

Charles Jencks, *The Language of Post-modern Architecture*,
Londra 1977

L'architettura è un linguaggio?

Entrambi sono sistemi di segni.

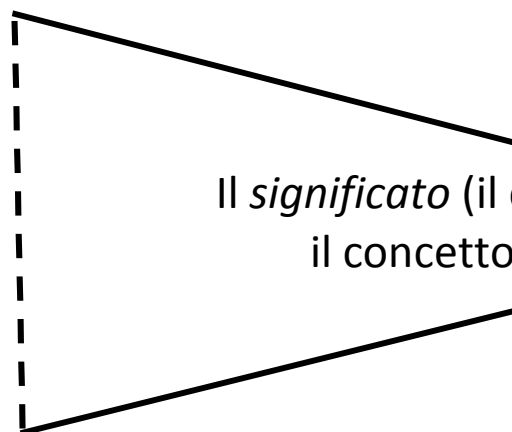
Un segno è qualsiasi cosa che può essere usata per indicarne un'altra.

Il triangolo semiotico:

Il *significante* (simbolo o nome):

il segno nel suo aspetto fisico e concreto

(una parola, un'immagine: la parola 'cane')



Il *significato* (il contenuto mentale):
il concetto (l'idea di cane) *

Il *referente*: l'ente fisico a cui il segno
si riferisce (un cane)

* Per Wittgenstein delle *Ricerche Filosofiche* il significato non è un'idea nella mente: il significato è il modo con cui usiamo il significante nella nostra comunità dei parlanti

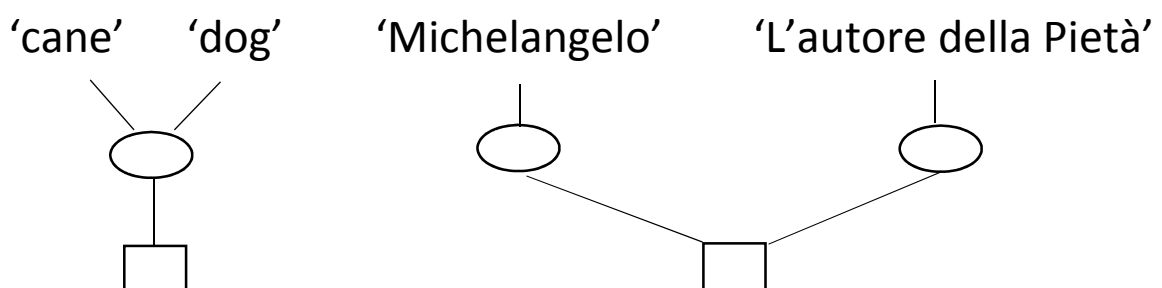
Non vi è una relazione diretta tra la parola e la cosa a cui si riferisce, perché un segno non deve indicare qualcosa di esistente per essere tale: la parola “cane” rimanda a qualcosa che esiste e la parola “centauro” no, ma noi comprendiamo entrambe, perché entrambe possiedono un significato, mentre solo una di esse possiede un referente. Entrambi sono dei segni a tutti gli effetti, ovvero significanti che possiedono un significato.

Il significato dei significanti è fissato per convenzione: le parole ‘cane’, ‘dog’, ‘chien’, ‘perro’, hanno lo stesso significato perché nessuno di essi possiede una relazione reale con i cani esistenti, ma tutte possiedono una relazione convenzionale con i cani esistenti.

Così come lo stesso significato può essere espresso da significanti (segni) differenti, così lo stesso referente può essere associato a significanti differenti.

Esempio: ‘Venere’, ‘La stella della sera’, ‘La stella del mattino’.
Il referente (la stella in quanto ente reale) è lo stesso, ma possiamo dire che i significati sono identici?

Altro esempio: ‘Michelangelo’, ‘L’autore della *Pietà*’. Il referente è lo stesso (la persona) ma le idee associate a questi due nomi sono differenti.

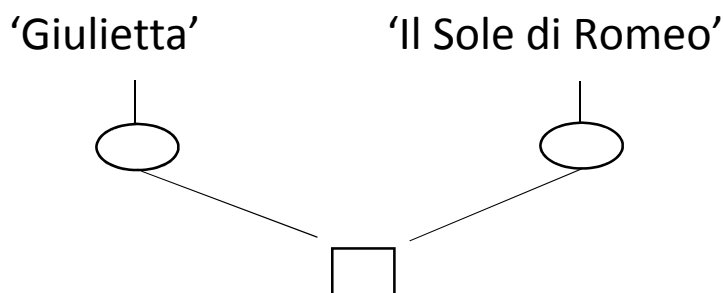


Distinguiamo allora due componenti nel significato di un segno:

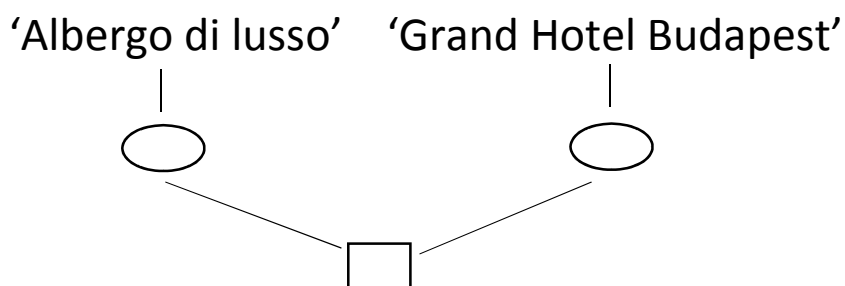
la *denotazione*: il referente (le espressioni verbali 'Michelangelo' e 'L'autore della *Pietà*' denotano la (si riferiscono alla) stessa persona.

La *connotazione*: le due espressioni verbali identificano la (si riferiscono alla) stessa persona in modo diverso

Questa differenziazione serve alla poesia e all'arte (la metafora):



Se l'architettura è un linguaggio, gli edifici sono 'segni' che rinviano a significanti linguistici che possiedono un significato e anche per essi possiamo far valere la distinzione denotazione/connotazione:



Charles Sanders Peirce (1839-1914) distinse **tre tipi di segno visivo**:

simbolo. Il rapporto fra segno e referente è convenzionale: una formula matematica $f(x)$

indice. Il rapporto fra segno e referente è causale o convenzionale: le tracce di pneumatici sulla strada, un cartello indicatore, una fotografia (?)

icona. Il rapporto fra segno e referente si basa sulla somiglianza: ritratto, fotografia (?)

Problema: somiglianza sotto quale aspetto?

V. la critica alla teoria di Weitz

Robert Venturi, Denise Scott Brown, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Forms*, 1972, trad. It. *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Quodlibet, Macerata 2010

La casa che Robert Venturi progettò per la madre nel 1964 è forse il primo edificio post-moderno.

“Robert Venturi e sua moglie Denise Scott Brown (...) pensavano che l’architettura modernista fosse banale e noiosa, (letteralmente) insignificante e poco comunicativa, che sopravvalutasse la semplicità e la coerenza mentre il mondo circostante stava diventando sempre più complesso e contraddittorio. Volevano che l’architettura abbracciasse le ambiguità della vita moderna essendo al contempo popolare e

elitaria. Avrebbe dunque dovuto rivolgersi alla gente in un linguaggio in cui questa potesse riconoscersi, e al contempo parlare alle persone sofisticate, come i colleghi e i rivali architetti, con un linguaggio più elevato. Avrebbe dovuto avere un “doppio codice”. Senz’altro il concetto si applica alla casa di Vanna Venturi. Chiunque riconosce che è una casa. Il profilo con il tetto a spiovente, le pareti apparentemente solide attraversate da finestre ordinarie e il comignolo provengono tutti dal linguaggio dell’architettura domestica tradizionale. (...) Un architetto tuttavia intuisce immediatamente qualcosa di strano, di sbagliato, ma consapevole e tutt’altro che ingenuo, e comincia a interpretare la casa a un livello più profondo, come si potrebbe interpretare una poesia”

(Colin Davies, *Il primo libro di architettura* (2011), trad. it. Einaudi 2011, pp. 48-9)

“Ora il postmoderno è a sua volta uno stile storico, ampiamente vituperato dagli architetti progressisti. Di conseguenza il modello linguistico è generalmente caduto in disuso come modo di pensare all’architettura. Il modernismo si è riaffermato sotto nuove spoglie. L’idea che lo scopo principale dell’architettura non sia comunicare ma inventare nuove forme, ormai spesso con l’aiuto del computer, è di nuovo diffusa”

(Davies, p. 54)

La semiologia (o semiotica), la scienza generale dei segni

Roland Barthes (1915-1980)

La semiologia è la scienza delle forme e studia *il processo di significazione*, il processo attraverso il quale qualsiasi oggetto può essere trasformato in segno.

I processi di significazione avvengono indipendentemente dalla denotazione, perché i segni sono organizzati in insiemi di opposizioni che determinano il loro significato, indipendentemente da loro referente.

Ferdinand de Saussure (1857-1913), *Corso di linguistica generale* (pubblicato nel 1916)

Langue/parole

Parole indica le singole enunciazioni: nomi ('Michelangelo', 'cane'), enunciati ('Michelangelo è l'autore della Pietà', 'il cane è un mammifero').

Langue indica l'intero corpus della lingua e dal quale sono selezionate le parole che formano le singole enunciazioni.

L'idea centrale è che la composizione di una 'parole', cioè la selezione dei termini che compongono l'enunciazione, non è semplicemente l'associazione del termine 'giusto' al referente, ma crea il significato, perché nella maggior parte dei casi (fanno eccezione, ed esempio le parole onomatopoeiche), il rapporto fra parola e cosa è convenzionale, poiché non c'è un rapporto di somiglianza tra parola e cosa.

Il significato di una 'parole' dipende dalla scelta che è stata fatta, all'interno di tutte le alternative possibili offerte dalla 'langue':

esso si crea a partire dalla *differenza* da tutte le altre opzioni possibili.

Il significato dell'enunciato 'Michelangelo è l'autore della Pietà Bandini' è costituito anche dalla scelta della 'parole' "Pietà Bandini", a differenza di "Pietà del Vaticano" o "Mosè" o "Cappella Sistina".

Il significato di 'Giulietta è il Sole' è costituito anche dalla differenza con, ad esempio, 'Giulietta è Venere'.

Viktor Sklovskij (1893-1984), *L'arte come procedimento* (1917), trad. it. I formalisti russi, Einaudi 1968.

Il concetto di '*straniamento*':

"L'abitudine consuma le parole, così come i vestiti, i mobili, la propria moglie e la paura della guerra. (...) L'arte esiste perché si possa recuperare la sensazione di vivere, esiste perché si possano sentire le cose, per rendere la pietra pietrosa. (...) Il procedimento dell'arte consiste nel 'defamiliarizzare' gli oggetti, nel rendere le forme difficili, nell'accrescere la difficoltà e la durata della percezione. (...) L'arte è il modo di esperire l'artificialità di un oggetto: l'oggetto in sé non è importante (...) Nel discorso poetico troviamo materiali ovviamente creati per rimuovere l'automatismo della percezione, il proposito dell'autore è quello di creare una visione che risulti da questa percezione non più automatica."

(V. Sklovskij, in *Art in Theory 1900-2000*, a cura di C. Harrison, P. Wood, Blackwell 2003, pp. 279-80)

Postmodernismo, Post-strutturalismo e decostruzione

Jean Francois Lyotard (1924-1998), *La condizione postmoderna* (1979), trad. it. Feltrinelli 1981:

La postmodernità è l'epoca in cui sono finite tutte le grandi narrazioni storiche, in particolare quella marxista

Frederic Jameson (1934 -), *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* (1984), trad. it. Garzanti 1989

La postmodernità è la cultura propria dello stadio del capitalismo consumistico.

Rosalind Krauss, Hal Foster, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, David Joselit, *Arte dal 1900*, 2a ed. (2011), trad. it. Zanichelli 2013, pp. 640-43) distinguono fra 'postmodernismo conservatore' e 'postmodernismo post-strutturalista' o 'critico'.

'Postmodernismo conservatore': reazione anti-moderna con il ritorno all'ornamento in architettura, alla figurazione in arte (Robert Venturi, la Transavanguardia, ovvero Francesco Clemente, Sandro Chia, Julian Schabel, David Salle)

'Postmodernismo critico': l'opera come 'testo' contrapposto al modello modernista dell'opera unitaria.

Barthes: il testo come spazio multidimensionale nel quale si mescola e si scontra una varietà di testi, nessuno dei quali originale (Sherman, Levine, Kruger, Holzer)

Rosalind Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1985), trad. it. Fazi Editore 2007

Krauss alla fine degli anni 60 è 'greenberghiana', negli anni 70 avverte una rottura nelle pratiche artistiche della quale non si può più dare conto nei termini del modernismo. Cercando un termine che potesse descrivere questo spostamento, trova il termine già usato in altri campi (Jencks 1977) e lo adotta.

Uno dei primi a usare il termine applicato alle arti visive è Leo Steinberg nella sua conferenza del 1968 al Moma e pubblicata poi nel suo libro *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (1972), trad. it. *Neodada e pop: il paradigma del 'pianale'*, in Di Giacomo, Zambianchi, Laterza 2008),

“Il piano pittorico a molte funzioni che soggiace a questa pittura post-modernista ha reso il corso dell'arte di nuovo non-lineare e imprevedibile” (p. 138).

Contro la visione di Greenberg della storia dell'arte moderna come storia di una evoluzione,, Steinberg sosteneva che la superficie caratteristica degli anni 60, esemplificata da Rauschenberg fosse una rottura epocale con la precedente tradizione pittorica.

Krauss recepisce questa idea di una rottura con la continuità modernista, ma mentre il 'pianale' di Steinberg restava la riconfigurazione di una superficie essenzialmente pittorica, alla

fine degli anni 70 il termine 'postmodernismo' era arrivato a designare un più ampio spettro di pratiche culturali.

Krauss indica la fotografia come il 'modello operativo' della nuova arte e guarda alla 'cesta degli attrezzi' del Post-strutturalismo per trovare i mezzi per scavare il terreno della cultura postmoderna.

Proprio la resistenza della critica americana alle idee strutturaliste e post-strutturaliste la spingono a fondare nel 1976, insieme con altri, una nuova rivista, *October*.

Il compito del critico non è quello di formulare giudizi di valore estetico. L'opera d'arte non deve essere compresa come un prodotto dell'evoluzione della storia dell'arte ma come un oggetto dotato di una struttura. Secondo questa interpretazione il significato non è prodotto dall'atto di dipingere, scolpire o assemblare, ma attraverso sostituzioni/differenziazioni di elementi strutturali, i cui termini sono irriducibili ad un referente unico. Il critico deve occuparsi di *come* il significato è generato, piuttosto che occuparsi di quale sia il significato, di *cosa* significhino le opere, perché non si dà un unico significato e la ricerca di una interpretazione definitiva è bollata da Krauss come l'impresa della storia dell'arte 'positivista'.

Il tema dell'originalità è affrontato con gli strumenti dell'analisi strutturale attraverso lo studio della coppia *originale/riproduzione* e delle relazioni strutturali dei due termini, senza giudizi di valore ('riproduzione' non è un termine peggiorativo per Krauss).

Il collage è una pratica artistica paradigmatica per come il significato viene prodotto, ma non viene mai fissato definitivamente, attraverso operazioni impersonali di sostituzione/differenziazione.

Il post-strutturalismo, proveniente dalla rilettura della linguistica strutturale fatta dai filosofi Michel Foucault (1926-1984) e Jacques Derrida (1930-2004), sostanzialmente rifiutava di considerare la *langue* come un sistema autonomo, le cui operazioni avvengono all'interno del sistema, e il linguaggio come un mero sistema di comunicazione e trasmissione di informazioni, ma lo considerava come un atto performativo che avviene in un contesto più ampio, storico-sociale, per cui le operazioni di significazione sono anche operazioni di potere, l'atto di imporre al destinatario del discorso un insieme di presupposti.

Per Foucault il linguaggio discorsivo è sempre un rapporto di potere, ed è disciplinato da rapporti di forza.

Da queste idee venne influenzata la pratica artistica della cosiddetta 'critica istituzionale' dopo il 1968, che metteva appunto in discussione la 'neutralità' dei contesti istituzionali dell'arte: gallerie, musei.

Jacques Derrida in particolare, con la sua teoria del decostruzionismo (*Della grammatologia*, 1967) ha indagato come i rapporti di potere entrano nella costruzione dei significati (e dunque il compito della critica è quello di 'decostruire' questi significati).

Un esempio di questa analisi è offerto dalle coppie di termini *uomo/donna, giovane/vecchio*. Per Derrida vi è una disegualianza fra i due termini della coppia che egli indica con il concetto di *marcatura*: il termine *marcato* della coppia (donna, vecchio) porta con sé più informazione del termine non marcato (uomo, giovane), termine non marcato che quindi è più generale, più 'universale'.

Questa maggior generalità fa sì che esso possieda un potere implicito, istituendo una gerarchia all'interno della coppia. Gerarchia che non ha a che fare con il funzionamento del linguaggio in quanto sistema strutturale, ma con i rapporti di potere all'interno della comunità linguistica. La marcatura del termine non marcato è la decostruzione secondo Derrida.

Secondo Krauss, le opere di artisti come Cindy Sherman, Sherrie Levine e Barbara Kruger sono tipiche del Postmodernismo 'critico', proprio perché interrogano i presupposti della nostra cultura dell'immagine.

Siamo noi, la cosa reale, che imita le rappresentazioni, e non viceversa, e le rappresentazioni vengono prima della cosa reale (Cindy Sherman);

le opere considerate autoriali e originali sono esse stesse, in realtà, copie di copie (Sherrie Levine);

la cornice del genere (Barbara Kruger).

Pastiche neoconservatore e testualità post-strutturalista

“possono ora essere considerati sintomi complementari della stessa crisi della soggettività e della narrazione che costituì ‘la condizione postmoderna’ secondo Lyotard, dello stesso processo di frammentazione e di disorientamento che informò ‘la logica culturale del tardo capitalismo’ secondo Jameson. Cosa esattamente costituiva questa soggettività e questa narrazione, che venivano in primo luogo considerate in crisi? Le si riteneva generali, addirittura universali; i critici della ‘condizione postmoderna’ presto giunsero a considerarle più particolari, soprattutto legate all'identità di un bianco, borghese, maschio, dell'Europa Occidentale o del Nordamerica. Per alcuni la minaccia

a questa soggettività e a questa narrazione, alla grande tradizione moderna, era davvero grave e provocò lamenti e ripudi riguardo la fine dell'arte, della storia, del canone, dell'Occidente. Ma per altri, specialmente per le persone segnate come 'altri' da un punto di vista sessuale, razziale e/o culturale, il postmodernismo non era il segno di una perdita reale, ma una potenziale apertura a tutt'altri tipi di soggettività e di narrazioni”

(Hal Foster, in *Arte dal 1900*, p. 643)

Negli ultimi anni Krauss ha recuperato un concetto chiave del modernismo, contro il quale si era battuta, quello di 'specificità del *medium*', riprendendo il filo del progetto modernista.

(R. Krauss, Hal Foster, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, David Joselit, *Tavola rotonda: La difficile situazione dell'arte contemporanea*, in *Arte dal 1900*, 2a ed. (2011), trad. it. Zanichelli 2013, pp. 771-82).