Colore: Composite ----- Stampata: 23/10/01 20.19 ----- Pagina: UNITA - NAZIONALE - 26 - 24/10/01

ex libris

Quando si è nella merda fino al collo, non resta che cantare

Samuel Beckett

tocco e ritocco

L'ISLAM BOMBARDATO DAI BIGNAMI DI CHIABERGE

Bruno Gravagnuolo

Il vero Huntington. Del politologo Huntington si è straparlato. A sproposito: apocalittico, conservatore, ultrà occidentale. Filosofo romantico della storia. Invece è il contrario. Samuel Huntington è un «Machiavelli democratico». Già collaboratore di Carter ha intuito, con *Clash of Civilitation*, il ruolo del fattore culturale e religioso. Nello scatenare reazioni a catena dentro il nuovo disordine mondiale a dominio unipolare Usa, da lui definito «unilateralismo globale» in era di secolarizzazione e fondamentalismi. Un'era da maneggiare con cura, e che minaccia col suo sovraccarico di travolgere il cosmopolitismo a dominanza euro-americana. Il bello è che Huntington nel 1993 ravvisò proprio in Asia centrale l'epicentro del pericolo. Oggi lo studioso intervistato dal *New York Times* e ripreso da *Repubblica* aggiunge un piccolo tassello alle sue analisi: «Quando lavoravo con Carter nessuno suggerì mai di promuovere i diritti umani in Arabia Saudita, e per ragioni molto ovvie». Significa che il *divide et impera* Usa non funziona più in un'area dove la «cintura fondamentalista» è stata incoraggiata per ragioni petrolifere e geopolitiche. Ma un ripensamento alla Casa Biancaè in atto, anche con il coinvolgimento di Russia e Cina. E Huntington - che forse non vi è estraneo - è illuminante su tutto questo. Purché lo si legga.

Islam e ceto medio. «La nostra civiltà avrà mille difetti, ma ha saputo creare (a diferenza del'Islam, n.d.r.) un ceto medio, non soltanto pochi miliardari e pochi poveracci». Parola, su *la Stampa*, di Massimo Gramellini, fiero aborigeno occidentale. Ma davvero l'Occidente non c'entra nulla coi miliardari e i poveracci nel campo di Agramante? Gramellini ripassi un po' di storia.

Il bombardiere di Bignami. «Cosa aspettiamo a bombardare le scuole coraniche con i classici del pensiero liberale? Non edizioni destinate a pochi specialisti ma "bigini" e tascabili alla portata di

tutti». Pensa a una beffa di tipo dannunziano Riccardo Chiaberge sul *Sole 24 Ore*? Con Stuart Mill & Bobbio scaraventati come volantini sulle Madrasse o in Via Jenner a Milano? Ma che razza di infantilismo è questo? Finirebbe in sassaiola di opposti «bigini». Con Bobbio ridotto a catechismo tridentino. E Mill a grottesche sure coraniche. Bel risultato!

Arendt & Gulag. «Hannah Arendt ha messo a confronto i tre sistemi totalitari del Novecento... i suoi libri sono stati considerati una pietra miliare». Vero quel che scrive Paolo Mieli nella sua rubrica sul *Corriere* di domenica. Però la Arendt distingueva, tra orrore staliniano e progetto nazista di trasformazione biologico-industriale delle razze inferiori. Comparava, la Arendt. Ma asseriva «l'unicità» di Auschwitz. E comparare con «cautela» - come lo stesso Mieli raccomanda - vuol dire non omettere il «dettaglio». Che viceversa scompare. Con cautela.

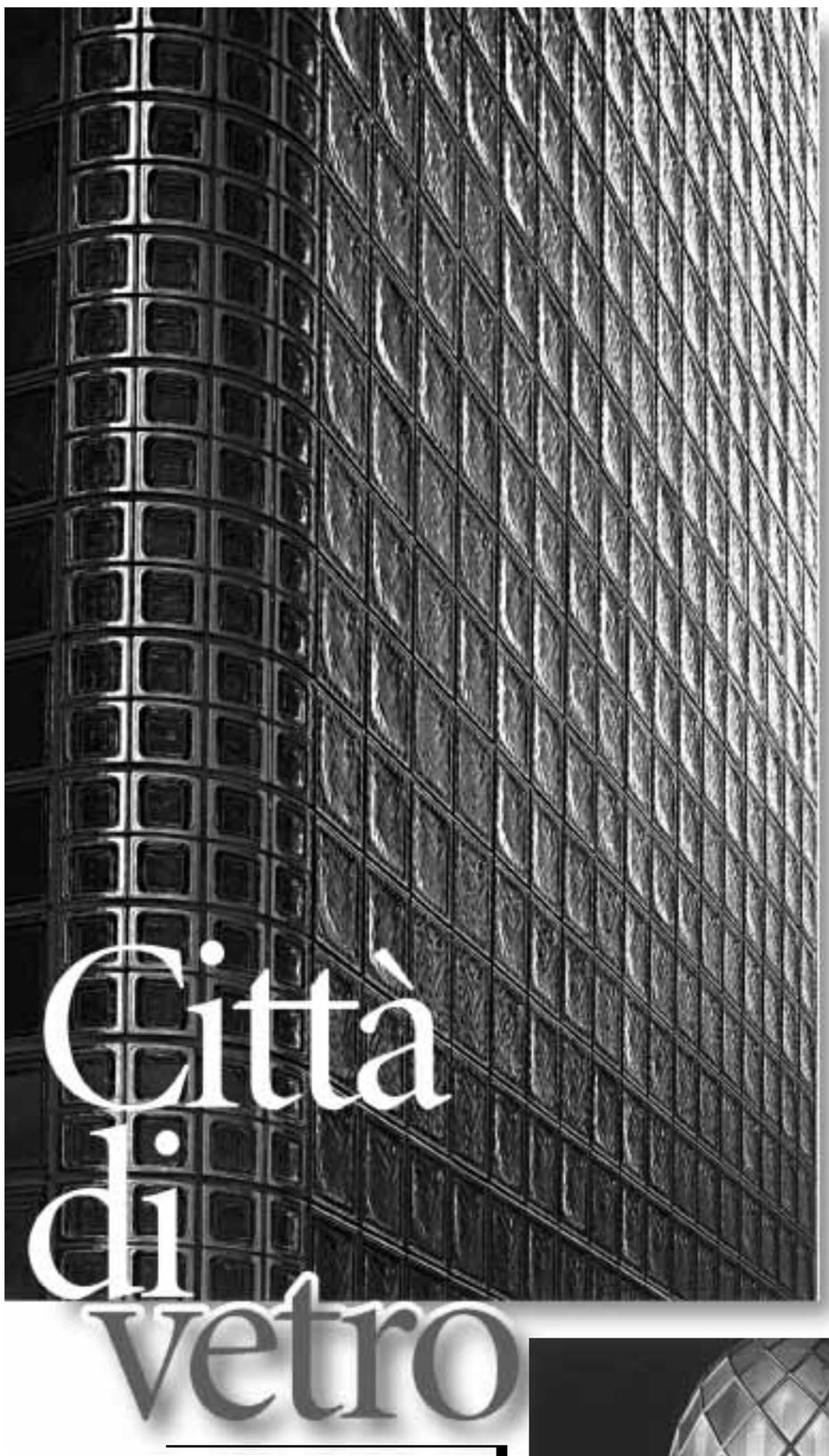
l'Unità ONLINE nasce sotto i vostri occhi ora dopo ora www.unita.it

orizzonti

idee | libri | dibattito

l'Unità ONLINE nasce sotto i vostri occhi ora dopo ora www.unita.it

> Bruno Taut e Paul Scheerbart furono i pionieri degli edifici di cristallo



Un particolare della sede di Hermès a Tokio progettata da Renzo Piano Sotto un modello del celebre Padiglione di Vetro realizzato da Bruno Taut nel 1920 a Colonia per il Werbund

Città di vetro

Luce, leggerezza e trasparenza: da Fuksas a Piano negli edifici torna protagonista un materiale antico

Renato Pallavicini

«Evviva ciò che è trasparente, limpido! Evviva la purezza! Evviva il cristallo! Ed evviva e ancora evviva ciò che è fluido, delicato, angoloso, sfavillante, lampeggiante, leggero...». Quando Bruno Taut, nel 1920, scriveva queste parole aveva realizzato, sei anni prima, il suo Padiglione di Vetro per l'esposizione del Werkbund a Colonia. Quel piccolo tempio laico, dedicato alla fiorente industria vetraria germanica, era una gemma sfavillante di vetri colorati che rimandava riflessi di Secessione e anticipava bagliori razionalisti. Ed era fondato, oltre che su di una robusta piattaforma di cemento armato, su una salda base teorica: le idee e gli scritti di Paul Scheerbart che, nello stesso anno della costruzione del Padiglione di Colonia, pubblicava il suo libro *Glasarchitektur* (Architettura di vetro). Del resto sei aforismi di Scheerbart furono incisi sull'anello di cemento su cui si appoggiava la cupola-cristallo disegnata da Taut. Tra questi: «Senza un palazzo di vetro la vita è un peso» e «Il vetro colorato distrugge l'odio». La «nuova era» in cui ci avrebbe introdotto l'architettura di vetro, secondo la versione di Taut-Scheerbart, si affidava ad un misto di socialismo utopico e di misticismo romantico ben rappresentata dalla *Alpine-Architektur* (Architettura alpina), una serie di tavole visionarie di Bruno Taut in cui cattedrali di vetro, simili a giganteschi cristalli, si ergevano sullo sfondo di paesaggi montani.

Ma da lì a qualche anno il ramo espressionista dell'«architettura di vetro», dopo aver prodotto alcuni rutilanti frutti sembrò rinsecchirsi e a germogliare fu piuttosto il ramo razionalista di Gropius e Mies van der Rohe. Sia nella versione verticale (il Grattacielo di vetro del 1920-21 di Mies) che in quella orizzontale (il prisma vetrato di Casa Farnsworth, ancora di Mies) fu attraverso quelle opere che la trasparenza e la luce diventarono le padrone dello spazio architettonico. La vittoria del vetro, però, fu resa possibile da un'alleanza - è il caso di dirlo - di ferro: ovvero dall'uso delle strutture in acciaio che consentirono, oltre che ardite altezze, anche piante più libere in cui i pilastri portanti si svincolavano dalle facciate e le lasciavano libere.

Si è molto discusso, dopo il tragico 19 settembre e il crollo delle Twin Towers, sull'efficacia e la robustezza degli edifici alti. Se ne è discusso, spesso, privilegiando l'aspetto simbolico, oscillando tra infauste visioni millenaristiche ed approssimazioni tecniche. Comunque trascurando un aspetto che sta segnando l'architettura di questi ultimi anni: il ritorno dell'architettura di vetro.

Dopo l'orgia citazionista del postmoderno che si affidava, prevalentemente, a certezze solide e murarie (colonne, archi e timpani) l'azzeramento decostruzionista, l'introduzione massiccia della progettazione al computer e la ricerca sui materiali hanno favorito un'ulteriore frantumazione degli spazi, un drastico alleggerimento dei volumi ed una pressocché totale trasparenza delle pareti. Facciamo alcuni esempi.

Gli ultimi progetti di Massimiliano Fuksas estremizzano l'aspetto vetroso e vetrato dell'architettura. Nel progetto del Centro Congressi Italia che dovrebbe sorgere nel quartiere dell'Eur di Roma, l'effetto trasparenza dei due edifici è enfatizzato dalla «nuvola» che conterrà le sale per congressi e che sembra fluttuare a mezz'aria dell'edificio basso. Nel progetto per l'Agenzia Spaziale Italiana a Roma e in quello del Palazzo della Regione a Torino, ancora Fuksas fa galleggiare nastri e piani inclinati in liquidi prismi in cui il vetro, addirittura, sembra tornare allo stato fluido.

Il giapponese Toyo Hito da sempre gioca con le trasparenze; persino nell'allestimento della bellissima mostra delle sue opere e dei suoi progetti, in corso alla Basilica Palladiana di Vicenza. Lo smaterializzarsi della parete è una delle caratteristiche dei suoi progetti: da quello per la Maison de la Culture du Japon a Parigi alla straordinaria Mediateca di Sendai, vicino Tokio. Qui i tralicci di acciaio simili ad un reticolo di radici o di alghe marine forano i vari piani dell'edificio; i solai, quasi dei fogli sottili, attraversati dalla struttura sembrano galleggiare e col gioco delle luci e delle superfici vetrate quasi spariscono.

Anche Renzo Piano, in alcuni suoi progetti recenti, sembra aver sposato il vetro, i suoi riflessi e le sue trasparenze. Nella nuova sede di Hermès a Tokio, il grande architetto italiano ha realizzato un prisma in vetrocemento di grande eleganza. Ancora una volta l'alleanza tecnica (in questo caso tra cemento e vetro) e la scelta strutturale sono determinanti per l'esito formale: una spina di cemento armato a cui si agganciano i piani a sbalzo rivestiti poi di una «pelle» costituita da cellule diafane, dei mattoni di vetrocemento appositamente realizzati da un'industria fiorentina su disegno di Piano. Il grattacielo per la nuova sede del *New York Times*, sempre di Piano, si spinge ancora più avanti sul terreno della trasparenza e della smaterializzazione di pareti e volumi. La conferma nelle parole dell'architetto genovese che così lo descrive: «I vetri della facciata non saranno riflettenti ma trasparenti, completamente trasparenti, senza alcuna patina sovrapposta... l'edificio muterà di colore con il tempo atmosferico: blu dopo la pioggia o rosso durante un tramonto.

E sorprende, a quasi novant'anni di distanza, la somiglianza tra le pareti del Palazzo Hermès di Renzo Piano e quelle della scalinata del Padiglione di Vetro di Bruno Taut; come del resto i cangianti colori del grattacielo newyorkese non sono poi così diversi dalle prismatiche rifrangenze dei cristalli delle visionarie Architetture alpine.

l'intervento

L'ARCHITETTURA COSTRETTA A PERDERE IL SENSO DELLE PROPRIE FINALITÀ

Vittorio Gregotti

Quale posto occupa nei nostri anni la tecnica nella pratica artistica architettonica? Naturalmente la natura stessa della tecnica quando si parla di architettura è molto differenziata: le tecniche materiali del costruire non sono la stessa cosa delle tecniche che attengono ai problemi organizzativi ed economici ed ambedue sono diverse dalle tecniche morfologiche. Non vi è trattato di architettura infatti che non coniughi strettamente principi teorici, principi compositivi, tecniche di organizzazione funzionale degli spazi e tecniche della costruzione. Dovrebbe essere chiaro a tutti che comunque le tecniche non possono essere considerate strumento neutrale, ma che portano confitte in sé le ragioni e le condizioni storiche in cui sono nate, nonché le speciali relazioni che le connettono alle scienze. Esse quindi si presentano all'architettura non come mezzi ma come «materiali del progetto», cioè dotate di tutti i significati che provengono dalla storia stessa delle tecniche, che devono trovare un luogo appropriato dentro al progetto di architettura. La tecnica è un modo di fare qualcosa, non la cosa che si fa, ma poiché non vi è arte senza tecnica (anche se è impossibile definire l'arte per mezzo della tecnica) la posizione reciproca di questi due aspetti è della massima importanza nella costituzione delle cose dell'architettura e delle arti.

Definire cosa sia finalità per le arti e per la tecnica è una questione piuttosto complicata. Per le opere dell'arte, la finalità è ciò che essa rappresenta come interrogazione intorno alle verità del presente, mentre la tecnica ha scopi operativi concreti e ben limitati, anche se essa si propone nello stesso tempo come superamento senza fine dello stato della tecnica stessa. Le finalità delle arti non sembrano comunque essere definibili in modo convincente solo attraverso i concetti di espressione, comunicazione, rappresentazione o per mezzo di quelli di novità e unicità e tanto meno attraverso all'idea di bellezza o di sublime, anche se tutti questi concetti sono implicati in diversi gradi dall'idea di finalità. Nel caso dell'architettura la finalità ha poi anche specialissime connessioni con l'idea di uso come materiale essenziale per la costituzione della finalità stessa. Questa ad ogni modo si presenta solo nella forma dell'opera compiuta, che certamente necessita di un'intenzionalità originaria ma si libera di questa una volta che l'opera è terminata: o meglio l'opera d'arte è in grado di produrre nel tempo sempre nuovi effetti di correlazione interpretativa. Da questo punto di vista si può dire che le finalità dell'opera di architettura siano infinite ma che esse muovono da un nucleo rigido totalmente determinato.

Per riflettere intorno alla relazione tra tecnica e finalità in architettura bisogna anche tenere conto non solo della assoluta centralità della tecnica nel nostro mondo ma anche dell'inimicizia tra pensiero teoretico e pensiero tecnico che ha attraversato quasi tutta la filosofia della prima metà del XX secolo, dopo che nel XVII e XVIII il tema centrale era stato invece proprio la conquista dell'importanza del ruolo delle scienze nello sviluppo e nell'indipendenza del pensiero. Il sistema scienza-tecnica-produzione-consumo è, non per ciò che concerne la propria organizzazione interna ma per ciò che riguarda l'individuo e la società, dotata di una forte predisposizione alla neutralità etica, solo debolmente compensata dalle incerte leggi del progresso e del mercato, piuttosto che dal confronto con il complesso delle tradizioni morali ed estetiche. Questo non significa che tutto ciò non possa suscitare soggettivamente e pubblicamente dubbi etici, ma il destino delle tecniche sembra oggi quello di superarli rapidamente, in nome del progresso, bene o male inteso che sia. Con ciò resta senza risposta il problema generale del rapporto tra attività scientifico-tecnica e mondo della prassi e dei valori: cioè delle finalità. La tecnica ha inoltre esteso soprattutto verso il futuro, l'idea di dominio oltre a quella di spiegazione, peraltro il suo incessante progresso sembra divenuto meta prescelta dell'umanità, penetrando globalmente nella sfera morale oltre che in quella economica. Con quest'ultima, in quanto tecnica del denaro che si muove in uno spazio globalizzato, libero da ogni determinazione localistica, essa sembra aver trovato oggi una speciale convergenza.

Per quanto riguarda la materia della globalizzazione (e questa è la vera novità) soprattutto essa riguarda i capitali finanziari oltre che la velocità ed intensità di scambi di informazione in quantità mai prima esistite. E per quanto riguarda in particolare l'Europa, la globalizzazione in quanto internazionalizzazione delle arti e delle scienze e delle tecniche risale almeno al XII secolo ed anche prima nel mondo antico. Potremmo, in quanto artisti, avanzare l'ipotesi che proprio l'arte, la scienza e la tecnica hanno sempre avuto, almeno per vaste aree continentali, un carattere transnazionale.

Che posto occupino oggi le nuove tecniche di rete dell'informazione globalizzata, fondate sulla simulazione, nella costituzione delle opere di architettura in quanto strumenti ed in quanto contenuti, quanto la loro metaforica immagine influisca, attraverso anche ai processi di mediatizzazione, sulla costituzione dell'opera architettonica, sono questioni che non appaiono ancora molto frequentate teoricamente oppure accolte con superficiale entusiasmo, senza bene misurarne le loro conseguenze sull'ontologia stessa dell' architettura. Se la logica della tecnica è divenuta con la cibernetica sistema linguistico universale, e quindi anche sistema estetico, promovendo le forme di ibridazione, di interesse per i fenomeni di soglia, per la trasformazione delle cose in eventi, è invece proprio alla critica della ragione tecnologica ed all'opera concreta che vorrei appellarmi per riconsiderare ancora una volta quale sia il luogo proprio delle tecniche nel processo di costituzione della pratica artistica dell'architettura. Credo che la tradizione del moderno in architettura abbia costituito nei primi trent'anni del XX secolo, con le proprie illusioni ideali generose, nell'incontro aperto alle nuove tecniche di produzione e con il metodo proposto per passare dai problemi alle forme, una sorta di crinale al di là del quale la forza delle contraddizioni delle sue stesse proposte abbia cominciato a dissolvere l'ontologia stessa dell'architettura, proponendo nello stesso tempo un distacco puramente estetico dal mondo delle tecniche o una totale, impropria, coincidenza con esse.

Oggi, nell'era dell'estetizzazione tecnologica diffusa è sempre più difficile per le arti e per le tecniche sottrarsi alla condizione di dispersione della propria energia nel mondo freddo dell'elettronica ornamentale. Le reti dell'informazione ed i suoi automatismi tendono a sostituire non solo le procedure delle tecniche materiali, ma anche quelle estetiche e persino quelle sociali. In questo modo, decisioni tecniche, politiche ed estetiche diventano difficili da distinguersi e in particolare le tecniche della comunicazione pubblicitaria tendono a sostituire sia la discussione politica che i prodotti delle arti. In qualche modo decadenza della politica e decadenza delle arti corrono parallele. Se la responsabilità della tecnica consiste da questo punto di vista nella logica stessa con la quale essa tende a trasformare in strumenti ai propri scopi ogni altro valore, quella dell'architettura è di perdere il senso delle proprie finalità divenendo pura decorazione ambientale.