

Burrasca,
Genova 2492:
postcapitalismo e
futuro

UTOPIA: IMMAGINAZIONE, ARCHITETTURA E CRITICA DELL'ATTUALITÀ

Giacomo Pala

“Impara a leggere le cose intorno a te finché non se ne scoprirà la realtà districar le regole che non ci funzionan più per spezzar poi tutto ciò con radicalità.”¹

Utopia come mondo. Ideologia

Infrante le promesse dei Lumi, l'utopia crolla. Sono gli albori del prefisso post- e del suffisso meta-.

La società diventa una comunità liquida e frammentata, la città un *topos* senza tempo né spazio.

L'architettura, un labirinto di cui si è perso l'ingresso e da cui non si riesce a uscire; la pratica edilizia: una pratica di solo architetti, non più di architettura.

Nonostante la loro natura ridondante e pessimista, questo tipo di affermazioni, ormai classici della teoria e della sua arte retorica, illustrano chiaramente un innegabile cambiamento culturale avvenuto negli ultimi decenni, che può essere sintetizzato come lo spostamento di interesse dalla nozione di utopia a quella di sviluppo. Se è vero, infatti, che l'utopia è legata alla necessità del progresso al fine di immaginare una meta storica verso cui marciare, nel momento in cui il progresso perde il progetto utopistico, il suo orizzonte ideale diventa nient'altro che pratico sviluppo. In altri termini, richiamando le parole Pier Paolo Pasolini, il progresso che caratterizzava la cultura novecentesca “è una nozione ideale (sociale e politica): là dove lo ‘sviluppo’ è un fatto pragmatico ed economico”². Oggi basta sfogliare un qualsiasi quotidiano o accedere a qualsiasi *info-news* per comprendere come la cultura contemporanea ci metta di fronte a un mondo molto più interessato a fatti pragmatici ed economici che a nozioni ideali e politiche.

Questo cambiamento sociale può essere descritto usando l'architettura come esempio. Ciò diventa particolarmente evidente affiancando all'immagine dell'utopia quella del “nonluogo”. Il nonluogo, definito per la prima volta da Marc Augé nel 2009, è come l'utopia (*u-topos*), un opposto dello spazio: un termine che

1. Demetrio Stratos, *L'elefante bianco*, 1975

2. Pier Paolo Pasolini, *Sviluppo e Progresso* (1973), in *Id. Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 445-446

3. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Le Seuil, Paris 1992

4. Manfredo Tafuri, *Progetto e Utopia*, Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 79-80

5. *ivi*, p.3

6. Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, in *Le Parole dell'Architettura Un'Antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, a cura di M. Biraghi e G. Damiani, Einaudi, Torino 2009, p. 231.

porta al suo interno la sua stessa negazione³. A differenza dell'utopia, il nonluogo è però uno spazio di passaggio che esiste qui ed ora, come i centri commerciali e gli aeroporti dove tutti noi viviamo una parte delle nostre esistenze. L'utopia, invece, pur essendo un luogo inesistente, è un orizzonte verso cui tendere, un luogo che se non c'è adesso, potrebbe esserci un domani. Parafrasando Pasolini, si può quindi dire che l'utopia è uno spazio ideale sociale e politico, là dove il nonluogo è uno spazio pragmatico ed economico.

Questo mutamento è il risultato estremizzato di una motivata delusione nei confronti dell'utopismo che inizia nella seconda metà del Novecento con la trasformazione degli ideali rivoluzionari in paradigmi basati sullo sfruttamento delle masse da parte di istituzioni statuali oppressive. Già autori come Aldous Huxley o George Orwell hanno espresso nei loro romanzi la paura per la sempre più evidente soppressione dell'individualità giustificata da ideali metastorici che si trasformano in pratiche di dominazione. Una disillusione che, rimanendo nell'abito disciplinare dell'architettura, può essere esemplificata facendo una lettura comparata dei testi di Manfredo Tafuri, critico nei confronti della perdita dell'utopia, e Colin Rowe, fautore di un progetto culturale che invece abbandona il pensiero utopico. In *Progetto e Utopia* (1973), rielaborazione del saggio *Per una critica dell'ideologia architettonica* del 1969, Tafuri considera l'architettura come disciplina e pratica incapace di diventare uno strumento di trasformazione sociale poiché parte integrante del progetto capitalista. Concentrandosi sull'analisi delle contraddizioni dell'avanguardia del ventesimo secolo, Tafuri arriva a dimostrare l'inutilità, o l'inferiorità, del progetto d'architettura di fronte al lavoro della critica e della teoria. Inoltre, se “Le avanguardie storiche sorgono e si succedono eseguendo la legge tipica della produzione industriale”⁴, l'architettura dei contemporanei di Tafuri, come per esempio James Stirling, altro non è che “istanza di forma priva di utopia, nei casi migliori, sublime inutilità”⁵.

Pochi anni dopo la prima edizione di *Progetto e Utopia*, Colin Rowe (con Fred Koetter) dà alle stampe un volume che sostiene una tesi apparentemente opposta a quella di Tafuri, *Collage City*. In questo testo il critico inglese riprende la filosofia di Karl Popper e Isaiah Berlin, arrivando a eguagliare il pensiero utopista al positivismo: “è meglio pensare un aggregato di piccoli moduli, anche se in contraddizione tra loro (quasi come il prodotto di regimi diversi) che coltivare fantasie di soluzioni totali e infallibili, destinate a non riuscire a causa dei presupposti della politica”⁶. Rowe nota come il pensiero utopistico, da lui legato, oltre

che al positivismo, anche alle categorie hegeliane e al marxismo, abbia influenzato il movimento moderno e soprattutto il progetto della città moderna come espressione dello *zeitgeist*, come modello di liberazione politica che diventa imposizione estetica e formale.

Le visioni di Tafuri e Rowe, seppur diverse, mettono in luce quella transizione culturale avvenuta negli anni Settanta tra le due meta-categorie di moderno e post-moderno. Se infatti le conclusioni dei due autori sono quasi opposte (per Tafuri il progetto deve diventare teoria, per Rowe l'architettura deve accettare la sua apoliticità elaborando spazi eterogenei), l'assunto di partenza è comune: l'architettura non è utopia. Anzi, se l'architettura tenta lo sviluppo di un progetto utopico, lo fa imponendo un ideale irraggiungibile e in fin dei conti dannoso (Rowe) o diventa strumento del capitale e della stessa cultura borghese che, nel caso dell'avanguardia, tenta di combattere (Tafuri). In entrambi i casi, l'architettura trasforma l'utopia in ideologia.

Ciò che questi autori evidenziano, pur avendo riferimenti culturali molto differenti e adottando metodi critici diversi, è una continuità tra ideologia e utopia, ossia una relazione tra quelli che Karl Mannheim ha chiamato "fattori inconsci [...] che nascondono lo stato reale della società a sé e agli altri e pertanto esercitano su di esso una funzione conservatrice", ovvero l'ideologia e un pensiero che "non è mai un quadro obiettivo della situazione, ma può essere usato soltanto come una direzione per l'azione"⁷, ovvero l'utopismo. Questa concomitanza tra ideologia e utopia (che è in realtà già presente nelle critiche di Karl Marx alle utopie di Fourier o Proudhon, considerate dal filosofo tedesco come vere e proprie ideologie) è evidente nel fatto che, se nella realtà sociale non esistesse già una dimensione ideologica (intesa in senso neutrale, ossia come prospettiva che forma una visione del mondo), non nascerebbe nessun tipo di distorsione (o, forse meglio, interpretazione) della realtà, permettendo così lo sviluppo di ideali utopici⁸. In altri termini se la realtà in cui viviamo non avesse una natura simbolica, che quindi va interpretata secondo una propria visione del mondo più o meno eterodiretta, questa non potrebbe essere distorta e criticata al fine di immaginare un miglioramento delle condizioni attuali. In questo senso l'utopia e l'ideologia hanno bisogno l'una dell'altra e, forse, è dalla tensione tra queste due realtà che nasce la politica. Tralasciando però questioni filosofiche forse fuori tema, questo doppio legame tra ideologia e utopia è visibile anche in architettura e soprattutto nel modernismo, un progetto culturale che immagina un miglioramento del mondo, per cui anche

7. Karl Mannheim, *Ideologia e Utopia*, Il Mulino, Bologna 1957, p.47

8. A maggior ragione considerando il fatto che ogni interpretazione non è mai completamente autonoma, ma anche eterodiretta da immaginari, riferimenti culturali e pregiudizi

9. Per correttezza devo ringraziare Michael Young per avermi fornito questo spunto di riflessione.

10. In questo caso si intende il termine forma all'inglese: *form*. È innegabile, invece, che l'iconismo sia garantito da *shapes*.

11. Benjamin H. Bratton, *The Stack. On Software and Sovereignty*, MIT Press, Cambridge 2015, p.156. Trad. it. di Giacomo Pala: "Airports are not simulations of cities; rather, cities are airports. It is where police deep-scan your person while blending you a delicious smoothie of your choosing, and do so without irony or contradiction of purpose and affect. But this is not (only) a surreal pun on despotism; as universal urbanism, the business model also has to include the reactive management of individual User actions provoked by this accidentally sadistic little drama."

di quello costruito, basato su una ideologia precisa, legata al principio di razionalizzazione. Inoltre, si può anche affermare che in fin dei conti, qualsiasi progetto, in quanto proiezione di un futuro costruito in un dato luogo, ha una dimensione utopica: l'immaginazione di una realtà "alternativa" che può produrre uno straniamento dello sfondo della quotidianità di cui famosamente parla Walter Benjamin⁹.

Il modernismo però, in quanto meta-progetto e tentativo di razionalizzazione del reale, assume una ideologia oppressiva, determinando una cultura che getta un'ombra di fideismo sull'intera disciplina architettonica. È in questo senso che l'utopia è stata criticata negli scorsi decenni in quanto assioma giustificativo di imposizioni culturali e tecniche sulla società che, dagli anni Settanta, è andata trasformandosi attraverso strategie ironiche, complesse, realiste, localiste o destabilizzatrici. Tuttavia è innegabile che se è vero che l'utopia ha le sue criticità, la liberalizzazione formale ha prodotto negli ultimi decenni una serie di esperienze architettoniche del tutto a-critiche e prive di contenuto e forma, basta pensare a quell'iconismo tipico del primo decennio del 2000, ormai diventato pura normalità¹⁰. In questo senso, vale la pena riportare le parole di Benjamin Bratton che, partendo dalla nozione di nonluogo di Augé, ha recentemente ribaltato il rapporto tra i nonluoghi e la città contemporanea: "gli aeroporti non sono simulazioni di città; tutt'altro, le città sono aeroporti. È dove la polizia scansiona la tua persona mentre mescola un delizioso frullato di tua scelta, e lo fa senza ironia o contraddizioni di scopo e "affetto". Ma non è (solo) un surreale gioco di parole sul dispotismo; in quanto urbanismo universale, il business model deve anche includere il *management* reattivo alle azioni del singolo utente, [a loro volta] provocate da questo accidentale e sadico piccolo dramma."¹¹

Di fronte a questo distacco dall'utopia in cui esistono non solo spazi definibili come nonluoghi, ma intere città, o megalopoli, che tendono ad assumere questi a-luoghi come modello, è possibile re-immaginare una utopia? O siamo costretti a una *ou-topia* regressiva? E allo stesso tempo, se il termine utopia nel secolo scorso ha prodotto la legittimazione per ideologie e pratiche oppressive, è possibile evitare tale conclusione?

Utopia come genere

Si può tentare la formulazione di risposte a queste domande partendo da alcune osservazioni di Fredric Jameson. In *Archaeologies of the Future* del 2005, Jameson affronta il tema dell'utopia adottando un doppio punto di vista. Nella prima parte del

saggio, “Il desiderio chiamato utopia”, Jameson affronta temi di carattere più teoretico e politico mentre nella seconda parte fa un *deep-reading* di alcuni scritti utopistici (Charles Fourier, Ursula K. Le Guin, Philip K. Dick e William Gibson). Ciò che è particolarmente interessante di questo studio è l'interpretazione della letteratura utopista come genere. Più precisamente Jameson individua nella letteratura utopista una forma letteraria caratterizzata da un contenuto politico: un genere che inventa e verifica le possibilità di un diverso futuro immaginario. Conseguentemente, al fine di inventare questo futuro, la letteratura utopica ha bisogno del presente, individuato come nemico, al fine di immaginare un futuro alternativo: “Per il rimedio utopico deve dapprima esistere una [realtà] fondamentalmente negativa, e presentarsi come uno squillo di tromba da rimuovere per estirpare questa specifica radice di tutti i mali da cui scaturiscono tutti gli altri”¹². Se ciò è vero, qualsiasi testo utopista è scritto per estirpare i mali e i problemi del presente usando un'ironica immaginazione di una realtà alternativa, al fine di immaginare un cambiamento. In questo senso, quando leggiamo nell' *Utopia* di Tommaso Moro che “gli utopiani ritengono giusto non solo rispettare i patti stipulati tra privati, ma anche osservare le leggi che regolano la distribuzione dei beni [...]. Entro questi limiti secondo loro è lecito e saggio ricercare il proprio vantaggio, mentre operare per il bene comune è un preciso dovere morale”¹³, è evidente il riferimento ironico, se non addirittura satirico, sulla società del primo Cinquecento. Tornando all'architettura, può valere la pena considerare il progetto utopico come genere. Se è vero che ogni progetto, essendo per sua natura un fatto sociale orientato verso il futuro, ha un contenuto utopico, bisogna anche ammettere che la produzione di progetti portatori di forme e programmi esplicitamente utopistici è storicamente meno costante di quanto si tenda ad affermare comunemente. Seguendo il ragionamento di Jameson è necessario osservare che il progetto utopico è proliferante nelle epoche di transizione, nei momenti di crisi. Limitando il campo al secolo scorso, si possono individuare questi tentativi nel lavoro dei futuristi d'inizio secolo o nelle esperienze radicali degli anni Sessanta; entrambe esperienze che maturano in un decennio di grandi cambiamenti, in cui possono essere scorte le origini di molti dei progressi e dei regressi degli anni successivi. In queste fasi storiche infatti l'utopia trova spazio in una particolare forma, a cui Jameson dà il nome di “enclave”, una temporanea sospensione dei paradigmi culturali e sociali sino a quel momento vigenti, uno spazio offre un vuoto da riempire con il progetto di un mondo altro pensato

12. Fredric Jameson, *The Utopian Enclave*, in *Id. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London and New York 2004, p.10, trad. it di Giacomo Pala: “For the utopian remedy must at first be a fundamentally negative one, and stand as a clarion call to remove and to extirpate this specific root of all evil from which all the others spring”

13. Tommaso Moro, *Utopia*, a cura di Tommaso Fiore, Roma-Bari, Laterza, 1993, p.177

14. Entrambe le citazioni sono prese da un testo a firma dei Superstudio, *The Continuous Monument: an Architectural Model for Total Urbanization* del 1969. Si veda: Peter Lang, William Menking, *Superstudio, Life Without Objects*, Skira, Milano, 2012, p.122

15. Questa lettura è debitrice dell'interpretazione di Emmanuel Petit. Si veda: Emmanuel Petit, *Irony, or, the Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*, Yale Books, New Haven 2013

da “maniaci ed eccentrici”, ovvero dagli utopisti. È infatti in questo campo di gioco che Antonio Sant’Elia può inventare le sue visioni e che Umberto Boccioni dipinge *La città che sale*. Ed è in una simile crisi che i Superstudio o gli Archizoom hanno potuto avanzare il ripensamento dell’idea stessa di architettura che, sulla scia del pensiero radicale del tempo, critica le strutture di potere culturale che determinano il valore meta-disciplinare di un progetto. Inoltre, da un punto di vista storiografico se è vero come indica Jameson, che la più recente “enclave” del *cyberpunk* può essere annoverata come parte di questo genere, si può anche avanzare l’ipotesi che alcune esperienze architettoniche degli anni Novanta (un oggettivo periodo di cambiamento) possano essere esempi immaginativi di un mondo in cui la tecnologia digitale avrebbe cambiato definitivamente le nostre vite; per il meglio o per il peggio poco importa.

Tralasciando questi aspetti di natura storiografica, ciò che emerge chiaramente dall’analisi di Jameson, e che può valere la pena riproporre in questa sede è il legame tra il progetto utopico con il suo contesto storico. Si prenda il lavoro dei radicali degli anni Sessanta e Settanta, oggi di gran voga. Questi progetti partecipano a una critica (che marxianamente potrebbe essere chiamata “dell’ideologia”) di quella che è la cultura del tempo in cui sono disegnati. Monumento continuo: una “utopia moderata” che si offre come “unica alternativa alla natura” e in cui viene immaginata una vita alternativa tra il “fricchettono” e consumismo¹⁴. Archizoom: la rifondazione dell’idea stessa di architettura moderna, come già Kazimir Malevich e John Cage avevano fatto rispettivamente per la pittura e la musica. Haus -Rucker_Co e Coop Himmelb(l)au: nuovi spazi per i corpi della società ipermoderna. Archigram: immaginazione della città del futuro in cui la crescita economica è inarrestabile e le risorse sono infinite. *Exodus, on the voluntary prisoners of architecture* di Rem Koolhaas, Madelon Viesendrop e Zoe Zengelis: narrazione di una distopia opprimente, ma ordinata e desiderata dai suoi abitanti, con cui gli autori sviluppano una “simulazione autosufficiente” a rappresentazione della natura mitica di qualsiasi idea di disciplina architettonica autonoma¹⁵.

Visto il forte legame con la contemporaneità è possibile oggi usare gli strumenti culturali dell’architettura per sviluppare progetti utopici e radicali? Guardando la nostra attualità è infatti oggettivamente visibile un momento di crisi (politico, sociale, di produzione) ma, a parte rari casi, l’architettura non sembra produrre riflessioni sulla situazione attuale tramite gli strumenti teorici e immaginativi della disciplina. In effetti, molti dei lavori

che riprendono i radicali appaiono per lo più come feticizzazioni stilistiche e formali che diventano tragicomiche quando vengono intitolate “autonomia eterotopica dell’eteronomia utopica”¹⁶. In altri termini, a molti dei progetti che oggi si autodefiniscono “radicali”, manca quella che Germano Celant aveva individuato come caratteristica di un pensiero radicale: “vera rivoluzione culturale basata su idee e comportamenti eversivi del sistema presente”¹⁷.

Critica dell’attualità. Una provocazione

Interrogare e criticare il presente immaginando un futuro, o un’alterità, come ci insegnano i progetti utopici e radicali, è molto più e molto altro rispetto alla riproduzione astratta e formale di modelli che dovrebbero rappresentare l’eredità di questo mondo, una ri-attualizzazione che, pur facendo alcune legittime critiche sull’idea di architettura come forma, potrebbe in realtà rappresentare il tradimento di un pensiero davvero radicale. Far irrompere alternative immaginarie e l’utopia in architettura significa smettere di asservire l’architettura a finalità meramente pratiche. Ereditare dal genere utopico un insegnamento non retorico vuol dire essere in grado di mettere al centro del progetto la sua alterità, non elementi formali (griglie o quadrati che siano). In questo senso fare un progetto utopista (e, ancora una volta, radicale) vuol dire comprendere la teoria dell’architettura e l’immaginazione come pratica critica legata anche all’attualità. Ciò vuol dire tentare di rispondere a quelle domande che Michel Foucault ha individuato come fondamentali per qualsiasi operazione critica, da Kant in poi: “Qual è la mia attualità? Qual è il senso di questa attualità? E cosa faccio quando parlo di questa attualità?”¹⁸. È nel tentativo di rispondere a queste domande che la disciplina architettonica può diventare critica, politica e forse radicale e ciò non tanto come pratica che tenta ingenuamente di influire sui processi di produzione materiale, quanto come prassi teorica e speculativa in grado di straniare la realtà in un mondo diverso, operando una critica che è allo stesso tempo poetica, politica e teorica.

In questo senso, credendo nell’attualizzazione pratica di proposte teoriche concludo con questa lettera¹⁹.

16. Il titolo è di mia invenzione, ma, a parere di chi scrive, rappresentativo di alcune nuove forme di “sublime inutilità”

17. Germano Celant, Senza Titolo, (1970), in “Argomenti e immagini di design”, Anno II, n. 2-3, p. 77

18. Michel Foucault, *Il problema del presente. Una lezione su “Che cos’è l’Illuminismo?”* di Kant, trad. it di Fabio Polidori, in “aut aut”, 205, 1985, p.13

19. Questa lettera, come il collage, fa parte di un lavoro in via di sviluppo, fatto con l’associazione “Burrasca” per una pubblicazione della rivista “Atlantis” dell’università di Delft: “Genoa 2492



Pagina successiva:
Burrasca,
Genova 2492:
postcapitalismo e
futuro, lettera

Benedetta Trinciaccane, Patrick Bäcker
Via Antonio Negri, 33
16100, Genova,
West-World

01/05/2492

Speriamo che questo messaggio vi sia arrivato, è la prima volta che usiamo il sistema wrmhl42.

Siamo Benedetta e Patrick, e vi scriviamo dal 2492. Fortunatamente abbiamo da poco superato i cataclismi che hanno gettato l'occidente nei secoli bui iniziati nel 2042 con la regolamentazione del privato. Le apocalissi sono state superate. La ridicolizzazione delle norme e delle strutture organizzative della politica che fecero tornare il mondo agli stati-nazione hanno fatto il loro corso. Le grandi guerre tra fondamentalismi sono finite. Le grandi carestie di massa hanno portato alla nascita del post-capitalismo. La politica ha finalmente capito come governare in modo progressista l'automazione dei processi produttivi. "Tecnologia per tutti", questo era il motto che ha prodotto le basi di questa nuova modernità: accelerazione come Utopia. Le forze produttive sono state finalmente liberate dal lavoro. L'uomo non lavora più. La tecnologia ha risolto i conflitti sociali. Egeemonia socio-tecnologica: un Leviatano Gramsciano.

Vi renderà felici sapere che, oggi, abbiamo capito che la democrazia non è solo un fatto pratico. Ogni 25 anni decidiamo quale idea di sviluppo ed emancipazione vogliamo progettare per i successivi 50 anni. Rete, media, tecnologia e politica sono un tutt'uno e garantiscono il progresso. Su questa base abbiamo ricostruito forme di "potere di classe": identità e moltitudine sono un tutt'uno. La spinta accelerazionista ci ha dato nuove strutture finanziarie e nuovi processi organizzativi: non siamo più massa informe, ma moltitudine di individui legittimati.

Ma non voglio annoiarvi con queste questioni e, in fondo, vi scriviamo per un'altra cosa: l'architettura.


Questo è per noi interessante. Da quello che si legge nei manuali, nella vostra epoca si feticizzavano le forme del digitale. Concedeteci l'errore, dopo quattro secoli, periodi di vent'anni sembrano un non-nulla. Beh, se tutto ciò è vero, dobbiamo dirvelo: nulla di più lontano da quello che è successo. In fondo è ovvio: la tecnologia è un fattore tecnico, non formale. Anzi, l'architettura non la fa più nessuno. Tutto è solo un problema di automazione e performance...pensate che noi abitiamo in un edificio nel centro storico le cui fondazioni hanno più di mille anni. Certo, alcune cose cambiano, ma la forma permane. Come si faceva a pensare che il mondo dovesse diventare improvvisamente fluido?

Niente di più lontano da ciò.

Anche il "formalismo" è un concetto ormai inesistente. La vita è troppo complessa per sprecarla in architetture estroverse (nella stessa Roma ormai vanno in pochi, e questi sono tutti feticisti). Tecnologia e assenza di forma. Si vive bene, siamo serviti dalle nuove forme tecnologiche, non esiste il lavoro: animali 5.0 in paesaggi metafisici... cosa c'è di meglio?

Vista la possibilità, dando per assunto che questo messaggio vi sia arrivato, ci chiedevamo ieri sera: cosa vuol dire pensare un progetto? Cosa significa "contro-intuitivo"?

Anche se non avremo risposta,
sempre vostri,

 **WRMHL42**
safety in time travel