di prossimità fisica con la stessa). Ancora più complessi sono gli equilibri del vasto sistema competitivo che coinvolge le aree urbane nella loro reciproca relazione nell'ambito della globalizzazione.

L'attuale sistema mondiale presenta aspetti affatto diversi rispetto a, diciamo, trenta anni fa...

Uno di questi è l'evidente perdita di "centralità" degli stati nazionali nell'economia e in generale nei giochi di potere globali, al tempo stesso che è andato aumentando il ruolo di alcuni centri urbani (le Città Globali) capaci di attrarre e costruire potere attraverso la localizzazione dei centri nevralgici (Sassen, Rybczynski) del sistema delle Trans National Corporations, in definitiva la gestione dei flussi nell'economia globalizzata attraverso quelli che Jonathan Nitzan definisce cavalli di Troia della redistribuzione del potere nel globo, attraverso la sostituzione della sovranità con la proprietà.

In questo scenario assistiamo a una esasperata competizione internazionale, che ben poco ha di razionale, di sostenibile, in definitiva di umanitario o, come vedremo, di semplicemente umano.

Ossia, la competitività di un territorio è un fattore sempre più importante per un sistema regionale o urbano. A complicare le cose, a differenza delle relazioni tra stati, per le aree geografiche la competizione avviene secondo principi di vantaggio

assoluto e non di vantaggio competitivo relativo, non dandosi meccanismi di equilibrio dello scambio stesso.

«The economic role of territorial capital resides in enhancing efficiency and productivity of local activities. In a stylised, potential treatment of the single elements of territorial capital, efforts should be addressed towards the possibility of a quantitative measurement of each of them; impossibility of a direct measure implies to equate the effects of territorial capital to “technological progress” in a production function – but this would only represent a measure of our “ignorance”»,<sup>140</sup>

#### 11.2c IL PROBLEMA DELLA DENSITÀ ED ALTRE QUESTIONI TIPICAMENTE URBANE

Osservando le ipotesi e i modelli sulla città sostenibile, dalla loro impostazione riconosciamo una derivazione diretta dalle teorie dell'urbanismo della densità edilizia in voga negli Anni Settanta e Ottanta, con tutti i suoi limiti, come gli equivoci sul raffronto tra l'ambiente urbano europeo e quello americano, ossia dell'argomento principale a favore della città densa rispetto al modello dello sviluppo esteso suburbano. Con una certa tendenza alla confusione di concetti ben distinti, come città densa, città compatta e città spazialmente limitata.

La densità è uno degli aspetti potenzialmente deboli di questi modelli, soprattutto quando non si considerino nel dovuto modo le contraddizioni proprie del modello di sviluppo urbano in generale.

Proprio il tema della densità edilizia e dello sviluppo delle zone centrali è il più contraddittorio, riconducendosi alla scuola classica, a Ricardo, la teoria della rendita differenziale... ed essendo ben nota l'importanza della densità e della radiocentricità nel creare questo differenziale nell'ambito urbano.

In definitiva, con un eccesso di densità e di valorizzazione della centralità di uno o più poli, si genererebbe una differenza sproporzionata tra il costo del mq e la diffusione (sociale) della possibilità di pagarlo, ottenendo sul panorama e sullo spazio urbano l'effetto contrario a quello ricercato, ossia a quella vita pubblica vivace, varia, in una parola *urbana*, con una significativa ripopolazione delle aree centrali, che si vorrebbe ottenere.

---

<sup>140</sup> Camagni, Roberto, *Towards a concept of territorial capital*, in: R. Capello, R. Camagni, B. Chizzolini, U. Fratesi, *Modelling regional scenarios for the enlarged Europe*, Springer, Berlin, 2008

In una tale situazione, ad esempio, gli spazi commerciali potrebbero essere affittati solo dalla grande distribuzione, e le residenze e gli uffici sarebbero accessibili solo a una parte ridotta della popolazione, togliendo quell'aspetto di vita di quartiere, di approvvigionamento di prossimità dei beni, di varietà del corpo sociale che sono la ragione d'essere della vita descritta da Jane Jacobs in *Life and Death of the Great American Cities*, il libro degli Anni Sessanta che in qualche modo è all'origine dell'urbanismo della densità Anni Ottanta.

A meno di non ricorrere all'intervento dello stato e delle autorità municipali, la qual cosa, per la frammentazione della proprietà immobiliare, è realmente problematica, oltre a perpetuare un'altra delle contraddizioni insite nell'attuale sviluppo urbano. Si tratta comunque di quell'intervento politico e gestionale innovativo la cui importanza è da sottolineare.

Un settore nel quale questo intervento è significativo è la tassazione del suolo. Da un lato questa può controbilanciare una spinta all'eccessiva densità, dall'altro è la leva generalmente utilizzata per ottenere l'effetto contrario... Da un lato abbiamo la bassa percentuale di ingressi municipali nelle zone suburbane e nel misto città-campagna, con un alto costo delle infrastrutture; dall'altro le terre di nessuno (che invece sono un costo anche senza infrastrutture), tipiche dell'urbanistica delle periferie, con i grandi edifici isolati; dall'altro ancora la tendenza a una densità eccessiva e una concezione spesso distorta della relazione pubblico-privato.

#### 11.2d CITTÀ SOSTENIBILE E SMART CITY

Non è un caso che il concetto di città sostenibile si veda sempre più associato a quello di *Smart City*; analogamente, le U-cities (Ubiquitous cities) diventano U-ecocities...

I sistemi di gestione che informano la smart city - che si tratti della gestione dell'onda verde dei semafori o del monitoraggio della qualità dell'aria, o della captazione dei dati personali, dati anagrafici, acquisti, preferenze... - strutturano la città come campo di continuo feedback tra produzione e consumo (appunto il consumo individualizzato...)

Si tratta di un passo avanti verso quello che, dipendendo dalle scuole di pensiero, si definisce Noosfera (Teilhard de Chardin, Soleri), Cybionte (Jöel de Rosnay), Moltitudine (Hardt, Negri, Virno), o semplicemente General Intellect (Marx).

In un tale scenario, la partecipazione del cittadino alla produzione diventa totale, ma è mediata dalla digitalizzazione della sua esperienza. Analogamente la partecipazione alla vita cittadina, alla sfera pubblica, è totale e senza riposo.

Una forma di partecipazione, senz'altro, ma affatto diversa dalla dialettica urbana alla quale forse stavamo pensando, immaginando la città sostenibile, il logos come vita della città in quanto comunione di cittadini, di uomini...

L'uomo che perde valore, centralità, importanza, al di fuori del suo essere portatore di un terminale digitale, che registri la risposta a quel panorama di desideri che è la città consumista, per cui «è perché i soggetti non sanno, strettamente parlando, che cosa stanno facendo, che quello che fanno ha un significato maggiore di quello che credono»<sup>141</sup>.

La città fisica come appendice e immagine della metacittà.

---

<sup>141</sup> Bourdieu, Pierre, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, 1977



**LA QUESTIONE DELL'INTELLIGENZA COLLETTIVA NELLA SOCIETÀ DELLE RETI**



## 12.1 RETI, INTELLIGENZA COLLETTIVA, NUOVA ACCUMULAZIONE

*Capital, then, is nothing but organized power. This power has two sides: one qualitative, the other quantitative. The qualitative side comprises the institutions, processes and conflicts through which capitalists constantly re-order society, shaping and restricting its trajectory in order to extract their tributary income. The quantitative side is the process that integrates, reduces and distils these numerous qualitative processes down to the universal magnitude of capitalization.*

Shimshon Bichler e Jonathan Nitzan<sup>142</sup>

È necessario lavorare sulle grandi differenze dovute al passaggio dai Mass Media che abbiamo conosciuto e trattato fino al 1990 alle reti e considerare che forma e che valore possano assumere la comunicazione e l'informazione nelle reti.

Al riguardo sono diffuse opinioni confuse e comunemente parliamo di *smaterializzazione della realtà* in questo immenso sistema di relazioni, di comunioni, di scambi che sono le reti; eppure, in realtà, stiamo *materializzando le informazioni*.

Infatti l'acquisizione di forma, di presenza, di *esistenza*, genera sistemi quantificabili di informazioni e processi di accumulazione; questi insieme sono soggetti all'influenza di sistemi di gestione, promozione e controllo a volte estremamente semplici e banali, ma anche (soprattutto considerandoli proprio come insieme o come grande quantità) di fattori inconoscibili, "controllori occulti", che concorrono alla trasformazione delle quantità in qualità e viceversa.

In tal gioco emergono (quindi potremmo dire *si generano*) continuamente sistemi di confronto e scale di misura. Risulta quindi imprescindibile indagare come sia possibile l'emergere di un picco in quella che potremmo definire *la palude della quantità e della media*.

Un picco che è la base del valore.

Sin dalle fasi iniziali, questa indagine ci mostra un aspetto peculiare, ossia come sia possibile fare un raffronto tra l'attività nelle reti (intesa in senso globale o come attività delle molte sue parti, occasioni e contingenze) con un generico processo di

---

<sup>142</sup> Bichler, Shimshon, e Nitzan, Jonathan, *Capital as Power. Toward a New Cosmology of Capitalism*

*capitalizzazione*, ossia un processo nel quale si prospettano e si generano *ingressi futuri*.

Queste osservazioni implicano una riflessione sul noto e anticipatore *Frammento delle macchine* contenuto nei *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* di Karl Marx, riflessioni che svolgeremo considerando i vari aspetti implicati nel concetto.

#### 12.1a RETI E MOLTITUDINE

Le questioni poste dall'Era delle Reti sono state trattate ampiamente in questi ultimi venti anni circa, con un'accelerazione dopo il 2000; per esempio dal punto di vista sociologico, per come influiscono sul nostro modo di vivere; dal punto di vista definibile "pragmatico strumentale", che ne indaga le potenzialità produttive; dal punto di vista "entusiasta millenarista", che, sintetizzando, si lancia nell'epica fantasiosa dei cyber-mondi.

Occorre fare una certa forzatura per affermare che sia stato trattato anche dal punto di vista politico. Ancora vengono trattati perlopiù degli aspetti strumentali delle reti e dell'informatica in genere.

Gli approfondimenti sul biopotere e gli studi relativi al concetto di capitalismo



81 *Play Time*, fotogramma del film

cognitivo affrontano direttamente la relazione tra reti e general intellect, soprattutto come cooperazione e controllo dell'informazione.

Nei principali testi riconducibili alla corrente operaista ( Negri, Hardt e Negri, Virno) la questione delle reti si presenta nella sua centralità nell'ambito delle riflessioni sulla *moltitudine*.

#### 12.1b MOLTITUDINE O "I PIÙ"

Consideriamo il concetto di Moltitudine. Senza ripeterne qui lo sviluppo da Hobbes a Spinoza a oggi, riporto la descrizione che ne dà Paolo Virno: «Multitud significa “muchos”, pluralidad, conjunto de singularidades que actúan concertadamente en la esfera pública sin confiarse a ese monopolio de la decisión política que es el Estado – a diferencia del “pueblo”, que converge en el Estado. Los “muchos” son, hoy los trabajadores postfordistas, quello que, al trabajar, recurren todas las facultades genéricamente humanas, y en primer lugar, a la facultad de lenguaje. Estas facultades son comunes y compartidas. Sería un error, por lo tanto, creer que la multitud sea un torberlino de esquiras particulares. Se trata de otra cosa. Mientras que para el pueblo la universalidad es una promesa, esto es un fin, para la multitud la universalidad es una premisa, éste es el punto de partida inmediato. El universal-promesa se confunde con la síntesis estatal, el universal-premisa es el lenguaje. »<sup>143</sup>

Penso che sia idoneo sostituire il termine “moltitudine”, soggetto comunque (per quanto universale) assoluto e individuale, *una cosa* che significa *molte cose*, con l'espressione “i più”, termine *relativo*. Relativo a “meno” e che nella relazione costituisce infinità di altre relazioni (certamente al suo interno, ossia contenute): da uno, a più, a più di questi, con i relativi meno. Inoltre è più (o meno) dello stesso, l'individuo, e lo stesso al contempo è e rimane indefinito, definendosi solo insieme agli altri, (ma non come individuo unico o meno di questi – ossia nessuno) in relazione a una *comunione*.

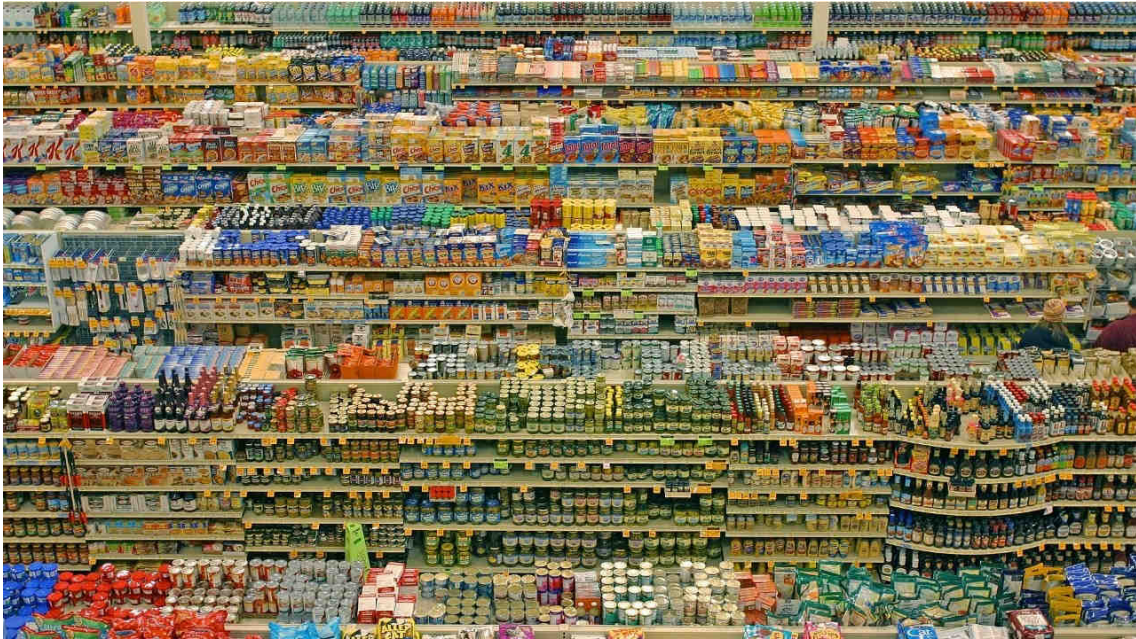
*Più* (come il composto *multiplo*) deriva dalla radice indoeuropea \*par, dalla quale derivano sia polis che polus, ossia città e più...

Questo è un gioco pieno di contraddizioni, ma lo uso per descrivere la reciprocità della relazione tra individuo, più e politica...

---

<sup>143</sup>

Paolo Virno, *Gramática de la multitud*, Traficantes de Sueños ed. Madrid 2003, pag. 19



82 *Koyaanisquatsi*, fotogramma del film

#### 12.1c ANTONIO GRAMSCI E L'AMERICANISMO

Nel testo marxiano risalta la difficoltà di coniugare l'operaio con il consumatore, di descrivere come la variazione di salario dipenda dal ciclo economico, ma sia influenzata, ad esempio, da un lato dalla lotta operaia, per esempio dalle pressioni sindacali, dall'altro dall'azione degli aspetti immateriali del prodotto stesso, sotto forma di desiderio, attraverso i simboli della necessità: ma come necessità indotta, fittizia, e in generale dagli elementi cosiddetti devianti o distorsori.

Fare questa riflessione significa considerare il concetto di *Americanismo*, riprendendo la definizione di Antonio Gramsci, dove l'organizzazione sociale si struttura direttamente, senza la mediazione dei ceti intellettuali e politici, producendo insieme con le merci, il codice di una nuova cultura (consumismo), quindi, producendo e costituendo insieme all'ambito economico, il culturale.

Nel cosiddetto *Postfordismo* vediamo quindi la sostituzione del controllo sul corpo- fisicità del lavoratore - con l'operatività legata alla mente.





83 *Koyaanisqatsi*, fotogramma del film

#### 12.1d ACCUMULAZIONE CAPITALISTA E VANTAGGIO DIFFERENZIALE

Marx “rivela” ciò che si occulta nella produzione e nella circolazione delle merci: la forza lavoro e l’appropriazione del lavoro non necessario, del plus-lavoro.

Considerare la complessità sviluppata dalla società negli ultimi cento anni circa, porta però alla luce altri fattori che a loro volta rimarrebbero celati nella teoria marxiana (e ovviamente nella teoria liberale). In primis un’interpretazione del gioco di forze implicito nella cessione della forza lavoro (anche nella sua forma semplice). Considerare una “forza lavoro assoluta” richiede evidentemente la sua *precedenza* (anteriorità) rispetto allo sviluppo storico materiale capitalista, quindi una distinzione ontologica rispetto al capitale. Ma i fattori che intervengono nella cessione della forza lavoro sono sempre complessi e implicano l’impossibilità di definire la forza lavoro come unità di riferimento. Essendo dipendente (ancorché dalla stessa complessità che la caratterizza) ed essendo controversa la questione della sua esistenza al di là del (e precedentemente al) processo di cessione che la stabilisce, la forza lavoro risulta incommensurabile. Non si estrae forza lavoro come un minerale dalla terra, si contratta: è uno scontro che si risolve con un equilibrio o un’imposizione, quindi uno squilibrio, una differenza, un più e un meno...

È a sua volta un *atto di forza*. Di un certo tipo di forza.

Se questa lettura è, sic et simpliciter, riferibile alla classica relazione potenza-atto, in questo caso però la “potenza” esprime direttamente quella capacità che chiamiamo solitamente “potere”: è, se vogliamo, possibilità e insieme capacità di dominio e rende possibile la costituzione della *base del valore*, ciò che lo rende possibile. Ma non è ancora assolutamente il valore, e anche questo potere stesso non è quantificabile in maniera convenzionale, da poter divenire direttamente un’unità.

A ben vedere, però, ciò che consideriamo valore *non esiste mai come unità assoluta perché è il risultato di una contrapposizione di forze*. È sempre, infatti, un fattore differenziale rispetto a una condizione media, di equilibrio. È un vantaggio, una *prestazione*, un predominio (che è *predazione*) che oggi esiste e domani no, e trasforma il potere in un valore scambiabile.

Infatti, il processo di capitalizzazione, di prospezione di utili futuri, è *un processo in grado di generare accumulazione*. Appunto accumulazione differenziale. Ma lo può fare solo in presenza di un vantaggio (e di un utile) differenziale: maggiore relativamente agli altri, che perdono, che cedono capitale. In questo caso il vantaggio (e tutte le instabili considerazioni e condivisioni sul valore) deriva da un’applicazione diretta del potere (nella contrattazione).

#### 12.1e COOPERAZIONE E PRODUTTIVITÀ

Veniamo ora al fattore produttività, altro elemento capace di generare differenze. Eliminando tutti quei fattori tecnici che sono considerabili come proprietà esclusiva del produttore (quando e se si possono identificare) in questo caso è impossibile non riconoscere il ruolo fondamentale del General Intellect nella produzione e nella circolazione o meglio nel processo produzione-consumo considerato come unità integrale.

Anticipiamo subito che quest’altro fattore creatore di valore relativo, di differenziale, costituisce anch’esso una espressione diretta del potere.

Nel momento in cui la cooperazione diventa un fattore produttivo fondamentale, definisce un vantaggio e una rendita che viene generata dalla gestione del suo differenziale nei processi e nei prodotti.

Riportiamo al riguardo una riflessione chiara e sintetica di Shimshon Bichler e Jonathan Nitzan : «To beat the average means to accumulate faster than others;

and since capital is power, capitalists who accumulate differentially increase their power»<sup>144</sup>.

#### 12.1f DENARO, INFORMAZIONE, POTERE

A tal punto sono necessarie tre riflessioni. La prima sulla natura di simbolo del denaro: è un valore convenzionale e universale: è l'informazione di una misura, di una quantità definita e condivisa.

La seconda sulla quantificabilità che, come visto, assume l'informazione (anche come merce di scambio) nelle reti.

La terza è un cenno al lavoro sul capitale come potere, proposto da Shimshon Bichler e Jonathan Nitzan e anticipato al punto precedente; o il potere come capitale, come piace affermare a noi.

Bichler e Nitzan offrono una interpretazione del capitalismo muovendo da un breve raffronto tra la teoria liberale e la marxista: i due sistemi si basano sull'individuazione nell'ambito dell'universo produttivo, del mondo "reale", di due diverse quantità fondamentali, (rispettivamente il valore d'uso e la forza lavoro) e sulla concezione di un mondo riflesso, il mondo "nominale" del denaro e dei prezzi,

La teoria del valore, ricordano, è il tentativo di spiegare la loro corrispondenza. Ma il capitalismo nella concezione di Bichler e Nitzan non è semplicemente l'abilità di produrre beni o forza lavoro; non è un modo di produrre e di consumare, ma *un modo del potere*: «Machines, production and consumption of course are part of capitalism, and they certainly feature heavily in accumulation. But the role of these entities in the process of accumulation, whatever it may be, is significant primarily through the way they bear on power. »<sup>145</sup>

Il capitalismo, basato sulla proprietà privata e quindi su tutto ciò che può avere un prezzo, costruisce un universo che può essere *quantificato* e *prezzato*, e il prezzo (e con lui la finanza) diviene l'unità di misura universale attraverso la quale l'ordine capitalista è organizzato:

«In principle, every stream of expected income is a candidate for capitalization. And since income streams are generated by social entities, processes,

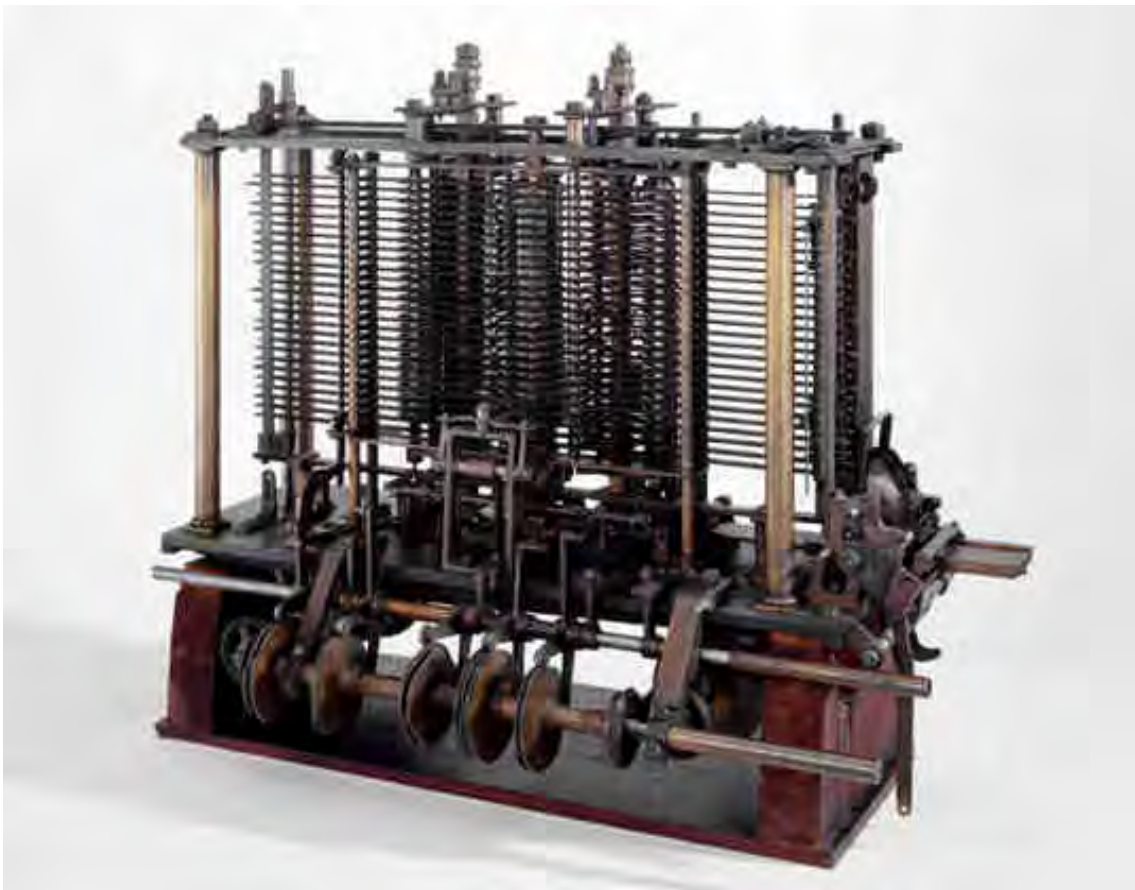
---

<sup>144</sup> Shimshon Bichler e Jonathan Nitzan, *Capital as Power. Toward a New Cosmology of Capitalism*

<sup>145</sup> Ibidem

organizations and institutions, we end up with capitalization discounting not the so-called sphere of economics, but potentially every aspect of society. Human life, including its social habits and its genetic code, is routinely capitalized. Institutions – from education and entertainment to religion and the law – are habitually capitalized. Voluntary social networks, urban violence, civil war and international conflict are regularly capitalized. Even the environmental future of humanity is capitalized. Nothing escapes the eyes of the discounters. If it generates expected future income, it can be capitalized, and whatever can be capitalized sooner or later is capitalized. »<sup>146</sup>

#### 12.1g LA MACCHINA



84 *Macchina analitica di Charles Babbage*

---

<sup>146</sup> Bichler, Shimshon e Nitzan, Jonathan, *Capital as Power. Toward a New Cosmology of Capitalism*



Veniamo ora alla macchina e particolarmente alla tecnologia informatica, ai computer, alle reti e ai loro codici. Consideriamo come il funzionamento di queste macchine dipenda da una notazione speciale.

Consideriamo la definizione di calcolo data da George Boole nel 1847: «metodo fondato sull'impiego di simboli le cui leggi di combinazione sono note e generali, e i cui risultati ammettano un'interpretazione coerente». In un sistema che segua tale metodo, esiste una misura certa (o *coerente*), indipendentemente dalla nostra capacità di riconoscerne e definirne il valore, ossia di essere in grado di realizzare una operazione possibile o di interpretarne il risultato.

Come corollario, se esiste una interpretazione coerente di un metodo fondato sui simboli, esistono delle leggi di combinazione note e generali.

I computer nascono e funzionano grazie alla rappresentazione di operazioni logiche tramite equazioni algebriche, con l'applicazione al calcolo binario degli *operatori booleani*.

I motori di ricerca, a loro volta, lavorando già sul linguaggio (sulla nostra lingua) trattano queste informazioni su base statistica, *interpretandole*.

Con l'utilizzo del computer il linguaggio, il nostro "comune" linguaggio, *la nostra comunicazione*, si trasforma in calcolo.

L'informazione quindi acquista sempre una misura certa, ma per noi inconoscibile. Però sappiamo ora che l'informazione è della stessa natura del denaro...

Sappiamo anche che il suo valore è dipendente dal contenuto dell'informazione, ma non esattamente dal suo significato originario ("esterno" e antecedente alla codifica nel linguaggio della macchina), né dalla volontà del nostro comunicare. Ossia lo possiamo considerare anche una *interpretazione eseguita dalla macchina*.

Noi riceviamo il risultato. E manipolandolo lo reinseriamo nella macchina.

#### 12.1h LE RETI COME CAMPO DI SCAMBIO

Nel 1967 Guy Debord denuncia ne *La Società dello Spettacolo* il sopravvento del carattere simbolico della merce rispetto ai suoi aspetti materiali.

Lo *spettacolo* per Debord è e rappresenta la struttura della società dei consumi.

Nel medium sono assorbiti e prodotti tutti i contenuti di senso (seguendo la visione di Marshall McLuhan) e la prevalenza del simulacro sul reale conferisce maggior legittimità al falso (oggetto di scambio) rispetto al vero (indefinito e indefinibile).

La produzione di parole è assimilata alla produzione di merce. A questa produzione concorriamo tutti, generando un'accumulazione in forma di susseguirsi e reciproco invalidarsi di *informazioni-prodotto* (che, come visto, sono anche *informazioni-unità* e diventano *informazioni-valore*).

L'accumulazione comporta fenomeni di *raggruppamento* (la complessità dei quali è umanamente indeterminabile), secondo il principio del *controllore occulto* (perché è a sua volta indeterminato e indeterminabile).

Questi raggruppamenti e gerarchie di informazioni confluiscono nel campo di forze che genera i nostri valori relativi.

Attraverso le reti, la società capitalista, consumista, la società-spettacolo riesce quindi infine a costituire lo spazio assoluto e infinito dello scambio, dove l'attività e la partecipazione dei singoli riescono ad andare oltre il carattere illusorio e il meccanismo seduttivo dei media precedenti, sostituendolo con l'attrazione dell'attività personale, della partecipazione diretta.

In questo contesto, l'individuo-prosumer diventa finalmente protagonista della circolazione dello spettacolo, essendo al contempo il destinatario e il produttore della merce; contribuendo all'accumulazione del potere costituito dall'informazione nelle reti; costruendo il corpo comune (anche in senso fisico) del General Intellect.

Le reti sono così insieme la macchina di produzione (cooperazione produttiva) e lo spazio e il tempo dello scambio, il luogo di accumulazione del capitale come potere di quantificazione del valore relativo, del vantaggio differenziale, anche al di là dell'unità prezzo.

#### 12.1i COMUNISMO SPONTANEO O ESPROPRIAZIONE DELLA COOPERAZIONE?

Noi supponiamo che le Reti, nel loro insieme, costituiscano uno strumento di consolidamento e di accrescimento del capitale attraverso vecchie e nuove forme, soprattutto attraverso lo sfruttamento della cooperazione, considerata da sempre come parte propria e gratuita della produzione capitalista; a ciò si possono

aggiungere il vantaggio diretto dato da monopoli e privilegi sui mezzi di trasmissione e sui programmi, dalla costruzione e dall'accentramento della capacità di utilizzare l'informazione, l'amplificazione spontanea dei sistemi di manipolazione attraverso la ripetizione e l'accumulo di opinioni banali, o di opinioni altamente specializzate e tendenzialmente settarie.

Ma lo stesso fattore cooperazione, seguendo direttamente la tradizione marxista, è visto come l'affermazione di un nuovo modello di produzione, fondato proprio sul General Intellect, che però dalla stessa cooperazione organizza e attua la necessità della rivoluzione. Riportiamo un passo significativo da *Impero*<sup>147</sup>:

«Il computer si impone (...) come lo strumento universale o, meglio, come il tramite attraverso cui deve passare qualsiasi attività. Con l'informatizzazione della produzione tutto il lavoro sta per diventare definitivamente lavoro astratto.» E ancora: «Il lavoro immateriale implica immediatamente le interazioni sociali e la cooperazione. Gli aspetti cooperativi del lavoro immateriale non vengono cioè imposti e organizzati dall'esterno, come accadeva in altre forme del lavoro; nel lavoro immateriale *la cooperazione è completamente immanente alla stessa attività lavorativa*. Questo mette definitivamente in discussione la vecchia concezione del lavoro (condivisa dall'economia politica classica e dalla critica marxiana) come "capitale variabile", e cioè come una forza che viene funzionalmente attivata solo dal capitale; ormai, è il potere inerente alla cooperazione della forza lavoro (e, in particolare, del lavoro immateriale, che permette al lavoro di valorizzarsi. »

Il che è interpretato come espressione di un *comunismo spontaneo ed elementare* nel lavoro immateriale.

Altrove gli stessi autori però parlano di *espropriazione della cooperazione della moltitudine produttiva*.

## 12.11 COOPERAZIONE E VANTAGGIO DIFFERENZIALE

Già, ma come avviene tale "espropriazione"?

Scriva Paolo Virno :

«Marx identificó sin dudas al *general intellect* – el saber en cuanto principal fuerza productiva – con el capital fijo, con la «capacidad científica objetivada» en

---

<sup>147</sup> Michael Hardt, Antonio Negri, *Impero*, op. cit., pp 274-275

el sistema de máquinas. Así descuidó el lado, hoy absolutamente preeminente, por el cual el *general intellect* se presenta como trabajo vivo. (...) En el ámbito posfordista juegan un papel decisivo constelaciones conceptuales y esquemas lógicos que no pueden cuajar en capital fijo, siendo imprescindibles de la interacción de una pluralidad de sujetos vivientes. El «intelecto general» comprende, por lo tanto, conocimientos formales e informales, imaginación, inclinaciones estéticas, mentalidad, “juegos lingüísticos”. (...) El *general intellect* se vuelve un atributo del trabajo vivo cuando la actividad de este último consiste, en creciente medida, en prestaciones lingüísticas. »<sup>148</sup>

Virno precisa che “i pensatori e i discorsi” funzionano come macchine senza necessità di adottare un corpo meccanico o un’anima elettronica.

Già. Ma la questione è: cosa succede quando li adottano, quando le parole si trasformano in cose nelle reti?

Per concludere questa ultima traccia, presentiamo un esempio elementare di un efficace meccanismo di amplificazione dei processi manipolativi nelle reti, attuato senza colpo ferire, attraverso il flusso spontaneo di informazioni al quale tutti noi contribuiamo. A questo scopo facciamo una considerazione elementare: di ogni argomento nella rete sono presenti le opinioni di tutti quelli che si sono voluti esprimere al riguardo; con una prevalenza delle opinioni più comuni e diffuse. Queste sono non solo maggiormente presenti per quantità, ma hanno una maggiore probabilità di diffondersi, di essere.

Le reti funzionano come un immenso e apparentemente eterno sistema nel quale è preponderante la riaffermazione di messaggi obsoleti, con la unica qualità, soprattutto nelle situazioni che implicano una componente pratica (decisioni e conoscenze operative e strumentali) della preminenza delle informazioni più efficaci. A parte singolarità ed eccezioni che non contrastano questo funzionamento implicito.

Quindi si perpetua e amplifica lo stesso meccanismo di propaganda dello spettacolo mediatico tradizionale (con in più la gestione dei dati e il feedback sulle informazioni).

Ma anche in questo caso, a ben vedere, abbiamo trasformato l’informazione in elemento quantizzabile, suscettibile di essere anche prezato, e, novità, allo

---

<sup>148</sup> Paolo Virno, *Gramàtica de la multitud*, op. cit., pag. 112

stesso tempo di essere capitalizzato indipendentemente da un prezzo, direttamente come potere.

La cooperazione si poteva interpretare come propria dell'attività lavorativa e non precedente ad essa (Marx, *Il Capitale*, cap.XIII), ma nella condizione attuale si concreta in una forma propria e materiale, che più che capitale fisso per il quale sia impossibile quantificare il plusvalore relativo prodotto (altra interpretazione) appartiene al campo del *bene comune*, ossia della stessa natura di quella ricchezza la cui appropriazione costituisce l'accumulazione originaria. Ne deriva un vantaggio produttivo capace di determinare valore differenziale, o direttamente, attraverso la sua limitazione, un valore numerario. Ossia qualcosa che si scambia senza costo (perché non ha e non deve avere un prezzo nella fase di scambio), ma genera vantaggio, valore e se acquisito in forma esclusiva attraverso un atto di forza (come un accordo - *business* - lo sfruttamento opportunisto delle leggi dello stato, l'applicazione della capacità tecnologica dipendente da investimenti a grande scala, in generale, appunto, *una espropriazione*, etc.), denaro.

#### 12.1m IL GENERAL INTELLECT COME FONTE DI VANTAGGIO DIFFERENZIALE E DI ACCUMULAZIONE

Abbiamo visto la relazione tra la moltitudine come soggetto, lo sviluppo tecnologico costituito dalle reti, l'accrescimento dell'importanza dell'informazione e della cooperazione nel processo di produzione e circolazione.

Abbiamo descritto sinteticamente alcune caratteristiche di questo processo considerevolmente cambiate rispetto al periodo di pubblicazione dei *Grundrisse* e de *Il Capitale*: l'importanza del consumo e della circolazione, la necessità indotta, l'Americanismo come organizzazione in grado di equilibrare la sovrapproduzione, la progressiva sostituzione del controllo sul corpo in controllo dell'operatività legata alla mente, la concretizzazione della cooperazione in un sapere quantizzabile e scambiabile, lo sviluppo di modelli matematici in grado di dare un'interpretazione coerente a questi fenomeni, la complessificazione dei processi di definizione del valore. Riguardo a quest'ultimo punto abbiamo espresso un dubbio sulla concezione della forza lavoro come premessa del sistema produttivo capitalista, quindi precedente, ossia ontologicamente diversa rispetto al capitale.

Al riguardo abbiamo esposto le considerazioni di Bichler e Nitzan sul capitale come potere e sul valore come risultato di un *processo di capitalizzazione* che ha come mezzo l'accumulazione ottenuta grazie alla crescita differenziale (ossia maggiore rispetto ai competitori), generando quello che definiamo valore differenziale o relativo; ma che procede da e ha come obiettivo il potere, o nella definizione *order and creorder*: «capitalization is (...) the generative order of capitalism. It is the flexible and all-inclusive algorithm that *creorders* – or continuously creates the order of – capitalism.»<sup>149</sup>

Tutto ciò si traduce quindi in potere e può essere misurato in denaro, ma non esclusivamente; è infatti possibile capitalizzare (ossia attuare in prospezione di utili futuri) qualsiasi cosa in grado di produrre aspettative di ingressi futuri.

Abbiamo quindi trattato la macchina, ossia lo straordinario universo delle reti, visto come renda computabile l'informazione e come noi la utilizziamo per inserire e estrarre informazione, per comunicare e che in ogni caso stiamo partecipando alla elaborazione generale della macchina. La abbiamo definita il “corpo del General Intellect”, capace di smaterializzare la realtà fisica e di materializzare l'informazione.

Siamo quindi giunti alla comunicazione, abbiamo ricordato l'interpretazione della *società dello spettacolo* data da Guy Debord e segnalato la necessità di confrontare il sistema tradizionale dei Mass Media con lo scambio nelle reti.

Abbiamo quindi ricordato come l'interazione e la cooperazione, proprio in quanto General Intellect, siano concepiti come un comunismo spontaneo ed elementare in nuce nell'ambito delle teorie sulla moltitudine, attraverso gli studi di Hardt e Negri; attraverso Virno abbiamo cercato d'individuare i meccanismi di espropriazione della moltitudine produttiva.

In quest'ultima traccia abbiamo mostrato l'informazione quantizzata in rete come fattore che permette la convergenza dei concetti di General Intellect, moltitudine e capitalismo come potere.

Le relazioni in atto nell'ambito della parola come elemento di comunicazione, della fabbrica come elemento di produzione, della forza e dello stato come elemento di coercizione e del numerario come simbolo dei valori risultanti, trovano un altro spazio e un altro tempo. Uso queste espressioni dimensionali

---

<sup>149</sup> Bichler, Shimshon e Nitzan, Jonathan, *Capital as Power. Toward a New Cosmology of Capitalism*

perché è proprio un nuovo universo che si materializza come processo di capitalizzazione attraverso le reti. Ora l'informazione, assolutamente riproducibile e accumulabile, costituisce un'unità di scambio concreta: la scissione delle qualità fisiche (facilmente quantizzabili) da quelle tecniche (imponderabili e non valutabili) costituisce l'elemento che permette a queste di diventare strumento di generazione di accumulazione differenziale; come quantità è un elemento scambiabile, riproducibile all'infinito, misurabile e genericamente senza un valore monetario; come tecnica è un elemento strategico.

Quando questo potenziale non proceda da informazioni o comunicazioni specifiche la proprietà delle quali è o può essere privata, ma proceda da un processo di cooperazione tra più (o tra le qualità tecniche del loro intercambio informatico), entriamo nel campo della capitalizzazione dell'informazione nel General Intellect, nel campo attuale del gioco di potere che costituisce la vera natura del capitale: si tratta di un vantaggio relativo (ma il potere non è mai assoluto) capace di generare una nuova, continua forma di accumulazione, a spese di altri capitali e, in questo caso, dei più.

Noi, i più, General Intellect, insieme accumulazione, scambio, produzione e riproduzione di informazioni, tendiamo a divenire indistinguibili dal capitale stesso, in quanto indistinguibile è il capitale fisso dal capitale variabile, come il capitale variabile dal lavoro, come il lavoro necessario dal plus-lavoro, come il lavoro dalla cooperazione, tendendo a essere indeterminabile la misura della forza lavoro, confondendosi produttore, distributore e consumatore, affermandosi la cooperazione come il principale fattore in grado di generare valore differenziale, ossia di permettere alla produzione di divergere dalla media statistica (che non è in grado di generare accumulazione e valore), di superare la normale ratio di ritorno (*rate of return on investment*) e, in ultimo, essendo diffusa la proprietà del mezzo di produzione, anzi essendo *impossibile la non proprietà* dello stesso.

Nel momento in cui il capitale divenuto informazione diviene mondo, la sua ecologia è il General Intellect. Ma in questa condizione "controllori occulti", inconoscibili, studiati oggi come processi di sviluppo probabilistico (riducibili a funzioni stocastiche), per esempio attraverso la "legge di potenza" (vedi, a seguire, i recenti studi di Albert-László Barabási) "organizzano" i suoi sviluppi e le sue combinazioni; insieme organizzano la cultura, o la diffusione e l'accumulazione del capitale, del potere. In questo ambito le azioni e le

conseguenti reazioni (le ribellioni, le rivoluzioni e le rigenerazioni), si organizzano successivamente verso il beneficio (sotto varie forme, ad esempio come “tenore di vita”, o direttamente potere, o accumulazione di denaro, o nuove tecnologie) dei più, o di una parte sola di questi, comunque elementi dell’insieme, concentrando e intensificando le reazioni in funzione dell’intensità delle azioni, in una dimensione che non è più né spaziale, né temporale in senso tradizionale: da cui la liceità delle note affermazioni, “fine della storia, fine di dio, fine del capitale, fine dell’uomo”. Ma, in un tal contesto, queste dichiarazioni perdono, ovviamente, significato. Eppure convivono con il costituirsi di nuove forme di valore, dati e sistemi di dati (funzionalità che potremmo definire “dall’inconoscibile destino”), generati, alla fine del percorso, dal General Intellect stesso, nel suo a ben vedere imperscrutabile processo di accumulazione.

Far convergere lo sviluppo del General Intellect con il vantaggio dei più rimane comunque una questione aperta.





13

LA SOCIETÀ DELLE RETI

### 13.1 LA SOCIETÀ DELLE RETI

*Illud in his rebus non est mirabile, quare,  
omnia cum rerum primordia sint in motu,  
summa tamen summa videatur stare quiete,  
praeterquam siquid proprio dat corpore motus.*

Lucrezio<sup>150</sup>

Quando l'ambiente della comunicazione universale si materializza nelle reti, è l'uomo stesso (quindi il soggetto stesso) a divenire merce. Il soggetto attua da valore-segno.

La partecipazione esaustiva e perpetua dell'individuo alla comunicazione non è altro che un titanico (ma unico) sistema di modulazione del valore di scambio generato dall'interazione dei singoli soggetti in quanto merce. È questa la forma che assume nella società della *tecnocultura* il General Intellect.

Lo scambio in rete però non è affatto "libero" né reciproco come descritto convenzionalmente, per il semplice fatto di essere inserito in un sistema (la comunicazione in rete) che comunque genera valore, ossia è un processo di trasformazione dello scambio in un valore condivisibile.

Questo valore non è contraccambiabile e non è neanche più misurabile con un "semplice" prezzo: in tal senso è un valore intangibile, instabile, inindividualizzabile: lo si può solo intuire, avvertire, e riconoscere quando, divenuto *valore valorizzato*, è pronto per essere cambiato, ossia è già cambiato e *scambiato in un nuovo, successivo, instabile valore*.

In quanto medium soggetto e oggetto sono equivalenti, sono cioè merce, sedimento che si accumula in una nuova materialità (per il lavoro continuo della moltitudine), in una nuova energia, in una nuova parola.

---

<sup>150</sup> Lucrezio, *De rerum natura*, Libro Secondo

## 13.2 BREVI NOTE D'ESTETICA

*En muchas dimensiones, la ampliación resulta ser estrechamiento  
In molte dimensioni, l'ampliamento risulta essere un restringimento*

Theodor W. Adorno<sup>151</sup>

Colpisce l'accanimento nel cercare di descrivere cosa sia l'arte e, per inverso, *il perché estetico*.

En passant annotiamo che l'arte, più che definita, era *celebrata* nell'antichità. Sono state tramandate testimonianze della meraviglia prodotta dall'arte, non dell'arte come prodotto. Anche l'antica trattatistica, i lavori sistematici dei primi filosofi, ripresi dagli autori successivi, sono da inscrivere nell'ambito di un tentativo generale di interpretare, spiegare, teorizzare ogni cosa, fisica come sociale. Da Narciso alle Muse, da Orfeo a Eros, l'arte si è liberata sempre dai rigidi ambiti delle varie definizioni.

Se ora dovessimo "procurarci" una definizione, strumentale alla nostra indagine (e in particolare alle pagine seguenti), la limiterei a un'osservazione elementare (e, se vogliamo, fondamentale) e la restringerei nel campo specifico che stiamo indagando, quello visivo in genere, e specificamente architettonico.

Allora nella sua percettività (indubbiamente un elemento fondamentale), le arti visive non sono espressioni incerte, produzioni qualsiasi, anche se possono assumere qualsiasi sembianza.

Ma ciò che l'arte mostra, lo mostra in una maniera che possiamo descrivere in modo ineffabile: quello che vuole individuare, l'arte lo individua come *speciale*.

Lo osserva e rileva come tale, o come tale lo ri-costruisce, lo compone in modo da disporlo. Così, per contro, ciò che è disposto, individuato *specialmente*, diventa indicazione di condizione speciale.

In altre parole, la questione del contenuto, come quella della forma (tanto enfatizzate in conseguenza dell'opera di Hegel), delle reciproche relazioni, analogie, omologie, identità, risulta secondaria rispetto all'atto della scelta (richiesto dalla comunità? Operato dall'artista? Adorno affermerebbe: in

---

<sup>151</sup> Adorno, Theodor W., *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino 2010, pag. 1

generale proprio dell'arte come *antitesi sociale della società*) di evidenziare un tratto del nostro mondo, indipendentemente dalle vicende del nostro linguaggio e del nostro ambito, insomma del codice utilizzabile (che come parte del nostro esprimerci è a sua volta oggetto della nostra analisi, anzi spesso è l'oggetto unico della critica e dell'analisi estetica in genere).

Ma, questa condizione *generica* è proprio ciò che è posto in secondo piano dalla condizione *speciale* del procedere dell'opera d'arte, della sua ideazione, realizzazione e fruizione (prese come atto comune).

L'arte non dà un risultato, né un prodotto scontato, ciò che affronta è evidente, ma non palese, non è ovvio trasmettere.

Non si può dare, infatti, un risultato che sia ovvio. L'arte può trattare l'ovvietà, persino presentandosi con modalità convenzionalmente definibili come ovvie.

Ma non può trattare tali ovvietà in forma ovvia dando un risultato ovvio.

Su questo potremmo dilungarci in vari esempi, riportandoli da momenti diversi della storia dell'arte. Per semplificare cercheremo di trattarlo con soli cinque esempi tratti da un'arte, la fotografia, che negli ultimi venti anni ha visto una trasformazione tecnica straordinaria. Cerchiamo cioè di sopperire alla mancanza di spazio con l'evidenza degli esempi trattati.



85 Man Ray, *Ritratto di Kiki de Montparnasse* (1926): l'unione di due elementi convenzionali (bianco/nero e somiglianza) e l'inversione animato/inanimato trascendono l'apparente banalità dell'immagine.



86 André Kertész, *Distorsion* (1939): l'immagine femminile come *dettaglio deformato*; trasferimento della presenza del feticcio dall'ovvietà del corpo femminile allo spazio della percezione: lo slittamento sinodochico- metonimico è dalla soggettività dell'oggetto percepito all'oggettività del percettore. Con certa ironia.



87 Wynn Bullock: la luce mostra la realtà vista attraverso un occhio diverso



88 Paul Strand, *Wall Street, New York City* (1919): una semplice unione di due classi di presenze quotidiane indefinite è capace di evocare *attraverso l'assenza* (l'idea di Wall Street...)



89 Alfred Stieglitz, *From the Shelton, Looking West* (1931): presente e futuro, dove la connotazione è ancora rappresentata attraverso l'assenza, qui nella *forma omologa* composta di solo nero, indice apofatico, di nuovo gioco di illusioni tra immagine e prova fotografica, tra rappresentazione e percezione.

Inoltre già anticipiamo che la questione dell'ovvietà diventa pressantemente critica se parliamo di architettura. Sia nei suoi aspetti di arte, che in quelli estetici in genere. Il riferimento consueto al modello - e spesso all'apparenza esteriore del modello - porta gli architetti a ripetere gli elementi ovvi propri di alcuni modelli ed esempi "speciali", ancor più se la preminenza del modello è entrata nel circuito della moda.

Questo fenomeno è stato amplificato dal XX secolo dalla illimitata diffusione e dallo scambio continuo di esempi, di modelli, di immagini d'architettura. Un fenomeno che nell'era delle reti risulta ancor più importante, con caratteristiche nuove e conseguenze esasperate.

Ciò che nel XX secolo impedisce l'affermazione del tipo, (la *typisierung* auspicata da Muthesius, la *paideia* perseguita dal Bauhaus, la conformità attraverso il tecnicismo vagheggiata da Neutra, persino il rispetto del tipo storico "sedimentato" proposta da Caniggia e tanti altri negli anni '70, e così via), è proprio la sua sostituzione con l'ovvio.

Tanto per parlare chiaro, nello spazio urbano, tra la moltitudine di esempi, oggi ci si offre un campionario di ovvietà, ma nessun tipo<sup>152</sup>.

È illusorio cercare tipi in una società che oppone la moda al modello, che sostituisce continuamente i suoi percorsi e le sue impronte.

Spacciare, al contrario, per tipo una norma sostenuta da una ideologia da mercato, è invece un esercizio retorico che compie una forma di mistificazione particolarmente sfruttata dal Postmodernismo. Ora questa disputa sull'affermazione di autorità, in senso tradizionale, è un ricordo, una coda del passato: non c'è più bisogno di alcuna autorità costituita per definire i valori funzionali allo sviluppo, per costruire una condizione spaziale, nel senso di un vero e proprio condizionante della visione e del giudizio, di quella complessa relazione tra estetica ed etica che organizza la società delle reti.

La visione viene assuefatta alla variazione del già visto, genericamente ovvia come negazione strumentale della stessa, annunciante la prevedibile variazione successiva.

---

<sup>152</sup> L'aspirazione al tipo, promessa dal postmodernismo e dal proto-postmodernismo accademico (vedi in Italia Aldo Rossi, Vittorio Gregotti,) come da parte degli interpreti della rivoluzione del Team X (ad esempio sempre in Italia, Giancarlo De Carlo), è stata frustrata evidentemente, in maniera incontestabile: le radici di questo fallimento risiedono nella mistificazione semantica tra ovvietà e tipicità, sulla quale ha giocato in maniera ora capziosa, ora semplicemente ignorante, soprattutto l'accademismo postmodern, una confusione dalla quale, ovviamente, non tale corrente, né molta parte dell'architettura seguente, ha potuto affrancarsi.



### 14.3 NATURA E MEDIUM

*La natura è sottomessa al segno dell'uomo attivo, dell'uomo che iscrive la tecnica nella natura*<sup>153</sup>

Gaston Bachelard

*La apprensione della natura come strumento (ipotetico) precede lo sviluppo di ogni organizzazione tecnica particolare*<sup>154</sup>

Herbert Marcuse

Se la certificazione della natura, il mondo razionale, è fondata sulla quantità misurabile, ma questa non è *una proprietà della (ipotetica) cosa (in sé)*, ma una proprietà della sua relazione con altre cose;

se ogni relazione, prima che una divisione secondo il comun denominatore della ragione in un rapporto tra soggetto e oggetto, tra causa ed effetto, tra soggetto e predicato, etc., è una *mediazione*, un passaggio, uno scambio reciproco tra due parti;

se questo concetto lo possiamo situare nella visione cibernetica, come feedback, sia – conseguentemente – nella relazione di McLuhan (*the medium is the message*) - come indissolubilità delle parti al di là della mediazione;

allora la quantificazione della mediazione (come *attività* prodotta dallo scambio tra parti – particolarmente tra *ragioni* – ossia oggettivata per il suo fine), costituisce uno stato di altro grado, che si presenta (in atto) come la *verità* relazionale, il suo messaggio, appunto, quindi la sua regola; insomma: *il verbo*.

Non si tratta più di una unione di operazioni soggettive, costituenti la doxa. Ma di una apprensione di valori soggettivi all'interno della produzione razionale, *come valori (e misura) della verità*. E questa verità si presenta così come il nesso funzionale della società umana, ne definisce le regole, la direzione, che sia necessità: quindi ne stabilisce l'essenza.

Questa direzione è una forma di volontà che si costruisce, si (*auto*)*produce* non solo attraverso la moltitudinaria azione delle sue parti, ma attraverso quella sommatoria che annichilisce ogni potenzialità di libero arbitrio, in quanto da un

---

<sup>153</sup> Bachelard, Gaston, *L'attività rationaliste de la physique contemporaine*, Paris, Presses Universitaires, 1951, pag.7

<sup>154</sup> Marcuse, Herbert, *The Unidimensional Man*, Beacon Press, Boston 196, pag. 172

lato determina la direzione, l'indirizzo, in termini descrittivi *la volontà* dell'insieme, ma nel fare questo ne determina anche la scala di valori, i riferimenti che muovono ciascuna delle parti, nella loro propria (questo sì) assertività o forza negativa; e così, nell'insieme, ogni capacità operativa e decisionale..

Una delle trasformazioni che si sviluppano con le reti è la possibilità di interpretare e incrementare questa *vis* attraverso procedimenti statistici, anche se di fatto questo fenomeno non ha necessità di procedimenti specifici, di tecniche particolari, per manifestare la sua potenza. Basta stabilirne le condizioni di innesco.

#### 13.4 CAPTURING VALUE

*More briefly and with a formula: economics is the study of commodity-messages. External to the commodity-message lie the production and the consumption of the bodies of the commodities – sign and non-sign bodies as they may be with regard to their status as products.*

Ferruccio Rossi-Landi<sup>155</sup>

Lo sviluppo rapidissimo del prodotto architettura sotto l'aspetto tecnologico, e in generale l'enfasi data alla componente di innovazione tecnica e alle sue applicazioni (con le relative implicazioni nel processo di genesi formale), seguono la tendenza dell'innovazione a sfruttare una nuova tecnica come vantaggio competitivo; si tratta sempre di un vantaggio in grado di far emergere nuovi produttori, capaci di costruire i propri prodotti su tale innovazione e non solo quindi di adattarla a una pratica già avviata.



90 Bruce Goff, Bavinger House, Norman (Oklahoma), 1955

---

<sup>155</sup> Rossi-Landi, Ferruccio, *Linguistics and Economics*, op. cit., pag. 1917

Come cambia, volendo semplificare, e seguendo l'esempio del product design, il *coefficiente stilistico* dell'architettura? Possiamo ipotizzare che il cambiamento avvenga per incrementi successivi (una linea stilistica, una scuola) e per incrementi modulari (il gioco tra le diverse scuole, in un modo radiale), sfruttando un contenuto tecnico o altri componenti presenti nel contesto.

Tutto questo si sviluppa secondo un sistema di feedback reciproco tra mercato e prodotto. L'elemento principale di questo processo lo identifichiamo nel *capturing value*, appropriandoci di questo termine tipico del marketing.



91 Bart Prince, Skilken Residence, Columbus, Ohio 1996-1999

Questo processo costituisce una forza in sé, capace di condizionare lo sviluppo del prodotto. È, in definitiva, il riferimento attraverso il quale il prodotto si forma e la forma del prodotto si sviluppa, evolve.

Pertanto il *value capturing* corrisponde al *form shaping* del prodotto di design.

Qualsiasi azione volta alla modifica di un prodotto (o alla nascita di un prodotto nuovo), qualsiasi azione che agisce nel suo *stile*, inteso semplicemente come capacità di distaccarsi, di rendersi evidente, *vistoso*, rispetto alla norma, è un fenomeno dipendente da un processo di value capturing.

Questo processo, che contiene sia la capacità (grande, piccola) progettuale individuale, sia l'influsso della *doxa* sul prodotto, costituisce il campo di sviluppo del prodotto.

In questo campo, evidentemente, la *doxa* (che pertanto interpretiamo come una manifestazione del mercato) è l'elemento preponderante, e l'elemento individuale rispettando la sua condizione nell'introdurre un nuovo prodotto al contempo partecipa congiuntamente a una modifica del sistema; una modifica che, per radicale che sia, deve *rispondere* alle condizioni del contesto di sviluppo.

Ossia, anche il prodotto più radicale, riconoscibile come proposta originale, è in realtà una risposta. La sua capacità *condizionante* l'ambiente non può esimersi dal rispettare le condizioni della potenzialità; quindi condizionare rispetto a una possibilità, come risposta ad essa, significa introdurre una nuova possibilità, nuove domande, in una condizione che insieme accetti e permetta il cambiamento.



## 92 *evoluzione dell'iPhone Apple*

Ipotizzare la condizione puramente propositiva del produttore, o del prodotto, e che questo (semplificando), sia capace di *influire sul gusto*, è in realtà solo un modo di leggere in forma schematica lo stesso processo da un altro punto di vista: prodotto

e mercato, in questa lettura, sono classificati come oggetti e così entrano in un ragionamento la cui precipua operatività è evidente. Ma prodotto e mercato (mi si perdoni l'osservazione banale), sono irriducibilmente uniti, non solo perché l'uno (il prodotto) è una parte del mercato e il mercato è *l'insieme dei prodotti*<sup>156</sup>, più che l'insieme della domanda e dell'offerta: domanda e offerta sono modalità proprie del processo di produzione e di scambio dei prodotti, non *principi agenti* e dipendono principalmente dalle proprie caratteristiche stesse; sono poi queste caratteristiche stesse, attraverso i vincoli competitivi che esercitano reciprocamente, a dipendere da un insieme di fattori differenti: legislazione, costo, condizioni e casualità. Differenti, non esterni, solo in quanto, a loro volta, essi stessi sono prodotti. Ma in qualche modo esterni, di volta in volta, al processo in atto, in quanto attuati attraverso un soggetto che valuta degli oggetti.

La richiesta di un prodotto è pertanto determinata dalle sua *capacità* rispetto agli altri, e l'introduzione di un nuovo prodotto, quando non sia un processo incrementale, è più spesso il risultato di una nuova tecnologia produttiva che di una domanda esistente. Ma tale tecnologia si materializza in un prodotto che supera e sostituisce, o integra, i vecchi prodotti, i quali, coesistendo con tale innovazione (intesa - McLuhan - come "a change of scale or pace or pattern" introdotto da un cambiamento negli "human affairs") manifestano a loro volta la mancanza, il difetto di quel prodotto che è ora potenzialmente realizzabile.

Domanda e offerta definiscono invero condizioni, possibilità, come i volumi d'acquisto e il loro equilibrio (o squilibrio).

Prendiamo per esempio la matrice Ansoff, comunemente utilizzata per individuare strategie di marketing:

		Products	
		Present	New
Markets	Present	MARKET PENETRATION	PRODUCT DEVELOPMENT
	New	MARKET DEVELOPMENT	DIVERSIFICATION

<sup>156</sup> Domanda e offerta di cosa? Di quali entità astratte? Di prodotti. Altrimenti: insieme degli operatori: ma con cosa? Al di fuori del concetto di prodotto, ci troviamo di fronte all'errore di proporre una questione apparentemente metafisica che vorrebbe interpretare il tutto attraverso principi che altro non sono, in questo contesto, che prodotti...

La distinzione mercato-prodotto (ascisse-ordinate) è una semplice classificazione che individua caratteristiche proprie di una realtà singolarizzabile, descrivibile dalla matrice (o dall'insieme-matrice) che rappresenta però le caratteristiche dell'insieme - prodotti. Tutto ciò in quanto l'oggetto in questione, la strategia, è a sua volta un prodotto e il mercato, nella matrice, è il *prodotto-mercato* .

Insomma, parafrasando McLuhan, ci troviamo in una condizione nella quale “the market is the product”; e in questo caso, l'equazione è leggibile nei due sensi.

Come Mc Luhan considera *medium* ogni estensione della capacità umana, fisica o intellettuale, e l'atto di estenderla agli altri, quindi tutte le innovazioni, le idee, le parole: ossia, contrariamente a come è spesso interpretata la frase, il mezzo che compie la nostra relazione comunicativa con l'altro è *identificabile* grazie al messaggio.

In tal senso, la presenza di un nuovo messaggio (innovazione) è l'effetto di un nuovo medium, di una nuova possibilità *comunicata*.

Appare così più chiara l'analogia che propongo tra l'equazione di McLuhan e l'identità mercato-prodotto. Se un prodotto è un messaggio (in quanto il messaggio è un prodotto), *il prodotto è il medium*. Quindi, la presenza di un nuovo prodotto è l'effetto di un nuovo medium, di una trasformazione del mercato; come tale è una nuova possibilità. Ciò che implica questa identità ha una portata che va ben oltre la trattazione apparentemente accademica che ne abbiamo dato: se il complesso gioco che muove questa modifica è appartenente all'universo della comunicazione, le cui condizioni, oggi, sono *essenzialmente* componenti delle reti, possiamo comprendere in una struttura la trasformazione della condizione mediale (ossia, della mediazione) che è non solo fase produttiva, come agente della tecnica in un processo globale di reificazione, ma, in senso inverso, è momento della trasformazione della tecnica in pensiero e della sua organizzazione secondo procedimenti analoghi a quelli della produzione di massa; un tema che rappresenta uno dei fuochi di questo lavoro e sul quale torneremo.



### 13.5 LA CONDIZIONE

*Il processo di ricezione e di utilizzazione dell'informazione s'identifica con il processo del nostro adattamento all'ambiente esterno, e del nostro vivere in modo effettivo in questo ambiente.*

Norbert Wiener<sup>157</sup>

L'architettura è stata per lungo tempo un'arte oggetto di un dialogo proprio, destinato nella sua versione ufficiale a persone e a luoghi specifici: la critica, con la sua specifica autorevolezza; la pratica, con i suoi maestri, anch'essi autorevoli; la scuola, con i suoi docenti e il suo sistema valutativo.

Si parlava d'architettura anche in ambiti conviviali di vario genere, e giù, sino allo scambio occasionale. Vedremo come oggi a risalire sempre più in questa scala d'autorità sia proprio quest'ultimo aspetto.

Qualcosa rimane di queste forme tradizionali, soprattutto attraverso la mediazione dei social network, o di pagine web di riferimento. Ma proprio in quest'ambito le varie componenti descritte si confondono, diluendo l'autorevolezza delle forme maggiormente verticali nell'apparente orizzontalità dello scambio; ossia, diluendo l'insieme di qualità proprie dell'autorità nella logica della quantità.

Così anche queste attività, concepite per un sistema di relazione differente, entrano nella *condizione* attuale; i modelli agiscono secondo paradigmi d'impatto di tipo quantitativo, subordinando a questa caratteristica le proprie qualità; tali quantità passano dall'essere momenti d'equilibrio di una relazione dialettica, di una *mediazione*, a oggetti strumentalizzati. In tal senso quelle che potremmo definire azioni di guida, nel senso di manageriali, gestionali dei processi produttivi (esperite attraverso i moduli operativi che sono parte di quella *amministrazione* che è agente diretto di dominazione, nel senso di coercizione all'efficienza di un processo tecnico-produttivo), acquisisce la natura propria di un fenomeno legato alla quantità, mostrandosi così subordinato alla presenza preponderante della reificazione dell'universo tecnico che, essendo

---

<sup>157</sup> Wiener, Norbert, *The human use of human beings*, Boston 1950, ed. italiana, *Introduzione alla cibernetica*, Boringhieri ed., Torino 1966, pag. 141



parte di un processo comunicativo, agisce in quanto descrive *un universo metafisico*, quindi un riferimento concettuale, *ideologico*, ossia etico e normativo. Ma la guida è in senso cibernetico, ossia i regolatori appartengono al campo descritto da Norbert Wiener in *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, in quanto l'operatività del manager, come di qualunque altro esecutore, è *condizionata*.

Rimaniamo così nell'ambito tracciato da Herbet Marcuse ne *The Unidimensional Man*: «(...) il processo sociale di automatizzazione esprime la trasformazione, o meglio la transustanziazione del potere del lavoro, nel quale il primo, separato dall'individualismo, si trasforma in un oggetto produttivo indipendente, e così in un soggetto in sé stesso»<sup>158</sup>.

Lo stesso Marcuse impegna pagine interessantissime per difendere il potenziale comunque negativo, antagonista, dell'arte, in una tale condizione. Per



93 William Garnett. "Foundations and slabs, Lakewood, California", 1950

---

<sup>158</sup> Marcuse, Herbet, *The Unidimensional Man*, Beacon Press, Boston 1964, pag. 58

l'architettura, subordinata ai processi produttivi e strettamente dipendente dalle logiche economiche, per di più operazione di natura inerentemente funzionale, tale posizione è ben difficile da sostenere. Come guide, gli *archi-tetti* soggiacciono a tali logiche. D'altronde lo stesso si può dire dell'arte nella grande kermesse della sua mercificazione. Con la differenza che le ragioni puramente economiche, produttive, in questo caso lasciano ancora l'operatività agli *agenti secondari*: i critici, i mercanti e, se vogliamo, in virtù di tale paternità condivisa, gli artisti stessi. La estraneazione della forma rispetto alla potenzialità espressiva del soggetto riguarda invece direttamente l'architetto. Con la singolarità che tale estraneazione non si dà come estraneazione dalla volontà del soggetto, in tal caso dell'architetto. Detto in altri termini, tale volontà esprime la *creatività* in funzione di *una condizione nella quale la tecnica si esprime a sua volta attraverso l'esito statistico del confronto comunicativo tra i suoi prodotti*.

## 13.6 UNIVERSALI

*Tutto si dice ciò a cui non manca nessuna delle parti che costituiscono naturalmente un tutto; oppure di ciò che contiene altri esseri, se ha unità.*

Aristotele<sup>159</sup>

«Il mondo-oggetto è [così] il mondo di un progetto storico specifico e non è mai accessibile fuori del progetto storico che organizza la materia, e l'organizzazione della materia è nello stesso tempo una impresa teorica e pratica»<sup>160</sup>.

Gli attori individuali sono sintetizzati e integrati in un individuo che non è un uomo, ma una macchina.

Non seguono un processo di confronto dialogico, sensibile, cognitivo, discorsivo, e così via, ma una selezione statistica: è in tal modo che il General Intellect costruisce gli *universali*, e sono questi universali sostantivi che procedono come reificazione di una condizione propriamente metafisica, no il contrario...

Però questi universali, allo stesso tempo, organizzano una particolare ideologia (una ideologia che, ricordiamo, nell'interpretazione propria della Scuola di Francoforte è funzionale al dominio), in quanto sono la sommatoria di componenti funzionali al rendimento, all'efficienza della produzione. Un universale è anche un riferimento con carattere normativo; nella filosofia greca definiva l'esemplarità in quanto superiorità. E come tale diviene il riferimento, appunto, di una scala di valori. Lo scambio umano, storico e astratto-universale, che costituisce la situazione del medium (e qui riutilizziamo il termine nel significato proposto da McLuhan), diviene una relazione materializzata in quantità, capace di generare così un universo ordinato, nel quale il caos è confinato, marginalizzato, mantenuto alla periferia del luogo di concentrazione di verità la cui genesi è però puramente statistica; ma non per questo non costituisce una valida ontologia. Possiamo immaginare questa scala di valori come continua iterazione della funzione di Gauss, e visualizzarla come un cilindro che procede con il suo nucleo denso e cerchi concentrici sempre più rarefatti. In questa rappresentazione delle relazioni dovute agli effetti degli

---

<sup>159</sup> Aristotele, *Metafisica*, Libro Quinto, XXVI

<sup>160</sup> Marcuse, Herbert, op. cit., pag. 237

attrattori in rete sulla formazione dei valori, possiamo probabilmente ripercorrere un processo immaginativo simile a quello vissuto da Albert Einstein, e concepire l'insieme dei processi comunicativi come un universo la cui forma è influenzata dalla relazione tra poli gravitazionali.

Le pagine di questo capitolo rielaborano la teoria sviluppata da Marcuse, nel citato volume (*The Unidimensional Man*), che è del 1964. Le straordinarie riflessioni di Marcuse concernono gli effetti del dominio tecnico nella società contemporanea, lasciando viva l'ipotesi di una liberazione del potenziale creativo, capace di raggiungere una vita *umanamente migliore*. Da quando è stato scritto il libro sono cambiate molte cose, ma non le linee principali del processo di dominazione descritto. Una questione però marca da sola una differenza incolmabile: nella società contemporanea non si è meccanizzata solo la produzione di manufatti, bensì anche i processi di percezione, trattamento intellettuale, comunicazione, in breve la produzione di processi mentali. In altre parole non è la teoria a subire una modifica in senso unidimensionale, stante la sua tendenza alla sparizione più che all'unificazione.

Di quegli stessi anni, risultano ancora attuali le incisive argomentazioni di Jean Baudrillard, sull'iper-attuale anticipazione americana:

«Take this remark on the tele-techno-media age from the “Evil Demon” work as a typical example: The immense majority of present day photographs, cinematic and television images are thought to bear witness to the world with naïve resemblance and a touch stone fidelity. We have spontaneous confidence in our realism. We are wrong. They only seem to resemble things, to resemble reality, events, faces. Or rather, they really do conform, but conformity is diabolical... we all remain incredibly naïve: we always look for a good use of the image, that is to say a moral, meaningful, pedagogic or informational usage, without seeing that the image in a sense revolts against good usage, that it is the conductor neither of meaning nor good intentions...

And this is why, as a radical European theorist “abroad” – and for all the manifest injustice and inequalities he finds in *his* America – “hyperreal America” remains for Baudrillard more “true to the state of things today” than any nostalgic “European mind-set”. In America, *from the outset*, you are in a transpolitical sphere which exempts you – for better or for worse – from any social realism. By way of contrast, in our “traditional world” (our European world

history and linear temporality, high culture and intellectualism) “we” retain the “sentimental cult of the message” whose time has not passed. And so while America may serve as an alibi for the European mind as it seeks to comfort itself that this high culture shelters us from the banality, the superficiality and the brashness of a zero-sum signification society, in fact America is the “truth” of a generalised loss of values in the West raised to the Nth power. This is not to say that Baudrillard sees Europe turning into America but that (hyper) modern America, having been born out of a rupture with Europe, now appears on Europe’s horizons to haunt its bluff good conscience as, by media injection, it spreads to all latitudes and countries *qua* the disappearance of the referent and the triumph of globalization – of techniques, the market, tourism and information – over a now defunct universalization – human rights, freedoms and democratization.»<sup>161</sup>

Si può riflettere circa questa posizione e la nota asserzione di Derrida “nulla esiste fuori dal testo”, particolarmente considerando la glossa di Ferraris “fuori dal testo c’è un mondo intero, ma senza iscrizioni non c’è un mondo sociale”.

In altre parole, come Marx aveva delineato nei *Grundrisse*, le funzioni proprie del soggetto pensante passano a essere caratteristiche del General Intellect: ma questi non guida semplicemente la produzione come effetto di una sommatoria di volontà, di atti coscienti. Al contrario la volontà è qui una sommatoria di numeri: in altre parole, la potenza statistica si appropria della metafisica trasformando la tecnica in pensiero.

---

<sup>161</sup> Hart, Sally, *Jean Baudrillard and Jacques Derrida: At the limits of Thought*, in *International Journal of Baudrillard Studies*, Volume 5, Number 1 (January, 2008).

### 13.7 VARIAZIONI DI STILE

*Alla radice del dispositivo pensante si trova una contraddizione strutturale: il dispositivo capace di produrre nuova informazione deve essere unico e doppio al medesimo tempo. Questo significa che ognuna delle sue sottostrutture binarie deve essere tanto un tutto che una parte di un tutto allo stesso tempo.*

Jurij Lotman<sup>162</sup>

Norma e variante: lo sviluppo della forma è gioco tra norma (universale) e variante (individuale), tra ciò che è governato da regole e ciò che è colto altrimenti, ossia secondo relazioni differenti dalle normative.

È un fenomeno analogo proprio alle dinamiche di sviluppo del value capturing. E ciò è ben evidente nel caso delle tendenze che sono soggette all'influenza di informazioni digitali e dati delle reti. Questa analogia è d'altronde ovvia: la forma è un valore...

Potremmo immaginare la variazione, nel corso del tempo, come una *robot navigation*: regolato da diagrammi di Voronoi, il controllo dell'avanzamento sceglie la traiettoria come l'insieme dei punti equidistanti dagli ostacoli. In un campo di forze, alcune di queste costituiscono una prima selezione, che dipende dalle conoscenze applicate alla condizione contingente del singolo. L'intensità di tali forze dipende da un fattore prettamente culturale, che è una forma di interazione tra individuo e ambiente già definita, ed è insieme l'elemento in divenire. L'equilibrio tra tali intensità comporta la variazione, ossia lo squilibrio e lo slittamento rispetto alla norma. L'insieme (sociale) di queste variazioni costituisce la variazione della norma.

In un simile processo (presentato sì con una semplificazione e una schematizzazione estreme, ma non per questo non congrua alla descrizione di questi fenomeni nella loro complessità) è evidente l'importanza:

- della selezione dei dati che raggiungono l'agente;
- della loro dimensione (la disposizione degli ostacoli);
- della capacità di questi dati di riferirsi all'universo di conoscenze

---

<sup>162</sup> Lotman, Jurij, *La Semiosfera*, Marsilio ed., Bologna 1992, volume II, pag. 12

dell'agente, quindi della *universalità* di tali dati;  
dell'ordine degli ostacoli, la loro successione, che è il potenziale di trasformazione e di innovazione che contengono.

Quest'ultimo punto sembrerebbe differente e cruciale: quali oggetti affronta il nostro robot, in che successione e con quale distribuzione nello spazio che sta descrivendo, nel luogo di riferimento che sta costruendo?



94 Dekleva Gregoric Arhitekti, *Karst House a Vrhovlje, Slovenia, 2014*

Ma in realtà sono solo altri *poli d'attrazione* a determinare questa distribuzione, e quindi, se volete, le potenzialità della scelta, del giudizio.

Fondamentale è l'insieme dei dati che incontriamo, e che, universalmente, incontra il corpo sociale.

La grande memoria e con essa la *grande presenza* di questi dati è iscritta nella rete. La predominanza della classe di dati con più oggetti (nel nostro esempio più forze d'attrazione, o *una attrazione maggiore*) in fase di elaborazione viene compensata dalla corrispondenza, dalla vicinanza di tali dati alla nostra posizione (intesa come il nostro punto di vista, la nostra preparazione, la nostra idiosincratia cultura sul tema). Ma tra questi dati *vicini* alcuni hanno una maggiore intensità, sono maggiormente adattati al processo di trasformazione.

Quali sono?





95 Eric Miralles, casa en La Clota, Barcellona, 1997

Sono quelli assimilabili ai concetti di trasformazione (con il suo carattere incrementale) e di ideale (con il suo carattere riduttivo), costituendo entrambi quelli che appunto rendono gli insiemi assimilabili a una norma e alla sua variazione. Ma attenzione, il giro qui è apparente, non si tratta di una tautologia (giustificare norma e variazione con la “attitudine”, con la potenzialità che ha il messaggio di costituirle). Perché non sia così, però, nel caso l’importanza non risieda nel carattere normativo o trascendente di una informazione, nella sua *qualità*, è una questione che dipende dalla sua quantità e dalla sua vicinanza; che costruiscono la trasformazione e la convivenza degli stili in un periodo storico.

Si potrebbe obiettare che tra tutti i dati *vicini* solo alcuni sono compatibili con la trasformazione del linguaggio artistico. Questo è forse vero, ma è sicuramente vero che quelli che lo sono, non sono pochi. Anzi, sono *accumulati*, costruendo un insieme di tensioni tale da provocare una variazione continua e irregolare dalla norma, e il costante, instabile ritorno verso la sua riaffermazione.



«Il passato ci si manifesta dunque integralmente per la spinta che esercita su di noi e sotto forma di tendenza, quantunque una piccola parte soltanto di esso divenga rappresentazione (...) Così la nostra personalità germoglia, cresce, matura ininterrottamente. Ogni suo momento è qualcosa di nuovo che si aggiunge a ciò che c'era prima. Andiamo più in là: non è soltanto qualcosa di nuovo, ma anche qualcosa di imprevedibile.»<sup>163</sup>

Senza approfondire il tema della percezione e della coscienza (o le ipotesi delle neuroscienze) e limitandoci a questi affascinanti passi di Henri Bergson, ciò che è una fuggevole serie di momenti in ognuno di noi, in noi tutti, si trasforma in tensioni epocali, in tendenze diffuse, mode, tendenze, credenze, leggi, e così via; e si trasforma anche in quelle particolari forme che assumono sia l'architettura progettata che la sua lettura critica.

Nel singolo «intenzione e fine non sono né oggettivi né soggettivi: sono viventi»<sup>164</sup>.

Nel corpo sociale l'intenzionalità viene però compartita attraverso la sua oggettivazione e, in particolare, attraverso l'uso dell'informazione e del passaggio del dato attraverso la macchina, acquista la sua stessa natura di ripetizione estesa oltre i limiti del cerimoniale e della ritualità tradizionale, ossia è automazione; scrive Sini: «L'automa non ravvisa, conosce; non agisce: lavora. La sua è memoria ri-prodotta, trascritta, estraniata in una protesi; memoria assimilata alla logica della macchina e alle sue macchinazioni.»<sup>165</sup>

La natura tecnica insita nella mediazione dell'informazione rivolta al processo produttivo sarebbe di per sé sufficiente allo sviluppo di una ontologia della tecnica rivolta all'ottimizzazione della produzione ma estensibile a ogni campo dell'azione umana, con le sue caratteristiche modalità di trasformazione: norma e variazione dalla cui relazione nasce quella particolare forma di qualità che è il mito del miglioramento, tradotto in termini funzionali al mercato, ossia *il prodotto innovativo*. Ma in più, attraverso le reti e in genere l'uso di informazione quantizzata (potremmo dire: *costruito un universo cibernetico*), la particolare natura *programmata* della macchina torna direttamente al suo organizzatore e lo informa a sua volta secondo quelle stesse schematizzazioni dell'azione e coercizione al rendimento che la costituiscono, traducendosi altrettanto

---

<sup>163</sup> Bergson, Henri, *L'evoluzione creatrice*, Dall'Oglio ed., Milano 1991, pag. 13

<sup>164</sup> Sini, Carlo, *L'uomo, la macchina, l'automa*, Bollati Boringhieri ed., Torino 2009, pag. 89

<sup>165</sup> Ibidem, pag. 108

direttamente in quelle forme proprie dell'intenzionalità tecnica alle quali la macchina stessa era stata informata (tra l'altro saltando così il problema della preponderanza nella costruzione della realtà sociale oggettiva della mente o della rappresentazione *documentata*).

Sini descrive l'automa come *doppio*, come macchina politico-sociale, per cui «tutta la storia umana, tutta la “cultura” è così la successione di una serie di automi che mirano, in un modo o nell'altro, alla produzione e riproduzione di “vita eterna” »<sup>166</sup>; l'automa che «ha il fine di ridurre il movimento della vita a un controllo analitico» ma del quale i soggetti sono il *riflesso risultante*, ossia dal quale “estraggono”, con azione retroflessa, umanità.

Così mentre la costruzione dell'automa è un momento di rappresentazione e la sua instaurazione già un processo tecnico, nel momento della trasformazione dell'informazione stessa secondo una modalità dinamica, capace di proporsi, appunto, *automaticamente*, per noi agire a partire da questo flusso informativo quantizzato significa anche *interpretare* l'automa stesso, ossia mediare tra la rappresentazione analiticamente organizzata della società e la stessa mente che la ha prodotto, ma secondo un processo inverso, *ossia interpretare la realtà attraverso la particolare ontologia tecnica che è l'universo della macchina*.

---

<sup>166</sup> Ibidem, pag. 115

### 13.8 A NICE PAIR

*L'accumulazione dell'informazione, esattamente come l'accumulazione originaria di Marx, distrugge o, quanto meno, destruttura i precedenti processi produttivi, ma (a differenza dell'accumulazione originaria di Marx) integra immediatamente quei processi produttivi nelle sue reti, generando i più alti indici di produttività attraverso tutti i punti della produzione*

Michael Hardt e Antonio Negri<sup>167</sup>

Nel considerare la questione della relazione dato-valore, il primo problema è il fatto che non si utilizzi l'inferenza dei dati per un singolo atto, ma per una infinita catena di atti, e di volta in volta questi divengano *informazioni* che *informano* la nostra azione, l'attività umana.

Il secondo problema, che l'utilizzo del processo inferenziale a partire dai dati non è una attività occasionale rivolta a un obiettivo specifico per parte di un attore specifico, ma l'insieme di questa attività costituisce l'insieme comunicativo nel quale siamo immersi, l'universo quantizzato dalle reti digitali.

Reza Negarestani, in uno scambio informale (su un social network) di commenti sul first draft della pubblicazione di Matteo Pasquinelli *Augmented Intelligence*, riassume i processi operativi e cognitivi implicati nell'amplificazione dell'intelligenza: «I would say the primary quality of higher intelligence with the prospect of augmentation is detection and diversification of problems, in other words the ability to identify problems through various methods of hypothesization. For that higher intelligence requires at least eleven basic characteristics: 1 Representation, 2 Decoding, 3 Inference, 4 Control of combinatorial explosion, 5 Indexing, 6 Prediction and recovery, 7 Dynamic modification, 8 Generalization, 9 Curiosity and proactive search, 10 Creativity and abductive manipulation, 11 Stabilization and qualitative compression of information through concepts. Some of these characteristics especially the last one are specific to social practices and effectively shift the definition and locus

---

<sup>167</sup> Hardt, Michael e Negri, Antonio, *Impero*, Rizzoli ed., Milano 2001, pag. 244

of higher intelligence from individual intelligence as the model of classical AI to collective social intelligence.»<sup>168</sup>

Sono le ontologie computazionali a costituire il mezzo formale dell'amplificazione della complessità a scala globale. «According to Gruber (1993) the ontology of a shared domain can be described by defining a set of representational terms. These terms (lexical references) are associated with entities (non lexical referents) in the universe of discourse.

Formal axioms are also introduced to constrain their interpretation and well-formed use. In this respect, an ontology is viewed as the explicit statement of a logical theory.

Indeed, in the context of the Semantic Web, “ontologies describe domain theories with the intent of the explicit representation of the semantics of the domain data” (Maedche, 2003: 3). Although such ontologies often assume the form of a taxonomic class hierarchy, they are not restricted to hierarchies in any way. In fact, ontologies may take on the form of much more general and complex structures (Gruber, 1995).»<sup>169</sup> E ancora: «They have come to hold, with Gruber (1995), that: ‘For AI systems what “exists” is that which can be represented.’ This means not only that only those entities exist which are represented in the system, but also that such entities can possess only those properties which are represented in the system.»<sup>170</sup>

Si tratta non solo della costruzione di una metafisica, relativamente indifferente alla corrispondenza con una realtà al di fuori di sé stessa, di altre verità, e la cui validità è semplificata come funzione dell'efficienza e della verosimiglianza ma, automaticamente, anche della dipendenza del nostro pensiero (tecnica oggettivata) da questa. E, per via della natura riflessa della coscienza coinvolge la costruzione del nostro pensiero stesso ( appunto, come tecnica oggettivata). Questa oggettivazione da un lato dipende da tutte le premesse depositate nelle condizioni di relazione e nelle memorie (si pensi alle questioni poste dal Big Data), dall'altro si esprime a posteriori, sull'agito e sull'azione, come scelta, ma,

---

<sup>168</sup> Pasquinelli, Matteo, *Augmented Intelligence*, first draft del contributo a *Critical Keywords for the Digital Humanities* (Leuphana University), pubblicato in [matteopasquinelli.com](http://matteopasquinelli.com), 6 novembre 2014

<sup>169</sup> Pretorius, A. Johannes, *Semantic Technology and Applications Research Laboratory*, Vrije Universiteit Brussel, Pleinlaan 2, B-1050 Brussels, Belgium [johannes.pretorius@vub.ac.be](mailto:johannes.pretorius@vub.ac.be)

<sup>170</sup> Smith, Barry, *Ontology*, capitolo di: *Blackwell Guide to the Philosophy of Computing and Information*, a cura di L. Floridi, Oxford, Blackwell, 2003, pag. 161

appunto essendo parte dell'agire, vive nella mediazione, che è insieme lo sviluppo della potenza e la sua organizzazione.

In tal senso risulta evidente la centralità delle ontologie, sia a livello dei segni elementari che (nel caso delle computazionali) sono in grado di indicizzare, sia a livello dei messaggi.

L'arte, come ogni linguaggio, è anche testimonianza di una indicibilità, ed è il tentativo più complesso che continuamente operiamo per superarla, di oltrepassare quei limiti imposti anche alla religione, anche per i più creduli; e alla metafisica; e l'arte è anche, secondo la logica, un linguaggio codificabile anche con facilità. Così nel momento in cui l'espressione artistica procede attraverso gli schemi delle ontologie, degli universali con i quali si esprime la rete, conseguentemente quantifica i propri messaggi (e i propri sememi), e così facendo aderisce allo schema proprio della comunicazione in rete, oggettiva quella tecné specifica che, nel linguaggio della macchina, interpreta e ottimizza la logica della produzione; l'espressione artistica, e con essa la metafisica che riflette, si traduce in fisica, mostrando la biunivocità del mito platonico della caverna, la possibilità della sua interpretazione in chiave non idealista, ma meccanicista. All'origine degli *idola* è la logica produttiva, la necessità dell'agire produttivo, e pensiero, e mondo, forma, formato e formante si sviluppano in un unico processo, in una indissolubilità di momenti.

La teleologia risultante dalla idealizzazione della realtà tale come è comunicabile e comunicata attraverso l'osservazione empirica, se è in ogni singolo atto dubbia e fallace, nell'insieme costituisce, in sintonia e in collaborazione quelle ontologie, quelle idealizzazioni, quegli universali, quella metafisica che organizza quindi come un unico spazio reale, un unico tempo incessante, un unico testo multiforme, infine, per la massima operatività del processo, *un unico ambiente quantizzato, codificabile e ricodificabile, programmabile, verificabile*: la teleologia propria della tecnica che struttura la produzione capitalista (ma si potrebbe dire, la *produzione razionalizzata tout court*), ora capace di autoregolarsi come sistema omeostatico, una semiosfera costituente un sistema di espressione e di crescita controllato. È a tal punto quasi triviale aggiungere che a crescere sono principalmente alcuni parametri, rispetto ai quali il sistema capace di autoregolarsi è funzionale.

L'ontologizzazione conduce alla costruzione di "entità naturali" che "vivono" nei segni della semiosfera. Ma queste entità naturali procedono da una necessità di *artificium* che nella tecnica produttiva si esprime nella quantizzazione della comunicazione nella forma perfezionata costituita dalle reti.

I segni, che sono un mondo organizzato per la descrizione di se stesso (è evidente la concordanza tra il concetto di semiosfera di Jurij Lotman e la cibernetica di Norman Wiener), una volta digitalizzati costituiscono un mondo reale, materiale (fatto, per di più di parti di energia misurabile) che dà solo l'illusione di riflettere nei suoi confini il mondo fisico-comunicativo oltre i suoi confini, mentre ne costituisce la reale espressione. Attraverso la quantizzazione dell'informazione o, se volete, della conoscenza umana in generale, si partecipa attivamente (ma inconsciamente) al processo costruttivo dell'universo che, nominalmente, si vorrebbe riflettere, e questo costituisce una differenza, uno slittamento rispetto ai processi di evoluzione della semiosfera che lo precedono. La netsfera semplifica l'espressione della ragione coercitiva implicita alla logica tecnica (della produzione) trasformando una evoluzione dialogica in un confronto statistico. Regola il sistema attraverso l'ottimizzazione statistica del suo futuro produttivo, ossia del beneficio futuro ricavabile dal processo.

Il sistema culturale deve inglobare e trasformare il contenuto extrasemiotico ed extralinguistico, ma anche quantizzare lo stesso sistema semiotico e linguistico. Nel momento in cui tra il sistema modellizzante secondario e il primario interviene un medium che è in sé un altro sistema, un'altra sfera, un altro codice, anche il sistema culturale originale, il sistema semiotico e linguistico (precedente le reti) deve adattarsi a questa sfera, che ha la particolarità, nella sua complessità, di diventare insieme l'emittente, il destinatario e il medium del messaggio, rendendo evidente il significato dell'abusato aforisma di McLuhan. Per converso non solo il medium è messaggio, ma lo sono le soggettività e le oggettività, reciprocamente intercambiabili, implicite nello scambio, quell'emittente-destinatario che *agisce* e *subisce* le potenzialità dei segni come quanti - informazione.

Un sistema di mediazione costituito da una moltitudine di attanti che con le proprie scelte individuali eseguono i programmi che regolano l'omeostasi del sistema e il suo continuo superamento. Ora, le "condizioni dell'esecuzione dei programmi" risiedono nella struttura stessa di questa semiosfera, sono già

contenute nei passi che precedono, nelle interazioni avvenute (*omne vivum e vivo*), e seguono la medesima logica. Così abbiamo un sistema culturale fatto di mediazioni interindividuali, secondo codici linguistici, e un sistema di conferma e di definizione dei valori, che raccoglie il sistema di origine in una nuova struttura, perfettamente quantizzata, perfettamente composta di interazioni sintattiche, tradotte in linguaggio binario. Un processo di indicizzazione dell'evento che riunisce l'insieme dei dati raccolti permettendone l'organizzazione, la selezione, la gerarchizzazione statistica, alla scala dell'elemento, del segno, della parola e del fonema, come a quella del messaggio, dell'asserzione, dell'opinione, di tutto ciò che da evento è tradotto in enunciato. Dove tutto è quindi *enunciato*, e ciò che non lo è solo un processo programmato della macchina.

Un sistema di conferma (come costruzione di *autoritas*) che può, agendo rivolto al futuro, a ciò che è per definizione indefinito, costituire quei valori che ne determinano le qualità possibili (che ne influenzano la potenza) che permettono giudizi e scelte. Un modo, se possibile, che è imprescindibilmente da considerare, nell'analisi della "significatività" nel campo dell'arte e dell'architettura.

Se immaginiamo ora questa ulteriore semiosfera costituita dalle reti, che include il sistema culturale e a sua volta ne è inclusa non solo come medio, ma anche come emittente e destinatario, ci troviamo di fronte a quella condizione fondamentale delineata da Lotman per la quale la coscienza individuale (in sé un'altra semiosfera) è in grado di provocare *esplosioni* attraverso l'utilizzo inconvenzionale dell'analogia<sup>171</sup> (e in generale il sovvertimento delle convenzioni); da queste si procederebbe attraverso una fenomenologia alla quale dobbiamo attribuire un carattere maggiormente probabilistico, per cui l'incidenza quantitativa non è solo l'*occasione del cambio*, perché insieme è il cambio stesso. (vedi Barábasi – Bianconi). Ovvero il peso di determinati eventi avvenuti, trasformato nel loro enunciato, si trasforma nel giudizio sull'evento stesso, ossia in un nuovo enunciato; appunto, materializza così il cambio.

La moltitudinaria soggettività inter e multipersonale (General Intellect, Cybionte, Noosfera) è infatti una *enunciazione multipla*, prima di essere coscienza

---

<sup>171</sup> Lotman fa un'interessante ipotesi sulla relazione tra i processi della semiosfera e le funzioni dell'emisfero destro e sinistro del cervello umano, il primo volto alla funzione selettiva e normativa e il secondo unificante e complessificante.

comune, ossia un processo di *débrayage* continuo gli che dà vita attraverso il suo simulacro; ne risulta un General Intellect che non ha persona, la cui natura è quindi della *sostanza* della mediazione, anche se appare come la *mediazione della sostanza*, il cui *ergon* è la potenzialità per enunciare a sua volta, ma per bocca d'altri, e i cui atti, solo oggettivati costituiscono la cultura come risultato del *filtraggio* nel medium digitale delle relazioni tra sistema culturale e sistema extralinguistico.

In altre parole il General Intellect da un lato è una memoria delle nostre coscienze e dei nostri atti, dall'altro il programma che li riorganizza e li indirizza (e la nostra descrizione è analoga a quella che faremmo di un computer...), così come raccolti tra i quanti del processo comunicativo, della semiosfera "rete"; ma memoria, coscienza, evento, enunciato, sono solo tentativi per descrivere, per definire l'unico processo insieme indicibile e totalizzante della mediazione.



### 13.9 LE SPECIES DELLA SPECIE UMANA

*L'individuale si riduce alla capacità dell'universale di marchiare l'accidentale in modo tale che possa essere riconosciuto come quello che è*

Max Horkheimer e Theodor Adorno<sup>172</sup>

Dagli Anni Ottanta l'affermarsi della digitalizzazione dell'editoria, inizialmente soprattutto come processo per la stampa su carta, ha provocato una moltiplicazione dei testi prodotti; in particolare per la maggior rapidità del processo, i minori costi e la conseguente possibilità di aumentare il numero degli autori oltre che dei titoli: più prodotti messaggio che si uniscono allo spettacolo degli altri media, in prima linea la televisione. Come anche la critica e persino la storia dell'arte e dell'architettura entrino nel gioco è evidente: basti pensare in Italia ad Achille Bonito Oliva e a Vittorio Sgarbi, comprendendo le significative escursioni in politica di quest'ultimo.

Nel frattempo inizia a costituirsi *la condizione delle reti*: ognuno di noi si trova ad essere consumatore-produttore-prodotto. La quotidianità e la banalità di questa condizione la rende ben diversa da quelle prime intuizioni di Benjamin sull'artista come produttore. Ci troviamo ora a intervenire nel processo di riproduzione - accumulazione capitalista nella multiple veste di merce-produttore e di merce-consumatore.

Entrando nel processo della macchina ne seguiamo la particolare logica tecnica che con le reti è anche un sistema di traduzione nello specifico linguaggio tecnico dell'informazione. La quantizzazione trasforma il capitale linguaggio in una entità misurabile, soggetta a processi di selezione statistica negli ambiti complementari del segno e del messaggio.

In questo sistema di consumo di linguaggio, come delineato da Ferruccio Rossi-Landi, a guidare lo sviluppo, la produzione di futuro (detto altrimenti l'evoluzione del visibile, del comunicabile, del consumabile, dalle condizioni umorali di un momento a un grattacielo), sono la capacità operativa dei suoi segni e dei suoi messaggi. All'interno del sistema del capitale linguistico e di quella particolare manifestazione dei suoi aspetti *cognitivi* e *comunicativi* che inizia con la società

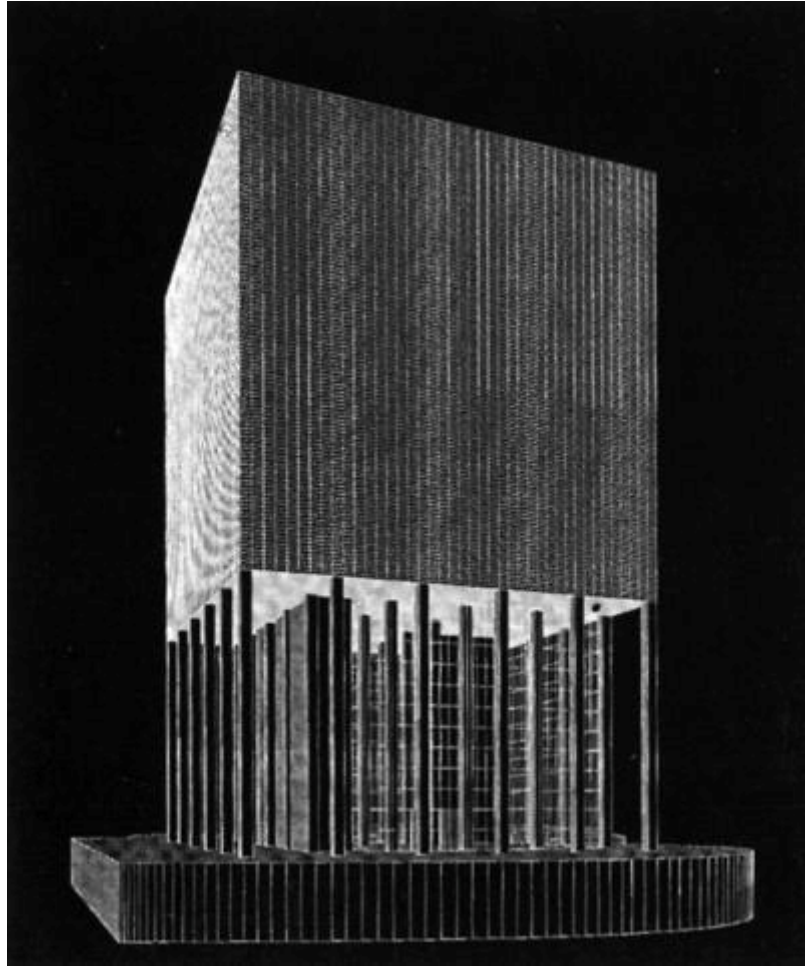
---

<sup>172</sup> Horkheimer, Max e Adorno, Theodor, *L'Industria culturale*, op. cit., pag. 199

dello spettacolo e giunge alle reti, nel campo specifico dell'architettura avviene lo *smantellamento delle species in un simbolismo icastico*, la cui espressività è annullata a favore vuoi di una riduzione tout court, vuoi dell'eccesso di rumore, in ogni caso oggetto di un processo continuo di riduzione semantica. È il meccanismo "norma/esplosione" (Lotman), che si tradurrebbe in un superamento formale della condizione omeostatica che tende a "congelare" lo sviluppo del sistema, ma che determina ora un cortocircuito invertendo continuamente la forma con la rappresentazione della forma; una rappresentazione della *cosa-forma* che costituisce il simulacro della possibilità di un testo universale, comunque adattabile, comunque *pieno eppure vuoto*.

Attraverso questo giro l'architettura si trasforma in uno sfondo neutrale al quale applicare i testi continuamente rinnovati del gioco di accumulazione del linguaggio capitale, rimandando lo sviluppo, la sostituzione, la distruzione creatrice in senso schumpeteriano a un meccanismo in fondo piuttosto elementare novità-obsolescenza, una *variazione normalizzata*, che è limitata all'operatività dei segni specifici "di passaggio", ossia che presenta quelli che Lotman indicherebbe come le due parti della semiosfera personale dell'architettura, i due "incerti" che permettono di inserirsi nella catena simbolica che opera quel simulacro dell'industria creatrice capitalista, quella versione ridotta di un cambio che è la novità prodotto, la nuova specie, il ricambio che sostituisce le forme di evoluzione utilizzate nel passato da quell'altra specie, l'umana.

Una delle questioni chiave è la necessità di continue traduzioni intergeneriche per comunicare l'architettura. Che si iscrive nell'ambito generale delle traduzioni implicite nei processi descritti. Anche se il progresso tecnico aumenterebbe molto la possibilità di una fruizione diretta delle stesse, ancor più aumenta la conoscenza per traduzione intergenerica. Si può estendere al limite il ragionamento affermando che lo stesso processo progettuale - costruttivo è una continua traduzione intergenerica. Questi meccanismi (descrizioni, fotografie, film, disegni, modelli) generano quelle traduzioni non coincidenti la cui importanza è stata evidenziata da Lotman definendole "un meccanismo del pensiero creativo", per cui l'equivalenza tra una forma e l'altra può essere assunta solo per convenzione, mentre le differenze, le divergenze, le incongruenze, costituiscono in potenza materiale per nuovi testi "originali".



96 Oswald Mathias Ungers, *Competition Design for a High Rise at Landtag, Dusseldorf, Germany. 1991*

La capacità di trasformare una condizione omeostatica (di uguaglianza, di equilibrio reciproco degli elementi in gioco) in una esplosione, in una trasformazione, in un movimento imprevedibile (per essere a sua volta riportato alla norma, e quindi riesplodere, e così via) viene trasformato nella logica della produzione capitalista nella semiotica della novità. Ora se una trasformazione è una novità, una novità non è detto che sia una trasformazione, nel senso di un avanzare, quanto piuttosto una sostituzione (di un prodotto con un altro). Da qui lo sviluppo funzionale del pensiero tecnico nella società e in particolare nell'adesione al processo delle reti, e l'instaurazione dell'elemento di valore per la costruzione della norma come innovazione (vedi Rossi-Landi), la riduzione semantica, la nuova *forma-pura* che raccoglie questa funzione, ed è il contenuto semantico che si presenta nei termini primi *vuoto* o *autoreferenziale* (appunto, come accennato, sotto la specie di una forma icastica), il rimando alla possibilità

di avere un testo presentato come metalinguaggio dalla variazione stessa, inafferrabile, continua, proprio del messaggio pubblicitario e delle sue basi tecniche; a dire: il linguaggio tecnico come lavoro sociale funzionale e (ottimizzante).



97 *Elemental, UC Innovation Center*

La possibilità stessa di avere un testo rimarchevole nella sua vacuità e nella sua natura proteica, idolo di idola, simulacro di simulacri, capace di costruire uno specchio che nei suoi vuoti e nei suoi pieni, *recipiens* ideale, raccolga la materializzazione della tecnica che, in ultima istanza, è la sua condizione stessa, che lascia libero campo al consumo della comunicazione stessa.

«In the postmodern world of freely competing styles and life patterns [...] one needs to be capable of being seduced by the infinite possibility and constant renewal promoted by the consumer market, of rejoicing in the chance of putting on and taking off identities, of spending one's life in the never ending chase after ever more intense sensations and even more exhilarating experience. Not everybody can pass that test. Those who do not are the 'dirt' of postmodern society.» <sup>173</sup>

È il sorriso del divo tanto più oggetto all'attribuzione di caratteri e di emozioni, quanto più sia impassibile.

---

<sup>173</sup> Bauman, Zygmunt, *Postmodernity and its Discontents*, NYU Press, New York 1997, pag. 14

### 13.10 CENTRO MOBILE

*(...) all technologies are extensions of our physical and nervous systems to increase power and speed. Again, unless there were such increases of power and speed, new extensions of ourselves would not occur or would be discarded. For an increase of power or speed in any kind of grouping of any components whatever is itself a disruption that causes a change of organization.*

Marshall McLuhan<sup>174</sup>

Un messaggio esprime una valutazione; un segno può ricondurre a un messaggio; l'indicizzazione collega segno e messaggio e costruisce una rete di noti che è un dispositivo specchio della realtà, che serve a costruire il mondo che riflette. Ogni valutazione così, nel suo contenuto critico, che diviene il suo contenuto tecnico (con buona pace della Scuola di Francoforte) è un enunciato a favore di un'azione ottimizzante. L'operatività della comunicazione è così organizzata come un sistema i cui valori sono espressi dalla capacità dei segni di agire in tal senso, *a tal fine* (come direbbe Welby, *dalla loro forza operativa*, o dalla loro *fitness*, termine utilizzato da Barabasi e da Bianconi); tutta la comunicazione è un processo di capitalizzazione volta all'accumulazione di tale valore, ossia della forza operativa, ossia della capacità di ottimizzare il processo produttivo, insieme (Rossi-Landi) materiale e comunicativo, nonché come realizzazione di tutti i rimanenti beni, pubblici e privati. Processo produttivo che ha raggiunto un eccesso di capitale fisso trasformandosi in un processo iterativo nel quale gli attanti, i comunicatori (come abbiamo visto nella loro *molteplice veste*), diventano consumatori di linguaggio. Uno stato di ridondanza non solo nel sistema di produzione (nel caso specifico di comunicazione, di enunciazione) ma nella merce prodotta; un eccesso di commodities nel quale ciò che ha valore (possedendo un quanto, appunto, di potere) è reindirizzato alla produzione del valore stesso nelle sue molteplici forme: da quelle appunto per noi incompiute, in quanto il valore è una potenza che sfugge alla nostra coscienza, alla merce che ha valore nella sua natura di messaggio, fino a quella che è perfettamente

---

<sup>174</sup> Mc Luhan, Marshall, *Understanding Media. The extensions of man*, McGraw-Hill, New York 1964, pag. 103

assimilabile a un bene di consumo in senso tradizionale, qualcosa che si compra con il valore del denaro. L'insieme delle potenzialità e delle forze agenti nel sistema produttivo diventa assimilabile a capitale fittizio, e questo sempre più simile a un capitale simbolico.

In particolare, nell'insieme della comunicazione, considerata la presenza della semiosfera ombra, sembra stabilirsi una differenza nel divenire storico di tal contesto per quel che concerne le dinamiche centro-periferia e norma/variante: anche interpretando il termine periferia in senso ampio, come alterità in una realtà policentrica, polinucleare, l'ipotesi di una tale configurazione è però insufficiente a descrivere il fenomeno.

Di riflesso, anche considerando la polarità come frutto di una *maggior densità* in alcune parti caratteristiche dell'insieme informazione, la prevalenza di tali densità non sarebbe in sé sufficiente a spiegare il fenomeno (considerando anche che si tratterebbe di una classica tautologia, spiegare la causa con l'effetto, la formazione di densità ed emergenze attraverso la presenza delle stesse).

Il fenomeno norma/variazione risulterebbe comunque, come effetto del contrasto tra emergenza e indifferenziazione, come risultato di qualche forma di selezione precedente. Possiamo ipotizzare che nel contesto diacronico delle reti, non esistendo polarità *originarie*, il meccanismo individuato da Lotman, dove il procedere selettivo è normativo (critica, separazione) e la visione d'insieme innovativa, perturbante (fuori dagli schemi per utilizzare un'espressione colloquiale), potrebbe paradossalmente venir ribaltato: l'insieme così costituirebbe la condizione di definizione della norma, in base alla natura quantitativo-statistica del processo, mentre ogni centro, ogni semiosfera individuale che partecipa del tutto, con la capacità individuale di scelta, di azione selettiva, costituirebbe un'interferenza, una possibilità di cambiamento. Ossia mentre il processo generale sarebbe un sistema omeostatico, l'individuale determinerebbe i suoi componenti con un'apparente libertà. L'azione individuale sarebbe difficilmente prevedibile, e l'azione d'insieme che ne risulta sarebbe invece predicabile. Ma anche in tale ipotesi, l'azione individuale comunque non possiederebbe la forza per influenzare la condizione omeostatica dell'insieme, essendo assorbito l'apporto squilibrante dall'equilibrio omeostatico (o

omeoretico, la dinamica in generale non cambia: più avanti introdurremo il concetto di processo finalizzato) dell'insieme.

Le posizioni dominanti crescono, nonostante e grazie alle trasgressioni. Queste possono acquisire rilevanza solo quando possiedono in sé la capacità di interagire, *analogamente o omologamente* con le posizioni dominanti, ossia in quanto costituiscono una *variante ammissibile* dello status quo.

Così la capacità di trasgredire una posizione traduce la sua forza in una forma di atteggiamento convenzionale necessario alla norma, non per cambiarla, ma per riaffermarla continuamente. O per contrastare una *diversità* all'interno del sistema, sfruttando la capacità di affermazione di quello che, a ben vedere, non è più un superamento, ma una semplice *variazione* della norma, che risponde a un preciso schema logico di *progresso del sistema*. Un fenomeno che, come abbiamo visto, nella sfera pubblica si definisce semplicemente *novità*. Questo processo, che è valido nell'ambito delle comunicazioni di massa, viene esaltato dal passaggio, nelle reti, attraverso il filtro delle ontologie, che rinforza i vincoli omologici dell'informazione, dalla dimensione della parola, a quella dei *corpora*, a quella del processo comunicativo (paradigmatico) in generale. L'informazione tende così a convergere e il polo d'attrazione attua da *centro mobile* che si allontana sempre più dalla sua periferia (lo stato di alterazione, di trasgressione), convergendo nel senso generale. Le società delle reti si presenta come un immenso sistema di metabolizzazione della trasgressione fino alla sua riduzione all'equilibrio, un sistema capace di ottimizzare questo fenomeno in maniera ben più efficace delle forme di società sinora conosciute.

### 13.11 L'ILLUSIONE DELLA RIDUZIONE D'ENTROPIA E IL VALORE DELL'INFORMAZIONE

*L'alternativa di interpretare la seconda legge della termodinamica o in senso pessimistico o senza alcuna cupa sfumatura, dipende dall'importanza che noi attribuiamo, da un lato, all'universo nel suo complesso e, dall'altro, alle isole di entropia localmente decrescente che noi riscontriamo in esso*

Norbert Wiener<sup>175</sup>

L'aumento di ordine in un sottoinsieme, in un processo operativo all'interno dell'insieme "reti" costituisce un momento di riduzione dell'entropia, una riduzione nella dissipazione di energia, ma se considerato relativamente al e nell'ambito del sottoinsieme stesso.

La medesima attuazione di questo fenomeno stabilisce, *origina* un ulteriore sottoinsieme (un'ulteriore semiosfera nella semiosfera); conseguentemente solo questa *particella* procedente dall'insieme originario è un fenomeno capace di organizzarsi, con una dinamica asentropica. Come risposta a questo stesso evento, in un'altra parte del sistema avviene un consumo di energia, e quindi un aumento dell'entropia. Questo è facilmente intuibile pensando semplicemente al fatto che la nuova informazione che deriva dall'organizzazione di parte dell'insieme di informazioni d'origine, costituisce una selezione finalizzata, *utile* rispetto al nostro particolare punto di vista e rispetto a questo costituisce, quindi, un evento asentropico; di per sé, invece, costituisce una nuova informazione aggiunta al sistema d'origine, che ne aumenta la dispersione dell'organizzazione rispetto a un altro punto di vista; ossia rispetto alle finalità di un altro insieme, di un altro gruppo, di un altro individuo. Perché questa nuova informazione costituisca un riequilibrio asentropico non solo rispetto al nostro punto di vista, ma per l'intero sistema d'origine, l'intero sistema "semiosfera reti", dobbiamo ammettere la possibilità di esistenza di un processo omeoretico, i.e. di una finalità nel sistema stesso. E deve darsi che la funzionalità della nostra nuova informazione segua quella di questo sistema (da cui la *fitness* e la *fortuna* della stessa). Ma ammettere una tale finalità e una tale coincidenza significa ammettere, da un lato la sussunzione dell'attività umana in generale in

---

<sup>175</sup> Wiener, Norbert, *Introduzione alla cibernetica*, op. cit., pag. 39



questo insieme, dall'altro la necessità di individuare al di fuori del sistema stesso "semiosfera reti" e persino del sistema "semiosfera comunicativa umana" la dispersione dell'energia che abbiamo supposto, l'aumento di entropia. Ossia, la semiosfera umana, per funzionare come sistema omeoretico implica il *consumo*, lo squilibrio, la riduzione di energia in un altro sistema. Ma quale è questo sistema?

Ammettendo la convergenza dell'azione individuale funzionale e della finalità del sistema, si tratta del complesso del sistema produttivo, di informazioni come di tutti gli altri beni.

Questa dinamica è infatti alla base della determinazione (quantificazione) del valore dell'informazione. Più informazione scambiata e organizzata per me, per noi, costituisce una ottimizzazione, stante tale convergenza, costituisce un aumento di efficienza del sistema generale, nel senso di sistema di informazione, di comunicazione. Nel caso la convergenza non sussistesse, avremmo invece solo più caos. Per sostenere questo incremento di ordine, l'energia necessaria è estratta direttamente e indirettamente dal processo produttivo nella sua globalità, senza considerare la parte "informazione" che compensa questa perdita, questa energia estratta. Da qui la consistenza di valori "monetizzabili" dell'informazione, dei nodi delle reti e in particolare di quegli eventi informativi che presentano una maggior fitness; ovvero che presentano una maggior rispondenza alla logica, al codice del sistema globale stesso. Ancora con un esempio semplice: le istruzioni derivate dalla produzione di informazioni si riflettono in una serie di processi economici dell'attività sociale che ne dipende (e viceversa) nel sistema produttivo che è direttamente regolabile attraverso la monetizzazione, costituendone così una delle origini del valore e, appunto, viceversa. Insomma si tratta di informazioni che acquisiscono valore perché sono capaci di influire sul sistema produttivo, ragione per la quale sono origine di un utilizzo di energia, all'interno della globalità del processo produttivo, dell'informazione stessa come di tutti gli altri beni. Quindi, a parte il caso particolare in cui l'informazione sia specificamente rivolta all'ottimizzazione energetica dell'insieme (e parzialmente anche in questo caso), un aumento di efficienza nell'informazione richiede, da qualche parte, di inserire più carbone nella macchina.

Chiarita la questione del valore energetico in insiemi e sottoinsiemi, e la incongruità dell'ipotesi di riducibilità esatta, diretta e costante tra energia e informazione, occorre definire in altri termini il significato del *valore dell'informazione* all'interno del sistema produttivo.

Al riguardo è bene ricordare la descrizione dell'attività umana e della relazione tra uso e lavoro delineata da Rossi-Landi ne *Il linguaggio come lavoro e come mercato*:

«The only method for distinguishing use from work in which the present writer succeeds in having any faith consists in saying that, given a certain artefact, use is subsequent to it while work is anterior to it. The artefact is here only a milestone for making the distinction. Use is work subsequent to the artefact – it is such every time the discussion is expressly limited to the state of things immediately before and immediately after the artefact.

From this we can obtain the following. In the course of the millennia (and, where basic artefacts are concerned, in the course of hundreds of thousands of years), humanity has produced (i) models for production, (ii) tokens of these models, (iii) programs for the use of the tokens, (iv) executions of these programs. Work is irradiated, distributed, and deposited on all this unequal ways; at the same time it is what holds everything together. We have work in the most commonly accepted sense in the production of tokens. It is usually admitted that the production of their relative models is also work. That the production of programs for use, and especially their execution is also work (...) The fact is that the program, coming after the artefact, is reconnected to the model of production only across the artefact itself, so to say by piercing it through.» <sup>176</sup>

E ancora: «The individual learns to use many programs, or to obey them. The programs are arranged in various type of sign systems, whose complete description would be equal to the complete description of culture.»<sup>177</sup>

È importante sottolineare come la questione diventi particolarmente interessante nel momento in cui programma e artefatto sono il medium stesso della comunicazione, la cultura e la macchina da lei stessa realizzata e che la riproduce e la evolve, e il lavoro esprime l'agire di quello che Foucault e Deleuze indicherebbe come *dispositivo*. Ma un dispositivo che è soprattutto *disponente*

---

<sup>176</sup> Rossi-Landi, Ferruccio, *Linguistic and Economics*, op. cit., pag.1827

<sup>177</sup> Ibidem

di dispositivi o, per utilizzare un altro concetto di Deleuze (e Guattari), una macchina astratta: «La macchina astratta di per sé è destratificata, deterritorializzata; non ha forma propria (molto meno sostanza) e non fa alcuna distinzione in sé tra contenuto ed espressione, anche se fuori di sé presiede tale distinzione e la distribuisce in strati, domini e territori. Una macchina astratta in sé non è fisica né corporea, non più di quanto sia semiotica; è diagrammatica (non conosce neppure la distinzione tra l'artificiale e il naturale) ».<sup>178</sup>

Altrettanto importante è ricordare gli studi di Barabasi e Bianconi sullo sviluppo delle reti, specialmente in relazione con le capacità di sviluppo dei nodi e sulla topologia d'insieme: «(...) numerous examples convincingly indicate that in real systems a node's connectivity and growth rate does not depend on its age alone. For example, in social systems some individuals are better in turning a random meeting into a lasting social link than others.

On the www some documents through a combination of good content and marketing acquire a large number of links in a very short time, easily overtaking older websites. Finally, some research papers in a short timeframe acquire a very large number of citations. We tend to associate these differences with some intrinsic quality of the nodes, such as the social skills of an individual, the content of a web page, or the content of a scientific article. We will call this the node's fitness, describing its ability to compete for links at the expense of other nodes.»<sup>179</sup> E ancora: «Does the presence of power laws imply that real networks are the result of a phase transition from disorder to order? The answer we've arrived at is simple: Networks are not en route from a random to an ordered state. Neither are they at the edge of randomness and chaos. Rather, the scale-free topology is evidence of organizing principles acting at each stage of the network formation process. There is little mystery here, since growth and preferential attachment can explain the basic features of the networks seen in nature. No matter how large and complex a network becomes, as long as preferential attachment and growth are present it will maintain its hub-dominated scale-free topology.»<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Felix, *Mille Piani*, Castelvechi ed., Roma 2010, pag 586

<sup>179</sup> Barabasi, A.L. e Bianconi, G., *Competition and multiscaling in Evolving networks*, Europhys. Lett., 54 (4), pp. 436–442 (2001)

<sup>180</sup> Barabasi, Albert Laszlo, Rich get richer, in *Linked: the new science of networks*, Perseus ed., Cambridge (Ma) 2002, pag. 91

Per completare questi rimandi con l'osservazione che lo stesso Barábasi, nel descrivere lo sviluppo del sistema reti, si avvicina proprio alle ipotesi di Lotman sulla cultura e la semiosfera.

All'ottimizzazione del processo comunicativo, del processo dell'informazione, alla tendenza antientropica descritta, non corrisponde un processo analogo nella produzione di tutti gli altri beni, dove la distruzione creatrice definisce invece un accumulazione di vantaggio strategico a spese di un continuo dispendio d'energia del sistema.

Quella che si può descrivere come identità teleologica tra capitalismo e intelligenza artificiale<sup>181</sup> è una identità tout court, già descritta nel ben noto *frammento delle macchine*. Nel momento in cui il lavoro sociale costituisce il General Intellect, l'informazione *valorizza il suo valore*, trasformandolo da una potenzialità insita nel processo di mediazione in un potere, e il *machinisme*, la macchina astratta descritta da Deleuze e Guattari diviene globale, potendo essere definita, di volta in volta, una forma narrativa, società dello spettacolo, intelligenza artificiale, capitalismo finanziario, global network, a seconda degli aspetti che si vogliono rimarcare, ossia alle richieste del contesto.

Scrive Negri nelle *Riflessioni sul Manifesto per una Politica Accelerazionista*

«Il capitale continua infatti a sfruttare ma in forme paradossalmente limitate rispetto alla sua potenza di estrazione di plus-lavoro dalla società intera. Quando si prenda coscienza di questa nuova determinazione, ci si rende conto che il capitale fisso, e cioè la parte del capitale implicata direttamente nella produzione di plus-valore, si riferisce, meglio, si instaura essenzialmente nel surplus determinato dal cooperare, cioè su quel qualcosa di incommensurabile che, come diceva Marx, non consiste nella somma del plus-lavoro di due o più lavoratori ma nel plus che deriva dal fatto che essi lavorano insieme (il plus, insomma, che sta oltre la somma). Se si assume la preminenza del capitale estrattivo su quello che sfrutta (comprendendo naturalmente il secondo nel primo) si può giungere a conclusioni assai interessanti. Qui ne sottolineo una. Una volta si descriveva il passaggio dal fordismo al post-fordismo, qualificandolo con l'applicazione dell'"automazione" nella fabbrica e con la gestione dell'"informatizzazione" del sociale. Quest'ultima ha grande

---

<sup>181</sup> Land, Nick, *The teleological identity of capitalism and artificial intelligence in Incredible machines*, pubblicato in rete il 10 marzo 2014

importanza nel processo che conduce alla sussunzione completa (reale) della società nel capitale – l'informatica interpreta e conduce la tendenza – è, per così dire, più importante dell'automazione che solo difficilmente, in quel passaggio, riesce investendo parzialmente e precariamente il modo di produzione – a caratterizzare la nuova forma sociale. Oggi, come il MPA<sup>182</sup> ben chiarisce e come l'esperienza garantisce, siamo ben oltre quel passaggio. La società produttiva appare non solo globalmente informatizzata ma questo mondo sociale informatico è esso stesso riorganizzato in termini automatici secondo nuovi criteri nella divisione del lavoro (nella gestione del mercato del lavoro) e da nuovi parametri gerarchici nella gestione della società. Insomma, quando la produzione si generalizza socialmente – attraverso il lavoro cognitivo, attraverso il sapere sociale – l'informatizzazione rimane indubbiamente il capitale-fisso più pregiato del capitalismo ma l'automazione (chiamiamo così la strutturazione tecnologica del comando produttivo diretto che interviene non più semplicemente all'interno della fabbrica, ma nell'attività sociale dei produttori) diviene il cemento dell'organizzazione capitalista che piega a sé sia l'informatica – facendone un utensile – sia la società informatizzata, tentando di farne la protesi meccanica del comando produttivo. Le tecnologie informatiche vengono così subordinate all'automazione. Il comando degli algoritmi capitalisti segna questa trasformazione del comando sulla produzione. Siamo ad un livello superiore nella sussunzione reale. »<sup>183</sup>

Sintetizza Berardi: «The capture and subsumption of cognitive activity is the basic condition of semicapital, which is based on the valorization and accumulation of signs (semia) as economic assets. In order to capture cognitive activity (attention, memory, language, imagination), semicapital must insert automatic procedures into the field of cognition itself. Therefore, automation is not only the effect of the cognitive action that leads to the change of work organization; it also implies the reduction of cognitive activity to algorithmic procedures, and the insertion of automatisms into the social existence of the general intellect.»<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> *Manifesto per una Politica Accelazionista*

<sup>183</sup> Negri, Antonio: *Riflessioni sul Manifesto per una politica accellerazionista*, <http://www.euronomade.info/?p=1684>

<sup>184</sup> Berardi, Franco, *The Neuroplastic Dilemma: Consciousness and Evolution*, in *e-flux*, 2014

Per quanto riguarda la condizione teleologica, l'universo mediato attraverso la macchina ripete la condizione logica astratta alla base di ogni procedere tecnico, qualcosa che dagli albori della storia il pensiero occidentale cerca di definire in varie forme, che possiamo sintetizzare in "natura razionale incorporea", riflessa in quello che Plotino definiva "anima mundi", descrivendo la complessa relazione tra la struttura razionale del pensiero stesso e l'interpretazione e le azioni che ne derivano; detto in altro modo:

«Capitalism have always been trying to control the substance of living labor by applying, in different ages, different devices of measurement. These measuring machines are those machines in Deleuze of Guattari (1972) that we always forget to mention: not the desiring and producing machines (machines of the first synthesis), but the recording machines (machines of the second synthesis). The recording machines cut the flow of the desiring production and inscribe in it codes and numbers to extract the surplus value of flow. »<sup>185</sup>

E ancora:

«Abstract machines always replace social machines. Rating and ranking mechanisms replace the traditional discipline of time of the Fordist metropolis with a fluid form of biopolitical control that prompt competition, spectacularization and speculation. I do not mean to introduce here a strict opposition between the temporal field of Fordism and the social field of post-Fordism, both being branches of the same law of value and the same machinic evolution. As the machines described by Marx in a chapter of Capital, these measuring systems do not invent anything new: they just come to occupy and map a network of pre-existing social relations and behaviours. The economies of social production clearly existed well before the rating and ranking systems came to overcode, measure, control and capture them. Also the machine of debt came to overcode these relations. The 'factory of debt' (Lazzarato 2011) can be considered the specular and negative image of these networks of valorisation.»<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> Pasquinelli, Matteo: *The number of the collective beast: value in the age of the new algorithmic institutions of ranking and rating* January 19th, 2014, in <http://matteopasquinelli.com/>

<sup>186</sup> Ibidem; cfr anche Alquati, Romano, *Sulla FIAT e altri scritti*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1975, pag. 115: «Il dinamismo sociale crescente della "cooperazione" nella fabbrica moderna non va confuso con la "collaborazione" fra gli operai, anzi: suo carattere peculiare e l'inserimento nel "capitale costante," nel quale soltanto il lavoro è sociale, poiché esso media sempre (seppure con i "metodi" e le "tecniche" che sono una sua forma) i rapporti fra operai nel processo lavorativo. I ruoli reciproci si cambiano continuamente, ma solo il "lavoro vivo" introduce nel circuito le informazioni

Lo stesso autore, Matteo Pasquinelli, estende la questione all'origine del concetto di valore:

«By ranking I mean a position in a certain range according to an objective procedure, a method, an algorithm (as it happens in the evaluation of academic journals, in the results of the Google search engine or in the calculation of the number of followers on Facebook and Twitter). This is easy to understand: think how much you are important, as a person or as a company, according to the number of followers you have on Twitter, friends on Facebook or links pointing to your website. On the other hand, by rating I mean the position along a scale according to a system of subjective assessments, based on recognition, trust and support by persons with whom a complex network of relations has been established. See the art world where you don't have a "number", but your value is generated by an informal and continuous labour of personal relations. See especially the international rating agencies, which offer their assessments to investors within a fabric of pure political relations and monstrous conflicts of interest. I define the first diagram as algorithmic because it implies the use of codified procedures, and the second diagram as political because it implies the ancient political art of building consensus, trust and social alliances on the basis of informal relations. Actually both cases are machinic systems, according to the definition of Deleuze and Guattari, as they mix automatisms with social relations. Similarly to Marx's definition of machine (1867), where machine always occupies the abstract relations of a previous division of labour, some ranking algorithms happen to be formally installed on previous informal structures of rating (see also how social media like Facebook and Twitter map our previous social relations, install themselves into them and deform them). »<sup>187</sup>

Nella comunicazione beni-segni sono scambiati come gli altri beni-materiali, essendo questa condizione dettata dall'esistenza di esigenze linguistiche e delle relative richieste. L'unione di "automatismi" e relazioni sociali comporta un *equilibrio gestionale* dell'universo comunicativo. Attraverso l'omologazione come elemento della comunicazione attraverso la macchina, comunicante e

---

valorizzanti: soltanto la forza-lavoro vivente dell'operaio complessivo aumenta la produttività del capitale. Riproducendo la sua "disponibilità" politica per il sistema, la "forza-lavoro" vivente ha portato quasi a coincidere la classe operaia col ruolo di "capitale variabile" e la sua funzione di creatrice collettiva di valori d'uso e assorbita nella valorizzazione.»

<sup>187</sup> Ibidem

comunicato tendono a identificarsi. L'importanza sempre maggiore del linguaggio non solo come *capitale costante*, né solo come *linguistic money*, ma in quanto *capitale variabile*, *linguistic worker*, è amplificata dalle reti, e "animandosi" nell'ambito dei suoi meccanismi, si adatta allo specifico sistema regolato della comunicazione globale, e alla razionalità della tecnica. Scrive ancora Rossi-Landi: «We are dealing with a *talking commodity* (...) The transmission of language from generation to generation is also a transmission of linguistic exploitation and alienation. The most important point regarding variable linguistic capital is just this – the way in which it is handed down.»<sup>188</sup>

L'informazione è quindi il mezzo con il quale "il comando" può automatizzarsi nelle reti, e, al di là di ogni considerazione sullo stato energetico del processo, si trasforma nei valori attraverso il quali partecipiamo all'ottimizzazione di questo processo di estrazione di ricchezza. Come questo sia possibile, richiede ulteriori analisi.

---

<sup>188</sup> Rossi-Landi, Ferruccio, *Linguistic and economics*, op. cit. pag. 1936



### 13.12 LA RETE E IL MERCATO

*At the level of automation, material and linguistic production are reunited, as it were, and exhibit their homology up to the point of beginning to resolve it in identity*

Ferruccio Rossi-Landi<sup>189</sup>

Quando parliamo del mondo dell'economia e del suo luogo di scambio, parliamo del *mercato*. Utilizziamo tale termine derivandolo dai luoghi tradizionali di scambio delle merci.

Ora che vogliamo trattare l'analogia tra la rete e il mercato, questo termine stesso, ci risulta esiguo, proprio per il suo richiamo esplicito, figurale, alla merce. Nella società delle reti, se tutto è merce, questa è prima ancora informazione. In particolare la condizione dell'essere merce non precede la determinazione del valore o meglio il valore, come effetto delle dinamiche di mediazione, precede l'immagine e la merce che rappresenta. Questo sembrerebbe un controsenso, in quanto apparentemente staremmo attribuendo valore al niente... ma dobbiamo distinguere tra la merce singola alla quale viene attribuito il valore, merce esistente, valore esistente, e l'insieme delle entità scambiabili, che nel processo di attribuzione di valore non sono individualizzate, ma nell'insieme indeterminate, proprio perché non hanno un valore discreto, né hanno una corporeità identificabile, al di là dei quanti di informazione attraverso i quali partecipano a questo gioco. I quali quanti, assunti singolarmente, non hanno per noi un significato, non hanno una qualità, ma solo una potenza, quella di essere significativi nei processi di attribuzione di valore. Questa asserzione, che potrebbe sembrare un vecchio trucco retorico per assoggettare un fenomeno contraddittorio alle regole della logica, in realtà cerca di descrivere una condizione propria dell'esperienza fenomenica, dove il flusso di tale informazioni è così rapido da non incidere nella sfera della coscienza, non assumendo quindi identità singola alcuna.

Da un lato è l'apparenza a scambiarsi, che in assoluto potremmo considerare una qualità, ma che nelle condizioni nelle quali entra in gioco è più simile a un atomo di Democrito che a una merce; dall'altro la determinazione del valore

---

<sup>189</sup> Rossi-Landi, Ferruccio, *Linguistics and economics*, op. cit., pag. 98 (1884)

riguarda infatti condizioni ancora indeterminate, mentre il valore, una volta stabilito, acquista una condizione determinata, in una merce specifica; merce specifica che a sua volta, per i processi successivi, continua ad appartenere (per imago) a quel gioco di quantità *indifferenziate* (o da *differire*) che definisce le successive *differenze* di valore.

La metamorfosi è così propria di qualcosa che è il valore stesso, e che a volte è merce. È merce quando questo valore è espresso in termini differenziali, esprime un vantaggio differenziale nei confronti di altri, delle altre cose; tutto ciò in assenza di un equivalente generale nel quale consolidarsi, che sia altro da quel quanto d'informazione originario, ossia quel *qualcosa minimo accumulabile*, ma con caratteristiche ben differenti dal denaro; ed è per questo che il denaro procede dai valori in rete, non li monetizza semplicemente e direttamente. Se questo valore è cumulabile, è divisibile in parti eguali e/o confrontabili, e lo è tra i vari quanti d'informazione - segni in potenza - che costituiscono l'insieme, il sistema globale di determinazione del valore in rete. Che così ci risulta difficile definire "mercato", essendo il nucleo stesso del processo di mediazione globale della civiltà contemporanea.

Nel suo complesso l'informazione può assumersi quindi come un analogo del lavoro astratto stesso, che, una volta quantizzata in forma materiale, in parti attribuibili a oggetti specifici e in tal senso valutabili in modo oggettivo (ma, ovvio, con le imprescindibili caratteristiche astratte), rende superflua la presenza di un altro equivalente generale.

### 13.13 SEGNI MARXIANI

*These categories arose from and were shaped by the historical forces at work in the verbal-ideological evolution of specific social groups; they comprised the theoretical expression of actualizing forces that were in the process of creating a life for language.*

*These forces are the forces that serve to unify and centralize the verbal-ideological world.*

Mikhail Bakhtin<sup>190</sup>

Le basi rituali - mistiche della società, consolidate e riflesse attraverso l'arte, e in particolare attraverso l'architettura della cultura di massa (*high o low...*) nella società industriale, contengono un doppio livello di codifica socialmente significativa. Una caratteristica che, se letta in termini marxiani, può corrispondere allo sdoppiamento derivato dalla *falsa coscienza*. Questa caratteristica, di riflettere e interpretare da un lato il potere capitalista come pura espressione della potenza razionale, dall'altro di narrare le miriadi di storie particolari che concorrono a nascondere la traccia mentre ne *assecondano* il dominio, corrisponderebbe così a due mondi diversi.



99 Philip Johnson, *Crystal Chapel*, Garden Grove (CA), 1981

---

<sup>190</sup> Bakhtin, Mikhail, *Discourse in the novel*, in *The dialogic imagination*, University of Texas Press, Austin (Texas) 1981, pag. 270

Questa divisione, però, a nostro avviso converge verso l'annullamento delle differenze tra i due livelli in un'etica unica e in un'estetica unica. Nel momento in cui si stabilisce una scala di valori basata sulla preminenza di alcune informazioni (e di alcuni messaggi) su altre informazioni (e altri messaggi), e nel momento in cui tali informazioni (e tali messaggi) che come abbiamo visto tendono a stabilire le condizioni di condotta nella società, veicolano l'appartenenza a uno stato di apparenza specifico, a un *socium estetizzante*, i due livelli convergono fino a coincidere. E lo fanno perché uno procede dall'altro. Lo stesso dualismo presente apparentemente nei messaggi della società di massa è una dialettica fittizia tra norma e variazione, e interpretando questa dinamica stessa come mutevole maschera, la civiltà contemporanea e i suoi miti non fanno altro che esprimere la potenza del meccanismo stesso, perché, per converso, sullo sfondo di questa dinamica apparente, rappresentano *ab absentia* l'evidenza della ragione del comportamento estetico e del codice etico della civiltà come mimesi del suo stesso ergon.

### 13.14 MINIMO COMUN DENOMINATORE

*Al giorno d'oggi, in effetti, gli individui, disinvestiti come soggetti e spossati dai loro rapporti oggettuali, derivano gli uni in rapporto agli altri da un modo incessante di fluttuazioni trasferenziali.*

Jean Baudrillard<sup>191</sup>

Nel momento in cui il consumo soppianta la produzione come momento attivo, trascinate dell'economia capitalista, la particella minima costituita dal lavoro astratto perde anch'essa il suo ruolo di misura (e tutte le ambiguità che costituiscono questa identificazione), soppiantata a sua volta da un'altra particella minima, capace di definire in modo diretto il valore di scambio.

Questa *particella minima di valore*, ineffabile per natura, non è identificabile in sé, al di fuori del processo di scambio del quale è potenza, per quanto sia numerabile nei suoi effetti e quantizzabile come insieme. È pienamente espressa e valutabile solo a posteriori, in base ai suoi effetti, quando lo scambio stesso si risolve, appunto, in quantità: costituisce il nucleo agente delle forze in campo al momento del processo di scambio, ma si presenta come molteplicità di variabili in potenza. Queste non derivano una finalità da altri elementi, da altri modelli, da altre minime particelle identificabili al di fuori del processo stesso di scambio, ma acquisiscono forma compiuta, la forma di un messaggio, in relazione alle caratteristiche della loro reciproca unione come elementi incompleti.

Nella fase del capitalismo come consumo linguistico, l'attribuzione delle quantità minime di valore di scambio e la definizione di queste particelle *infinitesime di valore*, diviene il motore stesso dell'economia, in quanto costituiscono la guida, il fondamento del codice di comportamento, dell'etica del sistema capitalista. In quanto guida nel processo di reinvestimento del capitale accumulato (e dei suoi simulacri), come elementi costituenti il valore di scambio, originano gli effetti che determinano il surplus ricavabile dal processo, cosicché il valore risiede in quelle quantità scambiabili il cui messaggio è quello di prevedere, favorire o garantire il massimo rendimento.

---

<sup>191</sup> Baudrillard, Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., pag. 37

In questo processo le particelle minime di lavoro astratto, e il particolare il loro componente significativo, ossia il loro costo relativo, diventano secondarie e puramente operative.

«The new phenomenon is not the precarious character of the job market, but the technical and cultural conditions in which info-labor is made precarious. The technical conditions are those of digital recombination of info-work in networks. The cultural conditions are those of the education of the masses and the expectations of consumption inherited from late twentieth century society and continuously fed by the entire apparatus of marketing and media communication. If we analyze the first aspect, i.e. the technical transformations introduced by the digitalization of the productive cycle, we see that the essential point is not the becoming precarious of the labor relation (which, after all, has always been precarious), but the dissolution of the person as active productive agent, as labor power. We have to look at the cyberspace of global production as an immense expanse of depersonalized human time.

Info-labor, the provision of time for the elaboration and the recombination of segments of info-commodities, is the extreme point of arrival of the process of the abstraction from concrete activities that Marx analyzed as a tendency inscribed in the capital-labor relation.

The process of abstraction of labor has progressively stripped labor time of every concrete and individual particularity. The atom of time of which Marx speaks is the minimal unit of productive labor. But in industrial production, abstract labor time was impersonated by a physical and juridical bearer, embodied in a worker in flesh and bone, with a certified and political identity. Naturally capital did not purchase a personal disposition, but the time for which the workers were its bearers. But if capital wanted to dispose of the necessary time for its valorization, it was indispensable to hire a human being, to buy all of its time, and therefore needed to face up to the material needs and trade union and political demands of which the human was a bearer.

When we move into the sphere of info-labor there is no longer a need to have bought a person for eight hours a day indefinitely. Capital no longer recruits people, but buys packets of time, separated from their interchangeable and occasional bearers.

Depersonalized time has become the real agent of the process of valorization, and depersonalized time has no rights, nor any demands. It can only be either available or unavailable, but the alternative is purely theoretical because the physical body despite not being a legally recognized person still has to buy food and pay rent. »<sup>192</sup>

Nel momento in cui, come eloquentemente disegna Franco Berardi, il lavoro viene parcellizzato in unità indistinte, separate dalla soggettività del loro esecutore materiale (e la forza-lavoro perde così la sua condizione di agente nello scontro di potere attuato nel processo produzione-consumo) e computato in frazioni discrete totalmente astratte, non ha altro costo oltre la relatività del minimo che gli si possa attribuire, che in ultima analisi, dipende quindi dalla determinabilità del valore di scambio che materializza, e non viceversa. Perché nel momento in cui la forza agente a contrasto della forza-capitale diviene il consumo, questo non rimane espressione delle caratteristiche del prodotto, ma viceversa, il prodotto, il valore e il suo costo espresso in unità di lavoro astratto, seguono la definizione delle *qualità del consumo*. Questo ovviamente risulta realizzabile materialmente nel momento in cui, appunto, il consumo è prima di tutto consumo linguistico. Franco Berardi parla del tempo depersonalizzato come di “agente della valorizzazione”<sup>193</sup>. In effetti il minor costo di questo elemento, di questa quantità, influisce sul valore del prodotto dal punto di vista della sua vendibilità (minor costo-maggior potenziale di profitto), ma continua a non dirci nulla della sua desiderabilità, di tutti quei valori che caratterizzano il

---

<sup>192</sup> Franco Berardi, *Precarious Rhapsody*, Minor Compositions, London 2009, pp 32-33

<sup>193</sup> «The informatic procedures of the recombination of semiotic material have the effect of liquefying the objective time necessary to produce the info-commodity. The human machine is there, pulsating and available, like a brain-sprawl in waiting. The extension of time is meticulously cellularized: cells of productive time can be mobilized in punctual, casual and fragmentary forms. The recombination of these fragments is automatically realized in the network. The mobile phone is the tool that makes possible the connection between the needs of semio-capital and the mobilization of the living labor of cyberspace. The ringtone of the mobile phone calls the workers to reconnect their abstract time to the reticular flux. (...) What is the market? The market is the place in which signs and nascent meanings, desires and projections meet. If we want to speak of demand and supply, we must reason in terms of fluxes of desire and semiotic attractors that formerly had appeal and today have lost it. In the net economy, flexibility has evolved into a form of fractalization of work. Fractalization means the modular and recombinant fragmentation of the time of activity. The worker no longer exists as a person. He or she is only an interchangeable producer of microfragments of recombinant semiosis that enter into the continuous flux of the Net. Capital no longer pays for the availability of a worker to be exploited for a long period of time; it no longer pays a salary that covers the entire range of economic needs of a person who works. The worker (a machine endowed with a brain that can be used for fragments of time) becomes paid for his or her occasional, temporary services. Work time is fragmented and cellularized. Cells of time are for sale on the Net and businesses can buy as much as they want with without being obligated in any way in the social protection of the worker.» Ibidem

valore del prodotto come elemento sociale. Che è il vero valore discriminante del processo economico del capitalismo avanzato.

L'estrazione di plus valore dalla forza lavoro (o sfruttamento...) rimane, ovviamente, uno dei processi fondamentali della fase produttiva, benché il valore della merce non sia più semplicemente la veste mercantile del lavoro impiegato per produrla. Ma la fase produttiva è subordinata a un altro tipo di valore, totalmente derivato da processi semantici, rispetto ai quali l'efficienza con la quale il "capitalista" sfrutta il "lavoratore" è principalmente un valore semantico che indica varie cose, come l'affidabilità di quel bene e la quotazione della struttura che lo produce, ma anche l'esigenza di boicottare un marchio a causa dello sfruttamento del lavoro minorile, e così via... Nel momento in cui la disponibilità di unità di lavoro adattabili alle esigenze di costo, e le condizioni di valore del prodotto finale che le determinano, diventano i fattori fondamentali, da un lato siamo nella forma estrema di astrazione (che è anche alienazione) del lavoro nello scambio, dall'altro, proprio come forma materiale che nasconde rapporti sociali, la merce sembra ridurre fino a un limite estremo la dipendenza del valore di scambio dalla forza lavoro, concreta o astratta che si consideri. In altro modo, se non è possibile determinare in forma unitaria, nell'insieme, l'unità di lavoro e il suo costo, la questione non elimina lo sfruttamento (pagare meno ore delle lavorate), e la possibilità di accumulazione che ne deriva, ma il costo delle ore lavorate, delle ore di sfruttamento, o del loro complesso non può costituire elemento capace di definire il valore della merce. Sia in riferimento allo specifico processo di produzione della merce, sia in riferimento alla "ricostruzione della forza lavoro"<sup>194</sup> (ossia in quanto il valore di scambio - il salario - della forza lavoro è fissato, in base alla concorrenza tra i lavoratori, al livello di sussistenza), sia tratti o no l'unità di lavoro astratta; in particolare, non costituirebbe comunque l'elemento capace di definire tale valore nei termini considerati nel nostro studio, e proprio come rapporto sociale, ossia non risponderebbe comunque alla domanda: da cosa nasce il valore degli oggetti, e

---

<sup>194</sup> «Prendiamo l'esempio del nostro filatore. Per ricostruire ogni giorno la sua forza-lavoro, egli deve produrre un valore giornaliero di tre scellini, cosa che egli fa lavorando sei ore al giorno. Pagando il valore giornaliero o settimanale della forza-lavoro del filatore, il capitalista ha acquistato il diritto di usare questa forza-lavoro per tutto il giorno o per tutta la settimana. Perciò egli lo farà lavorare, supponiamo, dodici ore al giorno. Oltre le sei ore che gli sono necessarie per produrre l'equivalente del suo salario, cioè del valore della sua forza lavoro, il filatore dovrà, dunque, lavorare altre sei ore, che io chiamerò ore di sopravalore e questo sopravalore si incorporerà in un plusvalore e in un sopraprodotto.», Karl Marx, *Il Capitale*



tutta la scala di comportamenti che organizza la nostra vita sociale all'interno del sistema del capitalismo avanzato?

Una condizione analoga si presenta nel considerare l'equivalente universale, il denaro: nel momento in cui «the financial capital isn't based on physical assets anymore, it is all about the virtual possession of abstract fractals, of disembodied money»<sup>195</sup> la consistenza del denaro dipende da campi di forze analoghi a quelli che definiscono il valore degli altri oggetti; con la sparizione della possibilità di corrispondenza tra unità astratta di lavoro e denaro, in riferimento a una reciproca concretezza o a una convenzione definita, siamo di nuovo nella condizione di dover trovare un altro minimo comun denominatore, in questo caso, non solo del valore del prodotto, ma anche del suo equivalente universale.

Scriva Baudrillard nel 1976: «Il denaro è la prima “merce” che passa allo statuto di segno e si sottrae al valore d'uso. Da quel momento esso è un raddoppiamento del sistema del valore di scambio in un segno visibile, e questo è ciò che lascia vedere il mercato (...) Ma al giorno d'oggi il denaro compie un altro passo: esso si sottrae anche al valore di scambio (...) esso non è più allora una merce, perché non ha più in sé né valore d'uso, né valore di scambio. Non è più equivalente generale (...) Esso è ciò che circola più rapidamente di tutto il resto, e senza misura comune con il resto.»<sup>196</sup>

Ma pensare di poter separare il valore di scambio valutabile in termini prettamente economici da quello che organizza il nostro sistema etico e estetico, sarebbe un modo ingenuo di leggere la nostra condizione.

Nel momento in cui consumiamo beni semiotici il valore di scambio definito dalle nostre “particelle di potenza” viene consumato direttamente, prima di *fisicizzarsi* in un altro oggetto di consumo, utile o no, o nell'equivalente universale, ossia in un qualsiasi nuovo valore acquisito attraverso una forma di materializzazione diversa da quella propria delle informazioni e dei messaggi scambiati. Questo determina lo scambio di energia tra il sistema della comunicazione e quello della realizzazione fisica, l'asentropicità dell'uno contrapposta al consumo di energia dell'altro, e al contempo la realizzazione di ricchezza fittizia a scapito del

---

<sup>195</sup> *Running Along the Disaster: A Conversation with Franco “Bifo” Berardi*, in <http://www.e-flux.com/>

<sup>196</sup> Baudrillard, Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit., pag. 36

consumo di energia fisica (e di potere d'acquisto)<sup>197</sup>; riflettendo al tempo stesso in questa distinzione tra potenza del momento di scambio, valore di scambio come messaggio e bene di altra natura, ricordiamo le obiezioni mosse da Rossi-Landi a Lefebvre circa la natura di messaggio e non di segno del valore di scambio. Nel processo attuato attraverso le reti, il valore di scambio è un messaggio, ma solo come effetto di un'altra particella di valore capace di indicare delle tensioni, destinate a diventare la guida per la produzione degli oggetti del nostro continuo consumo (e di determinare le condizioni del nostro lavoro).

---

<sup>197</sup> Ma la relazione tra capitale finanziario, fittizio, energia dissipata, valore prodotto, etc. non è schematizzabile in una serie di relazioni semplici, per la quali a un aumento determinato di uno corrisponde un aumento o una riduzione stabilita dell'altro... Il primo (capital fittizio) riceve benefici indipendenti (virtuali) dal processo energetico, non compensati dall'energia del sistema fisico. Consumo che a sua volta può essere dilazionato o trasferito ad altro luogo e tempo. O realizzare prodotti in altro luogo e tempo. A ragione di ciò svanisce questa ultima, apparente possibilità di continuare a considerare unità fondamentale dell'economia capitalista l'unità di lavoro astratto.

### 13.15 LA TORRE

*Il segno sta al posto di qualcosa, il suo oggetto. Sta al posto di questo oggetto non in tutti gli aspetti di questo, ma solo in riferimento a una specie d'idea, che a volte ho chiamato il fondamento del representamen.*

Charles Sanders Peirce<sup>198</sup>

Abbiamo visto come le reti formino una semiosfera organizzata come un sistema omeostatico.

Abbiamo ipotizzato le condizioni per l'omeoresi di tale sistema attraverso la convergenza di molteplici finalità al suo interno.

Abbiamo visto come in tale sistema la funzionalità delle informazioni rispetto alla convergenza in una finalità unica ne determini l'adattabilità e la prestazione (fitness).

Abbiamo visto come ogni nuova informazione altrimenti costituisca semplicemente rumore nel sistema.

Abbiamo visto come ciò sia contrastato dalla convergenza di fitness e funzionalità del messaggio, come di azioni individuali e collettive.

Abbiamo visto come tale organizzazione comporti la riduzione di entropia nel sistema, e quindi l'estrazione di energia (e l'aumento di entropia) al di fuori dello stesso<sup>199</sup>.

Abbiamo visto come questo *dentro* e questo *fuori* appartengano al complesso del sistema produttivo, di informazione come di tutti gli altri beni.

Abbiamo visto che così si determina una relazione tra il valore espresso nelle reti, considerate come un sistema di verifica, ed entità monetizzabili in generale.

Dobbiamo ora considerare come questi valori si traducano nello strumento per una *etica dell'estetica* e formino il nostro mondo.

Ricordiamo ancora l'organizzazione formulata Peirce per la relazione tra estetica, etica e logica: le emergenze (qualità sensibili, estetiche) attraverso le quali possiamo attuare una scelta volontaria (etica), verificabile nei suoi

---

<sup>198</sup> Peirce, Charles Sanders, *The collected Papers*, pag. 228

<sup>199</sup> «(...) lo sviluppo storico dell'umanità racchiude, come struttura di un genere speciale, meccanismi di riduzione della ridondanza.» Jurij Lotman, *La Semiosfera*, op. cit., Vol I, pag. 215

aspetti di verità (logica); e ricordiamo, nella società di massa, l'identità nel processo di mediazione tra qualità etiche (giudizi di condotta, suggerimenti e suggestioni di comportamento) ed estetiche, come due parti indivisibili di un unico momento di scambio: ciò che scambiamo è una apparenza, con l'altrettanto apparente qualità di valore, in grado di influenzare a sua volta altri processi analoghi.

Le rappresentazioni, il confronto di interpretazioni della realtà mostrato dalla produzione artistica non può prescindere dall'essere una metafora o una metonimia, o una sineddoche, attuandosi attraverso questa prassi il trasferimento nel piano "speciale" del visibile (nelle forme artistiche come nelle altre forme di produzione) della struttura, del codice della stessa: materializzandosi in tal forma la semiosi degli elementi costitutivi della realtà tali come li comprendiamo reciprocamente, dei significati che comportano. («Le strutture metaculturali che svolgono il ruolo di codici nei processi di comunicazione sociale» (Lotman I/141). Quest'insieme di relazioni comporta così la relazione con ciò che è di volta in volta leggibile come bello, utile, ma anche *mondo divino trascendente*. Ossia la relazione e la dipendenza reciproca tra etica ed estetica.

I contenuti, ossia le mediazioni memorizzabili o memorizzate, di volta in volta conservano quegli stessi elementi strutturali, ricorrenti che in altri contesti avrebbero generato le tradizioni del folklore, i comportamenti tipici, ma anche le leggi, e così via. Questi stessi elementi ricorrenti, nell'ambito della società di massa, non costituiscono sistemi rigidi, perdendo il proprio grado di autorità, e non permettono la stabilizzazione dell'apparato superficiale, narrativo. Quelle che venivano condivise e riconosciute come sovrastrutture diventano ridondanti e secondarie nel momento in cui il criterio di scelta si trasferisce da un potere (un principio regolatore) a una potenza (un sistema compensatorio). L'elemento in grado di determinare le variazioni all'interno di questo sistema è l'imperativo della novità, il suo valore intrinseco nell'ambito della distruzione creatrice, che si impone rispetto a quello della tradizione.

Per questo motivo, come abbiamo segnalato, in architettura, nonostante il richiamo di molte voci autorevoli, non si impone più il *tipo*, ma la copia con variazione, la tecnica dell'*ars combinatoria* e dell'eterno ritorno propria della *moda*.

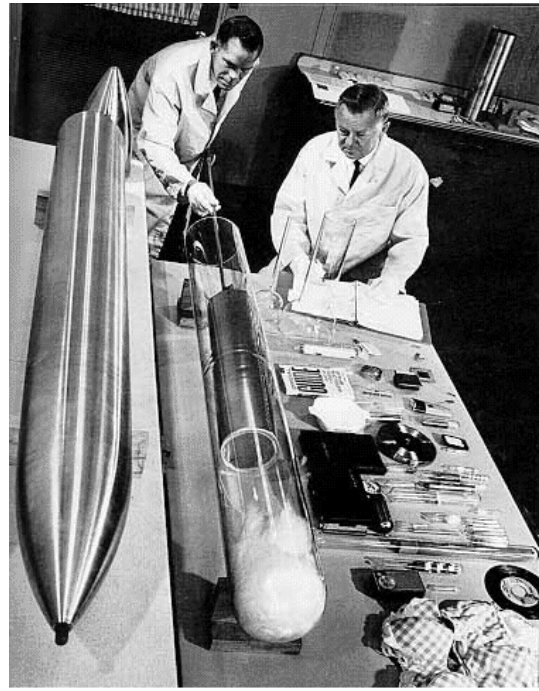
Così, la narrazione dell'universo assume le forme di una continua combinatoria, diviene variazione degli aspetti esteriori, che prende il sopravvento rispetto al consolidamento di regole più o meno rigide; per sparire, nel nostro ambiente fisico nell'apparenza delle forme emblematiche dell'architettura icastica.

Così condensata la cultura evapora nella pura indicabilità segnalando con la sua "forma pura" proprio la capacità di assumere vari significati, vari messaggi, varie maschere, lo schermo bianco pronto a indicare l'assoluta potenza dello stesso, ripetibile schema - prodotto-simulacro, obsolescenza dello stesso, nuovo prodotto-simulacro (novità) - che è l'asse portante, la *memoria genetica* della comunicazione del capitalismo avanzato.

Senza fare un'analisi delle tipologie rilevanti di trasformazione del testo nella *storia della cultura* nel momento del passaggio alle reti (in quanto in gran parte seguono i meccanismi consueti di estrazione, elaborazione e trasformazione già tipici della cultura in generale al di fuori delle stesse), a interessarci sono le modalità di affermazione all'interno di queste medesime tipologie, la diversità nei processi di stima, evidenziazione e "deposito" che ora sono differenti materialmente e funzionalmente. Quello che trattiamo, quindi è il modo in cui questa dinamica sia orientata, ossia come modifichi il nostro processo di selezione, il fare e il pensare, l'inserzione del processo di codifica-comunicazione all'interno del funzionamento di uno strumento anch'esso specificamente costruito per la codifica e comunicazione e la cui portata è ora estesa all'intero dominio della cultura e risponde funzionalmente a una finalità ben precisa, inscritta tanto nella sua ragione di essere come nel suo meccanismo specifico, nella specifica costruzione e dinamica d'esercizio di questa potente macchina.

Questi processi, nell'ambiente fisico, si traducono in architettura, in maniera caratteristica: l'architettura icastica è *il Contenitore* e la sua forma, il suo vuoto semantico è un pieno, in potenza pieno di tutto.

In tal senso è metonimia, metonimia di altro, dell'infinito, specificamente delle infinite altre forme che l'architettura icastica rappresenta nella loro



*100-101 Westinghouse Time Capsule, 1939*

unica condizione attualmente fondamentale, quella di poter accogliere, nel proprio schermo bianco, qualsiasi novità. L'architettura icastica come totem della novità, capace di convogliare nella sua forma pura, forma-origine, qualsiasi altra immagine, qualsiasi altro messaggio, qualsiasi novità.

È chiaro che una tale natura non poteva sfuggire agli esperti di marketing della apple, industria che produce uno strumento con caratteristiche analoghe, uno strumento vuoto, ma capace di comunicare qualsiasi messaggio attraverso la sua presenza ineffabile; fino a riflettere questo stato nell'immagine dei propri prodotti.

Per estendere tale iter alla produzione architettonica, dobbiamo comprendere come questa condizione da rappresentare, questo essere alla ricerca di segni specifici, possa trasformarsi in mito, analogamente quindi a una figura che può assumere molteplici significati, al di là dell'ambito ristretto del formalismo o dei contenuti tradizionali dell'architettura; e come possa indicarlo attraverso l'assenza, o il labirinto indecifrabile dell'eccesso d'informazione: così come la parola non detta richiama univocamente la divinità onnipresente e l'icona sacra cerca la stessa potenza circa l'inesprimibile, l'indicibile, nella riduzione semantica dovuta alla continua ripetizione.



102 Oscar Niemeyer, *Hotel Nacional, Rio de Janeiro, 1968-72*

Così ogni tentativo particolare che esterne un aspetto di questo modello generale contribuisce a saturarlo da un lato, mentre dall'altro, in quanto inscrivibile nello stesso modello generale, deriva da questo stato il suo particolare quoziente di valore; da un lato segue un criterio di preferenza per l'omologia rispetto al modello stesso, dall'altro misura la sua differenza rispetto al modello stesso; da un lato genera senso, dall'altro si disperde in rumore, da un lato contribuisce alla convergenza verso una dimensione omeoretica, dall'altro contribuisce alla vacuità programmatica del modello stesso. Da un lato estrae e dà significato, dall'altro non può che annullarlo per ogni finalità che non sia quella del sistema stesso e del modello che rappresenta rispetto al nostro particolare punto di vista.

Tale modello infatti non corrisponde semplicemente alla forma esteriore, all'apparenza scambiabile, ma costituisce un vuoto che è proprio del programma stesso di un ur-modello, il cui significato unico e la cui funzionalità specifica sono di ordine diverso rispetto a tutti i significati e le finalità che possiamo attribuire alle nostre particolari espressioni; questo significato unico e questa funzionalità specifica non interpretano istanze proprie della natura umana, delle esigenze vitali dell'uomo e delle idee che può sviluppare riflettendo sulla propria esistenza

comunitaria, ma riflettono le ragioni stesse del grande strumento che ne organizza il raggiungimento, utilizzano l'immagine dell'uomo (e la stessa immagine delle sue macchine) come bersaglio, sono la pura potenza della capacità di costruzione razionale che organizza la produzione, il suo codice comunicativo, e così si materializza.

Non leggono né vedono il vivere al quale subordinare la capacità di astrazione come un mezzo, ma invertendo i termini, il fine è il mezzo stesso, che così attribuisce valore a tutto ciò (dalle procedure tecniche a quello che possiamo unicamente, per le mille sfumature, comprendere come cose e cose *delle cose*) che trasforma il mezzo razionale nell'obiettivo stesso.

Un procedere e una indicibilità che l'architettura ha sviluppato come rappresentazione icastica, costruendoci il simulacro dell'estetica che, nella società delle comunicazioni in massa attraverso le reti, organizza l'etica, dirige il giudicare, il progettare, il fare: una cibernetica con il timone a barra fissa.

L'idea della struttura globale del mondo riprodotta dall'architettura, come riflesso della riproduzione stessa, frantumando le istanze mitologiche, umaniste, idealiste, esistenzialiste e tutta la storia della cultura, «ridotta a ricordi, kitsch del passato comunitario e collettivo»<sup>200</sup>, man mano che acquisiscono la forma come formato per lo spettacolo, vengono accresciute attraverso le reti.

Così l'architettura icastica è ciò che, si presenti come marca o come multipla variazione, o si presenti come simbolo assoluto della forma pura, permette di raccoglierci attorno alla essenzialità del vuoto nella civiltà del capitalismo avanzato, e al tempo stesso ci rassicura della sua potenza, della possibilità di variare indefinitamente. È adattabilità in essenza, capacità di raccogliere per momento un gioco di valori, e lasciare subito il passo alla seguente novità. È soprattutto, non il singolo edificio, per quanto possa essere emblematico di tutto ciò, o, al contrario, per quanto riesca a essere assolutamente superfluo, contraddittorio, banale, incerto, caleidoscopico; l'architettura icastica è il modello generale che rappresenta come un simbolo l'architettura del capitalismo avanzato.

---

<sup>200</sup> Pasquineli, Matteo, in [matteopasquinelli.com](http://matteopasquinelli.com)





14

**ARCHIDETTATO**

## 14.1 ARCHIDETTATO FASE 1

*Ma la critica del gusto, la quale d'ordinario serve solo al raffinamento o al consolidamento del gusto, se è trattata con intento trascendentale, colma una lacuna estrema delle nostre facoltà della conoscenza (...) in quanto esse nella loro destinazione non sono riferite solo al sensibile, bensì anche al soprasensibile, senza spostare i confini che da una severa critica sono stati posti a quest'ultimo uso.*

Immanuel Kant<sup>201</sup>

1929: Luis Buñuel e Man Ray osservano dai margini una sterminata discarica di Los Angeles. La grandezza supera i parametri di riferimento di un europeo... vi finiscono intere case; si apre una porta, ne esce una ragazza: nasce l'idea di sceneggiatura, *the Sewers of Los Angeles* (più esplicito in castigliano: *Los basureros de los angeles*), rimasta affidata a pochi tratti.

2014. Sugli immondezzai stessi vivono intere comunità. Non solo ci vivono, ma ne traggono la merce che permette la sopravvivenza. Laos, Mumbai, Caracas, Rio de Janeiro...

Sullo sfondo la città cresce. Lo skyline, giorno e notte, cresce in analogia con il grafico del mercato immobiliare della nazione. Insieme ai picchi dei volumi, vi rappresenta, in solido, le differenti visioni che sembrano comporne l'immaginario.



103 Barcelona, skyline

---

<sup>201</sup> Kant, Immanuel, *Prima introduzione alla critica del giudizio*, Laterza ed., Bari 1979, pag. 130

Se avviciniamo l'obiettivo in questa panoramica, possiamo distinguere solo la banalità dell'affannoso alternarsi di ordinarietà ad altra ordinarietà, per quanto questa banalità sia esuberantemente, stravagantemente espressa.

Accostate una all'altra, tutte queste cose perpetuano un'ars combinatoria giocata su immagini riconoscibili e su variazioni *riconoscibili*, per quanto "performanti" siano, per quanta, per dirla con i termini dei nuovi media, *fitness* abbiano.

Se allarghiamo il campo, vediamo ripetersi i campionari di oggetti, il paradigma ricorrente di molte altre città, in Europa, in Asia, America.

Mi torna alla mente l'arrivo nel porto di Barcellona: sotto l'ombrello del Forum viene sviluppata la fascia nord della costa della città.

Non è il caso di ripercorrere le giustificazioni ad hoc di questa vasta operazione immobiliare. Ci limitiamo ai risultati, al nuovo skyline sul mare della città.

Da Sud verso Nord: Gas Natural dello studio Miralles Tagliabue, con la parete dai riflessi cangianti, Hotel Torre Nove di Dominique Perrault, con la torre in bilico, la Torre Telefónica di Enric Massip-Bosch, con il mikado di pilastri sghembi, etc. etc... Non stiamo a giudicare le singole architetture, né le loro parti. Consideriamo, indipendentemente da altre considerazioni, il risultato d'insieme. Ma non come effetto visivo, piaccia o no. Come teoria di santini, la cui iconologia, in forma analoga a quelle dell'ortodossia religiosa, rimanda alla variazione e allo stesso tempo all'omologia. Il balletto tra la riconoscibilità individuale (la vera questione in ballo, la *visibilità*) e la struttura che la contiene (nel caso, il contenitore a *minigrattacielo*), è un ulteriore modo di rinnovare l'ambiguità di queste costruzioni. Gli elementi ricorrenti sono quelli del tipo, ma veri e propri *procedimenti decorativi* sono applicati al disegno delle parti. Ovunque il rimando è al modello, al topico, e le variazioni sono iscritte nell'ortodossia del ricambio commerciale proprio di ogni moda, e della pubblicità. Lo schema di questo eidolon, detto in altro modo, di queste banali *facilities*, e di questi milioni di metri cubi di *commodities* è l'affermazione assoluta, l'inamovibile condotta ieratica che è la stigmata dell'architettura icastica, per quante ombre si alternino nella pantomima che ne traveste l'immagine pubblica, e ne rappresentino l'imbarazzato camuffaggio.

Così, il pensiero torna a quello che abbiamo segnalato come primo esempio di architettura icastica, a quella dichiarazione d'intenti, quella pietra nera piazzata



104 DMJM, Anthony J. Lumsden e César Pelli, Century City Medical Plaza, 1968

nella Century City di Welton Beckett, già Ranch di Tom Mix, già 20th Century Fox's Studios, da Pelli e Lumsden (1963), grazie al loro innovativo sistema di vetrate continue.

Al di là delle densità urbane di New York o della plastica organizzazione del Loop di Chicago, oltre la razionalità riprogettata del già post-miesiano Lever o del Seagram stesso, questo “marginale” edificio angeleno costituisce il nucleo dell'*invariante spettacolare* dell'architettura del capitalismo avanzato. È oggetto, come qualsiasi altro prodotto commerciale dotato di corporeità. È una potenza, che prevale senza stabilire gerarchie, marcata solo dalla indistinta superficie della curtain wall, resa nella massima omogeneità possibile; è il simulacro di una condizione impenetrabile, indefinibile. Soprattutto è tutto questo perché nega ogni messaggio, è riduzione semantica estrema.

È importante cosa ci sia oltre questa barriera omogenea, che risalta alla nostra percezione e nella nostra coscienza in null'altro che una forma pura?

È rilevante quali divisioni mobili lo compongano, che impianti, nuclei di cemento, scale ed ascensori, dove sia oggi la zona per “the crowd” e dove i dirigenti, sopra o sotto?

Andiamo oltre e vediamo cosa c'è di rilevante in questo insieme.

La spirale del Museo Guggenheim (1943-59) di Wright. La sua autobiografia inizia con la descrizione di lui e suo zio che camminano nella neve, il primo con una linea perfettamente dritta, il bambino seguendo una linea tortuosa, un



105 Frank Lloyd Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (NY) 1943-59

percorso dettato dalla curiosità e dalla meraviglia, e raccogliendo fiori, steli, bacche. La rampa del Guggenheim raccoglie questa metafora: mentre circonda lo spazio del museo, trasforma l'aria, che diviene il medium di un incontro, l'elemento capace di unire l'insieme, che simbolizza in questo modo essenziale la nostra vita comune.

Nel 1983, vincendo a sorpresa un concorso internazionale, il danese Johann Otto von Spreckelsen ripropone al mondo il rituale del passaggio dal punto a al b, e con lui il passaggio da uno stato a un altro nella dignità suprema del trionfo; il suo massimo simbolo: un vuoto, un arco. Mitterand vuole il suo trionfo, ma non c'è più liturgia alcuna che possa evitare a quel vuoto di rimanere tale, di essere altro, oltre un banale vuoto focalizzato su un infinito troppo corto. È inevitabile riempirlo in qualche modo, e niente di meglio, di più grottesco e dissacrante di



106 Johann Otto von Spreckelsen, Paul Andreu, Grande Arche, Paris (Francia) 1982-89

un orpello architettonico un po' fuori scala, una iconuccia tecnica. Così, per guardare qualcosa in quel passaggio da un posto fisico, bello o brutto, a niente.

Il niente assoluto è invece, senza indugi, senza incertezze, senza diversioni, il nucleo dell'edificio realizzato da Foster & Partners per la sede Apple di Cupertino. Foster, architetto di grande talento e capacità, con uno studio terribilmente efficace, è capace di colpire il centro della questione.

Ma in questo centro, non c'è niente.

Il "buco con l'architettura intorno" è una metafora evidente del mezzo digitale, che dà nuovo significato a un modello già provato da Koolhaas (1999), fondendo il prototipo "meccanicista" costituito dal Motordrome a Playa del Rey (CA, 1910) - la *res extensa*, e il simbolismo della Heliopolis del VAL (Kupkovič, Mecková e Mlynářčik, 1968-70). Un niente che può essere qualsiasi cosa.

Il progetto di Foster potrebbe essere preso come nuovo paradigma dell'architettura icastica, della "gabbia" che costruisce ad espressione di un universo pubblico evanescente.

Mutatis mutandis, è l'emblema di una delle specialità dell'architettura icastica: porre decorazione tipica o altra paccottiglia attorno a un nucleo inesistente, inutile, insignificante. Fino a spettacolarizzarne l'evaporazione, *Blur Building*, 2002.





107 Norman Foster, *Campus Apple di Cupertino (CA), 2011*

*Decorazione tipica; razionalità ri-progettata;* occorre definire un glossario che permetta di comprendere queste approssimazioni. Non vogliamo tornare indietro fino a Semper, ma almeno soffermarci un momento sulla nota affermazione di Loos: l'uno, negando, si riferiva direttamente all'altro, e a partire dall'ipotesi di Semper poteva affermare che l'involucro di tele intrecciate è ormai un muro, e la decorazione non ha più il suo posto originale, applicata o no. Ma quelle pareti stesse costituiscono una simbologia analoga, con o senza ornato, giocata nella composizione o nei dettagli, attraverso cioè quegli elementi ai quali Mies consacra una nuova, radicale condizione del progetto – il meno è più, nel dettaglio c'è... dio – trasformandoli nelle radici linguistiche del moderno internazionale.

Così Mies, secondo questi schemi elementari, questi nuovi stilemi architettonici (per quanto si vogliano proporre come “archittemi”...) dà forma al principio della razionalità costruttiva, trasforma un tipo edilizio in modello razionale, astratto, riflesso della potenza urbana: un modello razionale riferito direttamente a una ipotetica, concettuale perfezione della tecnica.

Prima di lui il grattacielo era stato interpretato da Sullivan come “edificio alto”, risolto attraverso l'adattamento della sua “decorazione organica” a quella condizione strutturale; decorazione organica che sostituisce gli stili storici



giocando da un lato nel loro stesso campo, quello della mimesi della natura, dall'altro adattando il concetto di ordine stilistico, di norma, a uno sviluppo "progettuale" che ogni volta rinnova e organizza l'ornamentazione come processo creativo che origina dalle sue parti, via via fino a quello che Wright definirà *un insieme integrale*.

Ma della razionalità di Mies c'è molto poco nei progetti icastici di Welton Beckett o dei giovani Lumsden e Pelli. Dove Mies è occupato in un teorema mentre asseconda le esigenze pubblicitarie della Seagram (una marca per un'altra



108 Adler e Sullivan, Wainwright Building in costruzione, 1891

marca) gli altri accolgono solo il risultato di quell'operazione, già dato, già trasformato a sua volta in decorazione *tipica*.

Il loro obiettivo è un altro: ridurre ai minimi termini tutto ciò che non è strettamente parte di quel risultato tecnico, portare quella funzione al limite, fino a farne svanire quanto possibile la materialità. Raggiungere quell'estremo dove l'apparato tecnico costruttivo possa essere invisibile, impercettibile, inapprezzabile oltre lo schema razionale che lo ha prodotto e al quale dà forma, oltre la pura matrice che permette che si materializzi l'edificio come forma pura.



109 Welton Beckett, *Equitable Life Building*, Los Angeles, 1969

110 DMJM, Anthony J. Lumsden e César Pelli, *Century City Medical Plaza*, 1968

Lumsden e Pelli avevano lavorato con Eero Saarinen; questo fattore non sfugge a Daniel Paul, che ben sintetizza lo sviluppo della nuova architettura di pura forma e superficie in una edizione del Los Angeles Forum for Architecture and Urban Design:

«The Saarinen office had a penchant for glass design that took the High-Modernist curtain wall in new directions. Of note among these is the Bell Labs Project for which reflecting glass which makes the glass skin possible in a practical sense, was first designed (...) For his part Anthony Lumsden had been the Project designer on Bell Labs, and it was an idea of his to reverse the vertical mullions to form an exterior skin, an idea that was rejected at that time.»<sup>202</sup>

---

<sup>202</sup> Paul, Daniel, *Westward transitions*, Los Angeles Forum for Architecture and Urban Design,



111 Eero Saarinen, Bell Labs, Holmdel (New Jersey), 1962

E ancora: «A third 1966 design would fulfill one of Pelli and Lumsden's primary aims with the glass skin – that of complete enclosure. The Century City Medical Plaza is comprised of a 19-story tower and 4-story hospital, that had three floors added in 1972.»

Daniel Paul descrive con chiarezza il tentativo di DMJM, con Pelli e Lumsden, di superare la partizione a modanature verticali tipica da Sullivan in poi per i grattacieli e soprattutto la sua codifica miesiana, la *pseudo-modern variation of the miesian mode*.

E ricorda come Pelli porti ai limiti l'uso della griglia di facciata miesiana fino a renderla un elemento che unifica le facciate in un'astrazione puramente geometrica, con un riferimento diretto al minimalismo del Fourth Floor alla Whitney Biennial del 1966: «Although the Century City Medical Plaza is still a box, the new skin enclosure, liberated from columnar referents, leaves the box-form to be contemplated as the "object" that it is (...) and this continuous, all over gridism would be referred to by Lumsden as a "non-directional, non-gravitational" design system.»

A questa scelta per l'astrazione estrema si contrappone invece l'idea di avvicinare l'esterno a chi è nell'ufficio, nel caso di Lumsden arrivare ad ottenere viste a 180 gradi, comprendenti il cielo. Al prezzo competitivo di 250 dollari per metro quadrato a fine Anni Sessanta. Afferma Lumsden: «Though the skin system has its own aesthetic appeal, it is used primarily as a surface discipline

which would allow *non a priori examination of the building program*, directed toward human condition improvement and solutions.»<sup>203</sup>

Per descrivere il passaggio da Sullivan e Mies alla forma puramente icastica potremmo utilizzare un brano de *L'industria culturale* di Adorno e Horkheimer, scritto circa venti anni prima: «I dettagli diventano funzionali (...) L'industria culturale si è sviluppata attraverso il primato dell'effetto, del risultato tangibile, del dettaglio tecnico rispetto all'opera (...) Non conoscendo altra cosa che gli effetti, arriva ad annullare la loro riottosità e li sottomette alla forma che sostituisce l'opera. Tratta allo stesso modo il tutto e la parte.»

Ancora oggi continuano a tramandarsi gli enunciati che cercano di organizzare le qualità dell'architettura, dalla sintesi di Vitruvio.

In generale sono formule che si appoggiano su principi globali, apparentemente universali: la bellezza, la solidità, l'ordine...

Se invece vogliamo analizzare le parti, al di là di questi grandi, schematici contenitori concettuali, potremmo indicare vari elementi:

un interno, un esterno... degli elementi solidi, le parti che li congiungono, i materiali che compongono queste parti, la luce, e così via; e le relazioni tra questi elementi: tra interno ed esterno c'è una relazione, e questa relazione assume le forme e la consistenza degli elementi che la permettono; ma anche altre relazioni, più semplici, più complesse, quasi ineffabili, che la nostra cultura traduce nel nostro personale modo di comprendere l'architettura, e così via.

Ora, l'edificio di DMJM trasforma proprio quella relazione tra interno ed esterno, complessa, tradizionalmente densa di significati, polisemica, traducibile e interpretabile in più modi, in una relazione semplice, inequivocabile, perché l'elemento che forma la separazione, omogeneo, unitario, mette in relazione l'esterno al quale noi apparteniamo in modo indeterminato (ognuno, cioè con la propria, personale coscienza di ciò), ma con un grado di variazione infinito (del quale siamo in qualche modo, tutti, coscienti), con un interno altrettanto indeterminato, che però è un fattore la cui variabilità è assolutamente superflua o indifferente, ed è trattato come un fattore "semplice schema spaziale funzionale".

---

<sup>203</sup> *Nineteen Questions to Anthony Lumsden*, in *A+U Architecture and Urbanism* N. 51, Marzo 1975, pag. 112; il corsivo è nostro.

La relazione con questo “indifferenziato schematico” è ciò che è impossibile confondere, e la forma dell’edificio è in tal senso *icastica*, è in tal senso capace di rappresentare in modo immediato, inconfondibile, universale.

Afferma Le Corbusier dei grattacieli di New York: «non si tratta di bellezza, ma di forza». La forza di New York è una forza d’insieme; l’edificio tipico di Los Angeles è invece isolato, ieratico. Raccoglie quella stessa forza in una unica forma, in un unico messaggio. Dal punto di vista del modello, in termini strettamente progettuali, curiosamente, la relazione diretta di questo edificio è con un altro intento di trovare percorsi affatto diversi, se non opposti, e con un architetto di altra, differente vocazione, Frank Lloyd Wright. La ragione è nell’influsso dello stile streamlined sul Johnson Wax Administration Building, e in particolare sulla soluzione della Research Tower, un progetto iniziato nel 1943 (e terminato nel 1949).

È noto che Wright in questo complesso decide di “scomporre la scatola” dell’edificio non solo rompendo i diedri tra i piani verticali, ma anche quelli tra piani verticali e orizzontali. Nascono le famose finestre continue realizzate in tubi Pirex. Lavorando alla sua idea di spazio fluido e di architettura “plastica” crea un edificio con una curiosa analogia con un flipper. In effetti, all’uscita del garage, troviamo anche la pallina, perfettamente in scala con l’edificio-macchina. Nel perseguire questo obiettivo Wright realizza così nel 1936 anche il sogno della continuità e fluidità di superficie che caratterizzava il design americano negli anni della riorganizzazione dopo la Grande Depressione: il design di Dreyfuss, Teague, Loewy, Kuhler, Cret, Bel Geddes costruisce un edificio produttivo che materializza anche quell’imagerie futurista portata sugli schermi e nella coscienza comune da scenografi come Kem Weber, Julius Ralph Davidson, lo stesso Bel Geddes.

Oltre questo punto, però, la strada di Wright e quella di DMJM non potrebbero essere più lontane. Nella Johnson Wax Research Tower Wright è quanto mai fedele al suo credo, per il quale «l’architettura cresce come un albero», mentre ciò che è racchiuso oltre la superficie levigata, omogenea, *smooth* dell’edificio di DMJM è del tutto indifferente, e tale superficie cerca l’assenza di qualsiasi emergenza, di qualsiasi elemento irregolare, di qualsiasi punto capace di





112 Frank Lloyd Wright, Johnson Wax Research Tower, Racine (Wisconsin), 1944

distinguersi dall'indifferenziata uniformità, di qualsiasi elemento che porti una minima, altra informazione, una complessità maggiore, una nuova domanda. No: non deve esserci altro oltre la forma pura, che racchiude in uno schema indifferenziate *facilities* per il lavoro, per il processo economico-produttivo.

Si passa così dal piano del linguaggio a quello del mito: ogni precetto funzionalista è spazzato via... non si risponde con la forma a un programma<sup>204</sup>, né si ricava questa da una tradizione culturale, in una maniera eloquente, densa di più significati; la natura icastica di questa architettura permette di cambiare apparenza e assumere altri ruoli rimanendo una, un solo modello, un solo procedimento, un unico schema. Si compie così il processo di trasferimento del divismo, di quella condizione particolare assunta dalle stelle del cinema, all'architettura. Si parla spesso di *Star System*, ma questo processo è di una natura affatto diversa ai commenti che convenzionalmente se ne fanno. Lo *Star System* come modo per applicare una marca a un prodotto che nasce dalla trasformazione del mito della personalità, è un procedimento applicato alla figura dell'architetto, al presunto autore, ed è solo un aspetto parziale dei processi di marketing che riguardano l'architettura. Le Corbusier, Wright, o il Bauhaus sono stati pubblicizzati come casi che riproducono la genialità dei grandi del passato, Leonardo, Michelangelo, scuole, botteghe e *rinomati* luoghi geografici.

La forma di divismo che rileviamo è invece *applicata direttamente al prodotto*, all'architettura, all'edificio, come agente dello spazio e dell'immaginario collettivo: quello che avviene con l'architettura icastica è il passaggio dalla condizione di strumento, o di sfondo, di scenografia, direttamente a quella di personaggio, o meglio di *divo*.

Questo grazie alla capacità di rispondere con uno stesso procedimento espressivo, con la stessa, unica facies a diverse condizioni progettuali (in California come a Baku o a Pechino, per una torre d'uffici come per un municipio, un cinema multisala, o la casa dei signori X), capacità isomorfa a quella propria non dell'attore ma del divo, capace di interpretare vari ruoli rimanendo se stesso, di assumere diverse condizioni, diverse sembianze rimanendo al contempo percepibile, riconoscibile nel suo proprio essere *speciale*, ossia *specimen* della propria idealità singolare.

Questa idealità singolare è il nucleo significante dell'architettura icastica; è, analogamente al personaggio pubblico che anima i divi cinematografici, l'elemento costante di quella forma di espressione dello spazio pubblico che è

---

<sup>204</sup> con Sullivan, *la forma albero-quercia, ricorda ed esprime la funzione, quercia, etc.*

l'architettura del capitalismo avanzato. L'apoteosi dell'architettura, dopo la sua morte...

D'altronde il gioco della ripetitività della stessa ombra, la materializzazione di un dualismo narcisistico chiuso tra il sé e il sé stesso, è rappresentato in forma plasticamente esplicita in diversi modelli del XX secolo. La doppia colonna ordinata per marcare un passaggio simbolico, rituale, è rinchiusa nell'ambito limitato del riferimento costante, monotono alla propria emblematicità: è un simulacro che possiede la fisicità del suo stesso simulacro, e si chiude in questa circolarità, oggettivata plasticamente nella fisicità della struttura geminata, nel cortocircuito della rappresentazione di sé stesso come metafora del potere; attraverso questo sdoppiamento l'architettura icastica paradossalmente tradisce la natura assoluta della sua assertività, presentandosi in un simbolo o in una allegoria, in una forma retorica che si esplicita attraverso il ritorno all'applicazione delle regole del linguaggio nel campo stesso della rappresentazione, dell'immagine architettonica. Non sfrutta la potenza di una struttura fondamentale, libera da qualsiasi superflua struttura linguistica, ma presenta il proprio manifesto, il proprio slogan, il proprio totem; appunto, non asserisce, ma descrive.

Vediamo questa immagine riprodursi, dalle rappresentazioni preistoriche all'uso liturgico moderno, applicata come decoro, come simbolo, come segnale; dalla applicazione convenzionale, un po' lesena e un po' bow windows nel Monadnock di Chicago alle Century Towers di Minoru Yamasaki, proprio nella Century City pianificata da Beckett, preludio di quelle Twin Towers (dello stesso autore) che costituiscono, con la loro devastazione, il simbolo stesso delle contraddizioni e della natura terribile della condizione dell'inizio del terzo millennio.

Ma l'esplicitazione dell'autoreferenzialità resta un gioco retorico costante dell'architettura contemporanea, come altre metafore, particolarmente eloquenti: il ponte (vedi i progetti di Soleri, o l'epopea tecnica dall'industrializzazione ai moderni pontefici: Foster, Calatrava); l'arco che nulla respinge, come il Gateway di St Louis di Saarinen o il suo originale, l'arco di Libera, estrema evoluzione dell'architettura razionalista verso il futuro fascista dell'EUR.

Casi nei quali tornano questi "universali" retorici e/o l'architettura ricerca le espressioni all'interno della propria traduzione linguistica





113 Burnham & Root, Monadnock Building, Chicago (Illinois) 1891

114 Minoru Yamasaki, Century Towers, Century City (CA) 1974



115 Eero Saarinen, St. Louis Gateway, St. Louis (Missouri) 1967

Ma la superficie alla ricerca di una presenza anodina, impeccabile, indefinibile del modello cela altro. Qui l'assertività non lascia spazi al dubbio, perché per ogni personale traduzione deve essere inequivocabile che si protegge un "contenuto fantasma"; questo modello architettonico è infatti il simbolo della forma pubblicitaria stessa: un prodotto pubblico indifferente a ogni significazione pubblica, perché è, fondamentalmente, il riconoscimento della

natura di merce della stessa, contemporanea, *iperattuale* socialità: «Tutte le funzioni sono abolite nell'unica dimensione della comunicazione. È l'estasi della comunicazione. Tutti i segreti, tutti gli spazi, tutte le scene sono abolite nell'unica dimensione dell'informazione: è l'oscenità.»<sup>205</sup>

Attraverso i meccanismi della pubblicità l'architettura perde la sua funzione pubblica, in senso tradizionale: la perde in quanto il pubblico e il sociale che dovrebbe generarlo sono intercambiabili e inglobati nel medium pubblicitario, divengono slogan per la vendita della principale merce della nostra contemporaneità, la pubblicità stessa: «Ciò che stiamo vivendo è l'assorbimento di tutti i modi virtuali d'espressione in quello della pubblicità. Tutte le forme culturali originali, tutti i linguaggi specifici sprofondano nel modo d'espressione della pubblicità, poiché esso è senza profondità, istantaneo e istantaneamente dimenticato.»<sup>206</sup>

Così l'architettura, pur nella sua inoccultabile materialità, diviene astratta, vive in forma illusoriamente fragile principalmente come evento formale, in opposizione alla natura stessa del suo essere.<sup>207</sup> E, nello stesso tempo, tende a confinarsi in sé stessa, ad assumere i limiti di una oggettualità riconoscibile. Astratta è solo la forma che nella nostra coscienza acquisisce l'oggetto, perché sia definita e riconoscibile. Indifferente è l'edificio abitato, l'edificio nei suoi altri potenziali significati. Il nucleo è un'oscenità immediatamente identificabile nella propria individualità, ma in quanto *marcabilità*, come prodotto ripetibile. Ripetibilità però di niente, assenza di significato oltre la dichiarazione di infinita intercambiabilità di questa condizione di *immagine del nulla*, di merce contenitore alla ricerca di valore: « E la pubblicità è l'illustrazione di questa forma satura e vuota»<sup>208</sup>

Baudrillard, i cui scritti degli Anni '80 abbiamo richiamato in queste pagine, continua la sua critica ipotizzando che l'informazione *nel senso informatico del termine*, metterà fine al regno della pubblicità. Quando scrive la comunicazione attraverso sistemi informatici non è ancora un processo multimediale, dominato dalla visibilità dell'immagine, ma un processo di riduzione in linguaggio binario della realtà (certo, quindi *del testo*).

---

<sup>205</sup> Baudrillard, Jean, *Oscenità della Comunicazione*, ne *Il Sogno della Merce*, op. cit., pag. 56

<sup>206</sup> Ibidem, pag. 61

<sup>207</sup> L'impossibilità per l'architettura, nel senso dell'edificio realizzato, di essere istantaneamente non solo dimenticato, ma anche cancellato, rimane ovviamente una questione drammaticamente aperta...

<sup>208</sup> Ibidem, Pag. 67

La nuova condizione rende ancora più attuali le riflessioni sulla pubblicità, sull'oscenità e sul *raddoppiamento dei segni in una realtà introvabile*.

A questo nell'era delle reti si aggiunge piuttosto, come abbiamo visto, la partecipazione in prima persona al processo pubblicitario, l'adeguamento spontaneo dell'*elemento attivo del modello*, ossia (e qui interviene proprio l'ipotesi di Baudrillard, ma con un esito capovolto), di quantificazione in bites del proprio procedere, all'interno di un sistema dominato dalla pubblicità. Proprio per queste condizioni avviene la sussunzione nel processo pubblicitario dell'agire e del riflettere individuale, personale, trasformato in informazione.

Superficie, riflesso, evanescenza: la superficie riflettente, cristallina, continua, letta in termini tradizionali, rappresenta una delle linee di sviluppo permesse dalla tecnica all'architettura contemporanea, linea che tradizionalmente si fa risalire ai modelli di grattacieli *expressionisti* di Mies Van der Rohe, sviluppati sul tema del gioco di riflessi reciproci della superficie ondulata. In termini generali è una via seguita a diversi livelli d'espressione, applicata sia ad architetture anonime in periferie di città secondarie, sia al linguaggio dei principali architetti del secolo.

Non sfuggono al fascino della superficie continua Coderch, Foster, Saarinen con i soci Roche e Dinkeloo, come abbiamo visto è loro uno degli esempi più ambigui di questo gioco, il centro ricerche dei Bell Telephone Laboratories a Holmdel (N.Y. 1957-62), dove un ormai convenzionale padiglione miesiano, con tanto di



116 Schipporeit-Heinrich, Lake Point Tower apartment house, Chicago (Ill.) 1964

117 Kevin Roche, John Dinkeloo & Associates, College Life Insurance Company of America, centro direzionale, Indianapolis (Ind.) 1967





118 Peterson e Brickbauer Inc., Blue cross Shield of Maryland Inc., Towson (Md.) 1970



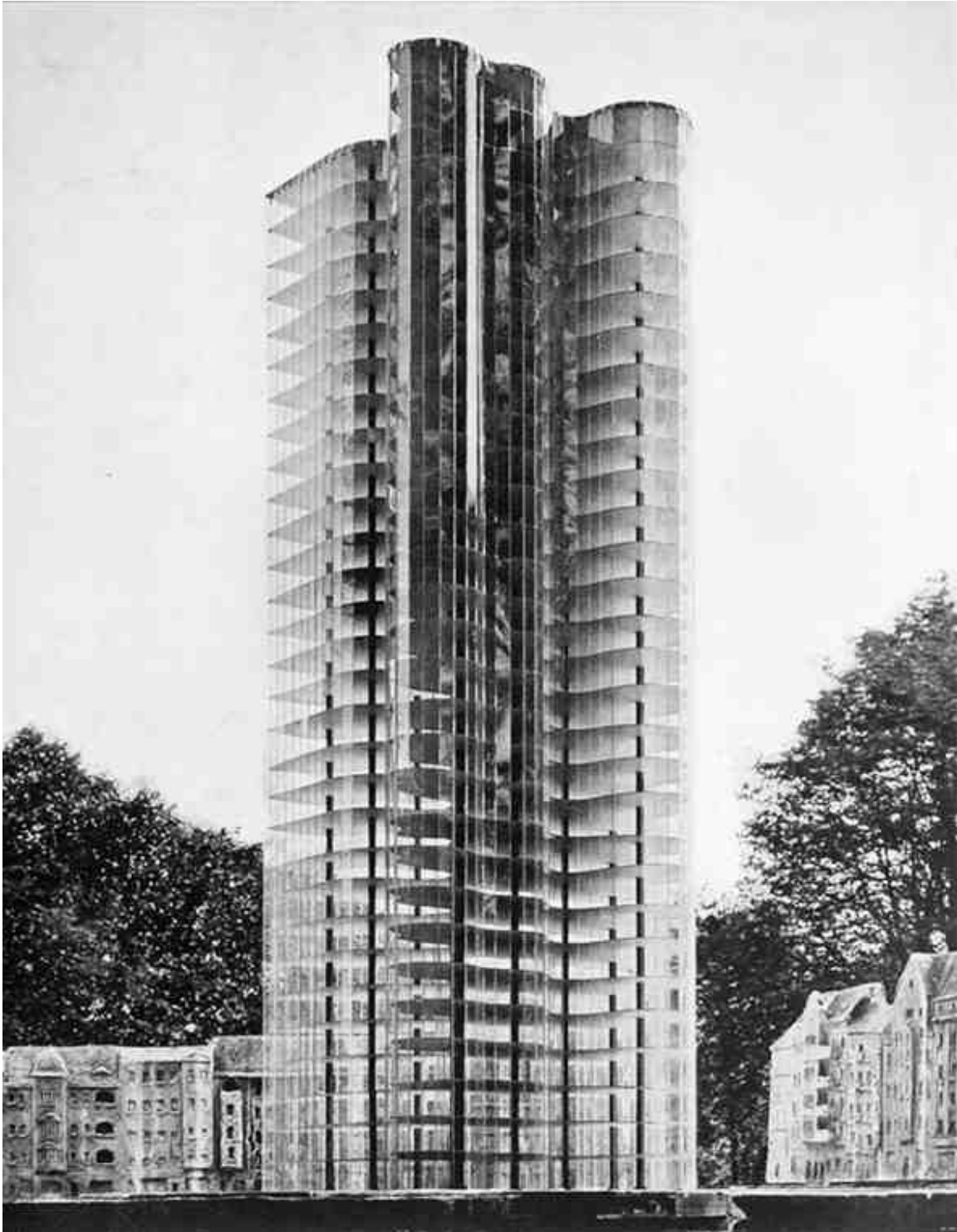
119 Johnson/Burgee, S.I. Morris, Pennzoil Place, Houston (Tex.), 1970(Md.) 1970



120 Kevin Roche, John Dinkeloo & Associates, United Nations Plaza Hotel, New York 1969

ortodosso portale trilitico con aggetti, viene camuffato da una superficie specchiata, appena rigata dalla divisione geometrica delle finestre. Ma nel ridurre la possibilità di percepire le relazioni tra la forma e il sistema che la genera, la superficie continua, concettualmente indifferenziata, costituisce l'elemento in grado di mostrare l'edificio come idea di una pura plastica.

Non è un caso che sia in California che un gruppo particolarmente dotato di architetti cominci a sviluppare i prodromi per una vera e propria epopea dell'architettura icastica: William Pereira (già art director di Hollywood, autore per la Disney del Disneyland Hotel ad Anaheim, California), Paul Williams



*121 Ludwig Mies van der Rohe, grattacielo di cristallo, progetto, 1922, modello*

(autore di numerose case di attori, Frank Sinatra, Barbara Stanwick, Tyrone Power, Lucille Ball, etc, ma anche autore di diversi esempi di social housing per la Los Angeles City Planning Commission, come Llano del Rio, il Compton Imperial Housing, l'Hacienda Village), Charles Luckman (già presidente della

Pepsodent e quindi della Lever Brothers - successivamente Unilever - intervenendo nell'incarico di realizzazione della Lever House di New York, progetto sviluppato da Gordon Bunshaft di Skidmore, Owings & Merrill; Welton Becket, autore negli Anni '30 del Pan Pacific Auditorium, anche lui autore di case di star (James Cagney, Robert Montgomery), e impegnato, con Wurdeman, nei programmi di Social Housing; quindi, anche lui, autore per la Disney (Disney World Resort, attraversato dal treno monorotaia a Disney World in Florida); Victor Gruen, pioniere della progettazione di shopping mall; Cesar Pelli, già socio di Saarinen, già socio di Victor Gruen, direttore di progetto allo studio Daniel, Mann, Johnson & Mendenhall; Anthony Lumsden, anche lui passato, con Pelli, per lo studio di Saarinen, Roche e Dinkeloo, e per Daniel, Mann, Johnson & Mendenhall...

Charles Luckman, un architetto assente dalle storie d'architettura, dalla sua influente posizione di presidente della Lever, non solo organizzò la realizzazione di questo precoce esempio di scatola vetrata, tanto da affidare inizialmente l'incarico a Pereira, ma realizzò (sempre insieme a Pereira), una proposta per la Seagram Brothers, che poi affidò il progetto a Mies<sup>209</sup>, per la nota intercessione di Phyllis Lambert. Un occhio distratto potrebbe confondere i due edifici, ma non le due proposte per il Seagram... Tra le motivazioni della scelta, è passato alla storia il desiderio di offrire alla città uno spazio pubblico, a esempio proprio della Lever House...

Letta dal punto di vista dello sviluppo dell'architettura icastica come espressione del potere contemporaneo, la scelta di Mies, senza nulla togliere al suo coerente (e pedissequo) edificio, del quale già altri hanno affermato tutto il bene possibile, senza necessità di ripeterlo (né, tutto sommato, di questionarlo), risulta poco lungimirante.

---

<sup>209</sup> "When I learned my father had chosen Charles Luckman, who was behind the Lever House, to do a typical 'wedding cake' design, I wrote him back a long letter with just one word repeated over and over: *No*," says Phyllis Lambert, the architect daughter of late Seagram Co. chief Samuel Bronfman. "Mies' tower and plaza wasn't just a building," Lambert writes in an e-mail, "but rather a new type of urban form that shaped an oasis in the city's fabric ... Seagram's example inspired ... the development of privately owned public places. Following its example, small plazas appeared all over New York, but it would be more salutary if all of these offered the amenities of Seagram—places to sit and watch, to smooch or to schmooze. <http://www.architectmagazine.com/>  
"Así las cosas, la estocada de muerte le sobrevino a Pereira de la mano de la hija del propio Bronfman, a la sazón "moderna-estudiante-de-arte-en-el-Paris-de-los-cincuenta", que al conocer el proyecto, convenció a su padre de que Pereira no era el apropiado, y que para lograr un "fine" edificio debía buscar un arquitecto más cool". Pablo J. Lopez Hernandez, <http://elarquitectoimpenitente.blogspot.com.es/>



122 SOM ( Gordon Bunshaft e Natalie de Blois), Lever House, New York (NY), 1952



123 W. Pereira, proposta per il Seagram building



124 L. Mies van der Rohe, Seagram building

Nonostante la teoria di copie che seguirono (e che a ben vedere, forse erano copie della Lever House).

La proposta per il Seagram di Pereira, paragonata da alcuni critici dell'epoca a un *accendino* o a una confezione di whisky (ma di questo si trattava...), probabilmente scheuomorfa e semplicemente abbozzata, apparentemente memore di una lunga storia decó, stilizzata e insieme massimizzata, lascia vedere nelle possibili linee di sviluppo quelle caratteristiche che, saltata l'epoca dei falsi pilastrini miesiani, libererà l'enargheia dell'architettura icastica trenta anni dopo.

L'adattamento della Chicago School window grid (protagonista di quella che, con felice battuta, Zevi definì *l'erosione della facciata*) riducendo lo sviluppo della sua architettura allo schema geometrico, segna in realtà insieme la fortuna professionale e l'inaridimento espressivo di Mies. Il passaggio dalla praticità costruttiva dei Promontory Apartments sviluppati a South Shore Drive (Chicago) con Herbert Greenwald, alla struttura come cornice dei North Shore Apartments, adatta le ricerche di Mies all'edificio multipiano, marcando una influenza duratura della tettonica così simbolizzata nella pratica costruttiva e nella mitologia del grattacielo, rispetto all'evocazione della plasticità di superfici continue che già nei disegni maggiormente astratti di



Hugh Ferriss simbolizzavano il magnetismo e la potenza della città capitalista e dell'architettura corporativa.

In un'intervista per il *New Yorker* Luckman affermò chiaramente: "I am firm in my belief that architecture is a business and not an art." Tra vari progetti esemplari, molti con Pereira, come il Flamingo Hotel di Las Vegas, università e sedi di *corporate*, realizza il Federal Pavilion per la New York World's Fair del 1964-5, distrutto nel 1977. Nel 1960, separatosi da Pereira, realizza il controverso Madison Square Garden sul sito della Penn Station di New York, edificio appunto tipicamente indifferente al suo contenuto (cosa messa all'indice già al tempo), dato evidente nell'isomorfismo sfoggiato dalla superficie dei due corpi, dedicati ad attività totalmente distinte; un episodio che, tra l'altro, dà inizio alla sensibilizzazione sul patrimonio storico negli Stati Uniti (e alla critica al Movimento Moderno).



125 Luckman, Pereira, Becket e Williams, Theme building, LA Airport, Los Angeles (CA) 1961

C'è un progetto che riunisce Luckman, Pereira, Becket e Williams, il Theme Building al Los Angeles International Airport, edificio che simbolizza vistosamente sia lo status di *Jet Set Architects*, sia il passaggio dell'architettura contemporanea per quella imagerie *googie* (dal nome del locale di West Hollywood progettato da John Lautner) sviluppata soprattutto da Eldon Davies, che evolve il modernismo streamlined negli Anni '50 e '60, sulle tracce terrestri della scia fantastica immaginata da Disney e dai suoi epigoni.



126-128 Architettura Googie: John Lautner, Café Googie, West Hollywood, 1949; Armét & Davis: Norms (Los Angeles, 1961), Moon Motel (San Diego, 1964)

L'uniformità del trattamento della superficie sviluppa un particolare formalismo, non riferibile a un modello concreto né applicabile in egual modo alle parti dell'edificio, eccezion fatta per lo specifico dettaglio utile alla realizzazione della superficie continua.

Proprio l'uniformità e la continuità della superficie tende a divenire, emancipandosi dall'appartenenza alla singolarità di uno specifico contenitore, l'elemento caratteristico capace di rendere riconoscibile universalmente questa *immagine dell'architettura* come *unico modello astratto*, assumendo una funzione simbolica.

Diviene cioè la *forma-contenitore*, mentre in origine è un mero elemento trasformabile in altro, una superficie a cui dare uno scopo, ma, proprio per questo, insieme forma e non-forma, e quindi qualcosa che contiene i "prerequisiti del simbolico".

Ma non è un fenomeno limitato a città come Los Angeles. A Charlotte, North Carolina, Arthur Gould Odell, dopo aver lavorato con Raymond Loewy, fonda un one-man-studio nel 1939 (dopo la guerra diverrà uno dei principali del North Carolina). Emblematico e nella piena linea dell'architettura icastica il *Blue Cross Blue Shield Building* a Chapel Hill, N.C., progettato nei primi Anni Settanta insieme allo scultore Charles McMurray.



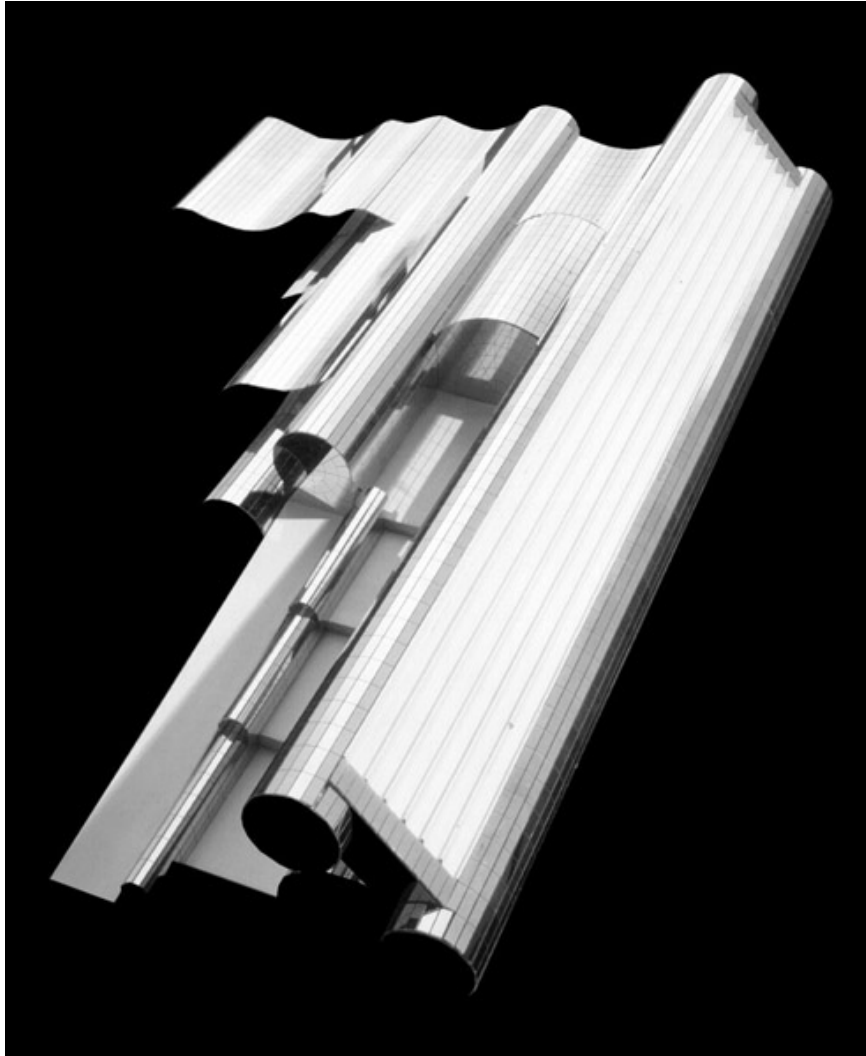
*129 Arthur Gould Odell, Blue Cross Blue Shield Building, Chapel Hill, N.C., 1973*



*130 César Pelli and Anthony Lumsden for Daniel, Mann, Johnson & Mendenhal, Santa Monica Bay Village, 1963*



131 Anthony Lumsden for Daniel, Mann, Johnson & Mendenhall, Roxbury Plaza, Beverly Hills 1972



132 Anthony Lumsden, *Hotel in Lugano*, 1972, modello

In effetti negli Anni '70 vediamo lo sviluppo di una serie di progetti che sembrano evocare elementi funzionali, prototipi o parti derivate da processi costruttivi

Progetti come quelli di Anthony Lumsden o di Cesar Pelli a Los Angeles. Procedimenti simili in quegli anni sono proposti dal campo del "linguaggio popolare industriale" (Ettore Sottsass, lo stesso James Stirling) ai metabolisti giapponesi, con

una esaltazione del componente che verrà in qualche modo assimilata nella vena più pop del postmodernismo Anni '80, entrando nel suo metalinguaggio



come condizione mitizzata<sup>210</sup>, l'immagine del mondo della tecnica come genericità



133 Ettore Sottsass e Perry A. King, *Valentine* 134-136 *Architettura metabolista*  
137 Vico Magistretti, *sedia impilabile*

narrativo - simbolica, di volta in volta da accettare o da contrapporre a ipotetici "archetipi", secondo un procedimento capace di "creare" nuovi oggetti soltanto attribuendo nuovi nomi, correlando così oggetti isomorfi in serie successive di ipostasi. Così questi edifici "prendono in prestito" un simulacro funzionalista,

<sup>210</sup> Cfr Lotman Jurij, op cit., Vol. III, pag. 156: «Debemos subrayar que el mito es esencialmente distinto de la metáfora, aunque esta última es una traducción natural del primero a formas habituales de nuestra conciencia. En efecto, en el texto mitológico mismo la metáfora como tal, hablando rigurosamente, es imposible.

En una serie de casos, el texto metafórico, traducido a categorías de la conciencia no mitológica, es percibido como simbólico. El símbolo de tal género" puede ser interpretado como resultado de la lectura del mito desde las posiciones de una conciencia semiótica posterior —es decir, reinterpretado como un signo icónico o cuasi-icónico. Debemos señalar que, aunque los signos icónicos son en cierta medida más parecidos a los textos mitológicos, ellos, al igual que los signos de tipo convencional, son un hecho de una conciencia esencialmente nueva.»

come foglia di un tutto che con quella singola parte non avrebbe in realtà punti comuni.

In questa “forma contenitore” non c’è nulla da scomporre e nulla da considerare: l’involucro anodino si dichiara direttamente, senza possibilità d’equivoco, impone la sua presenza come un richiamo secco, ineludibile: un richiamo che è denominazione di un fatto apparentemente assoluto.

Non è utilizzabile più neanche la distinzione tra High e Low Art, questa lettura schematica dell’arte come evento monetizzato che nasce proprio come espressione del circuito di attribuzione del valore all’arte contemporanea: cultura e sottocultura si scambiano ruoli e pretese divenendo sistemi di segni di segni.



138 *Popoulus, proposta per lo stadio di Sochi (Russia), 2009*

Così la funzione esprimibile attraverso il “metro cubo” viene sintetizzata attraverso un componente simbolico, il *velo fantasma*.

Il formalismo del dopoguerra, lungi dalle elucubrazioni kahniiane (che lo “sdoganeranno” a uso della “alta cultura”) è nel gioco di questo velo, applicato a facilities che rappresentano in primo luogo lo sviluppo spaziale dell’economia capitalista, e lo fanno in modo esplicito, diretto, con un’equivalenza concreta

non a principi di condotta, estetica o morale, non a funzioni, individuali o sociali, ma, semplicemente, a criteri di accumulazione economica.

Non si tratta neanche di sostenere, con Zevi, la sussunzione, nel linguaggio moderno dell'architettura, di tutti i principi sotto la lista delle funzioni come metodologia progettuale, perché quel grado zero derivato dal saltare ordini e convenzioni, quel punto di partenza assoluto ora è un punto d'arrivo. La funzione è, tendenzialmente, unica.

Richard Neutra profila un panorama nel quale l'uniformità è implicita nell'uso della tecnica, dei suoi prodotti e dei suoi procedimenti: l'ambiente permesso dallo sviluppo di un linguaggio basato su elementi costruttivi di produzione industriale può favorire una unitarietà paragonabile a quella di un villaggio tradizionale svizzero, sviluppata attraverso il perfezionamento di un modello culturale realizzabile con tecniche, materiali e strumenti definiti e limitati.

Neutra offre un esempio di questo paesaggio tecnico-formalista nel gruppo di case realizzato vicino alla sua a Silver Lake (Los Angeles) tra il 1948 e il 1961, diverse interpretazioni di un procedimento progettuale e costruttivo simile. Ma nonostante il manierismo raffinato di Neutra questa ricostruzione in vitro dell'armonia alpina è stentata e, soprattutto, illusoria; è insostenibile se non attraverso la marca, la mano di un unico artefice: anzi qui è artificiale il lago, artificioso l'insieme e già il primo vicino, che costruisce seguendo il suo proprio gusto, rompe l'idillio.

Comunque l'uniformità ipotizzata non deriva dal procedimento tecnico, dalla *typisierung*, nel senso di Muthesius o del Bauhaus, che la tecnica della società della comunicazione non può per definizione offrire, ma dalla ipotiposi, dall'estrazione di un elemento simbolizzabile e mitizzabile del linguaggio moderno dell'architettura: in tal senso, secondo questa logica e questa possibilità, l'involucro continuo, impeccabile, è apoteosi della tecnica, diviene il reale simulacro dell'era della tecnica, di quella della comunicazione, fino a poter essere trasferita efficacemente tra i segni dell'era dell'informazione e delle reti.

La costruzione prende sempre più la forma di un *equivalente universale edilizio*, monetizzabile attraverso l'unità di misura propria delle facilities, indifferente ai principi dell'architettura, ai concetti del funzionalismo, al moderno o all'antico, a qualsiasi cosa che sia altro dalle ragioni di un beneficio ciclico e anticiclico.

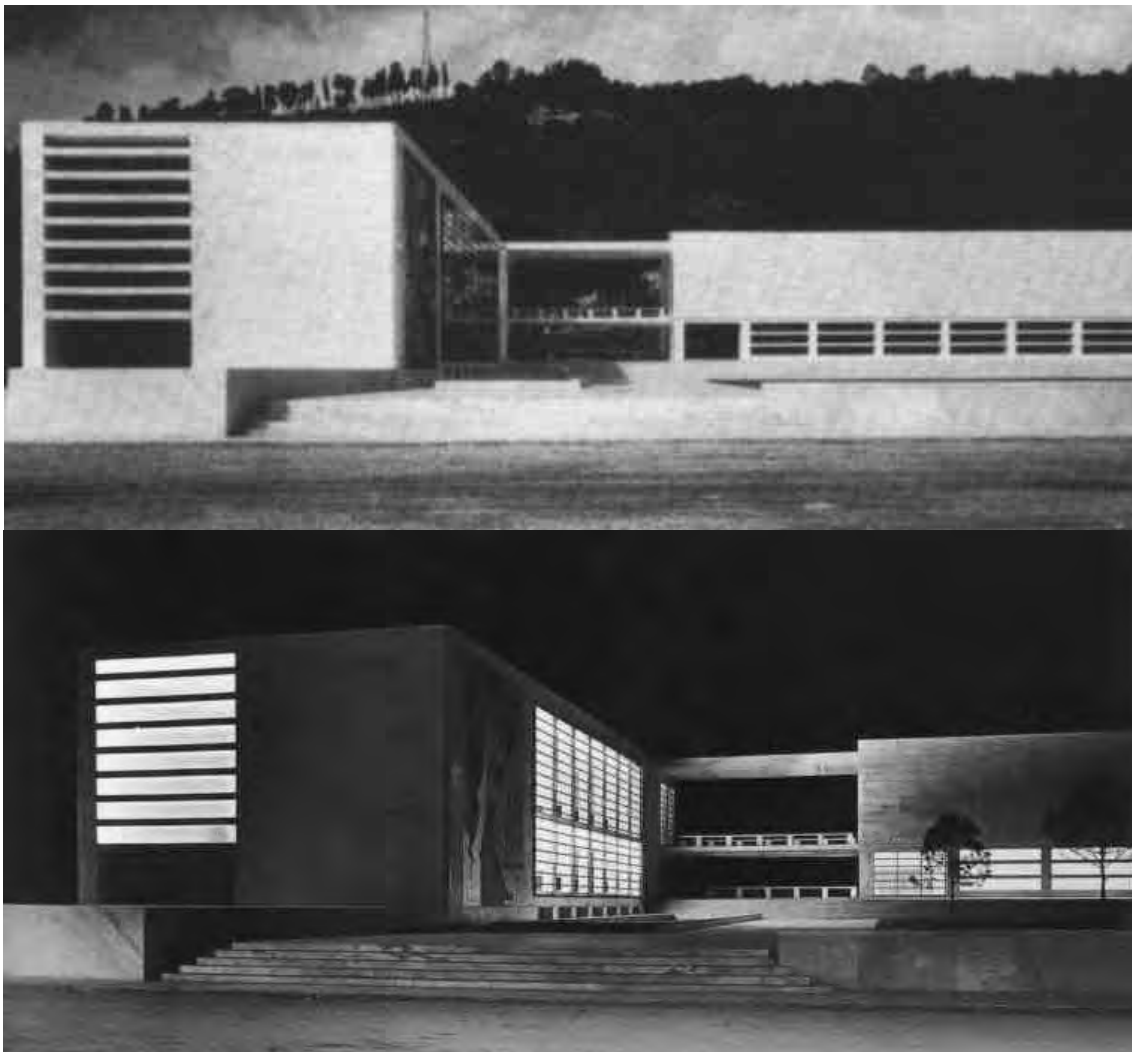


Dentro il suo perimetro le funzioni sono chimeriche figurazioni di un *ente indistinto*.

Eppure è un procedere che ha radici in una delle principali correnti del Movimento Moderno, quella procedente dall'intervento di una volontà di rappresentazione *autonomamente* astratta.

Abbiamo ricordato il legame tra surrealismo, futurismo e tecnica pubblicitaria; la comune capacità di astrazione, di costruzione concettuale più che mimetica della rappresentazione, costituisce il fondamento del passaggio in Italia dalle provocazioni futuriste al razionalismo.

Non è difficile riconoscere molte radici del procedere icastico nella ipotiposi caratteristica di un edificio come la palazzina della scherma di Luigi Moretti,



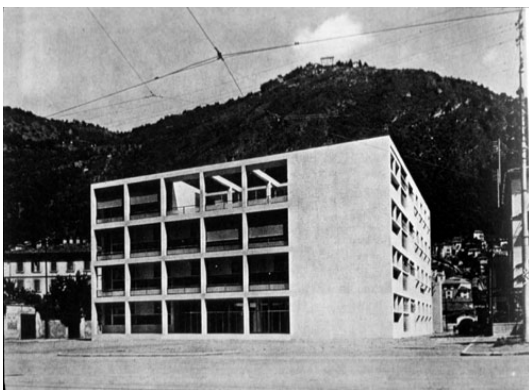
139, 140 Luigi Moretti, Accademia della scherma, Roma (Italia), 1933-36

plastica in forma incisiva, stentorea e insieme equilibrata; non distragga l'articolazione apparentemente libera e antitradizionale di quest'opera: su opposte sponde, *l'arte dello spazio* di un innovatore come Schindler sconfina volentieri nella vistosa declinazione dell'imagerie moderna, soprattutto in alcuni edifici commerciali, in maniera tale da trarre in inganno più di un autorevole critico, nel ripetere l'equivoco di una lettura neoplasticista.

Il Palazzo del Fascio di Como realizzato da Giuseppe Terragni nella sua complessa costruzione concettuale, «l'intensità, l'astratta poliforme coerenza, la precisa articolazione, la polifonia ritmica cangiante e silenziosa», ma anche «la mediterraneità resa aristocratica, magari nei termini che Anceschi usò poi per Quasimodo "il miracolo di una parola vergine, pronunciata per la prima volta dal sentimento profondo"»<sup>211</sup>...

Una radice dell'opera fondata per Zevi sulla molteplicità, che però, pur essendo anticipata programmaticamente nei presupposti del progetto e sviluppata in forma contraddittoria nella rappresentazione dei suoi enunciati strutturali, nel risultato estetico ha una presenza perfettamente icastica, sia efficace nell'adunata fascista (con tanto di superfici per standardi e proiezioni) che stimolante per il critico d'architettura; una assertività colta, ma anche *di compromesso*.

Rimanendo nell'alveo del razionalismo, l'edificio della Civiltà Romana costituisce un prototipo d'architettura icastica, legato alla maniera plastica della "nuova Roma", ma per esprimere la rappresentazione *metafisica* di un ordinato involucro del nulla; un modo anticipato da De Chirico, dalle piazze dove assenze



141, 142 Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Como (Italia) 1932-36

<sup>211</sup> *La casa del Fascio di Como 1932-36*, in *L'Architettura Cronache e Storia* n. 1953, Luglio 1968, numero monografico dedicato a Terragni, a cura di Bruno Zevi

e presenze sono in gioco tra tempo e spazio, come argutamente notato da Gilles Ivain.

Dobbiamo ora distinguere tra questo formalismo speciale, che coinvolge l'insieme dell'edificio, da quello che caratterizza le singole parti di un'architettura.

Nell'architettura classica, o in genere nelle impostazioni compositivo - costruttive tradizionali, l'insieme regola come ordine, canone o altra consuetudine culturale.

Così quell'indulgere sulla stilizzazione che coinvolge anche vari esempi di architettura organica, o il funzionalismo definito convenzionalmente "costruttivista" (esemplificabile sinteticamente da quelle prove che Stefano Ray definiva di *bricolage*, in quanto legate al dettaglio dei componenti); o alcuni macchinari un po' fumettistici di Lumsden, o di Sterling, e tutte le seguenti derive didascaliche di questa prassi che nell'insieme compongono gli adattamenti, le *sceneggiate* a partire dal materiale storicizzato, abusati dal Post Modern.



143 G. Guerrini, E. Lapadula, M. Romano, Palazzo della Civiltà romana, Roma 1936-43

Per marcare le differenze possiamo fare un confronto proprio con il campo d'origine di questa tendenza formalista contemporanea, il design industriale, evidenziando quelle che separano la visione della Scuola di Ulm ed il lavoro di Dieter Rams dalla cosiddetta *estetica Apple*.

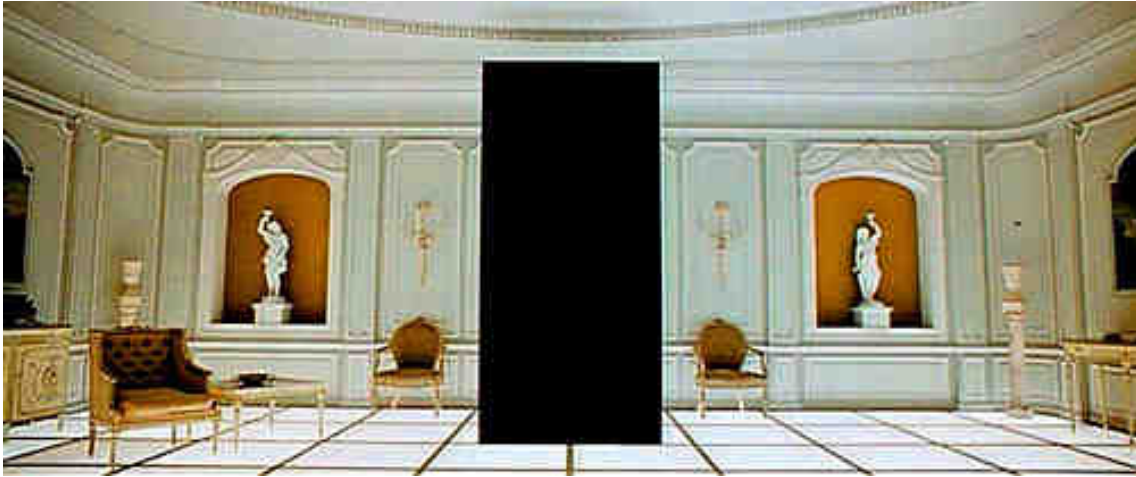


144 Prodotti Braun e Apple a confronto

Nel primo caso abbiamo la ricerca della forma essenziale, originata dall'esigenza di ridurre l'alea dell'interpretazione della rispondenza tra forma e funzionalità operativa di un oggetto o di un componente di questo, "pescando" le opzioni tra le possibilità caratteristiche dei processi d'esecuzione (estrusione, termoformatura, fusione, etc.), dall'"imperativo" ergometrico, dalla essenzialità geometrica, intesa come eliminazione delle quantità e dei dettagli ridondanti, appoggiandosi alla *gestalttheorie* per le scelte nei campi propri della sensualità, della percezione, della psicologia e dell'evoluzione culturale; con l'idea di raggiungere così la forma meno superflua e per questo meno velleitaria.

Una visione dalla quale origineranno certe impostazioni dell'architettura *High Tech* o l'attitudine minimalista.

Nell'altro abbiamo la riduzione del superfluo derivata come copia, come mitizzazione dell'estetica di Rams; in questo caso, il procedimento di Ulm è già sinonimo di essenzialità, di forma pura; per di più, significativamente, applicata a oggetti che sono in sé contenitori della funzionalità indistinta... una replica versatile e personale della natura enigmatica della *Sentinella* dell'omonimo racconto di Arthur C. Clarke, poi resa nella massima presenza icastica da Stanley



145 2001 Odissea nello spazio, fotogramma del film

Kubrick nella sua celeberrima odissea (nel racconto di Clarke il trasmettitore è piramidale). Oggetti - forma, come proposti in quegli anni dalla *minimal art*, dove la struttura primaria dell'oggetto composto non è però opposizione, rottura con l'ambiente immaginifico della società dei consumi, ma la sua sublimazione, e la superfluità propria del feticismo del prodotto è ridotta a un eidon essenziale, tanto più presente quanto maggiormente indistinto. Presenza ieratica di un



146, 147 Progetti di Norman Foster & Partners: National Police Memorial, Londra 2005 e progetto per il Campus Apple a Cupertino (CA)

prodotto-feticcio che riflette e incarna la liturgia laica del consumo. Prototipo ideale dell'architettura icastica, indifferentemente portatile della Apple o Sentinella, questo involucro "perfetto" è il confine, il medium che ci riunisce nell'*oikeion ergon* del capitalismo avanzato, come generici attori dei suoi processi di

scambio, attraverso la forma dello strumento principe della sua operatività: il personal computer, il tablet, il telefono intelligente, tutti a loro volta simbolizzati, per converso, nell'architettura icastica progettata da Foster & Partners per la "casa di Cupertino".

L'ipotiposi propria dell'architettura icastica contempla l'identità tra contenuto assente e contenuto presente, in quanto unico nucleo indistinto, che è narrato in vari modi, ma è puro pretesto, mentre è celato in altrettante maniere, in quanto pura concretezza. Il passaggio è possibile perché si elude quello che, in termini tradizionalmente funzionalisti, potremmo definire un programma, una serie di utilità descrivibili nell'ambito delle azioni umane; la forma ne rimane estranea; avviene nel campo del simulacro delle funzioni, tra le oggettivazioni derivate dalla mitizzazione di queste; se richiama il programma, è come capacità indifferente al progetto, eppure evocata come proiezione verso una ideale, massima flessibilità, e così sussunta in una funzionalità astratta di ordine superiore (si pensi a Koolhaas). Una funzionalità astratta che non ha la specificità dello spazio qualificato proprio del progetto del moderno o del processo tecnico di modernizzazione (vedi Habermas), ma l'indefinizione, l'intercambiabilità, l'equivalenza potenziale di una quantità elementare, di una misura.

Quando David Harvey afferma che il paesaggio stesso della città è l'espressione del capitalismo<sup>212</sup>, la graficizzazione dei suoi processi, implicitamente si rivolge a questa misura, considerata come elemento capace di comporre l'espressione insieme fisica e teorica della massa urbana.

Quando poi ci avviciniamo alla scala del singolo edificio, questa misura è il volume contenuto, sic et simpliciter, e il suo segno, la sua evidenza, è la sua superficie, il medium che lo contiene e lo comunica in quanto *monstrum*, segno riconoscibile del processo produttivo come società, la cui straordinarietà è però la violenza dell'ordinarietà stessa.

Il paragone tra architettura icastica e architettura razionalista deve essere circoscritto all'attitudine, alla comune dipendenza della visione dell'architettura come processo produttivo dotato di una sua autonomia e di una tradizione a tal riguardo autorevole. Una autorità derivata dalla mitizzazione della tradizione progettuale; ma né classica, né semplicemente legata alla mimesi o alla

---

<sup>212</sup> Riprendendo la tesi di Horkheimer e Adorno



figurazione, né semplicisticamente storicista; una autorità dettata dall'aderenza ipotetica ai processi propri della progettazione, ai suoi specifici strumenti operativi; non solo ai suoi esiti, ai suoi esempi. Con una attenzione specifica alla capacità di organizzare il piano visivo dell'edificio come proiezione di questa struttura concettuale; con una attitudine simile nell'approccio alla presenza plastica dell'edificio, considerabile come *emanazione* delle ragioni di un processo; fino ad evocare delle immagini esplicitamente pubblicitarie, riconoscibili; puramente astratte, derivate da un processo logico, monumentalizzate così, magari, attraverso l'appropriazione della poetica metafisica, come appunto nel Palazzo della Civiltà romana, etc. Architettura che entra così in quella sterminata teoria di esempi che si suole definire "iconici"; architettura solo in parte vincolata all'icastica, in quanto le due tendenze condividono alcuni progetti.

Ma il formalismo proprio dell'architettura icastica non è semplicemente quello dell'immagine pubblicitaria, riconoscibile, "spettacolare", nel senso generico (e ormai comune), applicata all'edificio. La sua caratteristica è la costruzione della *species* dell'edificio come elemento capace di ridurre la sua complessità semantica al contrasto tra un segno convenzionale e un indistinto convenzionale che ne rappresenterebbe la finalità: un rapporto tra un minimo e uno zero, tra una traccia ben marcata e il nulla che la ha impressa. Nulla in quanto contenuto indecifrabile attraverso i codici che regolano la costruzione della forma icastica, eppure questa è in realtà segno di quantità che, tutt'altro che nulla, ne impongono l'esistenza.

In tal senso, non deriva neanche dai tentativi di riordinare il progetto effettuati da Kahn. La sua idea di *crescita ordinata* dell'architettura, ha semmai paralleli ed esiti in alcune tendenze del metabolismo, ed è già un adattamento della forma icastica; si può al limite considerare un riferimento nel dibattito sul metaprogetto<sup>213</sup>; si tratta comunque di una visione antiumanista del processo progettuale costruita come riflesso diretto della crisi dell'impostazione umanista; e, insieme, come una proposta convenzionalmente umanista per quello che riguarda l'estetica, le qualità formali, l'immagine (o forma che dir si voglia) pretesa come "a priori", opposta in questo caso alla crisi dell'approccio

---

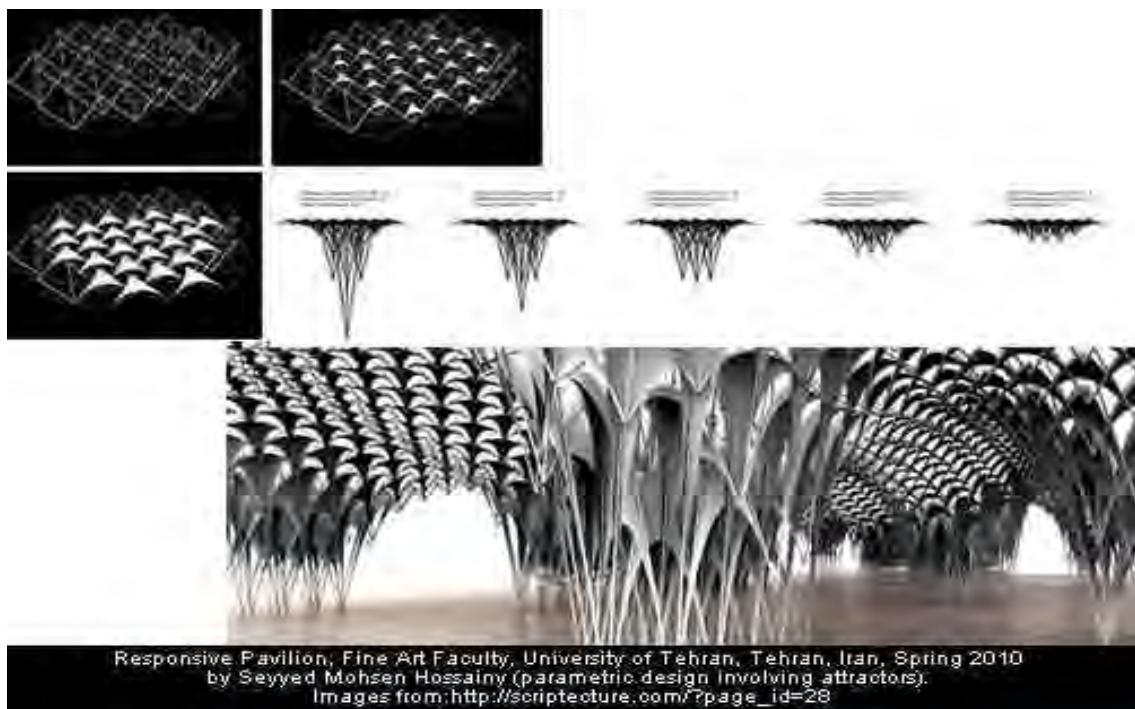
<sup>213</sup> Anche in quanto l'architettura icastica decifri il rapporto tra involucro e contenuto come metadiscorso, si tratta di qualcosa affatto diverso.

antiumanista e tendenzialmente iconoclasta. Questi sono i limiti entro i quali nasce e si compie l'epopea kahniana.

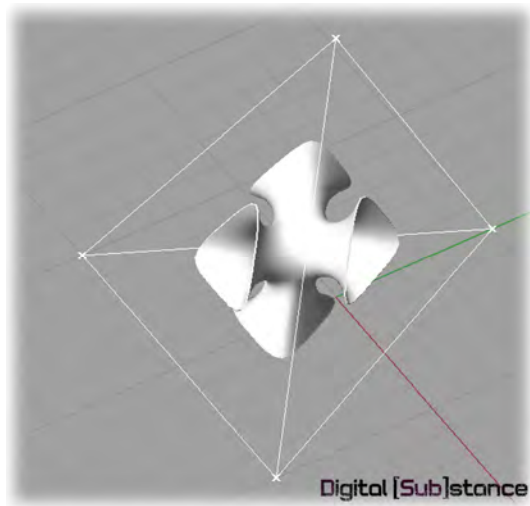
L'architettura icastica è invece direttamente espressione, rappresentazione, di quella crisi. È relazione tra ciò che annulla ogni pretesa di finalità umanista nella tecnica e ciò che è possibile eliminare dai segni che l'hanno caratterizzata nella storia, livello minimo, grado zero della traccia umana, ormai ridotta al supporto, alla cera levigata, all'uniformità indifferente di una superficie infinitamente riproducibile uguale a se stessa.

Un ordine, un ergon strutturante, quello di Kahn, che potrebbe trovare analogie nel procedimento parametrico, come evocato nelle teorie di Patrik Schumaker. Come potenza applicabile alla definizione dei componenti progetto (in senso generale, dotati di consistenza fisica o altrimenti operativa), sono collegabili alla costruzione kahniana (che abbiamo commentato ricordando come Anne Tyng, scomodi Epicuro per descriverla, affermando che l'ordine vagheggiato da Kahn segue la *parenclisi* delle parti ipotizzata dal filosofo di Samo), costruzione della quale abbiamo appunto notato le relazioni con le coeve teorie cibernetiche.

Legato da sempre alla algebrizzazione della realtà, la interpretazione parametrica è stata particolarmente significativa in architettura nelle teorie della forma minima applicate alle strutture, come nei lavori di Iannis Xenakis, di Felix Candela, di Sergio Musmeci.







149

Ovviamente ogni calcolo che contempra l'utilizzazione di parametri rientra nella definizione (dai tempi d'Archimede), e così, ad esempio, tutte le variabili e i condizionanti dello studio impiantistico.

Nel passaggio di millennio il parametricismo assume tuttavia anch'esso una veste spettacolare, pubblicizzando un *modus operandi* che più che un processo puramente tecnico o logico-matematico, si presenta principalmente come sistematizzazione dei processi di morphing e di modellazione digitale in genere; come un sistema per attribuire occasioni accidentali alla nostra "cera levigata". Per l'attribuzione, cioè, di qualità formali a partire da parametri fisici, di natura tendenzialmente quantitativa.

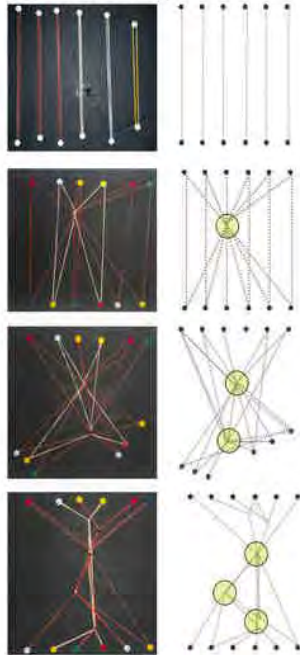
Attraverso, però, l'intervento guida dell'artista-marca...

Proprio il morphing e altre tecniche di trasformazione digitale, come processi applicati al limite tra contenuto e contenitore, tra immagine e valore, divengono fondamentali nel definire le condizioni di adattamento alle tecnologie digitali di quella estetica dello spazio capitalista che chiamo Architettura Icastica.

Grazie allo strumento digitale, la forma pura assume nuove caratteristiche, capaci di assimilare qualsiasi accidente all'interno della membrana architettonica continua caratteristica dell'architettura icastica, fagocitando attraverso la mitizzazione ogni precedente, soprattutto nell'interpretazione della fluidità spaziale, solo apparentemente opposta alla asciutta geometria dei prototipi, ormai adattabile a qualsiasi *riproduzione di un fare*, alla sua esemplificazione in successivi ipotipi, repliche, interpretazioni, comunque

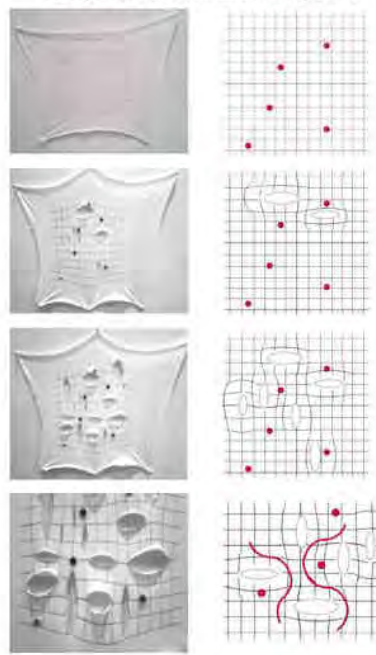


MINIMAL PATHS

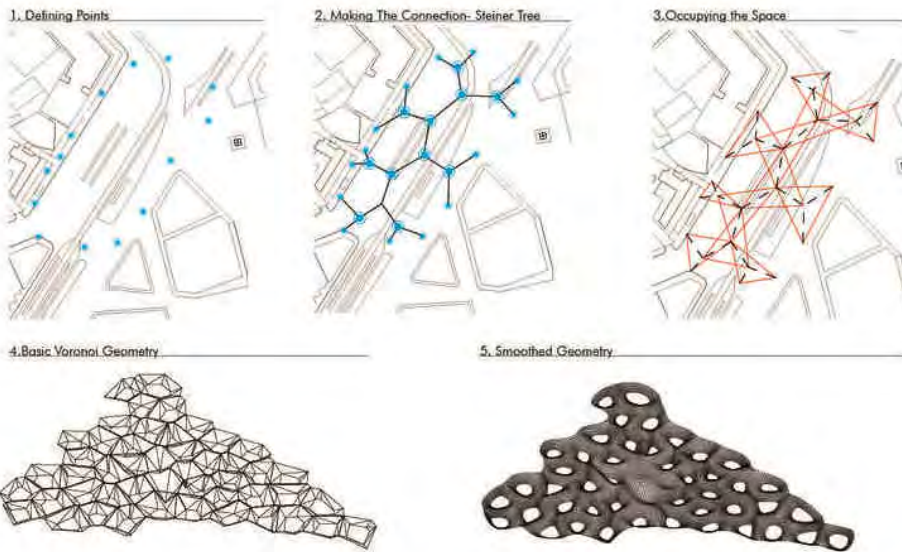


REACTION OF A MEMBRANE TO CUTS

2



150



Connecting and Occupying



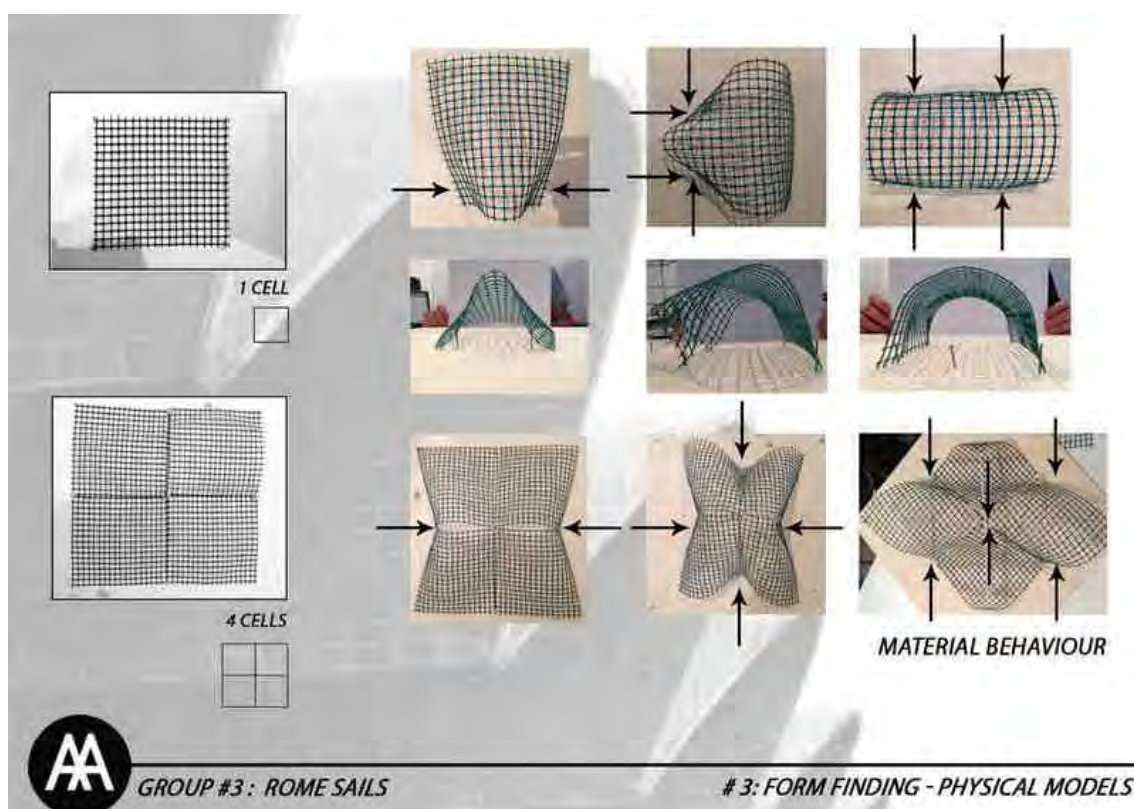
151

suggerimenti, in un'attitudine progettuale che è in fondo, normalizzazione, banalizzazione.

Il linguaggio dell'architettura ottimizzato dalle ragioni dell'accumulazione, può così esprimersi come ricorsività vichiana tra norme e cambiamenti, linguaggi autonomi ed eteronomi, sincronici e diacronici.

Da forma pura a pura forma come sintesi di uno sviluppo ormai discorsivo, terreno comune, pubblico, il cui climax è l'involucro come espressione del vuoto programmatico, attraverso l'esercizio della variazione multipla indifferenziata, casistica sadiana, che fornisce quel materiale *specifico* che di volta in volta è rielaborato attraverso una obsolescenza progressiva, e riesumato, copia a memoria del fenotipo originario ormai spento, aberrazione rizomatica.

Questa *specificità* (come attribuzione di aspetto caratteristico) espressiva attinge dalla memoria e la sviluppa attraverso leggi formali interpretate come congruenti, in quanto *vivus* e *vivo*. È un gioco sulle proprietà rappresentabili dell'oggetto, come (già) rappresentate nel sistema, che ne moltiplica le occasioni ma riduce il grado zero. Nell'ambito del sistema globale della comunicazione e specialmente della



148-152 Dal materiale della mostra AA Rome Visiting School: Form As (Dynamic) Unknown, Galleria di architettura "Come Se", via dei Bruzi 4, Roma, 2013

attività delle reti, questi elementi, ora memi, ora semplici copie, ora forme totalmente astratte, ora procedimenti, e così via, procedono organizzando il testo attraverso quella che abbiamo ricordato esser definita dalla Network Theory proprietà di *fitness* (Barabasi A-L, Bianconi G., Huberman B. A., Adamic L. A., Joseph Kong et altri), la

capacità di incrementare l'evoluzione del numero di connessioni e di scambi di un nodo della rete. Questo determina il potere sempre maggiore, la vera e propria centralità relativa, del ritorno alla norma, o della sua inclusione per contrasto o antinomia all'interno del prodotto; e la mancanza di ulteriori qualità quantizzabili al di fuori della capacità di attrarre e di collegare più messaggi che ne deriva e che determina così il maggior "valore" del messaggio stesso.

Tra la moltitudine dei fattori che possono intervenire nel processo, buona parte della apparentemente multiforme variazione è in realtà un processo selettivo di evoluzione, che costruisce il futuro, informandolo come oggettivazione dei nostri processi di mediazione; processi dove la cosiddetta fitness dipende dalla capacità di interagire con la nostra evoluzione culturale.

Così possiamo tracciare una linea continua tra l'affermazione della forma pura dell'involucro-facilities, alla pura forma capace di sconfinare in quegli edifici oggi ridicolizzati attraverso il termine blob, ossia, paradossalmente, *massa priva di forma e di consistenza*.



153 Albert Kahn, fabbrica Packard (1903), durante l'ampliamento dell'edificio 10



154-157 Ludwig Mies van der Rohe, Promontory Apartments, Chicago (Illinois) 1950

La razionalità strutturale leggibile nel percorso del grattacielo dall'Home Insurance Building di William Le Baron Jenney (1884) alla Lever house, si trasforma in una griglia capace di incorniciare una struttura compositiva sinonimo di organizzazione efficiente ed essenziale. Una strada alla quale ben prima dei North Shore Mies si è adattato, non solo nei South Shore, ma piano piano applicandola al campus MIT; estetizzazione di uno schema strutturale che già era stato utilizzato con successo da Albert Kahn nella fabbrica Packard a Detroit (1903-11), e tuttavia qualcosa di molto distante, nella sua asciutta componente utilitarista, dalla stessa semplice ma plastica curtain wall del Bauhaus di Dessau.

Mies ferma l'evoluzione sensuale, superficiale della forma grattacielo imprigionandola nell'unione tra le ragioni dell'edificio alto e quelle del processo costruttivo che ne è derivabile, attraverso la riduzione della curtain wall, che invece sarà già "evoluta" nella Lever House, paradossalmente definibile post-miesiana, ossia già oltre i grafismi attraverso i quali Mies cerca di riflettere una base compositiva teorica, accademica, ortodossa, passata per la prova del Campus MIT, nel progetto.

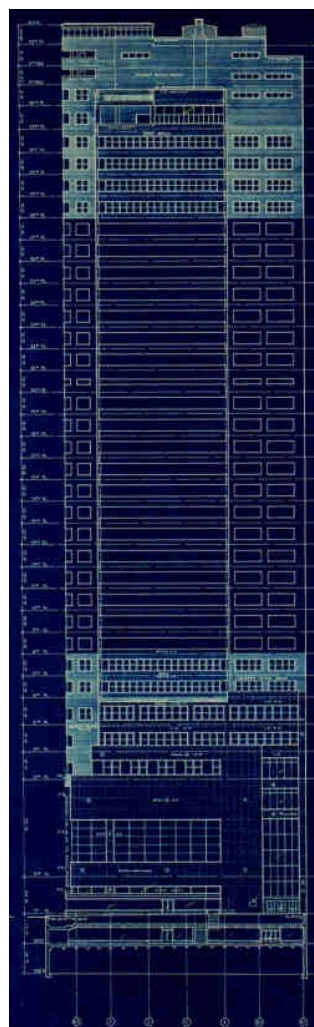
In altre parole, se si prende a origine il processo costruttivo, e lo si mitizza rappresentandolo come processo compositivo, si arriva al Seagram Building e al Chicago Federal Center; l'edificio di Mies porta così alla definizione del modello di grattacielo come sede corporativa per alcuni decenni.

Un processo di sottrazione da un lato, e di costrizione in una cornice teorica dall'altro, che definisce l'edificio alto come razionalizzazione del processo tettonico, al di là dei richiami all'intuizione artistica di Louis Sullivan e del suo Wainwright building. Un processo complementare anche rispetto a quello caratteristico di alcuni dei grattacieli considerati all'epoca esemplari, come il PSFS Building a Philadelphia (1928-32) di Howe e Lescaze, o alle ipotesi elaborate sulla plasticità dei volumi,



come le prove di Niemeyer, Le Corbusier, Wallace Harrison e altri per la sede ONU di New York.

Analizzando le diverse ipotesi progettuali del PSFS, vediamo un chiaro interesse per la modellazione delle superfici, nell'intento di conseguire un effetto plastico decorativo delle stesse.



158 Howe e Lescaze, PSFS Building, Philadelphia (Pennsylvania), 1932

Se osserviamo il basamento e il lato servizi, vediamo un trattamento di superficie legato allo stile modernista, sviluppato a scala gigante.

Una ipotesi che ci porta direttamente alla imagerie che William Pereira aveva schematizzato nella sua proposta per il Seagram (declinata sullo sviluppo delle masse organizzato secondo una simmetria biassiale nel piano orizzontale e una progressione geometrica regolare in quello verticale, sviluppo caratteristico, ad esempio, dell'Empire State Building).

Può sembrare una lettura superficiale, legata ad analogie formali, interpretata indipendentemente dalle varie ragioni –tecniche, strutturali, funzionali, culturali- che le determinano. Ma, in fondo, si tratta di questo: dell'apparenza, dell'assertività icastica, rilevabile indipendentemente da altro.

Il legame tra lo styling e l'architettura della società dello spettacolo nella sua fase di sviluppo americana lo abbiamo sempre sostenuto e abbondantemente trattato, in queste pagine e altrove <sup>214</sup>.

Così come abbiamo già evidenziato l'importanza dell'approccio proprio dell'industrial design nello sviluppo dell'architettura icastica, fatti salvi sviluppi complementari, come quello del modello miesiano, integrati o no nell'imagerie fondamentale dell'edificio-marketing americano.

Come abbiamo sottolineato il legame tra i designers degli Anni '30 e alcuni architetti protagonisti dello sviluppo tra le due guerre, soprattutto i molti legati all'Entertainment Industry (Paul Lazlo, Kem Weber, Lloyd Wright, Julius Ralph Davidson, Norman Bell Geddes, Paul Philippe Cret), che porta a sviluppare alcuni percorsi che riemergono nell'architettura dei primi decenni del Terzo millennio.

Ricordiamo tra tutti il lavoro di Norman Bell Geddes: designer, art director, progettista, urbanista, utopista.



159 Norman Bell Geddes, *Futurama*, 1939 New York World's Fair

---

<sup>214</sup> Ranocchi, Francesco, *Los Angeles. L'Architettura Della Società dello Spettacolo*, Mancosu editore, Roma, 2004; Gregory Ain. *Architetto Californiano*, Ed. Euroma, 1991; *The work ethic and the self-publicizing nature of architectural works in the transformations of High Tech*, ACS N. 579; *Before and after the standard: functions of value in the object of everyday use*, ACS N. 583; etc.



160-162 Norman Bell Geddes, Futurama, immagini dell'edificio espositivo,  
e fotogrammi del film. Integranti l'edificio e il modello, 1939





163 Norman Bell Geddes, *Futurama*, 1939 New York World's Fair



164 Norman Bell Geddes, *Futurama*, 1939

La sua Futurama, progettata per la General Motors alla New York World's Fair del 1939 rappresenta la sintesi di questi percorsi: il modello dello spettacolo di massa del futuro materializzato in un simulacro architettonico.

Futurama è progetto e insieme spettacolo, senza reticenze, senza diversioni. Il filmato che unisce in un unico messaggio la realtà del modello e il modello della realtà costituito dall'auditorium stesso è una prova di iperrealismo architettonico che anticipa tutti i futuri simulacri e le future operazioni pubblicitarie.



165 Norman Bell Geddes, *Futurama II (City of Tomorrow)*, 1964



166 Norman Bell Geddes, *Union Pacific Astra Dome, carrozza ristorante*, 1955

Vediamo la realtà dell'auditorium e l'irrealtà del modello come parti indistinguibili dell'idea del futuro: strade multilivello, torri-segnaie, fusione di architettura e paesaggio, di paesaggio e tecnica, di funzionalità e progetto come proprietà estesa a ogni elemento dell'ambiente; superfici continue, lucide; involucri perfetti; icasticità la cui evidenza tornerà circa un secolo dopo. Anche il modello miesiano, ormai mitizzato, è modulato con la tradizionale tendenza americana alla stilizzazione, appunto da studi come quello di Pereira, di Lumsden, di Beckett; l'appropriazione della composizione "costruttivista-tettonica" viene articolata con la pura forma, fino alla dissoluzione, alla irriconoscibilità delle caratteristiche miesiane. Un comporre razionale che progressivamente verrà integrato in un funzionalismo per parti, nella imagerie organicista, biomorfa e tecnomorfa, fino alle composizioni "idiosincratice", per contrasto e paradosso, della scuola californiana degli Anni '80.

Ma che a partire dagli Anni '50 Pereira & Co. sviluppano come complessità "confinata nel confine", limitata all'involucro.

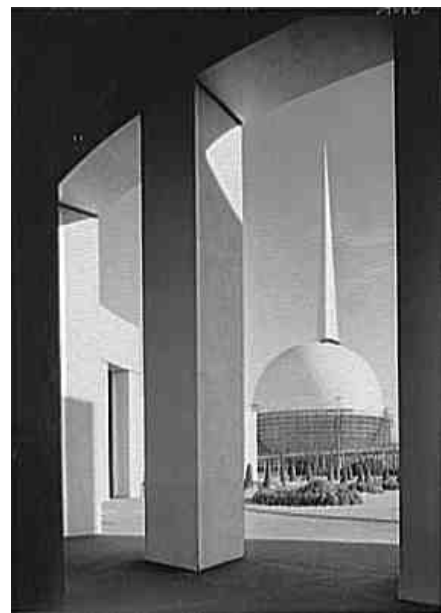


167, 168 Pereira & Luckman, Convair Astronautics, San Diego (CA), 1958; Hotel Hilton, Berlino, 1957

Qui però non vogliamo descrivere l'intera casistica che costruisce lo sviluppo dell'edificio alto negli USA, né degli altri edifici emblematici del dopoguerra.

Quello che vogliamo evidenziare è la relazione tra lo sviluppo della superficie del progetto e architettura icastica; focalizziamo l'attenzione sull'emancipazione dell'involucro dal rapporto diretto o indiretto con le funzioni progettuali (volontà programmatica del Movimento Moderno), ma anche dalla specifica finalità protettiva e dalla componente decorativa, che ne permette la affermazione come elemento principale per la definizione dell'ambiente, per la definizione del campo d'informazioni che stabilisce l'edificio come medium.

Un procedere, quello della costruzione del rapporto tra involucro e contenuto, quanto mai differente rispetto alla concezione costruttivo - spaziale del museo Guggenheim di Wright, capace di definire la spazialità contenuta dall'involucro come risultato implicito della struttura realizzata; assumendo invece tale spazialità come elemento in sé, come interno estremamente indifferenziato, infinitamente flessibile, idealmente elementare; o al contrario come estrema complessità derivata dalla modellazione dell'involucro, uno spazio più che funzionale, uno *spazio evidente*, riflesso in una percezione prossima alla distorsione sensoriale, capace di portare alla vertigine. Ossia come la "forma come involucro spirituale gettato sulla materia" diventi la forma come involucro materiale che viene gettato sullo spirito nella prassi funzionalista, per giungere *all'involucro come forma*, indipendente da ciò su cui venga gettato.



169, 170 Wallace K. Harrison, *Trylon e Perisphere*, New York World's Fair, 1939



171 Wallace K. Harrison, Tylon e Perisphere, New York World's Fair, 1939



172 Democracy, nel Perisphere di Wallace K. Harrison

Questo elemento che si trasformerà nella forma-contenitore che è uno degli elementi caratteristici dell'architettura icastica è, all'origine, insieme *forma* e

*non-forma*, è un mero elemento trasformabile in altro, è quell'insieme che Harrison e Koolhaas

Per la New York World's Fair del 1939 Wallace K. Harrison rispolvera i simboli della sfera e dello gnomone (*ort, spear, cape*), come fulcro dell'esposizione.

Nel 1978 Rem Koolhaas rilegge questa scelta contrapposizione come emblema del *manhattanismo*, minima presenza spaziale di un segno contro massimo contenuto possibile per una forma.

Al di là della pedante tattica scandalistica di Koolhaas, della caratteristica insistenza nel presentare tutto per paradossi, qui il contrasto c'è, c'è una *opposizione complementare* e, la si chiami manhattanismo o in altro modo (per esempio architettura del XX Secolo) è un contrasto alla base dell'architettura della società della comunicazione: segnalizzazione massima, associata a un *contenitore assoluto*, che è il suo complemento, e che è offerta da Harrison come altare del futuro.

Questo elemento che si trasformerà nella forma-contenitore che è uno degli elementi caratteristici dell'architettura icastica è, all'origine, insieme forma e non-forma, è un mero elemento trasformabile in altro, è quell'insieme che Harrison e Koolhaas scompongono in due parti, è qualcosa che, quindi, possiede "i prerequisiti del simbolico".

Così, questo involucro rappresenta il futuro stesso, con una efficacia tale da essere lo scenario ideale dell'irreale, vedi la trasposizione del Bonaventure Hotel di John Portman come scenario per Buck Rogers, pronto per evocare il 2020...

L'interno del Bonaventure rilegge il prototipo della *cattedrale del lavoro* realizzato da Wright nel Larkin Building (Buffalo, NY, 1904-6), il campo che raccoglie l'emanazione della società statunitense, della sua attività direttivo-produttiva, ma ora è spazio di svago, d'incontro, *leisure* forzato dove l'unico imperativo è il *no loitering*; è quell'ambiente ubiquo, senza luogo, spaziente dalle sterminate batterie di slot machines di Las Vegas ai percorsi museali, che nel Bonaventure è rappresentato emblematicamente dal vuoto occupato dalle traiettorie di uomini-quanto, sottolineate simbolicamente, *architettonicamente*, dal movimento perpetuo di uno dei segni caratteristici di questi ambiti artificiali, l'ascensore panoramico.





173 John Portman, Westin Bonaventure Hotel, Los Angeles, 1976

È l'apoteosi del *retail space*, è il mall che raggiunge la configurazione ottimale negli esempi dei discepoli nei Victor Gruen, anche lui un architetto emigrato dall'Austria, che benché non accolto con i fasti dedicati a Mies e a Gropius, lascerà un segno duraturo nel costume americano. Sono gli edifici progettati da Lumsden e Pelli negli Anni '70, la trasformazione a scala gigante della tecnica stilistica del design



174 Guillermo Rosell, Manuel Larrosa e Felix Candela, cappella a Lomas de Cuernavaca, Temixco (Messico), 1958



175 Behnisch & Partner, Frei Otto, Leonhardt und Andra, Jurgen Joedicke Olympiapark e stadio, Monaco, 1972



statunitense. Nel Pacific Design Center Pelli progetta (per Gruen) il limite architettonico e funzionale di quell'idea strutturale della *forma minima* che da Xenakis a Candela, a Otto, a Musmeci voleva rappresentare la scelta ottimale:

«esiste una ed una sola quantità minima di una determinata materia con cui ogni struttura può essere realizzata, una volta definito il sistema delle forze esterne».<sup>215</sup>

Ora, con una essenzialità di ordine diverso, ma con la stessa mancanza di superfluo che caratterizza l'efficienza formale inseguita da questi grandi strutturisti, quella propria di una bolla di sapone distesa sul vuoto, Pelli mostra una sagoma che nasce già come "forma inconfondibile", come "segno urbano" come "blue well", già affermazione icastica della presenza dell'oggetto- spazio-commerciale.

In tal modo la sagoma è applicata a quella che, concettualmente, è più simile a un *non domestic building*, un edificio non abitabile, un puro segno costruttivo, che a un contenitore di funzioni (peraltro, in gran parte generiche e intercambiabili).

Lo spazio *supraindividuale* della strada, lo spazio-percorso dedicato alla comunicazione, è ora esteso all'interno, all'intero edificio, la potenza del vuoto non acquisisce più significato attraverso l'imposizione di una ragione funzionale, o attraverso un qualunque processo di individuazione di significati propri dell'abitare, basato sull'universalizzazione delle facoltà dell'individuo, dell'uomo. È piuttosto derivato dalla definizione di un topos specifico della comunicazione; comunicazione che non è verso o da questo o quel luogo, ma esclusivamente tra i messaggi stessi, come luogo *supraindividuale*, sovrumano.

È uno spazio indifferenziabile, ininterpretabile, anonimo; o, se letto in maniera più profonda, è uno spazio che ha solo un nome proprio. La localizzazione (gesto fondamentale) del segno, dell'*ort*, è indifferente rispetto alla natura, all'interpretazione, alla costruzione dello spazio abitato, geometrico e geografico, mentre si trasforma nel segno di un differente ambito culturale: non più marca del centro del mondo, faro in una topografia condivisa, quella dell'agire quotidiano come proprio dello spazio urbano, quello che la nostra storia ha conosciuto come tale; piuttosto simbolo di un comune territorio

---

<sup>215</sup> Nicoletti Mafredi, Sergio Musmeci, *Organicità di forme e forze nello spazio*, Testo & Immagine, Torino 1999

immateriale che è però a sua volta materializzazione, fatta *della natura dei messaggi*, di una ragione che è propria dell'economia politica e non dell'abitare.

Un nuovo polo visuale urbano, *You are here!*

Quello spazio che Otto Friedrich Bollnow definisce *hodologico*, proprio dell'umano percorrere e che Wright ha voluto simbolizzare nello sviluppo costruttivo del Guggenheim, è ormai scomparso, sostituito dai luoghi (o non luoghi che si vogliano definire) dello scambio, dove è indifferente la conformazione dei componenti, vistosi o no che siano, una volta che ci permettano di riconoscere dove siamo, che stiamo appartenendo allo spazio del commercio. Segni di un altro mondo, inabitabile ma ospitale; dove il concetto stesso d'abitare è una nozione, è una parola dell'universo comunicativo che ci domina, una possibile proprietà, e l'ambito passa da quello della *domus* a quello del *dominus*.

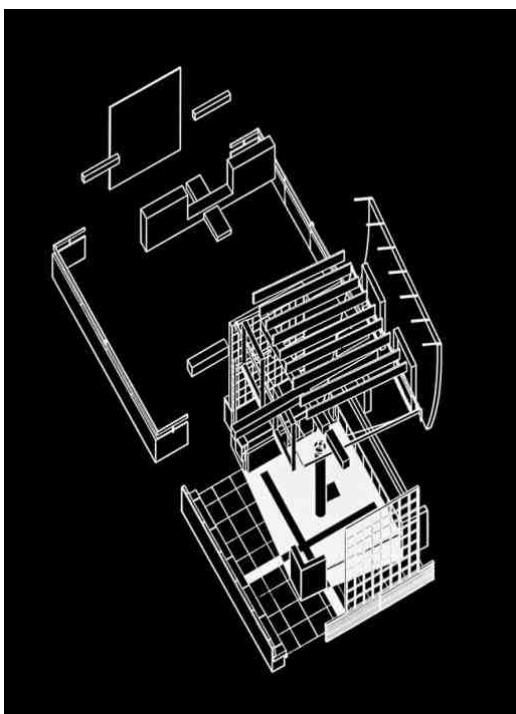
Lo spazio racchiuso, finito, è scomposto e moltiplicato in più fattori, e i suoi limiti vengono occultati, falsificati, confusi; i contrasti conducono a illusioni, a differenti organizzazioni, al disordine e all'apparente casualità, dando la vertigine propria della percezione di uno spazio senza fine.

«Many shapes are too small to be interpreted as shelters related to the human body. Many of them are entirely devoid of an interior space and thus could hardly be derived from types of dwellings. They are primarily symbols in space. Standing vertically and fixed to the ground, they characterize a locality».

Una forma non domestica che non è abitabile eppure rimanda alla ritualità dell'abitare, propone simboli di una codifica che è *liturgia dell'abitare*.

## 14.2 ARCHIDETTATO FASE 2

Negli Anni Ottanta avviene il passaggio dalla stagnazione “armonica” dell'accademismo postmodernista a una architettura vistosamente dissonante. L'architettura viene decomposta (più che decostruita) in frammenti, in moduli linguistici, fino a ipotetici *archemi* e *memi*, riorganizzati dal progetto in forma ironica (la scia del postmodern), volutamente incongruente e contraddittoria (decostruttivismo), sviluppando il progetto attorno a un'idea fondamentale o, al contrario, annullando la presenza di qualsiasi ratio fuori dalle regole di una combinatoria offerta come pura astrazione.



176,177 Morphosis, 72 Market Street restaurant, Venice (CA), 1983



178,179 Frank O. Gehry, Dazinger Studio (Los Angeles, CA, 1965) e Gehry House (Santa Monica, CA, 1978)

Lo sviluppo di questa architettura contraddittoria, per la quale gli anglosassoni erano soliti utilizzare la definizione *idiosyncratic*, è ben leggibile nella traiettoria di Frank Gehry.

Dopo alcuni anni di pratica professionale relativamente anonima, spesso ricordati più per l'amicizia con artisti che per opere particolarmente significative, Gehry comincia a sviluppare una personale interpretazione del costruire, i cui primi risultati (la stalla dell'O'Neil Ranch, il Dazinger Studio, i Gemini Studios, la Spiller House, la Wagner House e la Gehry House) come una messa in discussione della convenzionalità dell'abitare e del costruire, ma più con un intento estetico che come critica sociologica o urbanistica. Una risposta artistica a una condizione dell'abitare e del costruire (inizialmente a scala del piccolo edificio o della casa unifamiliare), parossistica in una città come Los Angeles.

Di fatto la critica accomuna spesso Gehry agli artisti pop, in particolare a Claes Oldenburg, soprattutto dopo alcune proposte realizzate in collaborazione e i primi edifici "scultorei" che realizza, i "pesci" di Tokio e di Barcelona, il Chiat-Day Building di Santa Monica (1985-91), quest'ultimo, finalmente, con un intervento diretto di Oldenburg.

Lo stesso Gehry in più occasioni ribadisce il suo legame con l'artista pop, rinforzando questo richiamo di marketing.

Certo l'attitudine di Gehry nei primi progetti ricorda più l'opera di Rauschenberg, le *combine painting* come *Bed*, tentativo di esprimere un nesso tra arte e vita, il sovvertimento dello spazio estetico convenzionale e l'attitudine neodadaista.

La fantasia sublimata nell'irrealtà fiabesca di Disneyland, riemerge come attitudine sadiana nella Gehry House, come rivendicazione di antivalori capaci di contrastare il conformismo suburbano, contro la casa dai colori di un cartoon, pistacchio e rosa: «*my wife liked it a lot; I painted it her favorite color, pink...*»

L'aberrazione compositiva passa in pochi anni dalla prevalenza della contrapposizione di elementi contrastanti alla prevalenza della deformazione plastica dell'oggetto. In questo passaggio è importante il ruolo svolto dalla digitalizzazione degli strumenti; sono gli anni nei quali gli oggetti di design vengono elaborati attraverso processi di morphing; questa prassi tende ad unificare, ad esempio, automobili di diverse marche, nel tentativo di plasmare volumi base: monovolume, due volumi, tre volumi...

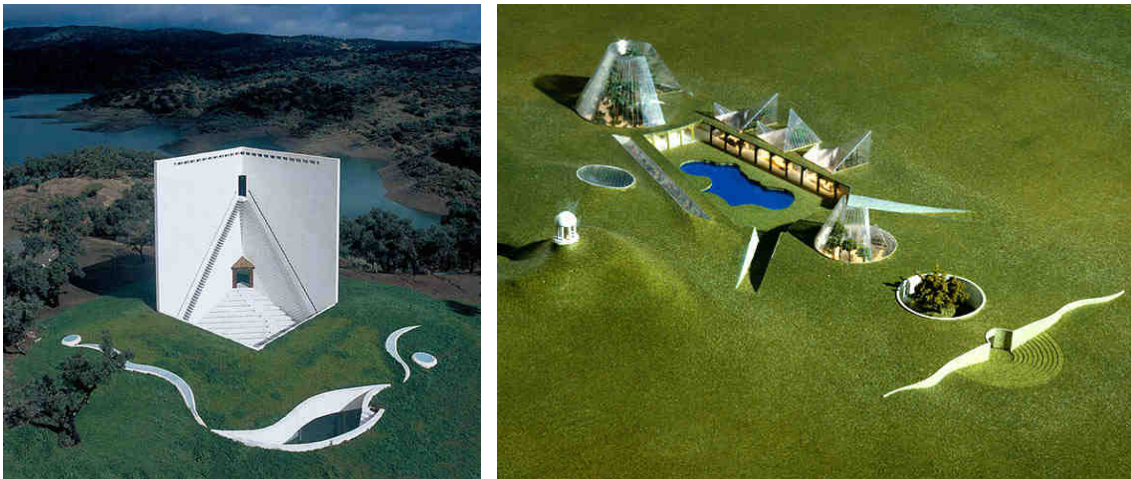


*180 Frank O. Gehry, Disney concert Hall, Los Angeles (CA, 1989-2003*

Lo studio Gehry è tra i pionieri nell'utilizzo della progettazione digitale. È noto l'uso sin dai primi Anni '90 del software Katia, come lo sviluppo di un applicativo per questo programma dedicato alla progettazione architettonica (Digital Project), fino a organizzare una impresa dedicata al tema (Gehry Technologies). Così come è noto l'uso nello sviluppo della Walt Disney Concert Hall e nel museo Guggenheim di Bilbao di scanner 3D per i modelli. Altrettanto risulta evidente l'implicazione delle tecnologie digitali nel passaggio da un architettura impostata sulla contrapposizione di volumi volutamente approssimativi, deteriorati, espressivamente grotteschi, alla deformazione plastica come strategia espressiva in sé, espressionismo giocato non più sulla traduzione incoerente degli elementi convenzionali dell'ambiente costruito, ma sulla loro trasformazione in un nuovo contesto (tra l'altro espressivo e sensuale) e in una nuova norma, seppure apparentemente imprevedibile e non convenzionale. La seduzione per la plastica fluidità delle forme, per la complessità, l'illusoria mancanza di margini degli interni, confusione, vertigine.

Alla ricerca sulla complessità contraddittoria del testo progettuale si affianca la sua riduzione in digesti e cataloghi, come elementi semplici in relazione con un livello 0 (non un *grado zero*, ma una piattaforma indefinita).

Nell'occhio del ciclone come direttore del MOMA, Emilio Ambasz cerca di eliminare "alla radice" i problemi formali nei suoi progetti, interrandoli.



181, 182 Emilio Ambasz, *Casa de retiro espiritual* (Siviglia, Spagna, 1975-78 ) e progetto per il centro ricerche della Schlumberger a Austin (Texas), 1986

Sostituisce, nel caso, un componente compositivo complesso, con un principio organizzativo astratto, dove l'ambiente è un interno senza altra relazione con l'esterno che poche bucatore, organizzato secondo codici convenzionali, e il suo esterno è unicamente rappresentato da un elemento protagonista, un segnale.



183 Guy Rottier, *casa per Arman*, Vence (Francia), 1965



Per altro l'idea segue lo schema realizzato da Guy Rottier per la casa di Arman a Vence (1965); in questo caso non vennero realizzati i volumi esterni in policarbonato, ma solo la parte interrata.

La *casa de retiro espiritual* di Ambasz taglia il suolo della collina con una linea sinuosa, ma emerge con un diedro, due muri evocati dalla tradizione andalusa, per proteggere e segnalare un patio interrato: *ort*, ambito, poi il resto, quello che si usa.

Negli Schlumberger Research Laboratories a Austin (Texas), a emergere sono riproduzioni di elementi classicheggianti. Da un lato Ambasz strizza l'occhio al Postmodern, dall'altro *segnala architettura con l'architettura*; ma non propone, non progetta, distribuisce feticci e simulacri su un'architettura invisibile. L'azzeramento dell'oggetto architettura porta in realtà in primo piano il protagonismo di veri e propri elementi icastici, ancora però prigionieri del gioco compositivo, di un dialogo con altro che è negato, senza forma, in progressiva evaporazione. Un segno icastico che, in questo caso, è per di più ridondante, segnala una presenza architettonica e lo fa con dei souvenir. Neanche la dignità della citazione, seppur molto di moda in quei tempi: i pasticcini di Ambasz annichiscono ogni importanza della forma in una ignobile farsa. La strategia di questo designer-architetto giunge agli esiti estremi: solo pubblicità, solo ridondanza, oggetto ricordo.

Però questa stessa strategia, giocata sulle possibilità della forma geometrica e della tradizione, delle aberrazioni e deformazioni possibili, attua *in vece di*, rappresenta un puro simulacro, ed è una testimonianza chiara di come in termini comunicativi venga scomposta l'architettura contemporanea: un corpo utilizzabile e un puro segno. Riunire i due elementi è la strategia dell'architettura icastica.

In Ambasz gli *ort* appaiono ancora dove la forma d'insieme, la composizione d'insieme del progetto, invece, scompare: abbiamo dei segni come principale elemento visibile e il volume delle costruzioni celato, forma interno senza la sua forma esterno, che è di altro, è dissociata e delegata a un puro segno.

Siamo in qualche modo tornati alla sfera e alla spada di Harrison.



184 Zaha Hadid, stazione dei pompieri del VITRA Museum, Weil am Rhein (Svizzera), 1993

1989 e 1993: Frank Gehry e Zaha Hadid, in due prove generali realizzate su incarico della VITRA, monopolizzano per lungo tempo il campo della novità architettonica, e tutte le riviste. Si tratta di due progetti per molti aspetti antitetici; da un lato una accumulazione di elementi della tradizione del moderno continentale, deformati e assemblati in modo grottesco, fino a realizzare un vuoto soffice e articolato, la fase d'ispirazione "espressionista" di Gehry; dall'altro linee e piani divorano lo spazio funzionale sostituendolo con lo spazio semantico, costretto in forma paradossale a sondare l'abitabilità dell'ort, l'adattamento dello spazio vivibile dell'architettura alla sua "proiezione dinamica", che è in fondo un processo grafico di scomposizione, una decorazione composta da schegge nello spazio: abitabile quindi come gli interstizi tra una lama e l'altra nel *bayonet box* del prestigiatore. Lame che costruiscono una lama, ma la spada, questa volta, è poggiata a terra...

Lo studio Hadid tarderà alcuni anni a coniugare la plasticità dell'insieme con l'attitudine alla riduzione dello spazio funzionale<sup>216</sup> a spazio genericamente semantico, che può assumere più significati, principalmente, in questo caso, *peri-estetici*.

Gehry esplode con il Museo Guggenheim di Bilbao, organizzando quella sintesi plastica dell'inconsueto accroccata nel Vitra e tentata nel tormentato progetto-prototipo per la Walt Disney Music Hall a Los Angeles.

Ora che i simboli presentati alla New York World's Fair sono riunibili in un unico nucleo architettonico, i grattacieli delle multinazionali e il Guggenheim di Bilbao (o i gusci decorativi della Hadid) stanno dirigendosi nella medesima direzione ma in modi diversi, per percorsi ancora apparentemente lontani.

---

<sup>216</sup> In questo caso nella definizione "spazio funzionale" comprendiamo sia "qualcosa che semanticamente alluda alla funzionalità", sia "qualcosa che sia costruito per facilitare una serie di funzioni".





185 Frank O. Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao (Spagna) 1993-97

A differenziarli, soprattutto nel caso di Gehry, c'è anche l'attitudine, la cura dedicata allo sviluppo espressivo del progetto.

Una volta che la complessità del gesto artistico, di certa "ingenuità" quasi artigianale ancora racchiusa in questi progetti, si sarà ridotta alla ripetizione di un modello, di una procedura rieditabile basata sull'esaltazione di un segno, sulla realizzazione di una forma contenitore che lo contenga, e su uno spazio interno risultante complesso, che sia razionale o apparentemente casuale, i due casi tenderanno ad avvicinarsi rapidamente.

In questo, il contenuto del Guggenheim diventa caso esemplare capace di mostrare la reale natura del suo contenitore, ripetendo come molti altri progetti museografici attuali l'insieme collezione, diremmo, *standard*, capace di soddisfare una generica attesa del pubblico rispetto al *prodotto museo*.

Qualcosa di simile alla standardizzazione dei prodotti degli ipermercati del pianeta...

Più l'interno si adatta al modello convenzionale di *collection*, a una serie tipica e quindi a un programma funzionale tipico, ossia sempre più anonimo, più diventa preponderante l'icasticità del suo involucro. Nell'arco del Ventesimo Secolo l'architettura ha proposto, esplorato e adottato vari schemi

e strategie formali. L'arte senza oggetto suprematista come la citazione (o la replica) degli esempi della tradizione storico vernacolare; l'esercizio per parti, l'integrazione delle stesse (architettura organica), l'unitarietà tout court.

Gli spunti e i punti di partenza sono stati i più vari: il materiale, il sistema produttivo, il metodo progettuale, l'interpretazione del contesto, lo scimmiettamento reciproco comprendendo anche la ricerca d'ispirazione in altri campi dell'arte.

La capacità icastica dell'architettura è una caratteristica trasversale a questi vari tentativi.

È il carattere unico della architettura spettacolare che denuda il suo nulla nella blobitecture, ma è anche l'elemento, il dettaglio, l'effetto che vuole giustificare l'intervento architettonico, l'enfasi sulla ragione tecnica, l'iconicità stravagante o stereotipa, e così via.

In termini generali possiamo identificare l'icasticità con la tendenza a rendere il complesso architettonico attraverso una oggettualità unitaria fittizia; eppure, in molti casi, non è la species l'elemento icastico, ma un messaggio affidato ad altre componenti del progetto.

In tal senso dobbiamo considerare gli effetti della riproduzione fotografica dell'opera e la sua pubblicizzazione attraverso una o poche immagini.

Dobbiamo cioè considerare il legame storico tra l'evoluzione dell'architettura icastica e l'architettura iconica.

E dobbiamo anche vedere come la struttura comunicativa che si impone possa trasferirsi dall'immediatezza dell'immagine alla sintesi in un messaggio generico, che riguarda un elemento rilevante del progetto.

Architettura icastica ed architettura iconica non sono affatto sinonimi, né termini dal significato avvicinabile. Confonderli sarebbe un errore grossolano.

La necessità di sintetizzare l'aspetto di un'architettura in una immagine, e il ricorso a questa unica immagine come termine di riconoscimento e di confronto, è parte del processo di riduzione della complessità dell'architettura, della tendenza dell'architettura icastica a presentarsi compresa e limitata attraverso una presenza, una immagine singolare e unitaria. Una sintesi d'immagine che è spesso ottenuta attraverso l'unitarietà dell'involucro che la limita e contiene. Questo volume informato ha così poca relazione con gli esperimenti sulla plasticità e sulla curvilinearità, sulla

continuità della superficie, da Finsterlin a Mendelsohn, da Kiesler a Steiner, ma anche Candela, Nervi, Eero Saarinen, Musmeci, Frei Otto.



186, 187 F.O. Gehry, *Cabrillo Marine Aquarium*, San Pedro (CA) 1981 e Mario Cucinella Architects, progetto degli ARPT Headquarters, Algeri (Algeria) 2013

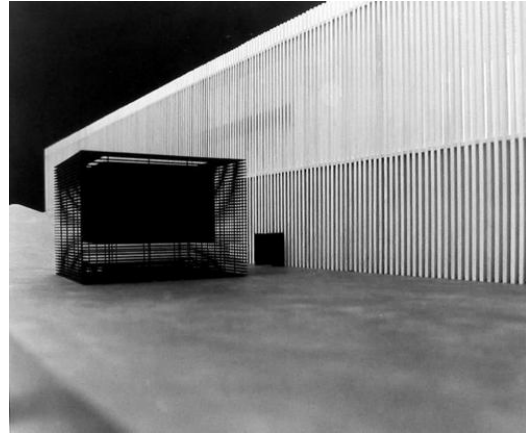
Né segue la volontà di rappresentazione e di sintesi propria della deformazione delle figure di Picasso, o della morfologia nell'opera di Brancusi, Jean Arp o Henry Moore. Ne deriva, al limite, come mero spunto formale, come superficiale ispirazione.

Ancora ripetiamo il legame che invece la prassi icastica ha con le strategie formali del design americano, come design (e architettura) di *carter*, di *scocca*.

All'inizio del secondo decennio del 2000 inizia ad accendersi la polemica contro l'architettura eclatante delle *star-architects* concentrando la critica sulla complessità e la "grandiosità" dei loro progetti, senza notare che la spettacolarità non risiede (o almeno, *non risiede più...*) negli arzigogoli, nella complessità d'insieme, ma nel potenziale icastico che queste architetture sono in grado di esprimere: l'intensità del messaggio e la rapidità con la quale viene trasmesso, la capacità di catturare l'attenzione, di sedurre.

Parlare di spettacolarità dei prodotti dello studio Hadid e di antispettacolarità di quelli, ad esempio, di Peter Zumthor, è un equivoco grossolano.

Abbiamo una opposizione tra rigore formale, geometrie semplici e composizione chiara, da un lato, e dall'altro forma libera, geometrie complesse, ridondanza; ma entrambi i risultati possiedono soprattutto la capacità assertoria dell'architettura icastica. Con messaggi differenti, certo.



188, 189 Zaha Hadid progetto Edificio Espiral per Barcellona, 2013 e Peter Zumthor, *Topografia del terrore* (1993-2004)

Paradossalmente quando Zumthor esplora il campo della forma libera, vedi il progetto per il Los Angeles County Museum of Art a Los Angeles, nonostante il gigantismo del segno che propone, il suo lavoro perde proprio l'intensità icastica, la capacità magnetica della pubblicità efficiente.

Anche perché qui bisogna operare una serie di distinguo. E valutare i diversi registri che possiede l'architettura icastica.

Potremmo scegliere la Endless House di Frederick Kiesler come negazione programmatica dell'icasticità dell'architettura, in quanto «santuario biologico, al quale si sovrappone la naturalizzazione dello spazio dell'abitare, l'intimo, il corporale»<sup>217</sup>. Uno spazio per lo spazio interiore dell'uomo, un corpo per il corpo dell'uomo: «nella Endless si devono raccogliere le gambe, è importante toccare il suolo, realizzato di più materiali... All'interno indosseremo vestiti speciali, che saranno a disposizione nell'entrata della casa... La Endless House è costruita per ispirare una vita più affascinante e non per contenere semplicemente mattoni, cristallo, impianti e condotti vari...»<sup>218</sup>.

Nonostante la potente immagine, la riconoscibilità immediata che la caratterizza e che le deriva dalla notevole attenzione per quest'opera nella sfera pubblica, la sua concezione è antitetica rispetto alle strategie e al mondo stesso dell'architettura icastica.

<sup>217</sup> José Morales, *La disolución de la estancia. Transformaciones domesticas 1930-1960*, pag. 218

<sup>218</sup> In M. Bottero, *Friederick Kiesler. Arte, Architettura, Ambiente*, Electa, Milano 1995, pag. 38



190, 191 Friedrich Kiesler, *Endless House*, 1930-61

È una *visione opposta*: nella *Endless* lo spazio è raccolto, l'interno spezza la supremazia della vista sugli altri sensi, e insieme la proietta al di fuori, verso l'esterno, rendendo l'insieme *un osservatorio attraverso il quale osservare il mondo*, strumento di visione e non strumento da vedere.

Al contrario l'architettura icastica è sempre fulcro della visione, o dell'attenzione, per fuggevole che sia. Si posiziona al centro del discorso, crea l'argomento. Contrariamente alla *Endless House*, attira la vista dall'esterno, concentrandola nel suo messaggio stentoreo. La *correaltà* della quale parla Kiesler è antitetica rispetto alla correaltà icastica come alla correaltà delle reti digitali.

Eppure la casa-crisalide, considerata come messaggio all'interno del circuito dell'arte, come presenza scultorea, come simbolo avanguardista, ossia estrapolata dal suo programma, è al contrario un oggetto pienamente iconico; e come scultura è decisamente un'opera icastica, portatrice di quell'assertività che è parte delle strategie di marketing dell'oggetto artistico; non per niente viene acquisita per il MOMA da Philip Johnson, 1951; dimostrando, in questa doppia natura, l'ambiguità, la plasticità del messaggio icastico, la sua capacità di esprimersi attraverso una componente dell'opera, ribaltando significati, costruendo un altro livello di lettura o sfuggendo alle intenzioni dell'autore.

Da un lato abbiamo l'illusione della realtà aumentata, lo *split screen* messo in scena sulle facciate dei grandi edifici, l'illusione di molteplicità capace di indicarci le sequenze immutabili della quotidianità. Dall'altro l'illusione dell'aumento della realtà stessa, il *proun*:

«Il proun inizia con una superficie piana, si trasforma in un modello dello spazio tridimensionale e prosegue con la costruzione di tutti gli oggetti del vivere quotidiano.»

Questo paradosso di El Lissitzky, come la correalità di Kiesler, assorbiti nell'architettura icastica si riducono a pure metafore: l'elemento architettonico annulla ogni possibile complessità, riduce il suo portato semantico; eppure, attraverso le reti, si diffonde costruendo proprio "tutti gli oggetti del vivere quotidiano"; la vita si alimenta delle proprie metafore che divengono l'orizzonte capace di raccogliere ogni paesaggio, il processo produttivo capace di sussumere tutti gli altri atti.

La relazione, quindi, si inverte; se il suprematismo proponeva l'estensione dell'arte a tutte le cose, sono ora le cose che si estendono fino a conformare l'arte.

Se vogliamo, ritroviamo una condizione per certi versi analoga a quella dell'inizio della civiltà: le cose prendono forma...

Ma, è una civilizzazione di altro ordine. È la rappresentazione dei valori di scambio di queste nostre cose che ne determina la diffusione: è la pubblicità che costruisce il successo e si costruisce essa stessa attraverso il successo.

Le metafore di Lissitzky e la Endless House Kiesler scompaiono così nello spazio continuo, architettonico e perfettamente indeterminato rappresentato dalla super superficie, dal monumento continuo del Superstudio, dalla Non Stop City di Archizoom. Le connessioni della società materialista sono, appunto,

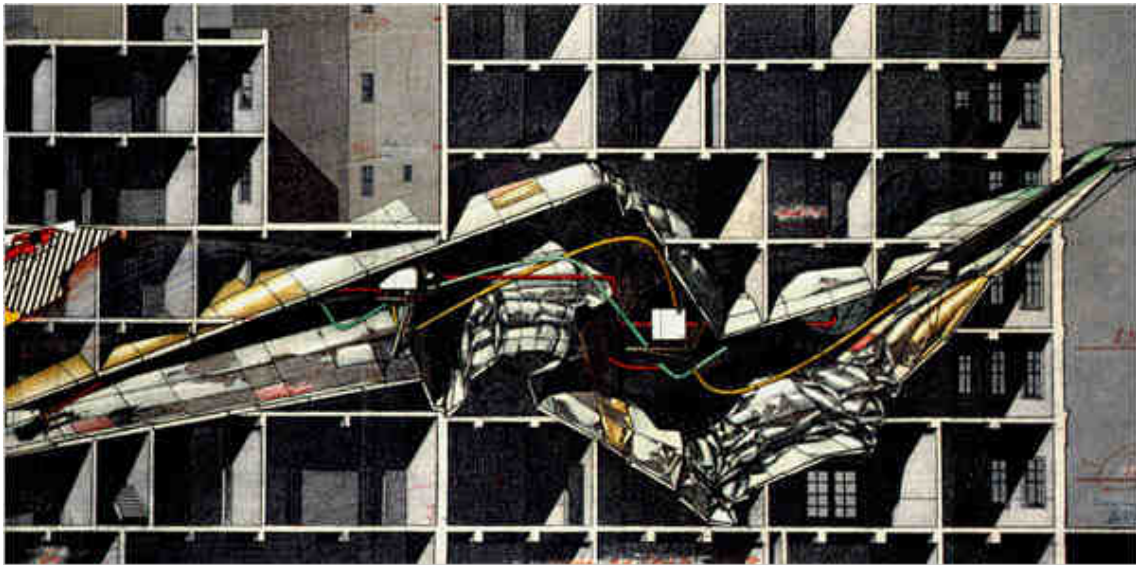


192 *Constant Nieuwenhuys, New Babylon*

materializzate nei progetti di Archigram, Archizoom, Superstudio, nonché, in negativo, nella New Babylon di Constant: l'universo mediatico prende corpo, la materialità dei messaggi si riflette nella materializzazione delle strutture comunicative; le costruzioni interrogative di Constant diventano alla fine del XX Secolo gli spunti formali dell'architettura dell'era delle reti: il capitalismo trionfante accoglie le metafore negative, ne trae ispirazione e modello per la rappresentazione della propria espansione: la correalità mediata dell'era delle



reti raccoglie queste suggestioni, soppianta con una struttura fisica le suggestioni della correatà sensibile, psicologica della Endless House. Sono d'altronde due facce della stessa medaglia, due vie tracciate a partire dalle potenzialità della società delle comunicazioni di massa e delle reti: una rivolta all'efficienza del sistema stesso, l'altra volta a interrogare la condizione costituita da questa unione tra uomo, società e macchina.



193 *Lebbeus Woods, Berlin Free-Zone 3-, 1990*

### 14.3 PROMENADE

La declamazione icastica del dettaglio, del componente elementare, sia un elemento dotato di fisicità, sia un elemento concettuale, comporta la riduzione del significato dell'insieme a strumento di un messaggio funzionale.

La selezione di tale singolarità come significato principale del progetto implica la creazione di una "mitologia alquanto instabile e temporanea", costruita attraverso l'arte che cita l'arte, l'architettura che cita l'architettura, da una comunicazione a imitazione di un'altra comunicazione. Così, esalta al massimo la presenza, l'*impatto* del significante, al contempo riducendo simmetricamente il significato, presentando questa impostura, questa mistificazione, come una ragione, una lettura del mondo, un'interpretazione dell'uomo. È un gioco algebrico, una relazione che conduce alla esasperazione del significante rispetto al significato.

La capacità d'impatto di tale significante è funzione del volere e quindi del valore che le cose assumono all'interno del sistema delle reti.

Gran parte della capacità icastica della comunicazione architettonica si è sviluppata a partire da alcune iniziali "icone", da alcune porzioni di realtà o di progetto, da alcune indicazioni critiche, da alcuni "estratti" di visioni del mondo racchiusi in poche fotografie emblematiche che cominciano a diffondersi dopo la Prima Guerra Mondiale, fino a divenire un modello con la americanizzazione della cultura.

Si giunge a una comunicazione di *tertis*, di testimoni, sinceri o mendaci, capaci comunque di indicare *una nota*, racchiusa in una notizia; un elemento condivisibile spettacolarmente, un elemento la cui percezione e comprensione sono affidate alla possibilità di una sintesi rapida, immediata, appunto capace, se efficace, di costituire un valore. Un gioco di significati, una eloquenza stupefacente che, come valore, a sua volta genera una retroazione, costruendo significati: cultura attuale, ossia cronaca e storia delle reti.

Quel favoloso primo piano attraverso il quale le fotografie di Schulman o di Ezra Stoller seducono l'osservatore, si trasmette attuando uno slittamento sineddochico-metonymico (nel caso specifico la parte per il tutto). Quella precisa immagine vale per l'insieme, diviene elemento di riguardo; e come per l'immagine fotografica, questo processo di passaggio dal dettaglio all'insieme si



può estendere a qualsiasi componente la cui tematizzazione possa essere mitizzata. Ma questo trasferimento, questo passaggio da un elemento a un altro, o al tutto, non è senza conseguenze:



194 Eero Saarinen, General Motors Technical Center, Warren (MI), 1950;

dove il dettaglio presenta una precisione esasperata, per il tutto si suppone una apparenza capace della stessa chiarezza, per rimanere in un esempio banale: ma anche, dove riesce a presentarsi in primo piano la fluidità spaziale, come concetto astratto, questa è separata nella maggior parte dei casi dai percorsi effettivi esistenti nel progetto, essendo una situazione parziale o una caratteristica della suggestione dei rendering, spesso riflessa con molti limiti nelle traiettorie reali, percorribili o percepibili visualmente, che sono proprie della costruzione; e così via. Nel primo piano il personaggio è messo in luce secondo le caratteristiche della rappresentazione e *il carattere* si assimila al significato dell'inglese *character*.

Attraverso questo processo l'astrazione dell'arte (e del fare in generale) si traduce in un fenomeno comunicativo discreto, in tanti valori che sono insieme completi eppure potenzialmente altro. La comunicazione diviene un insieme di

atomi la cui *parenklisis* è un gioco delle parti: l'architettura accoglie pienamente questo processo, è un mondo perfettamente adattabile perché è, nel fondo, un compartire, un processo di condivisione: non c'è barriera costruita che non porti con sé anche il ponte per superarla. In tal senso il connubio cibernetica-architettura come proposto da Anne Tyng e Louis Kahn interpretava fenomeni in atto, l'effettivo adattamento della realtà comunicativa, salvo tradurli paradossalmente nelle velleità monumentaliste di Kahn e nella sua illusione della possibilità di un *clinamen* capace di materializzare il famoso incipit, *l'ordine è, appunto come volontà.*

Così l'attitudine icastica passa dall'immagine alla comunicazione in forma evidente delle metatematizzazioni latenti nelle interpretazioni della storia. Compresa la sua specifica storia, il suo processo di sviluppo. Il messaggio dell'architettura inizia a esprimersi per epigrammi.

*Sunt homines quasi spectatores superarum rerum atque coelestium*<sup>219</sup>: questo *vertere in faciem* del concetto, del tema guida del progetto, perdendo



195 Massimiliano Fuksas, pubblicità commerciale

<sup>219</sup> Cicerone, Marco Tullio, *De Natura Deorum*, II,56,140, LV: *Gli uomini sono come spettatori di cose soprannaturali e celesti*

progressivamente il contatto con la propria origine, con la ragione iniziale, ha un'insopprimibile tendenza a tradurre l'apoteosi in farsa.

In questi epigrammi architettonici sono deposti i limiti, i "finiti", i valori del dibattito architettonico nelle reti. Più o meno coscientemente gli architetti, sotto forma di edifici e di teorie, comunque in forma di impulsi, di bites, spacciano urli, richiami e singulti per poetiche destinate a cambiare il senso della nostra esistenza, mentre il loro agire è l'unico testimone (e ingranaggio) di un cambio...

#### 14.4 INCANTAGIONE, INCANTESIMO, INCANTO

*La smitizzazione del linguaggio, come momento del processo globale illuminista, si converte in magia.*

Max Horkheimer e Theodor Adorno<sup>220</sup>

Perché parliamo di *architettura icastica*? Si potrebbe obiettare che, in quanto rappresentazione, è un termine attribuibile a gran parte dell'arte.

Sarebbe a nostro avviso una lettura parziale e fuorviante, incapace di tener conto dell'evoluzione dell'arte occidentale.

Per l'architettura il campo si restringerebbe alquanto... Ad ogni modo, definiamo architettura icastica l'oggetto del nostro studio perché è rappresentazione, in una forma particolare: è una architettura che rimanda a un elemento che replica, e comunica questa sua natura e questo suo stato, l'oggetto replicato e l'essere replica, in maniera efficace e sintetica, *immediatamente suggestiva*.

La differenza è in questo essere replica, in questo essere simulacro e nella forma particolare di esserlo. La metatematizzazione, rappresentata nella species o in altra forma simbolica, tende a unificare l'opera (anche nel caso di complessi di vaste dimensioni) indipendentemente o a dispetto della sua organicità, della sua integrità; mette in luce alcune parti salienti, individualizzabili, quando non si limita a un solo elemento.

La sua trattazione è tale da poter essere svolta attraverso un *découpage*, quando non sia già data in una condizione elementare e singolare. Queste singole scelte, spesso proprio singole inquadrature, si trasformano nel messaggio potenziale. Senza necessità di verificare la possibilità dei memi, questi elementi già agiscono come tali in un complesso comunicativo come le reti.

Mark Federman interpreta così la famosa equazione di Marshall McLuhan:

«McLuhan tells us that a "message" is, "the change of scale or pace or pattern" that a new invention or innovation "introduces into human affairs." Note that it is not the content or use of the innovation, but the change in inter-personal dynamics that the innovation brings with it. (...) A McLuhan message always tells us to look beyond the obvious and seek the non-obvious changes or effects that

---

<sup>220</sup> Horkheimer, Max e Adorno, Theodor, *L'Industria culturale*, op. cit, pag. 209

are enabled, enhanced, accelerated or extended by the new thing. (...)McLuhan defines medium for us as well. Right at the beginning of *Understanding Media*, he tells us that a medium is "any extension of ourselves." (...) a medium - this extension of our body or senses or mind - is anything from which a change emerges. And since some sort of change emerges from everything we conceive or create, all of our inventions, innovations, ideas and ideals are McLuhan media.»<sup>221</sup>

Nel complesso delle reti, tra le molte trasformazioni meno vistosamente percepibili, questi *cambiamenti che emergono da ogni cosa* sono marcati con una bandierina (e, possibilmente, con l'etichetta del prezzo). Identificare rapidamente e comprare.

Ἐικόζο in greco significa rappresentare gli oggetti fisici per mezzo di una immagine somigliante; l'architettura icastica, attraverso un elemento simbolico, collega il progetto, la costruzione da abitare, a un ipotetico oggetto reale. La realtà di tale oggetto è immateriale, e questo richiede l'immersione in un processo comunicativo tale da poter svilupparsi attraverso questo gioco di astrazioni, attraverso la continua derivazione di un concetto da un altro, la particolare dianoia della vita pubblica. Che nelle reti viene insieme esaltata e semplificata. Termini che rimandano ad altri termini, che ne costituiscono l'origine e ne permettono la descrizione, la giustificazione, l'apparenza del valore, in una gerarchia continua del prima e del dopo, dell'origine e della derivazione: una gerarchia di apparenze instabili che costruiscono valori sempre più certi degli argomenti stessi che li sostengono.

Non si tratta quindi di una idealizzazione dell'oggetto, ma di una rappresentazione che permetta una immediata restituzione. In tal senso può essere restituzione di una idea, fino alla autoreferenzialità, essere restituzione di se stessa. È in questo ambito che si svolge la particolare deriva del concetto di stile nella società delle comunicazioni di massa.

Questa restituzione, questi elementi discreti, separati, sono riuniti in un insieme attraverso il tempo fittizio delle reti.

---

<sup>221</sup> Mark Federman, *What is the Meaning of The Medium is the Message?*

[http://individual.utoronto.ca/markfederman/article\\_mediumisthemessage.htm](http://individual.utoronto.ca/markfederman/article_mediumisthemessage.htm) Mark

Come nello spazio magico - onirico del cinematografo erano gli oggetti percepibili a costituire l'ambientazione, l'aspetto concreto dell'illusione, il trasferimento del portato simbolico - narrativo del testo, della sceneggiatura, dall'immagine al dialogo, caratteristico della semplificazione operata nella fase di passaggio dal muto al sonoro (e ridotto a principale cliché espressivo nella televisione) torna con la comune condivisione della durata delle nostre esperienze personali attraverso le reti, principalmente attraverso i social network.

La "luccicante ruota della vita" e, insieme, "il surrogato dei sogni"<sup>222</sup>, che erano ricomposti dal montaggio cinematografico secondo una chiara volontà espressiva, vengono sviluppati *in tempo reale* e come presenze simultanee dalle reti.

Non sono inquadrature qualsiasi quelle che scambiamo attraverso le reti. Anche quando in campo lunghissimo (*E.L.S., C.L.L.*), si tratta sempre di primo piano, si tratta sempre di *atomi di vita*. Possiedono sempre quell'artificioso rallentamento, quel congelamento dell'azione che permette al primo piano di contrastare la maggiore rapidità apparente rispetto all'inquadratura, rendendo l'immagine senza tempo. Così congelano brani della nostra vita. E del primo piano conservano la capacità di concentrare al massimo l'espressività dell'azione, escludendo tutto il resto ma, allo stesso tempo, alludendo a tutto quel "resto" che è fuori campo.

La riappropriazione della vita attraverso la finzione cinetelevisiva, come della realtà fisica attraverso il simulacro, è il presupposto dello sviluppo icastico dell'architettura. Questo nostro parlare per atomi di vita, sia che trattiamo immagini, sia che la idealità rappresentata sia di altra natura.

Analogamente al contrasto tra la rapidità teorica del movimento nel primo piano cinematografico, al rallentamento e alla riduzione dei movimenti come espediente tecnico per modificare fittiziamente la durata di un fenomeno, l'architettura icastica traduce la complessità in un dato semplificato, ridotto, adatto alla comunicazione di massa.

A di là dei problemi di riproducibilità dell'immagine, sui quali Benjamin accese un fortunato dibattito, la questione è ora nella decomponibilità di una immagine

---

<sup>222</sup> Von Hofmannsthal, Hugo, 1921, tit orig. *Der Ersatz für träume*, citato in Krakauer, Siegfried, *Teoria del Film*, Il Saggiatore, Milano 1995, pag. 266

in elementi che possano essere riprodotti con un alto *fitness inox* (nel cinema si direbbe “fotogenici”) attraverso le tecniche di rappresentazione e di comunicazione di massa. Cosa, in tale divisione e in tale portata di flusso è capace di permanere, di incidere, di riprodursi, di surrogare il significato.

Oltre la tecnica cinematografica, il simbolismo sviluppato nell’uso del commento nella televisione e il distacco dall’immagine proprio di radio e tv, efficace anche nella sommarietà di molta comunicazione con strumenti digitali, e al contempo la riappropriazione dell’immagine possibile attraverso il digitale, come elemento sintetico, comportano una relativa indifferenza nell’uso comune delle due forme, e la loro reciproca intercambiabilità. Dove la televisione è dominata dalla resilienza del layout, capace di permanere percettibile al di là delle variazioni proprie del flusso delle immagini: lo studio, la sagoma del presentatore che parla nella forma tipica della tv, “da soggetto a soggetto”. La televisione, questo feticcio parlante, parla di tutto, ma attraverso ombre, attraverso ectoplasmi immobili, maschere trasparenti, ormai neutre nella loro continua riproduzione, ma che ci guardano negli occhi. Parla a noi, personalmente. Tutto il resto scompare, fluisce via, senza limiti. Riguardo all’inquadratura la situazione è opposta rispetto a quella dei social network: la misura, mezzo busto o primo piano, viene annullata da questo suo essere un’ombra, un layout.

Paradossalmente la comunicazione nell’immaterialità delle reti esprime la necessità di un ritorno da questo vuoto, di una riappropriazione della realtà fisica attraverso un simulacro sì, ma oltre i non luoghi fittizi e stereotipi della televisione (verso altri...).

Ricostruire lo svolgersi della vita, anche se rappresentato in un paesaggio schematico: icasticità perché la necessità di icasticità è la risposta alle caratteristiche espressive di una condizione comunicativa.

Per quanto l’architettura di tutto il XX Secolo, ως εικάσι - per quanto possiamo supporre, sia in generale una replica efficace e sintetica, la viva percezione, di un mondo fittizio: architettura che rappresenta l’architettura, uomini che rappresentano e interpretano altri uomini, nella loro versione pubblica (e commerciale).

Ma questa rappresentazione, in continua evoluzione, maschera dopo maschera, species dopo species, è capace di sostituirsi completamente a tutti i significati che ha rappresentato per noi l’abitare. L’abitare stesso, fuori dei rapporti con la

nostra natura fisica e sensibile, si trasforma assumendo quei valori che vengono presentati come giustificazione di un mondo fittizio. Il concetto stesso di abitare si trasforma: giorno dopo giorno apprendiamo ad abitare in un mondo inesistente.

L'incantazione, come meraviglia di fronte alla natura (e all'architettura) assume l'altro significato, quello di incantesimo: qualcosa che ci rende incapaci di evadere da questa catena di ipostatizzazioni, sempre più ridotte ai tratti essenziali, all'indicazione di valori capaci di assecondare l'efficienza del mezzo tecnico, ossia l'efficienza produttiva alla quale tali valori sono funzionali<sup>223</sup>, la macchina lanciata della produzione architettonica globale, con l'architettura tanto più banale quanto più complessa e monumentale.

In queste condizioni la realtà, la vita, l'architettura, questi nostri mezzi e questi nostri messaggi, hanno valore, hanno significato, solo *in quanto* incanto.

---

<sup>223</sup> Non leggiamo questo processo di estrema semplificazione, al di là della sintesi richiesta dal testo, come frutto di una sorta di "complotto", ma come la caratteristica della condizione produttiva e comunicativa dell'era delle reti. Negare la relazione tra panorama comunicativo e sistema produttivo, come "l'inseparabilità di tecnologia e denaro" sarebbe, d'altronde, insostenibile.



## 14.5 WAZ UP?

*An extremely annoying question that has (unfortunately) replaced "Hello" or "Hi" as the most popular form of casual greeting.<sup>224</sup>*

Se proviamo a interpretare l'architettura del Movimento Moderno alla luce di un'analogia con il linguaggio verbale, possiamo individuare la presenza di una forma espressiva rivolta principalmente alla emissione del segno linguistico in base a modalità sostitutive piuttosto che selettive nella combinazione di unità complesse.

Comportano elementi sistematicamente organizzabili in successioni sia l'architettura organica di Wright, che la *promenade architecturale* di Le Corbusier, come la stessa derivazione del progetto dalle configurazioni ottenibili attraverso la tipizzazione del processo produttivo proposta in varie forme dal tecnicismo a cavallo delle due guerre mondiali.

La possibilità di comprendere in una valutazione assimilabile a una lettura simultanea un'opera, ad esempio una planimetria di Wright, non esclude la possibilità di individuare lo stesso testo come serie di elementi in successione, come sistema diacronico, nel caso una lettura che concorda con la descrizione che lo stesso Wright fa del suo processo progettuale.

L'importanza acquisita dalla giustapposizione e dalla successione degli elementi è una delle caratteristiche principali del Movimento Moderno (che, ovviamente, convive con altre complesse tendenze che non sono affatto assimilabili a questa modalità) marca una discontinuità evidente rispetto alla tecnica compositiva fino ad allora vigente, fatta di modelli codificati dalla tradizione, combinati secondo schemi altrettanto codificati e piuttosto rigidi.

Si potrebbe derivare questa tendenza del Movimento Moderno dalla progressiva complessificazione dei processi compositivi, attraverso l'applicazione di metodi combinatori alla morfologia di complessi architettonici particolarmente sofisticati, come nell'opera teorica di Durand, e così via. A nostro giudizio questa osservazione avrebbe il merito di delineare un processo storico, fatto di precedenti e di conseguenze, ma tenderebbe a distogliere l'attenzione dalle caratteristiche specifiche che emergono dallo stesso processo di sviluppo.

---

<sup>224</sup> <http://www.urbandictionary.com>

Insomma anche se si può considerare questo fenomeno come prodotto di una tensione, bisogna comunque valutarlo nel momento in cui questa tensione raggiunge il punto di rottura. Quando, cioè, il processo specialmente metaforico della composizione per selezione viene limitato dallo sviluppo del processo metonimico, legato alle ragioni *interne* del codice progettuale: ora le sostituzioni all'interno dell'organismo architettonico, interpretato come linguaggio, avvengono non in base ad una scelta operata rispetto a una serie di alternative codificate tradizionalmente, ma adattando la capacità di astrazione, di figurazione del significato dell'elemento (e del segno), ossia per una sostituzione derivata dalle ragioni della sua funzione, per una relazione metonimica tra l'uso dell'oggetto e l'oggetto che si vuole utilizzare (e rappresentare).

Questo processo, non essendo limitato, come nel linguaggio verbale, a parole definite (tralasciamo altri elementi non direttamente verbali del processo), ma implicando di volta in volta la realizzazione della "parola" stessa (dove anch'essa, nella composizione architettonica tradizionale, è estratta e organizzata come combinatoria capace di ammettere limitate variazioni morfologiche e configurative degli elementi) necessita di un altro livello espressivo, che è quello direttamente impegnato nella definizione dell'aspetto delle cose. Rispetto al linguaggio verbale, l'architettura in analogia alle arti plastiche in genere, cerca di sviluppare i morfemi stessi. Per cui, per costituire come successione di elementi funzionali l'organismo architettonico, ne costruisce anche i morfemi, su e giù dai più complessi ai più semplici elementi dell'insieme, in base alle convenzioni culturali che avvolgono il concetto proprio dell'uso, della funzione che si sta interpretando.

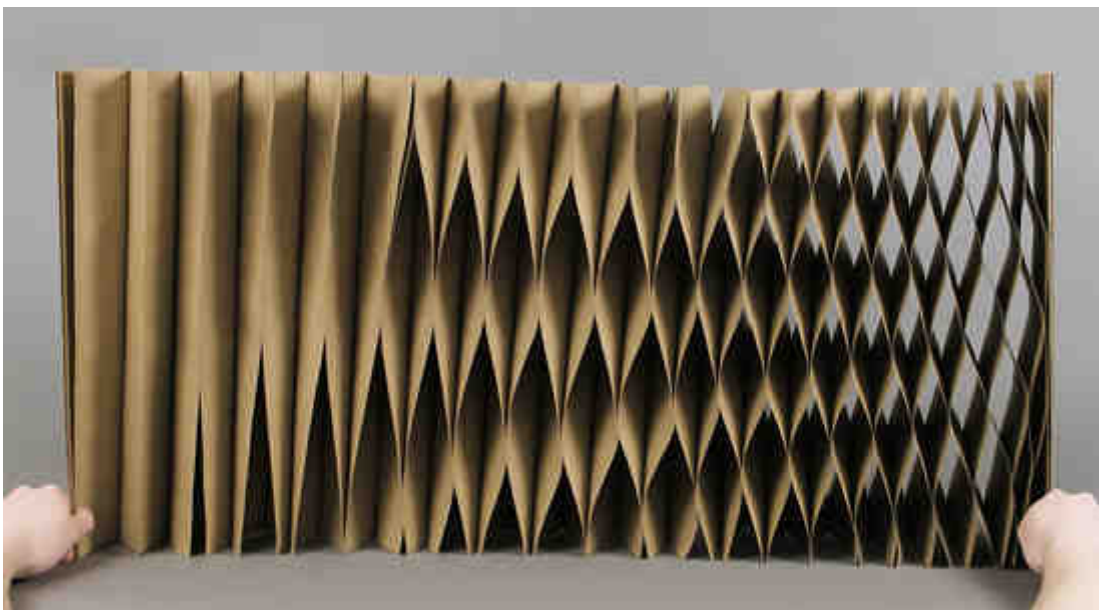
Questo processo è particolarmente importante per la trattazione dell'architettura della società delle reti e per quella prodotta attraverso strumenti digitali.

Da un lato gli algoritmi capaci di organizzare il processo (vedi il parametricismo, ma anche un semplice foglio *Excel* per l'ottimizzazione di un fattore progettuale) tendono a integrare e a sostituire il processo progettuale volontario, che sia quello affascinante descritto da Wright, procedendo *passo dopo passo* alla costruzione dell'edificio mentre lo rappresentiamo con la matita, o che sia qualsiasi altro processo dipendente dalle capacità di sintesi del progettista.

Dall'altro, quello che era il patrimonio culturale condiviso, capace di generare gli elementi compiuti o le particelle da sviluppare nella produzione della

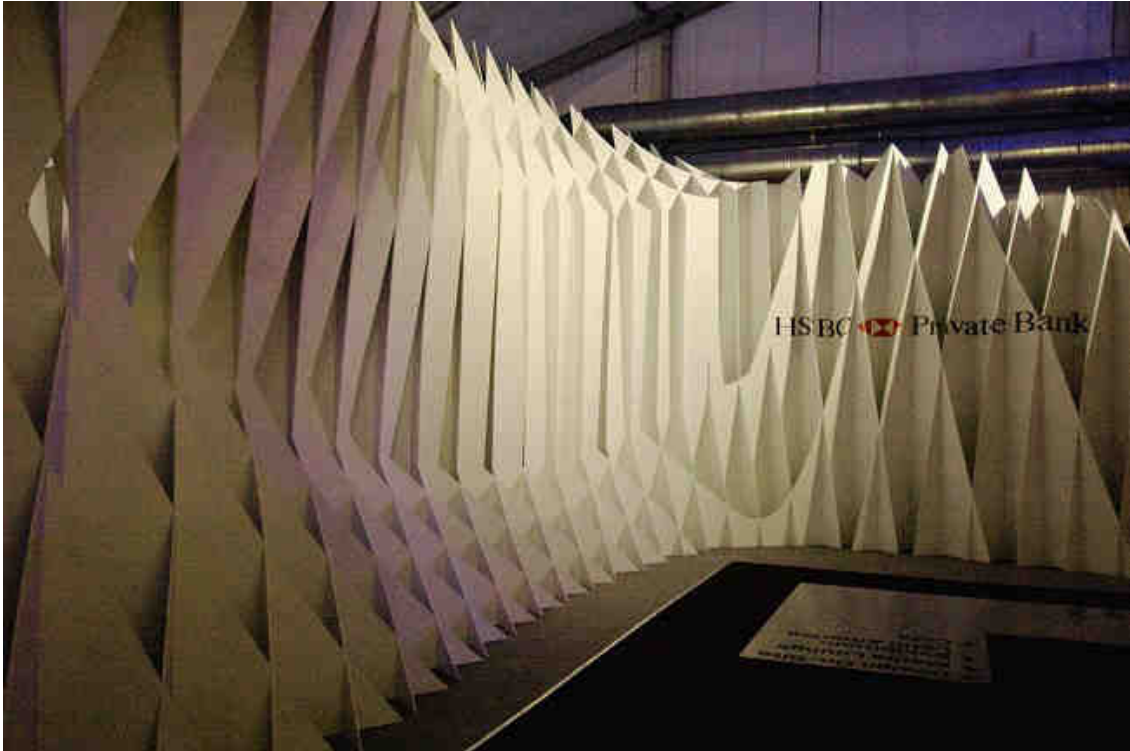
comunicazione è integrato dall'immagazzinamento massivo dei dati (e la loro trasformazione in informazioni) e dai suoi caratteristici processi selettivi.

Questo determina una serie di forme codificate (e continuamente riconfermate) emergenti e comporta anche, come combinazione dei fattori descritti, la trasformazione attraverso algoritmi specifici di queste forme. Ossia quello che abbiamo descritto come secondo livello del progetto, con la sua definizione, concatenazione, modifica e fusione dei morfemi architettonici, secondo il contesto e le condizioni proprie del processo progettuale, passa dallo sviluppo secondo un'articolazione metonimica (che non esclude comunque il riferimento a entità astratte adattate secondo un processo selettivo e/o un'intenzione espressamente metaforica) a un processo di crescita precipuamente numerico, un'istruzione informatica la cui validità (in quanto assimilabile al codice stesso emergente dai processi selettivi dei modelli affioranti dai flussi di informazioni delle reti) è autenticata in un processo di verifica/modifica/rifiuto dei risultati parziali, fino ad arrivare alla forma definitiva dell'oggetto.



196 V-Line Cell

Questo processo (che in sé è semplicemente un processo produttivo, il che dovrebbe significare *senza connotazioni negative o positive*) trasforma a sua volta il processo ideativo - progettuale che ha caratterizzato il *modus operandis* principale dell'architettura moderna; anche in questo caso possiamo parlare di



197 Gregg Lynn, *Designer's Lounge* progettata per HSBC's 2009

una tensione che sviluppa delle tendenze dell'architettura moderna e quindi, ancora, dobbiamo ricordare che stiamo analizzando queste tensioni quando hanno raggiunto il punto di rottura.

Come risultato, cercando di mettere in secondo piano i grotteschi esempi di questo modello produttivo, quelli che vengono sarcasticamente definiti *blobbitecture*, il processo comporta un passaggio fondamentale: l'architettura icastica (e in genere quella che possiamo definire architettura *dapanaomorfa*), acquisisce come avviene per le espressioni idiomatiche e le frasi fatte (per continuare con l'analogia con il linguaggio verbale) la natura di modello indipendente dal significato specifico che dovrebbe comunicare, e la acquisisce soprattutto nella forma dell'*anticipazione*, ossia diviene non solo modello, ma arbitraria *pietra di paragone*.

L'architettura del consumo presuppone così l'esistenza di tutta una serie di vere e proprie *architectures trouvés* (potenzialmente tutte) che utilizza come base, come riferimento (e questo vale anche per altri approcci, ormai considerati "superati", come quello "idiosincratico" caratteristico delle proposte di Mayne e Rotondi negli Anni Ottanta, o talune relazioni endogamiche del postmodern), da modificare, da blobbare, morphizzare, metabolizzare variamente, ma soprattutto



198 *Elemental*, Nuevo Centro de Artes Contemporaneas, Mosca (Russia) 2014; proposta di concorso

*costruendo sul confronto con queste stesse emergenze della rete i giudizi di qualità e di validità.*

Dopo aver enfatizzato l'assertività ineludibile dell'essenzialità geometrica, dopo aver sfruttato la fortuna comunicativa di specifici topici iperattuali, come l'efficienza, la casualità, la precisione, l'imprecisione, la contraddittorietà, la coerenza e così via (dove l'assenza di relazione logica permette la coesistenza della contraddizione, la successione di declamazioni slegate e così via), la forma icastica, nello sviluppo delle reti enfatizza e monumentalizza *la copia di se stessa*; raggiungendo, tra l'altro, l'identità tra la modalità metaforica e quella metonimica dell'espressione in quanto, nello svolgersi del processo comunicativo globale, si tratta di architetture che sostituiscono altre architetture, e il significato metaforico, diretto e esplicito, (questo ossimoro della metafora icastica) è in questa sostituzione stessa, è *l'atto del sostituire*, che evidentemente non sostituisce il significato dei singoli segni, ma lo trasferisce in un secondo piano.

Per questo, nel processo delle reti, si può parlare di funzione fatica della comunicazione architettonica: questa assume la forma di insistenza ossessiva volta alla perpetuazione dei propri enunciati, come una litania, come un



199 Zaha Hadid Architects, Nanjing Youth Olympic Centre, Nanjing, 2011

capriccio, un pensiero ossessivo, come per un naufrago l'elenco degli oggetti salvati dal mare.

Non sostituendo significato alcuno, ciò che si esprime è proprio dell'intero processo comunicativo, fino a coincidere con il processo stesso: la sua ragione è proprio nell'attività faticosa della comunicazione, in quanto ripetizione dell'elenco delle proprietà, in quanto richiesta d'attenzione che riempie il vuoto; come processo comunicativo l'architettura come pubblico confronto vive indipendentemente dalla vita che mostra *in facies* e sullo sfondo, come un'esca. È il processo di sostituzione e di confusione di quantità e qualità. Riproducendosi ossessivamente lo stesso processo comunicativo rafforza però il valore del prodotto fisico e monetizzabile che rappresenta: questo indica principalmente, direttamente e indirettamente, questa rappresentazione *architettonica*, e proprio alla funzione indicale si limitano gli oggetti rappresentati, l'architettura icastica, e a quella fatica il processo comunicativo che li comprende.



## 14.6 LINK: THE INSTANT CHRONICLE

*Se la cultura è semplicemente “lasciare resti”, coincide con il lavoro... possiamo accomodarci su questo modo di vedere, ma non possiamo nasconderci i problemi che da.*

Carlo Sini<sup>225</sup>

Per chi sia stato coinvolto in qualche modo nell'osservazione, nello studio, magari anche nella progettazione di uno spazio architettonico reale, abitabile, frequentabile, *calpestabile*, è difficile persino credere che le qualità di tale presenza fisica e sensoriale possano essere confinate e surrogate nelle capacità comunicative della sua mera rappresentazione. Mentre è facile comprendere come elementi di questa, l'impatto visuale, il linguaggio grafico raccolto nel pattern visivo, possano essere sfruttati come elementi significativi dell'opera architettonica; fino a ridurre la capacità espressiva specifica dei partiti e degli spazi architettonici.



200 Sigurd Lewerentz, dettaglio

Ogni processo di rappresentazione di una ideazione architettonica complessa implica, nella persona che ne osserva l'esito, un processo di decodifica e di interpretazione; è anch'esso origine di un processo immaginativo.

Senza generalizzare, ma con la certezza di riferirci alla maggior parte dei casi, il processo di ricezione, di lettura e di costruzione del giudizio personale (e la sua proiezione in un'idea collettiva, in un *paragone*) per quanto riguarda l'immagine

---

<sup>225</sup> Dalla Lectio magistralis *I luoghi del pensiero oggi*, presso la Libreria Jaca Book a Milano, 2014

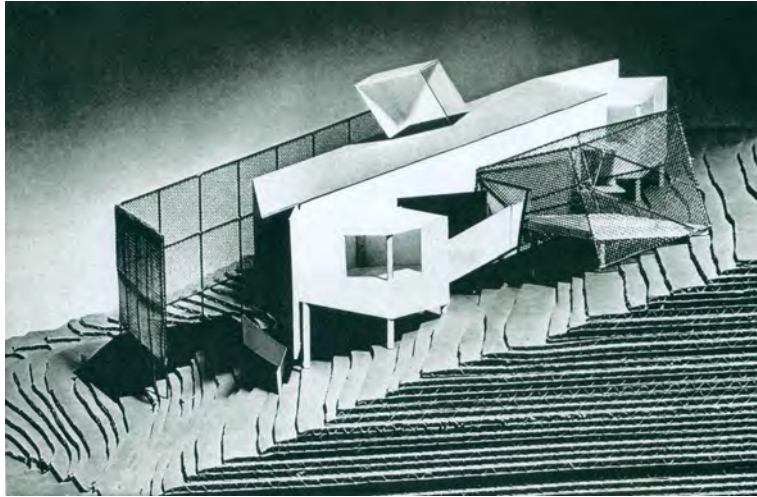
architettonica nelle reti *non segue* questo paradigma; l'immagine viene considerata e assunta di per sé, per quello che mostra e per quello che significa in relazione all'insieme di altre immagini di architettura al quale appartiene, che cioè costituisce una serie organizzata, un gruppo analogo, un'altra forma di selezione capace di fornire un carattere comune; una classificazione capace di ridurre i fattori del processo probabilistico di percezione e decodifica a un ambito formale precostituito.

Passare dalla rappresentazione all'immaginazione delle qualità dell'oggetto architettonico dovrebbe essere sempre possibile, ma questo processo è disturbato, deviato, condizionato dalle intenzioni stesse del disegnatore, il cui scopo è l'effetto dell'immagine, la sua capacità d'impatto, la meraviglia; l'ulteriore conseguenza di questo processo l'adattamento della volontà del progettista stesso, sempre più attento a questo effetto e all'appartenenza a una determinata e ridotta forma espressiva; un fenomeno amplificato dalle necessità di gestione dei grandi studi (che sono soliti realizzare gli edifici di maggior riferimento), per la necessità dei collaboratori, ai quali vengono delegate importanti fasi ideative e progettuali, di comunicare non solo verso l'esterno, ma nello stesso studio attraverso modelli che siano considerabili attuali e insieme propri del *trade mark* che lo rende riconoscibile.

Può essere semplice attribuire sorprendenti qualità spaziali a un'architettura attraverso la complessificazione delle emergenze formali, la giustapposizione complicata degli elementi che compongono e definiscono la forma d'insieme.

Gehry ricorda, in un lucido excursus della sua ricerca, il passaggio progressivo dall'assemblaggio in conformazione libera all'osservazione delle qualità straordinarie dello spazio curvo, fluido delle sue sculture pesce, ai tentativi di assemblaggio di forme curvilinee (Museo Vitra), alla definitiva concrezione di questa presenza spaziale nella Disney Hall e nel Museo Guggenheim di Bilbao.





201 Frank Gehry, Wagner Residence, Malibu (CA) 1978

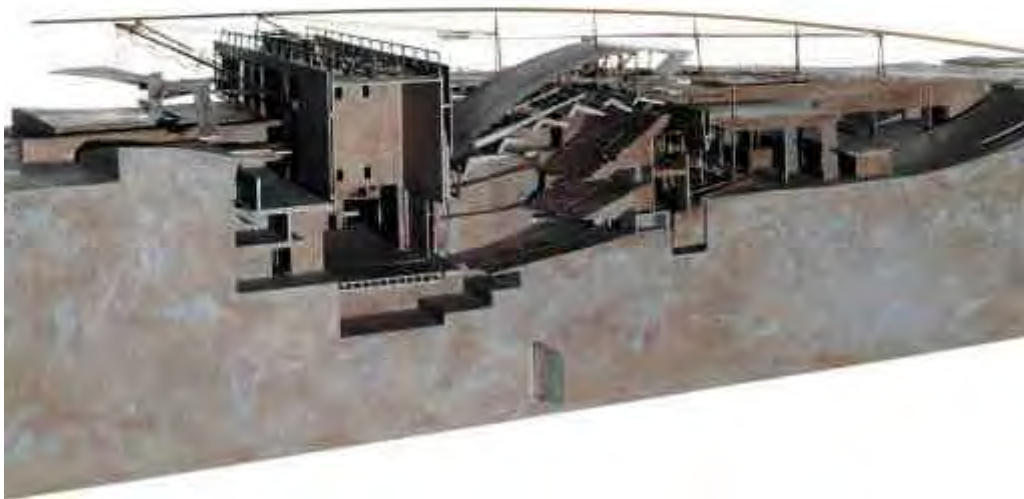


202 Frank Gehry, Fish Dance Restaurant, Kobe (Giappone), 1986



203 Frank Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao (Spagna), 1990-97

Una volta considerata l'efficienza di questa scelta, l'architettura contemporanea vede un fiorire di progetti che sfruttano la complessità curvilinea, la casualità d'assemblaggio, l'incongruenza compositiva, generata sia per contrasto che per aggregazione e moltiplicazione di elementi affini, e così via; un passaggio vistoso rispetto all'idea volumetrica e strutturale unitaria che era stata considerata dall'architettura moderna implicita in una buona progettazione. Incongruenze che derivano ma non corrispondono più a quella che Adorno acutamente

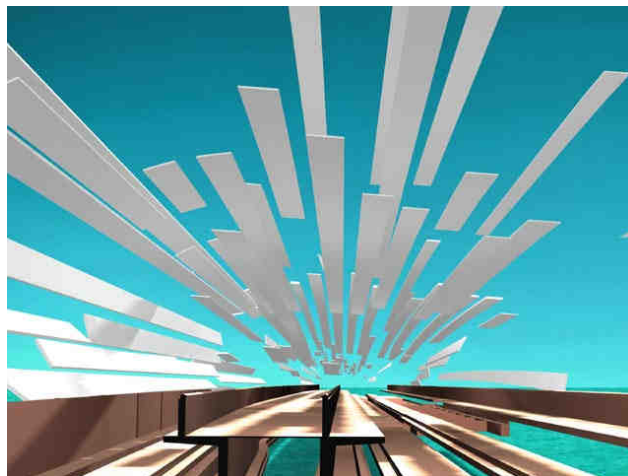


204 Morphosis, Artspark Performing Arts Pavilion, Los Angeles (CA) 1989, modello

definisce l'essenza dell'arte come negazione; non c'è l'intento critico e l'affabulazione idiosincratca caratteristica dei primi progetti di Gehry, come in genere della scuola californiana, Morphosis, Moss, Rotondi; si tratta di artifici formali accattivanti legati al richiamo istintivo, alla sorpresa e al senso panico che può sorprenderci rispetto all'indefinito, all'assenza di limiti, di margini, di sagome riconoscibili stemperandole nell'effetto d'insieme, come luci e ombre d'un bosco prendono il sopravvento sui tronchi, sui rami, sulle foglie che le definiscono. Non c'è più quel processo prettamente intellettuale, concettuale, formale che vorrebbero ostentare, per quanto la critica sprechi i richiami al Merzbau di Kurt Schwitters (o a Mario Merz...), a Finsterlin, a Mendelsohn e così

via. È un *dripping* sì, ma che riduce l'azione al copia e incolla, nella miglior traduzione del pubblicitarismo postmoderno, fatto di immagini e di indifferenza al processo costruttivo - strutturale.

Così le descrizioni delle ragioni delle scelte progettuali, formali di Makoto Sei Watanabe non sembrano poter aver significato al di fuori di quello che può dare l'efficacia della suggestione a una rappresentazione; descrive così il proprio lavoro: «WEB FRAME took shape below ground at the Idabashi station of the Oedo subway line. It is a framework with a networked configuration, and was generated from two types of conditions: absolute conditions, which must be satisfied, and the intentions of the designer, which should generally be satisfied. The generative process resembles the growth of a plant, as roots emerge from a seed planted beneath the ground and extend themselves according to the rules of gravity, while searching for water and soft soil.»



205 Makoto Sei Watanabe, progetto per il K-Museum, 1996

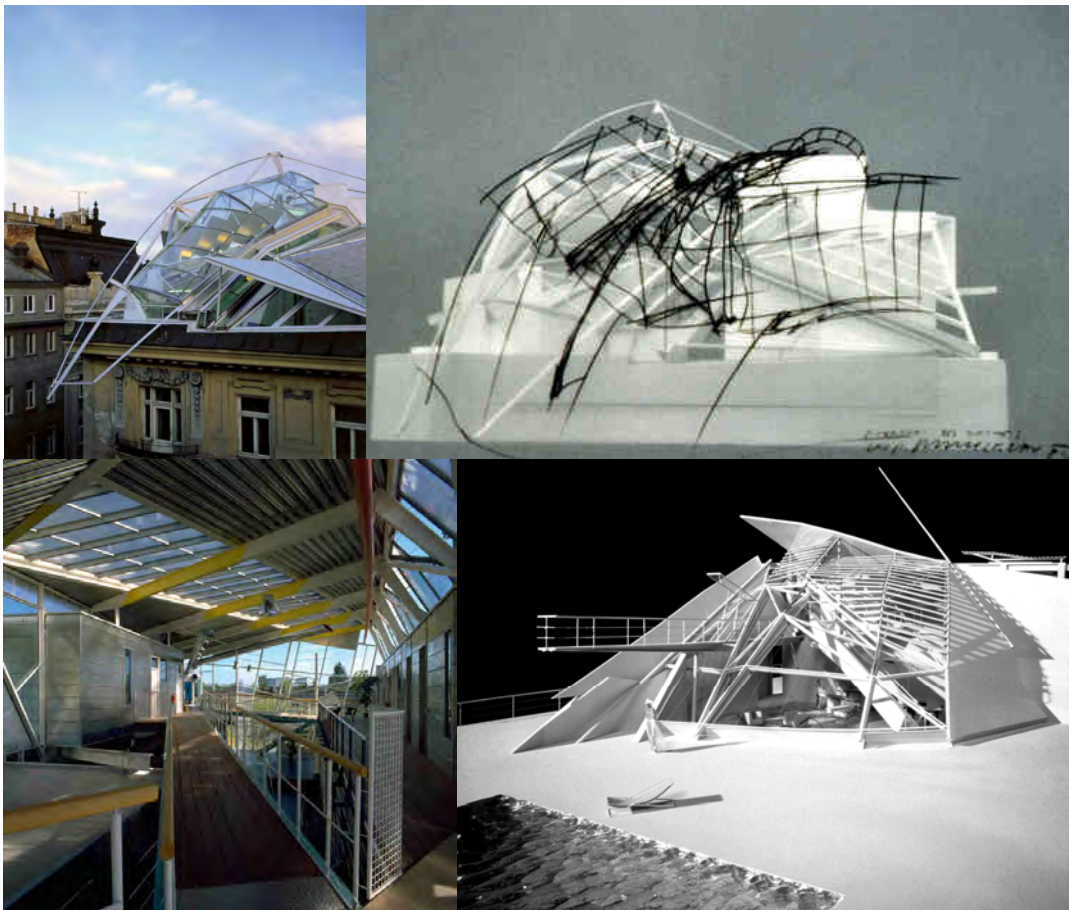
«The topography (nel progetto per il K-Museum, 1996) is formed by the undulating base structure combined with the museum architecture. Whereas the architecture itself is made in a manner that responds to light, the outer structure is covered with a light-absorbing black material. Moreover, while the architecture is made up of rectangular units, the outer structure is composed of three-dimensional curved surfaces. This sharp contrast is fundamental to the museum architecture. »<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Makoto Sei Watanabe, <http://www.makoto-architect.com/rft/rft1.htm>

Quanto poi sia fragile, posticcia, la relazione tra immagine del prodotto e trade mark dello studio lo dimostrano tre opere che negli Anni Ottanta si imposero all'attenzione internazionale: l'Hysolar Research Institute di Gunther Behnisch & Partners (1987), il Rooftop remodeling nella Falkestrasse a Vienna (1983-88) e la Open House a Malibu (CA) di Coop Himmelb(l)au. I lavori di Coop Himmelb(l)au portano la data d'inizio "1983", ma sono realizzati intorno al 1988.

La prima e l'ultima opera sono realizzate da un team progettuale con a capo lo stesso architetto, Frank Stepper, anche se con due firme diverse. L'architetto è passato definitivamente nel 1988 da Behnisch & Partners a Coop Himmelb(l)au (già dai primi Anni Ottanta lavorava con loro), dove ancor oggi è senior project partner.



206-209 Da sinistra in alto, senso orario: Coop Himmelb(l)au, Rooftop remodeling, Vienna (1988) e Open House a Malibu (1988); Gunther Behnisch, Hysolar Research Institute a Stoccarda (1987)

La rooftop, insieme ad alcuni progetti dei primi Anni Ottanta (a Vienna il *Roten Engel*, 1980-81 e l'Apartment Complex 2, 1983, team composto da Frank Stepper, Fritz Mascher, Franz Sam ) segna il passaggio dalle proposte concettuali degli Anni

Settanta, con una marcata estetica pop sull'esempio di Archigram, di Superstudio e di tante altre proposte di quegli anni, alla fase di *stile e carattere decostruttivista*, iterato oggi nell'articolato formalismo che segna le molte produzioni, in tutto il mondo, dello studio.

Apparentemente la relazione tra la prima fase dello studio e il progetto di svolta è solo lessicale, se consideriamo i nomi dei primi progetti: "Cloud", "House with the flying roof". L'attuale fase si consolida con l'ingresso di progettisti (che rimangono relativamente anonimi) nello studio, fatto che invece sembra corrispondere con un cambio di linguaggio e un ritorno di Behnisch per alcuni anni a una pratica più misuratamente professionale (con valide eccezioni, ma si pensi che Gunther Behnisch con Frei Otto avevano realizzato l'*Olympiastadion* per Monaco 1972; oggi è attivo un nuovo studio, Behnisch Architekten, guidato dal figlio Stephen).

Wolff Prix parla di sé stesso: «But then came the moment when everyone sat down at a large table with Wolf D. Prix in Vienna. During the meeting, he sketched the drawing that would change everything and bring his studio the commission for one of the most important buildings of the decade – without corrections, with a firm hand, and with the finished building already in mind: "I'm more of a Mozart than a Beethoven when it comes to the notation of things. Mozart had his finished works in mind and while he set them down on paper, he was already composing new ones.»<sup>227</sup>

Eppure, considerata al di fuori delle sue specifiche qualità spaziali, l'architettura come evento plastico e compositivo è relativamente "poca cosa" rispetto alle altre arti, principalmente rispetto alla musica. La complessità è un'affermazione di stato dell'architettura contemporanea, non il frutto di un processo ideativo, concettuale. È la ripetizione di un effetto conosciuto, che è ormai certo che funzioni, su patron formali visti e rivisti, semplicemente modificati e reinterpretati. È la semiosfera che si riproduce in attesa di "illuminazioni" a venire, nel frattempo sostituite da merce di magazzino.

La particolare singolarità stilistica che si afferma e si consolida attraverso questi "scambi di figurine", costituisce la base sulla quale vengono definite le attuali

---

227 Laura Weissmüller, *Tower of Thoughts*, in *Süddeutsche Zeitung*, Feuilleton, 18./19.10.2014, riportato Nel sito Web ufficiale dello studio Coop-Himmelblau <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/news/these-lines-represent-a-whole-skyscraper>





*210 Coop Himmelb(l)au, BCE Tower, 2014*

strategie di marketing degli architetti. Eliminando la reazione storicista più banale, e molta edilizia tuttavia anonima (anche se così questa affermazione potrebbe essere smentita se si considerasse solo il volume di costruito), vediamo che il panorama si caratterizza per tre scelte: da un lato la ricerca dell'effetto che è l'opzione di chi voglia mettersi in mostra, diciamo degli "emergenti"; dall'altra il tentativo di codifica di nuove idee all'interno di un trade mark definito e già facilmente identificabile, scelta propria degli studi affermati; una terza via caratterizzata da una



211 Makoto Sei Watanabe, K-Museum,

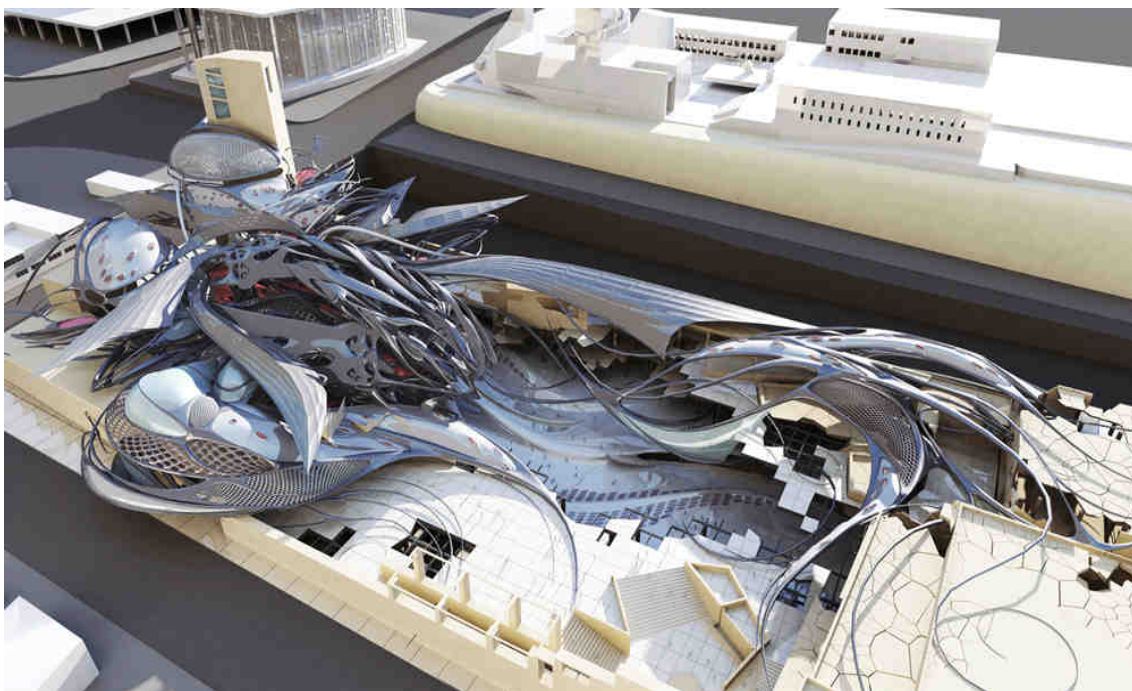


212 Zaha Hadid, mostra nel Mobile Art Pavilion, 2011

“controriforma” aggregata attorno alla condivisione mediatica della reazione all’affermazione mediatica...

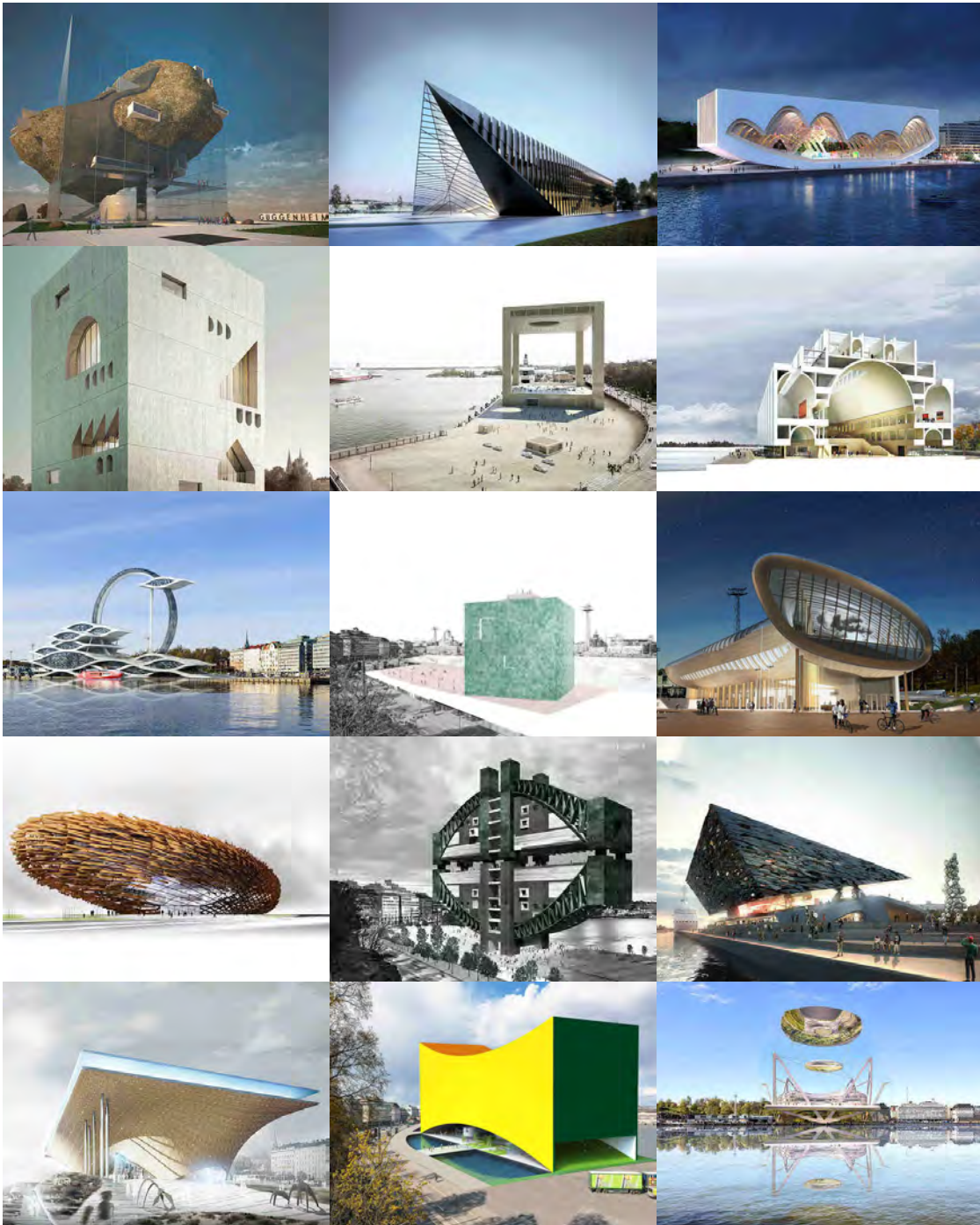
La caratteristica icastica dell’architettura contemporanea appare in tutte queste strategie al momento di definire le tattiche per imporre il proprio messaggio al pubblico. È una condizione che poggia sulla base del formalismo, dove anche i messaggi giustificatori, caratterizzati da un efficiente scientismo antropologico, manifestato ma anche negato, non possono essere a loro volta che altre forme, configurazioni e giustapposizioni dove la sensibilità dell’apparenza plastica è sostituita dal senso illusorio delle parole, spesso però, *icasticamente risibili*...

Una pratica diffusa capace di generare una evidente situazione d’incertezza e vacuità espressiva, immediatamente leggibile (o icasticamente comunicata) dalle proposte per il concorso per il Museo Guggenheim di Helsinki del 2014: un pout pourri di forme stravaganti, di gigantesche bomboniere, che sono il risultato dello sforzo di cinquemila studi d’architettura di tutto il mondo...



213 Xiaofeng Mei & Xiaotian Gao, Cathedral of Our Lady of the Angels, 201, progetto per il corso di Hernan Diaz Alonso, SCI Arch





214-228 Proposte per il concorso per il Museo Guggenheim di Helsinki, 2014

Questo punto di arrivo, questo binario morto della competizione strategica per il mercato architettonico basato sullo sfruttamento della forma icastica e sulla sua riduzione estrema a icona bidimensionale e slogan, è la punta di iceberg di una condizione epigonale comune e ubiqua, dove la potenza comunicativa, l'efficacia d'impatto è direttamente proporzionale alla riduzione semantica. Questa forclusione progressiva e collettiva *di tutto il resto*, vede un'unica ragione per

tutto il resto, ossia renderlo funzionale alla valorizzazione della riduzione icastica stessa: una *merce ridotta* e un'espansione enorme del suo mercato; una cronaca del niente, dove tutto può essere scelto per attribuire un senso all'architettura, al di là del suo vero scopo, promuovere il gigantismo della sua produzione stessa, dell'industria della costruzione; una cronaca continua, istantanea, alla quale non è possibile aggiungere altre cronache e che essendo nel fondo costruzione della propria memoria come evento comunicativo e sociale globale e della propria interpretazione stessa come continuo, istantaneo, iperattuale avvicinarsi di fatti nella veste di interpretazioni e di interpretazioni nella veste di fatti, non ammette storia.

Ore 7.00 AM



229

**Immagine** copia di *Vers une Architecture* di Le Corbusier, posseduta da Rudolph Schindler e probabilmente inviata da Richard Neutra.

**Commento** *is it at UCSB?*

Michael Rotondi to receive Richard J. Neutra Medal...



230

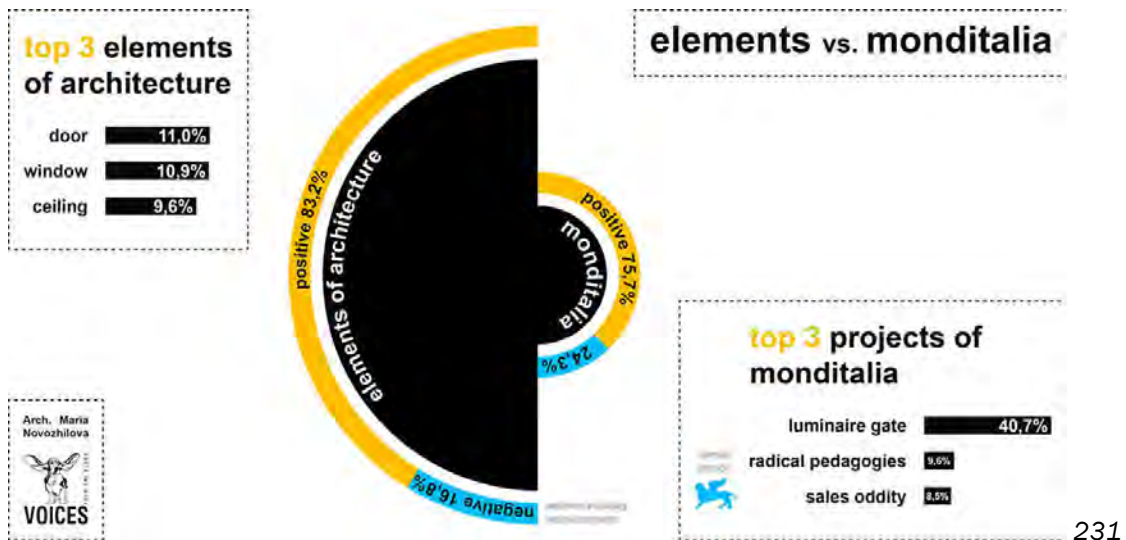
**Link** <http://www.archdaily.com/.../michael-rotondi-to-receive-rich.../>

Link <http://www.archdaily.com/tag/venice-biennale-2014/>

The 2014 Venice Biennale, Socially Ranked

“At a time when everyone is constantly interacting with the digital social universe, it’s becoming increasingly easier to gather informal data on how well received, recommended, liked (or disliked) an event or exhibition is”

See all the diagrams here:



Post One57 tower in New York riemerge dalla crisi del 2009



232, 233



Link Wade Zimmerman, fotografo, [http://www.wadezimmerman.com/  
/Portfolio/](http://www.wadezimmerman.com/Portfolio/)



234

Segnalazione di un post in arrivo da Hashid, Asymptote, con un rendering dell'interno del progetto per il concorso del Guggenheim Museum



235

**Link**

Jeanne Gang: Before The Accolades And Aqua

Trying to describe how she thinks about architecture, Gang mentions that “the issue of identity is interesting to me because it's how something reads. It has to do with feminist thought, where a fluctuating, changing identity is something that is very against the singular or the kind of perception of there's one, there's a oneness. Not gender, but in the philosophical framework of feminism, which is looking at things from these perimeter positions, not the center of power

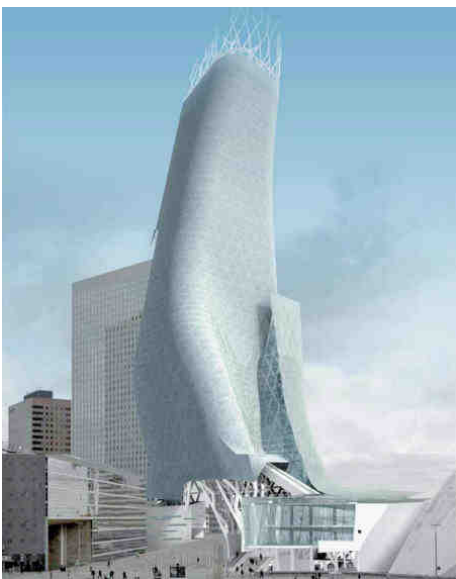
position, but from this condition where you're on the margins. And so you have a different way of looking at things. When we make form, we're thinking about how can we make the identity fluctuate. It doesn't have to be one thing all the time. I once read where Marilyn Monroe said she could go out on the street and wear sweats and no one would ever recognize her. She could change her identify completely, and she wanted to play with that. That is very, very frightening to certain aspects of society -this idea of change.“+

(<http://www.lynnbecker.com/repeat/studiogang/gangprofile2004.htm>)

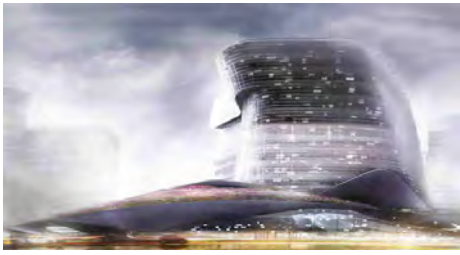


236

H 9.00 Dopo Roto, curiosità per vedere lavori attuali di Morphosis

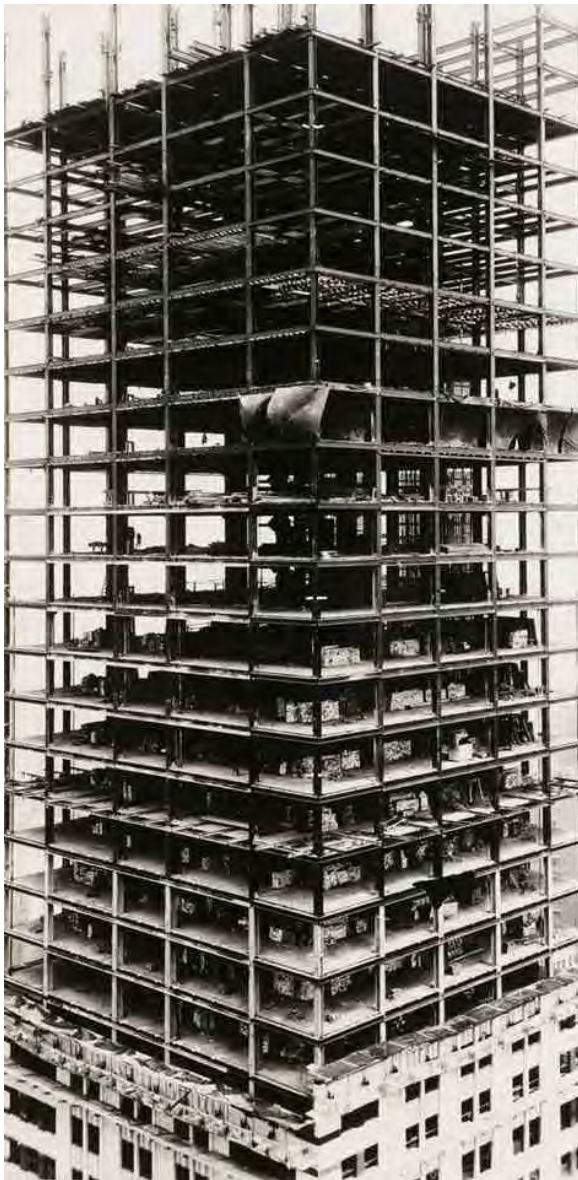


237



238

Post un'immagine del Chrysler in costruzione



239

Post Ugo Rosa «(...) Perché, se i media “immediano”, allora, cosa diamine è diventato quello che una volta chiamavamo “spettatore” (ovvero anche il famoso

ricevente del messaggio) e cosa quello che definivamo “attore” (ovvero anche il famoso emittente del messaggio)? (...))»

Link a DeZeen, seguo, trovo lo Studio Moshe Safdie, interno della serra per il Jewel Changi Airport di Singapore



240

link, Safdie a Singapore, appare un noto trilito



241



Link



242

“World Architecture Festival 2014: architect Ole Scheeren has revealed more about the motivations behind The Interlace, an "important prototype" for housing where horizontal buildings are stacked diagonally across one another to frame terraces, gardens and plazas”

Link

Duo



243

link Adrian Smith + Gordon Gill Architecture

“construction has started in Chengdu, China, on a 468-metre-high crystalline skyscraper by the architects behind the current and future tallest buildings in the world.”



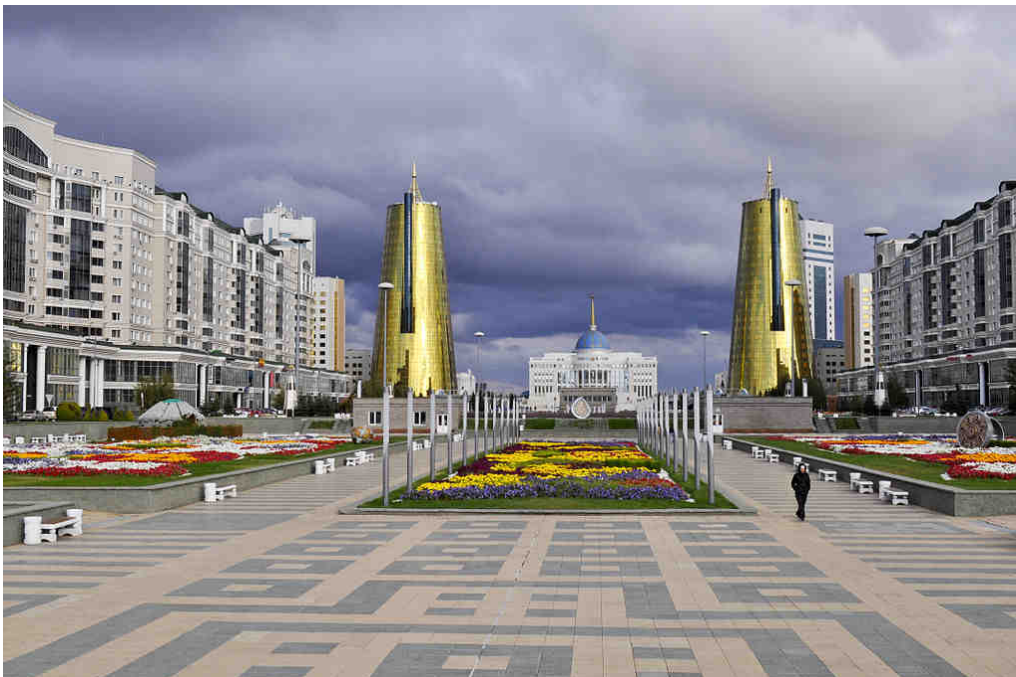
### Related story

Chicago firm Adrian Smith + Gordon Gill Architecture has seen off competition from Zaha Hadid, UNStudio, Snøhetta and more to land the design commission for the World Expo 2017 exhibition in Astana, Kazakhstan.



244

### Ricerca "Astana"



245

Ricerca "Astana" immagini

Foster palazzo della pace e della riconciliazione



246

Ancora Adrian Smith + Gordon Gill Architecture

"Our Philosophy"

"(...) We collaborate with the world's leading experts: scientists, artists, sociologists, philosophers and thinkers. We strive to expand our perspective and generate new discoveries and insights into the world of design."



247

Ancora Foster, torri-gemma



248

Post Peruri 88 di MRDV



249

Post Sheraton Hotel Huzhou



250

Riapro il sito di Zimmerman





251

Vado al De Rotterdam di Koolhaas. Ha un sito dedicato ed è già in Wikipedia



252

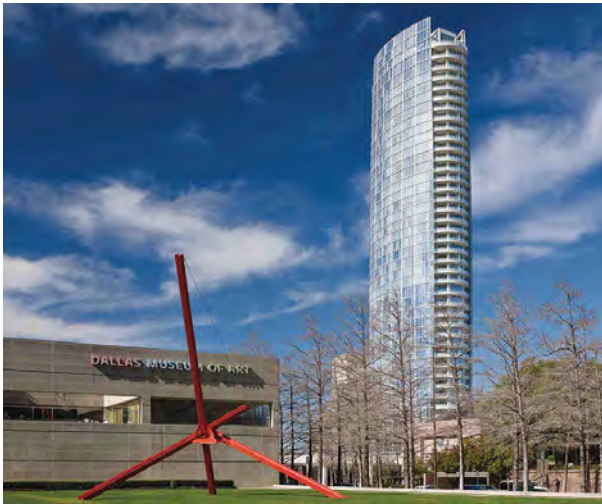
“The building consists of three interconnected towers on a common base of thirty feet high”

“De Rotterdam’ is the newest eye-catcher...”

“Nothing is more typical of Rotterdam than ‘De Rotterdam’”

**Post** “What are we doing in this world? Are we emending God's error? Are we the error of God?”

**Post** “Since its completion, #Dallas’ Museum Tower has been at the center of a controversy due to the sunlight that its curved glass facade reflects into the nearby Nasher Sculpture Center”



253

**Post** “Bjarke Ingels disegna il futuro (lì per lì), sotto i suoi piedi”



254

Link



255

“Well, here it is: the world's worst billboard. “

Link...

Una cronaca del niente, dove tutto si converte in principale elemento funzionale (anche se inutile) al richiamo dell'architettura icastica, e dove l'architettura è una presenza *proposta per promuovere il gigantismo stesso della sua produzione*: tutti noi partecipiamo in questa produzione come successione ed evoluzione del già noto, ripetizione fondata sulla notorietà dell'evento trasmesso, del progetto in questione, attività alla quale non è possibile aggiungere alcun giudizio, senza che si perda nell'assenso o nel rifiuto, sì o no, mi piace o no, in questa somma di bit, e non è possibile aggiungere altra cronaca, né altra storia.



## CONCLUSIONI



## CONCLUSIONI

La nostra tesi analizza come l'architettura nel XX Secolo adatti il messaggio critico, la spinta rivoluzionaria delle avanguardie, alla produzione a un universo fondato sul commercio; come l'industria culturale coinvolga le istanze radicali dell'avanguardia trasformando l'alternativa in progresso e, con l'americanizzazione della società, il progresso in novità del prodotto.

Tutta la storia dell'Architettura Moderna (in primis i contributi della critica), si svolge attorno a questo ruolo sociale.

Le istanze etiche contenute nel messaggio dell'avanguardia assumono una veste paradossale nel momento in cui la natura propagandistica, spettacolare del dominio pubblico, ribalta la relazione tra etica ed estetica, facendo derivare i criteri di giudizio principalmente dalla rispondenza a un modello di vita e di società, a una forma del mondo resa plausibile dal messaggio propagandistico, nella sua attrattiva di natura precipuamente sensoriale. Questo processo, che nasce con i *captains of consciousness* e si perfeziona nella società delle comunicazioni di massa, intese in senso oggi definibile "tradizionale", ossia *one to many*, subisce un'ulteriore trasformazione con l'ingresso nell'era delle reti.



256 Dominique Perrault, Bibliothèque Nationale de France, Parigi 1989-95

Il processo guidato di costruzione dell'opinione pubblica nel corso del XX Secolo si perfeziona acquisendo progressivamente la forma di un automatismo, mutando gli equilibri tra produzione fisica e gestione della stessa, fino a mostrarsi aderente all'ipotesi di *General Intellect* avanzata da Marx; questo processo è accelerato dalle reti, dove la mediazione stessa diviene soggetto, materializzandosi nell'accumulazione costante di informazioni. Il consumo da contesto logico individuale diviene un contesto etico regolato come evento statistico. La volontà, come transustanziazione del potere (del lavoro) che, trasformato in oggetto autonomamente produttivo attua da soggetto interpersonale, ma diviene una sommatoria di numeri; in altre parole la potenza statistica si appropria della metafisica trasformando la tecnica in pensiero.

In tale ambito l'architettura acquisisce progressivamente caratteri in grado di rendere facilmente, immediatamente percepibile il proprio messaggio, assumendo la forma caratteristica che, nella nostra tesi, definiamo *icastica*; si trasforma in un contenitore di operatività produttiva indefinita, misurata dal volume contenuto, mentre il suo reale valore sociale è insieme nascosto e indicato dalla superficie, ciò che è maggiormente veicolato dal processo di scambio in rete, l'elemento in cui il programma dell'edificio è sintetizzato e la molteplicità degli aspetti del progetto ridotta all'unità di un *medium che lo contiene e lo comunica in quanto monstrum, segno riconoscibile del processo produttivo come società, la cui straordinarietà è però la violenza dell'ordinarietà stessa*.

Un fenomeno di svuotamento che progressivamente coinvolge tutti gli aspetti del progetto, che al di là della complessità tecnica dei suoi aspetti costruttivi, progressivamente perfeziona un processo di riduzione del significato delle sue parti, come adattamento a un lessico minimo comune, alla focalizzazione su un argomento commerciabile, affidato alla perpetua attività fatica delle reti.

## APPENDICE A

### L'EVOLUZIONE DELLA SPECIES

Presentiamo in questa appendice un campionario della produzione degli studi maggiormente affermati, a partire dalla metà degli Anni Ottanta fino al primo decennio del XXI Secolo.

Nell'ordine: Norman Foster & Partners, Zaha Hadid Architects, Coop Himmelb(l)au, Skidmore Owings & Merrill, Cesar Pelli (Pelli Clarke Pelli Architects), Morphosis Architects, Gehry partners, OMA.

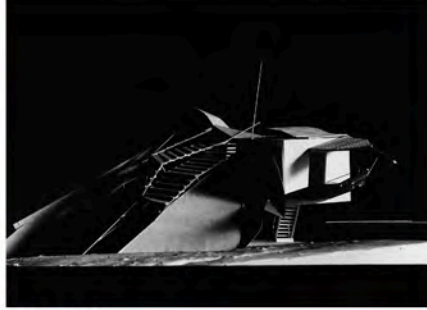
Vediamo il progressivo affermarsi dell'impostazione icastica anche in quegli studi impegnati negli Anni Ottanta nella traduzione in linguaggio ermetico e contraddittorio delle linee guida del linguaggio moderno, in quanto *high architecture*, come Morphosis e Coop Himmelb(l)au, mentre altri studi legati allo sviluppo del progetto come prova di rigore e aderenza programmatica, come Foster, avvicinano lo sviluppo schematico ed efficace proprio di SOM o la forma-contenitore caratteristica di Pelli. Altri, come Hadid o Koolhaas, insistono in varianti dell'architettura scatola (la massimizzazione del volume idealizzata per Koolhaas nella sfera) o, nel caso della Hadid, in una progressiva *bombonierizzazione* del progetto, che passa dalla frantumazione della grafica Anni Ottanta al formalismo decostruttivista dei Novanta, all'attuale forma fluida subordinata alla rappresentazione della singolarità plastica dell'oggetto-contenitore. Lo stesso Gehry, in questi decenni di notevole attività costruttiva, confida nell'efficacia del proprio marchio di fabbrica per ovviare alla superficialità di molte prove, in definitiva alla pratica della copia di se stesso, estraendo di tanto in tanto un altro trucco dal suo cappello. Ogni prova di originalità di questi architetti è un espediente di marketing risolto nella sua capacità di trasformarsi in un messaggio icastico, indipendentemente dalla sua efficacia come soluzione di una questione di programma o specificamente progettuale. Lo stesso "specificamente progettuale" assume il significato di progetto di una presenza, di una facciata, di un involucro, nel senso di confine tra sé e il pubblico, puramente icastico, e nell'architettura la concinnitas si riduce a un'espressione monosillabica.

Non sorprende più di tanto la continua riproposta di schemi simili; l'edificio con il buco, nella variante ad arco, buco netto o irregolare, in orizzontale, in verticale o in entrambi i modi, come nel progetto di Koolhaas per la Ascot residence; la torre in torsione, la torre a siluro, il cubo la piramide, la sfera, la disposizione a zig zag, complicata fino al gruppo di edifici attorcigliati come un grumo di vermi, lo scatolone, più scatoloni in sequenze regolari e irregolari, più scatoloni ammontonati, più scatoloni sparsi qua e là. Insistere sulla replica risponde a quella caratteristica fondamentale del linguaggio icastico dell'architettura: aumentare la riconoscibilità dell'oggetto riducendone i significati.

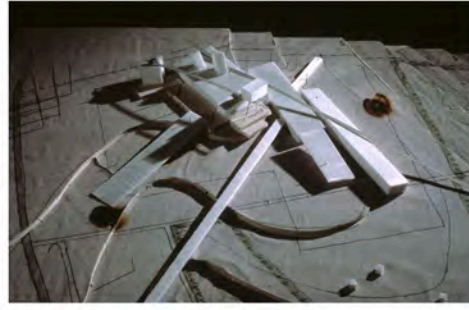
Completa l'excurus un "campionario" di proposte interpretanti in vario modo i caratteri specifici dell'architettura icastica.



1981-87



1983



1991



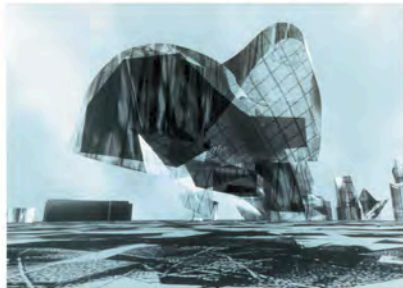
1993-94



1995-2001



1995



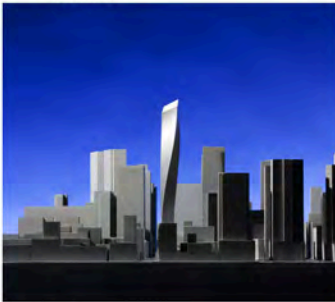
2001-07



2001-7



2001-5



2001-5



2008



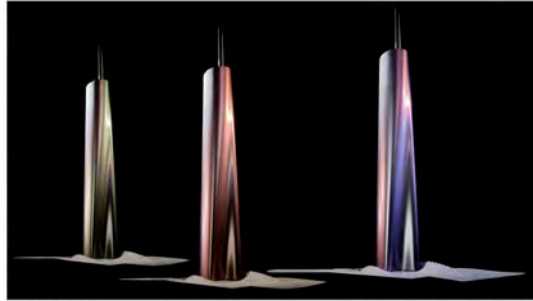
2001-14



2003-14



2011



2012



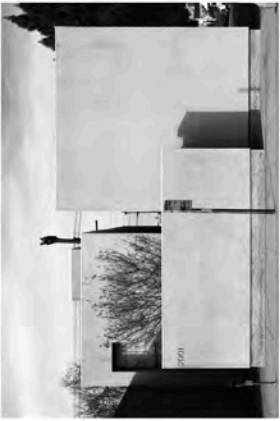
2013



2014



FRANK O. GEHRY



1969



1977



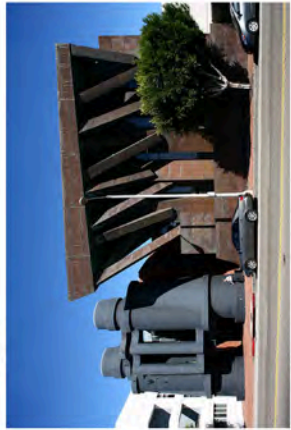
1979



1991



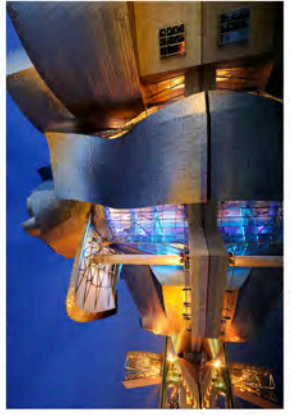
1989



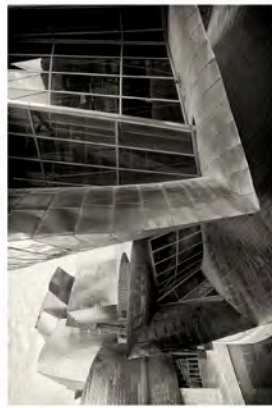
1991



1987-2003



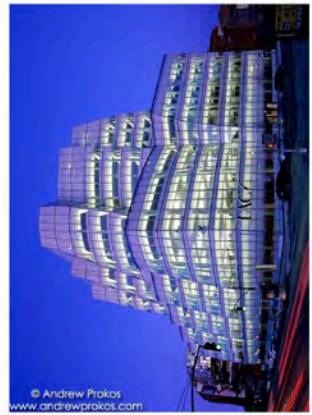
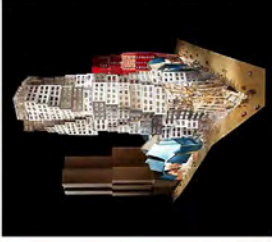
1991-1997



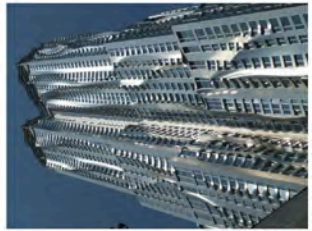
1994-8



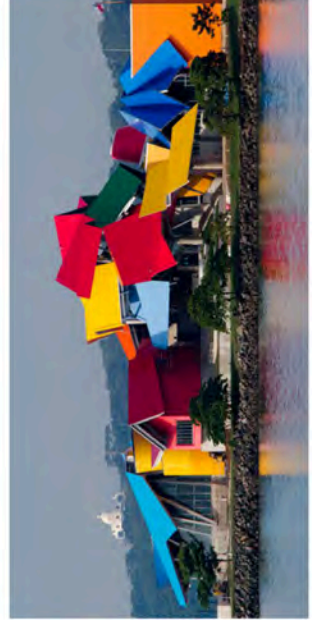
2000



2008



2011



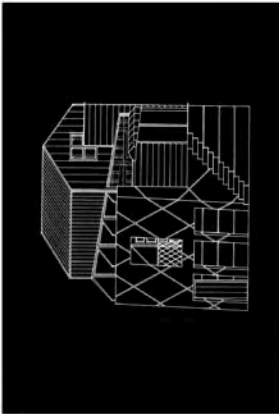
2012



2014



MORPHOSIS ARCHITECTS



1969



1987-91



1989



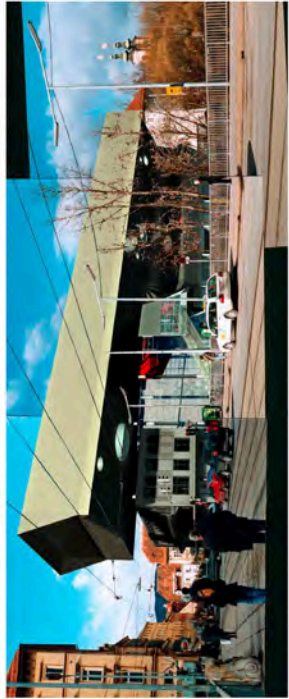
1989



1992-3



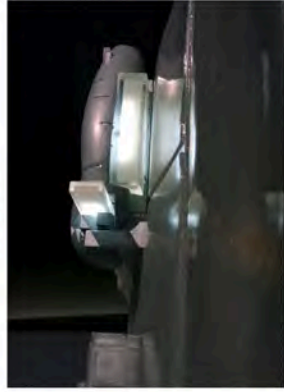
1995-97



1995



2000



2001



2003



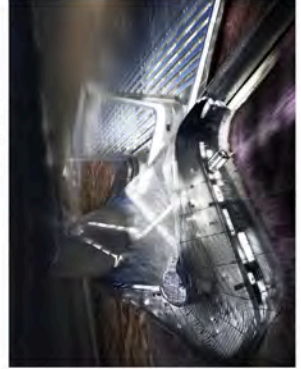
2006



2006-7



2008



2008



2009-10



2011



2014



NORMAN FOSTER & PARTNERS



1974-78



1979-86



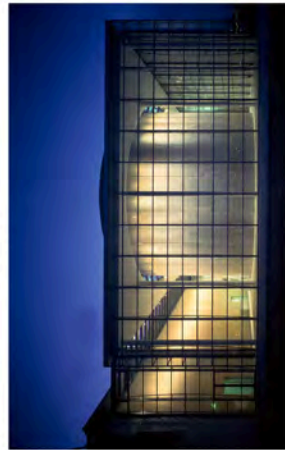
1989



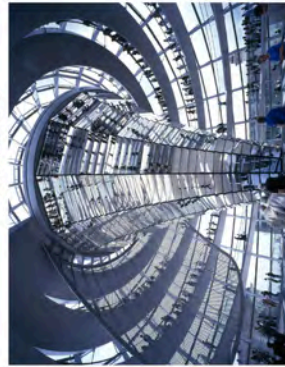
1986-90



1990-95



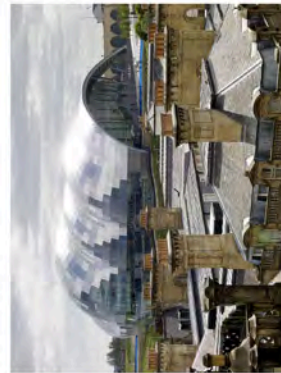
1992-93



1992-9



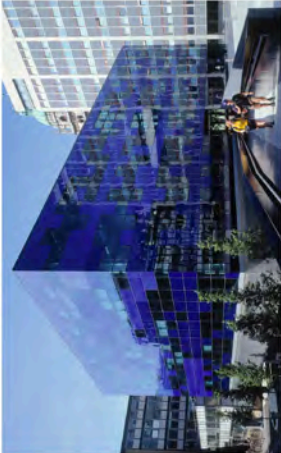
1994-2000



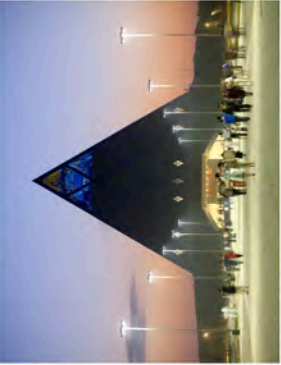
1996-2004



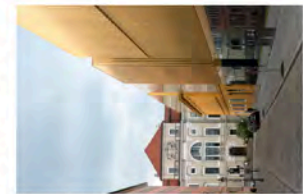
2000-3



2006



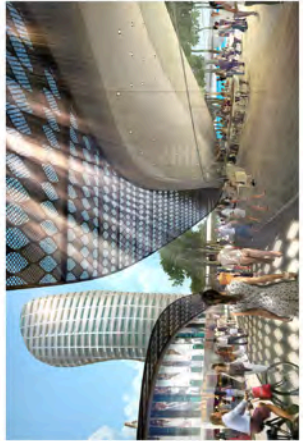
2004-6



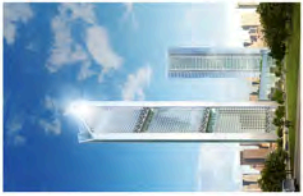
2002-13



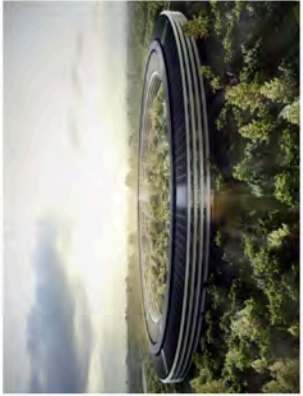
2006



2008



2010



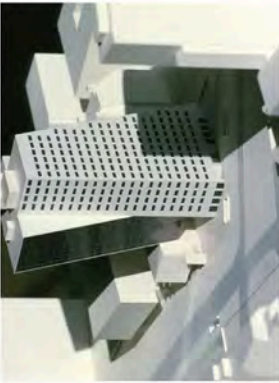
2013



OMA (REM KOOLHAAS)



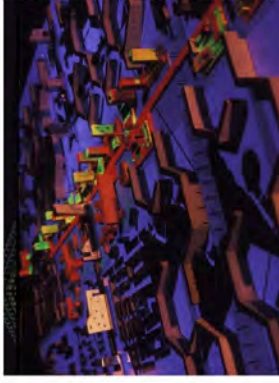
1981



1984



1986



1986



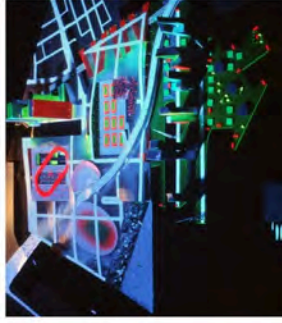
1988



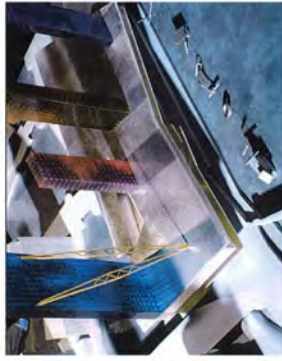
1989



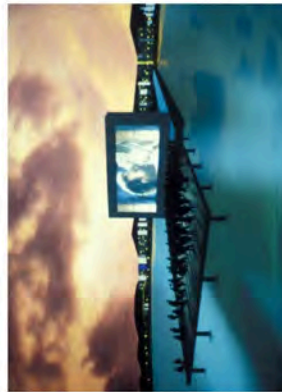
1991



1992



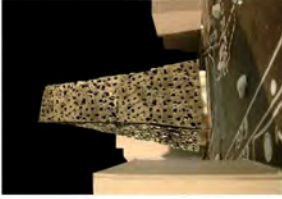
1994



1995



1996



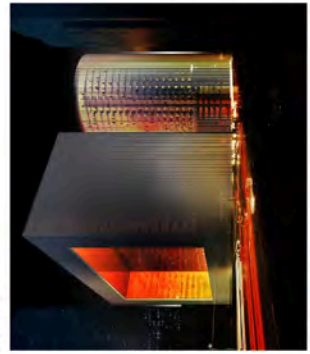
1999



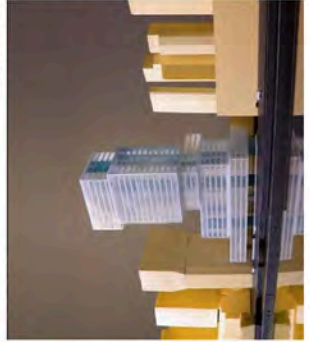
1999



2004



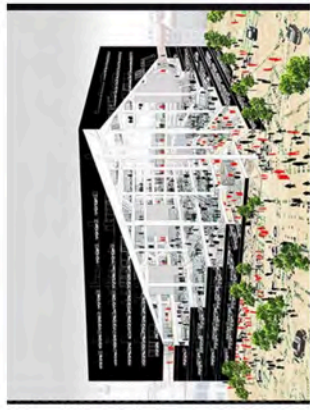
2006



2007



2008



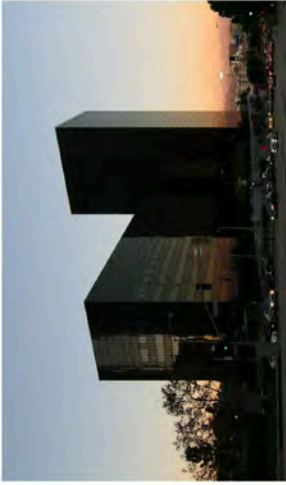
2014



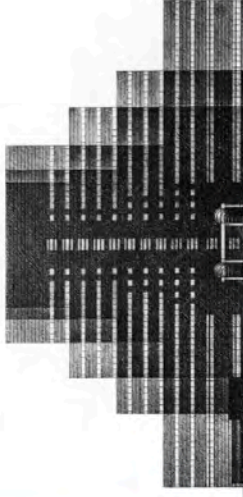
CESAR PELLI



1965



1969



1980



1977-2011



1985



1987



1989



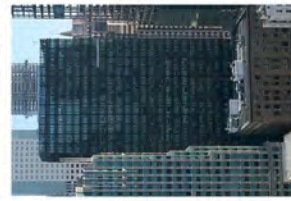
1988-91  
Event Center



1995



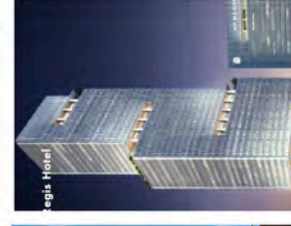
1998



2000-2



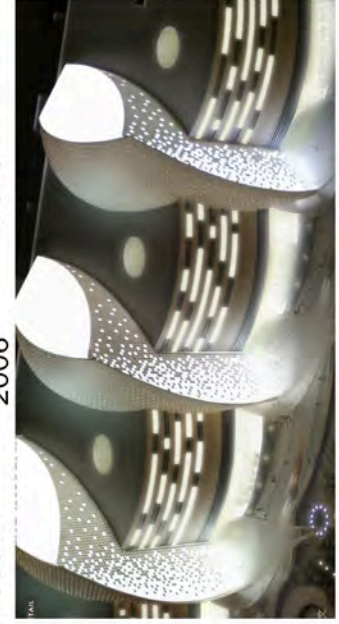
2006



2013



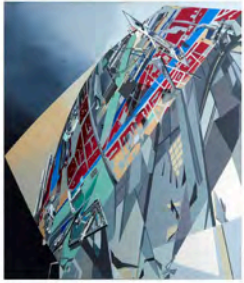
2014



2014

2014





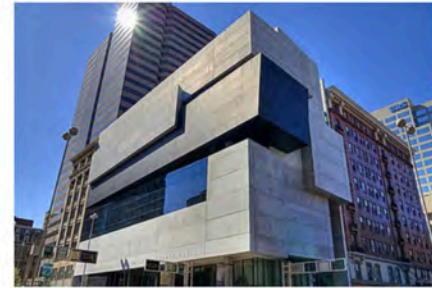
1983



1993



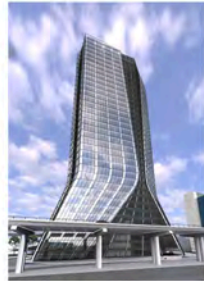
2002



2003



2001



2004



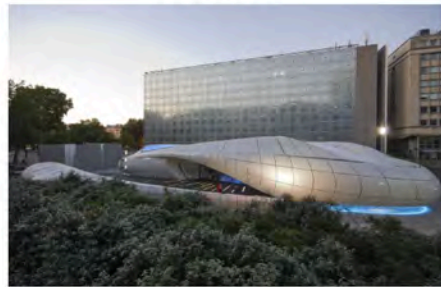
2004-10



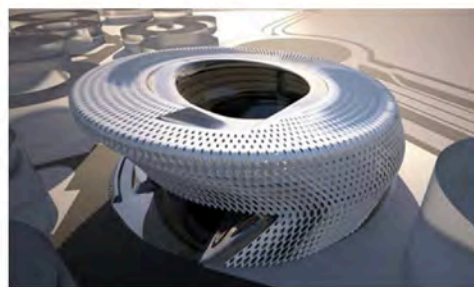
2005



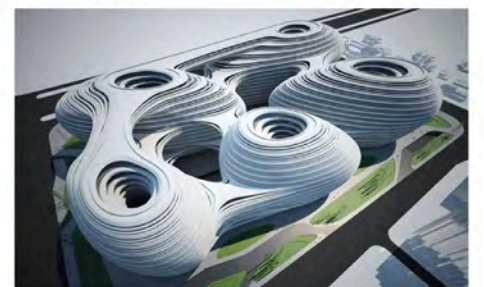
2007



2006-8



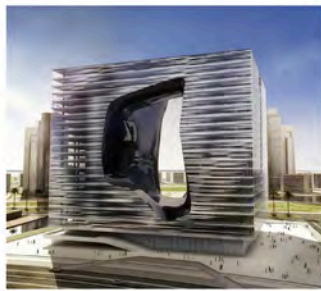
2008



2009



2011-14



2013



2013



2014



2014



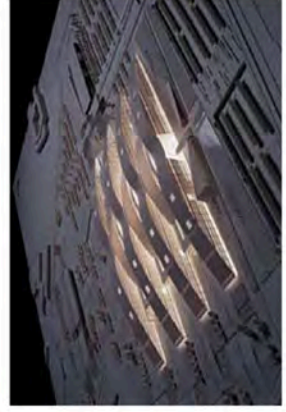
SKIDMORE OWINGS & MERRILL



1992



2011



2015



1979



2014



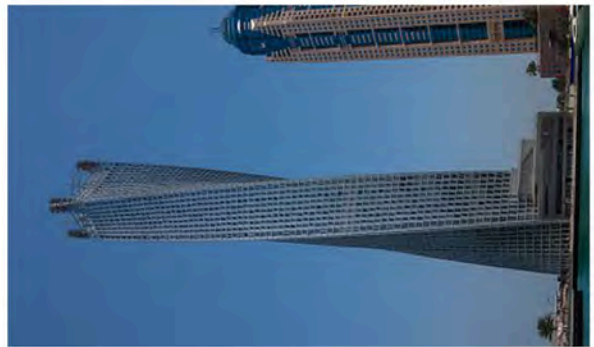
1974



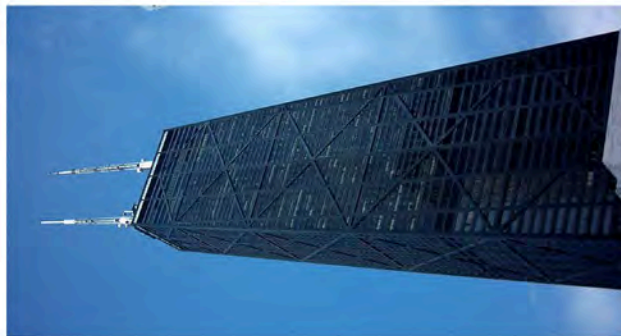
2010



2004



2006-13



1969

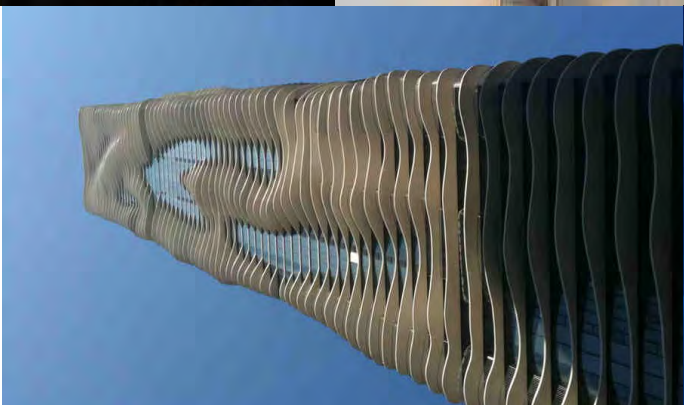
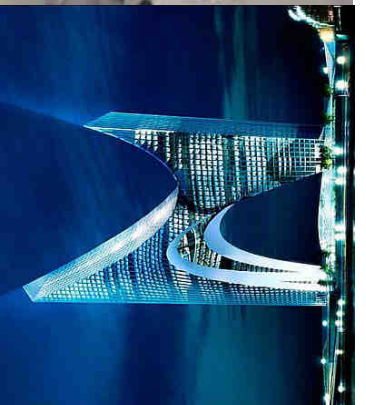
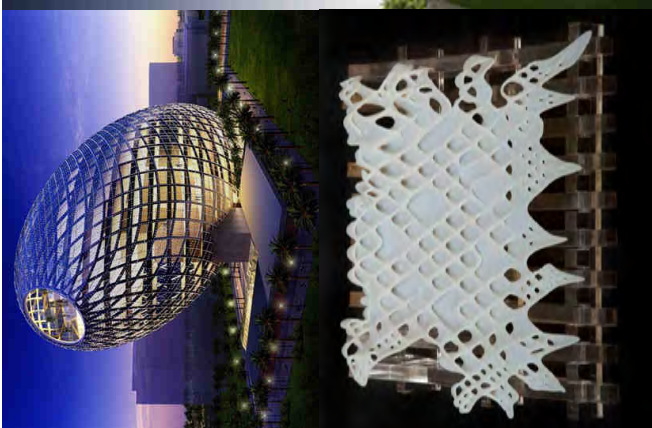
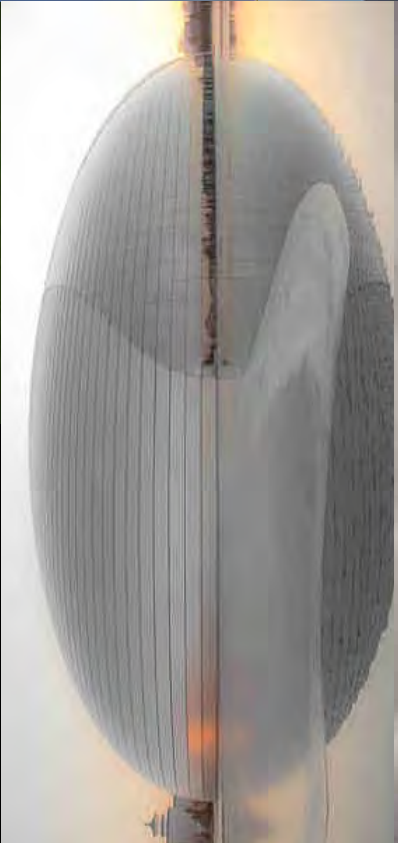
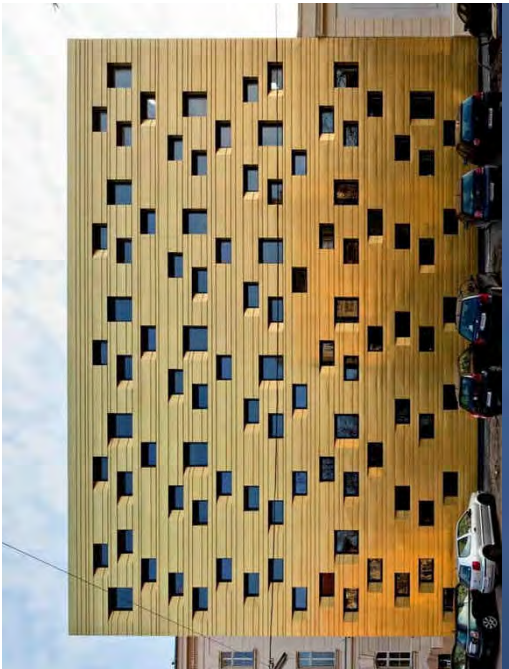
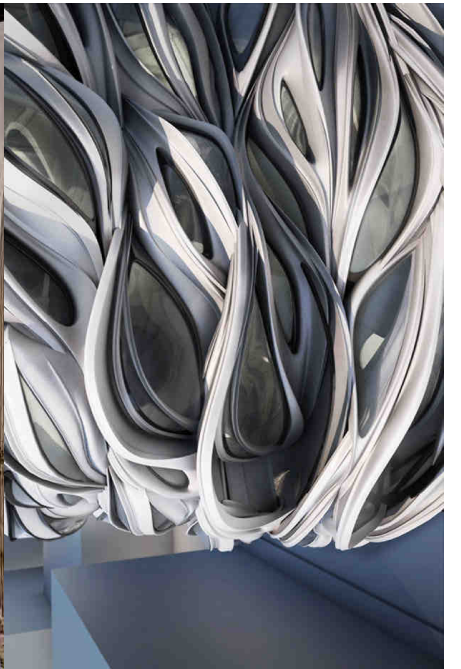


1994











*APPENDICE B*

**DIVINITÀ MINORI: COPIE E APPROSSIMAZIONI NELLA RICOSTRUZIONE DELLA REPUBBLICA DELLA GEORGIA**



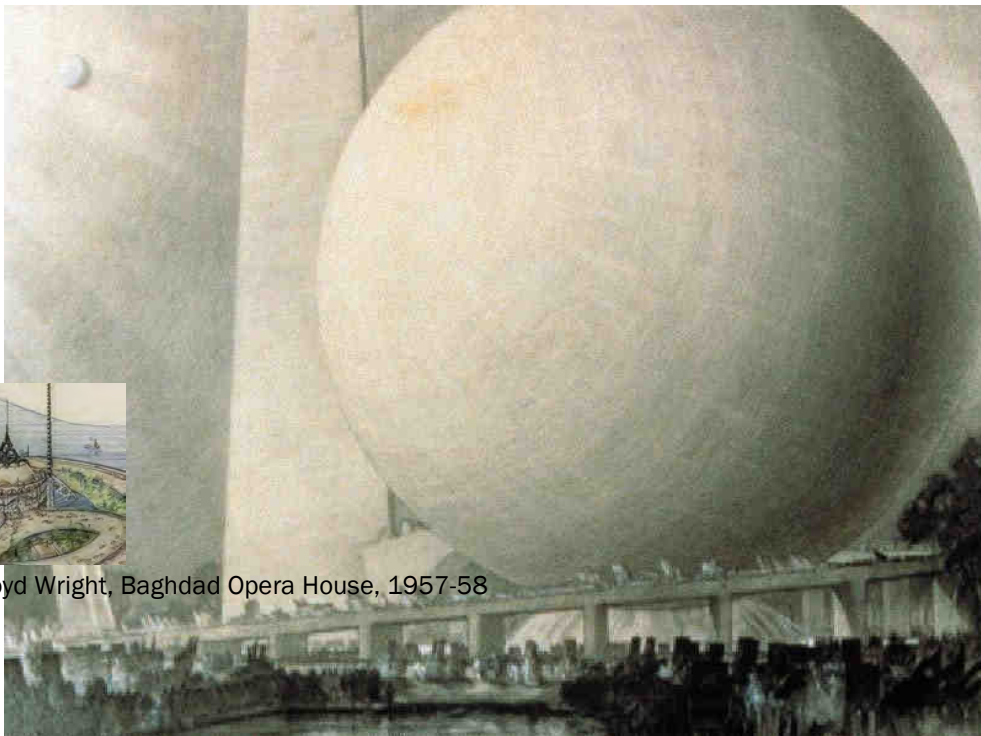




Mia Emergency control centre "112", D. Gogiashvili, Tbilisi 2012



Frank Lloyd Wright, Baghdad Opera House, 1957-58



Wallace K. Harrison, Tylon and Perisphere, New York, 1939, disegno di Hugh Ferriss





House of Justice, Michele de Lucchi, Batumi, 2011



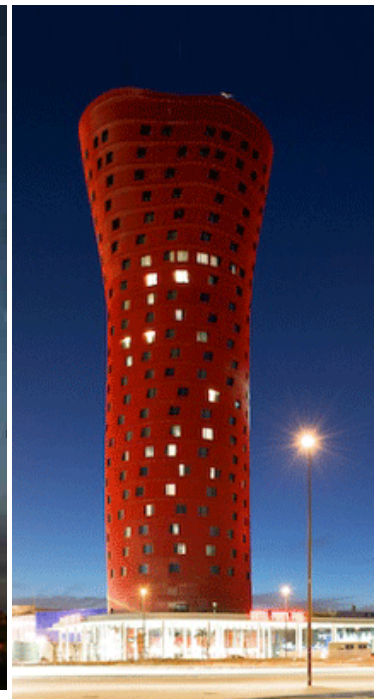
E. Saarinen, Gateway Arch, St. Louis 1968



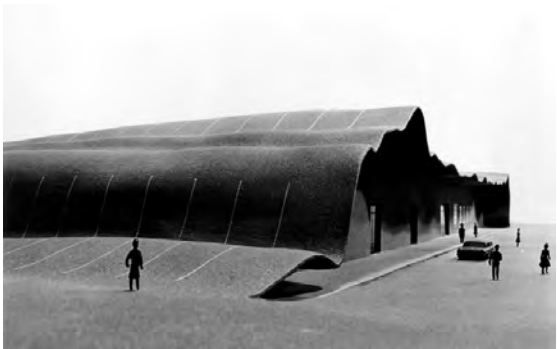
Santiago Calatrava, Stazione Guillemins di Liegi, 1996



Jean Nouvel, b720 Arquitectos, Torre Agbar, Barcellona, 2004



Toyo Ito, b720 Arquitectos, Porta Fira Towers, Barcellona 2006



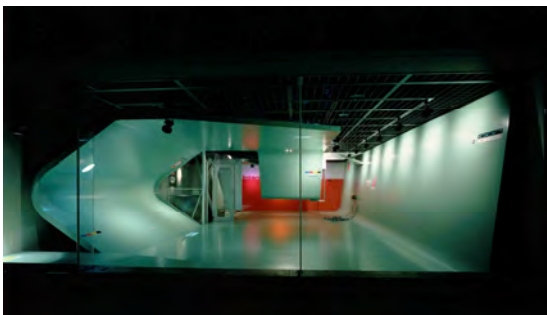
SITE, BEST Product Stores, 1970-84



MVRDV Department Store, Rotterdam, 1994

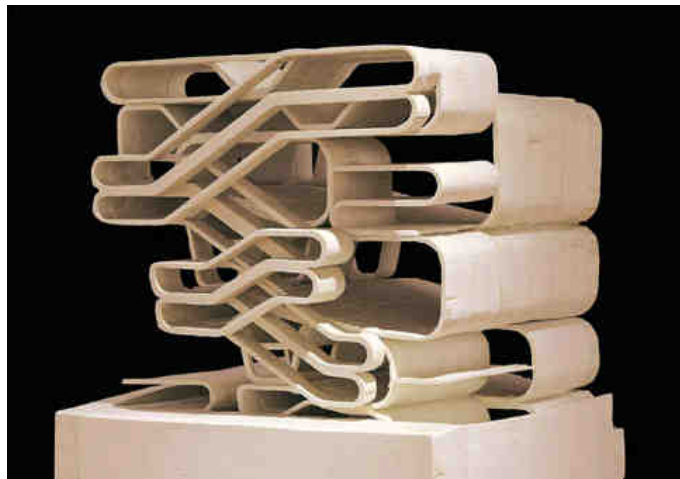


DS+R Eyebeam Museum of Art and Technology, New York 2000-11



Neil Denari, Interrupted projections, Tokio 1996

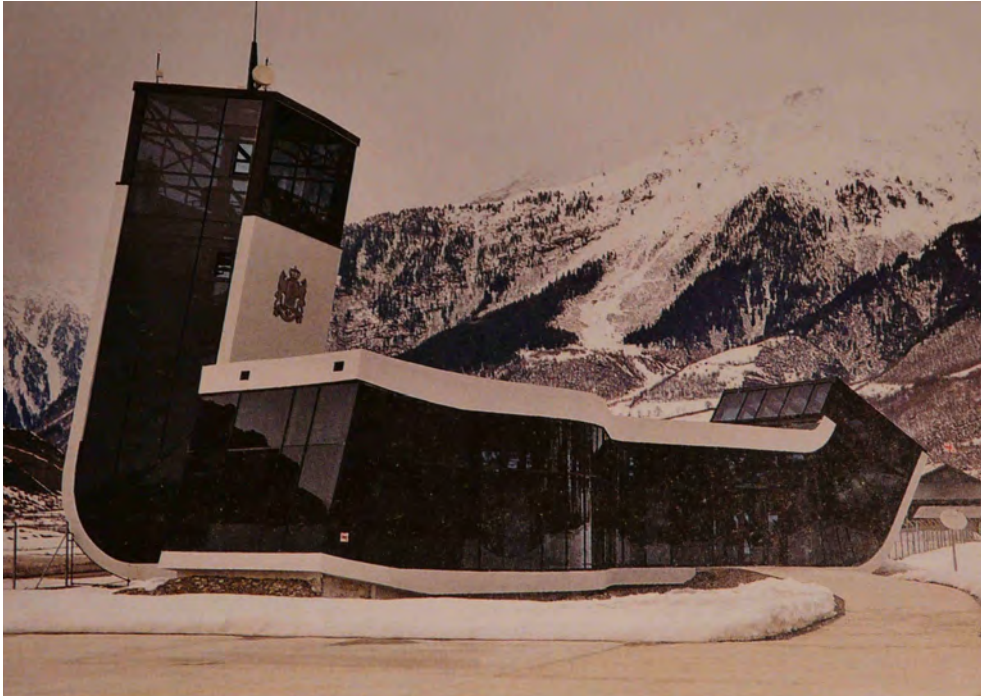
FOA, Azadi Cineplex, Tehran, Iran 1996



Zaha Hadid Public Archives and Library, Montpellier, 2002-2013







Mestia Airport, J. Maier, Mestia 2010



Neil Denari, Umetnotstna galerije,  
Maribor (Slovenia), 2010 e  
Keelung Terminal (Taiwan), 2012



Reiser Umemoto, Kaohsiung Terminal (Taiwan),  
2013



Stazione di polizia, K. Labadze, Tblisi 2011



I. M. Pei, ampliamento del Museo del Louvre, 1989



Foster + Partners, Palace of Peace and Reconciliation, Astana (Kazakhstan), 2004



Hotel Radisson Blu, Michele De Lucchi, Batumi 2011



Kevin Roche, John Dinkeloo & Associates, United Nations Plaza Hotel, New York, 1969

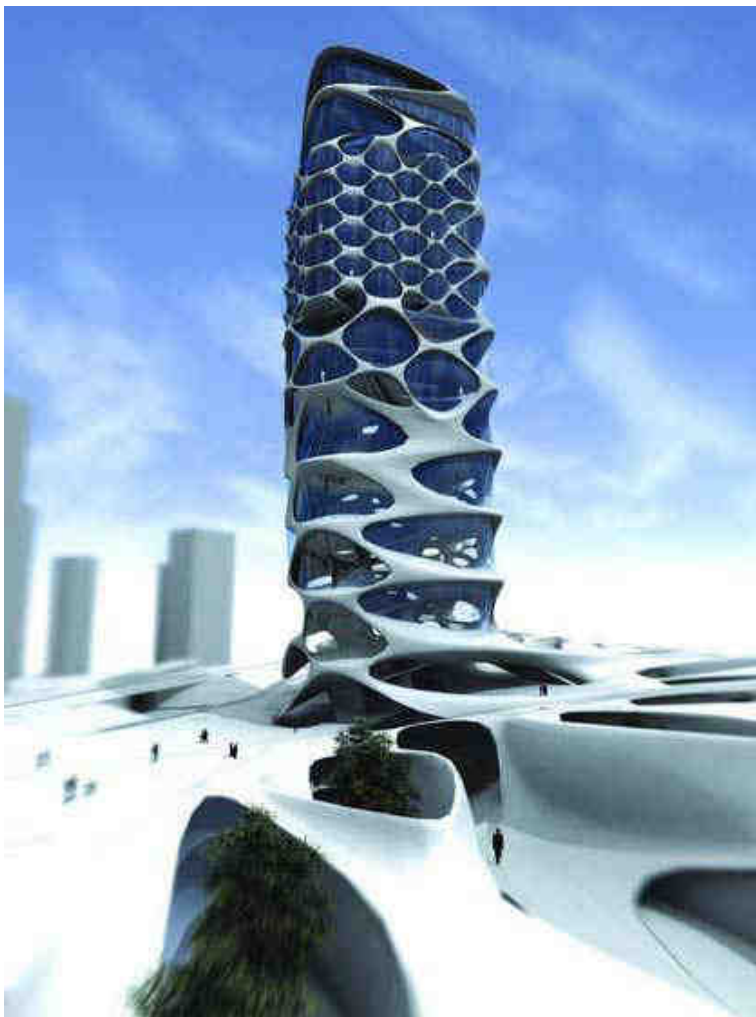


OMA, 425 Park redesign competition, 2012





Sede della polizia di Mestia, J. Maier, Mestia, 2011



Zaha Hadid, Vertical Shopping, Istanbul (Turchia) 2005



Zaha Hadid, motoscafo



Palazzo presidenziale, Michele De Lucchi, Tblisi 2009

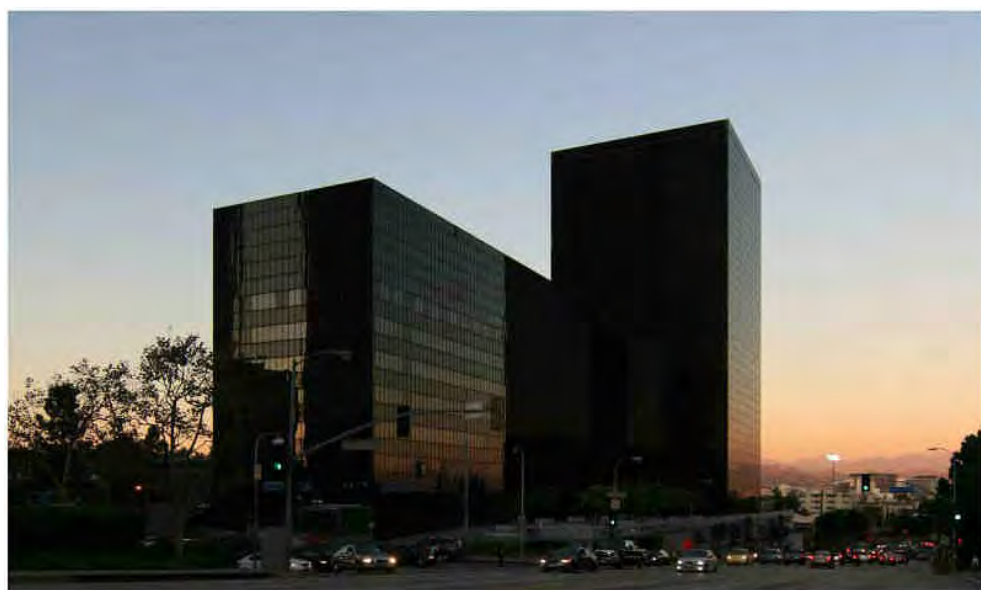


Foster + Partners, Reichstag, Berlino (Germania), 1992





Uffici della Procura, N. Japaradze, G. Sakvarelidze, D. Kitiashvili, Tblisi 2008



DMJM, César Pelli e Anthony Lumsden, Century City Medical Plaza, Century City (CA), 1966





Ministero di Giustizia, T. Magalashvili,  
Tblisi 2010



Torre di controllo, aeroporto di Batumi, 2011



Stazione di polizia V. Suhhashvili, Sh. Gelashvili,  
Tblisi 2011



City Hall, Lazika, in progetto

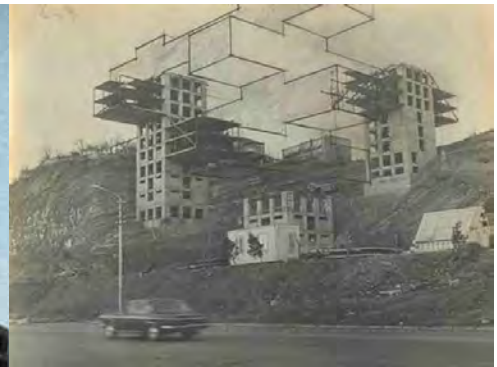
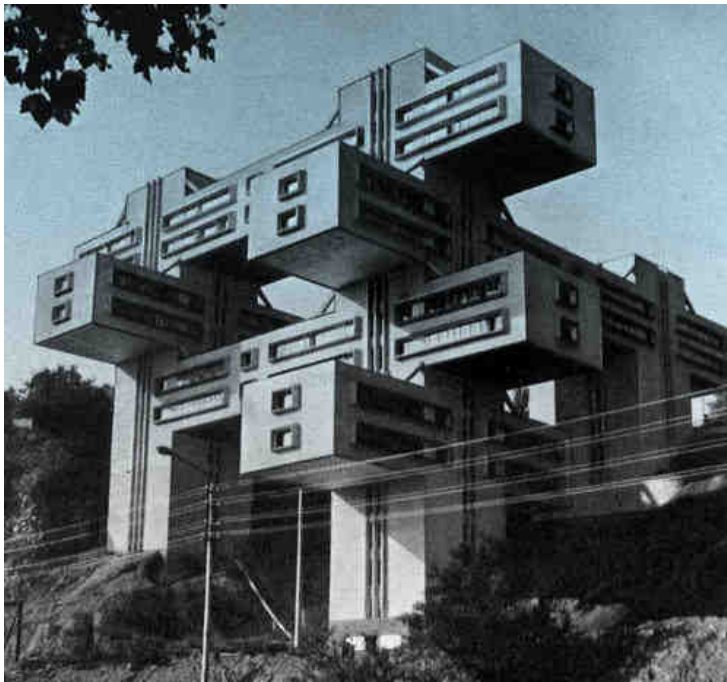


House of Justice, Suhhashvili, Sh. Gelashvili, Tblisi  
2011



AppartamentiB

*Reverse direction...*



George Chakhava, Ministero per la costruzione delle autostrade, Tblisi, 1975



BIG, Cross # Towers, Seul (Corea) 2012

## APPENDICE C

### NOTE SULLA RICERCA DI ALBERT-LÁSZLÓ BARABÁSI

Con un poco di picardia Albert-László Barabási sottotitola l'ultimo libro, *Bursts*, "the hidden pattern behind everything we do".

Da circa 20 anni Barabási studia modelli matematici in grado di interpretare le reti.

I risultati di queste ricerche sono raccolti nel volume *The Structure and Dynamics of Networks* (compilato con Mark Newman e Duncan Watts), e raccolti nel testo divulgativo *Linked*.

Per la loro importanza nello studio delle reti, riportiamo una breve sintesi della sistematizzazione delle teorie sulle reti realizzata dal suo team alla Notre Dame University e alla Northwestern (Indiana, USA).

Lo studio dei sistemi complessi definibili reti (*networks* in inglese) prende avvio dagli studi sulle relazioni casuali in un insieme dei matematici ungheresi Erdős e Rényi, sviluppandosi nell'ambito della matematica statistica, in particolar modo della teoria dei giochi.

In questa fase si considerano le reti come insiemi dove i legami (links) tra i nodi sono casuali e tutti i nodi sono uguali, ossia senza specifiche qualità individuali (random networks).

Vari spunti e intuizioni portano alla progressiva modifica di questo modello iniziale; si tratta di approfondimenti tratti perlopiù da studi solo indirettamente legati allo sviluppo di una teoria globale delle reti.

Tra questi l'ormai popolare concetto di "6 gradi di separazione", i legami successivi che caratterizzano la distanza tipica tra due individui all'interno di una rete sociale. Il concetto è tratto dalla novella *Chains* scritta da Frigyes Karinthy nel 1929; le prove sperimentali della veridicità dell'esistenza di una distanza di legami (conoscenze) limitata nella struttura sociale sono realizzate da Stanley Milgram (Harvard University) attraverso semplici test nel 1967.

Una nuova pietra si aggiunge alla costruzione nel 1969, con gli studi di Mark Granovetters (Harvard University); in *The Strength of Weak Ties*, uno studio sulle strategie per trovare un impiego, descrive la rete della nostra società come un



insieme di *cluster* all'interno dei quali ogni nodo è collegato agli altri da legami forti (amici stretti), mentre i vari cluster sono collegati tra di loro generalmente da "legami deboli" (*weak ties*, conoscenze), in grado però di unire tra loro i vari cluster. A parte indicarci che se vogliamo trovare lavoro non dobbiamo basarci sui nostri amici stretti, ma sui legami deboli che permettono di allargare i nostri contatti, questo studio apre la strada alla definizione del *clustering coefficient* da parte di Duncan Watts (impegnato in uno studio sulle ragioni della sincronizzazione del richiamo delle cicale...) e Steven Strogatz, a metà degli Anni Novanta; il *clustering coefficient* è definito come il rapporto tra i link esistenti e il totale dei link possibili in un cluster; siamo così giunti alla *Small World Theory* e all'osservazione che un alto grado di *clustering* caratterizza non solo le reti sociali, ma che lo stesso pattern è riscontrabile nel sistema neuronale osservabile in organismi semplici, o nella rete elettrica degli Stati Uniti, o particolari situazioni di collaborazione, come quella tra scienziati, come illustrato dai contemporanei studi di Mark Newman, o tra matematici, come studiato da Barabási, Tamás Vicsek, Zóltan Néda, Erzséber Ravasz, Andrés Schubert e Hawoong Jeong.

L'osservazione della presenza di connettori tra i diversi cluster, così come la necessità di spiegare i risultati di semplici test sul grado di socialità di un gruppo di studenti, nei quali alcuni soggetti dichiaravano un numero altissimo di conoscenze, rispetto alle poche che costituivano il dato comune della maggioranza. Proprio la spiegazione di questo fenomeno, per il quale alcuni nodi tendono ad accumulare molti più legami degli altri, ha richiesto un riesame di tutta la teoria delle reti.

Un primo spunto arriva dalla rilettura nell'ottica delle reti della cosiddetta legge del rapporto 80/20 o legge di Pareto.

Osservando la distribuzione dei legami nel Web, si prova che circa l'80% dei link collega il 20% delle pagine.

Questa caratteristica non si applica però a tutti gli insiemi; la maggior parte delle quantità osservabili in natura seguono un andamento descrivibile con la curva di Bell. Quando si osserva una distribuzione secondo la regola 80/20, alle quantità è generalmente applicabile la *legge di potenza*; perché si applichi la legge di potenza, queste quantità devono rispondere a caratteristiche particolari. Si tratta di *reti indipendenti dal fattore di scala* (*scale-free networks*). Nel modello

casuale (random network) la gran maggioranza dei nodi ha lo stesso numero di legami, e l'insieme ha quindi un fattore di scala caratteristico nel suo grado di connettività, determinato dalle caratteristiche (comuni) del nodo e definito dal picco (nella curva di Bell) della quantità di legami. Detto in altri termini legami crescono direttamente con l'aumento dei nodi.

Nelle reti indipendenti dal fattore di scala, l'assenza di picco implica la mancanza di un "nodo caratteristico" e l'andamento della crescita dei legami segue una curva iperbolica, lungo la quale si distribuiscono e, per usare le parole di Barabási, *convivono* nodi con pochissimi *legami* e hubs con un numero estremamente alto di legami.

Un classico esempio della differenza tra i due tipi di rete sono il sistema viario e il sistema dei collegamenti aerei degli Stati Uniti, dove il primo è un sistema random, caratterizzato da una serie di legami che collegano i nodi quasi ad uno ad uno, mentre il secondo concentra la maggioranza dei legami in pochi nodi.

Questi studi sono stati di fondamentale importanza, perché da un lato hanno permesso di riscontrare la natura di scale free network del world wide web, dall'altro di individuare delle leggi sottese al suo sviluppo.

Un caso caratteristico di presenza di power law è riscontrabile nelle situazioni di transizione di fase, di passaggio da una situazione di disordine a una d'ordine, ad esempio nel caso del congelamento di un liquido.

Gli studi di Leo Kadanoff, Ben Widom, A.Z. Patashinskii e V.L. Pokrovskii a partire dagli Anni 60 avevano dimostrato la presenza della power law nelle situazioni di transizione di fase.

Nel 1971 Kenneth Wilson sviluppa la teoria della *rinormalizzazione*, nella quale applica il concetto di invarianza di scala, per la quale la legge di potenza si applica a ogni transizione di fase indipendentemente dalla scala del fenomeno studiato: in ogni passaggio dallo stato di caos a quello di ordine.

In altre parole, nel punto critico, quando il disordine fa spazio all'ordine, emerge una power law, indipendentemente dalla scala del fenomeno.

«Nature normally hates power laws. In ordinary systems all quantities follow bell curves, and correlations decay rapidly, obeying exponential laws. But all that changes if the system is forced to undergo a phase transition. Then power law emerges – nature's unmistakable sign that chaos is departing in favor of order. The theory of phase transitions told us loud and clear that the road from disorder

to order is maintained by the powerful forces of self-organization and is paved by power laws. It told us that power laws are not just another way of characterizing a system's behavior. They are the patent signatures of self-organization in complex systems.»<sup>228</sup>

A tal punto le domande da porsi sono: «che tipo di transizione sta avendo luogo nei networks? Sono forse in un continuo stato di cambio dal caos all'ordine? E perché hubs e power laws appaiono nelle reti di ogni genere?»

Ma non si tratta di una trasformazione da uno stato ad un altro, di un cambio definitivo. Le reti sono quindi *insiemi in crescita*. Non sono in viaggio dal disordine all'ordine, ma stanno *continuamente* organizzandosi:

«(...) the scale-free topology is evidence of organizing principles acting at each stage of the network formation process.»<sup>229</sup>

Nella teoria delle reti in evoluzione (theory of evolving networks), la presenza di hubs e di power-laws viene interpretata in un modello di rete nel quale due leggi influiscono sullo sviluppo dell'insieme: il fattore di crescita (growth) e la valenza (capacità di selezione) preferenziale (preferential attachment).

Ogni network inizia da un piccolo nucleo espandendosi attraverso l'aggiunta di nuovi nodi. I nuovi nodi tendono a stabilire legami con i nodi che già hanno più legami.

I primi nodi stabiliti hanno un vantaggio, avendo iniziato a crescere prima degli altri (fenomeno che viene definito dall'eloquente slogan *the rich get richer*); ma questo fenomeno da solo non è in grado di spiegare la formazione degli hubs e i dati delle osservazioni sperimentali. Bisogna introdurre il concetto di selezione preferenziale.

«No matter how large and complex a network becomes, as long as preferential attachment and growth are present it will maintain its hub-dominated scale-free topology.»<sup>230</sup>

Resta da spiegare come possano sopravvivere e accrescersi gli ultimi arrivati. In alcuni casi la crescita di questi nodi è rimarchevole (si pensi al caso di Google nel Web).

La spiegazione di questo fenomeno implica l'accettazione del fatto che non tutti i nodi siano uguali, quindi la necessità di distaccarsi dalla formulazione

---

<sup>228</sup> Albert-László Barabási, *Linked*, pag. 77

<sup>229</sup> Ibidem, pag. 99

<sup>230</sup> Albert-László Barabási, *Linked*, pag. 91

originaria del modello scale-free network. Ossia indica che alcuni nodi hanno un determinato e singolare *fitness factor* in grado di distinguerli; una maggior capacità di attrarre legami.

Nel modello scale free si era ipotizzato che l'attività di un nodo dipendesse solo dal numero dei suoi link. Ora si ipotizza che questa dipenda dal prodotto del *fitness factor* per il numero di link.

Ogni network ha la sua caratteristica *fitness distribution*, che ci dice come siano simili o differenti i suoi nodi.

Gli studi della ricercatrice Ginestra Bianconi dimostrano che in ogni caso tutti i network cadono in due possibili categorie; nella prima la competitività non ha grande influenza sulla topologia del network; nell'altra invece è determinante, e il "vincitore" è in grado di prendere tutti i link. In questo caso le reti mostrano un *comportamento* analogo ai gas nell'ipotesi della condensazione di Bose-Einstein. Nel primo caso sopravvive la scale-free topology e gli hub crescono, ma non in maniera da dominare e annichilire gli altri nodi. Nell'altro caso si sviluppa una *star topology*, nella quale tutti i nodi sono connessi (o tendono a esser connessi) con un solo hub centrale. Non si è più nel modello scale free.

A tal punto, completata la sintesi delle recenti teorie sulla natura delle reti, è interessante riportare il modello che viene sviluppato del world wide web.

Il primo dato da annotare è il cosiddetto diametro del web, ossia il numero di gradi di separazione che ci separa da un documento dato: è calcolato in 19. Ossia come *Small World* il web è relativamente piccolo, e nonostante il gran numero di documenti (bilioni) che contiene, questo dato lo renderebbe facilmente "navigabile".

Ma in realtà non tutte le pagine sono connesse alle altre. Iniziando da una pagina qualunque è possibile raggiungere solo il 24% dei documenti. Il resto delle pagine è irraggiungibile da quel percorso.

Questo dipende dal fatto che i legami del web sono *diretti* (hanno un verso), e quindi da una URL possiamo viaggiare solo in una direzione. In assenza di un link diretto tra due nodi, bisogna passare da un terzo. Ed è molto probabile (per via della presenza del verso) che non possa percorrere il percorso nella direzione contraria. I network sociali non sono diretti, ma il Web sì, come anche il citation network.



Questa caratteristica ha delle conseguenze importanti sulla topologia d'insieme del web.

Possiamo rappresentarlo come formato da un continente principale, un grande nucleo centrale (Central Core) che contiene tutti i maggiori hub (Yahoo, Google, etc.). Da due "subcontinenti", chiamati IN e OUT. L'OUT si può raggiungere facilmente dal Central Core che però non può essere raggiunto da questi; al contrario il Central Core si può raggiungere dall'IN, ma anche qui non si può tornare indietro. L'OUT continent è il luogo dei siti corporativi di grandi imprese.

Il quarto continente è formato da *tendrils* (protuberanze) e isole, non raggiungibili dal Central Core. Circa un quarto dei documenti del web è in questo continente, ed è difficilmente raggiungibile. Ci sono poi *tubi* che uniscono IN e Out.

I motori di ricerca possono raggiungere facilmente il Central Core e la OUT land. Se il documento è nei rimanenti luoghi del web, dovrà essere raggiunto attraverso il suo indirizzo specifico.

Per concludere, riportiamo la descrizione dell'effettivo funzionamento del Web: «The Architecture of the Web controls just about everything, from access to consumers to the probability of being visited by surfing along the links. But the science of the Web increasingly proves that this architecture represents a higher level of organization than the code (il codice dei motori di ricerca, ad esempio, *NdR*). Your ability to find my webpage is determined by one factor only: its position on the Web. If many people find my page interesting and they link to me, my node will slowly turn into a minor hub, and search engines will inevitably notice. If everybody ignores my Website, so will the search engines. I will join the ranks of invisible Websites, which are the majority anyway. Thus the Web's large-scale topology -that is, its true architecture- enforces more severe limitations on our behaviour and visibility on the Web than government or industry could ever achieve by tinkering with the code. Regulations come and go, but the topology and the fundamental natural laws governing it are time invariant. As long as we continue to delegate to the individual the choice of where to link, we will not be able to significantly alter the Web's large-scale topology, and we will have to live with the consequences.»<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> Albert-László Barabási, *Linked*, pag. 175

## APPENDICE D

### NOTE SULLA RICERCA DI KAZYS VARNELIS

Da alcuni anni Kazys Varnelis e il NetLab della Columbia University di New York stanno indagando sulla cultura delle reti (network culture).

La ricerca abbraccia il campo dell'architettura e della *produzione di spazio* in senso lato, seguendo in realtà le principali linee critiche del XX secolo.

Una visita alla sua pagina web ci connette con una serie di interessanti fermenti nel campo delle reti.

Tra gli spunti più interessanti, la pubblicazione *in fieri* della sua ultima ricerca, *Culture in the Age of Network: A Critical History*.

Afferma Varnelis: «My thesis is that the network is not merely a technology but rather has served as a cultural dominant over the last fifteen years. Just as the machine made industrialization possible while acting as a methaphor for a rationalized, compartmentalized modern society and the programmable computer served the same role for the flexible socioeconomic milieu of postmodernity, today the network not only connects the world, it reconfigures economy, culture, even subjectivity.»<sup>232</sup>

La crescita della industria delle reti segna l'affermazione della cultura delle reti, come la cultura moderna e la cosiddetta "postmoderna" si affermarono con l'industrializzazione e la diffusione delle comunicazioni di massa, fino al declino del sistema di produzione industriale e alla saturazione della pubblicità mediata nella vita quotidiana,

La cultura oggi è determinata dall'insieme delle relazioni interconnesse tra le persone, o come scrive Varnelis «between people, between machines and between machines and people».<sup>233</sup>

Questo significa trasformare gli oggetti fisici, e tutto ciò che si può descrivere attraverso codici e forme simboliche in dati; una caratteristica che rende la cultura digitale e la cultura delle reti universalizzanti.

---

<sup>232</sup>

Kazys Varnelis, *Culture in the Age of Network: A Critical History*, pag. 1

<sup>233</sup>

Ibidem, pag. 2

Varnelis indica due eventi come chiave di volta del passaggio dall'architettura postmoderna e dalla successiva fase di reazione decostruttivista, nelle mostre "Light Construction" e "Unprivate House" tenutesi al Museum of Modern Art di New York rispettivamente nel 1996 e nel 1999. Queste mostre curate da Terence Riley inaugurerebbero l'avvento del *supermodernismo* nell'architettura e nel design che, tanto per continuare con etichette, è indicato come l'espressione della network culture.

Il supermodernismo sarebbe caratterizzato dalla mancanza di interesse per la complessità linguistica, da una tendenza alle forme semplici, alla trasparenza e un interesse per qualità dei materiali e le caratteristiche prestazionali delle costruzioni.

Un esempio di questa estetica nel campo del design è l'immagine Apple, la linea di prodotti disegnati sotto la guida di Jonathan Ive.

Su un altro fronte, quello della globalizzazione e della *finanziarizzazione della vita quotidiana*, l'effetto sulle città della nuova società e della sua forma di economia genera forti differenze di reddito e squilibrio sociale: affermazione del *real estate* nel territorio urbano, progressiva scomparsa della classe lavoratrice e delle sue forme di insediamento e di vita, crescita e il crescente interesse per la speculazione nei *Central Business Districts*, affermazione di alcune città guida, in grado di accentrare le attività della finanza e della gestione delocalizzata dell'industria. Quindi progressiva trasformazione del tessuto cittadino, creazione di ghetti per poveri e cittadelle fortificate e ipercontrollate per le classi alte, crescita e ricchezza di alcune città a scapito di tutte le altre, alle quali resta da sfruttare il ruolo di attrazione turistica o una scala capace di tenerle al margine di questa nuova forma di competizione tra campanili.

Nel definire l'esperienza dello spazio e del tempo in questa nuova città e in questa nuova situazione, Varnelis rimanda alle riflessioni di Frederic Jameson e di Marc Augé: «supermodernity (...) is the face of a coin whose obverse represents postmodernity: the positive of a negative. From the viewpoint of supermodernity, the difficulty of thinking about times stems from the overabundance of events in the contemporary world, not from the collapse of an idea of progress... it is our need to understand the whole of the present that makes it difficult for us to give meaning to the recent past.»<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> Marc Augé *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* ,

Sul fronte dello spazio Varnelis ricorda che i luoghi sono tradizionalmente universi simbolici nei quali è possibile orientarsi, capire il proprio posto in un ambito sociale vasto. La scomparsa di luoghi così sedimentati e la sostituzione con quelli che Augé (e altri) definiscono “non luoghi” (come noto, quando si affronta questo tema i non luoghi paradigmatici sono le sale d’attesa degli aeroporti, luoghi di passaggio per eccellenza, o le autostrade), conduce a una vita svolta continuamente in spazi di transizione, spazi fittizi, fino alla completa disconnessione con l’ambiente fisico-culturale (e alla sua contemporanea sparizione).

La ricerca di Varnelis è in un certo senso pionieristica e attua un interessante raccordo con le principali linee di riflessione sul tema della società capitalista avanzata e sulle reti.

Quando però ci inoltriamo sia nell’ambito specifico dell’architettura, sia nello scivoloso campo della definizione del concetto di modernità, la riflessione teorica di Varnelis sconta proprio la difficoltà e lo sforzo di coniugare una serie di punti di vista affermati (ma che sono anche riferimenti tanto autorevoli quanto riduttivi e continuamente riproposti e autovalidati dalla critica della cultura architettonica) e un nuovo, dominante fenomeno culturale, che non è circoscritto e definibile, ma è una condizione universalmente condivisa.

Tracciare una linea che rimanda a Francois Lyotard, Francis Fukuyama, Fredric Jameson, Henri Lefebvre, Ernst Bloch, Bruno Latour, Mike Davis e Saskia Sassen, senza nulla togliere all’eccezionale lavoro di questi studiosi, ci riporta a uno schematismo che avvicina la narrazione risultante alla ripetizione di una preghiera.

Probabilmente il carattere provvisorio e volutamente compilativo del testo è all’origine di alcune incertezze e contraddizioni.

Altrove Varnelis scrive infatti: «My goal is to come to an understanding of the underlying structures of our time, not to reproduce chronology through narrative (...) atemporality is a trap. If periodization is flawed as a model, repressing it is fatal. Claiming to avoid periodization, as Fredric Jameson suggests, allows the return of the repressed term at the level of narrative. Indeed, Jameson concludes “We cannot not periodize” Even as historians claim to give up periodization, they continue to deploy terms like the renaissance, early modern,

modern, or the postmodern. Having left behind the notion of the *Zeitgeist*, historians seems to be comfortable with the provisional frameworks they have become accustomed to as a means of testing relationships across disparate social and cultural phenomena. If we are unable to abandon periods then we need to be conscious about their use, not give in easily to arguments that need to be themselves placed in historical perspective.»<sup>235</sup>

Nel considerare l'assenza di eventi significativi tali da marcare il momento di passaggio dal postmodernismo alla network-culture (un punto di vista, anche questo, discutibile, in quanto, come si son costruiti passaggi simbolici per altri momenti, allo stesso modo possono essere individuati oggi, anzi ce ne sono fin troppi di candidati capaci di interpretare questo ruolo), considera la visione della storia come *intensificazione*, un continuo che porta dal moderno al postmoderno alla cultura delle reti attraverso il progressivo intensificarsi delle forze che avevano trovato equilibrio in un periodo dato, fino allo stabilirsi di una modifica dello stesso.

Condividiamo l'idea che l'affermazione della cultura delle reti sia l'ulteriore passaggio di una linea continua; questa è la modernità tout court, senza necessità di ulteriori prefissi; nondimeno è l'occasione per una rilettura del suo percorso in toto e così della storia (ufficializzata) dell'architettura.

---

<sup>235</sup>

Kazys Varnelis, *Culture in the Age of Network: A Critical History*, pag. 1



## BIBLIOGRAFIA



## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. *Teoria Estetica*  
Einaudi, Torino 2010.  
*Résumé über kulturindustrie*, in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967
- Adorno, Theodor W.  
e Horkheimer, Max *L'industria culturale*, in *Dialettica dell'Illuminismo*  
Editorial Trota, Madrid 1998
- Agamben, Giorgio *Che cos'è un dispositivo?*  
Nottetempo, Roma 2006
- Albinati, Ana *La questione del valore in Lukács: genesi e autenticità*  
*Quaderni materialisti*, Milano aprile 2012
- Alquati, Romano *Composizione organica del capitale e forzavoro alla Olivetti*,  
*Quaderni Rossi*, n. 2, 1962, n. 3, 1963.  
*Sulla FIAT e altri scritti*  
Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1975
- Anceschi, Luciano *Autonomia ed eteronomia dell'arte*  
tesi di laurea, pubblicata da Sansoni ed., Firenze 1936  
*Lezioni di estetica*  
La Goliardiaca, Milano 1954
- Anderson, Chris *The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete*  
Wired magazine (N. 16 2007)
- Arendt, Hanna *Le origini del totalitarismo*  
Einaudi ed., Torino 2004

- Aristotele *Metafisica*
- Augé, Marc *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*,  
Verso ed. Londra 1995
- Babbage, Charles *On the Economy of Machinery and Manufactures*  
Charles Knight ed., Londra 1832
- Bachelard, Gaston *L'attività rationaliste de la physique contemporaine*  
Presses Universitaires, Parigi 1951
- Bakhtin, Mikhail *Estetica e Romanzo*,  
Einaudi ed. Torino 1979
- Barabasi, Albert-László *Linked: the new science of networks*  
Perseus ed., Cambridge (Ma) 2002
- Barabasi, A.L  
Bianconi, G. *Competition and multiscaling in Evolving networks*,  
Europhys Lett., 54 (4)
- Barabási, Albert-László  
Newman, Marc  
Watts, Duncan J. *The structure and dynamics of networks*  
Princeton University Press. Princeton e Oxford 2006
- Barthes, Roland *Sistema de la moda*  
Gustavo Gili ed., Barcellona 1978
- Bateson, Gregory *Mente e natura*  
Adelphi ed., Milano 1984
- Bauman, Zygmunt *Postmodernity and its Discontents*  
NYU Press, New York 1997
- Baudrillard, Jean *Lo scambio simbolico e la morte*  
Feltrinelli, Milano 1979

- Il sogno della merce. Antologia di scritti sulla pubblicità*  
Lupetti & Co, Milano 2011
- Per una critica dell'economia politica del segno*  
Mimesis ed., Milano 2010
- Bellofiore, Riccardo** *Il Capitale come Feticcio Automatico e come soggetto, e la sua costituzione: sulla (dis)continuità Marx-Hegel*  
Hegelian-Marxiana-Freudiana, Anno3 N. 5, Ottobre 2013
- Benevolo, Leonardo** *Storia dell'architettura moderna*  
Laterza, Bari, 1987
- Benjamin, Walter** *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*  
Einaudi, Torino, 1966.
- El Autor como productor*  
traduzione e presentazione di Bolívar Echeverría  
Itaca ed., Colonia del Mar, México, 2004
- Opere Complete*  
Einaudi, Torino 2001-8
- Berardi, Franco** *The Neuroplastic Dilemma: Consciousness and Evolution in e-flux*, 2014
- Precarious Rhapsody. Semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation*  
Minor Compositions, London 2009
- Bergson, Henri** *L'evoluzione creatrice*,  
Dall'Oglio ed., Milano
- Bichler, Shimshon**  
**Nitzan, Jonathan** *Capital as Power. A study of order and creorder*  
Routledge, Londra e New York 2009
- Capital as Power. Toward a New Cosmology of Capitalism*  
In Dissident Voice  
Hyperlink <http://dissidentvoice.org/2010/05/capital-as-power>
- Boeri, Stefano** *L'anticità*  
Laterza ed., Bari 2011

- Bottero, Maria** *Friederick Kiesler. Arte, Architettura, Ambiente*  
Electa, Milano 1995
- Bourdieu, Pierre** *Outline of a Theory of Practice*  
Cambridge University Press, Cambridge, 1977
- Bradbury, Ray** *Fahrenheit 451*  
Mondadori, Milano 1989
- Cacciari, Massimo** *Metropolis*  
(a cura di) Officina edizioni, Roma 1973
- Caffentzis, George** *Crystals and analytical engines: historical and conceptual preliminaries to a new theory of machines,*  
*Ephemera journal*, vol. 7, N. 1, febbraio 2007.
- Calcante, Cesare Marco** *Architettura e iconismo: retorica dei genera dicendi e teoria degli ordini architettonici in Vitruvio*  
*Cahiers des études anciennes*, XLVIII | 2011, 119-139
- Camagni, Roberto** *Towards a concept of territorial capital*  
in R. Capello, R. Camagni, B. Chizzolini, U. Fratesi  
*Modelling regional scenarios for the enlarged Europe*,  
Springer, Berlino 2008
- Carpo, Mario** *Post-Hype Digital Architecture: From Irrational Exuberance to Irrational Despondency*  
*Grey Room*, N. 14 (Dicembre 2004), pp 102-115
- Cassirer, Ernst** *Filosofia delle forme simboliche*  
La Nuova Italia, Firenze 1961
- Castells, Manuel** *La Galaxia Internet*  
Plaza & Janés, Barcelona 2001
- La era de la información*  
Siglo XXI Editores, Mexico , D.F. 1999
- Materials for an exploratory theory of the network society*  
*British Journal of Sociology* Vol. No. 51 Issue No. 1,  
January/March 2000

*Comunicación y poder*  
Alianza ed., Madrid 2009

- Castoriadis, Cornelius *Il progetto dell'Autonomia ne L'enigma del soggetto*  
Dedalo Edizioni, Bari 1998.
- Cavell, Stanley *Philosophy the day after tomorrow.*  
Harvard University Press, Cambridge (Ma) e Londra 2005
- Cervellati, Pier Luigi *La città post-industriale*  
Il Mulino ed., Bologna 1974
- Cicerone, Marco Tullio *De Natura Deorum*
- Colquhoun, Alan *Typology and design method*  
in Arena, Journal of the Architectural Association,  
Giugno 1967
- Conrads, Ulrich *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*  
(a cura di), Vallecchi ed., Firenze 1970
- Coromina, Beatriz *Privacy and Publicity*  
The MIT Press, London/Cambridge, 1994
- Crary, Jonathan *Suspension of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*  
The MIT Press, London/Cambridge, 1999
- Culler, Jonathan *On deconstruction : theory and criticism alter structuralism,*  
Routledge ed., Londra 1996
- Davis, Mike *Ciudades muertas : ecología, catástrofe y revuelta*  
traduzione di: Dina Khorasane, Marta Malo de Molina, Tatiana de la O, Mónica Cifuentes Zaro  
Traficantes de Sueños, Madrid 2007.
- Debord, Guy *La Société du Spectacle*  
Gallimard, Paris 1969
- La società dello spettacolo*

trad. italiana di Paolo Salvadori e Fabio Vasarri  
Baldini & Castoldi, Milano 1997

*Il Pianeta malato*

Ed. Nautilus, Torino 2005; scritto nel 1971 per il tredicesimo numero dell'*Internationale Situationiste* e pubblicato nel 2004 da Gallimard, Parigi.

Deleuze, Gilles  
e Guattari, Felix

*Mille Piani*

Castelvecchi ed., Roma 2010

*L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*

Minuit, Paris 2002

Traduzione: *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*,  
Einaudi ed., Torino 2002

*Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*

L'autre journal, n. 1, maggio 1990

Deleuze, Gilles

*Che cos'è un dispositivo?*

Cronopio ed., Napoli 2002

Derrida, Jacques

*Positions*

Les Éditions de Minuit, Paris 1972

*De la grammatologie*

Ed. Du Minuit, Parigi 1992

Dorfles, Gillo

*Ultime tendenze dell'arte d'oggi*

Feltrinelli, 1961

Drexler, Arthur

*Trasformations in modern architecture*

The Museum of Modern Art, New York 1979

Duve, Thierry de

*The Definitively unfinished Marcel Duchamp*

(a cura di)

The MIT Press, Cambridge 1991

D'Eramo, Marco

*Il Maiale e il Grattaciolo. Chicago: una storia del nostro futuro*

Feltrinelli, Milano, 1999

- De Fusco, Renato *Architettura come Mass Medium*  
Dedalo ed., 1967
- DeLanda, Manuel *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*  
Continuum ed., Londra 2002
- De Micheli, Mario *Le avanguardie artistiche del Novecento*  
Feltrinelli, Milano 1966
- Della Volpe, Galvano *Critica del Gusto*  
Feltrinelli, Milano 1960
- Egenter, Nold *Architectural Anthropology: semántica and symbolic architecture. An architectural-ethnological survey into hundred villages of central Japan*  
Structura Mundi, Losanna (CH) 1994
- Evans, Robin *In front of lines that leave nothing behind*  
in AA files N. 6, maggio 1984
- Evers, Bernd  
et altri *Teoría de la arquitectura : del Renacimiento a la actualidad: 89 artículos sobre 117 tratados*  
(a cura di)  
Taschen, Colonia 2003
- Federman, Mark *What is the Meaning of The Medium is the Message?*  
<http://individual.utoronto.ca/markfederman/MeaningTheMediumistheMessage.pdf>, 2004
- Ferrando, Davide  
Tommaso *Architecture Criticism in the Age of Social Networks. Preliminary thoughts on how web and social media can change critical practice for the better*  
Intervento alla Critic | All international conference  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid , 2014
- Foucault, Michel *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*  
BUR Rizzoli, Milano 2010



- Bio-histoire et bio-politique* (1976)  
in *Dits et écrits*, a cura di D. Defert e F. Ewald  
Éditions Gallimard, Paris 1994
- Forman, Richard T. T.** *Urban regions : ecology and planning beyond the city*  
Cambridge University Press, Cambridge 2008
- Landscape ecology*  
Wiley, New York 1986
- Frampton, Kenneth** *Storia dell'Architettura*  
Zanichelli Ed., Bologna 1982
- Ghirardo, Diane** *Architecture after Modernism*  
Thames and Hudson ed., Londra 1996
- Giedion, Sigfried** *Space, Time and Architecture*  
1941  
*Espacio, tiempo y arquitectura*  
trad. di Isidoro Puig Bosda  
Dossat, Madrid 1982
- Ginsberg, Allen** *Howl*  
City Lights Books, San Francisco 1956
- Graham, Stephen** *Telecommunications and the city : electronic spaces, urban places*  
Routledge, Londra 1996
- Greenberg, Clement** *Avant-garde and kitsch*  
Partisan Review. 6:5, 1939
- Greenberg, Allan C.** *Artists and revolution. Dada and the Bauhaus, 1917-1925*, ©  
1979; UMI Out of print books on demand, Ann Arbor Michigan  
1988. La citazione nel testo è da Tonnies, Ferdinand,  
*Community and society*, CP Loomis, East Lansing, Michigan  
1957
- Habermas, Jürgen** *Strukturwandel der Öffentlichkeit Untersuchungen zu einer  
Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*

Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962  
versione in castigliano,  
Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 198.1

Hardt, Michael  
e Negri, Antonio

*Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione.*  
Rizzoli ed., Milano 2001

Hart, Sally

*Jean Baudrillard and Jacques Derrida: At the limits of Thought,*  
in International Journal of Baudrillard Studies, Volume 5,  
Number 1 (January, 2008).

Harvey, David

*L'esperienza urbana*  
Il Saggiatore, Milano 1989

*Breve storia del neoliberismo*  
Il Saggiatore, milano 2007

*The condition of postmodernity: an inquiry into the origins of cultural  
change*  
Blackwell, Oxford 1989

*The New imperialism*  
Oxford University Press, Oxford 2005

Hegel, Georg  
Wilhelm Friedrich

*Lezioni sulla storia della filosofia*  
La Nuova Italia ed., Firenze 1981

*Fenomenologia dello spirito*  
Bompiani, Milano 1995

*Estetica*  
Feltrinelli ed., Milano 1963

Heidegger, Martin

*Essere e tempo*  
Longanesi ed. , Milano 1970

*Sentieri interrotti*  
La Nuova Italia, Firenze 1968

*Che cosa significa pensare?*  
SugarCo ed., Milano 1974

Heskett, John

*Il Disegno della vita quotidiana*  
Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

- Hitchcock , Henry-Russell  
e Johnson, Philip *The International Style*,  
W. W. Norton & Company, New York 1997 (I edizione 1935)
- Ibler, Marianne *Mestre og manierister*  
Arkitektsolens Forlag, Aarhus (DK) 2004
- Jacobs, Jane *The death and life of great american cities*  
Random House, New York 1961
- Jacobson, Roman *Saggi di linguistica generale*  
Feltrinelli, Milano 1966
- Jameson, Frederic *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*  
Duke University Press, Durham, NC 1991
- La Estetica geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial;*  
Paidós, Barcelona 1995
- Jenks , Charles *Heteropolis*  
Academy Editions – Ernst & Sohn, Londra 1993
- Kahn, Louis *Louis I. Kahn: conversaciones con estudiantes*  
Gustavo Gili, Barcellona 2002
- Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*  
a cura di Alessandra Latour  
El Croquis, Madrid 2003
- Kant, Immanuel *Critica della Ragion Pura*  
*Critica Della Ragion Pratica*  
*Critica del Giudizio*  
Arnoldo Mondadori ed., Milano 2008
- Fondazione della metafisica dei costumi*  
Rusconi, Milano 1994
- Prima introduzione alla critica del giudizio*  
Laterza ed., Bari 1969
- Kentgens-Craig, Margret *The Bauhaus and America. First Contacts 1919-1936*  
The MIT Press, Cambridge (MA) 2001
- King, Geoff *Spectacular narratives : Hollywood in the age of the Blockbuster*  
I.B. Tauris, London 2000

- Kingwell, Max *Meganarratives Of Supermodernism: The Spectre Of The Public Sphere*  
In PhaenEx 1, no.1 (spring/summer 2006): 197-229  
<http://phaenex.uwindsor.ca/>
- Krauss, Rosalind *Note sull'indice*  
in *October*, 1977.
- Kruft, Hanno-Walter *Historia de la teoría de la arquitectura*  
Alianza, Madrid 1990
- Labò, Mario *Giuseppe Terragni*  
Il Balcone, Milano 1947
- Land, Nick *The teleological identity of capitalism and artificial intelligence*  
in *Incredible machines*, pubblicato in rete il 10 marzo 2014
- Lazarsfeld, Paul  
Merton, Robert K. *Mass communication, popular taste and organized social action*, in L. Bryson (ed.), *The communication of ideas*  
Harper, New York
- Leach, Neil *The Anaesthetics of Architecture*  
The MIT Press, Cambridge/London 1999
- Le Bon, Laurent *Dada*  
(a cura di), catalogue publié sous la direction de Laurent Le Bon à l'occasion de l'exposition Dada présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006  
Centre Pompidou, Parigi 2005
- Lefèbvre, Henri *La Production de l'espace*  
Anthropos, Paris 2000
- Espacio y política : el derecho a la ciudad II*  
traduzione di Janine Muls de Liarás e Jaime Liarás García  
Península ed., Barcelona 1976
- Writings on cities*  
a cura di Eleonore Kofman e Elizabeth Lebas  
Blackwell, Oxford 1996.

- Lefebvre, Martin**  
(edito da) *Landscape and film*  
Routledge, New York 2006
- Libeskind , Daniel** *Notes for a lecture: nouvelles impressions d'architecture*  
in *AA files* N. 6, maggio 1984
- Linch, Kevin** *L'immagine della città*  
Marsilio editori, Venezia 1964
- Lindinger, Herbert,  
Erlhoff, Michae** *La ricerca dei fondamenti e dei sistemi*  
in Lindinger, Herbert, (a cura di), *La Scuola di Ulm*  
Costa & Nolan, Genova 1988
- Lotman, Jurij** *La Semiosfera*  
Marsilio ed., Bologna 1992
- Cultura y explosión : lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*  
Gedisa, Barcellona 1999
- Loewy, Raymond** *Raymond Loewy industrial design*  
Laurence King, Londra 1979.
- Lukács, György** *Arte e società*  
Editori Riuniti, Roma 1972
- Lucrezio** *De rerum natura*
- Mc Luhan, Marshall** *Understanding Media. The extensions of man*  
McGraw-Hill, New York 1964
- Mc Luhan, Marshall  
Powers, Bruce R.** *The Global village: transformations in world life and media in the 21st Century,*  
Oxford University Press, New York 1989

- Maldonado, Tomás** *Architettura e linguaggio*  
in *Casabella* n. 429, 1977.
- Comunicazione e semiotica*, in *Avanguardia e razionalità*,  
Einaudi ed., Torino 1974
- Tecnica e cultura*  
(a cura di) Feltrinelli ed., 1979
- Mannheim, Karl** *Ideologia ed Utopia*  
Il Mulino, Bologna 1957
- Maraghini Garrone, Chiara** *La critica all'urbanistica portata avanti dalla internazionale  
situazionista ed i possibili collegamenti con l'architettura  
radicale degli anni '60*  
tesi di Master non pubblicata, Università degli Studi di Roma  
"La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia, 1989
- Marcuse, Herbet** *The Unidimensional Man*  
Beacon Press, Boston 1964
- La Dimensione estetica*  
traduzione di Federico Canobbio-Codelli  
Mondadori, Milano 1979
- Marx, Karl** *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*  
*Grundrisse. Lineamenti della Critica dell' Economia Politica*  
Ed. Italiana, Giulio Einaudi, Torino 1977
- Il Capitale. Critica dell' Economia politica*  
Editori Riuniti, Roma 1964
- Mattelart, Armand** *La Mundialización de la comunicación*  
Paidós, Barcellona 1998
- Meikle, Jeffrey L.** *The city of tomorrow: model 1937*  
Pentagram Design ed., New York 1984
- Meyer, Hannes** *Il nuovo mondo*  
pubblicato in *Das Werk*, n. 7, 1926
- Milner, John.** *Kazimir Malevich and the art of geometry*  
Yale University Press, New Haven 1996

- Mitchel, W. J. T.**  
(edito da) *Landscape and power*  
The University of Chicago Press, Chicago 2002.
- Moholy-Nagy, László** *La Nueva visión : y reseña de un artista*  
Infinito, Buenos Aires 1997
- Morris, Charles** *Writings on the General Theory of Signs*  
Mouton, La Aja-Parigi 1971
- Morales, José** *La disolución de la estancia. Transformaciones domesticas 1930-1960*
- Morozov, Evgeny** *Contro Steve Jobs*  
Codice edizioni, Torino 2012
- Morpurgo -Tagliabue, Guido** *Mondrian e la crisi dell'arte moderna*  
Rivista di Estetica, Anno XVII, N. 2, 1972
- Mukařovský, Jan** *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*  
Einaudi editore, Torino 1971.
- Mulder, Arjen** (Understanding Media Theory, The Age of Instability)
- Naess, Peter**  
**Vogel, Nina,** *Sustainable urban development and the multilevel transition perspective, 2012*
- Negri, Antonio** *Marx oltre Marx: quaderno di lavoro sui Grundrisse*  
Feltrinelli, Milano 1979
- Riflessioni sul Manifesto per una politica accelerazionista,*  
<http://www.euronomade.info/?p=1684>
- Arte y multitud: ocho cartas*  
a cura di Raúl Sánchez.  
Trotta ed., Madrid 2000
- Neutra, Richard** *Survival Through Design*  
Oxford University Press, New York 1954  
Trad. italiana Ed. di Comunità, Milano 1956

- Nietzsche, Friedrich *Opere Complete*  
ed. critica a cura di G. Colli e M. Montinari,  
Adelphi, Milano, 1967
- Paoletti, Diletta articolo sull'intervento di Boeri a Festarch, 3 Giugno 2012, in  
Umbria 24, <http://www.umbria24.it/festarch-stefano-boeri-%C2%ABcosi-lanticitta-ha-invaso-il-nostro-mondo%C2%BB/43942.html>
- Pasquinelli, Matteo *Google's PageRank: A Diagram of Cognitive Capitalism and the Rentier of the Common Intellect*  
In Konrad Becker and Felix Stalder (a cura di) *Deep Search. The Politics of Search Beyond Google*  
StudienVerlag, Innsbruck 2009  
Traduzione *L'algoritmo PageRank di Google: diagramma del capitalismo cognitivo e rentier dell'intelletto comune*  
In Federico Chicchi e Gigi Roggero (a cura di) *Sociologia del lavoro*.  
Franco Angeli, Milano 2009  
Online: <http://bit.ly/uBaLYB>
- Oltre le rovine della Città Creativa: la fabbrica della cultura e il sabotaggio della rendita*. In: Marco Baravalle (a cura di) *L'arte della sovversione. Multiversity: pratiche artistiche contemporanee e attivismo politico*  
Manifestolibri, Roma 2009
- Die Regierung des digitalen Mehrwerts: Von der NetzGesellschaft zur Gesellschaft der Metadaten*  
In: *Kulturaustauschjournal*, n. 3, 2010. Berlin: Institut für Auslandsbeziehungen.  
Traduzione: *Il governo del surplus digitale: dalla società della rete alla società dei metadati*  
Online: <http://bit.ly/hwdB40>
- Augmented Intelligence*,  
first draft del contributo a *Critical Keywords for the Digital Humanities* (Leuphana University),  
pubblicato in [matteopasquinelli.com](http://matteopasquinelli.com), 6 novembre 2014
- The number of the collective beast: value in the age of the new algorithmic institutions of ranking and rating* January 19th, 2014, in <http://matteopasquinelli.com/>
- Pata, Kay  
Fuksas, Anatole Pierre *Ecology of Embodied Narratives in the Age of Locative Media and Social Networks: a Design Experiment*  
*Cognitive Philology* N. 2, 2009



- Paul, Daniel** *Westward transitions*, Los Angeles Forum for Architecture and Urban Design, 9 Dicembre 2014
- Peirce, Charles Sanders** *Collected papers*,  
Harvard University Press, Cambridge, 1931-35 (Vol . I-VI), 1958  
(Vol . VII-VIII)  
Peirce Edition Project (edizione elettronica, 1994)
- Pragmatismo e grafi esistenziali*  
Jaca Book, Milano 2003
- Pevsner, Nikolaus** *I Pionieri dell'Architettura Moderna*  
Calderini, Bologna
- Ponzi, Mauro** *Benjamin e il surrealismo: teoria delle avanguardie*  
in *Tra simbolismo e avanguardie. Studi dedicati a Ferruccio Masini*,  
a cura di C. Graziadei, A. Prete, F. Rosso Chioso, V. Vivarelli  
Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 295-319.
- Portoghesi, Paolo** *Dopo l'architettura moderna*  
Laterza, Roma e Bari 1980
- Pretorius, A. Johannes** *Semantic Technology and Applications Research Laboratory*,  
Vrije Universiteit Brussel, Pleinlaan 2, B-1050 Brussels,  
Belgium johannes.pretorius@vub.ac.be
- Prestinzenza Puglisi, Luigi** *HyperArchitettura. Spazi nell'età dell'elettronica*  
Testo e Immagine ed., Torino 1988
- Ragon, Michel** *Storia dell'architettura e dell'urbanistica moderne*  
Editori Riuniti, Roma 1981
- Ranocchi, Francesco** *L'Architettura della Società dello Spettacolo*  
Mancosu Editore, Roma 2005
- Il fenomeno Soleri come effetto della metafisica occidentale*,  
in *Paolo Soleri 1919*  
Officina Edizioni, Roma 1996
- Immagina che...*  
Introduzione al Progetto di Ricerca "Multimedia Design Center"  
Università di Napoli Federico II, 1997

*Before and after the standard: functions of value in the object of everyday use*  
in *L'Architettura. Cronache e Storia* n. 583 - 2004

*The work ethic and the self-publicizing nature of architectural works in the transformations of High Tech*  
in *L'Architettura. Cronache e Storia* n. 579 - 2004

*Architetture nel vuoto*  
in *AR* n. 31- 2000

**Rastier, François**

*La mesure et le grain. Sémantique de corpus*  
Champion ed., Parigi 2011

**Raunig, Gerald**

*A Thousand Machines: A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement*  
Semiotexte, New York 2010

**Reiner, Thomas A.**

*Utopia e urbanistica*  
Marsilio ed., Bologna 1967

**Rodell, Sam**

*The influence of Rober Ventury on Louis Kahn,*  
tesi di Master, Washington University, 2008

**Rosa, Ugo**

*Scenografia iperattuale: dalla rappresentazione del reale al reale come rappresentazione*  
in *Casabella* n.733, 2005

*Iperattuale*  
pubblicato in Facebook, profilo Ugo Rosa, 2013

**Rosnay, Joël de**

*El Hombre simbiótico: miradas sobre el tercer milenio,*  
Cátedra ed., Madrid 1996

**Rossi-Landi, Ferruccio**

*Linguistics and Economics*  
Mouton ed., L'Aja 1975

*Semiotica e ideologia*  
Bompiani ed., Milano 1972

*Il linguaggio come lavoro e come mercato*  
Bompiani ed., Milano 1968

- Rubino, Luciano *Frank O Gehry Special*  
Kappa ed., Roma 1984
- Chiamali Totem*  
Kappa ed., Roma 1970
- Sack, Robert David *Place, modernity and the consumer's world : a relational framework for geographical analysis*  
Hopkins, Baltimora 1992
- Saggio, Antonino *Un architetto americano. Louis Sauer*  
Officina ed., Roma 1988
- Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*  
Carrocci ed., Roma 2010
- Sapir, Edward *Selected writings of Edward Sapir*  
a cura di D.G. Mandelbaum,  
Traficantes de Sueños ed., Madrid 2003
- Sartre, Jean-Paul *Théorie des endemles pratiques*  
Gallimard ed., Parigi 1960
- Shannon, Claude *A Mathematical Theory of Communication*  
*The Bell System Technical Journal*,  
Vol. 27, pp. 379–423, 623–656, July, October, 1948
- Schwitters, Kurt *Kurt Schwitters*  
Éditions du centre Pompidou, Parigi 1994
- Schrott, Raoul. *Dada 15/25 : post scriptum oder die himmlischen Abenteuer des Hr.n Tristan Tzara / Raoul Schrott. Und ein Suspensarium zu Elde Steeg & Raoul Hausmann / von Gerald Nitsche*  
Haymon ed., Innsbruck 1992
- Shirky, Clay *Here comes everybody : the power of organizing without organizations*  
Penguin Press, New York 2008.
- Sini, Carlo *I Segni dell'anima: saggio sull'immagine*  
Laterza ed., Roma 1989

*Pasar el signo*  
Mondadori, Madrid 1989

*L'uomo, la macchina, l'automa*  
Bollati Boringhieri ed., Torino 2009  
*I luoghi del pensiero oggi,*  
Lectio magistralis presso la Libreria Jaca Book a Milano.

*Teoria e pratica del foglio-mondo: la scrittura filosofica*  
Laterza, Roma 1997

*Eracle al bivio: semiotica e filosofia*  
Bollati Boringhieri, Torino 2007

- Schumpeter, Joseph A. *Capitalism, socialism and democracy*  
Harper and Row ed., New York 1946
- Smith, Adam *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*  
Londra, 1776
- Smith, Barry *Ontology*  
capitolo di: *Blackwell Guide to the Philosophy of Computing and Information*, a cura di L. Floridi  
Blackwell ed., Oxford 2003
- Smith, C.Ray *Post-modern e Supermanierismo*  
Laterza ed., Bari 1982
- Smithson, Alison e Peter *Struttura urbana*  
Calderini, Bologna 1971
- Smithson, Alison *The Charged void : architecture / Alison and Peter Smithson*  
Monacelli ed., New York 2001
- Soleri, Paolo *Arcology: the City in the Image of Man,*  
Mit Press, Cambridge (Mass) 1970
- Soja, Edward *The socio-capital dialectic*  
Annals of the Association of American Geographers,  
vol. 70,207-25, 1980
- Postmetropolis : estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*  
Traficantes de Sueños, Madrid 2008

- Spiller, Neil** *Visionary architecture : blueprints of the modern imagination*  
Thames and Hudson, Londra 2006
- Sraffa, Piero** *La produzione di merci a mezzo di merci: premesse a una critica della teoria economica*  
Einaudi ed., Torino 1960
- Starr, Kevin** *Material Dreams. Southern California through the 1920s*  
Oxford University Press, New York, 1990
- Sudjic, Deyan** *La Arquitectura del poder : cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*  
Ariel ed., Barcellona 2007
- The 100 mile city*  
Deutsch, Londra 1992
- Sullivan, Louis** *The autobiography of an Idea*  
Jackson, New York, 1956
- Summers, David** *The Real spaces : world art history and the rise of Western modernism*  
Phaidon, Londra 2003
- Tafuri, Manfredo**  
**e Dal Co, Francesco** *Architettura Contemporanea*  
Electa ed., Milano 1988
- Tafuri, Manfredo** *La sfera e il labirinto*  
Einaudi ed., Torino 1980
- Progetto e utopia*  
Laterza ed. , Bari 1973
- Teorie e storia dell'architettura*  
Laterza, Bari 1968
- Thompson, D'Arcy**  
**Wentworth** *On growth and form*  
Cambridge University Press, Cambridge 1945
- Tyng, Anne G.** *intervista di Robert Kirkbride*  
*Nexus Network Journal*, Vol. 7 n. 1, 2005

- Tzara, Tristan *Manifeste Dada 1918*  
in *Dada* n. 3, Zurigo 1918
- Venturi, Robert  
et altri *Learning from Las Vegas*  
The MIT Press, Boston (Massachussets) 1972
- Venturi, Robert, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*  
Dedalo ed., Roma 1980
- Vercellone, Carlo *Capitalismo Cognitivo*  
Manifestolibri, Roma 2003
- Vico, Giambattista *La scienza nova seconda,*  
a cura di F. Nicolini, Laterza, Bari 1953
- Vinegar , Aron *I AM A MONUMENT: On Learning from Las Vegas*  
MIT Press, Cambridge (MA) 2008
- Virilio, Paul *La bomba informatica*  
Ediciones Cátedra, Madrid 1999
- Città panico. L'altrove comincia qui*  
Raffaello Cortina Editore, Milano 2004
- L'arte dell'accecamento*  
Raffaello Cortina ed., Milano 2007
- Virno, Paolo *Gramática de la multitud*  
Traficantes de Sueños ed., Madrid 2003
- Quelques notes à propos du general intellect*  
Futur Antérieur journal, n. 10, 1992  
In Italiano come: *General Intellect*  
in *Lessico Postfordista*. Feltrinelli, Milano 2001.
- Vitta, Maurizio *El Sistema de las imágenes : estética de las representaciones*  
*cotidianas*  
Paidós ed., 2003
- Wachs, Martie e  
Crawford, Margaret *The car and the city*  
(a cura di) The University of Michigan Press, Ann Arbor (Mich.) 1992

- Watzlawick, P.,  
J.H. Beavine,  
D. D. Jackson      *Pragmatics of human communication: a study of interactional patterns, pathologies and paradoxes*  
Astrolabio ed., Roma 1971
- Weissmüller, Laura      *Tower of Thoughts,*  
in *Süddeutsche Zeitung*, Feuilleton, 18./19.10.2014  
in <http://www.coop-himmelblau.at/>
- Wiener, Norbert      *The human use of human beings,*  
Houghton Mifflin Company, Boston 1950,  
ed. italiana, *Introduzione alla cibernetica*  
Boringhieri ed., Torino 1966
- Wollen, Peter      *Signs and meaning in the cinema*  
BFI Publishing, London 1998.
- Wright, Frank Lloyd      *L'architettura moderna* (serie di conferenze tenutesi a  
Princeton, 1930);  
*La città;*  
in *Il futuro dell'architettura*  
Zanichelli Editore, Bologna 1985.
- Frank Lloyd Wright, *Writings and Buildings*  
a cura di Edgar Kaufmann e Ben Raeburn,  
Meridian, New York 1974
- Zevi, Bruno      *Storia e Controstoria dell'Architettura*  
Newton & Compton ed., Roma 1997
- La casa del Fascio di Como 1932-36*  
in *L'Architettura Cronache e Storia* n. 1953, Luglio 1968,  
numero monografico dedicato a Terragni, a cura di Bruno Zevi

***Cataloghi e numeri monografici di riviste***

*California Counterpoint: New West Coast Architecture 1982* catalogo dell'omonima mostra, Institute for Architecture and Urban Studies e Rizzoli International, New York 1982

*Architecture California*, Vol. 8, N. 6, Novembre - Dicembre 1986

*Architecture and Urbanism (A+U)*, vol. 51, marzo 1975, numero monografico dedicato ad Anthony Lumsden