

Designing Disorder.
Experiments and Disruptions in the City
 Pablo Sendra, Richard Sennett
 Recensione di Giulia Giambrone

L'era del nuovo capitalismo profetizzata da Richard Sennett nel suo *The Conscience of the Eye* (2006) si è da tempo palesata nel volto della città contemporanea iper globalizzata. Le sue forme e i suoi spazi hanno incorporato l'ormai deformato modello capitalistico ritenuto vincente ma rivelatosi fallimentare, alla cui base, una subdola logica servo-padrone camuffata sotto mentite spoglie neoliberaliste, regima le dinamiche d'uso dello spazio. Il sistema designa le regole e le modalità di utilizzo, l'essere umano, tale eppure sotto l'ingombrante giogo del sistema-padrone, si limita ad usarlo secondo i dettami imposti lui dal suo signore. Un così decisivo paragone è contenuto in *Designing Disorder. Experiments and Disruptions in the City*, manifesto radicale per l'immaginazione e progettazione di una città che invece di essere utopica, è realizzabile nel futuro immediato del XXI secolo e che Sennett descrive, sulle scorte del suo icastico *The Uses of Disorder* del 1970, con l'attivista e architetto Pablo Sendra. L'opera recentemente tradotta (*Progettare il disordine. Idee per la città del XXI secolo*, Trecani, 2022) riecheggia i contenuti di quella già allora profetica, in cui la città esistente appariva come una struttura rigida e predeterminata, impermeabile alla partecipazione e all'interazione sociale. Agli antipodi di questa realtà chiusa, portavoce di equilibrio e integrazione – la cosiddetta *Brittle City o closed city* – Sennett teorizzava una città *aperta*, esemplificata dal paradigma del “disordine”, ovvero da uno stato di indeterminatezza concreta, progettata urbanisticamente con l'ausilio di un'architettura *ad hoc*, e socialmente, attraverso pratiche attiviste e anarchiche. *The Uses of Disorder* proponeva teoricamente, già in alternativa al modello razionalistico imperante – il criticato Le Corbusier, leitmotiv lungo tutto il saggio – esperimenti di design urbano volti a facilitare l'interazione e l'azione fluida e spontanea. Indeterminatezza,

spontaneità, integrazione continua, incompletezza, diventavano gli ideali di fondazione di una città futura costantemente in costruzione. Alle teorie sviluppate da Sennett per la prima volta nel 1970 e nuovamente elaborate, si aggiunge in *Designing Disorder*, l'ideazione di vere e proprie "infrastrutture per il disordine". Suddivise in tipologie ben progettate, costituiscono soluzioni di design urbano alternative al razionalismo, da non confondere – nota importante – con quelle promosse dagli intenti del post-modernismo. Una teoria drastica e la sua applicazione pratica dunque, il risultato della fruttuosa collaborazione tra la sociologia di Richard Sennett e l'architettura attivista, politica e politicizzata di Pablo Sendra.

Eppure il sistema che ci rende prigionieri abitanti nella nostra casa-mondo, proprio come la pantera dei bellissimi versi di Rilke¹, non è sempre stata teorizzata come la gabbia coniata da Max Weber, «an iron cage – one that imprisons disoriented, labouring animals» (p. 35) e raccontata anche dal protagonista troppo intellettuale – tanto da divenire un alienato, "senza qualità" visibili – del capolavoro di Robert Musil *Der Mann ohne Eigenschaften*. Almeno nelle presupposte sembianze immaginative, come dimostra anche la società ideale immaginata da Benjamin Constant e citata in apertura saggio. In Constant il fastidio per l'istituzione napoleonica rigida e immobile seppure al momento della sua disgregazione, vede davanti a sé il vuoto incolmabile sia dall'eventuale ritorno dell'*ancien régime* che del modello rivoluzionario, dimostratosi anch'esso fallimentare. Constant sogna una società dove quotidianamente gli esseri umani siano "presi alla sprovvista", colti dal sentimento stimolante di imprevedibilità: «an ordinary life in which people are personally stimulated by the unexpected» (p. 17). Non è altro che una forma di *auto-disordine* quella auspicata da Constant, fa notare Sennett, imprevedibile incertezza produttiva che sveglia dalla torpedine organizzata del sistema cittadino. Un desiderato disordine ottocentesco non così diverso da quello lontano del secondo Novecento antirazzista, sostenuto contro il sistema bianco, che negli anni di *The Uses of Disorder* ebbe inizio in America mediante violente battaglie attiviste e rivendicazioni territoriali. È questo il senso che parse bisognoso sottolineare al sociologo nel titolo del libro: l'utilizzo del disordine come strategia politica attiva, un sovvertimento dell'ordine precostituito organizzato localmente dalle comunità residenziali

¹ «His vision, from the constantly passing bars, has grown so weary that it cannot hold anything else», P. Sendra, R. Sennett, cit., p. 24.

e divenuto negli anni un'arma di attivismo nell'ambito della rigenerazione architettonica degli spazi. Nella città del regime di potere che pretende il controllo anche sull'identità dei suoi abitanti, l'immaginazione collettiva dello spazio perde maggiormente la sua vitalità. Nonostante odierne incredibili potenzialità tecnologiche, di certo sconosciute a Constant, oggi l'agognata *open city* di Richard Sennett è di là da venire. L'immaginazione progettistica, paralizzata ancora dall'eredità del paradigma architettonico promotore del dispotico modello verticale razionalista di Le Corbusier – l'esempio primo è senz'altro il *Plan Voisin* del 1922 – è quasi inerme al dialogo con la città dell'esperienza funzionale, invece sempre più protesa verso l'auto celebrazione artistica. Già alla 14. Biennale di Architettura (2014) il curatore del padiglione francese Jean-Louis Cohen metteva in discussione la modernità del progresso e del benessere, minaccia e omologazione, di fatto per nulla lineare e organizzata, anzi complessa e articolata, mentre il grattacielo, il simbolo principe, un luogo a metà tra l'eterotopia e la solitudine². All'archetipo razionalista confluito in quello modernista, Sennett propone l'attivismo urbano di Jane Jacobs. Nel suo *Death and Life of Great America Cities* (1961) Jacobs metteva in discussione le basi consolidate della pratica urbanistica, la città diveniva un organismo vitale, cuore pulsante, luogo umano in divenire, osservato per le sue funzioni e i meccanismi che lo tengono in vita. Non il "meraviglioso giocattolo meccanico" de *La Ville Radiense* di Le Corbusier, ma un habitat nato per la soddisfazione dei suoi abitanti. Nel dettaglio, la *città aperta* che Sennett teorizza con riferimento al modello Jacobs, deve essere configurata in tre criteri che ne definiscono il dna urbano: le zone di passaggio, gli oggetti incompleti – «incomplete form is most of all a kind of credo» (p. 53) –, le narrazioni non lineari. Può dirsi aperto, unicamente un sistema dove la crescita ammetta conflitto e dissonanza infatti; è solo quando uno spazio incorpora questi principi che diviene *democratico*, come un'esperienza tattile: «When the open city operate as an open system – incorporating the principles of porosity of territory, incomplete form, and non-linear development – it becomes democratic not in the legal sense, bus as a tactile experience» (p. 57). Uno spazio democratico in quest'accezione implica fondamentalemente un luogo in cui, stranieri appartenenti allo stesso stesso habitat, possano a piacimento, entrare in contatto.

² https://www.domusweb.it/it/architettura/2014/06/09/modernity_promise_or_menace_.html.

Come progettare a tavolino il disordine per la creazione di uno spazio aperto e democratico, è l'obiettivo che Pablo Sendra si pone nella seconda parte del volume. Come già anticipato, la metodologia è duplice, non è sufficiente un progetto architettonico ben ideato. Per adempiere all'obiettivo di rendere il disordine una risposta all'ordine imposto, è necessaria anche una precisa metodologia politica: l'attivismo. Solo coniugando risoluzioni infrastrutturali e tecniche alla politica attiva, il disordine è realizzabile. È dunque fondamentale dapprima l'elaborazione di un 'governo orizzontale' che attui un uso informale, spontaneo e non programmato degli spazi della città. Uno spazio non regolato, 'in disordine' per l'appunto, che incoraggi lo scambio sociale e sia l'humus dove mettere in pratica, ad arte, il disordine. Il *networking* e il municipalismo sono in questo senso metodologie vincenti poiché creano da un lato, iniziative locali non organizzate dai poteri forti e nuove forme di governo e di vita comunitaria, dall'altro, la possibilità di rivendicazione territoriale e gli strumenti di trasformazione delle istituzioni vigenti. Si realizza un sistema di governo parallelo e alternativo al nuovo capitalismo creando micro forme di governo indipendenti, alla guida delle quali agiscono gruppi sociali ben distinti ma integrati tra loro. Tale regime associativo prevede la costituzione delle già nominate *infrastrutture del disordine*, propaggini naturali dell'infrastruttura stessa, organo mal funzionante se pensato come un tutto stabile e fisso ma che acquista la fisionomia dell'efficienza come un insieme di molteplici pezzi intercambiabili, adattabili e sviluppabili aventi la riparazione e la manutenzione continua come valore fondante³. L'assemblaggio è infatti fondamentale nei principi-credo dell'architettura urbanistica immaginata da Sendra, insieme alla crescita organica e la simbiosi 'socio-materiale'. Assemblaggio è paradossalmente, anche dal punto di vista specificatamente architettonico, il termine chiave per indicare il metodo che naturalmente conduce al concetto di simbiosi socio-materiale. Nell'arte, l'assemblaggio è caratterizzato tanto quanto dai materiali utilizzati che dalle loro possibili combinazioni e l'opera è il risultato della relazione tra un attore sociale ed un attore materiale, «enchancing the relationship between the I and the It» (p. 135). Un esempio delle risoluzioni innovative per le nuove infrastrutture è il cosiddetto *technical floor*, una superficie energetica fruibile alla portata di chiunque si trovi in qualsiasi punto dello spazio

³ S. Graham and N. Thrift, *Out of Order: Understanding Repair and Maintenance*, in «Theory, Culture & Society», n. 24, 2007, pp. 1-25.

Giulia Giambrone, *Designing Disorder*

adibito. Combinato al principio della crescita organica, l'assemblaggio consente perfino alla massa di materiale più solida e rigida – apparentemente socialmente repellente – di trasformarsi in una ‘presenza porosa’ possibile, fulcro dell’interazione e potenziale simbiotico.

Ma un’ulteriore e problematica questione, tipica del nuovo capitalismo, giace di fondo alla progettazione di strategie architettoniche alternative: l’apertura allo straniero e il problema del controllo. Scoglio delle teorie di Sennett e Sendra rimane la possibilità di conciliare l’auspicata apertura totale degli spazi cittadini e quindi di fatto la realizzazione di determinate strutture apposite e la demolizione di alcune barriere precostituite, con il sentimento di paura verso il non-conosciuto straniero. Dove collocare il limite del controllo in un sistema che fa di quest’ultimo il baluardo di promessa felicità? Sul sottile confine tra il tutto concesso e il costantemente controllato, il sistema sembrerebbe a prima vista impenetrabile all’introduzione di soluzioni volte ad eliminare i sistemi chiusi. Pablo Sendra immagina infatti – questa la parte realmente utopica del saggio – la scomparsa concreta di recinzioni e muri laddove costituiscano barriere e se impossibile, al posto del loro confine chiuso (*closed boundary*), un confine permeabile (*permeable border*). Un cambiamento radicale che liquida troppo facilmente il tema della delimitazione e dell’isolamento intenzionato, non solo semplice timore dello straniero ma effetto psicologico ai limiti della programmazione sistematica da parte del sistema, il cui baluardo è il falso e rassicurante iper controllo neo-capitalistico che ci fa sentire sicuri e liberi allo stesso tempo. Rimane senz’altro possibile la progettazione urbana modulare, modificabile e riassemblabile che rende il senso dell’ideazione pubblica degli spazi pensata a partire dal contatto con chi li abita e non dal solipsistico desiderio dell’architetto che pretende di realizzare con il materiale sociale la sua opera d’arte.



Figini e Pollini.
Asilo Olivetti a Ivrea
 Sara Protasoni
 Recensione di Adele Rugini

Il recente testo di Sara Protasoni¹ si inserisce nel moto di riscoperta dell'eredità politica, etica, estetica e imprenditoriale di Adriano Olivetti (1901-1960). Quello olivettiano è stato un capitolo della storia italiana che ha testimoniato la possibilità di coniugare saperi tecnici, scientifici e umanistici per la costruzione di una Comunità che fosse al contempo "divisione amministrativo-politica, unità economica, coesione spirituale, espressione compiuta del radicamento dell'uomo al paesaggio e al tema della sua vita"². A tale ideale comunitario si riferisce la visione di Olivetti sull'architettura, a cui riconosce una vocazione politica e sociale, dato il valore che egli attribuisce al territorio: «noi con le nostre opere siamo immersi nella stessa natura, percorriamo lo stesso suolo, siamo soggetti alle stesse leggi fisiche e biologiche, partecipiamo a un unico grande ambiente, non solo geofisico, ma anche psicologico e culturale. Un ambiente fisico e un ambiente sociale: il territorio»³. Non sorprende dunque il fatto che Olivetti, dopo il 1933⁴, abbia avviato una collaborazione trentennale con Luigi Figini (autore di *L'elemento verde e l'abitazione*, 1950) e Gino Pollini (*Elementi di architettura*, 1959), chiedendo ai due architetti di intervenire, progettando, sul territorio da lui tanto amato: il Canavese. Di tale feconda collaborazione, il testo di Protasoni approfondisce un caso di «architettura civile nella sua forma più piena, in quanto riesce a dar spazio e rappresentazione a un complesso programma di riforma economica e sociale» (p. 7): l'asilo nido Olivetti, realizzato a Ivrea tra il 1939 e il 1941 per i figli e le figlie del personale.

¹ S. Protasoni, *Figini e Pollini. Asilo Olivetti a Ivrea*, Jaca Book, Milano 2021.

² G. Pampaloni, "Un'idea di vita", in A. Olivetti, *Città dell'uomo* [1960], Edizioni di Comunità, Roma/Ivrea 2019, p. 287.

³ A. Olivetti, "Il momento dell'urbanistica", in *Città dell'uomo*, op. cit., p. 248.

⁴ Anno in cui incontrò Figini e Pollini, alla *Mostra dell'abitazione* della V Triennale di Milano.

L'asilo è espressione di un preciso modello di cura e della responsabilità sociale dell'impresa olivettiana: la presa in carico della crescita dei bambini rientra in un'idea di ambiente lavorativo che non si limita a chiedere al dipendente un servizio in cambio di denaro, ma offre un contesto di realizzazione personale che passa anche attraverso il benessere familiare.

Nella descrizione dell'asilo – accompagnata nel libro da bellissime foto d'epoca di Mario Crimella – Protasoni mette in evidenza l'importanza degli spazi generosi, delle ampie vetrate che guardano sul verde del giardino, degli alti soffitti che, in rapporto alle dimensioni dei banchi e delle sedie, aprono creativi orizzonti di crescita. Un camminamento serpeggiante accompagna i bambini dall'asilo agli spazi esterni per il gioco, invitandoli a percorrere una linea di scoperta della vegetazione che li circonda: l'attenzione che Figini e Pollini prestano alla giusta collocazione di precise specie arboree, erbacee e arbustive rientra in un progetto pedagogico che assegna un ruolo primario all'attività nella natura. Lo sforzo di conciliare artificio umano e "spontaneità" naturale rientra in un'idea nuova dell'abitare e dell'abitabilità che Figini e Pollini modellano in forme architettoniche capaci di mettere l'abitante «in condizione di percepire e interiorizzare alcune relazioni essenziali per la definizione della propria posizione nel cosmo: terra e cielo, luce e ombra, acqua e terra, minerale e vegetale» (p. 33). La loro è un'architettura che, pur inserendosi nel manifesto culturale del Razionalismo, mette al centro il rapporto con la natura, rielaborandolo in chiave moderna e proponendone un'interpretazione come fatto simbolico e non soltanto fisico (cioè come soggetto con cui dialogare e non come mero spazio abitabile), calando ogni progetto nel territorio con le sue specificità. In effetti, osservando l'esterno dell'asilo di Ivrea, Protasoni nota come «la ricerca di una serrata dialettica tra l'ordine cartesiano dell'architettura e i caratteri morfologici e materici del sito determina una sorta di contaminazione dell'impianto razionalista, che coinvolge i pendii, gli affioramenti di roccia e la vegetazione, per costruire un giardino pensato come riduzione in scala di un paesaggio» (p. 12). Figini in particolare si fa interprete di un Razionalismo addolcito da un'idea di bellezza «fondata sull'antagonismo tra le forme libere della natura 'creata da Dio' e la geometria razionale dell'architettura» (p. 50), di una progettazione capace di costruire le condizioni biologiche affinché la natura possa sopravvivere *liberamente* nell'architettura.

_____ Adele Rugini, *Figini e Pollini. Asilo Olivetti a Ivrea* _____

Il paesaggio nella sua dimensione reale o ridotta ha un ruolo fondamentale in una comunità, perché rappresenta la proiezione che gli abitanti fanno del proprio territorio, la loro prospettiva di appartenenza, lo spazio di identità. Il grande merito del testo di Protasoni è quello di aver restituito al lettore l'importanza di un'architettura capace di assumersi responsabilità etiche e civili, di radicarsi nel territorio portando con sé una precisa visione di *mondo* e le competenze per renderlo abitabile. Il nodo centrale del libro, i cui estremi sono una descrizione dettagliata degli spazi progettati da Figini e Pollini, è una questione filosofica che riguarda lo statuto di questa "arte impegnata" e che interroga, oggi, il nostro rapporto con il *disegno del comune*: come vengono distribuiti nello spazio cultura, ricchezza, servizi? Quale peso viene attribuito all'affetto, al sentimento che l'abitante nutre per il proprio territorio, e come viene assecondato o rappresentato? Quale funzione ha l'interazione tra forme *umane* e *vegetali* nella percezione di un abitare condiviso, libero dalla chiusura antropocentrica delle quattro pareti?

Stupisce, sfogliando le pagine del libro di Protasoni, attraversare la storia di un'architettura così lontana negli anni ma che appare, paradossalmente, proiettata in un futuro ancora da costruire. Nel disegnare, la cura prestata alle necessità materiali e spirituali del cittadino e la carica progettuale contenuta negli ideali degli architetti, restano tuttora due condizioni cui ambire per dare forma all'immagine di una *bella* società. Lo stesso Olivetti credeva profondamente al ruolo quasi demiurgico dell'architetto nei confronti della «sua» comunità, entro cui, per «coscienza morale», deve partecipare in maniera «creativa», e di cui deve modellare la «sostanza umana». Solo così potremo sperare in una comunità che sia «un luogo dove l'uomo possa coltivare il suo cuore, abbellire la sua anima, affinare l'intelligenza»⁵.

⁵ A. Olivetti, "L'architettura, la comunità e l'urbanistica", in *Città dell'uomo* cit., p. 110.



Dialettica del controllo.
Limiti della sorveglianza e pratiche artistiche

Stefano Velotti

Recensione di Emanuele Capozziello

Accade sistematicamente che la “nostra” cultura indugi nel sentimento di un impenetrabile controsenso: una collettività ristrutturata attraverso lunghe e intense pratiche di ispezione, accertamento e (r)assicurazione – *controllo* – è al tempo stesso una comunità devastata dallo squilibrio, dal delirio e dall’irresponsabilità – *non-controllo*. Che una società della militarizzazione delle barriere, dei millimetrici controlli all’ingresso e della burocratizzazione totale sia, al contempo, una società dello sproposito geopolitico, dell’impazzimento finanziario e del crescente autoabbandono esistenziale, è una tutt’altro che rassicurante costellazione epocale che merita l’attenzione di pensieri complessi, capaci di *condannare insostenibili contraddizioni* pur nel *mantenimento critico di difficili conflittualità*.

Dialettica del controllo di Stefano Velotti è un tentativo di rivolgersi ai pericoli di una cultura (la “nostra”) senza ricorrere a rassicurazioni *prêt-à-porter* o fatalismi angoscianti. L’autore prende in esame le costanti occasioni di confronto con un aspetto fondamentale della “nostra” forma di vita – «la coincidenza *tra il più stretto controllo e la più allarmante perdita di controllo*» (p. 7). La questione va affrontata da una prospettiva “dialettica”, ossia da un punto di vista critico capace di mettere in luce la sistematicità di un paradosso. Di lì, si tratta di identificare «modi di vivere e agire riuscendo a far cooperare due principi opposti», «senza che sia necessario immaginare una composizione armonica irrealistica e stucchevole» (p. 8).

Il proliferare di infrastrutture di “datificazione”, di restrizioni globali al movimento, di modelli di sorveglianza informatica, di canalizzazione dei comportamenti e di rendicontazione delle esistenze coincide con l’entropia più generalizzata, con la (impossibile) messa a sistema del godimento acefalo e dell’intrattenimento acritico. Questa “coincidenza” significa che iper-controllo e non-controllo «*insi-*

stono sullo stesso luogo», ponendo quindi la questione imprescindibile sul *limite* che li lega, sulla «*loro implicazione dialettica*» (*Ibid.*). Da dove iniziare a progettare «*un modello di integrazione alternativo*» (p. 49), di *delimitazione* tra controllo e non-controllo, oggi coinvolti nel pericoloso sovrapporsi di dominazione e follia, standardizzazione e stordimento?

Le culture devono la loro vitalità alla capacità di mettere a frutto «del non-controllo, della spontaneità o non-intenzionalità», sfuggendo alla prigione dell'«organizzazione totale» (p. 27). Se la “nostra” società sembra star rinunciando alla possibilità di esprimere una siffatta vitalità, Velotti propone la seguente strategia: «identificare degli esempi, dei modelli di attività in cui l'auspicata cooperazione tra controllo e non-controllo si realizza più o meno felicemente e frequentemente: uno di questi esempi, *se e quando* “riesce”, sono proprio le cosiddette pratiche artistiche» (*Ibid.*). Il saggio – che ha il valore di “fare filosofia” attraverso due concetti polari *in maniera complessa*, e quindi proponendo un approccio *multidimensionale*, capace di mettere in risalto le *tensioni* che percorrono una società senza riassorbirle in un pensiero omogeneizzante – si confronta con la riconfigurazione della necessità di ciò che, con ogni rischio, chiamiamo “arte”.

Le cosiddette “arti” vanno intese come «esiti storici possibili e contingenti in cui si mettono in opera capacità o facoltà che ci distinguono come specie» (p. 38). Velotti pone così in questione, se non la “funzionalità”, la *ragione* fondamentale dell'arte: l'operazione di rimando dal *singolare* determinato ad un'indeterminatezza in certo modo *totale* – una totalità indeducibile ma irrinunciabile di senso, un'*in-controllabile*, non-registrabile, non-confrontabile *conformità* universale. C'è una speciale *libertà* a cui l'esperienza estetica ci assegna, e che l'arte ha il compito (non per forza il destino) di adottare. Una libertà che è in senso proprio “dialettica del controllo”: non l'arbitrio, ma un'occasionale (pur se fondativa) libertà da scopi che ci mette nelle condizioni di *poter* creare o fruire di un oggetto singolare, che a sua volta, *al di là di ogni pianificazione*, tocca il sentimento nella sua capacità di stabilire «una connessione comprensibile con il resto della nostra esperienza nella sua inafferrabile totalità» (p. 42). Le pratiche artistiche, rimandando attraverso attività “pianificate” a «qualcosa che *trascende tale controllo*», pongono le condizioni per una riconfigurazione del limite che attraversa le frontiere tra controllo e non-controllo.

_____ Emanuele Capozziello, *Dialettica del controllo* _____

È una polverosa, sorpassata tendenza a fidarci di una certa eredità culturale a farci credere che l'arte possa effettivamente «cercare strategie», oppure ci sono in gioco ragioni filosofiche, antropologiche e storico-sociali che ci permettono di supporre che l'arte possa metterci nelle condizioni di immaginare come superare barriere e prevenire una dispersione globale, liberare le identità e prevenirne la segregazione, tamponare e preservare la diversità, reclamare il desiderio ed arginare l'impazzimento?



*What Comes After Farce?
Art and Criticism at a Time of Debacle*

Hal Foster

Recensione di Emma Canali

Della contemporaneità Hal Foster avanza un'analisi strutturalmente emergenziale. Lo storico e critico d'arte americano esamina il mondo dell'arte nelle democrazie neoliberali occidentali attraverso il prisma del regime vigente di consumo, guerra, controllo, spettacolarizzazione e montanti politiche di destra. Vagliati gli anni a cavallo tra la caduta del Muro di Berlino e delle Torri Gemelle¹, urge la disamina del frangente che intercorre tra la normalizzazione dello "stato d'eccezione", dopo l'undici settembre, sotto la presidenza Bush e la sua più paradossale esacerbazione tanto populistico-suprematista quanto buffonesca, espressa dall'amministrazione Trump.

Nell'ultima raccolta di saggi, *What Comes After Farce? Art and Criticism in a Time of Debacle*², il frangente politico viene calato nella periodizzazione dell'arte contemporanea. Coerentemente alla teoria critica di cui è alfiere, Foster discute lo zeitgeist attuale in un rapporto di continui rinvii dialettici ai precedenti paradigmi modernista e postmoderno e ne ricerca una adeguata categoria interpretativa, constatata la compiuta transizione dal Post-Modernismo a un nuovo inquadramento epistemologico del reale. Adotta allora la definizione che Marx offre della "farsa", ovvero la riproposizione di un evento storico che alla sua prima apparizione ha assunto il valore di "tragedia". L'equazione tra i due termini e i succitati mandati presidenziali americani è di facile svolgimento.

In diciotto "bollettini" – saggi di catalogo e articoli pubblicati sulle riviste «Artforum», «London Book Review», «October» –, Foster getta uno sguardo a volo d'uccello su una rosa di artisti, scrittori, cu-

¹ H. Foster, *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*, Verso, Londra, New York 2015.

² Id., *What Comes After Farce. Art and Criticism in a Time of Debacle*, Verso, Londra, New York 2020.

ratori e istituzioni in Europa e Nord America. Puntellata di riflessioni di ampio respiro sulla storia del pensiero novecentesco, la ricognizione intende rilevare una casistica di sintomi, critiche e controproposte, spesso di natura estrema, ai parossismi della congiuntura odierna.

All'interno dello spettro sintomatologico, ad esempio, la pratica curatoriale della generazione sorta durante il *Global turn*, viene letta alla luce del capitalismo cognitivo e dell'economia digitale. Uno scetticismo di fondo affiora di fronte alla superfetazione discorsiva e documentaria votata alla novità del suo *Ausstellungsmacher* più influente, Hals Obrist, propugnatrice di un insaziabile consumo culturale e negligente verso ogni razionalizzazione archivistica. Oppure, nel settore museale, la preminenza della spettacolarizzazione architettonica e il criterio di *entertainment* inesauribile proprio dell'*experience economy* impoveriscono la programmazione culturale.

Una concreta apprensione riguardo il contesto politico e sociale statunitense innerva i testi; sebbene manifestazioni dal basso quali *Occupy Wall Street*, *Black Lives Matter* e *#metoo* abbiano iniziato ad aprire faglie di contestazione e a stimolare la propositività di istituzioni accademiche e museali, l'incertezza sui margini e sull'entità di una risposta collettiva e militante a sinistra da parte di artisti e critici pone un quesito assillante, sintetizzabile nel titolo del volume.

La diagnosi più allarmata, nonché il sottotesto dell'intero volume, riguarda l'appurata crisi d'identità della critica. In una società in cui l'oligarchia dirigente, tra indolenza e scherno, annichilisce di prassi ogni denuncia alle sue contraddizioni e appiattisce la complessità storica degli eventi in letture sacralizzanti e paranoiche alimentate dall'estetica populistica del *kitsch*, un'ermeneutica della demistificazione e dell'esposizione risulta fallace. Di riflesso, è altrettanto controproducente la tentazione di scrutare il presente attraverso la lente della distopia. Sebbene il panorama artistico risenta dello stesso clima, Foster riafferma come l'imperativo metodologico di una disciplina critica che intenda ragionare su sé stessa sia di partire dal suo referente primo e ineludibile, le opere d'arte.

L'accento cade nella fattispecie su opere che sembrano somatizzare la presente precarietà del senso. Tuttavia, tale oscillazione tra stati o identità duali è spesso portatrice di un'alta densità semantica. Alcuni casi emblematici sono le installazioni in bilico costante di Sarah Szeh; i *détournement* degli interventi di Claire Fontaine; il polimorfismo dei *Breathers*, un gruppo di sculture gonfiabili di Paul Cahn esposto al-

l'indomani dell'elezione di Trump; la composizione speculare e anamorfica nonché la doppia auto-definizione di «artista americano» e «artista afro-americano» nel dipinto *Untitled (Underpainting)* del pittore Kerry James Marshall³.

L'insieme dei saggi si incardina inoltre lungo due direttrici principali. La prima concerne una lettura dell'arte contemporanea – invalsa in seno alla redazione di «October», di cui Foster è co-fondatore e co-editore – incardinata sul *ready-made* e orientata, nella fase matura del neocapitalismo, sull'assimilazione dell'individuo al bene di consumo. Filiazioni duchampiane spaziano dai facsimili ammiccanti di Jeff Koons alla reificazione sovversiva di Claire Fontaine, «artista ready-made»⁴. La seconda direttrice si concentra sulla visione. Atto tecnologicamente mediato, strumentalizzato dalle plutocrazie per deviare la rappresentazione di porzioni di realtà, divenuto financo inintelligibile all'occhio umano nei processi di *machine vision* di produzione e trasmissione delle *operational images*. Per discendenza diretta, dalla filmografia dell'ultimo Harun Farocki si dirama una genealogia di interventi nella sfera mediale da parte di artisti quali Hito Steyerl, Trevor Paglen ed Eyal Weizman⁵.

Questa tendenziale reificazione, addirittura obliterazione, della soggettività convive, scontrandosi, con l'approccio epistemologico «traumatofilo» emerso al declinare del secolo scorso, secondo cui il soggetto, dal suo decentramento post-strutturalista, si ricompone quale vittima del reale, esperito in forma di trauma. Foster individua una formulazione eloquente di questa condizione nel concetto di «vita creaturale» del germanista Eric Santner, aggiornando le riflessioni di Giorgio Agamben sull'irriducibile carattere biopolitico della «nuda vita» e di Carl Schmitt sulla sospensione della legge come strumento di preservazione della stessa. La «vita creaturale» emergerebbe dall'esposizione non solo all'esperienza traumatica del potere politico ma anche a una peculiare forma di «creatività», declinabile in atti di critica e in una risorsa per concepire nuovi legami sociali⁶.

Il riferimento a Santner dà corpo all'altrimenti lasco escamotage retorico addotto da Foster nel sottotitolo del volume. Trattare l'arte e

³ Ivi, in particolare: § *Model Words*, § *Human Strike*, § *Conspirators*, § *Underpainting*.

⁴ Ivi, Cap. *Plutocracy and Display*. In particolare: § *Fetish Gods*, § *Beautiful Breath*, § *Human Strike*.

⁵ Ivi, Cap. *Media and Fiction*. In particolare: § *Robo Eye*, § *Smashed Screens*, § *Machine Images*.

⁶ Ivi, § *Wild Things*.

la critica in tempo di *débâcle* significherebbe, su suggerimento etimologico (*Débâcler*: «rompere il ghiaccio sul fiume»), riferirsi metaforicamente al momento del rilascio dirompente di una forza, dagli esiti sia rovinosi sia trasformativi.

Su questa falsariga, Foster propende per operazioni artistiche e letterarie che riabilitano l'intelligibilità e attivano letture alternative del reale mediante la sua riproduzione – lontana dalla duplicazione indessicale warholiana –, secondo metodi di rappresentazione documentaristici, descrittivi, “forensi” o le potenzialità poietiche della finzione, capaci di concepire, adottando i termini di Trevor Paglen, «deliberate inefficiencies and spheres of life removed from market and political predations»⁷. Questa postura ricostruttiva si rispecchia nella convinzione esposta all'aprirsi del XXI secolo da Bruno Latour sul compito del critico di aprire arene pubbliche rivolte alla discussione e alla condivisione⁸.

Se in precedenza Foster aveva tentato di circoscrivere per via lessicale certe tendenze dell'arte contemporanea esemplificative del più recente cambiamento epistemologico⁹, gli scritti della sua ultima raccolta non valgono tanto quali casi di studio quanto suggestioni da cui prendere le mosse per sviluppare una nuova deontologia che reinscriva attivamente l'operato dei critici, di concerto con gli artisti, nella sfera pubblica. La linea di indirizzo adottata da Foster fa volutamente eco allo slancio utopico che contraddistingue il fermento della produzione intellettuale nei momenti storici di crisi. L'urgenza insita nel suo appello *engagé* scagiona la trama ellittica di rimandi intessuti *ex post* tra i singoli testi e le evocazioni ancora nebulose sulla messa a punto di un'estetica “etica” e di forum di discussione e apprendimento in seno a musei e università.

⁷ Ivi, § *Machines Images*.

⁸ Ivi, § *Real Fictions*.

⁹ H. Foster, *Bad New Days* cit.

Revisori 2021
 «Pólemos. Materiali di filosofia critica e sociale»
 Nuova Serie | n. 2/2021
 ISSN 2281-9517

«Pólemos. Materiali di filosofia critica e sociale» adotta un processo anonimo di double-blind peer review. Nell'intento che il processo di valutazione contribuisca allo sviluppo del dibattito della comunità scientifica e al fine di garantire la trasparenza del processo stesso, l'assenza di conflitti d'interessi e di tutelare l'autonomia di autori e referee, la Direzione Editoriale si avvale esclusivamente di revisori selezionati al di fuori degli organi della rivista, Redazione e Comitato Scientifico.

Per l'anno 2021 hanno partecipato ai lavori di revisione:

Marcello Musté (Sapienza-Università di Roma), Giulio Azzolini (Università Ca' Foscari di Venezia), Carlo Crosato (Università degli Studi di Bergamo), Margherita Piccicchè (Università degli Studi di Palermo), Virginia Di Bari (Università degli Studi di Palermo), Gabriella Paolucci (Università degli Studi di Firenze), Michele Filippini (Università di Bologna), Fulvio Rambaldini (Sapienza – Università di Roma), Anna Cavaliere (Università degli Studi di Salerno), Emanuele Agazzani (Sapienza – Università di Roma), Leonardo Arigone (Sapienza – Università di Roma), Andrea Buratti (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Alfredo Ferrara (Università degli studi di Bari), Andrea Ridolfi (Sapienza – Università di Roma), Miriam Aiello (Sapienza – Università di Roma), Francesco Saitto (Sapienza – Università di Roma), Manfredi Camici (Sapienza – Università di Roma), Pietro Sebastianelli (Università degli Studi di Napoli Federico II), Dario Cecchi (Sapienza – Università di Roma), Angela Maiello (Università della Calabria), Francesco Restuccia (Sapienza – Università di Roma), Massimiliano Coviello (Link Campus University), Fiorenza Lupi (Sapienza – Università di Roma), Jacopo Bodini (Université Jean Moulin Lyon 3), Martino Feyles (Università eCampus), Antonio Valentini (Sapienza – Università di Roma), Sofia Pirandello (Università Statale di Milano), Alma Mileto (Sapienza – Università di Roma), Ivan Lepri (Sapienza – Università di Roma), Pietro Conte (Università Statale di Milano), Simone Zacchini (Sapienza – Università di Roma), Roberta Dreon (Università Ca' Foscari di Venezia), Martina Rossi (Sapienza – Università di Roma).

