

Arte, Architettura, Ambiente.

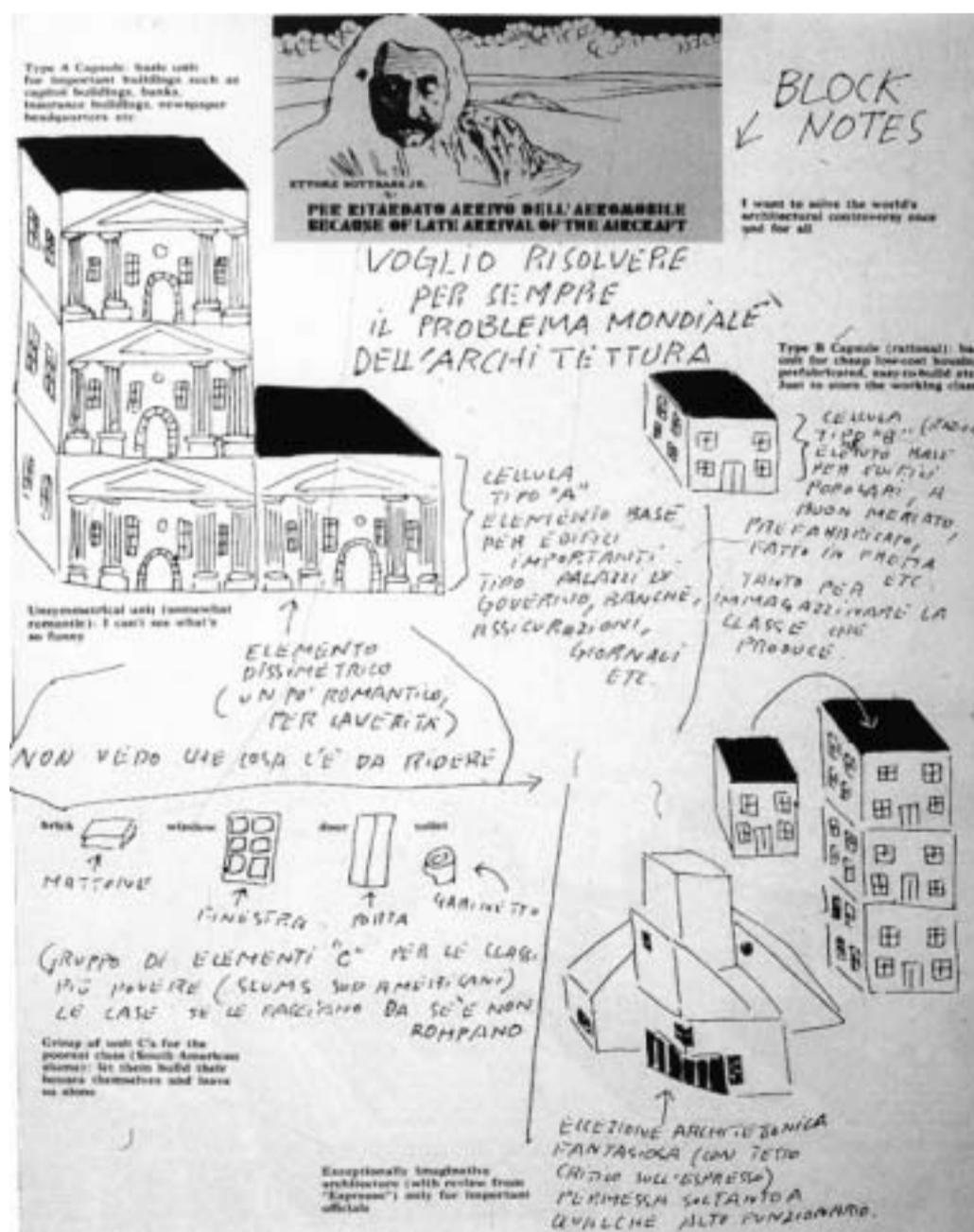
Gaetano Brundu

1975/per ritardato arrivo dell'aeromobile voglio risolvere per sempre il problema mondiale dell'architettura (Site).

C'è un punto di vista dell'artista in rapporto a problematiche e situazioni più generali o di diverso specifico quali quelle che, semplificando, possiamo indicare con i termini Architettura, Urbanistica, Progettazione ambientale e paesaggistica. L'artista, a partire dalle proprie problematiche e dalla particolare sensibilità sviluppata nelle sue esperienze specifiche, può fornire un approccio insolito a certe situazioni operative. Il punto di vista nuovo che deriva da questi collegamenti può

acquistare una forte capacità progettuale, può aprire quelle realtà ad una dimensione che vada oltre la risoluzione di problemi tecnici e di problemi individuati a priori, può rappresentare un momento di forte creatività e di crescita qualitativa.

Il senso e il limite di queste mie considerazioni restano ovviamente legati al carattere non sistematico di osservazioni che, partendo da qualche episodio significativo o da qualche situazione stimolante, vogliono soltanto rappresentare un momento di riflessione su certi particolari rapporti tra vari specifici e sugli stimoli e sollecitazioni creative che ne possono derivare. Rispetto alle problematiche che voglio qui affrontare, la dimensione dell'esperienza artistica può essere indicata come luogo in cui si precisano paradigmi di ricerca pura e disinteressata, la meno condizionata dalle componenti pratiche, contingenti, funzionali che determinano in modo più stretto le esperienze di architettura e ambiente inteso nella sua dimensione di progettazione di spazi e percorsi in situazioni di piccola o grande dimensione. Io qui tenderei a limitare la definizione di esperienza artistica alla pittura, alla scultura, al disegno libero e non di progetto, nelle tecniche storiche ma anche in quelle (come certe installazioni) che in vari modi si avvalgono delle tecnologie più recenti e di contaminazioni tra i vari specifici; in quest'ambito cercherò di restare, per esempi e citazioni e per l'indicazione di situazioni che in qualche modo mi sembrano stimolanti. Le classificazioni indicate possono apparire labili e di poca forza, o superate: ma, tutto sommato, è nell'ambito delle

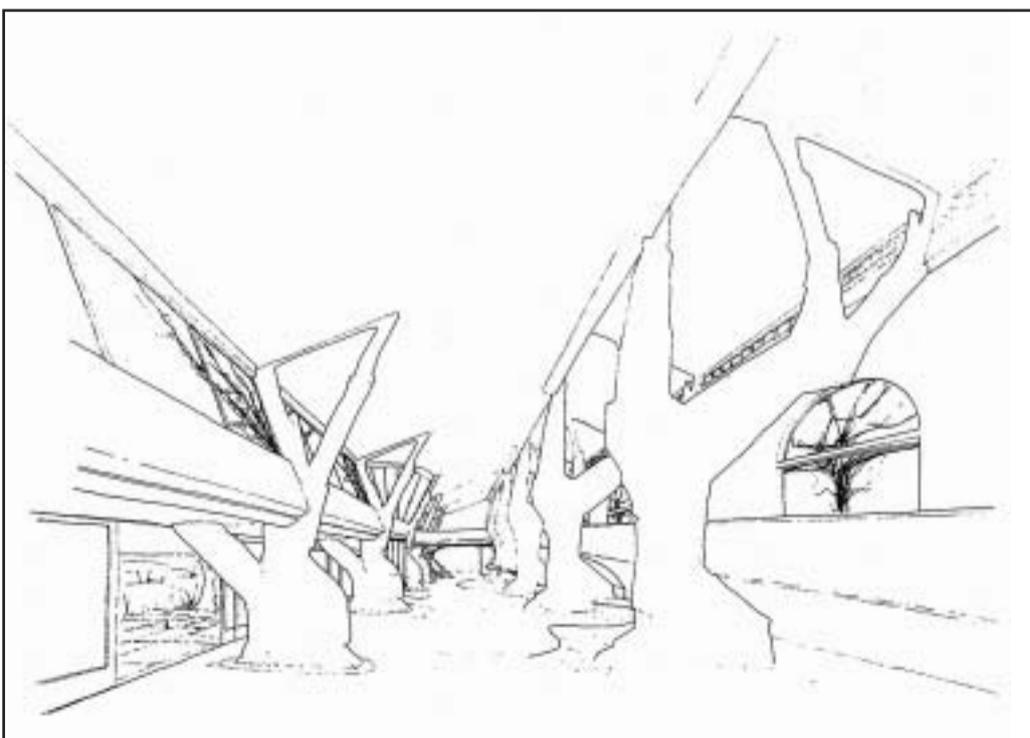
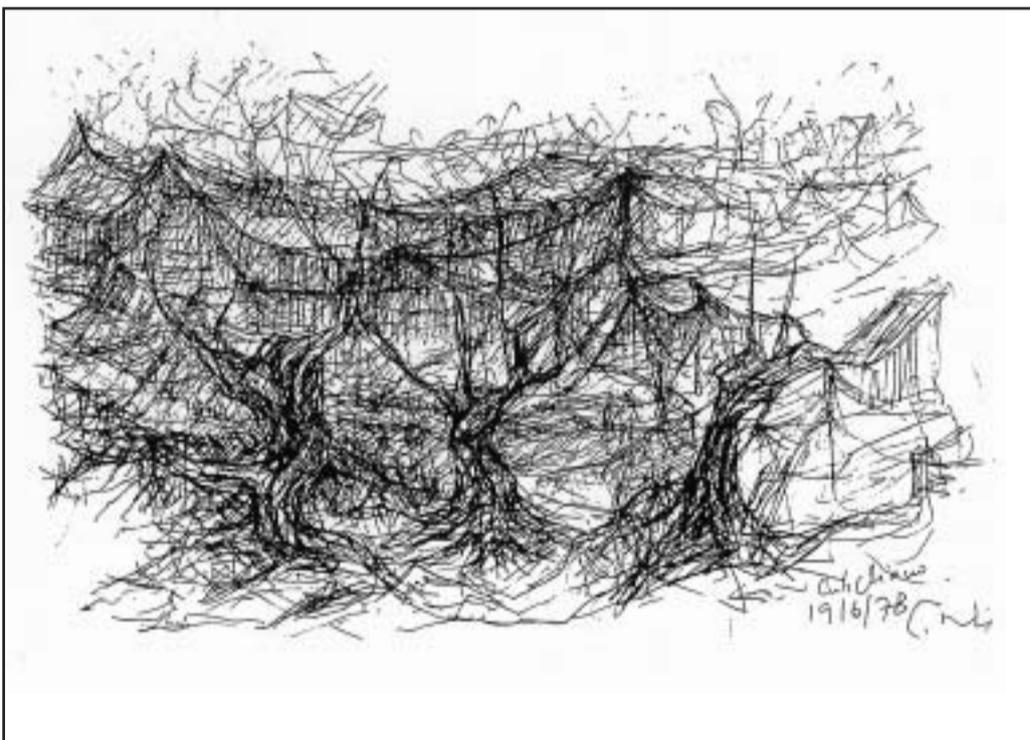


tecniche indicate che spesso si esalta (e si è esaltata, nella storia) l'autonomia espressiva e la più libera creatività. La letteratura e il cinema, la stessa musica, che tanto hanno dato e danno alla storia dell'arte anche in termini di creatività, mi sembrano meno svincolate da condizionamenti o comunque meno suscettibili di influenzare direttamente e con qualche evidenza la progettazione degli spazi di vita. Un posto a parte meriterebbe la Poesia, ma poiché voglio restare in un ambito visivo per i miei riferimenti, preferisco privilegiare forme espressive che non siano dominate da questa o quella forma di narra-

zione e la cui influenza sulle discipline di organizzazione (spazi, territori) sia meno indiretta.

Propongo questa dimensione dell'esperienza artistica per le sue potenzialità teoriche, quelle che la portano ad una più accentuata esaltazione del procedere disinteressato. Naturalmente non possiamo ignorare la sua realtà effettuale nella storia, non possiamo ignorare le innumerevoli esperienze artistiche che in qualche modo sono invece nate con il condizionamento di ben identificati limiti, dalle volontà espresse dai committenti alla scelta di rispondere a precise (magari presunte) richieste del mercato od alla accettazione di una ideologia applicata in modo più o meno ortodosso. Ma spesso la creatività ha finito per esprimersi nonostante (magari anche contro) i limiti dichiarati in partenza, con un sottile gioco di conscio/inconscio, menzogna/verità, bene/male, bello/brutto che sfuggiva ai contratti ed alle intenzioni dichiarate a sé ed agli altri. Ci sono anche limiti di altro tipo, per esempio il limite implicito nella situazione dello sviluppo tecnologico di ciascun momento storico. Più i limiti ideologici, cognitivi o di altro tipo che potevano essere manifesti in un determinato artista, in modo consapevole o, credo il più delle volte, largamente inconsapevole. Questo per precisare che non tutte le reali esperienze artistiche possono costituire dei limpidi e coerenti modelli di ricerca disinteressata, non tutte hanno (hanno avuto) la capacità (o la volontà) e la necessaria lucida consapevolezza per evitare il maggior numero possibile di condizionamenti, per svilupparsi in una dimensione in cui la pura ricerca sia esaltata al massimo. Ma la prima connotazione, quella della (possibile) maggiore libertà, resta prevalente in alcune forme di attività, negli specifici che ho deciso di privilegiare. Prevalente perlomeno rispetto ad altre forme dell'operare artistico e ad altre attività umane. Certo, oltre le peculiarità oggettive dello specifico, dobbia-

Due disegni di Giovanni Michelucci che interpretano in senso architettonico il tema del tronco d'olivo (da P. Portoghesi).



mo considerare la volontà di fare arte, quel *Kunstwollen* di cui parlava Alois Riegl e che potremmo riesumare con connotazioni più generali e più ampie rispetto all'occasione (*Stilfragen*, Berlin 1893) in cui lo studioso austriaco propose tale definizione.

Volontà artistica, appunto come indicazione di un fare disinteressato e proprio per questo presumibilmente libero dai condizionamenti della contingenza, della narrazione, della descrizione e della funzione più immediata. Volontà artistica che risponda soltanto alle sue leggi intrinseche, di specificità, di autonomo sviluppo rispetto a volontà rivolte ad altri e precisi fini.

Ma come interviene questo *Kunstwollen*? Come può intervenire l'esperienza e la sensibilità artistica rispetto a due termini di riferimento come architettura e ambiente?

La dimensione estetica calata nella progettazione e nei dettagli dell'ambiente può portare, in ultima istanza, ad una più alta qualità della vita. Possiamo assumere come modello la temperie del Circolo di Bloomsbury? Dove, nella Londra del 1907, in casa di Virginia Woolf, ci si riuniva nel culto della conoscenza e di una dimensione estetica dell'esistenza? Uso questo riferimento che può apparire insolito e bizzarro, ma mi sembra quello che può indicare un'alternativa a grette prospettive mercantili, ad un agire subordinato totalmente al perseguimento di un tornaconto monetizzato. Ma la pittura? Può identificarsi almeno un po' in quella lontana temperie londinese, o vanno fatte le necessarie distinzioni ed indicati molti dettagli di natura tecnica?

Dobbiamo limitare la definizione di esperienza artistica alla dimensione estetica? Pur sapendo che in realtà le esperienze artistiche sono dei fatti più complessi nei quali la componente estetica non è l'unica, e che ci sono movimenti o artisti in cui essa non è neppure la più importante o determinante? E che ce ne sono perfino alcu-

ni in cui essa è respinta in modo dichiarato e declamato?

Ci sono peraltro degli aspetti, generalmente determinati da fattori di funzionalità (ma non c'è anche una funzionalità attenta ai problemi psicologici?) per i quali devo lasciare la parola agli urbanisti, agli architetti, ai designers ed agli ipotetici psicologi dell'architettura: sono loro che devono portare le loro riflessioni e le loro testimonianze riguardo all'impatto che le esperienze artistiche (particolarmente quelle che rientrano nei limiti che ho indicato) hanno o possono avere sulla qualità della produzione di progetto e di realizzazione.

Per quanto riguarda queste mie riflessioni, penso che un riferimento fra i più significativi debba restare quello alla Bauhaus ed al grande sogno di Walter Gropius di organizzare e realizzare una forte integrazione fra le arti. Il ruolo di artisti quali Kandinskij, Klee, Albers, Itten, Moholy-Nagy e altri in quella famosa esperienza didattica può rappresentare un livello di qualità ed integrazione che credo non sia stato mai raggiunto in questo genere di esperienza. C'è sempre da definire l'effettiva portata di tale integrazione, resta da identificare se e come e in quali opere essa si sia espressa e sia riconoscibile, oltre la citatissima dimensione delle arti applicate e della grafica pubblicitaria che proprio nella Bauhaus godettero di particolarissima attenzione. Le numerose mostre, in particolare le proposte del Bauhaus-Arkiv di Berlino, in questi anni hanno contribuito a chiarire molti di questi problemi, ma a noi interessa la proiezione nel presente di quelle straordinarie esperienze. Ci chiediamo se quell'entusiasmo e quella sconfinata ed utopica fiducia nell'avvenire la si possa in qualche modo far nostra nonostante un mondo che (ci) appare così privo di illusioni e di speranze. Ma ne offriva di più la Germania degli anni venti? È evidente, al confronto, quanto sia paradossale la nostra posizione pessimistica. Ma allora cos'è che

toglie speranza alle nostre previsioni? È una pura dimensione soggettiva? O ci sono nelle dinamiche della storia presente, elementi che uccidono la speranza? Od è soltanto la nostra mancanza di pazzia, l'eccessivo esercizio di analisi che annichila gli spazi del sogno e dell'utopia?

Le aspirazioni e i tentativi di Richard Wagner verso l'opera d'arte totale vanno considerati dei momenti archeologici del nostro problema? O ci sono aspetti che possiamo recuperare a necessità e problematiche attuali? Anche oltre le specifiche situazioni di partenza legate al mondo della musica? D'altronde a noi serve recuperare queste problematiche per indicare possibili percorsi di totalità e integrazione delle arti, in questo caso per le possibilità che possono scaturirne a livello di creatività nei campi della progettazione di edifici e di situazioni territoriali.

Di certo oggi serve indicare delle potenzialità, indicare le possibilità insite in determinati modelli o procedimenti nell'ambito di specifiche esperienze artistiche. Magari è un problema di algoritmi, piuttosto che una presa d'atto a livello di sensibilità.

Si pone il problema di decidere se l'esperienza Bauhaus si debba considerare superata, se i tentativi di aggiornamento (Chicago, Ulm) hanno davvero prodotto esperienze e metodologie valide per chi opera ai nostri giorni. Ma a distanza di decenni, in un mondo di tecnologie e ideologie rinnovate, nell'era dell'informatica, quali insegnamenti possiamo trarre da quelle esperienze? Forse a livello generale di problematiche? O ci sono, anche in tali esperienze, precisi modelli che conservino o rivelino qualche utilità per il presente?

Da un lato c'è l'esaltazione della modernità e dell'innovazione più avanzata. Dall'altro c'è il recupero di tradizioni e di tecniche dalla tradizione, anche moderna, come nel caso della Bauhaus. Nel mondo di oggi queste due impostazioni e attività



1972/Peelling project.



1975/Indeterminate facade (Site).

convivono poiché le seconde (i modelli della tradizione) sono andate ad occupare una particolare nicchia. Ma il mondo della produzione è inevitabilmente dominato dal primo elemento (esaltazione della modernità), innovazione e tecnologie avanzate segnano la strada maestra di una elevata qualità della vita per grandi masse, nonostante le contraddizioni e, talvolta, i pesanti costi sociali nell'immediato.

C'è una serie di domande che a questo punto possiamo formulare, per cercare di individuare le situazioni più stimolanti e suscettibili di utili sviluppi per le prospettive indicate in questo scritto.

In questa ricerca possiamo partire dalle problematiche (primo punto), oppure da precisi episodi (secondo punto) che possiamo reperire nella storia dell'arte.

Per il primo punto possiamo, per esempio, chiederci quali sono, quali possono essere, nello specifico, i possibili e i più frequenti paradigmi che dall'esperienza artistica possono essere utilmente trasferiti in quella dell'architettura e della disciplina e progettazione ambientale. La costruzione e la perfetta razionalità di concezione, se mai fosse possibile? L'attenzione agli schemi psicologici ed i relativi bisogni esistenziali? Un forte approccio programmato? La geometria? La fantasia? I percorsi più paradossali della nostra immaginazione? Od una, difficile e indefinibile, situazione di equilibrio fra elementi diversi ed apparentemente inconciliabili?

Le domande che possiamo porci se partiamo dal secondo punto, possono essere di questo tipo: quali artisti e quali loro esperienze possiamo indicare come modello di comportamenti e di percorsi operativi da trasferire o far operare utilmente in altri specifici, particolarmente in quelli che ci interessano in questa occasione? Il Picasso del "Io non cerco, trovo"? L'automatismo psichico, i paradossi e le imprevedibili aperture dei surreali-

sti? Le provocazioni del dadaismo? Il mondo naturale di Beuys con il relativo disperato tentativo di salvataggio di sapori e sensazioni antiche e terrestri? Nella Biennale di Venezia del 1999 Serge Spitzer per la sua opera *Re/Cycle* ha disposto circa ottomila bicchieri ottenendo particolari vibrazioni della luce nell'ampia installazione all'Arsenale. La suggestione è innegabile: può questa commozione diventare qualcosa che mette in moto dei processi creativi in un altro specifico, poniamo quello di progettazione e organizzazione di spazi e percorsi in un reale territorio?

Sono innumerevoli gli interventi degli artisti negli spazi esterni, urbani e non. Fra i più recenti possiamo ricordare quello di Frank Stella in un'area aeroportuale di Miami; Miami la cui contea dal 1993 si è dotata di una legge molto simile a quella italiana, obsoleta e guardata con ostilità, qui raramente applicata nonostante tutto (quando si dice *La Legge*), una legge dell'uno e mezzo per cento che ricorda, appunto, quella italiana, la famigerata legge del due per cento. In Italia la legge del due per cento, oltre che per la forte elusione, è ricordata per le tante patacche disseminate nel territorio nazionale. Qualche opera valida è anche rimasta, ma nel complesso il bilancio è negativo riguardo alla qualità ed al livello artistico di ciò che si è prodotto. Limiti nella formulazione dei bandi di concorso? Limiti delle commissioni? Limiti provocati dal generale meccanismo di questi concorsi e dalla nota diffidenza degli artisti più problematici rispetto a queste situazioni? Un'esperienza come quella di Walter De Maria in *The Lightning Field* (1977), quattrocento pali metallici ad occupare, con intervalli regolari, un'area semidesertica nel Nuovo Messico, evocando (si dice) reali pericoli di tempeste magnetiche, quali atteggiamenti e fantasie può scatenare (o non scatenare) in chi si appresta ad affrontare problemi connessi alla disciplina del territorio? Le stesse esperienze di

diversi artisti della Land Art, evocano brutti fantasmi di pesanti intrusioni nell'ambiente e nel paesaggio? o aprono strade inedite alla fantasia ed alla positiva organizzazione del territorio su parametri di sensibilità estetica e di concezione più aperta alla dimensione del sogno e dell'immaginario?

Intanto l'Utah's Great Salt Lake ha sommerso la famosa Spiral Jetty (1970) di Robert Smithson e noi possiamo porci il problema dell'opportunità di un qualche ripristino; potremmo anche scegliere (noi) di affidare quelle immagini al ricordo e alle notissime fotografie in circolazione, rinunciando a conservare la situazione fisica di origine. Certo resta il fatto, ed è significativo, che Smithson stesso progettasse di sollevare il livello del suo manufatto; purtroppo nel 1973, a trentacinque anni, periva in un incidente aereo. Ora l'opera è stata acquisita dal DIA Center for the Art, organizzazione di Manhattan che possiede e cura la manutenzione di altre opere in qualche modo riconducibili alla Land Art; fra le altre in New Mexico, appunto il famoso Lightning Field di Walter De Maria. Dicevo: dobbiamo considerare positivo il fatto che si pensi a salvaguardare e ripristinare le opere di questo tipo, a procrastinarne la durata in tempi piuttosto lunghi? In effetti queste operazioni di Land Art, nonostante la fortissima valenza artistica di alcune, possiamo vederle anche come una sorta di violenza inflitta alla natura ed allora ci resta la domanda se non sarà opportuno che la natura si riprenda in tempi ragionevoli e naturali quelle situazioni e quegli spazi che l'attività artistica dell'uomo ha trasformato per comunicare i suoi messaggi e le sue

suggerzioni poetiche?

Certo, l'arte programmata, magari in una accezione più larga di quella storica (Bruno Munari, 1962), permette collegamenti più facili, per l'importanza assunta in quelle esperienze ed in quei tentativi dal progetto nella produzione dell'opera. Ma il dripping di Pollock può essere considerato (data la sua apparente irrazionalità) un procedimento privo di dirette sollecitazioni creative rispetto, per esempio, al lavoro degli architetti o degli urbanisti o di un odierno progettista di edifici e di paesaggio? E la produzione di immagini e movimenti derivati dalla matematica dei frattali? Sono davvero dei mondi senza possibilità di interazione con il lavoro di architetti e urbanisti?

Se accostiamo le immagini di una scultura topologica (Costruzione da due anelli, 1948) di Max Bill a quelle di Frank O. Gehry nell'edificio del Museo Guggenheim di Bilbao, possiamo anche ritrovare delle sottili affinità, nonostante una non perfetta identificazione stilistica, perlomeno a livello di sensibilità e per modi che magari non riusciamo neppure ad identificare e precisare. Ma possiamo trasformare queste affinità in un momento operativo?

D'altro canto se vogliamo esplorare certi rapporti, sottili affinità ed imprevedibili interazioni, non ci serve restare nei sentieri consueti: accostare le strutture ortogonali di Mondrian a certi territori dei Paesi Bassi od alle planimetrie fortemente progettate di certi quartieri o di intere città moderne, è più facile e immediato, ma non credo possa portarci lontano nella comprensione di situazioni che richiedono un esame basato su dialettiche più dinamiche o nell'impostazione di un modo nuovo e innovativo di lavorare. Anche

se, per esempio, pensare a Mondrian di fronte agli edifici americani di Mies Van Der Rohe può portarci a capire che le interazioni talvolta possono avvenire con un certo scarto nei tempi e con una sorta di accentuazione ed esaltazione dei primitivi dati di sensibilità. Possiamo anche riflettere sul sottile legame identificabile fra le immagini di un artista del segno come Sol LeWitt e la grafia prodotta in uno spazio reale da un architetto come Mario Botta nell'ingresso del nuovo edificio della Biblioteca di Dortmund. Questo senza ignorare che c'è anche il processo inverso: dall'architettura, dall'urbanistica alla grafica, alla pittura o alla scultura: Le stesse opere di Mondrian o di Pollock o quella, citata, di Frank Stella a Miami giustificano questo tipo di interpretazione di un percorso a ritroso. L'interazione successiva, quella di ritorno che si produce in seconda battuta (di nuovo dall'artista all'architetto) è certo la più interessante per la nostra analisi e per la comprensione di certe dinamiche in atto nella ricerca artistica contemporanea. In questo senso potrei citare il lavoro di Massimiliano Fuksas, architetto fantasioso e spiazzante che dalla pittura (fu a stretto contatto con Giorgio De Chirico) ha tratto tanti stimoli, alcuni evidenti altri più segreti.

Immagini tratte da: *Radicals-Architettura e design 1960/75* di G. Pettena, La Biennale di Venezia, Il Ventilabro, Firenze, 1996.



1976/Parking lot Showroom

