

UNO E CENTOMILA PERCORSI DI RICERCA SULLA MODERNITÀ. SCRITTI DI JURIJ PAVLOVIČ VOLČOK.

Maurizio Meriggi

Questa raccolta di scritti, suddivisa in due parti ciascuna delle quali articolata in capitoli e paragrafi, costituisce una mappa degli interessi di studio e della ricerca teorica di 50 anni di attività dell'architetto e teorico moscovita Jurij Pavlovič Volčok.

La mole e la varietà degli argomenti approntati da Ju. P. in questo volume richiederebbe un saggio introduttivo di grande respiro e a più mani, in quanto Ju. P. nel corso della sua lunga e articolata carriera ha lavorato con moltissime e diversissime persone contemporaneamente. Ciascuna di queste persone, suoi collaboratori e interlocutori nei diversi progetti di ricerca che ha coordinato, è a conoscenza di alcuni segmenti della sua attività, ma non di tutti gli altri.

Forse questa è la prima volta che si può apprezzare la ricerca di Ju. P. in una visione "olistica" - come è il carattere della sua ricerca.

È importante sottolineare anche che il lavoro di Ju. P. si è sostanzialmente svolto nella forma della "conversazione", cioè del "dialogo" con altri interlocutori nei confronti dei quali non assume mai un atteggiamento impositivo.

Così in buona parte dei testi qui raccolti, Ju. P. adotta la forma del "dialogo filosofico" riunendo intorno ad una tavola rotonda ideale diversi autori ciascuno dei quali è portatore di un punto di vista. I suoi testi non sono mai assertivi, rifuggono la forma della dichiarazione accademica perentoria mentre accolgono le diversità, per soddisfare una sua mai appagata curiosità scientifica. È questa, credo, la ragione per cui molti riferimenti si ripetono – in quanto ogni volta gli autori citati sono chiamati a partecipare a una diversa tavola rotonda.

Ho avuto la fortuna di lavorare con Ju. P. in diverse occasioni nell'arco di circa 30 anni interpretando diversi parti - dall'allievo, al co-autore. Dal 1995 al 2008, ho organizzato con lui quattro progetti di ricerca internazionali che hanno preso la forma della mostra

con relativo catalogo. Intorno al medesimo problema teorico, “il dialogo architettura e città – o meglio architetto e città”, e il problema della “modernità” – o meglio dell’architettura nel suo tempo”. Le mostre che abbiamo costruito insieme sono a due a due simmetriche – il dialogo architetti e città nel caso della Scuola di architettura di Milano (nel 1995 e nel 2008), il dialogo architetto città nel caso di Mosca e Konstantin S. Mel’nikov (1999) e Ivan I. Leonidov (2007). In altri due progetti da lui coordinati sono stato invitato come ospite – le celebrazioni del 90° anniversario del VChUTEMAS nel 2010, e quelle per il 160° anniversario della nascita di Vladimir I. Šuchov nel 2013. Mentre avevamo cominciato a parlare del quinto progetto da condividere, nel febbraio del 2020, per il centenario del VChUTEMAS, la pandemia mondiale ci ha separato e poi Jurij, con il quale ho condiviso un’amicizia profondissima per quasi 30 anni, ci ha lasciato.

Nel fare un’introduzione, che necessariamente sarà parziale, di questo atlante dei suoi progetti di ricerca teorica descritti nei capitoli dei due libri - 5 per ognuno dei due volumi, a loro suddivisi in paragrafi per un totale di circa 60 saggi, con un’appendice finale sul problema della conservazione dell’eredità del “moderno nella contemporaneità” - mi muoverò dai punti che mi sono noti della geografia degli interessi scientifici di Ju. P.

Toccherò poi altri aspetti che mi erano noti della sua attività prima che lo conoscessi nel 1993, a metà settembre, nel suo ufficio nella Fakul’tet Povyšeniija Kvalifikacii Prepodavatelej (Facoltà di Qualificazione e Perfezionamento dei Docenti), al terzo piano dell’edificio del MARKhI in via Roždenstvenka, 11 a Mosca, che coincise con il mio primo viaggio in Russia.

Voglio qui ringraziare subito Ljudmila Korjakovceva che mi ha invitato a scrivere un’introduzione a questi due libri. Questo, mi ha dato così il conforto di poter leggere ancora Jurij Pavlovič; molti testi non li conoscevo e non cercherò quindi di farne l’esegesi.

Ho ritenuto opportuno invece inserire in questo testo alcune testimonianze dirette del lavoro che ho svolto con Jurij, anche perché non si perda la memoria dei ponti tra culture e ambienti universitari che Jurij ha gettato nel corso della sua carriera.

Intellettualmente e personalmente Jurij è stato tra le persone più ospitali che abbia conosciuto e ha sempre spalancato le porte della sua conoscenza agli studiosi russi e internazionali che si recavano da lui.

I ricordi che ho raccolto della mia esperienza di lavoro con lui vanno in questo senso.

Il punto di ingresso: una porta urbana a doppio fornice.

In tutti i quadri complessi, come quello di questa raccolta di scritti, l'autore fissa sempre un punto di ingresso per lo sguardo dello spettatore nel quadro - nel nostro caso del lettore nel testo. Nella pittura si tratta di lembi di tessuto chiaro che escono dal quadro nelle nature morte seicentesche oppure sono oggetti orientati come coltelli o aste appoggiati sul bordo del quadro che fissano la direzione che l'occhio deve seguire per comprendere l'immagine nel suo insieme; per stare in terra russa e ancora nelle arti della visione questi tracciati di orientamento sono per esempio le direzioni degli sguardi dei protagonisti nei fotogrammi del "Ivan il terribile" di S. M. Ejzenštejn che ci dicono: guarda lui o lei, guarda fuori o al centro del campo – nel caso dei due testi: guarda anche il capitolo, o il paragrafo

Il punto di ingresso della comprensione del quadro di questa raccolta è posto a mio parere nel mezzo tra i due libri.

È una struttura "archi-tectonica" e "tektologica" al contempo.

È un portale a due fornici - come il portale di ingresso di Ivan V. Žoltovskij alla Prima Mostra Panrusa dell'Agricoltura e dell'Artigianato di Mosca del 1923.

Il fornice di sinistra è il paragrafo conclusivo del primo volume "Technologičeskij podchod v arkhitekture (L'approccio tecnologico all'architettura)" che apre verso l'interno del Libro 1, e il fornice di destra è il paragrafo "Vvedenie (Introduzione)" che precede lo sviluppo e apre verso l'interno del Libro 2.

Le due parti hanno ciascuna una propria logica, legata ad un soggetto centrale dominante, ma i temi trattati nei due volumi con il loro diverso svolgimento in funzione del taglio del volume, si richiamano nelle due parti, anche scontando –come già detto - inevitabili ripetizioni.

Da questa porta doppia si entra nella stessa “città”, quella che si delinea dalla ricerca teorica di Ju. P., ma vedendone aspetti diversi a seconda della prospettiva.

Tuttavia, anche se doppia, la porta è “una” - così come il portale di Žoltovskij i cui fornici sono incorniciati da un comune telaio strutturale – nel caso di questo lavoro di Ju. P. dal motto bachtiniano “Zdes’ i vezde. Teper’ i navsegda (Qui e ovunque. Ora e sempre”.

I due volumi nel loro insieme costituiscono un sistema “tetkologico” nel senso di Aleksandr A. Bogdanov (così tante volte citata da Ju. P. nei due libri), strutturato dal punto di vista metodologico come un dispositivo che apre su ogni argomento del sistema tante finestre possibili, facendo intuire come in realtà si potrebbe ancora estendere la ricerca. In questo senso è un “dispositivo teorico aperto” che intende suscitare la curiosità intellettuale del lettore che rimarrà sbalordito dalla quantità di percorsi di approfondimento offerti da Ju. P. per ciascun elemento/paragrafo del sistema; i testi citati nei paragrafi citati sono molto più degli oltre 300 titoli riportati nelle bibliografie in coda a ciascun volume.

La città di Ju. P. - cioè il sistema “tectologico” delle azioni creative e scientifiche dell’attività umana nel campo dell’architettura che si apre allo sguardo dal lettore è apprezzabile dalla doppia prospettiva dei due fornici della porta, al punto di ingresso di cui abbiamo detto.

Il primo fornice reca sopra lo stipite l’iscrizione “Forma, Materia, costruzione = tettonica”; il secondo fornice reca sopra lo stipite l’iscrizione “Architettura, Cultura, Civiltà = epoca”.

È un sistema spaziale/concettuale tridimensionale, che come spiega più volte nel testo Ju. P. è apprezzabile solo a condizione di aggiungervi una quarta dimensione, quella

dello spazio/tempo cioè il “cronotopo” di Michail M. Bachtin, altro autore costantemente richiamato nei due volumi.

L’obiettivo di questo impianto teorico è quello di rivedere il problema architettonico nel nostro tempo, con un atteggiamento architettonico-centrico (Libro 2, Capitolo Introduttivo “Avtobiografija epochi. K intjelljktualnoj istorii russkoj arhitjektury, istorii novjejšjego vrjemjeni. Formirovanije prjedmjeta issljedovanija (Autobiografia dell'epoca. Sulla storia intellettuale dell'architettura russa, la storia dei tempi moderni. Formazione dell'oggetto di ricerca.)” sviluppando una storia delle “idee” di architettura nel tempo, facendo riferimento ad un altro testo richiamato frequentemente nei testi “IDEA. Contributo alla storia dell’estetica” di Erwin Panofsky.

Un archetipo dell’impianto teorico adottato da Ju. P. è il volume di Moisej Ja. Ginzburg “Lo stile e l’epoca”, uscito lo stesso anno del libro di E. Panofsky nel 1924.

M. Ja. Ginzburg che è sicuramente l’autore più citato in tutti e due i volumi.

Il fornice di destra: Architettura, Cultura, Civiltà = epoca.

Andai dai Jurij Pavlovic in via Roždenstvenka, 11 su suggerimento di Vigadarija E. Chazanova nel settembre del 1993. Ero a Mosca per sviluppare la mia tesi di dottorato dal titolo quasi intraducibile in russo, ma che affascinò Jurij, “Affabulazione e montaggio: il progetto dell’angelo e del diavolo nell’architettura e nella città russa e sovietica”. In Italia erano stati tradotti diversi testi di Selim O. Chan-Magomedov (su Ginzburg, Leonidov, Rodčenko, Ladovskij), mentre di altri storici sovietici come Anatolij A. Strigalev (su Mel’nikov) e V. E Chazanova (sull’architettura sovietica del primo Ottobre) erano stati tradotti alcuni importanti saggi. I testi più importanti degli esponenti dell’avanguardia degli anni ’20 erano stati tradotti e raccolti in volumi antologici da Vieri Quilici, e i testi di M. Ja. Ginzburg “Il ritmo in architettura”, “Lo stile e l’epoca” e “L’abitazione” erano stati tradotti per intero su iniziativa di Guido Canella, che era il mio relatore della tesi di dottorato. A questi studi condotti da architetti (Quilici e Canella erano docenti di Composizione architettonica) si aggiungevano quelli degli storici dell’architettura veneziani, Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, Gianni

De Michelis e Ernesto Pasini. Nel 1983 era stata allestita a Genova una grande mostra dal titolo “Architettura nel paese dei Soviet” (curata da Vieri Quilici con K. Murasov) nel cui catalogo comparivano i saggi di: K. Murasov su “Architettura e costruzione della città”, di S. O. Chan-Magomedov su “Vchutemas-Vchutein”, e a seguire Ju. Volkov su “Ricerca di nuovi sistemi spaziali”, A. Manina su “Arte d’agitazione di massa e produttivista”, e a chiudere i saggi dei curatori. Nel 1991 fu allestita un’altra mostra, a Roma, da V. Quilici dal titolo “Mosca capitale dell’utopia”, che considerava un periodo temporale più esteso, presentando anche progetti della contemporaneità di allora (dei bumažniki, e del Mosproekt per la ricostruzione di Mosca in periodo gorbacioviano) nel cui catalogo comparivano anche due saggi di A. Ikonnikov (La pianificazione di Mosca: utopie e realtà; Storicismo e utopie retrospettive nell’architettura di Mosca), di S. O. Chan-Magomedov (Le utopie in rapporto alle esigenze reali della società: riflessioni sugli esperimenti sociali dell’avanguardia sovietica), di A. Rjabusin (Il processo architettonico negli anni 1950-1980), di Igor Kazus’ (Nuovi tipi di abitazioni a Mosca: 1918-1932), di A. Manina (Concorso per l’edificio-simbolo del Paese: il Palazzo dei Soviet), di M. Arain (Mosca nella collezione del Museo di architettura A. V. Ščusev) e altri. Il catalogo era introdotto da un saggio di Francesco Tentori (La forma di Mosca metropoli) il quale nel 1962, insieme a Guido Canella e Gae Aulenti riuscirono a persuadere Ernesto Nathan Rogers (uno dei padri dell’architettura moderna italiana), allora direttore della rivista ‘Casabella’ a dedicare un numero della rivista interamente a Mosca. Così, l’avanguardia sovietica era di casa tra gli studenti di architettura delle università italiane, e alcuni architetti come Guido Canella e Vittorio De Feo (autore di un libro sull’architettura dell’avanguardia sovietica nel 1963) avevano spesso citato letteralmente nei propri progetti per edifici pubblici e collettivi l’architettura dei maestri dell’avanguardia sovietica – Ginzburg, Golosov, Leonidov e Mel’nikov in particolar modo. Nel clima fortemente politicizzato degli anni ‘60-’70 in Italia, grazie all’appoggio delle amministrazioni locali di sinistra, architetti come Guido Canella avevano assunto come riferimento architettonico e programmatico l’esperienza dei club operai moscoviti e degli esperimenti sulle nuove tipologie

abitative (case-comune) degli anni '20, per sperimentare la costruzione di nuove soluzioni spaziali per la costruzione di un sistema di servizi nella periferia dell'hinterland metropolitano milanese¹. Canella e Quilici, entrambi progettisti, erano allora tra i maggiori studiosi dell'avanguardia russa.

Ho voluto proporre qui, in una sintesi estrema, un quadro delle pubblicazioni italiane sull'architettura e il progetto di città dell'avanguardia sovietica, dalle quali risulta che Ju. P. era considerato tra gli studiosi di riferimento dell'architettura sovietica nel mio paese accanto a S. O. Chan-Magomedov, V. E. Chazanova, A. I. Manina, I. A. Kazus', A. A. Strigalev, A. Ikonnikov.

Devo aggiungere che in occasione del nostro penultimo incontro nell'ottobre del 2019, Ju. P. mi aveva chiesto di scrivere un contributo per la conferenza annuale "Chan-Magomedov Practenii (Lecture dedicate a Chan-Magomedov)" che riportasse una storia degli studi sull'avanguardia sovietica in Italia, che non credo sia ancora stato pubblicato.

In occasione di quel primo incontro nel settembre del 1993 Ju. P. mi regalò una copia del volume che aveva curato della tavola rotonda tenutasi al NIITAG nell'aprile del 1991 dal titolo "Problemi izucenija istorii sovetskoj architektury (Problemi di studio dell'architettura sovietica)" dove si trovavano interventi di tutti quegli storici dell'architettura sovietica che erano conosciuti in Italia, insieme a quelli di molti altri.

In entrambi i due volumi, quella tavola rotonda dell'aprile del 1991, pochi mesi prima dei fatti dell'agosto del 1991, è spesso citata come una sorta di pietra miliare, un punto di svolta decisivo negli studi di Ju. P. e di tutti gli studi dell'eredità dell'avanguardia russa.

Ma torniamo al 1993, al primo incontro.

V. E. Chazanova mi aveva indirizzato a Ju. P. perché le avevo chiesto un riferimento nella Scuola per avviare rapporti di scambio scientifico e poter promuovere collaborazioni internazionali. Mi fece subito senza alcuna esitazione il nome di Juri Pavlovič Volčok.

¹ (vedi il saggio sulla norma in Russia e in occidente)

Mi presentai da lui spiegando la ragione della mia tesi: in Italia si conosceva molto della cultura dell'avanguardia sovietica, ma proprio per le ragioni che ho spiegato sopra – la forte politicizzazione e l'idealizzazione del mondo sovietico da parte di architetti e intellettuali italiani – la cultura dell'avanguardia era stata un po' deformata. Si conoscevano le opere, anche grazie al volume fondamentale di S. O. Chan-Magomedov "Pioniere der sowjetischen architektur" pubblicato in Germania nel 1983, ma di fatto non si conoscevano realmente le città. Voglio ricordare che durante la guerra fredda gli studi sulla cultura urbana erano fortemente ostacolati in quanto le città erano "segreto militare" per gli occidentali e la disponibilità di cartografie era ridotta in realtà anche per gli studiosi russi. Ero arrivato a Mosca alla fine di agosto e incontrai Ju. P. quasi alla fine del mio primo viaggio a Mosca, verso la metà di settembre. Prima di partire per Mosca avevo rivisto, su richiesta di G. Canella, la traduzione dei due libri sui club operai a Mosca (10 Club operai a Mosca, di autori vari; Architettura del Club, di N. Luchmanov), e durante quel primo soggiorno andai a visitare tutti e 10 i club potendoli finalmente vedere nel corpo della città. I club operai, come primo campione di studio, mi erano utili per la mia tesi in quanto nella loro costruzione nel contesto reale potevo osservare compiutamente quei procedimenti di "affabulazione (cioè comporre per fascinazione della forma nel luogo)" e di "montaggio (assemblaggio razionale di forme e spazi rispetto a un programma di attività)". Con grande emozione scoprii che i 10 club erano ancora tutti lì al loro posto e li vidi anche in funzione, assistendo a qualche spettacolo. Quel momento fu un po' il vero inizio del mio lavoro di tesi in quanto potei ricomporre un quadro completo: quello del valore culturale di questo "tipo architettonico" (tema puro di architettura secondo le parole di K. S. Mel'nikov) nella civiltà sovietica che poteva essere studiato dalla letteratura, e quello del dialogo con il contesto fisico e culturale – nella città, che poteva essere studiato dalla cartografia e dai sopralluoghi. Parlai con Ju. P. di questo primo risultato, chiedendogli aiuto sul reperimento di carte storiche. Su questo interesse "il dialogo tra l'architetto e la città" (tanto citato nel testo di entrambi i libri) nacque immediatamente un'intesa, cioè, scusate il gioco di parole - "un dialogo" tra noi due.

Rividi sistematicamente Ju. P. ogni anno a fine estate quando venivo a Mosca per i miei studi e sopralluoghi nelle città russe (Mosca, San Pietroburgo e Nižnij Novgorod e altre), ma poi i viaggi a Mosca e gli incontri con Ju. P. si fecero più frequenti – anche durante l’inverno e la primavera. Nel 1995 mostrai a Ju. P. il catalogo di una mostra del Dipartimento di Progettazione dell’architettura del Politecnico di Milano che raccoglieva i progetti redatti dai professori insieme agli studenti per la città di Milano. Progetti che affrontavano criticamente alcuni nodi dello sviluppo della città di Milano, una storica città industriale in fase di smobilitazione industriale, e che si proponevano come saggi (carotaggi nel terreno) per sollecitare l’amministrazione ad affrontare meno burocraticamente il tema della “trasformazione” della città.

Ju. P. mi propose di portare quella mostra in Russia – non solo al MARKhI, ma anche nelle scuole di architettura di Nižnij Novgorod, di Kazan’, di Samara, e di San Pietroburgo. Ju. P. organizzò la tournée della mostra che girò per 40 giorni tra le Scuole di cui sopra, tra ottobre e novembre del 1999, e alla quale partecipano circa una ventina di docenti del Dipartimento, intervenendo in seminari organizzati da ogni singola Scuola al passaggio della mostra. In luogo di una mostra, ma sullo stesso tema - il “dialogo architetti e città” - Ju. P. ci propose un libro, che si intitolò “Viaggio in Russia” suddiviso in cinque capitoli, uno per ciascuna Scuola russa dove la mostra era stata presentata, che raccoglieva saggi dei docenti e progetti delle singole Scuole per la propria città.

Nella sua sostanza il libro “Viaggio in Russia” parlava del tema centrale del secondo libro “Architettura, Cultura, Civiltà = epoca”. Infatti, per ogni città erano stati raccolti saggi che ne raccontavano la storia (assolutamente sconosciuta in Italia in quanto le tre città del Volga erano state fino al ’91, non visitabili dagli stranieri in quanto “segreto militare”), seguivano saggi sui problemi dello sviluppo post-sovietico dell’architettura nelle città, e poi i progetti di laurea delle Scuole sui nodi più importanti.

Ju. P. scrisse il saggio introduttivo dal titolo “L’architetto e la sua epoca o l’«architettura» della città: il rapporto con il tempo e la ricostruzione della città”.

In una sintesi estrema quel saggio riassume tutti gli assunti teorici del secondo volume, presentando al pubblico italiano una sorta di programma e di elenco dei nodi problematici per gli studi futuri sull'architettura delle città sovietiche e della loro eredità dalle avanguardie. Il libro uscì come numero monografico della rivista del Dipartimento "Quaderni" nel gennaio del 1998, il testo di Ju. P. fu consegnato per la traduzione nel dicembre del 1996. Di fatti la traccia della storia intellettuale dell'architettura russa dei "tempi moderni" è già lì abbozzata e si è arricchita dei numerosissimi saggi dei cinque capitoli del Libro 2, scritti dopo quella data fino al 2019.

Ho ritenuto utile far seguire qui al mio saggio su Ju. P., quel saggio di Ju. P., in quanto con le sue parole riassume efficacemente i contenuti dell'orizzonte teorico apprezzabile guardando dentro il fornice di destra del sistema della doppia porta.

Tra i due fornici: l'opera dei maestri (Libro 1, capitolo V)

Il Capitolo V del Libro 1, dedicato all'opera di maestri dell'architettura dell'avanguardia e al loro dialogo con Mosca si trova in una posizione a "ponte" tra l'esemplificazione della teoria "tettonica" in opera, e la storia intellettuale dell'architettura dei "tempi moderni".

Tra il marzo e l'ottobre del 1997 Ju. P. mi invitò come visiting scholar al MARHI assegnandomi un tavolo nei locali della Fakultet Povyšenija Kvalifikacii Prepodavatelej. In quegli otto mesi stetti sempre a Mosca e, come si sul dire in italiano nel caso di allievi accolti all'interno di un atelier di un "maestro" - "stetti a bottega" di Jurij Pavlovic Volcok. Conobbi e frequentai in quel periodo i suoi allievi e collaboratori moscoviti più stretti – Elena Nikulina prematuramente scomparsa nel 2010, Irina Čepkunova e Oleg Adamov (sia Elena che Irina avevano scritto ciascuna un saggio rispetto alle proprie competenze per "Viaggio in Russia"). Con Juri P., in quel periodo studiai soprattutto Mosca e le sue trasformazioni per l'850° anniversario della città. Grazie a lui partecipai a dibattiti pubblici che affrontavano i problemi della ricostruzione post-sovietica, soprattutto dopo l'esperienza drammatica dei primi anni dalla fine

dell'URSS nel 1991². In quel periodo del 1997 facemmo diverse escursioni per la città a vedere lo stato di conservazione di tante opere dell'avanguardia e in generale l'architettura della città. Tra le attività che si svolgevano nella sede della FPKP, verso sera, Elena Nikulina e Jurij Pavlovič facevano un gioco al quale mi invitarono a partecipare. Il gioco del "TETTO". Elena estraeva da una corposa cartella fotografie e disegni d'archivio di tetti di edifici di Mosca. Le foto con i disegni venivano posti sulle file di banchi della Fakultet Povyšenija Kvalifikacii Prepodavatelej ricostruendo così una Mosca vista dall'alto ordinata per file. Il gioco consisteva nel definire un ordine di questa città evocata dalle sue coperture – il materiale così ordinato avrebbe dovuto diventare un libro, che non so se sia mai uscito. Le foto dei tetti con il riscontro topografico e cronografico dei documenti d'archivio, risultavano estremamente significativi nel rilevare quella che potremmo dire l'«anima» della città nei suoi luoghi più reconditi e invisibili - i tetti degli edifici non si vedono quasi mai - rivelandone la sua psicologia. È in quel contesto, di conoscenza approfondita dei luoghi di Mosca, che prese forma in modo più definito il progetto di una mostra intitolata "K. S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca" [il titolo russo è "Konstantin Mel'nikov i Moskva. Dialog s gorodom (Konstantin Mel'nikov e Mosca. Dialogo con la città)"]. L'idea era nata grazie all'incontro fortuito al Festival delle Arti di Samara dell'estate del 1996 con l'architetto Paul De Vroom e la produttrice cinematografica Jet Christiansee, entrambi olandesi, con i quali scoprii la comune passione per Mel'nikov e l'avanguardia russa. Seduti su una spiaggia del Volga guardando uno spettacolare tramonto del sole contemporaneamente al sorgere della luna – una sorta di sospensione temporale con un doppio sole per il colore preso dalla luna dai riflessi rossicci del sole - pensammo: e se facessimo una mostra di modelli plastici delle opere e progetti non realizzati di K. Mel'nikov a Mosca e un film girato a Mosca mostrando lo stato di conservazione e uso dei suoi edifici. Prima di tornare in Italia ne parlai con Jurij e già a novembre

² Per fare un esempio della drammaticità di quel periodo per quanto riguarda l'eredità dell'avanguardia sovietica, tornando a Mosca nella mia visita annuale nel 1994 constati che uno dei 10 club operai, quello nei pressi della fabbrica Oktjabrskaja il "Club Kraznij tekstil'sik" di A. Rozanov, era stato demolito – fu solo l'inizio di una catastrofe che vide scomparire dall'oggi al domani diverse opere, ma ne parlerò in seguito.

presentammo il progetto della mostra e del film a quella che allora si chiamava Comunità Europea (EC), con un team composto da Politecnico di Milano (io e Mario Fosso), TU-Delft (Otakar Macel), University of Stuttgart, (Dietrich W. Schmidt), MARKhI (Ju. P. Volčok e il suo team). Il progetto non venne accolto per quell'anno finanziario, ma ci fu suggerito di presentarlo di nuovo per il successivo.

Presentammo un progetto più dettagliato alla fine di aprile del 1997, includendo nel programma la realizzazione di una serie di modelli in scala urbana della Mosca dell'epoca dei progetti di Mel'nikov. Il centro del progetto divenne così "l'opera dell'architetto, nella città, nel suo tempo e nella sua durata". Questa volta il progetto fu accolto e finanziato con un budget che si arricchì di donazioni da parti di enti professionali in Olanda e in Italia. La Comunità Europea richiese che il progetto, finanziato a giugno 1998, fosse portato a compimento entro un anno. Inaugurammo la mostra alla Triennale di Milano nel giugno del 1999. Si componeva di 35 modelli plastici di vari formati e scala, realizzati da quattro Scuole di architettura europee (includendo Mosca³), di circa 70 pannelli e di due film.

La mostra così composta ha poi girato in Europa e in Asia (Mosca, Madrid, Ghent, Delft, Venloo, Tokyo, Vienna, Spittal), con quattro cataloghi (in italiano, in inglese, in spagnolo e in giapponese).

Il contributo di Ju. P. al catalogo in italiano e inglese è riportato nella sezione "Opyt Masterov. (L'esperienza dei Maestri.)" del Libro 1. Ma in realtà i contributi suoi e da lui coordinati sono molto di più con: schede sullo sviluppo di Mosca tra anni Venti e Trenta (scritti con Julija Kosenkova) e commenti alle singole aree urbane di Mosca con progetti di Mel'nikov (con Aleksandr A. Šadrin), ricostruite nei modelli in scala documentati con ricostruzioni cartografiche del prima, durante, dopo la realizzazione delle singole opere. L'impostazione metodologica della ricostruzione spazio-temporale dei progetti di Mel'nikov per Mosca mette così in pratica uno degli assunti centrali dei due volumi, il concetto di "cronotopo" nella narrazione architettonica della città. Al

³ Per tutti noi Mosca così come l'architettura dell'avanguardia sovietica sono parte integrante e imprescindibile della cultura europea, tanto che la EC di allora accolse la proposta nel quadro del programma di valorizzazione del patrimonio culturale europeo "Raphael".

catalogo partecipò anche Irina Čepkunova con un saggio sul Padiglione Machorka, mentre Oleg Adamov lavorò insieme a Jet Christianse in uno dei due film prodotti per la mostra, una lunghissima video intervista a Viktor K. Mel'nikov girata all'interno della casa di K. S. Mel'nikov. In quell'occasione Ju. P. volle invitare A. Strigalov a scrivere la biografia di K. S. Mel'nikov.

Nel 2006, presentammo una nuova proposta ai nostri amici e colleghi del team della mostra Mel'nikov – una mostra su Ivan I. Leonidov dal titolo “Una città possibile. Architettura di Ivan Leonidov, 1926-1934”. La mostra doveva far parte di una serie di mostre per la “Festa dell'architettura della Triennale di Milano del 2007”. La nostra mostra occupava una metà del piano terreno, mentre il primo piano era occupato interamente da una grandissima mostra antologica dell'opera di Renzo Piano.

“Leonidov sfida Piano – o forse - Piano sfida Leonidov?”

L'idea della mostra era assolutamente analoga a quella di Mel'nikov, il dialogo tra l'architetto, la città e il suo tempo, ma con una differenza sostanziale: 1. i progetti di I. I. Leonidov per Mosca non sono stati realizzati; 2. i progetti di Leonidov lavorano in un'altra coordinata temporale rispetto agli anni '20 e '30. Fu così che Juri P. insieme a Elena Nikulina ebbero l'idea di sviluppare dei modelli tridimensionali virtuali utilizzando i metodi della “verifica di impatto visuale nella città” richieste per le opere nuove da realizzarsi nel centro di Mosca in quegli anni. Le simulazioni dell'impatto visuale delle opere di Leonidov furono mostrate con dei video che illustravano il processo di ricostruzione delle opere nel loro luogo, fino al risultato finale con fotomontaggi geo referenziati nella città odierna che mostravano le opere di Leonidov da diversi punti della città. Le simulazioni riguardava la torre del quotidiano Izvestija nella Piazza Puskina, il Narkomtjažprom nella Piazza Rossa, e l'Istituto Lenin sul Monte dei Passeri.

La mostra, inaugurata il 1° giugno 2007, era costituita 11 pannelli sospesi, tre pannelli animati sospesi con la proiezione slide-shows che raccontavano la biografia artistica di Leonidov tra il 1926 e il 1943, 16 cubi con montate le pagine di “S.A.” e “Architektura SSSR” dove sono stati pubblicati i progetti di Leonidov, 11 modelli plastici, tre grandi schermi con le simulazioni dell'impatto visuale delle opere nel paesaggio urbano di

Mosca. Modelli e cubi dei progetti pubblicati erano posati su un tappeto di 22 metri che riproduceva la striscia di insediamento della Magnitogorsk di Leonidov. Tra i più scenografici angoli della mostra il nostro modello in legno del Narkomtjažprom in scala 1:100 (alto 220 cm., largo un metro e mezzo e lungo tre metri) che si componeva perfettamente con la proiezione su grande schermo delle ricostruzioni virtuali nel paesaggio della Mosca odierna di Jurij e di Elena Nikulina. Tra i modelli plastici nel MARKH fu realizzato quello del Centro Sojuz (di O. Vorobev) inserito in un plastico dell'area del concorso sul quale erano stati montati anche i progetti di concorso di altri partecipanti e le tre versioni di Le Corbusier. Per il catalogo il team moscovita di Jurij partecipò con una scheda sulla collezione del MUAR dei disegni di Leonidov (I. Čepkunova), sul processo creativo di I. I. Leonidov (O. Adamov), sul Narkomtjažprom di Leonidov a confronto con quello di Mel'nikov (E. Nikulina), un saggio di Chan-Magomedov sulla biografia artistica di Leonidov e altri. Il layout di questi contributi, cui si aggiungono quelli di O. Macel (Magnitogorsk), di D. W. Schmidt (I club operai di nuovo tipo), di Guido Canella (Il raggio cosmico dell'architettura leonidoviana), quello del sottoscritto (La città di Leonidov tra "ansambl" e montaggio), e i due saggi di Jurij P. (Gli spazi pluridimensionali di Mosca nei progetti di I. I. Leonidov degli anni 1926-28; I. I. Leonidov: cultura e responsabilità architettonica. La partecipazione al concorso Casa del Narkomtjažprom e l'articolo "La tavolozza dell'architetto", riportati nel capitolo V del Libro 1) restituiva perfettamente quel "dialogo tra diversi punti di vista professionali", tra storici, critici e progettisti che si ritrova sistematicamente in tutti gli scritti dei due libri. Contemporaneamente al catalogo della mostra fu pubblicata anche l'antologia di saggi da "Sovremennaja Arhitektura", tradotti in italiano, e curata G. Canella e da me⁴, con un saggio di Canella su "M. Ginzburg, o dell'eurocostruttivismo", saggio spesso citato da Ju. P. a testimonianza dell'importanza dell'architettura dell'avanguardia sovietica rispetto al quadro mondiale come descritta nel saggio "Arhitektura sovjetskogo avangarda – odno iz *arhe* buduščej vsjeobščej istorii

⁴ Le traduzioni erano state fatte fare da G. Canella a partire dagli anni '70. Poi rimasero in cassetto per lungo tempo, fino a quando si presentò l'occasione della mostra Leonidov.

architjektury XX vjeka. (L'architettura delle avanguardie sovietiche - uno degli *arche* della futura storia universale dell'architettura del XX secolo.)”, Libro 2, Capitolo IV, 3.

La mostra “Una città possibile. Architetture di I.I. Leonidov 1926-1934” incarna a mio parere la questione trattata estesamente e precisamente nel saggio “Architektonika bolšogo vrjemeni. Gorod buduščego ili gorod v buduščem? (Architettura del grande tempo. La città del futuro o la città nel futuro?)”, Libro 2, Capitolo 2. 3, dove si affronta la questione delle coordinate temporali del progetto di architettura⁵, tema ripreso anche nel saggio “Urbanisti e disurbanisti: un "esperimento" culturale (Urbanisty i djezurbanisty: kulturologičeskij «eksperiment»)”, Libro 2, Capitolo IV, 4.

La mostra su Leonidov fu realizzata nell’arco di 5 mesi e la sua chiusura fu prorogata di quasi due mesi; ebbe un discreto successo di pubblico e nel confronto con l’opera di un altro architetto proiettato verso il futuro come Renzo Piano, considerando la differenza di dimensioni delle due mostre e degli spazi dedicati ad esse dedicati ma soprattutto la differenza di budget per l’allestimento (incomparabile), possiamo dire che il risultato del confronto fu almeno un pareggio.

Dopo Milano la mostra fu replicata a Vienna e a Spittal (Carinzia, Austria) con un catalogo in tedesco.

Jurij P. aveva provato a pubblicare sia per Mel’nikov che per Leonidov un catalogo in russo, ma incontrò tali difficoltà e lentezze da dover rinunciare, confermando il detto latino “*Nemo profeta in patria*”.

Ho voluto soffermarmi su questa mostra in quanto la ritengo un’opera del tutto originata dalla collaborazione scientifica avviata con Ju. P. nel decennio precedente – le idee non nascono all’improvviso, come gemme sbocciano esplosivamente da una pianta già matura.

Lasciandoci a Milano nel 2007 Jurij P. ci chiese di compensare, amichevolmente, lo scambio di due mostre di architetti russi che avevano “dialogato” con Mosca presentati

⁵ Come il lettore capirà andando subito a leggere questo paragrafo, la questione è trattata considerando un ampio orizzonte semantico annidato centralmente nella cultura dell’avanguardia sovietica e mondiale degli anni ’10-’30. Questo è a mio parere uno dei saggi chiave del Libro 2 che dovrebbe essere tradotto anche in altre lingue.

alla Triennale a Milano, con una mostra sugli architetti italiani che avevano “dialogato” con Milano nel XX secolo da presentare a Mosca, l’anno dopo.

In occasione dell’inaugurazione della mostra di Leonidov a Milano feci conoscere a Juri P. il pittore milanese Marco Petrus’, di origine russo-ucraina, che dipingeva architetture delle avanguardie del Novecento, con soggetti prevalentemente milanesi.

Juri P. ci propose di allestire una mostra alla Centralij Dom Arkhitektorov a Mosca, che si inaugurò l’8 giugno 2008⁶ con pannelli sull’opera di tre generazioni dell’architettura milanese del Novecento, affiancata da una mostra con i quadri di M. Petrus che di fatto ritraevano Milano attraverso le sue architetture svelandone – l’invisibile anima⁷. Il soggetto era ancora il dialogo tra l’architetto e la città.

La mostra era accompagnata da un catalogo in italiano con le traduzioni in russo dei testi. Nel presentare l’iniziativa a Mosca, Ju. P. scriveva nel catalogo

“Perché questa mostra a Mosca è così importante per noi? Ci sono diversi motivi, ma il principale è che l’eredità dell’architettura razionale europea della metà del secolo, per noi – gli anni Sessanta e Settanta – è diventata ovunque uno dei patrimoni del patrimonio storico e culturale del Novecento. C'erano opportunità legali e legislative per mettere sotto la protezione dello Stato le migliori opere di quegli anni dei maestri dell’architettura moscovita. E il fatto che i monumenti architettonici di Milano siano diventati un’occasione per l’autoespressione artistica del pittore contemporaneo, così come gli sforzi intellettuali degli architetti-ricercatori della "nouvelle vague", e il fatto che la conservazione del patrimonio della metà del secolo scorso non sia solo un argomento di interesse nostalgico dei maestri della vecchia generazione, ma stia diventando anche un dovere professionale della comunità architettonica e un oggetto di responsabilità legale in Italia, crea utili "informazioni per la riflessione" e in relazione all’ulteriore destino del patrimonio dell’architettura moscovita del terzo quarto del XX secolo e al "come vivere?" alle tradizioni architettoniche di quegli anni ai nostri giorni e nel futuro.”⁸

⁶ Dopo Mosca la mostra è stata presentata ancora a Volgograd nella galleria “Merkurij” un mese dopo.

⁷ Nel Libro 1, capitolo 5, Ju. P. parla dell’opera di M. Petrus nel saggio sulla “La tavolozza dell’architetto L. N. Pavlov” trattando del punto di vista del pittore sulla città. Nel testo c’è il riferimento al saggio pubblicato nella rivista «Proekt Bajkal » dal titolo “Marko Petrus - «Ocevidec nezrimogo». Obrazy Milana serediny XX veka”, parafrasando le “Obrazy Italii di P. P. Muratov”.

⁸ Il testo si trova nella terza di sovracopertina della versione russa del catalogo.

Queste considerazioni ci rimandano in particolare alle considerazioni del Capitolo 4 del Libro 2 “Istorija sovjetskoj arhitektury istorija otščestvennoj architektury novjščego vremeni (La storia dell'architettura sovietica, la storia dell'architettura russa degli ultimi tempi)”. E' forse in questo quadro problematico di interessi che vanno considerate tutte e quattro le mostre della cooperazione russa-europea sviluppata grazie a Ju. P. tra il 1995 e il 2008, che hanno trattato degli “*arche*” della cultura architettonica mondiale del XX secolo (Libro 2, Capitolo IV, 3).

Il fornice di sinistra: Forma, Materia, costruzione = tettonica.

I primi quattro capitoli del Libro 1 sono un saggio di storia e di teorica della “tettonica” e del suo rapporto con la composizione architettonica.

La composizione degli argomenti è assolutamente originale. Cronologicamente, la maggior parte dei testi sono stati ideati tra gli anni '70 e '90 [vedi Kommentarii k knige 1 (Note ai testi del libro 1)]. Come già segnalato il saggio “Geometričeskie poiski novych metodov formoobrazovanija. Raboty T. M. Makarovoj, N. Ladovskogo, G. P. Marsakova i A. M. Ginzburga (La ricerca geometrica di nuovi metodi di realizzazione delle forme. Opere di T. M. Makarova, N. A. Ladovsky, G. P. Marsakov e A. M. Ginzburg)”, Sezione II. 4 del Capitolo II, fu pubblicato in forma più sintetica anche in italiano nel volume/catalogo della mostra “Architettura nel Paese dei Soviet” allestita a Genova nel 1983, con il titolo “Ricerca di nuovi sistemi spaziali”⁹.

La storia dei sistemi tettonici ottocenteschi si trova trattata in diversi volumi o di storia dell'ingegneria strutturale o di storia dell'architettura industriale nelle città. Ho in mente i volumi su questo argomento volumi su Mosca e San Pietroburgo. Ma quella del libro di Ju. P. è una “storia intellettuale” della “tettonica” non cronologica, ed in rapporto al problema della “composizione architettonica”.

Voglio segnalare un'importante coincidenza. Nel 1986 Kenneth Frampton tenne il discorso inaugurale del ciclo di conferenze “Francis Craig Cullivan” presso la Rice

⁹ “Architettura nel paese dei Soviet 1917-1933. Arte di propaganda e costruzione della città”, a cura di V. N. Aruin, A. Manina, K. Murasov, V. Quilici, D. Tjurina, Electa, Milano 1983, pp. 25-28,

University a Huston, in Texas, sul tema “Tettonica e architettura”. Dalla traccia della conferenza ne nacque un libro pubblicato inizialmente in Germania nel 1993 e poi pubblicato in inglese nel 1999 con il titolo “Studies in Tectonic Culture: The Poetic of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture”¹⁰ e contemporaneamente tradotto in italiano con il titolo “Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo.

Il Volume di Frampton, come quello di Ju .P. scritti nei medesimi anni (anni '80-'90), affronta la teoria tettonica nei testi classici, in particolare della scienza tedesca a partire da G. Semper e francese a partire da E. L. Viollet Le Duc, ma poi i due testi divergono significativamente nell'analisi dei testi teorici di riferimento.

Il libro di Frampton accoglieva una provocazione dell'architetto italiano Giorgio Grassi che rilevava la difficoltà degli architetti moderni a tradurre il linguaggio figurativo delle avanguardie – cubismo, suprematismo, astrattismo – nel linguaggio della tettonica.

Nel testo di K. Frampton l'analisi parte dalla letteratura e il lavoro “tettonico” nella composizione architettonica di alcune figure chiave dell'architettura moderna – occidentale – quali F. L. Wright, A. Perret, A. Aalto, Mies Van der Rohe, L.I. Kahn, J. Utzon, C. Scarpa.

Nel testo di Ju. P. Volcok l'analisi parte dalla tettonica degli ingegneri russi dell'ottocento, per poi arrivare a V. G. Suchov e A. V. Kuznecov, e poi alla “teoria tettonica (come fare?)” in rapporto alla “composizione architettonica (cosa fare?)”, nell'opera e negli scritti degli architetti e degli artisti dell'avanguardia sovietica quali K. Malevič, A. Gan, M. Ja, Ginzburg, A. Vesnin, I. V. Žoltovskij, N. A. Ladovskij A. G. Gabričevskij, A. K. Burov e gli storici e critici degli anni '30-'50 quali B. P. Michailov e I. L. Maca, e gli ingegneri T. M. Makarov, G. P. Marsakov, A. I. Ginzburg.

Naturalmente questi sono solo gli autori principali trattati e sono analizzati anche con diversa attenzione, infatti per esempio a M. Ja. Ginzburg vengono dedicati ben tre saggi.

¹⁰ MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Il confronto tra gli autori trattati nei testi scritti quasi contemporaneamente da K. Frampton e Ju. P. Volčok, mostra ben più di una semplice coincidenza di interessi nel riapparire della “tettonica” come orizzonte di studi e disciplina, in due mondi, quelli allora ancora divisi degli ultimi decenni della Guerra fredda.

Sia il testo di K. Frampton che quello di Ju. P. propongono una possibile nuova scrittura della storia dell’architettura partendo dalla prospettiva “tettonica”.

Negli anni in cui ho iniziato la mia amicizia e collaborazione con Ju. P. nella Facoltà di architettura del Politecnico di Milano ci fu una piccola rivoluzione.

Fu fondata una nuova Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, in una nuova sede nel quartiere ex-industriale di Bovisa, la quale istituiva un nuovo sistema formativo basato sul sistema dei “laboratori”. Sfruttando la convenzione di Bologna il corso di studi era suddiviso in triennio di base – bachelor, e laurea specialistica – master.

Nei diversi anni gli allievi svolgevano due progetti all’anno sviluppati nei laboratori con accenti diversi dovuti al “dialogo tra discipline”: composizione architettonica e restauro, composizione architettonica e tecnologia, composizione architettonica e urbanistica, composizione architettonica e strutture. In particolare, nel dialogo tra composizione e ingegneria strutturale veniva di fatto sviluppato quel dialogo tra il “cosa fare?” e il “come fare?” di cui trattano i libri di Ju. P. Volčok e di K. Frampton.

Questa tradizione di insegnamento per “laboratori” è ancora in funzione anche se nel corso degli anni ha subito aggiustamenti per adeguarsi agli standard delle altre scuole europee.

Forse sarebbe il momento di rilanciare quest’approccio e forse in questa prospettiva il libro di Ju. P. Volčok “Tektoničeskij podchod v zodčestve. (L’approccio tettonico in architettura.)” dovrebbe essere tradotto in altre lingue in quanto aggiunge la dimensione “cronotopica” a quella della teoria “tettonica”. Su un ambito specifico, “la tettonica”, il Libro 1 è la messa in pratica della metodologia dell’indagine storica descritta nel Libro 2, configurandosi come una “storia intellettuale della tettonica”.

In luogo di una conclusione

È importante che questi due libri vengano pubblicati adesso, a caldo delle celebrazioni del Bauhaus e del VChUTEMAS-VChUTEIN, che hanno richiamato l'attenzione degli architetti e degli studiosi sull'attualità dei problemi che le due Scuole hanno affrontato a loro tempo. Nell'ottobre 2010, tenemmo alla Scuola di Dottorato dello IUAV a Venezia, un seminario/conferenza dal titolo "The Clinic of dissection of Arts" (con riferimento esplicito al lavoro di Malevic nell'Istituto di cultura artistica di Leningrado, dal 1924 al 1926) che si svolse quasi contemporaneamente alla conferenza organizzata al MARKhI nel novembre del 2010 "Prostranstvo VChUTEMAS (Spazio VChUTEMAS)", della quale Ju. P. aveva curato gli atti insieme ad O. Adamov.

Nel seminario di Venezia, nel corso di due giornate, passammo in rassegna le principali "scuole di composizione architettonica" del Novecento da quella di Vitebsk, al VKhUTEMAS, all'insegnamento dei maestri del Bauhaus in USA, fino agli echi della teoria della composizione delle avanguardie europee nel lavoro di J. Hejduk nella Scuola di Uston (Università del Texas) e poi in Olanda fino alla "Copper Union" a New York.

Il libro che ne uscì - "The Clinic of Dissection of Arts"¹¹ - mostra attraverso le immagini la sostanziale continuità di metodo in queste scuole originate dal suprematismo, dal costruttivismo e dell'astrattismo. Una tesi, questa, confermata dal saggio di Ju. P. nel Libro IV.3. "Arhitektura sovetskogo avangarda – odno iz *arhe* buduščej vsjeobščej istorii arhitektury XX veka (L'architettura delle avanguardie sovietiche è uno degli archi della futura storia generale dell'architettura del XX secolo).

Nei due libri l'esperienza del VChUTEMAS-VChUTEIN è trattata in saggi strategicamente collocati in una posizione centrale e si richiamano l'un l'altro. Nel Libro 1 se ne parla come luogo di elaborazione della teoria tettonica delle avanguardie artistiche, nel Libro 2 gli sono dedicati due capitoli specifici: III.4. "Genetičeskie linii chudožestvjenno-tječničeskogo tvorčestva v rossii, sformirovavšije individualnost propedevtiki VChUTEMAS (Linee genetiche della creatività artistica e tecnica in Russia, che hanno formato l'individualità della propedeutica del VChUTEMAS); III.5. Dom-konus

¹¹ A cura di/edited by A. Gallo, Venezia, Marsilio 2012.

obrazovatelnoj koncepcii Bauhaus architekatora Waltera Gropiusa. Nachala. (La casa cono del Bauhaus concetto educativo dell'architetto Walter Gropius. Principio)”.

Durante la pandemia è nata l’idea del New European Bauhaus (ottobre 2020), programma dell’Unione Europea che, assumendo il Bauhaus come brand, intende rilanciare il problema di un progetto “olistico” della società contemporanea fondato sull’urgenza della sostenibilità.

Mi domando: ma non si potrebbe pensare anche a un “New ‘World’ VChUTEMAS-VChUTEIN?”.

Ho incontrato Jurij P. a Mosca nel febbraio del 2020.

Gli avevo accennato per telefono che avrei voluto fare una iniziativa per il centenario del VKhUTEMAS in collaborazione con la Scuola di Dottorato dell’Istituto Universitario di Venezia (IUAV), il MARKhI, l’Istituto Stroganov, il MGSU e MUAR.

Ci incontrammo due volte nel giro di pochi giorni.

Durante il primo incontro Juri. P. si dimostrò molto scettico dicendo: “ti rendi conto che a Mosca nessuno sa della mostra che vuoi organizzare? E siamo già nel 2020.” Fermi Juri. P. subito, spiegando che in questo caso si trattava di un programma di ricerca “senza mostra” – a differenza di come avevamo fatto in passato.

L’idea era l’organizzazione di un programma di conferenze tenute da esperti da svolgersi a Venezia, tra i quali ovviamente avrei voluto invitare lui.

Gli spiegai poi che le conferenze avrebbero dovuto offrire una base conoscitiva per lo sviluppo di un progetto di architettura e di un sito web svolto dai dottorandi di quattro Dottorati in Composizione Architettonica e in Industrial Design, in Italia sul tema del “Museo dell’IDEA del VKhUTEMAS. Uno spazio fisico e uno spazio virtuale”.

Il programma era parte di un progetto scientifico più ampio, che sarebbe durato qualche anno, sull’eredità e l’attualità dell’insegnamento delle Scuole delle avanguardie. Il lettore collegherà subito il sostantivo “Idea” con quella del libro di Panofsky tanto citato da Ju. P. nei due testi.

A questo punto Ju. P. si tranquillizzò e disse che l’”IDEA” era buona e che avrebbe sicuramente avuto successo, ma che questa volta non avrebbe partecipato – non se la

sentiva di affrontare un viaggio in primavera a Venezia, dove si sarebbero tenute le conferenze “VChUTEMAS 100 anni. Spazio, Progetto, Insegnamento”, e poi di partecipare ad un programma a lungo termine.

Ju. P. mi aiutò invece a comporre una lista dei partecipanti alla conferenza/seminario e a immaginare il tema che ciascuno di essi avrebbe potuto trattare. Con tutte le difficoltà dovute alla pandemia siamo riusciti a fare le conferenze a distanza e sviluppare comunque il programma. A settembre 2022 uscirà il libro, e poi il programma continuerà in altre forme.

Chiesi poi a Jurij P. un suggerimento su quale area scegliere per il progetto del Museo a Mosca.

Mi disse che ci avrebbe pensato.

Qualche giorno dopo ci vedemmo di nuovo, in una caffetteria nella ulica Kuznecskij Most all’angolo con la ulica Roždenstvenka, vicino al MARHI dove ci eravamo conosciuti.

Parlammo ancora del programma e mi propose tre aree, tra le quali quella del deposito tramviario Apakova, che disponeva di ampi spazi aperti lungo la ulica Šabolovskaja, di fronte a un “monumento architettonico ingegneristico” parte della cultura dell’avanguardia del VChUTEMAS.

L’idea di Jurij P. era che il deposito tramviario (noto anche come Zamoskvorečnij) con le coperture di Šuchov doveva in qualche modo essere protetto, affiancandovi una funzione culturale. Andai subito a vederlo e a fare un rilievo fotografico.

Il programma del seminario progettuale “VChUTEMAS 100 anni. Spazio, progetto, insegnamento” si è svolto seguendo i suggerimenti di Jurij P.; per il “Museo dell’Idea del VChUTEMAS” abbiamo individuato l’area dei quartieri Jakimanka e Donskoj.

E’ un Museo diffuso, già ricco di testimonianze materiali del VChUTEMAS (Padi-gliione Žoltovskij nel Parco Gor’kij, quartiere ASNOVA, Istituto Tessile, collezioni della Nuova Tret’akovka), e articolato in diversi punti tra i quali le due opere di Šuchov del deposito Apakova e della torre Šabolovskaja.

A metà del 2021, come i lettori sapranno, il deposito Apakova è stato demolito - con nostro grande disappunto, in quanto avevamo già sviluppato i progetti del Museo anche per l'area di Apakova. Nel nostro progetto ne abbiamo proposto provocatoriamente la ricostruzione e l'uso dell'edificio come parte del sistema del "Museo dell'Idea del VChUTEMAS".

Allora varrà la pena qui di segnalare l'ultima parte del Libro 2 interamente dedicato ai problemi della conservazione dell'eredità del "moderno", costituita da un'intervista e diversi saggi scritti tra il 2003 e il 2015, con osservazioni a mano a mano aggiustate rispetto all'evolversi dello stato di conservazione delle opere dell'architettura sovietica.

I lettori ricorderanno il caso della demolizione, anche se parziale, nel 2001 di un'altra opera di Šuchov, il tetto del Garage Bachmetevskij di K. Mel'nikov, del quale si sono salvate solo le murature grazie ad un intervento tempestivo di un comitato pubblico cui presero parte Ju. P. Volcok e E. Nikulina.

I testi di Jurij P. ci parlano appunto di un problema di coscienza collettiva, "di un noi", ai quali alla fine è affidato il compito di mantenere viva e continuare a sviluppare e rinnovare la cultura della "modernità" come progetto ancora in corso del quale ci parlano questi due libri – QUI E OVUNQUE. ORA E SEMPRE.