

La costruzione del passato moderno fra storia e progetto

Antonio Pizza

A cosa può servire la storia? Una risposta efficace a questo tipo di domanda inquisitiva non può di certo consistere in una formula unica; si dovrebbero poter proporre non una ma diverse e articolate risposte. D'altro canto, non possiamo eludere il tono minaccioso di un simile interrogativo, in un'epoca in cui il sistema sociale e produttivo assedia assillante una disciplina priva di un qualsiasi ritorno operativo, rimanendo la storia una delle poche attività esenti dall'onnipotente demonio dell'*utile* economico.

In un momento in cui i pubblici poteri – anche nel mondo dell'insegnamento – cedono progressivamente spazi all'iniziativa del capitale privato, e mentre assistiamo alla penetrazione incontrastata delle forze del mercato in tutti gli angoli del tessuto sociale, con la trasformazione unilaterale del cittadino in produttore di merci, sembra entrata definitivamente in crisi l'antica funzione della storia come *magistra vitae*.

Nelle nostre società, pertanto, indirizzate all'irrefrenabile aumento della dialettica produzione/consumo (dove si produce per consumare di più e si consuma per aumentare la produzione) e in cui constatiamo l'oggettivo eccesso di un'informazione *accidentale*, può d'altra parte divenire fattore di aperta contestazione ogni rivendicazione di un sapere in grado di incrinare l'omogeneità delle letture dominanti, assumendo così un alto valore pedagogico.

Un discorso culturale capace di trasmettere la consapevolezza che le diverse forme istituzionali che ci governano (dalla classe dei politici all'universo dei *mass-media*; dai centri di ricerca scientifica agli ordini professionali) rispondono semplicemente a delle *convenzioni*, frutto di concrete ideologie di dominio sul mondo – provvisorie e rimpiazzabili per definizione – contiene tutte le potenzialità per divenire un dispositivo ermeneutico, dotato di risvolti dirompenti nei confronti dell'omologazione concettuale imperante nel nostro mondo contemporaneo.

L'analisi del passato possiede quindi quelle opportune virtualità che possono consentire di individuare una prolifica *cultura delle possibilità*: la conoscenza di quanto accaduto non servirà, in questa prospettiva, per scoprire le meccaniche generatrici del presente; così come il suo studio non andrà intrapreso con logica da antiquari, quella che si nasconde dietro

l'assequazione che "adesso, tutto questo è perduto...". Si tratta, invece, di indagare una civiltà e le sue forme, appartenenti ad un *altro* tempo, accettando in modo programmatico che esse differiscano completamente dalle nostre.

Verificare la praticabilità di paradigmi in contrasto con l'oggi potrebbe risultare utile per introdurre nel presente una dimensione immaginativa protesa verso il futuro; che, allora, si potrebbe finalmente prefigurare come un qualcosa di diverso dall'attualità e, soprattutto, come un qualcosa di *positivamente* estraneo a quanto ci viene propinato dal discorso azzerante dei poteri mediatici.

Lo storico, quindi, finisce con l'assumere due compiti principali: quello di costruire un sapere che emana dalle sue imprese conoscitive, e quello di contribuire al consolidamento di una memoria collettiva; aspetti che, in termini certamente riduttivi, potremmo però vedere riflessi nella vita accademica, nella duplice versione della *ricerca* e della *docenza*.

In ogni caso, qualunque sia l'articolazione del sapere storico, è a nostro avviso prioritario determinare il carattere *critico* delle sue proposte; si tratta, in breve, di riuscire a generare e trasmettere una conoscenza trasformata in memoria, il cui principale requisito sarà quello di configurare i suoi risultati non come soluzioni, salvezza o catarsi, ma fondamentalmente come *problemi*.

La considerazione del passato nei suoi aspetti problematici dimostrerà con il tempo la sua produttività fondata sull'esercizio di un atteggiamento critico nei confronti della contemporaneità; in definitiva, solo se siamo capaci di *costruire* un passato, potremo essere in grado di progettare il nostro futuro, sulla base dell'ineludibile valorizzazione della libertà creativa del nostro pensiero.

La "verità" di uno studio storico, quindi, non potrà essere intesa come un enigma che si trova nascosto in un lontano luogo d'origine, la cui essenza resta occulta finché non saremo capaci – noi, demiurghi contemporanei – di *s-velarla*. La *verità* di una tesi sarà piuttosto il risultato di una costruzione, un qualcosa che si erige metodicamente, al contempo che riflette la sostanziale molteplicità del reale e delle sue interpretazioni. Si delinea, così, uno strutturante campo di esperienze virtuali, un fertile *orizzonte* per la nostra prassi di ricerca, un contesto il cui

più profondo significato sarà dato dal fare, dal nostro *operari* intellettuale. E, forse, nostra principale preoccupazione non dovrebbe essere la domanda "cos'è la Storia?", ma piuttosto il confronto con *le* storie esistenti e che possono esistere, grazie al nostro lavoro: non un problema di *essenze*, quindi, ma una questione di *esistenze*.

Nelle Facoltà di Architettura, per esempio, la storia dovrebbe fungere da dispositivo di esplorazione del campo delle idee progettuali che hanno portato e portano alla trasformazione del contesto ambientale, e non per incastrare i pezzi di una ricostruzione dei fatti polarizzata linearmente verso le positività del presente. Vale a dire che il tipo di narrazione storica che si propone non *giustifica* nulla; non può essere garanzia di legittimità di nessun intervento contemporaneo, né attribuire sempiterni nulla osta. Configura semplicemente un territorio di conoscenze in cui l'intelligenza critica *costruisce* la propria versione dei fatti, impiegando metodi verificabili con criteri di verosimiglianza senza però pretendere di imporre una univocità interpretativa.

Nulla di più distante da una storia *operativa* (nel senso che la consapevolezza del passato *non* deve suggerire le ragioni teoriche e formali di un progetto di futuro), né, com'è ovvio, di una storia accademica, se con questo intendiamo la successione lineare di eventi descritti come anelli – ordinati progressivamente – di un destino verso il quale la realtà si dirige teleologicamente.

D'altro canto, la Storia dell'Architettura, vista come ermetica specializzazione tematica, non ha nessuna ragion d'essere. Infatti, se è vero che esistono produzioni architettoniche – così, come vi sono realizzazioni letterarie, artistiche, teatrali – il campo di gestazione di tali prodotti (quanto resta al di qua dell'universo delle reificazioni) appartiene ad un ambito necessariamente interattivo e difficilmente *disciplinabile*. Laddove le idee si forgiavano, s'intrecciano, si confrontano dialetticamente, non può sussistere una discriminazione settoriale. Un artista che dipinge la propria visione della città e un architetto che ne progetta una parte per edificarla, malgrado le differenze verificabili fra gli statuti dei loro rispettivi interventi, stanno ricomponendo un pensiero critico che passa a far parte di elaborati ideali perfettamente rapportabili fra di

loro. Le opinioni che essi esprimono nei confronti del fenomeno “città”, costituiscono così un luogo effettivo di ricerca, scambi e scontri ideali, segno tangibile di una comunione di obiettivi intellettuali.

Se ci rivolgiamo all’universo della “modernità”, è immediato appurare come è proprio nelle grandi città del XIX e XX secolo laddove incideranno decisamente i vertiginosi processi dei cambiamenti in corso: le scoperte della fisica, la taylorizzazione dei processi produttivi, il degrado della natura, le nuove forme di lotta di classe, i repentini incrementi demografici con il correlato fenomeno dell’urbanizzazione selvaggia, lo sviluppo di mezzi di comunicazione di massa, provocano nell’uomo tradizionale una situazione d’immaginabile disorientamento, a causa del profondo senso d’estraneità generato da un mondo in cui, riprendendo la famosa affermazione di Marx, citata da Paul Berman, “*All that is solid melts into air*”.

Un panorama in cui la sola cosa sicura sembra essere ... l’*incertezza*; una sorta di caos totalizzante, in cui lo sforzo d’intelligibilità costituito dall’impresa artistico-architettonica resterà legato indissolubilmente a una matrice urbana. Insomma quello che sembra ormai divenire un segno ineludibile dell’attualità è esattamente il compimento dei destini, individuali e collettivi, *nella città*.

E in queste città a cavallo fra il XIX e il XX secolo, la critica radicale delle strutture tradizionali costituirà il punto di avvio di esperienze artistiche del tutto originali: le proposte di Arthur Rimbaud o Stéphane Mallarmé – ma anche quelle di Marcel Duchamp, Vladimir Tatlin o Gerrit Rietveld – saranno accurate e sollecite testimonianze del nuovo ruolo assunto dall’artista, visto non più come attore conformista legato alla perpetuazione di valori indiscussi, bensì come fondamentale innovatore linguistico. L’opera diviene così momento nevralgico di applicazione di un principio *costruttivo* (occasione precipua in cui un sistema espressivo esplicita le proprie ragioni), mentre l’utente si trasforma in attivo interprete della semantica di tali imprese.

D’altro canto, che l’architettura moderna sia il frutto di una graduale e inarrestabile *urbanizzazione* delle condizioni di vita ci sembra un discorso quasi, potremmo dire, obiettivo; qualsiasi approccio a temi come lo “stile internazionale”, la “*machine à*

habiter”, la standardizzazione dei requisiti funzionali e così via, non può essere letto che come conseguenza di ragioni strutturali che sovradeterminano il contesto ineludibilmente urbano di tali manifestazioni: prima fra tutte l’industrializzazione che, negli ultimi due secoli, ha legato il proprio sviluppo alla nascita e crescita, a volte ipertrofica, dei centri abitati, soprattutto in Europa e negli Stati Uniti. Un mondo quindi soggetto a grandi cambiamenti che incidono sulla percezione di due parametri essenziali per l’organizzazione della quotidianità, quali il tempo e lo spazio, favorendo collegamenti e suggerimenti reciproci. James Joyce cercava di simulare una tecnica cinematografica (il montaggio) nel suo *Ulysses*, i futuristi – da Filippo Tommaso Marinetti a Umberto Boccioni e Antonio Sant’Elia – esaltavano le tecniche moderne e cercavano di inserire empaticamente nel loro lavoro il brivido della modernità, mentre molti poeti e pittori si lasciavano guidare dalla “simultaneità” come risposta alla contemporaneità delle esperienze, favorite dai nuovi mezzi di comunicazione. E, fra di essi, basti pensare alla decisiva invenzione del telefono, così adatto a demolire l’abisso delle distanze. Come dice Jerome Kern, “[...] i telefoni penetrano in tutti i luoghi e li rendono profani: per questo non se ne trovano mai nelle chiese”.

Così, mentre l’aereo forava la volta celeste e infrangeva le barriere spazio-temporali, modificando il concetto di frontiere nazionali, i cubisti facevano esplodere l’oggetto, moltiplicandone le prospettive e analizzandone l’esistenza *temporale* in uno spazio teso a superare la sua congenita natura statica, annullando la convenzionale gerarchia fra il primo piano e lo sfondo. E come far riferimento all’utilizzo, da parte di Le Corbusier, della nota *promenade architecturale* nelle sue ville degli anni venti, se non rimandando alla volontà di sperimentare un’originale interazione spazio-temporale all’interno di un vaso architettonico?

Eseguire un’opera d’arte come d’architettura non significa assolutamente isolarsi in un ipotetico atteggiamento contemplativo; al contrario rappresenta una partecipazione attiva alla vita sociale, negli specifici momenti della produzione, della distribuzione e della fruizione. D’altro canto, gli scambi, i reciproci influssi, gli intrecci – consapevoli o inconsapevoli –

fra i diversi campi del sapere creano una casistica assai vasta di episodi registrabili: risulta ad esempio evidente che le teorie di Henry van de Velde e tutto quello che siamo soliti denominare *Art nouveau* (un'arte moderna che unificò in un certo senso le capitali europee della fine del secolo, da Bruxelles a Parigi, da Vienna a Glasgow) furono segnate profondamente dal pensiero *socialista* di William Morris e, al tempo stesso, dalle teorie della *Einfühlung*; così come le interpretazioni che André Breton fa di Sigmund Freud sono basilari per contestualizzare le teorie della produzione automatica e del surrealismo.

E anche se l'architettura si presenta sotto i tratti di un ente fisico, tridimensionale, dobbiamo dare per scontato che una storia dell'architettura, oltre a rapportarsi con il carattere empirico dei suoi soggetti (edifici, quartieri, settori territoriali, giardini, parchi...), appartiene ad una serie di determinanti non immediatamente manifeste, benché vitali per la definizione dell'oggetto: dalle teorie progettuali alle logiche di pianificazione urbanistica, dai metodi prescelti di rappresentazione grafica all'organizzazione dei cantieri e all'utilizzo delle tecniche costruttive. Sarebbe quindi abbastanza irrazionale separare l'architettura dalle altre arti visive (pittura, scultura, scenografia, arredamento) e dalle altre componenti pluridisciplinari che concorrono con essa a configurare e qualificare lo spazio abitato.

D'altra parte, nel corso del XIX secolo l'accezione di "moderno" cominciò a rivestirsi di certi connotati progressisti, come si può rilevare nell'uso fattone da John Ruskin nel 1846 nella pubblicazione di *Modern Painters*, in cui Joseph William Turner era presentato come modello di un artista "attuale", dotato della sostanziale qualità di essere "*vicino alla verità naturale*". Una modernità che presto si trasforma in una categorizzazione sdruciolevole, comprensiva di esperienze divergenti, come rilevò Charles Baudelaire, nel suo testo essenziale *Le peintre de la vie moderne* (1863) e di cui non possiamo non accettare la seguente definizione: "[...] questo qualcosa che ci sarà consentito di chiamare *modernità*, dato che non vi è parola migliore per esprimere l'idea in questione".

E nel contesto che stiamo trattando vengono messi in risalto aspetti inediti dell'esperienza dell'abitante: uno dei fenomeni con i quali si confronterà la modernità architettonica ed

urbanistica sarà, ad esempio, quello della *moltitudine*, o meglio, i rapporti fra individuo e massa nella grande città. Dialettica, che esplicita una tipica angoscia contemporanea, ovvero l'isolamento dell'uomo in mezzo ad un assembramento di suoi simili che non formano più una *comunità*.

Problematica questa che attraversa naturalmente la pianificazione urbana (cominciando dalla fondamentale creazione dei boulevard nella Parigi della seconda metà del XIX secolo), l'architettura (delle nuove strutture adatte a contenere la folla degli abitanti urbani: padiglioni espositivi, magazzini commerciali, stazioni ferroviarie), la poesia (Baudelaire in primo luogo, ma anche Rainer Maria Rilke o Guillaume Apollinaire), la prosa (Edgar Allan Poe, Emile Zola, Charles Dickens, Nikolaj V. Gogol, ma anche Friedrich Engels), la pittura (nelle opposte restituzioni offerte dall'impressionismo e dall'espressionismo), la sociologia (da Ferdinand Tönnies a Max Weber), la filosofia (da Friedrich Nietzsche a Walter Benjamin). D'altra parte, se è evidente che, in termini progettuali, si parla di città quando ci riferiamo agli interventi di George Eugène Haussmann su Parigi attorno al 1860, alla proposta di "città giardino" lanciata da Ebenezer Howard nel 1898, a *The White City* realizzata da Daniel Burnham nel 1893, alle idee contrapposte di Camillo Sitte e Otto Wagner sulla Vienna imperiale, al Le Corbusier della *Ville Contemporaine* (1922) e del *Plan Voisin* (1925), fino al Wright che si confronterà con *Broadacre City* dal 1931, in realtà ci parlano di una operatività tessuta di vitali interazioni con il paesaggio urbano anche molteplici ed eterogenee iniziative culturali dell'epoca: dalle amene pitture impressioniste, al lacerante disadattamento dell'iconografia espressionista; dalla letteratura utopica morrisoniana all'introspezione di un universo frammentario e decentrato nei romanzi di Alfred Döblin, John Dos Passos, Andrei Belyi; dall'eccitazione empatica di August Endell al pessimismo nei confronti della civilizzazione contemporanea di un Lewis Mumford, fino ai visibili elementi d'ispirazione sulle prefigurazioni urbane tratti direttamente dalla cultura letteraria. Valga per tutte l'influenza del romanzo *Travail* di Emile Zola (1901) sulle proposte di Tony Garnier per la città industriale (1917).

È d'altronde noto che le interrelazioni fra letteratura e

architettura sono varie; già con Honoré De Balzac, la “prosa del mondo” era divenuta soggetto narrativo, dimostrando che per provare emozioni non era necessario raggiungere luoghi esotici, ma era molto meglio restare in città, dove la stessa agitata vita quotidiana si stava trasformando in *avventura*. Se allora la storia diviene, metaforicamente, un reticolo ramificato di direzioni che si innestano, si sovrappongono, si sfuggono, i punti di condensazione di questa trama – laddove la densità del sistema traduce la rilevanza dell'accaduto – debbono essere sciolti e frantumati per delucidarne i componenti costitutivi. La storia è plurale; le vie che collegano i nodi sono disperse, rizomatiche, frequentemente non ricomponibili. La nostra sarà, allora, *una* delle molteplici narrazioni possibili; non più vera di altre, niente affatto esclusiva e ancor meno superiore. Solo un'ipotesi di lavoro che dovrà incontrare nel proprio seno le giustificazioni della sua struttura, per proporsi come credibile commento critico del mondo dei fatti a cui rimanda.

«Intesa come totalità, la Storia ci sfugge, ed intesa come intersezione di sequenze sembra un caos simile al fermento di una grande metropoli vista dall'aereo. Lo storico non si sente affatto ansioso di sapere se l'effervescenza a cui si assiste va in una determinata direzione, se esiste una legge o si presenta un'evoluzione. È ben chiaro che tale legge in ogni caso non sarebbe una chiave di lettura efficace: scoprire, infatti, che un treno si dirige verso Roma non riassume né spiega tutto quanto possono fare i viaggiatori all'interno dei suoi vagoni»¹.

NOTE **1** Paul Veyne, *Comment on écrit l'Histoire: essai d'épistémologie*, Le Seuil, 1970

