

Il modernismo rivisitato: oltre fallimenti e utopie

Francesco Manacorda

Dopo la condanna degli anni Settanta e Ottanta, il Modernismo è rientrato con successo sulla scena dell'arte contemporanea sotto forma di due espressioni onnipresenti — diffuse soprattutto nel gergo artistico in lingua inglese — “the failure of modernism”, e il concetto delle “modernist utopias”. Queste frasi fatte sono state spesso usate dalla critica d'arte contemporanea che vuole mettere a fuoco una nuova generazione di artisti la cui pratica cita le procedure, gli oggetti e il linguaggio modernista, riferendosi in particolare all'architettura e al design. Tale campo ha riconquistato l'interesse di artisti contemporanei che rifiutano la svalutazione quasi automatica operata dai loro predecessori postmodernisti. Lungi dall'essere dogmaticamente condannato, lo stile modernista ha rappresentato per alcuni artisti un campo di prova, una materia con cui confrontarsi attentamente grazie al distacco critico che la riflessione postmoderna ha agevolato, ma che non avrebbe potuto permettersi per l'estrema prossimità cronologica.

Ciononostante, l'espressione “fallimento delle utopie moderniste” si è presto tramutata in una definizione classificatoria che ha generato una serie di pregiudizi pericolosi. Le domande fondamentali in questo caso sono: qual è il fallimento cui ci si riferisce? È il concetto di “utopia” il vero protagonista di queste ricerche? Quale modernismo ci permette di penetrare tali pratiche artistiche? È possibile affermare il contrario, in altre parole che l'arte contemporanea aspira a guidarci verso una comprensione del modernismo stesso più articolata, dissolvendo in tal caso i nostri pregiudizi? È possibile che, come sostiene Hal Foster nel suo ultimo libro, la generazione postmoderna abbia agevolato la successiva al ritorno verso un cadavere il cui funerale era stato celebrato troppo frettolosamente?

Il modo in cui queste frasi fatte tematizzano il modernismo non pare accreditare la rivalutazione critica di tale periodo storico che alcuni artisti hanno stimolato con i loro lavori. Questi clichés incorporano ingiustamente la definizione di modernismo fornita dalla battaglia postmoderna. Un atteggiamento del genere nasconde un'operazione riduttiva nei confronti del complesso e irrisolto groviglio di contraddizioni in gioco all'intero del modernismo. L'atteggiamento degli artisti contemporanei sembra più teso a dipanare i problemi che pertengono alla tradizione modernista intesa quale linguaggio condiviso, e non considerata dogmaticamente come una forma vuota, incapace a dare corpo a degli ideali.

La prima distinzione fondamentale coincide con lo spartiacque creato dalla mostra “The International Style” al MoMA di New York nel 1932. Il MoMA rappresentò, negli anni immediatamente successivi alla sua nascita, l'istituzione tardo-modernista per eccellenza. La scelta di dedicare il proprio programma sull'architettura all'introduzione del pubblico americano al movimento moderno, segna la genesi del linguaggio stilistico e internazionalista del modernismo. Tale gesto intese circoscrivere diverse scuole in più paesi in conformità a un credo formale e materiale condiviso. Quest'operazione definitoria ebbe conseguenze irreversibili. All'interno della categoria funzionalista, la mostra contribuì a dissolvere ogni aspirazione politica o sociale dei pionieri del modernismo, diluendole in una questione linguistica. Le premesse dell'esposizione si fondavano sul concetto di stile e innovazione tecnologica, il che pose in evidenza l'impatto del progresso industriale e le sue componenti formali. Tale enfasi tramutò le concrete aspirazioni sociali che guidavano la produzione dei primi architetti e designer modernisti in un compendio di linee guida estetiche epurate delle componenti socio-politiche. La mostra segnò la fine di una visione del mondo intesa a realizzare nel concreto degli ideali e la nascita di una tendenza pragmatica, articolata intorno a soluzioni formaliste. Un impulso di rinnovamento radicale fu trasformato in un'ortodossia.

La tradizione idealistica del modernismo va cercata negli scritti e nelle opere di coloro che sono tradizionalmente chiamati i Pionieri. Tale categoria include diverse declinazioni ideologiche a partire dal socialismo utopico di William Morris e l'Art and Crafts, l'Art Nouveau, il Werkbund,

Adolf Loos, Frank Lloyd Wright, per culminare nella fase più propriamente modernista dei movimenti del Futurismo, del De Stijl, di Le Corbusier e il Purismo e del Bauhaus. Il loro comune approccio può essere riassunto come la fede nell'unione tra moralità, tecnica ed estetica. L'impulso utopico del modernismo consistette nella convinzione che il design e l'architettura fossero attività politiche in grado di migliorare le condizioni di vita della popolazione e combatterne l'alienazione. Come nota Paul Greenhalgh in *Modernism in Design* (Reaktion, 1990), il potenziale di trasformazione del design era ritenuto uno strumento di grande miglioramento, un tipo sofisticato di terapia mentale che avrebbe potuto cambiare l'umore e la prospettiva di una popolazione. Tale convinzione implicava l'eliminazione dei confini tra belle arti e arti applicate, al fine di asservire il credo estetico alla cura dei bisogni reali delle masse. La fiducia nel progresso e l'ingenua credenza che la meccanizzazione potesse automaticamente generare un miglioramento sociale si unì a un'astrazione stilistica che aspirava alla bellezza purificata della funzione, moralmente e igienicamente liberata del superfluo ornamentale.

All'interno del movimento moderno stesso, dopo la svolta impressa dalla mostra del 1932, è chiara un'involuzione che inasprì le contraddizioni già presenti nella sua fase iniziale. La sua sclerotizzazione in una religione dello stile e della funzione, la fede acritica nel potenziale progressista della tecnica minarono, in un certo senso, l'intero progetto poiché implicavano un'adesione implicita al concetto di Nuovo. Questa fu la componente idealistica destinata a fallire e il terreno comune dove avanguardia, design industriale e architettura funzionalista s'incontrarono e condivisero un ottimismo tanto appassionato quanto fallimentare. Ciononostante, buona parte delle colpe tradizionalmente attribuite ai modernisti potrebbero essere circoscritte alla sua tarda fase alessandrina, successiva al 1932. L'impulso originale era senza dubbio consacrato a una radicale trasformazione del mondo e alla sperimentazione delle possibilità offerte dall'età della macchina di migliorare le condizioni della vita moderna. Architettura e design erano dunque concepiti come strumenti per realizzare tale progetto. Le Belle Arti persero il loro status di superiorità per essere reinserite nella vita quotidiana. In tale contesto parlare di utopia, riferendosi in particolar modo al design industriale, risulta oltremodo problematico se si tiene conto del fatto che gli oggetti di design sono entità reali e l'utopia una proiezione dell'immaginario. Può il design essere utopico? Il critico d'architettura Manfredo Tafuri in *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development* (1976) sembra suggerire tale problema come altamente conflittuale: "Il design industriale, un metodo organizzativo della produzione prima di essere un metodo per la configurazione di oggetti, spazzò via ogni residuo di utopia immanente all'espressione artistica dell'avanguardia. L'ideologia non fu più proiettata sulle operazioni artistiche — queste ultime si erano fatte concrete poiché connesse ad un ciclo di produzione reale — bensì divenne parte integrante delle operazioni stesse."

In tal senso non ogni modernismo fu utopico, non tutti i suoi fallimenti derivati da una trasfigurazione idealizzata del mondo. Nonostante sia stato spesso associato all'intenzione di migliorare le condizioni di vita e di pianificare una società migliore, il modernismo è anche strettamente legato alla concezione capitalista del progresso economico e sociale connessa al sistema di produzione industriale. Utopia è spesso un termine abusato nel mondo dell'arte contemporanea con la conseguenza, simile a quelle seguite alla mostra del 1932, di esorcizzare l'impegno sociale e politico dilazionandolo a una temporalità indefinita. In questo senso l'utopia, intesa come modello progettuale astratto, viene confusa con ogni aspirazione morale che si faccia carico di problemi sociali e culturali urgenti. Definire produzioni artistiche come lavori che tematizzano "il fallimento dell'utopia modernista" riduce l'utopia, il modernismo e gli stessi lavori che si confrontano con questa tradizione a semplici stereotipi formali, inficiandone la complessità, e replicando la sintesi ad unum che il postmodernismo tanto rimproverava al modernismo. Questa espressione, benché evidenzi un generico interesse nel movimento modernista diffuso tra gli artisti contemporanei, omologa la loro pratica alla ripetizione di un collasso ideologico elidendo le peculiarità di tanti approcci differenti, non sempre interessati a una condanna definitiva del progetto originale.

Artisti contemporanei quali Simon Starling, Liam Gillick, Toby Patterson, Tobias Rehberger, Jorge Pardo, Martin Boyce e Florian Pumhösl fanno riferimento al modernismo in quanto linguaggio da

esplorare e distorcere, come un campo di indagine ove praticare esperimenti intellettuali ed estetici. Questi artisti apprezzano e valorizzano le diverse declinazioni che il modernismo ha assunto e aspirano a usare le icone e i discorsi interrotti del modernismo quali terreni di prova per preoccupazioni più attuali. A differenza di molti artisti postmoderni, i quali erano interessati a evidenziare la natura patriarcale e l'assolutismo ideologico del modernismo, questa nuova generazione sembra essere in grado di giocare col discorso modernista più fluidamente, grazie a una distanza che permette un salutare distacco critico.

La recente mostra "I Moderni", curata da Carolyn Christov-Bakargiev al Castello di Rivoli, affronta alcune di queste questioni. Il merito della mostra consiste nel riconsiderare la modernità come discorso urgente nell'ambito delle pratiche contemporanee, invece di classificarla e archivarla come periodo storico concluso. Come possono gli artisti essere moderni? Cosa causa il cambio di atteggiamento nei confronti del modernismo: da un discredito distruttivo a un discorso generativo? La curatrice argomenta con grande precisione come la descrizione del modernismo che la generazione postmoderna ci ha fornito sia decisamente sorpassata da un più sincero apprezzamento per qualcosa di obsoleto ma carico di significati ancora elaborabili.

Il "revival modernista" di cui si tratta sembra avere un ordine del giorno meno polemico e personale dei suoi precursori postmoderni. Il modo di trattare i riferimenti e le citazioni è spesso più esplorativo. Gli artisti sembrano condividere il bisogno di riconsiderare il percorso modernista al di là degli assunti retorici e aggressivi che i postmoderni dovettero usare come armi per la costruzione della loro fragile identità negativa. Oggi gli artisti vogliono mettere in dubbio loro stessi attraverso la scoperta delle contraddizioni dei tempi moderni. Tale atteggiamento ricorda una più vasta preoccupazione che tutti i modernismi condivisero. L'urgenza di mettere alla prova e reagire attivamente alla modernità, una sfida inevitabile causata dalla rivoluzione industriale.

Gli artisti contemporanei in questione rinnovano l'operazione di autoanalisi inaugurata dal modernismo, contro se stessi e senza condiscendenza; mettono brutalmente in dubbio la modernità per interrogare l'essenza del loro attuale essere nel mondo. Il postmodernismo non ha mai riconosciuto al modernismo l'urgenza di accettare la sfida a reagire a una cultura allo sbando, di prendersi carico di un mondo in rapido mutamento. Martin Boyce, per esempio, mescola oggetti del design modernista con le sue ossessioni più personali che segnalano il rifiuto di modelli standardizzati. Tali icone sono personalizzate dall'artista che mina in tal modo sia gli impulsi ideali collettivi che guidarono precedenti concezioni, sia il modo in cui sono percepiti oggi. La sua arte inocula ansietà e caos in un mondo perfettamente ordinato, volto a evitare frizioni e contraddizioni. In questo caso il modernismo risulta molto più complicato di quanto affermato dai proclami postmoderni. L'opposizione manichea di utopia ideologica modernista e ironia e disincanto relativista postmoderno non rende giustizia a nessuna delle due posizioni. A causa di tali contraddizioni e complessità irrisolte sembra più appropriato parlare di "modernismi".

Nel suo saggio introduttivo al catalogo della mostra "How Latitudes Become Forms", Philippe Vergne sostiene, citando Stuart Hall, che i modernismi sarebbero modi di articolare una precisa situazione geo-politica. Tali tentativi sarebbero dunque da considerare come atti performativi di un linguaggio da tradurre e trasformare. È dunque necessario, si chiede Vergne, riconsiderare la storia delle modernità come "la storia di operatori che impongono a loro stessi delle latitudini rispetto a un linguaggio, prendendosi libertà rispetto al canone?"

Se seguiamo tale ipotesi, i modernismi sarebbero modi diversi di suonare lo stesso spartito. Questo linguaggio è quello che vari artisti contemporanei prendono in prestito, riproducono, interrogano, trasformano e distorcono. Per quale ragione tutto ciò risulta interessante per loro e per il pubblico? Come Vergne suggerisce, il prendere punti di riferimento comuni per distanziarsene è un modo per riconsiderare una strategia di localizzazione del sé. Aiutandoci a ridiscutere i "modernismi" al plurale, gli artisti replicano, nelle più articolate declinazioni delle loro pratiche individuali, il processo di "localizzazione" modernista in una forma che oggi può generare un distacco critico più maturo, proprio puntando il loro obiettivo sulle contraddizioni nascoste del movimento moderno. Se gli artisti oggi mantengono una delle caratteristiche dell'atteggiamento postmoderno, certamente si tratta del sospetto distaccato di chi è cresciuto in un'epoca d'innocenza perduta.

I titoli ambigui con cui Liam Gillick battezza le sue sculture, esplicitamente simili a oggetti di design, si riferiscono alle spinte ideali moderniste distorte dal linguaggio aziendale contemporaneo. Titoli quali Dialogue Platform, Regulation Screen, Twinned Renegotiation Platform, Discussion Island Border Think Tank, Renovation Filter Lobby Diagram pongono in evidenza come il design modernista fosse ideologicamente investito da missioni ideali indiscutibilmente non immanenti agli oggetti concreti. Il loro interesse non è dato dalle loro promesse di cambiamento non mantenute, bensì dalla contraddittoria passività assoluta della loro funzione. Si tratta di un grado zero dell'oggetto che nella sua inerzia diventa fastidiosamente seducente. Per contro, i titoli instillano anche un sospetto disincantato nei confronti dell'ideologia nascosta nel linguaggio internazionale del management contemporaneo.

Jorge Pardo replica e rinforza la fede nell'oggetto di design che animava i Pionieri. Mentre essi tentarono di portare l'arte nelle case della gente comune sotto forma di oggetti funzionali, Pardo ripercorre tale strada al contrario. Con spirito nostalgico egli investe nuovamente gli oggetti di un potenziale trasformativo, mettendo in dubbio lo spirito consumistico che riveste il design oggi. L'opera di Pardo sembra postulare che l'intenzione di migliorare le condizioni di vita attraverso l'arte sia l'aspirazione intrinseca di ogni opera d'arte. L'artista tende a riempire le parole vuote di un linguaggio arcaico al fine di renderlo più affine al presente.

Simon Starling, al contrario, adotta un approccio etimologico nelle sue investigazioni sul modernismo. Spesso riadatta un discorso o un'istanza modernista a una situazione del tutto diversa, mostrandoci significati dimenticati e rivitalizzando espressioni linguistiche abbandonate. La sua produzione è simile a una ricerca rigorosa che intreccia esperimenti di termodinamica con elaborazioni narrative intorno a idee e oggetti. Nel suo lavoro Heinzmann, Uni-Solar, Trek (Unité d'Habitation de Briey-en-Forêt to Unité d'Habitation de Rezé) l'artista intraprende un viaggio tra due leggendari edifici di Le Corbusier. Il viaggio di una settimana è realizzato con una bicicletta elettrica alimentata da energia solare accumulata da pannelli disposti su una tenda da campeggio. La tenda è intenzionalmente orientata verso il sole esattamente come le "Unités d'Habitation". In tal modo l'artista crea un'azione circolare che investiga contemporaneamente i principi architettonici di Le Corbusier e il consumo di energia attraverso un viaggio inteso come narrazione-ricerca. L'uso di oggetti e luoghi culturalmente carichi di proiezioni storiche ed emotive, spesso legate alle tradizioni moderniste, permettono a Starling d'inscenare passaggi di energia sia fisica che intellettuale. Il movimento moderno diventa per l'artista un serbatoio di oggetti animati da diverse storie e credenze. Nelle sue mani essi diventano strumenti per stabilire le coordinate con cui formulare un problema la cui soluzione ci riporta ad urgenze della nostra vita contemporanea.

L'attenzione di vari artisti contemporanei sembra, dunque, focalizzarsi su una rivalutazione del modernismo che smantelli la facile ipotesi secondo cui si trattò di un progetto omogeneo, un blocco di credenze privo di sfumature. Usando il modernismo quale linguaggio per raccontare nuove storie, essi riescono a forzare vie di fuga all'interno di una coerenza artificialmente imposta. La traduzione di idee da una situazione all'altra, trasladando espressioni vernacolari su registri diversi, genera una mappa, una rete di connessioni attraverso cui filtrare idee. Tale insistenza sembra essere una revisione più matura del modernismo, tornando sui suoi passi per interrogarsi sul futuro piuttosto che limitarsi ad una condanna che pecca di parzialità. Non c'è dunque da meravigliarsi che la tendenza a discutere del fallimento del modernismo sia stata oggetto dello spirito dissacrante di Maurizio Cattelan che punta il dito al recente successo del Modernismo nell'arte contemporanea presentando due classiche sedie di Eames completamente ricoperte di Nutella.

Francesco Manacorda è critico d'arte. Vive e lavora a Londra.