L'INCONSCIO DELL'ARCHITETTURA

Filiberto Menna

I giovani amici del «Labirinto» mi consentiranno di prenderli in parola, di attribuire un significato letterale al termine che essi hanno scelto come insegna del loro lavoro e di entrare nel discorso come si entra, appunto, in un labirinto. Sapendo cioè che si possono perdere i compagni di strada. Mi avvio dunque lungo un percorso e non importa se non mi troverò faccia a faccia con Paola D'Ercole o Pia Pascalino, Paolo Martellotti, Giuseppe Marinelli o Antonio Pernici. Comincerò dalle ragioni sociali dell'architettura, dalla loro presenza così pressante e costrittiva da far nascere negli architetti un senso di colpa ogni volta che tentano di ricondurre quelle ragioni alla propria soggettività. Rispondere alla domanda « Chi disegna?» o « Chi progetta?» può apparire un atto indiscreto o addirittura di presunzione, quasi si voglia accampare futilmente il diritto di un individuo contro le non discutibili esigenze sociali. Occorre dare atto agli architetti del Labirinto di aver posto senza imbarazzate riserve questa domanda radicale ponendo in maniera esplicita la questione del soggetto. Naturalmente, essi sanno bene che non esiste una questione separata del soggetto, che l'architettura non può non cercare un punto di incontro tra le ragioni dell'individuo e quelle della collettività. Non a caso hanno strenuamente tentato il momento della realizzazione e ci sono riusciti in più di una occasione. Ma non è di questo che si tratta, ora, o, almeno, non è questo che interessa specificamente il mio discorso, quanto il momento più precisamente analitico delle loro ricerche, l'uso intransitivo dei segni dell'architettura e del fare architettura. Per il gruppo Labirinto fare architettura è infatti un lavoro, la messa in atto di un complesso di gesti che si dispone lungo una serie processuale, una durata di *istanti-lavoro* che mette in relazione, attraverso una successione di passaggi e di mediazioni, punti lontani tra loro. Queste polarità distanti, forse opposte o complementari, appartengono al soggetto e all'oggetto dell'architettura, alle determinazioni e surdeterminazioni individuali e a quelle sociali.

Il *disegno* rappresenta un momento importante, decisivo, in questa serie di passaggi e di spostamenti che il soggetto subisce (accetta di subire) lungo il percorso oggettivante, socializzante, del fare: importante non perchè si collochi nel giusto mezzo tra quelle due polarità, ma perchè esso segna il luogo in cui il soggetto incontra la socializzazione primaria di un linguaggio storicamente determinato. In qualche misura, il disegno si presenta con i connotati attribuiti da Saussure al segno, ossia come un foglio che guarda da un lato al significante e dall'altro al significato, ma che resta inscindibilmente uno. La questione è di capire che questa superficie, per quanto sottile, è dotata di uno spessore, occupa uno spazio — lo spazio del segno — entro il quale la pratica analitica si inserisce come un cuneo con una operazione di collocamento e di divaricamento delle due facce: e ora mette in risalto il volto del significante ora quello del significato. È l'operazio-

ne condotta, soprattutto in questi ultimi anni (ma su alcune indicazioni fondamentali provenienti da lontano) dalla ricerca artistica e in particolare da quella che è andata ad occupare l'area concettuale, preoccupata di sottoporre a una verifica radicale il linguaggio e a comprenderne il funzionamento. L'architettura (ma anche il teatro) sembra voler percorrere lo stesso cammino mostrando un interesse crescente per il *disegno* assunto non più soltanto come momento progettante, ma come una esperienza intransitiva che consente la messa a punto di un'autovertice. Questa indagine non implica necessariamente una rinuncia totale alla transitività del segno, la totale occlusione dei varchi che dal momento germinale della poiesis conducono alla oggettività della cosa realizzata; ma comporta — questo sì — una sorta di sospensione del momento funzionale, così come il gesto duchampiano che prelevava l'oggetto bello e fatto sospendeva la funzionalità pratica dell'oggetto assunto nel contesto dell'arte. Il denominatore comune del *nuovo disegno* architettonico è da ritrovare appunto in questo processo di sospensione, di messa in parentesi del contenuto-significato-funzione. Ma le finalità con cui gli architetti pongono in atto questo processo appaiono molto diverse nelle diverse situazioni, meglio ancora, nelle singole declinazioni della ricerca.

L'architettura radicale pratica già la intransitività del segno come ucronia e utopia della realizzazione. Paradossalmente, la riflessione non si rivolge alle strutture del linguaggio e neppure alle motivazioni del soggetto, quanto al momento sociale dell'architettura, di cui si intende denunciare la impraticabilità reale (nella situazione qui-ora) mettendolo allo specchio di un'architettura totalmente altra, di un'architettura impossibile. Acquistano un ruolo centrale, in questa pratica del disegno, le tecniche di détournement, che spiazzano la presunta serietà del lavoro e della funzione mediante un uso sistematico del gioco, del non-senso e della follia intesa come sregolamento ragionato di tutti i sensi. Lo spostamento è duplice: concerne, da un lato, l'oggetto architettonico, che risulta spiazzato dal contesto abituale della funzione; dall'altro, riguarda un movimento della mente che coinvolge una deviazione del corso dei pensieri, analoga a quella descritta da Freud nel *Motto di spirito.* Le proposte radicali possono essere lette, da questo punto di vista, come veri e propri motti di spirito impiegati dagli autori per aggredire gli ostacoli frapposti dalla usura linguistica a una nuova, nuovamente piena affermazione di sè. Il soggetto, in definitiva, non può più affermare il proprio statuto (e quello del piacere) sulla base di una operazione che egli sente screditata, ma non si arrende; al contrario riafferma il proprio statuto scatenando contro l'ostacolo i meccanismi aggressivi e autogratificanti di progetti-motti di spirito.

La messa in parentesi della funzione, del significato, del contenuto, mediante la sospensione della transitività del segno è l'assunto centrale anche (soprattutto)

dell'*architettura concettuale* e, in particolare, di Eisenman. L'architettura viene posta sul piano di un sistema di relazioni spaziali tra il lineare, il planare e il volumetrico. I singoli elementi risultano organizzati all'interno di una struttura essenzialmente sintattica che non attende nessuna verifica fuori di sè: travi e pilastri, piani orizzontali e verticali, entità volumetriche non rinviano quindi a un contenuto-funzione, ma semmai si limitano a nominarla nell'atto in cui nominao se stessi. Come nell'arte concettuale, l'architettura diventa una sorta di inventario o dizionario o Thesaurus che trasferisce la consistenza materiale dell'oggetto architettonico nell'asciuttezza dei nomi e delle definizioni. In questo, l'architettura concettuale mostra più di un debito nei confronti dell'oggetto minimal e, per quel che riguarda Eisenman, per i disegni logici di Sol Lewitt. Ma come si verifica nell'opera di quest'ultimo, in cui il convenzionalismo sintattico risulta, in ultima istanza, generato da una dimensione più profonda e segreta, da una sorta di nebulosa prelinguistica, anche nell'architettura di Eisenman il richiamo alla arbitrarietà del segno e a una sintassi di significati puri non riesce a negare del tutto una possibile motivazione, una surdeterminazione che in qualche modo sposta il segno verso un fondo inconscio in cui le strutture sintattiche si amalgamano quasi in categorie apriori. Esplicitamente, del resto, Eisenman si richiama da una parte a Sol Lewitt e, dall'atra, alla grammatica generativa di Noam Chomsky.

La intransitività praticata dal Labirinto è meno radicale. Volutamente, del resto, perchè il gruppo non rinuncia al momento della verifica empirica, affidata alla cosa realizzata. Non per questo tuttavia risulta meno incidente il momento della sospensione del significato, ma per significato s'intende la destinazione sociale del prodotto lungo i canali abituali e consumati della odierna pratica dell'architettura. La messa in parentesi del significato da parte del Labirinto è dunque ricerca di un altro significato e di un altro contenuto, che viene ricercato anzitutto all'interno del soggetto agente, lungo «le strade interne dell'architettura». Il radicamento in strutture profonde non è quindi il dato involontario di una indagine che mira alla purezza dei significanti, ma è esplicitamente cercato attraverso la messa in causa diretta del soggetto e, sul piano della pratica specifica, mediante una rivalutazione del disegno come un tramite, il più diretto possibile, del desiderio. Di qui, il richiamo frequente negli scritti del Labirinto alle pratiche automatiche del surrealismo, di qui la prossimità, soprattutto agli inizi, con esperienze artistiche (quelle in particolare maturate nell'area romana tra la fine degli anni cinquanta e i primi degli anni sessanta) in cui il segno assume un ruolo di protagonista. Ma lo spostamento del desiderio dal dominio dell'immaginario alla concretezza storica e socializzante della pratica architettonica non può verificarsi per linee continue, quasi che l'automatismo del segno sia in grado di garantire un ininterrotto flusso

libidinale. In realtà si tratta di un percorso attraversato da cesure profonde, da una frattura drammatica e traumatica che coincide con il punto di incontro tra pulsione e linguaggio e che quindi solo il lungo e paziente lavoro dell'arte è in grado di ricomporre riconducendo il fantasma alla concretezza del segno linguistico. Gli architetti del Labirinto appaiono pienamente consapevoli di questa continuità-discontinuità che caratterizza ogni pratica dell'arte, compresa la pratica del segno, la più flessibile e plastica, la più trasparente, e quindi la più pronta, certamente, a porsi in contiguità con il dettato pulsionale. Per queste ragioni, essi si collocano in una posizione lontana dal puro convenzionalismo linguistico, si impegnano in una pratica dell'architettura che è in prima istanza una esperienza scritturale motivata, surdeterminata da pulsioni profonde che appartengono a una sorta di al di qua del linguaggio, a un «io» che è anche un «egli», a un soggetto che parla ed è parlato dal proprio inconscio. Che è anche l'inconscio dell'architettura, memoria involontaria di una lingua di cui la pratica quotidiana della disciplina deve potere (sapere) disseppellire le tracce, riportate alla superficie e rimettere nel circolo della esperienza progettante gli elementi archetipi. E con essi riformulare, se possibile, un nuovo dizionario, un *abaco* dell'architettura.