

### 3. Interpretazione, ecologia, macrostrutture

#### 3.1 Contro l'interpretazione

1966. Susan Sontag, scrittrice, femminista e critico d' arte, pubblica una raccolta di saggi, il più importante dei quali, *Against Interpretation* (Contro l'interpretazione), dà il titolo al libro.

*Against Interpretation* è insieme un attacco e un invito. E' un attacco alle scuole di pensiero strutturaliste che dalla fine degli anni cinquanta, si sono poste ossessivamente il problema della interpretazione. E per fare ciò non hanno esitato a interrogare la linguistica, la semiologia, l'antropologia con studi non privi di fascino e di interesse. Ma il problema, afferma la Sontag, non è mettere a punto nuovi strumenti ermeneutici che permettano una più corretta esegesi dei testi poetici o una più approfondita conoscenza - in chiave psicanalitica o sociologica o marxista- delle motivazioni che fondano l'opera d'arte. Il valore dell'opera risiede, infatti, in ciò che è ininterpretabile, intraducibile. E continua: in un quadro astratto non vi è alcun contenuto o è così flebile che non vale la pena correrci dietro. In un'opera Pop il contenuto è così esplicito che alla fine scompare per eccesso di visualizzazione. Inutile quindi accanirsi su un testo quasi fosse un enigma, né cercare in un'opera la massima quantità possibile di informazione, spremendone quanti più dati possibili. E' nella trasparenza che " è oggi il più alto, il più liberatorio valore nell' arte e nella critica." Dobbiamo quindi stimolare i nostri sensi. E imparare a vedere, a ascoltare, a sentire di più perchè la trasparenza richiede l'esperienza della luminosità dell' oggetto poetico, la percezione delle cose in quanto cose. E conclude: " al posto di una ermeneutica, noi abbiamo bisogno di un'erotica dell'arte".

Come ciò possa avvenire la Sontag cerca di dimostrarlo negli altri saggi del libro, mettendo a fuoco la distanza dell'arte moderna dalla linea di pensiero hegeliano marxista, orientata a vedere l'arte in termini moralistici e allegorico-simbolici. Delinea, invece, un'estetica pluralista, dove all'artista è richiesto in primo luogo di sedurci, mostrandoci gli oggetti in prospettive nuove: " dal punto di vista della nuova sensibilità che si sta delineando, la bellezza di una macchina o la soluzione di un problema matematico, di una pittura di Jasper Johns, di un film di Godard, o la personalità e la musica dei Beatles è equivalente".

Con la conseguenza che non solo riacquistano dignità generi ancora considerati come minori quali il cinema d'evasione e la fantascienza, ma soprattutto diventano preminenti tutte quelle forme d'arte dove centrale é il problema del rapporto tra gli oggetti, il corpo, lo spazio. Per esempio gli happenings eccessivi, dissacranti, di Kaprow, Red Grooms, Jim Dine, Claes Oldenburg.

Le tesi della Sontag riassumono brillantemente tre filoni di pensiero.

Il primo è rappresentato da una schiera nutrita di critici che, insoddisfatti dalle letture contenutistiche delle opere d'arte, si sono focalizzati sulla forma

dell'opera indipendentemente da qualsiasi contenuto da essa veicolato. Dai formalisti russi agli italiani Cesare Brandi e Sergio Bettini. Sino al semiologo Roland Barthes che finalizza le sue ricerche, per quanto sofisticate, al puro piacere del testo.

Il secondo filone è rappresentato da studiosi che hanno orientato la propria ricerca sugli stretti legami che esistono tra arte e erotismo, intese entrambi come facoltà intercomunicanti attraverso le quali, per mezzo del valore liberatorio del piacere, si manifesta il rimosso, che è il nostro sentire più autentico. Da Georges Bataille a Jacques Lacan, da Wilhelm Reich a Erich Fromm.

Il terzo filone di ricerca è impegnato nella critica della società dei consumi, intendendo questa non come una degenerazione di una società fondata sulla razionalità e la scientificità, ma, proprio, come la sua più perfetta realizzazione. Da qui una sfiducia assoluta per i miti della efficienza e del tecnicismo e il bisogno di controbilanciare alla sorda e avalutativa positività del ragionamento scientifico il valore concreto dell'arte che sola, con il suo potere dialettico spiazzante e dirompente, è in grado di negare ciò che minaccia di negare la libertà. A questo gruppo appartengono gli studiosi della scuola di Francoforte e, in particolare, Herbert Marcuse il cui celeberrimo libro *L'uomo a una dimensione* (1964) ebbe un notevolissimo successo tra gli studenti americani, durante gli anni della contestazione.

### **3.2 Contraddizioni e complessità**

Il libro della Sontag ha un notevole impatto: perché la scrittrice è particolarmente conosciuta nel mondo della ricerca artistica, perché è una donna impegnata nelle battaglie per i diritti civili che in quegli anni coinvolgono studenti e intellettuali, perché scrive con uno stile semplice e efficace ed è letta anche dai non addetti ai lavori. Ma soprattutto perché, con i suoi frequenti contatti con Parigi, la Sontag è un importante riferimento sia per la cultura americana che per quella europea. Naturalmente non l'unico, forse non il maggiore -pensiamo per esempio al gallerista Leo Castelli o agli innumerevoli artisti europei che in questi anni fanno la spola tra il nuovo e il vecchio continente- ma sicuramente uno tra i più autorevoli.

Un ruolo di "ponte" simile a quello avuto dalla Sontag per la critica, lo assume nel campo della ricerca architettonica un'altra donna, Denise Scott Brown. Proveniente dall'Africa, dove i genitori si erano recati per motivi di lavoro, la Scott Brown nel 1952 si iscrive alla Architectural Association (AA) di Londra, una università privata la cui fondazione risale alla metà dell'ottocento ma che da sempre è stata all'avanguardia nella ricerca teorica e professionale, e negli anni cinquanta e sessanta sarà il punto di riferimento per il neobrutalismo e per la architettura pop in Europa

Alla AA insegnerà, a partire dal 1955, Peter Smithson. Altri professori impegnati sono James Gowan, socio di James Stirling, John Killick, che proviene dalla housing division del London City Council dove lavorano la gran

parte degli architetti di spicco del Paese, Artur Korn, un ex insegnante del Bauhaus che indaga i rapporti tra la forma urbana e le strutture sociali. Peter Cook studia all' AA e poi , verso la metà degli anni sesanta, vi insegnerà con Chalk, Herron, Crompton .

La Denise Scott Brown incontra Peter Smithson nel 1953 e ne viene fortemente influenzata, elaborando quella che chiamerà la Socioplastica e cioè un atteggiamento formativo direttamente influenzato da considerazioni sociali. Dirà: "il *New Brutalism* mi fece capire che gli obiettivi sociali possono andare di pari passo con la bellezza, a condizione che noi impariamo a ampliarne la definizione- e così facendo impariamo anche ad essere artisti migliori". Discussa la tesi nel 1954, la Scott Brown, su consiglio di Peter Smithson, si reca a Filadelfia per prendere contatti con Luis Kahn ( le ricerche sulle macrostrutture reticolari e la Galleria d'arte della Yale University sono fortemente influenzate da Buckminster Fuller e in Inghilterra venivano letti in un'ottica brutalista). Giunta negli Stati Uniti è però coinvolta dalle facoltà di pianificazione di Penn e di Berkley . Conosce, inoltre, Bob Venturi con il quale inizia un lungo sodalizio sentimentale e professionale.

E' dal 1962 che Venturi comincia a lavorare su *Complexity and Contradiction in Architecture*. Il libro, pubblicato nel 1966, suscita enorme eco ed è forse il più duro, convincente e articolato attacco ai dogmi modernisti, tanto che il critico Vincent Scully lo definirà il più importante libro di architettura scritto dopo il 1923, quando fu pubblicato *Verso un' Architettura* di Le Corbusier. *Complexity and Contradiction* prende di mira i due protagonisti del dibattito architettonico americano, Mies Van der Rohe e Philip Johnson, in quegli anni impegnati insieme nella costruzione del Seagram Building (1954-58).

Al primo, che sostiene che *less is more* ( il meno é il più) Venturi risponde che *more is more* e, poche pagine avanti, che *less is a bore* ( il meno è una noia). Del secondo critica la celeberrima *Glass house* e la *Willey House*, una residenza costruita per clienti facoltosi in puro stile miesiano.

Venturi cita Kahn, di cui è allievo, e i protagonisti del Team X, con i quali condivide il gusto per la banalità degli eventi e il rifiuto della novità a tutti i costi: " io respingo l'ossessione degli architetti moderni che, come afferma Van Eyck, hanno cercato di perseguire tutto ciò che nel nostro tempo è differente sino al punto che hanno perso contatto con ciò che non è differente, con ciò che è sostanzialmente lo stesso".

Ma rispetto a Kahn, che persegue una architettura assolutamente integra nei suoi valori formali, Venturi ha un atteggiamento più possibilista. Dice: all'affermazione di Kahn di trasformare un oggetto in ciò che la sua essenza richiede ( "what a thing want to be"), si può affiancare l'affermazione opposta e cioè che è opportuno trasformare un oggetto in ciò che vuole l'architetto ( " what the architect wants the things to be"). E conclude: "invece che la disgiunzione dello o/o preferisco l'inclusione dello e/e, il bianco e il nero, e a volte il grigio, al bianco oppure nero".

La frase diventerà famosa; a Venturi e ai suoi non pochi seguaci verrà affibbiata l'etichetta di Grays ( Grigi).

Il possibilismo venturiano- fatto proprio anche dalla Scott Brown - entra ben presto in collisione con l'integralismo etico degli Smithson. Apre lo scontro la Scott Brown scrivendo nel 1968 due articoli critici sul Brutalismo e il Team X . Ma è polemica aperta l'anno dopo a proposito di Lutyens, architetto britannico eclettico, visto di cattivo occhio dagli Smithson ma amato per i suoi pastiches stilistici dai venturiani. Così all' articolo di Alison e Peter Smithson sulle responsabilità di Luytens rispondono Venturi e la Scott Brown con un pezzo provocatoriamente intitolato *Learning from Luytens* ( un titolo che sarà ripreso nel celeberrimo *Learning from Las Vegas*, che apparirà nel 1972 e di cui si tratterà nel prossimo capitolo).

La polemica tra Venturi e gli Smithson segna un momento di rottura ma anche di consapevolezza, facendo emergere una diversità di posizioni tra Pop e Brutalisti che, in realtà era latente sin dall'allestimento dei padiglioni del Gruppo 2 e del Gruppo 6 della mostra *This is Tomorrow*.

Per i Brutalisti la realtà è un dato su cui lavorare. Affermano Alison e Peter Smithson: " ogni discussione sul Brutalismo correrà il rischio di essere fuorviante se non si comprende lo sforzo del Brutalismo stesso di essere *obiettivo* nei riguardi della realtà, cioè verso le tendenze culturali della società, i suoi bisogni, le sue tecniche. Il Brutalismo cerca di fare i conti con la società di massa e di abbozzare una poetica che scaturisce dalle forze confuse e insieme potenti che sono in gioco. Fino a questo momento il Brutalismo è stato discusso come fatto stilistico, invece la sua essenza è etica".

Per gli artisti Pop la realtà è un dato da recepire, come fonte di fascinazione,ma soprattutto come sorgente di codici di comunicazione, che permettono all'artista di esprimersi in una lingua moderna. Se il problema degli Smithson è quindi etico - e da questo punto di vista risente ancora della cultura del Movimento Moderno- quello dei Pop è principalmente linguistico.

### **3.3 Archigram 1966: il nuovo corso**

Più vicini agli Smithson -con i quali condividono la fascinazione per le tesi neotecnologiche di Banham- che a Venturi, gli Archigram continuano la loro comune ricerca tra Inghilterra e Stati Uniti, dove alcuni degli appartenenti al gruppo si sono trasferiti.

Nel dicembre del 1966 esce il numero 7 della rivista Archigram. All'interno due fogli che, opportunamente tagliati , possono essere utilizzati per realizzare un modellino di megastruttura. Nota Reyner Banham in un saggio apparso nel catalogo della grande mostra del Centro Pompidou (1994) dedicata ai sei architetti inglesi: nel 1966, quando in tutto il mondo si parlava di macrostrutture, sembra che gli Archigram - che le hanno introdotte- le abbiano già a noia tanto da scherzarci su , dicendo: " chiunque può realizzarle, fatene una pure voi!". Nel 1966, insomma, si profila un

cambiamento di rotta. Si concretizza -continua Banham- attraverso proposte di unità di abitazioni "autarchiche, altamente flessibili, mobili e non monumentali" che possono funzionare indipendentemente da qualunque supporto o struttura.

Conferma Peter Cook: per gli Archigram diventa sempre più pressante l'imperativo di non pensare più alla città come "a una serie di edifici ... ma come una trama di avvenimenti che si intrecciano all'infinito". E rimanda all'editoriale di Archigram 7, da lui stesso firmato, nel quale si propongono sette parole chiave -*crescita, cambiamento, metamorfosi, incertezza, antizoning, consumabilità, zona franca*- che suggeriscono un slittamento di interesse dalle grandi costruzioni a scala urbana verso configurazioni spaziali di dimensioni più contenute, facilmente spostabili, realizzate con materiali non lapidei quali tessuti e plastiche. Ma, soprattutto, alla ancora più esplicita conclusione dell'articolo che mette in discussione tutta la tradizione architettonica - fatta di stanze, abitazioni, palazzi, piani urbanistici- a cui bene o male, le stesse macrostrutture fanno ancora riferimento: "prevediamo - afferma Peter Cook- che nel prossimo numero della rivista , Archigram 8, non compariranno più edifici".

Quattro progetti, licenziati nel 1966, rappresentano la nuova linea di ricerca. Sono: *Free Time Node* di Ron Herron, *Living-Pod* di David Greene, *Cushicle* di Mike Webb, *Blow-out Village* di Peter Cook.

*Free Time Node* è un campo sosta per camper, caravan, roulotte, tende. E', come suggerisce il titolo, una struttura destinata al tempo libero, che svolge, in modo innovativo, le funzioni di un campeggio ma anche prefigura una possibile città del futuro, nella quale il nomadismo diventerà una necessità, insieme, produttiva e ricreativa.

*Living-Pod* è una capsula composta da due parti: la scocca e le attrezzature. La scocca, in vetroresina, ha un doppio livello ed è bucata da una porta di accesso e da quattro aperture per un totale del 25% della superficie complessiva, tutte chiudibili ermeticamente. Il benessere climatico è garantito da pannelli sandwich isolanti. Le attrezzature previste sono: due bagni dotati di un sistema completo di pulizia automatica del corpo; alcuni distributori per gli oggetti da toilette e per i vestiti usa e getta; due armadi-silos ruotanti per custodire i vestiti che si possono riusare; un distributore mobile di cibo preconfezionato che eventualmente permette la possibilità di preparare qualcosa espresso; alcuni supporti audiovisivi mobili; una macchina per l'apprendimento e il lavoro; un sistema di climatizzazione.

Le capsule *Living-Pod*, date le dimensioni e il peso contenuti (circa 8x5x4 metri per qualche centinaio di chili), sono facilmente spostabili. Possono essere montate da sole sul terreno, sul quale si appoggiano per mezzo di piedini aggiustabili, oppure essere impilate in contenitori appositamente predisposti. L'obiettivo, sostiene Greene, è di prefigurare un alloggio tecnologicamente avanzato per una società spinta al nomadismo dalla curiosità e dal desiderio di ricerca: " è verosimile che sotto l'impatto della

seconda era tecnologica, il bisogno di una casa (cioè di un abitacolo statico e permanente) almeno in quanto elemento della struttura psicologica dell'uomo, scomparirà".

*Cuschicle* è una invenzione di Michael Webb. E' una unità completa divisa in due parti, che, come una tenda, può essere trasportata sulle spalle e montata e smontata con facilità. La prima parte è una struttura base gonfiabile, una sorta di *chaise longue* che funge da sedia e da letto e che può essere attrezzata con un casco che contiene televisore e radio. La seconda parte è la tenda che, all'occorrenza, copre la sedia-letto ed è attrezzata con un sistema di riscaldamento. Una dotazione di cibo e di acqua, completano l'unità rendendola autosufficiente.

*Blow up village* è una unità abitativa mobile, progettata da Peter Cook che può essere utilizzata nei luoghi di villeggiatura, nei raduni musicali, ma anche come unità di soccorso nel caso di eventi sismici. E' costituita da una struttura che, per mezzo di martinetti idraulici, si può espandere costituendo un'ossatura sulla quale si possono appendere cabine destinate agli ospiti. Dal supporto principale, infine, scendono alcune aste che sostengono una copertura impermeabile in plastica trasparente. Quando è inutilizzato, l'intero apparato può essere smontato e ripiegato con un risparmio di superficie e di volume del settantacinque per cento e spostato con facilità in altro luogo.

### **3.4 Avanguardie e contestazione**

Mentre i Metabolisti in Giappone, Archigram in Inghilterra, Hollein e Pichler in Austria, gli artisti Pop in America pongono le basi per una nuova estetica, Andrea Branzi studia a Firenze in un ambiente influenzato dal magnetico neoespressionismo di Giovanni Michelucci, dalle ricerche brutaliste di Leonardo Ricci e Leonardo Savioli e dalla dissacrante attività di polemista del critico Giovanni K. Koenig.

In un clima, quale quello italiano degli anni sessanta, ancora pesantemente segnato dall'eredità neo-liberty e neo-storicista, la tensione verso il nuovo di questi protagonisti rappresenta una linea di fresca novità. Ma, soprattutto, uno stimolo a andare avanti verso un terreno preparato da almeno tre eventi: le riflessioni sull'avanguardia e sulla teoria dell'informazione di Umberto Eco, che nel 1962 pubblica *Opera Aperta* e dal 1966 insegnerà proprio all'università di Architettura di Firenze; la Biennale di Venezia del 1964 nella quale, sotto l'abile regia di Leo Castelli, espongono gli artisti Pop americani; la fascinazione per la cultura beat inglese, per la musica dei Beatles e, infine, per il lavoro degli Archigram

Laureatosi nel 1966 con un progetto per un parco di attrazioni permanenti, composto da un supermercato situato all'interno di una immensa discoteca, Branzi fonda il gruppo Archizoom e organizza, insieme a Superstudio - nato nello stesso anno per iniziativa di Adolfo Natalini - una mostra dal titolo *Superarchitettura*. Che, come spiegherà la locandina, è "l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al consumo, del

supermarket, del superman, della benzina super. La superarchitettura accetta la logica della produzione e del consumo e vi esercita una azione demistificante".

Branzi, come del resto molti giovani della sua generazione, è affascinato dalle ricerche delle avanguardie e da quanto accade a Londra dove si diffondono i germi della contestazione. Vi si recherà per ascoltare i Beatles, prendere contatto con gli Archigram e rendere omaggio alla tomba di Marx.

Nel 1967 Archizoom disegna uno splendido divano, Superonda, composto da quattro pezzi componibili ricavati dall'abile taglio di un unico blocco di materiale plastico. Le diverse combinazioni possibili dei quattro sottosistemi stimolano nuovi modi d'uso dello spazio. Economico, almeno nelle intenzioni e nei materiali, Superonda, suggerisce una alternativa concreta per sbarazzarsi dalla tirannia, funzionale e rappresentativa, dei mobili tradizionali.

Ma alla brillante idea di Superonda segue una fase di stanchezza creativa, quasi un rifiuto a voler affrontare seriamente la progettazione. Tra il 1967 e il 1968 il gruppo Archizoom progetta una interminabile sequela di orrendi mobili afro-tirolesi disegnati per beffeggiare la logica funzionalista, produttivista e esclusivista del razionalismo. Pubblica cataloghi ironicamente farneticanti: "Archizoom, fornitrice dei maggiori sceiccati. Consulente dei maggiori istituti orientalistici. Consulente per films di ambiente orientale. Premiata a tutte le fiere dei paesi arabi. Contatti con l' ONU e i movimenti islamici di tutto il mondo". Realizza, nel 1969, fotomontaggi di ambienti naturali o città invase da mostruose strutture edilizie.

La crisi, in realtà, non investe solo Archizoom ma è diffusa nella cultura d'avanguardia e, anche, in quella accademica. Basta sfogliare le riviste dell'epoca per rendersene conto: pochissimi i progetti pubblicati, troppe le discussioni astratte, spesso affrontate con un linguaggio pieno di cliché, di luoghi comuni pseudorivoluzionari e barricadieri (con frasi del tipo: "non è possibile una architettura della rivoluzione, ma solo una critica politica dell'architettura"), di oscurità compiaciute.

Progetto e Utopia di Manfredo Tafuri (Laterza 1973), che esce nel 1969 come saggio dal titolo "Per una critica dell'ideologia architettonica" per il primo numero della rivista Contropiano (1/1969) riassume con efferata lucidità questo impasse.

Quasi a bilanciare, la perdita di energie creative, si assiste al dilagare dei collettivi di progettazione. Dopo Archizoom e Superstudio è il turno di UFO (1967), di Ziggurat (1969) di Strum (1971) e di Anonima Design. Gruppi si formano dovunque. Negli Stati Uniti spicca Ant Farm (1968), seguita da ONIX e Site (1970). In Austria Haus-Rucker-Co (1967), Coop Himmelb(l)au (1968) e, poi, Missing Link. In Inghilterra Street Farmer.

Un episodio emblematico della situazione di crisi che vive l'architettura durante gli anni delle contestazioni, si registra il 30 Maggio 1968. Durante la conferenza stampa di presentazione della XIV Triennale di Milano, il Palazzo dell'Arte dove ha sede la mostra dal titolo "il

grande numero" viene occupato da studenti e professori della facoltà di architettura e da artisti e intellettuali milanesi. L'occupazione dura 10 giorni, durante i quali si susseguono assemblee e discussioni. Per molti è una esperienza inebriante, per altri l'ennesimo atto di velleitarismo politico della contestazione studentesca. Fatto sta che, al termine dell'occupazione, la mostra è impraticabile: spazzatura, scritte, manifesti si sovrappongono confusamente agli spazi allestiti dagli Archigram, Aldo Van Eyck, Arata Isozaki, Saul Bass, Georgy Kepes, Georges Candilis, Shad Woods, George Nelson e cioè dalle punte più avanzate della ricerca architettonica del momento.

Ricostruendo a distanza di tempo le vicende dell'occupazione, Giancarlo De Carlo -che con Marco Zanuso, Albe Steiner e Alberto Rosselli ne è stato il progettista- rivendica l'importanza del tema scelto, la difficoltà a farlo accettare agli organizzatori, l'inopportunità di aver decretato, con l'occupazione, la chiusura della mostra prima ancora dell'inaugurazione.

"Facevo allora differenza -ricorda De Carlo- tra il grande numero che caratterizza una società pensante, dove gli individui continuano a essere protagonisti degli eventi, e la civiltà di massa che è invece una civiltà omogeneizzata, composta da individui omologati ai poteri..."

" Non so -continua De Carlo- se si sia trattato di un grande equivoco...che portò centinaia di giovani a ricusare uno dei luoghi che sprigionava la stessa riflessione critica che sembrava muovere il loro animo e le loro proteste. O se al contrario sia accaduto qualcosa d'altro nei giorni che precedettero l'occupazione: qualcosa che nasceva nell'avversione consapevole a una mostra che in fondo sviluppava un pensiero critico -e anticipatorio- anche sui rischi di irregimentazione ed eccessiva politicizzazione dello stesso movimento degli studenti".

Mostra più virtuale che reale, la XIV Triennale testimonia una oramai insanabile lacerazione tra coloro che propongono la contestazione globale della società capitalista e i riformisti, che credono ad una possibilità autorigenativa del sistema. Tra questi ultimi il gruppo che allestisce la sala italiana (Michele Platania, Antonio Barrese, Sandra Delfino, Alfonso Grasso, Gianfranco Lanimarca, Alberto Marangoni, Settimo Reconditi) e la gran parte dei partecipanti stranieri scelti tra i protagonisti del Team X (Smithson, Van Eyck, Candilis...), i rappresentanti della ricerca radicale inglese e americana ( Archigram, Nelson...), i metabolisti giapponesi (Isozaki).

Il progetto del gruppo Platania vince il concorso per l'allestimento della sezione italiana dopo un difficile testa a testa con il gruppo di Fabio Mauri. Propone un tema insolito-la desalazione dell'acqua del mare- che nasce da alcune ricerche finanziate negli stessi anni dal Consiglio Nazionale delle Ricerche. Ma lo sviluppa in senso poetico. Prevede infatti di allagare la sala delle esposizioni con dieci centimetri di acqua colorata, di coprire le pareti con un telone continuo, di inserire un sistema di pedane circolari mediante le quali attraversare la sala. Su queste ultime sono collocate poltrone rotanti e

basculanti nelle quali il visitatore può sedersi per osservare numerosi prismi trasparenti dai quali sono proiettate le immagini del nostro futuro. Gli stessi cilindri, inoltre, fungono da teche, contenendo al loro interno oggetti emblematici. Per esempio una sezione di serra idroponica e un modello di casa-roulotte natante. Nella sala, infine, si alternano due fasi di diversa intensità luminosa: una buia e una di luce velata. "La prima fase illustra il momento che corrisponde ad una visione verso il futuro e presenta l'intera sala (pareti, soffitto, pavimento allagato, cilindri trasparenti, pedane, pubblico) coperta totalmente da proiezioni vivamente colorate in cui si rappresentano le conseguenze della desalazione applicata ai diversi usi. La seconda fase illustra il momento corrispondente alla denuncia dello stato attuale e presenta l'intera sala coperta da proiezioni parzialmente sbiadite in cui appaiono le note condizioni di grande povertà delle zone prive d'acqua".

Giunto secondo - e quindi escluso dalla partecipazione alla Triennale- il progetto di Fabio Mauri, Piero Sartogo, Gino Marotta, Antonio Malvasi, Furio Colombo ha non minor interesse. Rappresenta un museo immaginario della Terra, così come potrebbe essere approssimativamente organizzato, all'interno di una astronave, da osservatori extraterrestri che per la prima volta atterrano sul nostro pianeta e, non avendo ancora precise chiavi di lettura, raccolgono e classificano oggetti eterogenei. Lo spazzolino da denti è così messo accanto alla bomba atomica, il grattacielo vicino al carro armato, l'intervista con l'intellettuale insieme a quella con il cantante o la massaia. Ne vien fuori un quadro inconsueto e affascinante che ci permette di comprendere bene i paradossi e i pericoli del nostro modello di sviluppo fondato sul grande numero. E anche di sorridere della soluzione disalienante proposta dagli astronauti consistente in capsule -della solitudine, dell'autocritica, del silenzio- che servono loro per ricaricarsi psicologicamente. Ironici e critici sono anche i progetti presentati da Archizoom e dal gruppo di Marco Dezzi Bardeschi, Gianfranco Censini e Riccardo Foresi. Il primo è costituito da una serie di totem che rappresentano l'immagine dei supermonopoli che controllano la produzione sul pianeta permettendo solo l'alternarsi delle mode ma inibendo ogni cambiamento strutturale; il secondo è un *simulatore dei processi mentali ad accelerazione variabile* cioè una complessa macchina in pvc traslucido e opaco composta da due *contenitori mammellari* e da un *tubo peristaltico*. Attraversando questi, il visitatore sperimenta un nuovo sistema di percezioni e di sensibilizzazione che lo metterebbe in condizione di vivere una vita non alienata. Ma, come nota maliziosamente la relazione di progetto, la macchina metabolizzante dopo aver fatto "arrivare alle estreme conseguenze, alle contraddizioni più determinanti, dopo aver portato il paziente al limite di rottura, prima di espellerlo, con un nobile atto di civismo e di giustizia, cerca di riadattarlo comportamentisticamente alla società normale da cui l'ha aspirato. Pertanto il simulatore dei processi mentali ad accelerazione variabile non può essere accusato di istigazione alla anormalità".

Rivista a distanza di tempo la scelta della giuria del concorso è stata la migliore: per quanto ironici e divertenti i progetti di Mauri, Archizoom, Dezzi Bardeschi mancano di una reale prospettiva operativa. Il progetto del gruppo Platania indica, invece, una direzione di ricerca che ha un forte effetto suggestivo. Propone con forza il tema ecologico a cui allude anche attraverso l'allestimento della sala, trasformata in una opera di Land Art (ricordiamo che nel 1968 Christo impacchetta la Kunsthalle di Berna e nel 1969 Robert Smithson comincia Spiral Jetty a Great Salt Lake, mentre in Italia nel 1967 nasce l'arte povera e Gianni Pettena nel 1968 conduce i suoi esperimenti di performance urbane e paesistiche). Ma anche si impone per l'uso delle immagini volatili dei proiettori che, insieme ai riflessi dell'acqua e alle teche trasparenti, rendono la sala leggera e evanescente. Platania e il suo gruppo sembrano aver intuito con venticinque anni di anticipo quanto Toyo Ito teorizzerà con la *Torre dei Venti*, la *Mediateca di Sendai* e il saggio *Tarzans in the Media Forest*: che siamo entrati nell'epoca in cui le più aggiornate tecnologie - e *in primis* quelle informatiche - se non vogliono ridurci a uomini unidirezionali, devono restituirci ai valori fondamentali della natura, sintonizzandoci attivamente ai suoi intimi flussi e orientandoci verso un nuovo nomadismo.

Lavorano su un registro metaforico e allusivo anche le installazioni dei gruppi stranieri. Spiccano, tra tutte, le proposte degli Smithson, di Archigram e di Saul Bass, mentre nelle manifestazioni parallele delle sezioni estere -cioè lasciate alla libera trattazione dei singoli paesi- si fa notare l'Austria con l'allestimento di Hollein.

Gli Smithson, che avrebbero dovuto illustrare il tema della *decorazione della città moderna*, propongono dapprima un plastico della Firenze storica, le sue feste, i suoi riti nuziali in costume d'epoca. Ma come commenta Zevi sul settimanale *L'Espresso*: "arrivati da Londra con tale progetto, alle obiezioni scandalizzate hanno risposto sorridendo e promettendo di rifletterci sopra. Poi, non hanno alterato nemmeno un particolare, tanto che gli organizzatori della triennale sono stati costretti a dichiarare ufficialmente il proprio dissenso". In realtà l'operazione degli Smithson, almeno a giudicare dalle fotografie dell'installazione, è più ambiziosa. Perché lancia, di fatto, un grido di allarme contro gli effetti provocati dalle città dei grandi numeri nel momento in cui esamina una città storica e di medie dimensioni come Firenze e evita di commentare la decorazione di Las Vegas, Chicago, Manhattan, Tokio o Londra. E poi, perché propone una riflessione insieme antropologica e ecologica. Nell'installazione compare, infatti, un grande plastico di Firenze nel quale l'edificato è eliminato per fare posto a un immenso prato. Restano sul posto solo i monumenti più significativi: il Duomo, Ponte Vecchio, il Battistero, Santa Croce... Il tessuto urbano è invece rappresentato su una fotografia posta sul soffitto, quasi come se avesse preso il volo. Tra il sottostante prato punteggiato di monumenti e il sovrastante tessuto urbano sono sospese alcune buste della spesa e alcune riproduzioni; sulle pareti

immagini di libri, di macchine, di rappresentazioni cittadine. L'installazione, più che alle antiche feste, probabilmente allude agli slogan della protesta giovanile ( ricordate: *sotto il marciapiedi c'è la spiaggia ?*) ma anche al piano di Parigi di Le Corbusier (1930) con il quale il Maestro svizzero proponeva di radere al suolo i vecchi quartieri ad eccezione dei monumenti più significativi, per lasciare spazio al verde e ai grattacieli cartesiani. Ma adesso, a distanza di oltre trenta anni dalla Carta di Atene (1933) e dopo le denunce appassionante della Jane Jacobs (*The Death and Life of Great American Cities* è del 1961) contro i deludenti risultati dell'urbanistica pseudorazionalista del Movimento Moderno, non ha più senso proporre alcuna città ideale. Occorre fare i conti con le città reali: dove il bisogno di verde si scontra con l'esigenza di socializzazione, e la motorizzazione e gli scambi commerciali con l'esigenza di ordine e armonia. Ecco allora che l'installazione degli Smithson, pur non fornendo precise risposte, mette tutti questi elementi sul tappeto cercando di analizzarli isolandoli e, insieme, focalizzandoli nelle loro interazioni.

L'installazione degli Archigram è articolata su tre poli: una *vending machine*, l'esposizione di un prototipo di *Cuschicle* di Michael Webb, e *Big Bag*.

Quest'ultimo -notiamo di sfuggita le possibili analogie linguistiche con il Big Bang e concettuali con la *boite en valise* di Duchamp- è un tubo di plastica trasparente, gonfiabile, spostabile, lungo 18 metri e con un diametro di 2,9 metri, sospeso sulla testa dei visitatori. All'interno una serie di piani rigidi che fungono da ossatura del tubo e, insieme, da piani di appoggio per i plastici dei progetti e da schermi di proiezione per film e diapositive. La ricetta che gli Archigram propongono per il grande numero è in linea con la loro ricerca: città flessibili, uso delle tecnologie più avanzate, mobilità e nomadismo, interazione con gli utenti. Di nuovo vi è un'attenzione sempre più pressante per l'effimero delle immagini proiettate sui grandi schermi e delle luci artificiali metropolitane, che sfocierà nei successivi lavori di *Istant city* (1968), *Soft Scene Monitor* (1968) e nel progetto per il Casinò di Monte Carlo (1971).

L'installazione di Saul Bass è un labirinto di 6.000 cassette, uno sull'altro "con seimila maniglie, seimila numeri, seimila sigle" che simboleggiano la catalogazione totale "senz'anima né direzione; un mondo innumerevole, ottusamente registrato e incasellato in anonimi quanto inutili reparti".

Per l'esposizione austriaca Hollein realizza un angosciante percorso fatto di corridoi e di porte lungo il quale lo spettatore viene investito da stimoli sensoriali determinati sia da suoni ( per es. il rumore di una bufera) sia da situazioni spaziali ( superaffollamento o disorientamento). Dichiarò Hollein, non senza una punta di retorica: " questa esposizione opera attraverso mezzi fisici (attraverso il tatto, l'udito, l'odore e il suono) ma anche attraverso mezzi psicologici. Qui non è rappresentato solo il Grande Numero, ma anche l'individuo singolo. L'esposizione è per l'individuo ma è offerta al grande pubblico. Da un lato è precisa nell'uso della tecnica, dall'altro è improvvisata; è chiara e diretta, ma vi è anche qualcosa di Kafka e Freud. E'

ambivalente, piena di contraddizione, come la vita, ma essendo così, è totalmente Austriaca".

### 3.5 Megastrutture: tra Habitat 67 e Osaka

Nell' ottobre del 1966 esce un numero monografico de *L'architecture d'aujourd'hui* dedicato alla ricerca architettonica. Si apre con un ricordo dell'inesauribile creatività sperimentale di André Bloc , appena scomparso. Seguono i progetti di due architetti che, sia pur orientati verso una dimensione professionale, perseguono una ricerca d'avanguardia; sono Paul Rudolph e John Johansen. Il primo, nonostante figure con tre progetti di stampo brutalista, sta indirizzando la ricerca verso forme sempre più plasticamente espressive e la sperimentazione di macrostrutture con componenti tridimensionali industrializzati: "la casa mobile-afferma- è il mattone del XX secolo". John Johansen, ribelle e sperimentatore, sta orientandosi verso un'architettura polifonica, mobile, esplosa spazialmente, battezzata *Action Architecture*.

Una pagina è dedicata a Maurizio Sacripanti che con il suo Teatro Totale, propone una macchina teatrale composta da piccoli blocchi mobili operando sui quali è possibile produrre un numero pressoché illimitato di configurazioni spaziali. " Non posso pensare- afferma l'architetto- che spettacoli così esaltanti quali i balletti di John Cage, possano essere mortificati dalle squallide scene teatrali tradizionali"

Sono illustrati, poi, i progetti di macrostrutture di Alfred Neumann e di Zvi Hecker per un centro civico e per una sinagoga. Segue un resoconto delle esercitazioni degli studenti di Leonardo Ricci della Facoltà di architettura di Firenze, organizzate su principi radicalmente situazionisti, metabolici, macrostrutturali .

Verso la fine del numero vi è il piano per una città satellite a prevalente sviluppo verticale di Arnold Kircher, il progetto di una città-megastruttura fondata su enormi coppie di lastre triangolari di Stanley Tigerman e una proposta del giapponese Kiyoshi Kawasaki per l' organizzazione dell'Expò di Osaka del 1970, mediante slanciati cavalletti strutturali in acciaio. Conclude un rendiconto sulle tensostrutture e le costruzioni reticolari, dal titolo emblematico: *Architectes, ingénieurs*. Vi compaiono, tra gli altri, studi e progetti di Makowski, dell'allora giovanissimo Renzo Piano, di Frei Otto, di Roger Tallibert, di Serge Kétouff.

Il fascicolo de *L'architecture d'aujourd'hui* - una pubblicazione attenta al nuovo, ma prudente nella difesa dei valori oramai consolidati del Movimento Moderno- registra e sancisce uno stato di fatto: le ricerche di Buckminster Fuller, dei Metabolisti e degli Archigram sono, sul volgere della metà degli anni sessanta, entrate in circolo. Tanto che su questi argomenti la stessa rivista ritornerà più volte e, in particolare, con il numero dedicato all' Habitat (n.130 del 1967) e alle strutture (n.141 del 1969). E anche le riviste *Domus*, *Forum*, *Casabella*, *The Architectural Review* con sempre maggior

frequenza si diffondono sul tema delle macrostrutture, dei tralicci reticolari, della prefabbricazione tridimensionale. Nonostante il crescente interesse della stampa specializzata, però, le realizzazioni di prototipi sono ancora limitatissime; e un progetto importante e emblematico, che non sia una attrezzatura sportiva o una struttura puramente utilitaria, non è stato ancora costruito.

L'occasione per realizzarlo è l'Esposizione Mondiale di Montreal del 1967, quando viene affidato al giovanissimo Moshe Safdie l'incarico di progettare una struttura abitativa sperimentale.

Moshe Safdie è uno studente prodigo della McGill University: nel 1960 vince un viaggio di studio in Nord America e nel 1961, grazie a un progetto per una struttura urbana tridimensionale integrata, attira l'attenzione della comunità accademica canadese. Lavora per un anno a Montreal con l'olandese di Sandy van Ginkels, suo correlatore di laurea, che lo introduce alle problematiche dei CIAM e alle teorie del Team X e lo presenta alla rivista *Forum*, inviandone, per la pubblicazione, la tesi. Poi Safdie si reca a Filadelfia dove lavora presso lo studio di Louis Kahn, personaggio emergente dell'universo culturale americano e internazionale. Di Kahn, ammira i Richards Laboratory e la Office Tower, due progetti ancora intessuti dell'estetica brutalista e aperti alla riflessione macrostrutturale. Ma lo deludono le opere successive. Così, nel 1963 ricevuto da van Ginkels l'invito a tornare a Montreal per occuparsi dell'Expò, lo lascia.

Nel 1964 Safdie propone due organismi sperimentali, uno di 12 e l'altro di 22 piani, a forma piramidale, composti da cellule tridimensionali prefabbricate per 1200 unità abitative. E, inoltre, un hotel da 350 camere, due scuole e un'area commerciale. Dopo innumerevoli vicissitudini, che paiono vanificare il progetto, gli viene concesso di realizzare appena un decimo di quanto proposto-158 unità abitative- con un budget assolutamente insufficiente. Safdie, che è giovanissimo (nel 1963, quando inizia l'avventura di Habitat 67 ha appena 25 anni) accetta la sfida realizzando un complesso abitativo di grande valore architettonico. Monta insieme 365 moduli tridimensionali prefabbricati. Prevede 15 differenti tipi di abitazioni che vanno dalla suite di 57 mq. alla casa con 4 stanze da letto di 160 mq. Utilizza serramenti in plastica normalizzati della ditta Geon. Prevede un bagno tridimensionale in fibreglass lucidato. Contratta con la *Frigidaire* un blocco cucina.

Realizzato per tempo, l'edificio ha un impatto enorme. I critici sparano a zero sulla frastagliata e inconsueta forma del complesso, gli entusiasti sottolineano che, grazie agli strani incastri previsti dall'architetto, ogni appartamento gode di ottima vista e si apre su un terrazzo o su un giardino. Fatto sta che l'edificio diventa ben presto un riferimento ideale per i progettisti impegnati nel campo delle macrostrutture. E insieme alla cupola geodetica del padiglione americano progettato da Buckminster Fuller e alla tensostruttura del padiglione tedesco ideato da Frei Otto sarà l'edificio più osservato dalle frotte di giapponesi che si recano a Montreal per trarre idee per l'esposizione

che si terrà, a distanza di tre anni, ad Osaka, il secondo importante banco di prova per il partito delle macrostrutture.

A progettare il master plan di Osaka è l'abile Kenzo Tange, che ideerà per i 33 ettari del parco espositivo un sistema infrastrutturato da una efficientissima e avveniristica rete di trasporti (monorotaia, tapis roulant, funicolare, taxi elettrici...) ma sufficientemente elastico per lasciare massima libertà spaziale e compositiva ai 53 padiglioni stranieri e ai 32 nazionali. Centro focale dell'Expò, il cui tema è "Progresso e armonia per l'umanità", è una grande piazza, progettata dallo stesso Tange con la consulenza strutturale di Yoshikatsu Tsuboi. Posta nel baricentro dell'area è il primo richiamo per i milioni di visitatori che entrano attraverso l'ingresso principale. A captarne l'attenzione è la grande copertura di 108x291 metri supportata da sei leggeri piloni e eseguita con un sistema tridimensionale di travi reticolari semplice e molto elegante nonostante le dimensioni gigantesche. Appesi alla struttura, numerosi sistemi edilizi di scala minore -capsule, passerelle, scale, gradonate- che mediano la scala superumana della costruzione con quella umana degli utenti e garantiscono lo svolgimento all'interno della piazza di numerose attrazioni. E anche la possibilità di visitare la stessa copertura e di godere dall'alto della vista del pubblico dell'Expò che così diventa esso stesso oggetto di interesse e curiosità. Leggermente decentrata rispetto al centro della piazza, vi è, inoltre, una colossale statua totem -la Torre del Sole- che, protesa verso l'alto, sfonda la copertura. Accessibile all'interno, la Torre del Sole permette allo spettatore di percorrere un cammino simbolico che va dal passato, collocato sotto terra, al presente, lungo il piano della piazza, sino al futuro ubicato nei piani più alti.

Giudicata dai critici come il capolavoro dell'Expò di Osaka, la piazza di Tange è il punto di confluenza delle ricerche dei gruppi d'avanguardia metabolisti e neofuturisti, alcuni dei quali ne partecipano direttamente alla costruzione e all'allestimento. Il metabolista Kurokawa, per esempio, installerà nel tetto alcune capsule abitative fatte di elementi tridimensionali componibili e all'occorrenza sostituibili e integrabili. Gli Archigram vi presenteranno la mostra *Dissolving city*, una indagine sull'habitat del futuro, caratterizzato da nuovi sistemi di protezione dalle intemperie, quali le cupole geodetiche di Buckminster Fuller o la stessa piazza di Tange, che rendono di fatto superata l'architettura tradizionale.

Tra i padiglioni non mancano costruzioni di grande interesse. Spicca tra tutti quello americano progettato da Davis, Brody, Chermayeff, Geismar e de Harak. È una struttura ovale lunga circa 150 metri, quasi completamente interrata e caratterizzata, all'interno, dallo scorrere continuo dell'acqua e delle immagini proiettate lungo le pareti e, all'esterno, da una copertura traslucida in vinile e fibra di vetro parzialmente supportata dalla pressione dell'aria interna. Due espedienti figurativi che rendono la leggerezza e il vuoto dello spazio lunare lungo il quale si avventurano gli astronauti americani e i cui cimeli attirano gli interessatissimi visitatori giapponesi.

Dedicato all'ecologia è il padiglione scandinavo, mentre alle immagini è quello olandese.

Vi sono poi, tra gli espositori privati, numerosi padiglioni iperfuturisti: ma spesso così superficiali da rasantare il *kitsch*. Fa eccezione il padiglione del Fuji Group : una struttura pneumatica composta da lunghi tubi accostati l'uno con l'altro, ognuno dei quali ha un diametro di circa 4 metri e una lunghezza di 85.

La partecipazione dei metabolisti è nutrita.

Yoshisazaka Ryusei presenta nel padiglione nazionale giapponese il progetto per una città del domani composta da torri verticali di servizio e grandi superfici orizzontali per vivere o abitare ( ma il progetto pare che abbia scarso successo tanto che i giapponesi lo soprannominano, invece che *City of Tomorrow*, cioè città del domani, *City of Sorrow*, cioè città del dolore).

Kurokawa propone tre opere emblematiche: sono le capsule abitative di cui abbiamo già parlato, il Takara Beautillion e il Toshiba Ihi Pavillon.

Il Takara Beautillion è un edificio interamente prefabbricato in struttura d'acciaio e solai in cemento armato. Si monta in pochi giorni ed ospita capsule prefabbricate in acciaio inossidabile sulle cui pareti sono proiettate immagini del repertorio pop e al cui interno sono collocati gli stand espositivi.

Il Toshiba Ihi Pavillon è una struttura composta da 1444 tetraedi che, montati, contengono al loro interno un teatro per 500 spettatori. Montabile e smontabile anch'esso in pochi giorni, affascina per la sua forma inconsueta, leggera, vibrante.

Per il padiglione italiano vi è polemica. Bandito in ritardo un concorso viene scelto il progetto di forma avveniristica ma banale di Tommaso e Gilberto Valle che si riscatta per la struttura firmata da Brusa Pasquè con la consulenza tecnica di Sergio Musmeci. La motivazione è equivoca: " la commissione giudicatrice, pur riscontrando nel progetto degli architetti Monaco e Ligini superiori qualità di ordine estetico e funzionale, e nel progetto presentato dagli architetti Sacripanti e Nonis spiccati caratteri di originalità inventiva, ha deliberato di assegnare il premio al progetto presentato dall' architetto Tommaso Valle e dall' ing. Gilberto Valle che, nelle particolari circostanze di luogo e di tempo, dà invece nei confronti dei precedenti maggiori affidamenti di poter essere realizzato in Giappone nei limiti di tempo e di spese previsti".

Tralasciamo il progetto Monaco e Ligini; resta che viene cassato per l'ennesima volta il progetto di uno dei più geniali protagonisti dell'avanguardia italiana: Maurizio Sacripanti. Questi, prevedendo un sistema di cilindri e di dischi rotanti, supera il discorso delle macrostrutture e proietta la ricerca architettonica verso riflessioni spaziali e tecnologiche estremamente raffinate-intersezione di spazi complessi, movimento dei componenti, fluidità delle immagini- per riprendere le quali occorrerà aspettare gli anni ottanta e novanta.

Accanto al progetto realizzato dai Valle, vi è anche uno spazio espositivo di modeste dimensioni che viene notato dall'attento critico del *The Architectural Review*: è una elegante struttura prefabbricata in ferro e con pareti e tetto in tessuto di poliestere progettata da Renzo Piano. E' la costruzione più rappresentativa sinora realizzata dal giovane progettista italiano, prima del Centro Pompidou, il cui concorso vincerà inaspettatamente l'anno dopo (1971), insieme a Rogers e Franchini.

L'esposizione di Osaka ha un immenso successo di pubblico: si stima che sia stata visitata da 60 milioni di spettatori di tutti i paesi. Per il Giappone, che al culmine del suo boom economico cerca di trovare nuovi mercati e affermare la propria immagine internazionale, è un notevole successo. Per i metabolisti e l'internazionale delle macrostrutture è il pretesto per mostrare i propri prodotti e ottenere un'apertura di credito da parte dell'opinione pubblica, sancita dalla successiva costruzione di numerosi edifici sperimentali. Per ricordare solo alcuni tra i più famosi: nel 1971 lo Sky Building di Youji Watanabe, nel 1972 il Nakagin Capsule Tower di Kurokawa, nel 1973 il Kibogaoka Youth Caste di Tatsuhiro Nakajima e Gaus .

Le macrostrutture impazzano. E in Italia trovano tre interpreti d'eccezione: Manfredi Nicoletti, Aldo Loris Rossi, Luigi Pellegrin.

Manfredi Nicoletti già nel 1966 propone eleganti macrostrutture per il Principato di Monaco e nel 1968 un avvincente grattacielo elicoidale, alto 500 metri, prodigiosamente calcolato da Sergio Musmeci.

Aldo Loris Rossi nel 1967 progetta un futuristico immobile di abitazioni e uffici a Napoli; poi, nel 1970, a trentasette anni, insieme con Donatella Mazzoleni, che ha appena 27 anni, vince il prestigioso concorso internazionale "per una città nuova" bandito dalla rivista *Construction et Humanisme*. Propone un edificio fortezza di 300 piani alto 800 metri, lungo un chilometro, profondo in media 48 metri. Previsti 2500.000 abitanti che abiteranno negli ultimi 207 piani. Gli altri 97 piani sono così suddivisi: primo piano libero e lasciato al circuito territoriale; secondo destinato ai mercati generali e al commercio; nel terzo amministrazione civica e sedi politiche, nel quarto, attività culturali; dal quinto in poi attrezzature per il tempo libero, compreso un parco pubblico e un giardino zoologico. Luigi Pellegrin propone città che si sollevano su piloni esilissimi. Tra queste una città lineare che flotta nell'aria, attraversando incontaminate pianure e scavando montagne per non alterare, se non con la purezza del proprio segno, il territorio e offrire, attraverso nuove e vertiginose visuali, un nuovo rapporto tra uomo e paesaggio.

Il tentativo di Pellegrin di unire ecologia e macrostrutture è però destinato a fallire. Richiede, infatti, una troppa elevata sensibilità architettonica e paesaggistica che solo pochi progettisti riescono a padroneggiare e un controllo dei processi economici e fondiari che di fatto è irrealizzabile in società non rigidamente organizzate e pianificate.

Vi è poi la paura, certamente motivata, che , al di là delle previsioni dei progettisti, strutture così irregimentanti possano portare alla costruzione di inumane megalopoli, simili a enormi quanto anonimi alveari. Così contro le macrostrutture si coalizzano un insieme di forze che di fatto le emargineranno progressivamente dalla ricerca architettonica degli anni a venire. Sono, innanzitutto, coloro che , contro la dimensione inumana del nuovo, rivendicano l'equilibrio e la misura umana della città storica: abbiamo già citato il libro celeberrimo della Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* apparso già nel 1961, e ricordiamo che il testo *L'architettura della città* di Aldo Rossi è del 1966.

Ma a prendere le distanze dalle macrostrutture sono anche gli utenti, che a questi ingombranti edifici in ferro e cemento preferiscono la villetta a schiera in mattoni, e i giovani hippies il cui ideale è il sacco in spalla e la tenda da piantare in aperta campagna.

Se vogliamo, con una data, segnare l'inizio del declino della ricerca macrostrutturale possiamo fissarla al 1973 quando si svolge presso l'università di Lehigh in Pennsylvania un convegno contro gli edifici alti. Ecco alcuni dei capi di accusa: alterano la fisionomia dei luoghi, compromettono il paesaggio, accrescono l'alienazione, sono trappole in caso d'incendio, pongono problemi speciali nelle zone sismiche, creano il caos urbano, incoraggiano la criminalità, richiedono, per il loro funzionamento, troppa energia. Ovviamente, non tutte le accuse sono fondate. Ma così vengono percepite dall'opinione pubblica e dalla ricerca accademica, che , dopo tante aperture "avventuristiche", sente l'esigenza di tornare verso i più tranquillizzanti sentieri dello storicismo e del recupero della tradizione disciplinare.

### **3.6 Ecologia e rifiuto dei valori urbani**

Nel 1957 i sovietici lanciano lo *Sputnik*; nel 1959 l' americano *Explorer IV* ci fotografa da 27.200 km. di altezza; nel 1961 il maggiore Gagarin effettua 17 orbite intorno alla Terra; nel 1962 il colonnello Glenn pilota la *Friendship III*; nel 1963 è la volta della prima donna, la Tereskova; nel 1965 Leonov galleggia per 10 minuti nello spazio; nel 1969 Amstrong compie il primo passo sulla luna. La Terra, sinora vista come illimitata fornitrice di spazi e di energia, a seguito del nuovo punto di vista imposto dai viaggi spaziali, appare come un sistema dall'equilibrio labile e precario. Nasce la coscienza ecologica. In architettura i primi segni di questa nuova sensibilità li abbiamo visti con gli Archigram che nel 1966 abbandonano la ricerca di macrosistemi a scala metropolitana per organismi leggeri, mobili, strettamente interrelati al contesto naturale. Ma è nell' Expò di Montreal che, con la tenda di Frei Otto e il Padiglione di Buckminster Fuller , si configurano le due principali direzioni di ricerca tese al perseguimento di un nuovo rapporto tra architettura e ambiente naturale. La prima, percorsa dal tedesco, si rifà all' ideale mimetico della tradizione romantica: le tensostrutture, infatti, riprendono la forma del

paesaggio, restituendo all'habitat umano quelle linee morbide, fluide e ondulate che l'edilizia tradizionale gli ha negato.

La seconda, sostenuta dall'americano, propone forme, quali le cupole geodetiche, perentorie come equazioni matematiche. " La mia cupola - afferma Buckminster - non è un gioco per il tempo libero. E' un sistema di controllo ambientale estremamente sofisticato, ottenuto con un risparmio di materiale e di fatica molto maggiore di quello che può essere ottenuto con altre strategie ingegneristiche alternative".

Proposte all'industria americana, che di fatto le guarda con scetticismo, le cupole geodetiche fanno fatica a decollare. Vengono, però, accolte con entusiasmo dai giovani, affascinati dalle logorriche conferenze (anche oltre le dieci ore) che, con energia inesauribile, Buckminster Fuller tiene in ogni parte del Paese.

Nel 1966 a Città di Trinidad, nel Colorado, dieci ragazzi e tre ragazze, le utilizzano per realizzare una comune dal nome emblematico di *Drop City*. Tre cupole formano lo spazio di soggiorno e cucina comune, un'altra serve per l'atelier, altre più piccole, infine, per dormire. I materiali usati sono semplici e economici, alla portata delle scarse finanze degli occupanti che si dedicano a attività artistiche poco remunerative: sono aste di legno per l'ossatura portante, pezzi di lamiera di vecchie automobili per il rivestimento, pannelli di polistirene per l'isolamento termico. A ravvivarne l'aspetto, provvedono i colori vivi e brillanti: verde chiaro, nero e rosso, blu e argento. Realizzata come comunità sperimentale, *Drop City* diventa ben presto un modello per una generazione di ragazzi che al Vietnam e al carrierismo mostra di preferire l'amicizia, il libero amore, la musica, la droga.

Un altro architetto che funge da punto di riferimento per i giovani hippy americani è il paesaggista Lawrence Halprin. Insieme con la moglie Anna, una regista di attività teatrali e di danza, la coppia organizza tra il 1966 e il 1968 gli *Experiments in Environment*, cioè seminari della durata di un mese che esplorano le interazioni tra il corpo e la natura. Evidente il riferimento alla body art e alle performances di Allan Kaprow, Yoko Ono, Yayoi Kusama, Bruce Naumann soprattutto nella esplorazione del corpo, nella disinibizione dei comportamenti, nella ricerca di atteggiamenti, anche sessuali, liberatori. Ma vi è, rispetto a queste ricerche artistiche, un originale e interessante slittamento verso la natura, intesa non più come "altro da sé", ovvero un territorio da possedere o da ghermire, ma come dimensione con la quale entrare in simbiosi.

Nel 1967 Halprin disegna il Sea Ranch: è un complesso residenziale di 2.000 ettari in un territorio incontaminato 160 km. a nord di San Francisco. Previste 3.000 abitazioni che saranno poi progettate da Esherick, Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker. Il programma imposto da Halprin è fondato sull'assoluto rispetto dei valori ambientali, indagati attraverso una analisi attenta che porta anche alla redazione di puntuali ecotabelle. Afferma Halprin: " nei casi migliori concepiamo architetture conformi all'ambiente, qui dobbiamo strapparle a

esso". Quindi: nessuna casa deve impedire la vista del mare, valorizzazione della vegetazione nativa, divieto assoluto di inserire piante estranee, materiali da costruzione compatibili con il contesto, perciò, in pratica, legno locale per le pareti, i tetti, le terrazze, gli spazi coperti e persino i patii.

Il Sea Ranch si rivela un successo. Lo apprezzano sia gli acquirenti che ne capiscono la portata innovativa ( tanto che si ribelleranno, quando, l'immobiliare, per ricavare maggiori profitti, tenta di snaturarne i principi costitutivi), sia la cultura architettonica internazionale affascinata dalle splendide fotografie che appaiono sulla stampa specializzata.

Insieme ai progetti a scala territoriale, Halprin realizza numerose sistemazioni naturalistiche di spazi urbani: tra questi il Ghirardelli Square a San Francisco, il Freeway Park a Seattle e il sistema di spazi aperti a Portland. E' un nuovo modo di concepire lo spazio urbano: saturo di valenze paesistiche e, nello stesso tempo, accogliente verso le attività, anche le più informali, degli utenti, tanto che non è azzardato parlare di un ecologismo situazionista di stampo americano.

Profeta dei giovani hippy americani è anche Paolo Soleri, un architetto torinese nato nel 1919, che trascorre un breve periodo a Taliesin, conquistato dall'organicismo wrightiano. Ma che abbandona nel 1947 perché incapace di tollerare l'aggressiva personalità del Maestro e, anche, perché non è d'accordo sullo sviluppo estensivo di Brodooacre City.

Soleri è affascinato dalle comunità autosufficienti, fondate su principi naturali, spirituali e razionali, e tanto dense da favorire una intensa attività di incontro e di scambio. Ne propone numerose nei suoi disegni visionari. Le chiama *arcologie*, per sottolineare l'unitarietà della concezione architettonica e ecologica. *Novanoah B*, per esempio, è una città marina che si sviluppa per cerchi concentrici a partire da un nucleo iniziale. La struttura è tubolare tridimensionale e i depositi e i luoghi di produzione si trovano ai livelli inferiori per permettere alle abitazioni e ai luoghi di incontro di fruire dell'acqua dei canali e del verde degli alberi. *Asteromo* è un asteroide previsto per 70.000 abitanti. E' un cilindro che al suo interno ne contiene un altro di dimensioni minori. Lo spazio tra i due volumi ospita le attrezzature tecniche. La parete interna del cilindro inscritto è tappezzata con vegetazione alimentata da un ciclo di anidride carbonica e ossigeno. Gli abitanti, spinti dalla forza centrifuga, vi poggeranno i loro piedi e le loro costruzioni. Proposte irrealizzabili? Forse. Fatto sta che Soleri, con ostinata perseveranza piemontese, realizza in Arizona nel 1970 il primo nucleo di una comunità. Vi confluiscono hippy, intellettuali alternativi, studenti che anno dopo anno, con le loro mani costruiscono una nuova città: Arcosanti. L'utopia, dimostra Soleri, sia pure con difficoltà e lentezze, è più realizzabile di quello che si pensi.

### **3.7 Tra Land e Concettuale: l'architettura come cosa mentale**

La consapevolezza del valore estetico dell'ambiente naturale induce gli artisti ad abbandonare il chiuso delle gallerie e a cimentarsi con la dimensione

territoriale. Nasce la Land Art. Emergono sulla scena internazionale Christo, Michael Heizer, Robert Smithson, Richard Long, Dennis Oppenheim. Eseguono installazioni complesse, spesso di dimensioni titaniche, la cui esecuzione richiede mesi di lavoro, l'impiego di centinaia di persone, studi di fattibilità, permessi burocratici, complessi mezzi di trasporto e di movimentazione del terreno. Propongono, infatti, di realizzare scavi che, come nel caso di "double negative" di Heizer, richiedono lo spostamento di 240.000 tonnellate di terra, oppure - è il caso di Christo- l'impacchettamento di centomila metri quadrati di costa australiana o la chiusura di tutte le uscite di una autostrada americana per 5 miglia con pareti di vetro alte tra 11 e 13 metri.

Quale è lo scopo degli artisti Land? Innanzitutto, attraverso il lavoro diretto sul paesaggio, esprimere una nuova coscienza ecologica. Ma anche scavalcare i luoghi deputati alla produzione di cultura per interagire con i luoghi dell'esistenza. E, infine - come ha notato il critico Germano Celant (Casabella 349/70)- è il desiderio di "realizzare opere di nessuna apparente utilità pratica per sottolineare in maniera macroscopica il significato primario dell'attività operativa, in rapporto al significato secondario del prodotto ...e ridare nuovamente un significato primario al lavoro, mediante l'utilizzazione della forza-lavoro che, attraverso l'iniziativa fantastica e estetica, ritorna a acquistare un peso e un'incidenza predominante nell'azione umana e artistica".

Innumerevoli sono i punti di intersezione tra la ricerca degli architetti radicali e degli artisti Land; anche perché i primi tendono, nelle loro ricerche, a allontanarsi sempre di più dalla pratica professionale per avventurarsi nei sentieri dell'utopia ambientale e della ricerca artistica fine a se stessa; mentre i secondi, si propongono, di fatto, come ideatori e organizzatori di operazioni territoriali complesse. Avremo così che numerosi progettisti - per esempio gli americani Ant Farm e Site, gli italiani Pettena, UFO, gli austriaci Hollein e Coop Himmelb(l)au- lavoreranno sul delicato crinale che separa la ricerca architettonica dalla Land. E viceversa gli artisti -Christo, Heizer, Long, Oppenheim- svolgeranno ruoli e funzioni propri degli architetti del paesaggio. Vi è, infine, il caso di Robert Smithson che vorremmo esaminare brevemente. Questi oltre a essere decisamente il più acuto e interessante esponente Land, evidenzia nella sua breve, intensa e generosa esistenza (1938/1973) particolare apertura per la ricerca architettonica che riesce a cortocircuitare all'interno della propria esperienza estetica.

Robert Smithson si fa notare nel 1966 per un articolo apparso su Artforum, *Entropy and the new Monuments*. Vi sono presentate le opere dei minimalisti: Donald Judd, Frank Stella, Ronald Bladen, Dan Flavin, Robert Grosvenor, John Chamberlain, Paul Thek, Lyman Lipp, Robert Morris, Peter Hutchinson, Sol LeWitt. Questi nuovi oggetti scultorei, ingombranti e laconici evitano, secondo Smithson, di esprimere la irrilevante soggettività di un sentire personale e segnano finalmente l'abbandono della tradizione romantica dell'Espressionismo Astratto. "Invece di ricordarci il passato come fanno gli

antichi monumenti, i nuovi monumenti sembrano portarci a dimenticare il futuro. Invece di essere realizzati con materiali naturali quale marmo, granito e altri tipi di roccia, i nuovi monumenti sono fatti di materiali artificiali, quali plastiche, cromature, luci elettriche. Non sono costruiti per stare dietro al tempo, ma per starci contro ... Il passato e il futuro sono collocati in un presente obiettivo. E questo tipo di tempo non ha spazio; è statico e immobile, non va da nessuna parte, è anti-newtoniano, è istantaneo e si contrappone alle lancette dell'orologio".

Dietro questa concezione, apparentemente essenzialista e parmenidea, si cela un fortissimo naturalismo. Smithson, da sempre appassionato di geologia, misura, infatti, il tempo in millenni e non in anni. E lo sguardo partecipa ma distaccato di chi sorvola le ere, gli permette di rappresentare, in accordo con le leggi della termodinamica, l'universo come energia tendente a uno stato entropico che annichila la vita che essa stessa produce, sino a pietrificarla nella sorda presenza della massa. La verità del mondo non si trova, quindi, nel divenire, ma nella realtà spogliata dei suoi valori, quando il caos della vita diventa ordine rigido e assoluto. Insomma: gelida stasi e immota vertigine. Smithson cita spesso una frase di Nabokov: Il futuro non è altro che l'obsoleto visto al contrario. Ed è affascinato da Borges secondo il quale il puro caos del molteplice -pensate ai labirinti o alle infinite biblioteche babeliche- combacia perfettamente con l' assoluta cristallinità della forma. La Land art, quindi, per Smithson non può coincidere con il romantico vitalismo ecologista dei movimenti alternativi, né con i sensi di colpa della società contemporanea che, in un certo stadio della propria storia, si accorge dell'improponibilità ambientale del proprio modello di sviluppo industriale. Deve essere, invece, un buco, uno squarcio attraverso cui leggere il mondo come struttura e come testo.

Come può l'uomo leggere questo libro muto? Smithson ne parla a lungo in articoli e interviste: attraverso l'attivazione di un complesso sistema di metafore, di rappresentazioni, di trasferimenti, di proiezioni. Una mappa, per esempio, trasferisce sulla carta alcune relazioni tra forme che si riscontrano nel luogo. Un diagramma, invece, evidenzia relazioni più astratte, mentre una fotografia trasferisce somiglianze formali. I modi di lettura possibili di un luogo sono quindi innumerevoli. Smithson li elenca: drawing, mapping, mirroring, digging, diagramming, photographing. Vi è infine un ultimo strumento, forse il più potente: i *non-site* (cioè i non-luoghi). Sono rappresentazioni tridimensionali che restituiscono in forma astratta la logica di un *site* (cioè di un luogo). Naturalmente i *non-site*, che poi altro non sono che modelli realizzati dall'artista, non possono fisicamente coincidere con i *site*, cioè con la realtà empirica dei luoghi. Ma poiché la rappresentano logicamente, sono una metafora efficace di questi; ne esprimono, insomma, la struttura.

Smithson realizza così un serrato dialogo tra l'artista e la natura attraverso la moltiplicazione dei modelli che la rappresentano, siano questi riproduzioni, copie, simulacri tridimensionali.

L'obiettivo, però, come è facile intendere, non è tanto una migliore comprensione dei luoghi rappresentati, quanto un'analisi del processo che noi facciamo per comprenderli. Anche perché ciò che a noi è dato conoscere sono relazioni. E le relazioni, cioè le strutture, che noi, attraverso i modelli, vediamo nella natura non sono negli oggetti. Sono nel nostro cervello.

La posizione di Smithson appare essere quella di un concettualista assoluto.

Ma ciò è vero solo in parte. Per l'Artista la mente allo stato puro è un non senso. Essa può estrinsecarsi solo nell'incontro con la realtà della natura, nell'intersecarsi con la materia. Ecco perché lo spazio, che è il campo materiale attraverso il quale si svolge il ragionamento, è importante.

Ed ecco perché l'artista preferisce confrontarsi con gli oggetti e i luoghi dove l'entropia è maggiore, dove l'energia si è autodistrutta. E' là, infatti, che appaiono con più chiarezza le relazioni, le cristallizzazioni, le strutture. E' là che per un attimo si coglie il crinale dove il caos si riunisce con l'ordine assoluto.

Il discorso di Smithson ha almeno quattro punti di tangenza con l'architettura.

Innanzitutto perché il fenomeno dell'entropia, così come si manifesta nella geologia della natura, si riscontra anche nelle realtà urbane degradate, nelle periferie, nelle discariche, nel cheapscape. E' là che il disordine, cristallizzandosi, acquista valore di forma e diventa un testo privilegiato che svela la stratificazione geologica del mondo. E' una visione questa certamente più tragica di quella giocosa del pop, che vede la periferia degradata come un inesauribile materiale per la formatività, ma non meno interessante, per i suoi risvolti epistemologici.

Vi è poi la riscoperta dell'arte come fatto spaziale puro. Per Smithson non ha alcun senso parlare di pittura, scultura, architettura. Ad esistere è solo lo spazio: quello degli oggetti, quello della mente.

Vi è, inoltre, nella poetica di Smithson un'attenzione esasperata per gli oggetti, il contesto, le relazioni. Per l'architettura è un insegnamento prezioso: il valore di un'opera non risiederà più nel valore iconico dei segni che si sovrappongono nelle facciate o negli spazi interni, ma nel sistema delle relazioni che essa sarà capace di intessere. Smithson precorre sia il concettualismo purista di Eisenman che il concettualismo contestuale dei Site (questi ultimi, alla sua morte, gli dedicheranno il numero 4 della rivista *On Site*).

Vi è, infine, il rifiuto della tragità espressionista e dell'inclusivismo del pop. L'arte viene vista come la tecnica che spoglia la realtà dai suoi aspetti accidentali, svuota il cervello dal troppo pieno del consumismo, dal vitalismo delle immagini a buon mercato, dal troppo dire della società dei media. Ciò che Smithson cerca di realizzare - con conseguenze anche nella ricerca

architettonica- è un grado zero della mente che si sovrappone sul grado zero della materia. Minimal, Land Art e arte Concettuale coincidono.

Le ricerche di Smithson non sono isolate. Kosuth e Sol LeWitt, per esempio, si pongono su una simile lunghezza d'onda. Basti per tutte ricordare *One e tre Chairs* (1965) di Kosuth : una composizione costituita da una sedia reale, una sua immagine fotografica ingrandita al vero e una definizione di sedia tratta dal dizionario. Scegliendo un oggetto banale e moltiplicandolo per tre, Kosuth lo scarica di ogni valore iconico, con la conseguenza che il suo significato non risiede più nell'oggetto stesso in quanto immediatamente percepibile ma nella correlazione dei segni tra di loro; più o meno come avviene nel rapporto tra *site* e *non-site*. Oppure come nelle *Untitled Modular* (1966) o nelle *Drawing Series* (1968) di Sol LeWitt dove l'opera è ridotta a una combinazione di moduli tridimensionali o di tratteggi bidimensionali strutturati sulla base di una combinazione logica di tipo matematico, che diventa, alla fine, l'oggetto vero della riflessione artistica. Ma le costruzioni dei due artisti, se confrontate con le concrete e insieme allucinate opere di Smithson, per quanto raffinate, corrono il rischio di cadere nel meccanico e nel tautologico.

In questo intenso clima di ricerca , nel giugno del 1969, viene inaugurata al Museum of Modern Art di Filadelfia l'ultima opera di Marcel Duchamp. Titolo: *Etant donnés: 1. la chute d' eau/2. le gaz d'eclairage*. Ad *Etant donnés* Marcel ha lavorato in segreto almeno dal 1947 con il desiderio di farla esporre solamente dopo la sua morte, che avverrà nel 1968. L'opera, concepita sin dall'inizio come postuma, completa il ciclo di un'esistenza , rappresentando un enigma da interpretare alla luce di tutta la produzione precedente. Ed è forse per questo motivo, che Duchamp, che ha vissuto e lavorato a New York, sceglie di affidarla al museo di Filadelfia dove sono esposte la gran parte delle sue opere, provenienti dalla collezione degli Arensberg, e, il *Grande Vetro*, donato quest' ultimo dalla Dreier. A curare l'allestimento dell'installazione la moglie Teeny che esegue scrupolosamente le minuziose direttive lasciate per iscritto dal marito.

*Etant donnés* è un'opera violenta e insieme ermetica sino al limite di essere indecifrabile. Violenta perché costringe l'osservatore a guardare, attraverso due buchi eseguiti su una vecchia porta, un muro dilaniato da una breccia oltre oltre la quale si intravede una donna nuda, forse morta, con le gambe divaricate che giace su della sterpaglia e tiene con una mano una lampada a gas che emette un lieve chiarore. Ermetica perché per quanti significati si siano tentati di attribuire agli oggetti e ai loro nessi, nessuno appare pienamente convincente. Per alcuni commentatori il senso principale dell'installazione consiste nell'aver esplicitato l'atteggiamento voyeuristico che è proprio dell'arte, che appunto scruta la realtà per attribuirle significati. Per altri l'opera non è che la rappresentazione tridimensionale del *Grande Vetro*: in questa la figura femminile, resa astratta, è fatta ascendere al cielo, in quella , resa concreta, giace pesantemente sulla terra. A rendere calzante il parallelo tra il *Grande Vetro* e *Etant donnés* anche la scelta di rappresentare

in entrambi i principi vitali del gas e dell'acqua. Per altri commentatori, invece, l'opera riprende una pittura di Courbet, *L'origine del Mondo*, in cui sono rappresentate, con un verismo tanto crudo da rasentare la pornografia, le gambe divaricate di una giovane donna. Per altri ancora è l'ennesima costruzione simbolica di un artista consacrato alla filosofia alchemica. Per altri, infine, *Etant donnés*, al pari di tutte la produzione di Duchamp, non ha alcun significato predeterminato: è un'opera aperta che suggerisce molteplici interpretazioni ma non ne ha alcuna privilegiata. In altre parole: i simbolismi, le citazione di elementi ripresi dalla precedente produzione di Duchamp, i riferimenti ad opere di altri autori e periodi, l'uso di elementi già codificati servono a stimolare un gioco semantico a cui partecipano in egual misura le interpretazioni di tutti i critici e gli utenti. Afferma Duchamp in uno dei suoi pochi discorsi pubblici (Houston, Aprile 1957): " l'atto creativo non è solo dell'artista. Lo spettatore fa in modo che l'opera entri in contatto con il mondo, decifrandola e interpretandola nei suoi intimi aspetti qualificanti e, così facendo, dà il proprio contributo all'atto creativo".

L'impressione che *Etant donnés* provoca negli artisti di avanguardia è fortissima. Per molti l'opera è la controprova che non ha più senso parlare di pittura, scultura, architettura ma solo di un'arte che si compenetri con la realtà sino quasi a annullarsi. Per altri mostra che ciò che è rilevante nel discorso poetico non è tanto la forma di ciò che si dice (che può essere tanto indifferente da coincidere con uno o più oggetti banali) quanto ciò che è detto. Per gli artisti concettuali, infine, *Etant donnés* è la prova delle potenzialità comunicative di una nuova stagione creativa che, a dispetto delle tesi della Sontag contro l'interpretazione, ha superato sia i vincoli dell'astrattismo che del pop, per puntare con forza sul fascino dell'enigma, dell'intelligenza e del ragionamento critico. Insomma di un ricerca formale - che come più tardi sintetizzerà felicemente Menna nel suo *La linea analitica dell'arte moderna* (1975) - riesce contemporaneamente a essere discorso e metadiscorso, facendo arte e, contemporaneamente, parlando di se stessa.