

ISSN 2385-2291

FUOCO AMICO 02

GUEST
MAGAZINE
VIVERSA

architettura in pdf

la BI
ENNA
Lesb
agli
ata

MMXII
PRESS

GUEST MAGAZINE: VICEVERSA
architettura in pdf

FUOCO AMICO

pubblicazione periodica di architettura, arte e paesaggio
ISSN 2385-2291

comitato scientifico

Giacomo Borella (Studio Albori - Milano)

Nicolas Gilsoul (Ecole Nationale Supérieure
d'Architecture Paris-Malaquais)

Luis Antonio Jorge (FAU - Universidade de Sao Paulo)

Antonio Longo (Politecnico di Milano)

Sébastien Marot (Ecole Nationale d'Architecture
& des Territoires à Marne-la-Vallée)

Alessandro Rocca (Politecnico di Milano)

Teresa Stoppani (The Leeds School of Architecture)

direttore responsabile

Alessandro Rocca

©2014 MMXII Press

piazza Leonardo da Vinci, 7

20133 - Milano

MMXIIpress@gmail.com

in copertina:

14. Mostra Internazionale di Architettura, Fundamentals.
Monditalia, Luminaire, OMA in collaborazione con Swarovski,
foto di Gilbert McCarragher.

Tutte le immagini di "Fuoco amico" 02 courtesy la Biennale di Venezia.

FUOCO AMICO 02

ISSN 2385-2291
novembre 2014

Giacomo Borella, Elisa Cristiana Cattaneo,
Giovanni Corbellini, Silvia Dalzero, Enrico
Forestieri, Luca Galofaro, Alberto Iacovoni,
Giovanni La Varra, Vincenzo Latina, Valerio
Paolo Mosco, Orsina Simona Pierini,
Alessandro Rocca, Pietro Valle, Anja Visini

(Ewiva)
la Biennale
sbagliata

Le fobie, le ossessioni e le distrazioni di un grande architetto, Rem Koolhaas, che ha lavorato con squadre di studenti e professori, con uno sguardo particolare alla situazione italiana. Un padiglione italiano più elaborato e intenso del solito, con un curatore, Cino Zucchi, che non ha risparmiato energie producendo almeno tre mostre in una, con risultati che meritano di sopravvivere alla temporalità dell'evento Biennale. E poi i commissari dei paesi che, di fronte alla sfida di raccontare cent'anni di modernità, hanno inventato mostre molto più interessanti e provocatorie del consueto.

Tutto questo ha disegnato una Biennale molto discussa che, al di là delle opinioni, resterà come un'edizione memorabile e come una tappa importante, e credo irreversibile, nella marcia di allontanamento dall'epoca trionfante delle archistar e di avvicinamento verso un futuro che non conosciamo ancora.

Mettersi alle spalle, o mettere spalle al muro, il secolo della modernità, è stata un'intuizione felice. Perché questa volta la storia non è una fuga dal presente ma è un sistema di produzione progettuale, una macchina creativa che, sommando le convinzioni e le pulsioni individuali da cui è composta, traccia un embrione di progetto collettivo, un'ipotesi di futuro, una promessa di cui solo adesso, finalmente, incominciamo a vedere i contorni. Questo numero di "Fuoco amico" ospita contributi che erano stati raccolti per un'altra rivista, "Viceversa", che attualmente è in corso di preparazione e che vedrà la luce nei prossimi mesi. Con questa ospitalità, "Fuoco amico" ha voluto pubblicare queste riflessioni sulla Biennale a caldo, a mostra ancora aperta, in modo che il ricordo della visita fosse ancora fresco, per chi ci è stato, e che ci fosse ancora la possibilità di recarsi, almeno in extremis, a visitare la Biennale.

*Nel testo che segue il direttore di "Viceversa", Valerio Paolo Mosco, illustra le idee e i progetti alla base di questa nuova rivista.
(A. R.)*

VICEVERSA

architettura in pdf

VICEVERSA è un'idea di rivista in rete autoriale e tematica nel senso che ognuno della redazione (ma anche esterni) propone un tema, il "suo" tema che, dopo essere stato condiviso dagli altri, diventa il numero della rivista. Coloro i quali afferiscono alla rivista lavoreranno così con il curatore per mettere a punto il numero. L'ambito è quello della teoria e della critica di architettura, un ambito che nonostante le riviste di settore sembrerebbero aver messo da parte, continua ad avere non solo una sua

rilevanza, ma anche una sua domanda. Il fine di **VICEVERSA** è dunque quello di intercettare questa domanda. Non solo, è anche quello di poter trovare una modalità espressiva con cui potersi confrontare facendo riferimento di volta in volta a un curatore diverso. La rivista, che sarà bimestrale, si comporrà di una serie di brevi saggi corredati da un apparato grafico che sarà a cura di Fosbury Studio di Milano. Ci aiuterà in questo progetto Davide Tommaso Ferrando con il suo gruppo e con il suo sito 011+.

VICEVERSA sarà diretta da me con l'aiuto di Giovanni La Varra e la redazione sarà composta da Sara Marini, Alberto Alessi, Alberto Iacovoni, Giovanni Corbellini, Luca Galofaro, Paolo Conrad Bercah, Alessandro Rocca, Pietro Valle, Vincenzo Latina. In redazione ci sarà Silvia Codato mentre il format scaricabile su rete sarà disegnato da Marta della Giustina. I primi numeri saranno quello di Giovanni La

Varra dedicato al rapporto tra politica e architettura, quello di Pietro Valle dedicato al cantiere, quello di Giovanni Corbellini su quel che ne è della complessità e della contraddizione, quello di Sara Marini sul futuro e l'utopia, quello di Alberto Iacovoni sulla realtà aumentata, quello di Luca Galofaro sui libri di architettura, un mio numero sulla trasfigurazione e così via. Temi diversi dunque che identificano i singoli curatori, i loro ambiti di interesse e la loro indole culturale e che nel complesso identificano il progetto di **VICEVERSA**.

Il primo numero sarebbe dovuto essere quello di Alessandro Rocca che qui vedete pubblicato e che, per i ritardi dovuti a problemi editoriali, ufficialmente non esce su **VICEVERSA** ma ne è a tutti gli effetti parte.

Come già potete vedere da questo numero, lo spirito con cui Alessandro ha organizzato il suo **FUOCO AMICO** è quello di estrema apertura nei confronti di coloro i quali hanno dimostrato

un interesse nei confronti del nostro progetto editoriale ma che più che altro, come noi, credono che è indispensabile, ora più di ieri, insistere sulla necessità del confronto teorico senza il quale il tutto si riduce alla triste parata di forme senza costrutto che ormai tutti ben conosciamo.

Valerio Paolo Mosco

Gli autori

Giacomo Borella (Milano, 1964) dal 1992 a oggi forma con Emanuele Almagioni e Francesca Riva lo studio Albori. Ha scritto articoli e interventi, collaborando con diverse testate tra le quali Lo straniero, Gli Asini, Corriere della Sera, Lotus, Radio Popolare.

Elisa Cristiana Cattaneo nel 2011-2012 è Visiting Scholar-Post Doc alla Graduate School of Design, Harvard University, è professore a contratto in Landscape Design al Politecnico di Milano. La sua ricerca si orienta sull'urbanistica ecologica sperimentale e sulle sue implicazioni teoriche.

Giovanni Corbellini (1959), ricercatore presso l'Università di Trieste, docente nel dottorato internazionale Villard de Honnecourt. I suoi ultimi saggi: Ex libris. 16 parole chiave dell'architettura contemporanea, Bioreboot. The architecture of R&Sie⁽ⁿ⁾, Le pillole del dott. Corbellini, Housing is back in town, Parametrico nostrano (con Cecilia Morassi).

Silvia Dalzero è dottore di ricerca in architettura

con una tesi sulle trasformazioni urbane in relazione ai sistemi di smaltimento rifiuti. Collabora alla didattica presso luav ed è docente di Progettazione architettonica presso il Politecnico di Milano.

Enrico Forestieri, laureato nel 2011 al Politecnico di Milano, ha studiato presso ETSAM (Madrid) e FAUTL (Lisbona), è stato tutor in workshop internazionali, ed è assistente di progettazione al Politecnico di Milano. Nel 2013 ha fondato lo studio [Forestieri·Pace·Pezzani](#).

Luca Galofaro è cofondatore dello studio laN+ e ha insegnato alla Bartlett School, Alla Ecole Spéciale (Parigi) e alla Kent University di Firenze, nelle università di Roma Tre e Cornell. Ha scritto numerosi libri e tiene un blog di letture architettoniche, the Booklist.

Alberto Iacovoni, socio fondatore dello studio ma0 e direttore della sede romana dello Ied, è autore di È autore di Game Zone, playground tra scenari virtuali e realtà (Birkhauser 2003; Edil-stampa 2005), e di Playscape, pubblicato nel 2010 da Libria.

Vincenzo Latina (1964), laurea in Architettura allo IUAV nel 1989, è ricercatore universitario presso la Facoltà di Architettura di Siracusa. Nel 2012 vince la “Medaglia d’Oro all’Architettura Italiana 2012” della Triennale di Milano.

Giovanni La Varra (Milano, 1967) ha insegnato al Politecnico di Milano e all’Università Statale di Milano ed è professore associato di progettazione architettonica all’Università di Udine. Ha scritto articoli e saggi per “Casabella”, “Domus”, “Abitare” e “Sanrocco”.

Valerio Paolo Mosco (1964) architetto e critico di architettura, è autore di Nuda architettura, Sessant’anni di ingegneria in Italia, Steven Holl, Architettura a volume zero, Studio Ensemble e L’ultima cattedrale. Ha insegnato alle università di Ferrara, Brescia, Chicago (IIT), Politecnico di Milano; attualmente insegna allo IUAV e allo IED di Roma.

Orsina Simona Pierini, ricercatrice presso il Politecnico di Milano, dottorato a Venezia nel 1995, borsa CNR a Barcellona nel 1998, nel 2012 ha approfondito con Bruno Reichlin la nozione di critica

dell’architettura, presso la EPFL. ha scritto numerosi saggi e studi storici tra cui Passaggio in Iberia, Sulla facciata. Tra architettura e città, Alejandro de la Sota, dalla materia all’astrazione, Housing Primer. Le forme della residenza nella città contemporanea. www.taccuinourbano.net.

Alessandro Rocca (Genova, 1959), ricercatore presso il Politecnico di Milano, ha scritto libri (Natura artificialis, Architettura naturale, Architettura Low Cost Low Tech), saggi e articoli sui temi dell’architettura e dei paesaggi contemporanei.

Pietro Valle (Udine, 1962), laurea allo IUAV nel 1987 e Master alla Harvard Graduate School of Design (USA) nel 1989. Lavora negli studi Podrecca, Ambasz e Gehry. Dal 1990 collabora con lo Studio Valle di Udine/Milano, divenendone l’attuale responsabile della progettazione.

Anja Visini (1981) ha studiato Architettura a Milano e Lisbona, laureandosi presso il Politecnico nel 2007. Ha collaborato con Estudio Mariscal, MiAS Arquitectes, Teğet Mimarlık, e attualmente lavora come libera professionista su progetti di architettura e comunicazione.

Indice

17 Alessandro Rocca
Il giusto successo della Biennale sbagliata

22 Valerio Paolo Mosco
Il potere del Modernariato

Interni

42 Giovanni La Varra
Absorbing Renaissance

59 Giovanni Corbellini
Scuola di guerra

78 Orsina Simona Pierini
Una bella idea di spazio

93 Pietro Valle
Interni: residuali o evacuati?

Scorci

108 Giacomo Borella
Modernità, promessa o minaccia?

118 Vincenzo Latina
Il filo di Arianna

128 Luca Galofaro
Fundamentals, un catalogo

Dettagli

145 Silvia Dalzero
Concentrazione e collisione tra stati di disordine

160 Enrico Forestieri
Oggetti impossibili

169 Anja Visini
La storia non si scrive in anticipo

183 Elisa Cristiana Cattaneo
Paesi con figure. Capovolgere-consumare-frugare nei resti. O perdere (il) tempo in Absorbing Modernity

203 Alberto Iacovoni
Questa non è una introduzione

Alessandro Rocca

Il giusto successo della Biennale sbagliata

Teoria e prassi dell'errore creativo: una mostra sbagliata per dire cose giuste è un paradosso in perfetto stile Koolhaas, l'architetto che per decenni ha spiazzato i critici e ha sparigliato criteri e luoghi comuni. Negli anni Ottanta e Novanta, mentre gli inglesi mettevano a punto gli ingranaggi perfetti

14. Mostra Internazionale di Architettura, Fundamentals, a cura di Rem Koolhaas. Biennale di Venezia, dal 7 giugno al 23 novembre 2014.

dell'hi-tech e gli italiani indugiavano sull'architettura della città, lui sorvolava sui dettagli e irrideva le trame urbane per mettere a punto nuove tipologie, sistemi distributivi inediti e nuovi pattern formali, dalle lampadine giganti all'ipercubo, sempre attraversati da un caos accuratamente organizzato di spazi e percorsi.

Come curatore della Biennale, Koolhaas non poteva che proseguire con gli stessi metodi e, anche in questo caso, ha praticato senza indugi la pratica dell'errore creativo, una rielaborazione personale del metodo critico paranoico che aveva analizzato in *Delirious New York* descrivendo, con manifesta ammirazione, le tragicomiche avventure americane di Salvador Dalì.

"Elements" è quindi una mostra per tutti e per nessuno, noiosa per gli architetti, che vi scoprono poco o nulla di nuovo, e forse attrattiva per i non architetti che però, con

la Biennale di architettura, hanno generalmente pochi e distratti rapporti. L'errore strategico, quindi, è di non aver rispettato le leggi del marketing, di aver ignorato il pubblico o, meglio, di averlo manipolato imponendogli uno spettacolo inadatto e maliziosamente mirato a uno spettatore che, di fatto, non esiste. Il risultato è che un esercizio di architetti visita una mostra pensando che, per i non architetti, deve essere molto interessante, mentre i non architetti si rallegrano del fatto che finalmente la biennale di architettura non è solo per gli addetti ai lavori ma non per questo, almeno io credo, si recheranno in massa a visitarla. Un erroraccio maligno e fruttifero, quindi, una manovra scorretta che irride le abitudini perbeniste del marketing culturale, che genera uno spettacolo volutamente provocatorio e quindi innumerevoli recensioni che si scontrano, ciascuna alla sua maniera, contro



Padiglione Centrale, Elements of
Architecture, Elevator.
Foto di Francesco Galli.

l'irriducibilità di una mostra che rifiuta di porsi come un'opera d'autore, secondo la tradizione della Biennale, e lavora per costruire l'archivio o il magazzino, l'accumulo più o meno casuale, la deriva, assomigliando molto di più, rispetto alle edizioni precedenti, alle provocatorie e destabilizzanti biennali d'arte.

"Elements", nella topografia della XIV Biennale, diventa un centro vuoto, un intervallo lacunoso che agisce come una interrogazione attiva e che afferma: se l'architettura non è che questo, la combinazione di una dozzina di elementi, dove si annida il suo cuore, il suo contenuto, il suo valore? È un'azione apparentemente demistificante che, per fortuna, lascia la questione aperta e suscettibile di mille interpretazioni. "Questo è un corridoio, nient'altro che un corridoio", dice la mostra nella sua illuministica elencazione di taglio enciclopedico, e nello stesso

tempo ci sfida a cogliere l'essenza, oppure il problema, il lato oscuro e le potenzialità del più banale corridoio. Il risultato è che quello che è importante, l'architettura, non c'è ma si manifesta indirettamente attraverso il disagio, il disturbo, suscitato dalla sua assenza. Un meccanismo suggestivo, come lo è ogni rimozione, ma anche irritante; credo che ogni visitatore avrà provato un moto di delusione scorrendo l'inutile catalogo delle finestre o rimirando la muta cabina di un ascensore, ma il messaggio, alla fine, è forte: l'architettura non è forma, non è funzione, non è storia, non è spazio o percezione, l'architettura è una cultura complessa e stratificata a cui possiamo solo accennare, un'entità talmente radicata e vasta che possiamo solo evocarla rifiutandoci di darle una definizione, una rappresentazione esauriente che sarebbe solo illusoriamente completa.

Intorno al centro vuoto di "Elements", un

vuoto che comunque sa essere un po' chiasoso e anche monumentale, i curatori dei padiglioni nazionali hanno svolto il compito dettato da Kollhaas, "Absorbing Modernity, 1914-2014", con grande impegno, sfornando una sorprendente quantità di allestimenti ben curati e materiali storici di grande interesse. Il risultato è una specie di sofisticata fiera del modernariato in cui si incontrano maestri un po' dimenticati, nobili progetti un po' polverosi, complessi abitativi, parti di città e modelli al vero che creano l'effetto macchina del tempo. Passando da un padiglione all'altro, viaggiamo in un attimo dalla Polonia prebellica alla swinging London degli anni Settanta, alla Francia della prefabbricazione, ai blueprint ristampati dell'architettura radicale giapponese, alle utopie irrealizzabili di Cedric Price e Lucius Burkhardt rievocate, e archiviate, nel padiglione svizzero. Le molte ricerche retrospettive presentate nei



Padiglione Centrale, Elements of
Architecture, Escalator.
Foto di Francesco Galli.

padiglioni nazionali, che sono mediamente molto interessanti, delineano un paesaggio modernista inteso come nuova Belle Epoque, una specie di età dell'oro dell'architettura che è finita appena ieri ma che appare anche definitivamente distante. Il senso complessivo di Absorbing Modernity è un atto liquidatorio, meno un rilancio che un'archiviazione, dove il senso di preziosità antiquaria che avvolge i reperti contribuisce anche ad allontanarli per sempre dal nostro presente e dal nostro orizzonte futuro. Un discorso a parte lo meritano le due mostre dedicate al nostro paese: il padiglione nazionale, curato da Cino Zucchi, è un'esibizione di arte compositiva, di abilità ed eleganza nel disegnare e organizzare lo spazio. Zucchi è più architetto che curatore, così come è più collezionista che critico, e la sua Milano è una costruzione colta e consapevole ma anche una galleria di luoghi

d'affezione, un percorso di formazione attraverso cui si leggono tutte le passioni e le idiosincrasie del Zucchi progettista, e questa componente autobiografica agisce come una sollecitazione positiva, è un fattore che aggiunge energia, che direziona lo sguardo, che rende palese e condivisibile il punto di vista dell'autore. L'altra Italia si racconta invece nel laboratorio di Monditalia che ha problemi tutti diversi e dove l'impronta di Koolhaas, la sua scelta per l'accumulazione e la molteplicità, non riesce a evitare che la somma delle forze in campo generi una certa debolezza complessiva, una difficoltà a stringere sulle tante questioni urgenti che affliggono il nostro paese per dilungarsi su aspetti marginali, su temi troppo personali, su sguardi talmente laterali che alla fine non si riesce più a capire dove guardino e che cosa cerchino.

E quindi, che cosa ha voluto dirci, con questa

Biennale, il grande Koolhaas? Rievocando l'angelo della storia, proiettato nell'avvenire con lo sguardo rivolto al passato, Koolhaas non ci dice nulla sul futuro dell'architettura e il messaggio essenziale è un attestato di fede verso l'architettura come discorso, come sapere complesso e collettivo, come ideologia e come luogo in cui si incontrano, e spesso si scontrano, le teorie più sofisticate e il business (vedi l'ironica fiera dell'architettura allestita da Brendan McGetrick / Strelka nell'altro padiglione koolhaasiano, quello russo), le virtù del disegno e della composizione e la semplice e ripetitiva realtà degli elementi più banali: le finestre, i corridoi, i gabinetti, le scale mobili e le infinite cabine degli ascensori delle infinite città del mondo.

Nelle pagine seguenti:
Padiglione Centrale. Elements of
Architecture: Toilet.
Foto di Francesco Galli.



Valerio Paolo Mosco

Il potere del Modernariato

Da più parti sentiamo il ritorno della storia. Ciclicamente accade, ma questa volta la storia dominante non è il passato remoto, ma il passato prossimo. La parte migliore dell'ultima Biennale, *Absorbing modernity*, è un ipertesto che ci racconta di questa nostalgia a scala planetaria di quando c'era ancora la storia, per cui un futuro da ipotizzare. Questo ritorno che sa di rimpianto a mio avviso ha diverse ragioni, alcune nobili, altre meno. Partiamo da quelle nobili. E' la

nostalgia dell'epos, dell'epica, a muoverci verso il già passato: è l'epica che ci attrae e che ci consola in un oggi in cui il pensiero postmoderno, per eccesso di inclusività, ha annacquato le grandi narrazioni.

Il fatto è che oggi l'assorbimento della modernità si scontra con un postmoderno ormai totalmente assorbito ed è come se la nostra nostalgia si amplifichi messa a reagire con il nostro disincanto. Si pilucca quindi nella storia, nei racconti epici, con la consapevolezza del verso di Trackl tanto caro ad Aldo Rossi: "ormai tutto ciò è perduto". Ed è finito in quanto il ricreare un'epica sarebbe oggi un'operazione artificiale, innaturale. Prendiamo proprio la vicenda di Aldo Rossi, a mio avviso emblematica. Rossi, specialmente negli ultimi anni, ha tentato di ricreare un'epica in vitro e l'ha fatto riferendosi alla storia. Il risultato del suo giocare con una memoria sempre più

intima e soggettiva, del suo muoversi nel crepuscolo dei ricordi personali, messo a reagire con il pubblico, ha prodotto il kitsch ed allora compaiono le cabine dell'Elba: il kitsch nostalgico nazional-popolare. Ricordo una frase di Mario Schifano: "il passato è un ricatto". Vero, ma non del tutto vero. A prenderla alla lettera non si spiegherebbe Marcel Proust, però (ed è proprio Proust ad insegnarcelo) memoria ed intimismo crepuscolare vanno di pari passo ed il limite tra i due ambiti è ambiguo e deviante. Vorrei tornare su Aldo Rossi e più che altro su ciò che Tafuri ha scritto su di lui. Rileggendo questi testi si ha la sensazione di un'ambiguità da parte del pur scaltro Tafuri. Egli da un lato è attratto dall'intimismo di un'artista che sembra assorbire la sua memoria in un'archeologia delle immagini, dall'altro ne diffida e ne diffida perché conosce la metamorfosi delle forme, che rievocate

dalla memoria cambiano, diventano icone con pretese di sacralità, e lo diventano senza passare per l'ipostasi, ovvero per la coscienza che ciò che è rievocato non potrà mai corrispondere alla fonte, ma sarà sempre una distorsione idealizzata della stessa. Forse il senso del capolavoro di Tafuri, Ricerca del Rinascimento, è proprio questo: sì al passato, ma senza sacralizzazioni a buon mercato, senza infingimenti e svenimenti. I rischi del riscrivere la storia sono ad esempio evidenti nella per altro ottima rivista San Rocco. A San Rocco ridisegnano con grande grazia grafica le architetture del passato prossimo e di quello più antico. Stilizzate e rese icone, queste architetture possono essere disposte in un ipotetico piano orizzontale dove la distanza tra Ungers e Bramante ad esempio diventa talmente flebile da scomparire. E' una patologia questa che abbiamo già visto in passato. Preci-

samente nei primi anni '60 quando Frankl e Wittkower prima e Rowe poi riducevano le architetture a schemi conformativi primari: quelli che loro chiamavano i partis. Il metodo funzionava bene per le architetture del rinascimento, di loro natura schematiche e didattiche, ma non funzionava affatto con le architetture per così dire sfumate, di atmosfera, il cui partis è solo un lontano schema di riferimento. Terragni ad esempio, se venisse ri-confezionato da San Rocco perderebbe quell'ineffabilità spaziale, lirica e sfuggente che lo contraddistingue: in altre parole non sarebbe più Terragni. Ma questi sono rischi che vale la pena correre, ed è logico e per altro ammirevole l'operazione di assorbimento del passato che fa San Rocco. Non mi convince invece affatto invece un'altra patologia, ben più subdola e deprimente. Il Moderno ridotto a Modernariato è infatti una operazione che proviene

da dei centri di potere ben precisi, ovvero dalle istituzioni pubbliche: le accademie ed i musei. La patologia delle istituzioni che si istituzionalizzano sempre di più per sempre più accreditarsi sul mercato è ben nota, basta leggere le illuminanti pagine di Ivan Illich a cui rimando. Il processo è semplice. Si prende ciò che già è stato accettato dal pubblico di massa (quello che è convinto di non essere massa) e lo si amplifica con tutto il cerimoniale che ben conosciamo dove imperversano i curatori, ovvero i sacerdoti e le vestali dei regime culturali correnti. Tutto ciò è stato inventato negli Stati Uniti già nei primi anni '60 (la sindrome MoMA la chiamerei) e poi è stato importato negli anni '80 in Francia ai tempi di Mitterrand e Lang. Cosa succede allora nel moderno reso modernariato monumentale e istituzionale: che su tutto viene sparso prima l'amido che irrigidisce poi nei casi più elo-

quenti, si ingessa il tutto. Nel 1964 Bruno Zevi, con un giovane Paolo Portoghesi, curava la mostra Michelangelo architetto. Per l'occasione la figura di Michelangelo veniva totalmente stravolta in quanto a Zevi interessava il messaggio di Michelangelo, la sua vena eversiva il suo essere, per Zevi, contro Alberti e Bramante. Il catalogo della mostra è toccante. Da un lato Zevi, con la verve che lo caratterizza, propaganda la sua interpretazione, dall'altra invita una serie di storici a rivedere l'architettura michelangiolesca attenendosi alle fonti. Critica operativa e filologia si confrontano e il risultato è un Michelangelo vivo, parte del suo tempo e parte del nostro. Una mostra come quella su Michelangelo di Zevi oggi, nell'imbalsamazione della filologia a buon mercato dei curatori, è semplicemente impensabile. Leggevo oggi della moglie di Banfi che racconta di come suo marito, Terragni e gli altri BBPR

impaginassero quella magnifica rivista che è stata Quadrante: la impaginavano sul tavolo della cucina, la sera, dopo cena. Sarebbe ciò possibile nell'imbalsamata cultura della curatela istituzionale? Sarebbe possibile l'underground, ovvero il nuovo, il vivo, il pimpante, sarebbe possibile la libertà? Semplicemente no. Per questo ci dobbiamo guardare dal modernariato delle istituzioni e difenderci da quelle che Illich chiamava le "istituzioni debilitanti", le istituzioni che sembra che ti danno, invece ti prendono e poi impongono che tu le mantenga.

Nella pagina seguente:
Padiglione Centrale. Elements of
Architecture: Ceiling.
Foto di Francesco Galli.



Interni

Giovanni La Varra

Absorbing Renaissance

Più o meno a metà della lunga galleria dell'arsenale dedicata a Monditalia, in posizione un po' defilata, un pannello raccoglie una composizione frammentaria di diverse fotografie del ricetto della Biblioteca Laurenziana di Michelangelo.

Al piede del pannello, estesa nel senso della sua lunghezza, una frase di Rem Koolhaas.

"In the fall of 2006, I felt a sudden urge to revisit, or visit for the first time the Italian Renaissance"¹.

1. L'installazione "Biblioteca Laurenziana", all'interno di Monditalia, è firmata da Amo, Charlie Koolhaas, Rem Koolhaas, Manuel Orazi. Le fotografie sono di Charlie Koolhaas.

Koolhaas è uno spirito novecentesco, che ha assunto – nelle sue opere e nei suoi scritti – le profonde contraddizioni e le stratificazioni culturali del secolo breve. I suoi riferimenti, le sue città sono prevalentemente radicate nel Novecento. Raramente Koolhaas si è inoltrato, nelle sue riflessioni, al di là del XX° secolo, assumendo per paradosso l'orientamento di un architetto che probabilmente non ama, Walter Gropius, che, con il Bauhaus, tra le tante innovazioni didattiche, decise di ridurre al minimo lo studio della storia dell'architettura e, in sostanza, di fare del novecento, il primo secolo di una nuova architettura senza passato.

"The most disturbing space I experienced on this journey was the vestibule of the Laurentian library".

Apparentemente, per Koolhaas, il novecento è un secolo compiuto. Tutto ciò che ha utilizzato, per progettare e scrivere di

architettura, è contenuto in esso. Lo ha attraversato cogliendone gli aspetti estremi e contraddittori (il manhattanesimo, la Generic City, lo Shopping), ha ritratto alcune città simbolo delle sue contraddizioni (Londra, Berlino, Rotterdam, Lagos, Dubai), ha indagato profili e movimenti di grande rilievo con curiosità da “collega” e da studioso (Le Corbusier, Mies van der Rohe, Ungers, Cedric Price, i Civil Servants, il suprematismo giapponese e il costruttivismo russo) per arrivare a una conclusione provvisoria proprio con l’invito ad analizzare il processo di una “Absorbing Modernity” che non a caso è completata da una datazione “secolare” (1914-2014).

“So in 2006 I went in Italy again, in an ultimate effort to understand”. Se si eccettuano gli studi sulla Roma imperiale, del resto mai pubblicati per intero e probabilmente frutto di un anno di ricerca in cui le aspettative

erano maggiori dei risultati², e in ogni caso orientati a leggere Roma per il suo carattere metropolitano e quindi novecentesco, bisogna ammettere che questo interesse per il rinascimento e questo soffermarsi su Michelangelo e il “ricetto” della biblioteca, appare sorprendente.

“This space was terrifying, almost like a nightmare”.

2. Una parziale restituzione della ricerca su Roma Antica è in AA.VV., *Mutations*, Actar, Barcelona, 2000.

AMO, Charlie Koolhaas, Rem Koolhaas, Manuel Orazi.
Biblioteca Laurenziana.
Foto di Francesco Galli.



Ma, d'altra parte, anche Michelangelo ha scandito il novecento. Si può immaginare che il novecento di Michelangelo cominci con Heinrich Wölfflin che, con Rinascimento e barocco nel 1888, pone le basi di una rilettura storiografica del passaggio dall'età del classicismo quattrocentesco a un'età in cui "l'ideale non consiste più in un'esistenza appagata, ma in uno stato di eccitazione"³. È poi Georg Simmel, "il più grande filosofo di transizione della nostra epoca" secondo il suo allievo Gyorgy Lukacs, che dedica un breve studio a Michelangelo nel 1910. Il saggio è incentrato principalmente sulle opere scultoree e denota la "solitudine estrema che circonda le figure di Michelangelo (...) come se ognuna vivesse in un mondo di cui è la sola abitatrice"⁴.

Se Wölfflin e Simmel, su fronti diversi, si

accorgono per primi della modernità potenziale di Michelangelo in vista delle straordinarie opportunità del nuovo secolo, il "successo" di Michelangelo continua e si inoltra lungo tutto il novecento praticamente fino ai giorni nostri.

In quello stesso 1910, mentre prepara i disegni della sua mostra berlinese che cambierà il corso dell'architettura europea, Frank Lloyd Wright è a Firenze e visita la Laurenziana.

È di nuovo la cultura architettonica anglosassone a tornare su Michelangelo nel dopoguerra. Nel 1952 il primo numero della rivista *Perspecta* dedica un articolo del giovane Vincent Scully alle fortificazioni michelangiolesche⁵ mentre, nel 1950, un altro giovane critico, Colin Rowe, scrive un saggio dal titolo *Manierismo e architettura*.

3. H. Wölfflin, *Rinascimento e barocco*, Abscondita, Milano, 2010, (1888), pag. 90.

4. G. Simmel, *Michelangelo*, Abscondita. Milano, 2003 (1910), pag. 28.

5. V. Scully, *Michelangelo's Fortification Drawings: A Study in the Reflex Diagonal*, in "Perspecta. The Yale Architecture Journal" n. 1, Summer 1952.

ra moderna dove afferma che “per gli anni Venti, epoca che curiosamente riproduceva contemporanei modelli di inquietudine, il Ricetto divenne comprensibile”⁶.

Nello stesso periodo, Ernesto Rogers, mentre come direttore di “Casabella” propone una lettura critica della modernità incentrata sul tema delle “preesistenze ambientali”, con il suo studio si occupa di collocare la Pietà Rondanini in un’architettura moderna appositamente costruita all’interno del castello Sforzesco di Milano. Nel microcosmo del nuovo allestimento si scorgono tutti i temi che segneranno alcuni decenni di riflessione dell’architettura italiana ed europea, proprio uno dei filoni che permetterà di assorbire la modernità mettendola alla prova, indagandola, facendola lavorare sullo sfondo della città esistente.

6. C. Rowe, *Manierismo e architettura moderna* (1950), in C. Rowe, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, a cura di P. Berdini, Zanichelli, Bologna, 1990, pag. 53.

Bruno Zevi nel 1964, in una delle sue più brillanti intuizioni, dedica i suoi corsi universitari a Michelangelo nel cinquecentenario della morte. E invita gli studenti a indagare, attraverso plastici concettuali, alcune delle sue opere principali perché “i progetti e gli edifici di Michelangiolo pongono interrogativi urgenti agli architetti moderni, e perciò esigono una rilettura condotta in chiave della nostra sensibilità”⁷.

È anche sulla spinta zeviana che di lì a poco Portoghesi pubblicherà *Roma Barocca* (1966) e Manfredo Tafuri *L’architettura dell’umanesimo* (1969)⁸.

7. B. Zevi, Michelangiolo in prosa, in “L’architettura. Cronache e Storia”, n. 99, gennaio 1964, pag. 650.

8. Tafuri osserva, parlando della Laurenziana e dei contemporanei disegni delle fortificazioni, ultimi lavori fiorentini di Michelangelo, che: “In tali opere è sparita l’ipotesi della sintesi dimostrativa delle arti. Ora l’architettura è autonoma”, in M. Tafuri, *L’architettura dell’umanesimo*, Laterza, Roma Bari, 1976 (1969), pag. 147-148. Il tema dell’autonomia dell’architettura era, negli anni in cui Tafuri scrive, uno dei fuochi principali della discussione. Vedi anche, all’interno di *Monditalia*, “Radical Pedagogies”, a cura di Beatriz Colomina insieme agli studenti PhD della Princeton University School of Architecture.

Alla fine del secolo Michelangelo ritorna nelle ultime opere di due importanti protagonisti dell'architettura italiana. Giulio Carlo Argan gli dedica un fondamentale studio nel 1990 mentre Aldo Rossi riesce a provocare sorpresa e sconcerto nel trapiantare una campata del cortile di Palazzo Farnese nell'isolato di Schützenstrasse, a Berlino, nel 1994.

"It was as if the outside skin of a palace had been stripped off".

L'intero passaggio tra Rinascimento e Barocco, prima che Bernini e Borromini riescano a ricomporre una pur temporanea unità dell'oggetto architettonico, è una profonda e tragica interrogazione sugli elementi dell'architettura e sulla loro composizione. Una continua tensione tra spinte centrifughe e forze centripete: "Si ha la sensazione che la materia rigida e dura del Rinascimen-

to sia diventata molle e plasmabile"⁹.

Nessuno, tra i grandi architetti del passato, è stato così tenacemente interrogato come Michelangelo. Ogni periodo di incertezza disciplinare sembra approdare a Michelangelo come a un vero e proprio Fundamental, un luogo a cui tornare e da cui ripartire.

Il commento di Koolhaas, sembra timidamente rilanciare questa tradizione, proprio mentre la sua Biennale sembra voler chiudere definitivamente il Novecento, da un lato offrendo un bilancio di come la modernità sia stata diversamente integrata nelle singole storie nazionali, dall'altro azzerando le prerogative del fare architettura riportandola ai suoi elementi basilari; porte, colonne, finestre, scale, cornici: più o meno quello che Michelangelo compone in "an area no bigger than a living room".

E forse la dissezione dell'architettura pro-

9. H. Wölfflin, *Rinascimento e barocco, Abscondita*, Milano, 2010, (1888), pag. 53.

posta in Elements nasce proprio nel ricetto fiorentino, in un luogo che è un implicito catalogo di elementi che vengono decostruiti e riassemblati: “Nothing worked, everything was ‘wrong’. But the sum of all its dysfunctions was gripping”.

Nella confusa e diseguale rassegna di Monditalia, la parentesi dedicata a Michelangelo sembra piuttosto fornire la implicita chiave di lettura di Elements. L’esplosione dell’architettura nelle sue singole parti messa in scena nel padiglione Italia, a confronto con la Laurenziana, viene in qualche modo messa in crisi e depotenziata: “non era poi così strano che il rigore finisse, d’un tratto, in una stravaganza”¹⁰ scrisse Argan a proposito della scala michelangiolesca. In un certo senso, possiamo già lasciarci alle spalle questo catalogo.

La frase di Koolhaas risalta come un dispo-

10. G. C. Argan, B. Contardi, Michelangelo architetto, Electa, Milano 1990, pag. 121.

sitivo di falsificazione e di messa in dubbio degli Elements, una nota a margine che risuona continuamente mentre si visita la XIV° Biennale di Architettura: “Michelangelo takes each architectural elements and forces it into new shapes and new relationships – he respects no rules and ridicules the ‘lessons’ architects have applied to their own profession”.

Sempre meglio avere pronta una via di fuga. Del resto non è che non si sapesse che l’architettura è composta di elementi. Come a insinuare un dubbio necessario, un “complementare” ai “fondamentali”, la nota di Koolhaas su Michelangelo esprime lo sconcerto della scoperta di una “brutal beauty” che trasfigura l’architettura e annega gli Elements come le colonne della Laurenziana annegano nel muro del Ricetto.

“For contemporary artists and architects the lesson of the Laurentian Library is

perhaps that mannerism is a dish best eaten cold and in small doses”.

Ma, d'altra parte, il richiamo michelangiolesco può essere letto anche come una strategia per entrare nelle diverse narrazioni nazionali che hanno accettato di misurarsi con la questione del secolo della modernità. È questa la parte più interessante della Biennale e bisogna riconoscere che l'intuizione di Koolhaas di chiedere a tutti i paesi di lavorare su un solo tema ha dato forza e rinnovato il carattere di questo evento. Ma, letto alla luce del breve tweet di Koolhaas abbandonato con “sprezzatura” sul pavimento dell'Arsenale, la Absorbing Modernity appare, in molti casi, un esercizio ancora poco coraggioso. Molti dei paesi hanno “messo in ordine” la loro cronologia novecentesca, accettando sostanzialmente la secolarizzazione proposta dal curatore. Pochi hanno indagato le disavventure del linguag-

gio della modernità, la sua capacità di amplificare le aspettative e, nello stesso tempo, di finire spesso “in niente”, come scrive Argan delle rampe secondarie della scala della Laurenziana.

Per certi versi, il migliore modo di assorbire questa modernità è continuare a indagarla, provare a forzarne le immense e spaventose prerogative, le fragili e facili sintesi, scantonare dalle prospettive evasive che continuamente sembrano prendere piede. E che, piuttosto che essere moderne, preferiscono essere attuali.

Giovanni Corbellini

Scuola di guerra

In quella sorta di Biennale compressa che è Monditalia, spicca per chiarezza e densità l'installazione Radical Pedagogies, ospitata in uno degli spazi maggiori delle Corderie e premiata con una menzione speciale. Si tratta di una ricerca, diretta da Beatriz Colomina all'interno del dottorato di Princeton, sulle innovazioni dell'insegnamento dell'architettura nel secondo dopoguerra, soprattutto quelle attraversate dai sommovimenti politici e sociali tra gli anni Sessanta e Settanta. La tesi è che questo momento di particolare agitazione abbia trovato nelle

scuole il laboratorio privilegiato della sperimentazione disciplinare, e che non solo la gran parte dei paradigmi didattici oggi consolidati affondino le loro radici in quel periodo, ma anche gli argomenti delle ricerche contemporanee siano in buona parte derivati da quel dibattito. Il clima generale di sfida a istituzioni e autorità, infatti, difficilmente poteva trovare espressione nella pratica professionale, pur sempre regolata da stringenti vincoli economici e legali, mentre la scuola offriva un terreno di coltura ideale ai conflitti intergenerazionali, alle pulsioni rivoluzionarie, alle tensioni antigiararchiche e, insieme, alle varie reazioni conservatrici che vi coabitavano. La contraddizione in termini del titolo, che accosta l'idea continuista della pedagogia alle asprezze rivoluzionarie della radicalità, fotografa chiaramente questa intersezione di correnti contrarie. Anche se, come sottolineano Co-

lolina & C., “radicale” è qui inteso nel suo legame con le radici, come connessione ai “fondamentali” (e ogni riferimento al tema generale della 14a mostra internazionale di architettura è, evidentemente, tutt'altro che casuale).

Aderendo all'idea di prendere l'Italia come punto di vista significativo, capace di attivare relazioni più vaste nello spazio e nel tempo, il gruppo di Princeton si concentra questa volta sulle vicende nostrane e sulle reciproche influenze e intersezioni con il dibattito architettonico internazionale nell'ultima stagione in cui ne siamo stati protagonisti. Vengono così inquadrare esperienze didattiche quanto mai varie, da Rogers a De Carlo, da Zevi a Tafuri, dalla Tendenza ai radicali fiorentini, la cui compresenza sotto una stessa etichetta “rivoluzionaria” suscita qualche riflessione nel visitatore indigeno che, come me, ha fatto in tempo ad attra-

versare alcune delle situazioni commentate (e a subirne le conseguenze: il collegio docenti del mio dottorato Iuav comprendeva, fra gli altri, Canella, Grassi, Polesello, Rossi, Semerani, Tentori...). Una medesima intenzione a riconnettersi a quegli anni emerge anche in altre ricerche recenti e sembra essere favorita da una distanza insieme generazionale (che riguarda diversi quarantenni italiani attenti a questo periodo, alcuni dei quali presenti con proposte sul tema in “Monditalia”) e geografica (penso a contributi americani, come la “late avant-garde” descritta da K. Michael Hays nel suo *Architecture's Desire* o gli anni ottanta affrontati da Reinhold Martin in *Utopia's Ghost*). In un modo o nell'altro, prendendola a modello o analizzandola criticamente, entrambi gli approcci finiscono per evidenziare il lato nichilista e totalitario di quella stagione italiana. In effetti, il successivo confluire nel

postmoderno storicista di Rossi e Natalini, il tardo rivendicare da parte di quest'ultimo l'appartenenza alla retroguardia, costituiscono indizi di una possibile interpretazione convergente, almeno per alcuni dei suoi protagonisti. Al di là delle evidenti differenze negli strumenti e nei linguaggi, radicali italiani e Tendenza, più che una comune adesione ai fondamenti disciplinari condividevano un pessimismo di fondo verso l'architettura. Per i primi, lo scenario di in-

Beatriz Colomina, Britt Eversole,
Ignacio G. Galán, Evangelos
Kotsioris, Anna-Maria Meister,
Federica Vannucchi, Amunátegui
Valdés Architects, Smog.tv
Radical Pedagogies: ACTION-
REACTION-INTERACTION.
Foto di Giorgio Zucchiatti e di
Francesco Galli.

RADICAL



PEDAGOG





E05

Bernard Hout, Aldo Rossi,
Jean-Paul Tassin, Philip
Gaston, Philippe Dubois,
Philippe Vey

**ENSBA Paris
Versailles,
Paris-Belle**

Paris, France

1965-1981

by Jean-Louis Cohen

translated by Catherine

E12

Peter Murray,
Cedric Price

AD/AA/Polyark

1973

E18

Alvaro Siza and
the AA

Faculdade de
Arquitetura da
Universidade de
Porto

1974

E19

Gianni Azzurro

Faculdade de
Arquitetura e
Urbanismo da
Universidade de
Porto

1974

CONTRASPazio

Casabella

grs and hrgts

Participation and Re-use

TENDENZA

novazione tecnologica e di liberazione sociale portava a immaginarne l'evaporazione in una dialettica tra la grande scala del paesaggio e dell'infrastruttura e quella minuta del prodotto di serie, cui veniva delegato il compito di rispondere alle residue necessità individuali anche in termini di identità e autorappresentazione. Mentre gli altri ne proponevano una declinazione come forma resistenziale, condannata a ripetersi nelle sue caratteristiche preindustriali all'interno del paradigma tipo-morfologico.

Questa sostanziale sfiducia verso le possibilità dell'architettura di confrontarsi con il nuovo assume una coloritura particolare, sia alla luce delle questioni affrontate da Colomina & C. che dell'anomalia professionale italiana, la cui dimensione quantitativa si presenta in tutta la sua evidenza nelle elaborazioni statistiche che aprono il percorso delle Corderie. L'odierna massa di

architetti nostrani (uno ogni quattrocento abitanti) ha cominciato a formarsi proprio negli anni settanta, quando l'ondata di noi baby-boomer ha ingolfato le scuole e moltiplicate ideologie collettiviste hanno contribuito a minarne la funzionalità didattica. La convinta adesione politica o la resa alle minacce di gruppi più o meno organizzati, così come la pragmatica constatazione dell'impossibilità di prendere decisioni credibili in quelle particolari condizioni, hanno fatto sì che all'aumentare del numero degli studenti venisse meno ogni principio di selezione. A questo clima demagogico corrispondeva, come una sua involontaria rappresentazione, la diffusione di linguaggi populistici, determinata anche dall'effettiva difficoltà di insegnare il progetto di architettura (che è pur sempre un sapere artigianale) in corsi con centinaia di studenti. La semplificazione di forme e sintassi archetipiche si adatta-

va a una didattica incentrata su figure di docenti carismatici e amministrata da frotte di fedeli assistenti. Anche la sublimazione dell'architettura all'interno dell'autonomia disciplinare era funzionale a questo modello di trasmissione didattica, ulteriormente sostenuto dall'impostazione pedagogica crociana della nostra scuola.

Per quanto la ricerca di Princeton metta in luce analoghe situazioni nelle scuole europee e americane, almeno nelle fasi più acute della riflessione politica sulle dinamiche sociali connesse al progetto e sulla possibilità di trasformarlo in un'attività inclusiva e condivisa, numeri di studenti più fisiologici, maggiore mobilità dei docenti e tradizioni formative più pragmatiche hanno contribuito a indirizzarne diversamente gli effetti. La continuità che, paradossalmente, identifica l'ideologia disciplinare italiana, anche e soprattutto nelle sue manifestazioni più "di

sinistra", è declinata altrove nel senso dei processi piuttosto che dei contenuti, dell'attitudine al progetto piuttosto che dell'autorità della storia. Tanto che l'indubbio valore teorico-critico delle ipotesi nostrane ha trovato in altre scuole frizioni utili a determinarne la funzione progressiva: tracciabile ad esempio nelle intersezioni tra Tafuri e Eisenman, tra Superstudio e Koolhaas, tra Rossi e Herzog & de Meuron...

Oltre all'interesse storico che può suscitare un periodo così pieno di eventi, non è una sorpresa che un dottorato di ricerca si concentri sulla generazione che ha formato i propri docenti (anche Beatriz Colomina è una figlia degli anni cinquanta e ha respirato l'aria sessantottina). Una operazione simile, ad esempio, era stata attuata da Francesco Tentori a metà degli anni ottanta allo Iuav in uno dei primi dottorati italiani in "composizione", proprio per capire da dove veniva il

successo internazionale dei suoi coetanei. Se in quel caso era pienamente plausibile, dal punto di vista accademico, l'intenzione di ricostruire (e rinnovare) relazioni di continuità, meno scontato è l'accento sul conflitto palesemente al centro della proposta di Princeton. È come se, in una situazione sociale di relativa calma e dovendo insegnare a una generazione post-freudiana, si provasse a ricreare in vitro, per di più dentro l'istituzione universitaria, la condizione di scontro capace di metterla in crisi e, quindi, di assicurarne la sopravvivenza.

Un tentativo che, visto dall'Italia e attraverso l'Italia, prodotta e gestita dai protagonisti degli anni Sessanta e Settanta, appare tanto necessario quanto difficilmente riproducibile.

ITALY
Innesti/grafting
Photo By Andrea Avezzi





Orsina Simona Pierini

Una bella idea di spazio

Un'altra storia operante

Padiglione Italia, *Innesti*.

Nella sala buia, ottanta tasselli compongono il mosaico del nuovo *Paesaggio Contemporaneo* italiano: uno di questi proietta la fotografia di un palazzo in vetro opalino, i cui compatti fronti scultorei si aprono ad accogliere un vestibolo a cielo aperto.

L'immagine speranzosa del *paesaggio* inventato da Cino Zucchi, quasi a voler riportare di colpo l'Italia all'interno di un dibat-

tito sul linguaggio internazionale dopo anni di latitanza, è composta da progetti diversi, accomunati da un certo gusto *contemporaneo*, quasi tutti edifici singoli, se non addirittura frammenti. Se l'immagine di architettura che li tiene insieme è chiara, è invece meno evidente se esista un'idea di città che sottostà a questi progetti.

È però possibile intuire una possibile linea di ricerca urbana nell'edificio opalino, il palazzo per uffici che lo studio giussaniarch (Roberto Giussani e Andrea Balestrero) ha recentemente terminato a Milano, zona Lambrate, in un contesto privo di ogni adeguamento a coordinate morfologiche comuni, scomposto nei fili di gronda, negli allineamenti stradali e nella varietà dei fronti. L'immagine di queste periferie recenti è nota, un'affannosa sommatoria di personaggi che si risolve in confusione e disordine, dove persino gli spazi aperti, nel ri-

spondere a questa logica frammentata, non diventano mai veri spazi pubblici.

Il progetto ricompone l'intero isolato con *astrazione e silenzio*: la continuità dei fronti si adatta alla linea spezzata del lotto, per poi ripiegarsi in una internità, nel punto di incrocio delle tre strade su cui prospetta.

Un unico materiale, la cui omogeneità accentua il tema del vuoto, chiude la strada e apre la corte; un unico dettaglio costruttivo, la cui semplicità apparente si contrappone alla complessità degli strumenti progettuali messi in atto per ottenere un percorso che gradualmente ci porta dalla strada pubblica all'interno dell'isolato, risolvendosi in un *continuum* spaziale segnato da un'alternanza di soglie e di aperture.

La spaccatura verticale nell'intero del corpo edilizio si completa con il taglio orizzontale del piano terra, ottenendo una rotazione e uno sbalzo nella manica che apre l'atrio

urbano verso l'esterno; pochi altri elementi vengono messi in gioco: la figura poligonale lasciata intuire dai segmenti interpretati dalle panchine e la forza del disegno della pavimentazione, che si arrampica sino al primo orizzontamento.

La contrapposizione tra l'uniformità e materialità di corpi e piani e la complessità del sistema spaziale si chiarisce ulteriormente nel successivo salone d'ingresso dove i due volumi autonomi dei corpi scala accompagnano verso l'apertura della corte interna a giardino.

Il difficile equilibrio tra la delimitazione del vuoto e la necessaria volontà di forma sembra essere raggiunto dal controllo scultoreo dei volumi e dall'inserimento delle sole forme, decise, dei corpi scala, ottenendo compressioni e dilatazioni che ci fanno percepire un primo abbraccio dei fronti che si apre nel respiro dello spazio centrale e una se-

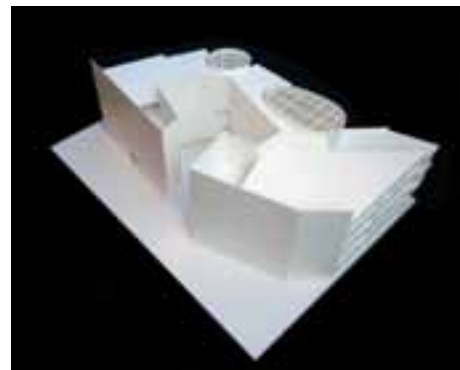
conda compressione verso il verde interno.
Un mantice, potremmo dire.

Lo spazio della corte è come quello di un mantice, si annulla nel moto e nel pathos delle pareti.

Roberto Giussani cita spesso con ammirazione il progetto di Pellegrini per il concorso di San Lorenzo a Milano che non a caso troviamo nella stanza attigua. Il curatore del padiglione Italia sceglie di incuneare la piccola nicchia che contiene i delicati dise-



Roberto Giussani e Andrea
Balestrero, complesso per uffici in
piazza Udine, Milano, 2014.





Cesare Pellegrini, progetto per lo spazio antistante alla basilica di San Lorenzo, Milano, 1986.



gni a matita dura su cartoncino di Cesare Pellegrini nella sala *Milano, Laboratorio del Moderno*, tra le più ampie cappelle dedicate alle belle fotografie dei nobili e noti esempi realizzati della modernità “anomala” degli anni cinquanta (Asnago&Vender, Caccia Dominioni, Gardella, ma anche Portaluppi) e la dura realtà della *Città che Sale* del contemporaneo.

Il progetto per lo spazio antistante la chiesa tardoantica di San Lorenzo, del 1986, assume così il ruolo di unico rappresentante, nella sequenza delle dodici tappe storiche milanesi, dell'intero periodo che ci separa dal sessantotto, cui siamo soliti associare la tradizione degli studi sulla tipologia edilizia e la morfologia urbana.

Le quattro tavole, attraverso l'ausilio di una sola pianta e della verifica tridimensionale delle molte assonometrie, mostrano una serie di frammenti urbani molto particola-

ri: un muro attiguo alle colonne romane, un basamento di cortina stradale che si scompone all'interno in gradonate leonardesche, basamenti e percorsi museali segnati dalle quattro torri con copertura a crociera, prese in prestito dall'antico impianto della chiesa, la lama di un fondale teatrale ed infine, nascosta nel suolo, una sala di loosiana memoria che riconduce alla quota della città romana; emergono alcune controllate concessioni, tutte dedicate alla preziosità dei dettagli e della materia, tra cui risaltano gli inserti in bronzo e i piani di marmo nero. Questi elementi, queste forme così riconoscibili e allusive, non ritrovano unità in un solo oggetto architettonico, bensì trovano senso nel loro stare insieme a costruire uno spazio, un respiro che si comprime e si dilata come gli interni della spazialità antica, spesso compressi nel tessuto minore residenziale. Nel manoscritto possiamo legge-

re: *lo spazio della corte è come quello di un mantice, si annulla nel moto e nel pathos delle pareti.*

La proposta di museo archeologico, ipotizzato nel frammentato spazio antistante le colonne e la chiesa di San Lorenzo, incastonato tra il tessuto bombardato della città antica e la nuova edilizia residuale, riscatta il luogo dall'assurda "liberazione", avvenuta negli anni trenta, dei volumi della chiesa dalla stretta delle case circostanti e, nello stesso tempo, interpreta il rifiuto della mimesi tipologica¹ della trama residenziale mercantile, lavorando sulla spazialità complessa del monumento tardoantico e svol-

1. "La rispondenza tipologica, o un'unità solo schematica, sono ossature che non bastano a fare del nuovo forza civile di continuare la città; se per tal via ci si garantisce stabilità, si rinuncia a dare alvei in cui inseguire e riunire l'imprevedibile della vita. [...] E' insomma necessario, in questa età troppo ben disposta alle separatezze ed abituata alla riproduzione del visibile, tentare di aprire varchi nel bagaglio consolidato delle forme tipiche, poco adatte a rispondere alle domande del presente." Cesare Pellegrini, Riconoscere e somigliare: quasi una spiegazione a tentativi di far fabbrica, in QA14, ottobre 1992, p.33.

gendolo nell'intero sostrato morfologico del quartiere.

Il risultato è una pianta provocatoriamente sgraziata, avversa all'estetica dell'oggetto isolato, plasmata a ricomporre i differenti brandelli urbani per disegnare il solo vuoto interno, svincolando la scelta delle forme che lo compongono, liberamente prese da Leonardo a Brancusi, o da Bramantino ad Adolf Loos, dall'obbligo della storia *bum bum*.²

Se è pur vero che si tratta di due progetti diversi, le analogie tra i due progetti sono evidenti; non ci interessa qui indagare ulteriormente i molti riferimenti simbolici utilizzati da Cesare Pellegrini per interpretare in chiave moderna un contesto antico³, né

2. Cfr. la verità bum bum di Heinrich Tessenow, in Osservazioni Elementari sul Costruire, Milano, 1976.

3. "Ci ha da essere una conoscenza della storia specifica delle forme di organizzazione spaziale della città, capace di riconoscere individualità e contraddizioni aperte entro ogni insediamento attraverso lo studio della vicenda della sua costruzione; su questa base si può far sintesi, ordinando in priorità morfologiche rispetto all'insediamento le decisioni

la evidente attualità compositiva di giussaniarch. Non ci interessa sottolineare ancora le differenze tra l'esito tragico della lamera che sprofonda lo spazio nel cuore della città antica o l'esito vivace dei nuovi spazi per una periferia altrimenti senza luoghi. Questioni locali, si potrebbe dire, circoscritte ad un vecchio dibattito, ma in realtà si è voluto rintracciare questa microstoria milanese all'interno delle risposte dell'attuale Biennale d'Architettura, dove le domande poste toccavano il tema del confronto con la storia moderna.

Ci interessa capirne il valore all'interno di una Biennale diretta da Rem Koolhaas e di un padiglione curato da Cino Zucchi. *Fundamentals* avrebbe dovuto leggere gli *Elementi* nella loro declinazione dei tanti moderni nazionali. *Innesti* è il confronto con gli *stati precedenti*, da interpretare e incorporare;

da prendere." Cesare Pellegrini, in *La formazione di una scuola di architettura*, Milano, 2000.

vuole essere cioè una ricerca sul senso delle forme nella storia che ha permesso al curatore di ricondurre la modernità milanese fino ai tempi della costruzione del Duomo e della Cà Granda.

I progetti di cui ho scelto di parlare raccontano la sapienza antica conosciuta attraverso la storia urbana, una *lettura dell'ambiente*⁴ attenta maggiormente alla relazione tra le parti piuttosto che all'autonomia dell'oggetto architettonico, una riflessione sulle forme urbane liberate dalla coincidenza con la scelta tipologica, che permette oggi una interpretazione della morfologia del luogo attraverso i materiali del nostro tempo.

Ma il loro carattere d'attualità e di interesse rispetto ai temi posti dalla Biennale riguarda anche una idea di città che pone al centro l'architettura e la sua ricerca sugli utensili necessari a costruire spazialità, così stret-

4. Cfr. Maurice Cerasi, *La lettura dell'ambiente*, CLUP, Milano, 1973.

tamente legati al senso delle forme, alla lezione sulla modellazione, articolazione e compressione del vuoto, all'importanza dell'orizzontalità, verticalità, continuità e fluidità dei corpi urbani.

Sono progetti utili a capire, una volta di più, come il montaggio degli *Elementi* sia più importante degli elementi stessi, soprattutto quando si cerca, per la città, una *bella idea di spazio*⁵.

5. Da un commento di Roberto Giussani sul progetto per San Lorenzo di Cesare Pellegrini.

Pietro Valle

Interni: residuali o evacuati?

Gli ambienti compresi in un edificio, tradizionalmente indicati col nome di “interni”, emergono come spazio residuale in tre distinte mostre della Biennale Architettura 2014. La prima è la rassegna Fundamentals dove gli unici elementi primari dell'architettura individuati da Rem Koolhaas che sembrano avere una parvenza spaziale i sono i “corridoi”, i quali vengono sottoposti a un radicale svuotamento di relazionalità per diventare pura circolazione che

sopravvive parallela alla vita di un edificio. La seconda è l'installazione Interiors, Notes and Figures ospitata nel padiglione del Belgio, curata da Sebastien Martinez Barat, Bernard Dubois, Sarah Levy e Judith Wielder, in cui gli interni sono visti come un sito di trasformazioni spontanee messe in atto dagli utenti che creano delle microstorie eccedenti il controllo totale del progetto moderno. La terza è Interiors, curata da Iñaki Abalos nel padiglione spagnolo, dove i luoghi identitari di una serie di edifici recenti sono grandi ambienti pubblici interni: questi reclamano una loro iconicità contro il prevalere dell'involucro, alludono a precedenti nella tradizione moderna spagnola e rimandano a degli archetipi mediterranei quali la corte, il grotto, le terme e le serre. Le mostre dei due padiglioni nazionali rispondono all'invito del curatore di intraprendere una riflessione sull'influenza del

Moderno nel presente sintetizzata nel tema generale Absorbing Modernity 1914-2014 ma è Fundamentals, con la sua rigida tassonomia di parti separate, che sembra dettare il tono dell'intera Biennale. L'architettura è scomposta in componenti ognuno dei quali è analizzato come universo a sé, soggetto all'influenza di una modernizzazione vista come specializzazione funzionale che porta alla totale autonomia del singolo elemento architettonico. La sezione dei Corridoi

Padiglione Centrale.
Elements of Architecture.
Corridor.
Foto di Francesco Galli.



prende lo spunto da una tesi di dottorato di Stephan Trüby presentata alla Technische Universität di Monaco. L'inizio intraprende un'analisi tipologico-storica e riconosce l'influenza di quel fondamentale saggio che è "Figures, Doors and Passages" (1978) in cui Robin Evans analizzava il passaggio da un'architettura di stanze passanti, nell'antichità, a una divisione di stanze specialistiche nel moderno, ove il corridoio funge da elemento che unisce separando (1). Gli spazi distributivi sono successivamente divisi in tangenziali alle stanze che servono, nella tradizione occidentale, e trasversali, in quella orientale. In quest'ultima, i percorsi attraversano gli ambienti creando un'interazione significativa tra servente e servito che è invece accuratamente evitata nell'architettura occidentale. L'analisi storica di Trübi finisce bruscamente qui e i Corridoi sembra passare sotto il controllo di Koolha-

as il quale, con tipico spirito provocatorio, isola l'elemento di collegamento estremizzandone l'autonomia. I corridoi postmoderni perdono qualsiasi funzione servente e diventano pura via di fuga antincendio che coesiste a lato delle altre aree dell'edificio, ma non le influenza. Il precedente paradigmatico è la Wellbeck Abbey, una folly ottocentesca dove William Cavendish Scott Bentinck, Quinto Duca di Portland, costruì dieci chilometri di corridoi inutili per passeggiare nella sua proprietà. Da lì in poi la mostra è una superficiale documentazione di schemi di esodo di grattacieli americani e complessi multifunzionali asiatici.

Il paradosso koolhaasiano di denunciare la creazione di compartimenti specializzati contigui come paradigma del Moderno passa attraverso la loro parodia, spettacolarizzazione e (neppur tanto) inconscia riaffermazione. Nulla di tutto questo sembra

apparire dalle letture della Spagna e del Belgio: se il Moderno è un incontenibile flusso distruttore che annulla le identità, gli interni costituiscono un nucleo di resistenza ancora capace di raccontare storie in modo significativo se visti come entità staccata da un insieme totalizzante.

I belgi documentano dei microinterventi di modificazione residenziale attuati nel corso del tempo dagli abitanti. Lo fanno attraverso minuscole schede fotografiche appese ai muri di un bianco ambiente astratto dove sono inseriti anche degli interventi spaziali minimi che alludono ai casi-studio presentati. Il cambio di una superficie pavimentale, lo scarto tra un architrave esistente e una nuova apertura, una cornice a soffitto che definisce un ambito, costituiscono dei segni non immediatamente rilevabili. Il visitatore si sofferma presso le foto e descrizioni a muro: dopo un po', nell'andare dall'una

all'altra, si accorge che l'installazione le richiama sommessamente. La messa a fuoco graduale, la corrispondenza non immediata tra riproduzione e realtà, creano un effetto di straniamento che fa riverberare gli interventi spaziali come surreali objet-trouvés. La riduzione della realtà abitata a installazione artistica, il suo isolamento all'interno di un cubo bianco, l'assenza di qualsiasi persona nelle foto, producono una stilizzazione deprivata della vita che ha plasmato questi ambienti. È come se gli interni non possano essere raccontati se non in forma tematizzata la quale risulta, alfine, intimista e consolatoria.

Nulla di riduttivo è presente nel padiglione spagnolo: i più prestigiosi interni pubblici sono documentati con gigantografie fotografiche che si estendono da muro a pavimento ed enormi sezioni. Accanto ad ognuno di essi vi è una piccola quadreria che

documenta i precedenti a cui si sono ispirati: si cerca così di stabilire una continuità tra il moderno postbellico spagnolo e il presente. Nell'isolare gli interni dagli edifici e dai contesti in cui sono collocati, la mostra, tuttavia, ne amplifica l'eccezionalità. Essi sono innanzitutto ambienti unici e iperprogettati, nessuna quotidianità li caratterizza, nessuna spontaneità sembra essere presente in essi in quanto impongono tutti dei rituali istituzionali: sono infatti teatri, musei, municipi, lobby di stazioni, ecc... Le foto li ritraggono completamente vuoti, mettendo in evidenza i soli rivestimenti, materiali, luci e colori. L'iconicità superficiale del consumo mediatico che ritaglia immagini isolate da contesti più vasti sembra essere quindi semplicemente ribaltata dall'esterno all'interno.

Paradossalmente, sia i belgi sia gli spagnoli intraprendono un'opera di dislocazione

degli interni che li isola dagli altri spazi di un edificio negandone qualsiasi relazionalità. Questa cesura risulta infine parallela alla specializzazione dei corridoi celebrata da Koolhaas, a quell'ordine per parti a cui cercavano di opporsi. Alla tematizzazione funzionale modernista, rispondono con la tematizzazione iconico-narrativa del Post-moderno, mostrando come le due non siano distanti come appaiono. Tutti e tre cadono nel tranello di ridurre l'architettura a realtà virtuale mentre cercano di illustrarla. Gli interni in queste tre mostre, residuali ed evacuati, emergono quindi come una realtà ambivalente: sono indice di una divisione del lavoro e sono rifugio in una nicchia isolata. In entrambi i casi eludono qualsiasi sensualità e socialità: non rimane quindi che ritornare a Robin Evans il quale, più di trent'anni fa, scriveva parole ancora oggi valide: "... l'effetto cumulativo dell'architettura

tura durante i due ultimi secoli è stato quello di una lobotomia operata sulla società in generale, la quale ha obliterato vaste aree dell'esperienza sociale. Essa è posta in opera sempre di più come una misura preventiva; un mezzo che garantisce pace, sicurezza e segregazione il quale, per sua natura, limita l'orizzonte dell'esperienza... riducendo la vita a un mero gioco d'ombre. Ma, sul versante opposto di questa definizione, c'è sicuramente un altro tipo di architettura che cerca di mettere in gioco tutte le cose che sono state soppresse da questo anti-tipo; un'architettura che nasce dalla fascinazione che avvicina le persone le une alle altre; un'architettura che riconosce la passione, la carnalità e la socialità..." (2).

(1) Robin Evans, "Figures, Doors and Passages", in *Architectural Design*, vol.4, n.48, Aprile 1978, pp.267-278, ripubblicato in *Translations from Drawings to Buildings and Other Essays*, Londra 1997, pp.55-92.

(2) *ibid.* pp.89-90.

Padiglione Centrale.
Elements of Architecture: Door.
 Foto di Francesco Galli.



Scorci

Giacomo Borella

Modernità promessa o minaccia

Il padiglione francese curato da Jean-Luis Cohen mi è piaciuto, sembra una delle poche sezioni della Biennale che si sottrae al diffusissimo malcostume espositivo di trasformare i contenuti delle mostre in una sorta di tappezzeria visiva: ovvero, in ossequio ai principi dominanti della cosiddetta Comunicazione, impiegare immagini, testi, video, modelli, libri, diagrammi, reperti, campioni, grafici per creare una sorta di bulimico rumore di fondo che non lascia al visitatore

altra modalità di fruizione che quella di una visione superficiale e sostanzialmente indifferente. Non si sottrae certo a questa tendenza Koolhaas (e sarebbe stato ben strano il contrario visto che ha da tempo contribuito a fondarla) nella serie degli Elements, in cui le merci architettoniche si assiepano come sugli scaffali di un supermercato e dove un robot che pulisce i pavimenti vale quanto le persone rimaste schiacciate nel crollo di un tetto (la rassegna stampa dedicata ai crolli è uno dei picchi di cattiveria della mostra), e dove è chiaro fin dall'inizio che le tonnellate di archivi consultabili su scale e finestre non verranno consultati da nessuno.

Ma ancor meno si sottraggono a questa modalità dissipativa i nipotini di Koolhaas di Monditalia, dove il livello di insipienza espositiva diventa imbarazzante e gli ingredienti della marmellata comunicativa sono

principalmente gli sfasci, gli scandali e le emergenze del Belpaese, finendo per fornire un quadro impietoso, più che dell'Italia, di una buona fetta dei suoi iperattivi architetti trenta-quarantenni che ne hanno curato le diverse parti.

In questo quadro, il padiglione francese intanto spicca per chiarezza e per senso della misura. Prende sul serio il tema "Absorbing modernity" e lo traduce in un titolo interrogativo semplice e deciso: "Modernità: promessa o minaccia?". Il montaggio video che vediamo sui grandi schermi nelle quattro sale è unico e proiettato in sincrono: si può seguirne lo sviluppo muovendosi nei diversi ambienti.

Al centro, a fare da filo conduttore, c'è Mon oncle di Tati, sia con le immagini sullo schermo che con il modello a grande scala della Villa Arpel, nella sala di ingresso. Qualcuno ha commentato: "sai che novità...".

È vero, gli architetti da una decina d'anni hanno scoperto Tati (la mostra parigina alla Cité de l'Architecture nel 2002, i testi di Inaki Abalos e Tom Emerson, ecc...) ma Mon oncle rimane un grande film di architettura, sull'espropriazione della vita quotidiana e l'alienazione del moderno, del design, della società dei consumi, secondo me un film libertario, pedagogico ma non pedante, disperato e allegro nel proporre forme di autodifesa e di resistenza. Cohen selezio-

FRANCE
Modernity: promise or menace?
foto di Andrea Avezù.





na con intelligenza alcuni, pochi punti nella vicenda francese del Novecento attorno ai quali si addensano le grandi questioni aperte del moderno: a fare da contraltare a Mon oncle, la sapienza progettuale di Jean Prouvé – l'utopia industrialista del moderno nella sua versione più poetica – e i suoi virtuosismi nella prefabbricazione leggera al servizio dell'abitare; le sequenze di Godard sulla città dell'iperconsumo; la prefabbricazione pesante, i grands ensembles e la nemesi foucaultiana del quartiere funzionalista di Drancy, trasformato in campo di concentramento durante la guerra.

Il montaggio video cuce tra loro i diversi temi, ricercando e ottenendo un effetto opposto a quello del babelico affastellamento e della neutralizzazione per eccesso di immagini, anzi valorizzando le sequenze selezionate, spesso di grande intensità e bellezza (per esempio quelle che documentano

la collaborazione tra Prouvé e l'Abbé Pierre nella realizzazione di rifugi per senzatetto lungo la Senna), creando le condizioni per una fruizione concentrata, quasi cinematografica. Ogni tema ricade negli spazi delle sale con la presenza fisica di alcuni oggetti, modelli a grande scala o campioni a dimensione reale, a restituire dimensione corporea al racconto che scorre sullo schermo. Alle pareti, brevi testi individuano i temi in modo interrogativo, con sguardo aperto e problematico, senza ricatti e però senza sconti. Forse un limite del padiglione è quello di fermarsi troppo presto e non affrontare direttamente il tempo della tarda o tardissima modernità, la nostra. Perché per esempio non inseguire la vita dei grands ensembles fino a tempi più recenti, con le rivolte delle banlieue, oppure con le metamorfosi omeopatiche dei progetti di Lacaton e Vassal o quelle più drastiche e folclo-

ristiche di Lucien Kroll? Ma forse la mostra avrebbe perso qualcosa in sintesi e i temi della contemporaneità vi sono già tutti ben presenti in forma implicita.

Vincenzo Latina

Il filo di Arianna

La 14. mostra della Biennale di architettura di Venezia è un labirinto denso di buoni propositi. Questa edizione richiama ai fondamentali, quelli che ridefiniscono le regole del gioco dell'architettura contemporanea. Il curatore della mostra ha imposto a tutti i partecipanti le regole di un nuovo gioco. Sono stato attirato, come d'altronde tutti gli altri, nella trappola, nel tranello teso da Koolhaas, il quale simile a "Dedalo, iniziato da Atena a tutte le invenzioni dell'arte e dell'industria", ha allestito il Padiglione Italia, ai Giardini della Biennale, come un palazzo. I

resti di un immenso palazzo "a forma di labirinto – somigliante al labirinto di Cnosso: famoso per il suo inestricabile susseguirsi di camere, corridoi, sale, finti ingressi e finite porte, un luogo dove perdersi e da cui sarebbe stato impossibile uscire".

Sul campo ci sono soltanto le tracce, gli Elements of Architecture, i Fundamentals, vittime del Minotauro. Sono gli elementi essenziali della costruzione, abilmente collocati all'interno delle sale del padiglione Italia. È un mix tra elementi campione (essenziali alla costruzione) e i resti di una dissezione, elementi superstiti della recente esplosione dell'architettura contemporanea, quella del genere spettacolare. Gli elementi fondativi di ogni edificio, in Elements of Architecture, sono simili a dei resti espiantati dagli edifici, delle parti anatomiche sezionate e selezionate, sembrano disposti in un moderno reliquiario. È un susseguirsi di porte, fine-

stre, cessi, maniglie, muri, soffitti, balconi, scale...

Molti di questi, disposti all'interno del labirinto, appaiono come organi poggiati su un tavolo anatomico. Sono stati selezionati nella loro essenzialità con la cura degna di un medico legale o di un anatomopatologo. Altre parti del corpo degli edifici, invece, sono state disposte con giocosa ed involontaria ironia. Sono "esempi antichi, passati, presenti e futuri degli elementi costanti ed immancabili in ogni costruzione". Allusivamente, rievocano i resti dei corpi mandati al sacrificio: "sette fanciulli e sette fanciulle vergini in pubertà, che sparivano nel labirinto, sacrificate al Minotauro".

La contemporaneità sembra sparita. Non ne resta nulla! Simile a un colpo di spugna, il mostro ha divorato tutto e tutti: gli architetti di grido, le Archistar, i Real Estate, gli architetti asserviti al mercato, alle spe-

culazioni, all'architettura spettacolare e ad alcune tendenze contemporanee. In questa biennale non ne è rimasta alcuna traccia, neanche un lustrino svolazzante di titanio. All'interno del labirinto, nel giardino adiacente al padiglione Italia, è in bella esposizione l'edificio simbolo della Mostra. Il fondamento di tutti i fondamentali la Maison Domi-no.

È lo scheletro per antonomasia, l'eccellenza delle ossature, dei telai. È un concetto

ELEMENTS
Maison Dom-ino.
foto di Arianna.



astratto, una promessa, un'attesa foriera di modernità, di nuove opportunità, di libertà, di leggerezza, di rapidità, di una nuova lingua. La costruzione è un esercizio filologico ed è contemporaneamente un oggetto commemorativo (da centenario). Il caldo legno, spiazza perché generalmente tali strutture sono, di solito, costituite da telai di cemento armato. Il grande fiocco rosso che ammantava la Maison prima della festa inaugurale lo rende più ammiccante, sembra un delicato pacco regalo, una suadente bomboniera. Nella ricostruzione del Domi-no si avverte qualcosa di sinistro, simile a un presagio, un avvertimento.

A mezzogiorno subentra l'ora "panica". Il labirinto è un allegro scorrazzare di giovani e giovanili Pan della critica dell'architettura contemporanea. Sono ignari di essere caduti nella trappola di Dedalo, hanno un'espressione soddisfatta, perchè a loro dire “

finalmente il Re è nudo”, il guru alla fine ha fallito. Dopo qualche ora di “vagare”, grazie all'indulgente Arianna, conquisto l'uscita dal Labirinto. Nonostante lo sforzo e la ricerca, nel labirinto della Biennale, quello immaginato da Koolhaas, non sono riuscito a scorgere il “mostro”. Il mostro, che ti aspetti in ogni labirinto: l'inquietudine, la sorpresa, lo spiazzamento e l'ansia. Nonostante lo sforzo non ho incontrato il Minotauro famelico divoratore di corpi. Non si è scorto l'animale.

A distanza di giorni, tornato a casa, in fine mi è apparso l'animale. Non era scappato dall'ovattato labirinto della Biennale di Venezia (questa edizione non ha previsto il mostro). Il Minotauro si trova invece lungo le coste del paesaggio italiano, è tra noi, nelle città, nelle periferie, nelle campagne. Sono le devianze di alcuni “fondamenti teorici dell'architettura moderna, con i loro

benefici effetti descritti nel libro *Vers une architecture*, ma anche le basi di quell'architettura speculativa che avrebbe devastato le periferie della città moderna". Sono le devianze e le risultanze di tanti buoni propositi che hanno generato mostri, una sterminata rassegna di telai, di scheletri abbandonati, di ecomostri... ecco il Minotauro!

Vincenzo Latina, Meta di Sorrento.



Luca Galofaro

Fundamentals, un catalogo

Adolfo Natalini, in una recente intervista sostiene che le mostre d'architettura andrebbero vietate per legge. Io non sarei così severo ma sicuramente cercherei di regolamentare il fiume di commenti, informazioni, fotografie, video, dichiarazioni che rimbalzano ovunque e per forza di cose rovinano ogni tipo di lettura che una mostra come la Biennale di Venezia merita.

Ovvio che in una mostra di queste dimensioni, e con un curatore così importante che

è riuscito a cancellare la presenza stessa dell'architettura e deviare l'attenzione su se stesso e sulla narrazione di un'idea di architettura capace di mettere assieme fonti e frammenti molto diversi tra loro, è molto difficile astenersi e resistere a dare la propria interpretazione.

Anche perché questa interpretazione molto spesso, troppo spesso, non riesce a staccarsi dalla persona del curatore, allora sarebbe importante riuscire a guardare questa Biennale, per quello che è, una mostra di architettura diversa. Perso in questa serie di letture sovrapposte ritorno al mio modo di guardare le mostre dopo la visione, con lentezza, cercando i significati nella costruzione del catalogo pubblicato. Cerco di non pensare alla Biennale in quanto tale, ma la leggo attraverso il libro che la racconta.

Il progetto grafico è di Irma Boom, per un unico catalogo venduto in due formati,

grande e piccolo, a un prezzo alla portata di tutti. Un libro democratico quindi, che anche nell'edizione economica mantiene integralmente tutti i contenuti. Questa caratteristica gli conferisce un significato diverso, perché da subito mette in chiaro che questa è una biennale da leggere tutta assieme e non per parti, esattamente come i libri fondamentali che possono essere letti più volte nella loro interezza e poi nel tempo per frammenti.

Leggendo si capisce che stiamo guardando ad un progetto complesso, ed è subito chiaro che Elements è il contrappunto a Monditalia e i due capitoli vanno letti in sequenza uno rafforza l'altro, siamo noi a ritrovarne l'unitarietà attraverso le note rappresentate dai padiglioni nazionali che spiegano e storicizzano la storia della modernità paese per paese. Una novità è rappresentata proprio dai padiglioni che in questa edizione

sono realmente partecipi del tema generale, e non come negli anni passati solo formalmente e forzatamente coerenti. Completano l'indice gli eventi speciali.

È importante sottolineare la doppia lettura del catalogo, diviso in due fasce parallele che creano una narrazione cronologica, divisa in immagini e ricerche. Ogni sezione è introdotta da una nota del curatore che ne definisce i limiti e ne suggerisce le possibilità. R.K. quindi disegna una linea continua che il libro definisce meglio della mostra perché struttura lo spazio mentale necessario alla visione, quasi sarebbe meglio leggere il catalogo prima della visita.

Absorbing Modernity 1914-2014

Non pensavamo a una storia collettiva di una modernità trionfante; al contrario, il verbo assorbire del titolo, alludeva, semmai, ai colpi che un pugile assorbe in un



Fundamentals, il catalogo edito da Marsilio.

from the vernacular



1001



1002



1003



1004



1005



1006



1007



1008



1009

to the parametric



1010



1011



1012



1013



1014



1015

combattimento violento (RK).

Un combattimento che sembra segnare la storia senza mai indicare chi avrà la meglio alla fine. Per la prima volta il catalogo comincia dai padiglioni nazionali e la ragione è chiara un unico tema li racchiude tutti dando un significato diverso alla mostra. Nella fascia superiore la descrizione del tema del padiglione, in quella inferiore comincia la cronistoria per immagini della modernità anno dopo anno. I contenuti visivi sono frutto di una selezione attenta delle informazioni che molto spesso sovraccaricano la nostra memoria.

Elements of Architecture

Esamina i componenti fondamentali dei nostri edifici, usati da qualunque architetto, in qualsiasi luogo, in qualsiasi momento... scopriamo non una singola storia unificata dell'architettura, ma le molteplici storie,

origini, contaminazioni, analogie e differenze di questi elementi antichissimi e il modo in cui si sono evoluti (RK). Qui il libro adotta il puro stile AMO, frammenti di un discorso amoroso tra il Koolhaas di Content (che seleziona frammenti) e quello di SMLXL (che li sintetizza attraverso il progetto).

Ma la ricerca esasperata del gruppo di Harvard esaurisce il discorso in un elenco poco articolato, e questa parte del libro lo dimostra, si percepisce l'intuizione ma manca la concretezza, o meglio io non riesco a trovare un ordine. Gli elementi fondamentali definiscono un punto di vista parallelo, si trasformano nelle mani degli architetti, ma nell'elenco l'ambiguità tra fondamento e reinvenzione e la totale mancanza di un testo esplicativo, rendono questo capitolo troppo aperto alle interpretazioni. Forse preferivo il Koolhaas didascalico a questo troppo ermetico.

Monditalia

In una fase cruciale di trasformazione politica, abbiamo deciso di osservare l'Italia come un paese fondamentale, assolutamente unico, ma che al contempo presenta alcuni tratti condivisi, in particolare la coesistenza di immense ricchezze, creatività, competenze e potenzialità da un lato e di turbolenza politica dall'altro...(RK).

L'Italia finalmente. Episodi casuali e paradigmatici che ricostruiscono un modello di territorio, sfondo all'architettura che s'intreccia e sovrappone quasi per caso a questi frammenti. Queste ricerche, a volte un po' troppo sintetiche ed estetizzanti, si mescolano con sapienza a pezzi di film veri e propri ritratti di un paese che cambia con lentezza senza cambiare mai. Il libro mostra questi intrecci con chiarezza, riesce a dare un ordine, che nella mostra a volte ci sfugge. Nella pagina la doppia fascia traccia

i percorsi delle ricerche alternandoli ai film che raccontano più di ogni altra cosa l'Italia. I film sono più d'ottanta ma manca o forse mi è sfuggito quello che più di tutti segna il passaggio tra due momenti della storia della modernità e nel quale l'architettura è sfondo a questo passaggio. C'eravamo tanto amati. Il palazzinaro romano interpretato da Aldo Fabrizi è l'ultimo eroe negativo coerente che passa il testimone al mondo ambiguo dei Gianni Perego interpretato magistralmente da Vittorio Gassman. Gianni Perego una volta aveva degli ideali, durante il boom economico si allinea a un mondo che cambia in negativo e sacrifica gli ideali ad un'idea di profitto senza qualità, quello che è successo al sistema di costruzioni nel nostro paese.

Week-end speciale ed eventi collaterali
Segna l'ultimo capitolo di questa lunga ri-

cerca il catalogo di eventi e appuntamenti dei week-end, che restituisce anche a questi un ruolo fondamentale, spesso dimenticato per mancanza di tempo, da chi visita la Biennale, ma non da chi vive nella città di Venezia.

Insomma, questo catalogo, più di quelli delle altre Biennali, racconta un mondo, quello dell'architettura, sempre di più specchio del reale che seppur nelle intenzioni del curatore cerca di allontanarsi dalla Biennale d'Arte, ricalca la forma d'indagine dell'ultima curata da Massimiliano Gioni che almeno non dimentica la sua ragion d'essere, l'arte nella sua essenza più pura.

E quindi non mette in mostra l'opera riconosciuta come tale, ma un percorso intellettuale di costruzione che ne costruisce l'essenza più pura.

Non è vero, come dicono in molti, che Koolhaas nasconde l'architettura, questo libro

ne è la prova, l'architettura è qui, basta cercarla.

Ps. Il libro, come oggetto, è molto ben riuscito: bella carta, copertina che risolve attraverso l'uso dei colori, anch'essi fondamentali, il problema della riconoscibilità. Forse, seppur molto raffinata l'edizione è un po' troppo delicata e il libro si rovina con l'uso, perciò consiglio il doppio acquisto: una copia da conservare in archivio, quella grande, e un'altra, quella economica, da consumare leggendo e rileggendo le 575 pagine. Il numero di pagine in fondo è l'unica cosa a cui il buon Rem non sa rinunciare, l'eccesso in cui cita e ripete se stesso.



Dettagli

Silvia Dalzero

Concen- trazione e collisione tra stati di disordine

Nella pagina precedente:
Monditalia. Argot ou La Maison
Mobile, Marco Biraghi:
Z! Zingonia, mon amour.
Foto di Francesco Galli.

In occasione della XIV Mostra Internazionale di Architettura una gigantesca riproduzione su stoffa della Tabula Peutingeriana attraversa lo spazio delle Corderie e accompagna il visitatore lungo tutta la sezione dedicata all'Italia. Oltre a essere un monito continuo, la Tabula si fa garante, o

meglio stabile quinta scenica, di un ordinamento standardizzato e di sicurezza a cui poter fare appiglio. Ma è sufficiente? È ancora possibile rifugiarsi in un unico sistema, in un'immagine di sintesi, in una mappa che pare piuttosto una semplice iconografia? Non è forse presumibile che, al pari di quanto scriveva Herman Melville in *Moby Dick*, “[...]le mappe mentono sempre, i veri posti non ci sono mai”?

L'accatastarsi arbitrario messo in scena all'Arsenale sembra essere la prima negazione di un qualsivoglia atto di sintesi. Si rivela, di fatti, nulla più che una ripetizione ininterrotta e fluente di medesime realtà, di architetture, di spazi reali e artificiali che non tendono, evidentemente, a ridurre la complessità, ad annullare i conflitti quanto piuttosto ad assimilarli, sino a nutrirse ne. Basti pensare alla città di Zingonia, ora descritta da Argot ou La Maison Mobile e

Marco Biraghi, che, all'improvviso, pare risvegliarsi in un tempo presente, in una dimensione dai tratti molteplici, un po' degradata e un po' visionaria. Un fermo immagine che rivela quella singolare dicotomia fra l'evoluzione del Paese e i principi della progettazione urbana dimostrata, peraltro, dall'idea, tanto avveniristica quanto singolare, di una città utopica, o meglio, di una memoria di desideri, di ambizioni e di sogni per una città dai tratti innovativi e vivibili

La tavola Peutingeriana
riprodotta ed esposta nelle
Corderie dell'Arsenale nella
mostra Monditalia.
Foto di Giorgio Zucchiatti.



che deve, sempre e comunque, fare i conti con gli errori, le mancanze e gli imprevisti della società moderna.

Zingonia suscita emozioni e speranze, si fa interprete di una realtà, di un linguaggio contemporaneo e al contempo assertore, in modo singolare, di un pensiero compositivo, forse, ideologico, ipotetico e criticamente filtrato ma pur sempre attivo; un pensiero, peraltro, suggerito dallo stesso Edoardo Persico quando, in conclusione alla sua conferenza *Profezia dell'architettura*, auspica che: “[...]l'architettura torni a essere sostanza di cose sperate[...].”

Monditalia racconta, infatti, dei destini (o della mancanza di destino) di un'identità architettonica sincopata, lacerata, tesa verso una compiutezza che non arriva mai, e che spesso si trasforma in dissoluzione. Racconta di un mondo in cui non ci si può più perdere perché i luoghi sono stati divo-

rati dall'ordine che ci siamo portati appresso e che non concede alcun compromesso. Un teatro di ombre private, dunque, che non ci appartengono e a cui non apparteniamo, che ci invitano a restare o, al contrario, ci lasciano indifferenti... un piano sequenza continuo, senza fine, che pare aver perso la strada, la direzione, l'orientamento. Georges Perec diceva: “Vivere è passare da uno spazio all'altro cercando il più possibile di non farsi troppo male”. Ebbene, ma allora cosa accade, quest'anno, a Venezia? La sensazione è di non essere in alcun luogo e, conseguentemente, di non essere in alcuno spazio sociale. Non ha più senso il culto dell'oggetto in quanto forma né il culto dell'oggetto in quanto simbolo di un mondo perduto perché tutto viene messo alla pari, frontalmente.

Una sistemazione diretta e indifferenziata di mille particolari di mondo, senza soluzi-

one di continuità, montati con l'ossessione fredda e quasi compiaciuta di una disintegrazione ricostruita in unità attraverso un linguaggio inarticolato, confuso, vago. Si distrugge, quindi, la grammatica espositiva prima ancora che si sappia qual è ed è naturale poiché ogni sistema stilistico, ogni atto personale urta, più o meno violentemente, contro un sistema dai tratti sommari, assolutamente compositi e multiformi. Ed è proprio in questo modo che scorre il film espositivo (una sorta di pretestuale 'libero indiretto' tipico del cinema di Jean-Luc Godard), un film fatto per il puro piacere della restituzione di una realtà sbriciolata, instabile, senza senso e significato alcuno e, parallelamente, sotto tale film, ne scorre un'altro, quello che vorremmo vedere o che desideriamo realizzare. Spia della presenza di tale film sotterraneo sono le inquadrature e i ritmi che, talvolta, compaiono come fos-

sero sussulti, semplici indicazioni, tremuli segnali di possibilità altre, di ricerche sperate, di identità perse e ritrovate.

Uno spazio come percorso, come luogo di percezione, come spazio tra o luogo accanto. Monditalia, d'altra parte, rifiuta la sintesi, a scala ridotta, dell'esistente (come fa la cartografia tradizionale) così come una chiara presa di posizione in merito alla questione architettonica, peraltro collocata sull'orizzonte di una sempre più forzata architettura a catalogo.

Il dramma si sta per consumare, si sta per compiere un racconto caotico e crudele sull'architettura. Un racconto sbilenco e un po' folle, ora sotterraneo ora aereo, in cui ci si ritrova all'improvviso, incapaci di distinguere fra finzione e realtà, immersi nel buio delle Corderie, catapultati in una dimensione parallela, in una caverna o, meglio, nella caverna che Platone descriveva, nella Re-

pubblica, quale condizione naturale dell'uomo: "[...]legati in modo da non potersi voltare verso l'apertura sul mondo [...] si finisce col credere reali le ombre e parlanti le cose". Per questo, e per molto altro ancora, affiora una complessità dominante che non si può governare e di cui, a tratti, accettiamo passivamente l'apatico relativismo e il multiculturalismo globalizzato. Prevale il dubbio, l'incertezza delle relazioni intricate, ambigue e mutevoli fra arte, apparenza, verità e finzione. Prevale l'istante, l'avvenimento, l'eccezionalità come mezzo per spiegare la società contemporanea e da cui compare un'Italia da cartolina, idiosincratica, molteplice e non consolatoria. Un'Italia in equilibrio precario contesa fra crisi e grande potenziale. Un'Italia, sempre più, schiacciata dall'incombente leggerezza dell'evento, dall'estemporaneità spettacolare che deve essere consumata presto e subito pena la

perdita di senso e di valore. Molte delle installazioni si dimostrano, di fatti, interpretazioni guidate più dalla libertà individuale dell'artista che da quella compromissoria dell'architetto. Un dispiegamento composito fra palchi, video, costruzioni, più o meno materiali... uniti, in una concezione insolita di spazio, dal comune desiderio di esplorare una poetica dell'etereo e del trasfigurante. Sovrapposizioni continue, dunque, fra cinema, danza, teatro e musica (motivate, certo, dalla specifica volontà di mettere in relazione l'architettura con altre discipline e di trattare lo spazio delle Corderie come un set ideale) contribuiscono a dare un ritratto omnicomprensivo del nostro Paese. In definitiva, palchi, strutture più o meno fisiche, punti di vista e sequenze di spazi molteplici e in continua evoluzione si alternano e si sommano in un perpetuo avvicinarsi che, a tratti, trova ordinamento sulla

grande Tabula Peutingeriana che, cadendo d'alto, divide lo spazio delle Corderie senza diventarne parte attiva ma semplicemente bastando a se stessa.

Sempre alle Corderie, un caso ben diverso era stato, nel 1980, quello proposto da Paolo Portoghesi della Strada Novissima, attraverso cui veniva offerta un'esperienza diretta e tattile dell'architettura.

Un'esperienza, come sottolineava il curatore, "con l'architettura e non sull'architettura". Nel 2000, era stato il caso di Studio Azzurro che, in occasione della Biennale di Architettura diretta da Massimiliano Fuksas, aveva animato lo spazio dei capannoni con uno schermo lungo 280 metri che metteva in scena immagini di folle in movimento, di metropoli ritratte nella loro banalità quotidiana, di treni in arrivo... così demolendo i muri di pietra dell'Arsenale e innalzando un muro mediatico, di suoni e di

luci, emblema del miracolo postmoderno. Quest'anno, invece, ci si ritrova intontiti e, a tratti, inquietati, nel guardare le immagini della Milano Marittima panem et circenses, dell'Aquila non ricostruita, della Pompei che si disgrega, delle rovine moderne disseminate un po' ovunque e anche di Lampedusa, luogo di confine e di transizione per eccellenza. Un atteggiamento quasi documentaristico che racconta di un'Italia che fa parte di una complessa rete globale, tra unicità e fenomeni più o meno condivisi e condivisibili. Questa è, di fatti, una Biennale multiforme, vista come un campo allargato di materie, questioni, suggestioni... un'esposizione che si conclude con l'idea, tanto vaga quanto reale, che non esiste alcuna immagine incasellata e pronta per l'uso, non esiste una sola soluzione ma una serie praticamente infinita di ipotesi, o di storie, parallele, in cui può valere tutto e il contra-

rio di tutto. Una Biennale, dunque, guidata dal mercato e annegata nell'inarrestabile e pervasiva diffusione d'immagini fugaci che ci lasciano senza lasciare traccia.

Una Biennale in movimento, una Biennale di movimento che, subito svoltato l'angolo, corre il rischio di cadere in affermazioni banali nel mettere a confronto le dicotomie esistenti tra diversità culturali e diversità ambientali, tra rapporti e reciproche influenze, tra modalità di vita e modalità economiche. Una Biennale che si fa, suo malgrado, luogo di luoghi, centro di concentrazione e collisione tra stati di disordine, set comune di tensioni e speranze individuali e collettive, blog che gioca, a tratti, una partita per la ricerca dell'identità architettonica persa e solo talvolta ritrovata. Per di più, una Biennale che spinge alla ricerca o, meglio, che si fa ricerca e che prova, sovente, a contrapporsi, a mettere i bastoni

fra le ruote al conformismo, all'indifferenza che portano alla passività e che spengono il desiderio di pensare e di fare architettura. Una mostra che deve, o meglio cerca di rivitalizzare quei desideri ritrovando gli elementi di riferimento per poter cogliere, allo stato nascente, ciò che sta accadendo nel campo dell'architettura ed essere in grado di spiegare, in modo chiaro, quale potenziale potrebbe avere il fare architettonico e lo spazio progettato se solo venissero pensati sapientemente e... liberamente.

Enrico Forestieri

Oggetti impossibili

Absorbing modernity si è rivelato un tema indigesto a molti curatori nazionali. L'apparentemente innocua richiesta di Rem Koolhaas di confrontarsi criticamente con il proprio recente passato nazionale ha messo in luce atteggiamenti spesso elusivi, o che tali potrebbero apparire, nell'ambito di una Biennale e delle sue modalità di fruizione. In questa edizione, il «fundamental-ismo» enciclopedico con cui sono spesso presentati archivi completi e collezioni pressoché infinite sembra una strategia funzionale a sospendere il giudizio sulla propria con-

troversa e/o irrisolta eredità, e, allo stesso tempo, a ingaggiare con il visitatore un gioco sottilmente perverso basato sull'estasi visuale prodotta dai singoli, mirabili documenti unita all'impossibilità di poterli effettivamente consultare in maniera approfondita.

Il padiglione polacco (ideato dall'artista Jakub Woynarowski e curato da Dorota Jedruch, Marta Karpinska, Dorota Lesniak-Rychiak e Michael Wisniewski dell'Institute

Impossible Objects, Polish Pavilion. Foto di Wojciech Wilczyk.



of Architecture di Cracovia) propone per converso una radicale sintesi.

Impossible Objects ricrea all'interno del padiglione polacco (1932-1938) il coevo (1937) monumento di accesso alla cripta in cui è sepolto il controverso maresciallo Josef Pilsudski, «eroe delle lotte per l'indipendenza Polacca (1914-1918), ma allo stesso tempo a capo del golpe militare (1926) che ha rafforzato le tendenze autoritarie polacche nel periodo interbellico» (1).

L'originale si trova a Cracovia all'interno del complesso monumentale del castello di Wawel, accanto alla Cattedrale in cui sono stati inumati i più importanti re ed eroi polacchi, ed è opera dell'architetto Adolf Szyszko-Bohusz. Questo monumento è una portentosa anticipazione dei procedimenti di «collage postmoderno» nella misura in cui si appropria di elementi preesistenti e li assembla all'interno di una nuova narrazio-

ne i cui i rapporti gerarchici e di significato sono totalmente nuovi.

La base proviene dal plinto in granito della statua del monumento prussiano dedicato a Otto Von Bismarck, abbattuto pochi anni prima (1918) a Poznan; le colonne appartengono alla cattedrale russa ortodossa di San Aleksandr Nevsky, demolita nel 1926 a Varsavia; il «legante» è costituito dalla fusione di cannoni austro-ungarici.

Questi elementi sono delicatamente sormontati da un parallelepipedo bronzeo di nuova fattura: una sorta di tetto piano lecorbuseriano, o «tappeto volante» moderno, che sembra levitare, nonostante la sua massa apparente, al di sopra dei capitelli corinzi.

Il rapporto con un passato di dominazioni (gli elementi di spoliatura) è mediato da minimi elementi sferici in bronzo che accentuano l'alterità e autonomia della nuova

fase storica ma allo stesso tempo ne sottolineano la precarietà e l'instabilità; l'iscrizione latina «*corpora dormiunt - vigilant animae*» mitiga la radicalità moderna del volume puro e allo stesso tempo iscrive la recente indipendenza polacca in una prospettiva storica di eterno presente in cui classicità/modernità, passato/presente, realtà/aldilà possono coesistere in configurazioni allo stesso tempo eterne ed effimere. La finalità di queste operazioni di assemblaggio non sembra tanto quella di interrogarsi espressamente sul valore di elementi ed effetti isolati, quanto la selezione di strategie per abitare le stesse forme producendo effetti completamente differenti (2). Così, potremmo dire che Adolf Szyszko-Bohusz, nel 1937, si concentra sulla messa a punto dell'ordine e della modalità in cui i frammenti risuonano nel nuovo contesto e in come scivolano uno nell'altro, rappresen-

tando allo stesso tempo un prodotto, uno strumento e un supporto (3).

La replica in scala 1:1 installata a Venezia appare pressoché fedele all'originale ad eccezione di pochi, significativi dettagli. Jakub Wojnarowski ha rimosso alcuni supporti del tetto piano per rendere ancora più drammatica l'illusione della levitazione e, così, lo iato tra un passato mitico e un'utopia del Moderno.

Inoltre il monumento, sottoposto a una violenta dislocazione, viene presentato come entità isolata, alienata totalmente del suo contesto immediato, contraddistinto dalle sue stratificazioni, dalle sue apparenti incoerenze ed eterogeneità.

«Sospeso» all'interno del «white cube anni Trenta» del padiglione polacco (progettato da Brenno del Giudice in stile modernista ma intriso di sofisticati e sensibili richiami all'architettura classica) il monumento

dedicato al maresciallo Pilsudski conserva apparentemente la sua materialità e si converte in un ready-made in grado di sovrascrivere lo specifico simbolismo patriottico della prima metà del secolo scorso con significati più profondi e universali.
Corpora dormiunt - Vigilant animae.

1. Padiglione polacco: Press Release
2. Nicolas Bourriaud, Postproducción - Sternberg (2002), consultato in Postproducción - Adriana Hidalgo Editora (2004)
3. Nicolas Bourriaud, ibidem.

Anja Visini

La storia non si scrive in anticipo

Il padiglione della Turchia alla quattordicesima Biennale dell'Architettura di Venezia, curato dall'architetto Murat Tabanlıoğlu insieme alla coordinatrice Pelin Derviş, è il racconto di un potenziale. La lettura della modernità indicata da Koolhaas è proposta come un'esplorazione attraverso un racconto dei luoghi significativi per il curatore, che ripercorre tre zone della città dove ha

vissuto in diverse fasi della sua vita e si fa testimone di una memoria collettiva. All'interno dello spazio si aprono al visitatore, come in una costellazione, alcuni scenari che assurgono ad una funzione riassuntiva, iconica nel caso della presentazione del AKM - Centro Culturale Atatürk, e che, per affioramento, lasciano percepire il mutamento subito dalla città in un arco di tempo breve. Taksim, Bâb-ı Âli e Büyükdere sono tre zone trasformate in casi studio funzionali al racconto di un processo che ha analogamente coinvolto, negli ultimi decenni, molte altre zone di Istanbul.

"Places of Memory" è una delle poche proposte internazionali in cui convivono architettura ed arte in una pluralità di forme che rende leggibile, non tanto un percorso didascalico attraverso la modernità, ma il risultato emozionale di questo processo, osservato per mezzo di un'analisi sensoriale

precisa da parte di artisti trentenni, alcuni dei quali con una formazione architettonica alle spalle. Il risultato è una sorprendente omogeneità di lettura che travalica la diversità dei linguaggi scelti.

Una serie di cinque rilievi ed una proiezione su pannelli di 2,5x2,5 metri, realizzati da Alper Derinboğaz, apre l'esposizione. Essa restituisce una rielaborazione del tessuto edilizio di parte di Büyükdere Caddesi ¹

1. Arteria stradale nella parte europea di Istanbul, su cui sorge, tra Levent e Maslak, una nuova zona commerciale e degli affari.



attraverso stratificazioni di cartografie in sovrapposizione, riferite agli insediamenti storici, alle formazioni spontanee attuali e ad una speculazione sullo scenario futuro; le trame, non leggibili singolarmente, danno vita a nuove maglie autonome che rivelano il formarsi di una città dinamica, senza che sia necessario menzionarne uno per uno gli attori che intervengono nel processo di trasformazione. La mutevolezza del paesaggio urbano è suggellata da installazioni sonore dell'artista digitale Candaş Şişman.

A lato, si scorrono invece fotografie di Serkan Taycan di sei piazze di Istanbul, che richiamano il tema della natura dello spazio e del suo uso, in Turchia dibattito attuale ed assolutamente aperto, come dimostra la Biennale d'Arte di Istanbul 2013², che prendeva in esame la nozione di spazio pubblico come forum politico. In questo caso, le piaz-

2. 13. İstanbul Bienali, 14/9 – 20/10 2013 “Anne, ben barbar mıyım? – Mom, am I barbarian?”.

ze ritratte – Şişli, Taksim, Beşiktaş, Cevahir, Sultanahmet, Galata – sono osservate in modo impersonale da un punto di vista privilegiato, quasi a volo d'uccello – tutte le fotografie sono state scattate da un'altezza di venti metri -, come a dimostrare un distacco che tradisce però ricordi di altra natura³.

Nella sezione posteriore del padiglione, Ali Taptık riporta la capacità decorativa ed estetica degli spazi di appartamenti privati mentre Metehan Özcan si concentra su spazi semi-pubblici disseminati nella città. Documentando il cambio di destinazione d'uso della zona di Bâb-ı Âli, dove fino agli anni '80 si trovavano gli edifici delle principali testate giornalistiche e case editrici della città, e dove ora vi sono gift shops per i turisti, viene proposto al visitatore un compendio di luoghi minuti tra pubblico e

3. Esclusa Sultanahmet, tutte le altre piazze sono state interessate da manifestazioni, cortei e violente cariche di polizia durante gli scontri del 2013 ed in occasione dei funerali di Berkin Elvan nel 2014.

privato, sulla soglia dove ci si deve fermare e chiedere permesso per entrare. Istanbul è tanto ricca di questo genere di luoghi quanto povera di piazze, di “meydan”, di squares and circus, di piazze medievali e rinascimentali. Nella città ottomana la comunità urbana che crea la piazza e vi rivendica una sua autonomia non esisteva, il concetto di spazio pubblico come lo si intende oggi emerge tardivamente in Turchia durante il declino dell’Impero, è una nozione di creazione occidentale assimilato a poco a poco e reinterpretato dalla società ottomana a partire dal XIX secolo. Lo spazio “pubblico” era semplicemente spazio libero, aperto, “lieux de plaisance” in cui si poteva entrare senza chiedere permesso.

Tra queste due gallerie contemplative, un tunnel centrale costituisce la spina dorsale del padiglione e ne accoglie la proposta architettonica. È qui che viene ripercorsa la

storia dell’ AKM – Atatürk Kültür Merkezi in una successione cronologica di immagini, accompagnata da dettagli architettonici scelti, riportati come fossero dei casi da proporre a “Fundamentals”, è come attraversare il periodo caldo del modernismo turco. Fino agli anni ’50 questo è stato esperito attraverso interventi puntuali grazie alla presenza di architetti provenienti dall’Europa e particolarmente dall’ambito tedesco, in un periodo in cui la volontà repubblicana mirava a creare un’identità turca riconoscibile. Sarà il ridisegno attuato negli anni ’50 dal governo Menderes per una Istanbul internazionale, legata a doppio filo all’economia mondiale post-guerra, a cambiare il volto di una città che stava vivendo un boom demografico e la necessità di un programma di modernizzazione non solo urbano, ma anche anche sociale e politico.

Così, nella storia dell’AKM si può leggere

in filigrana il cambio di prospettiva che genera la versione finale del progetto, in una progressione occidentalizzante che vede l'idea di un'"Opéra" in stile neo-classico, elaborata da Prost in un primo tempo e in seguito da Perret, prima progettata, iniziata e abbandonata in forma di uno scheletro di cemento armato; recuperata poi in un primo tentativo a schizzo da Paul Bonatz ed infine da un mirabile progetto di Hayati Tabanlıoğlu, architetto e padre del curatore del padiglione veneziano. Realizzata tra il 1956 e il 1969 con una tecnologia innovativa per quel tempo in Turchia –il primo curtain wall ad Istanbul– con alluminio proveniente dalla Germania ed introducendo tecniche costruttive industrializzate per un edificio prestigioso e monumentale, l'edificio va a fuoco ad un anno dalla consegna, il 27 novembre 1970. E' lo stesso Hayati Tabanlıoğlu che viene incaricato del proget-

to di recupero - non senza essere stato prima indagato e successivamente scagionato per sospetto concorso di colpa nell'incendio. Con alcune modifiche nella loggia e nella hall principale⁴, l'Opéra viene trasformata in un centro culturale che accoglie nuove funzioni. Questa volta, l'alluminio con cui sono realizzati i moduli in facciata è stato prodotto in Turchia ed il progetto ha abbandonato, anche nella denominazione, gli ultimi residui di obsolescenza. Dopo anni di intensa attività, l'AKM viene dismesso sotto il Governo Erdoğan e da qualche anno si discute di un suo possibile abbattimento. Occupato per pochi giorni durante i disordini del giugno 2013 e poi diventato presidio della Polizia, l'edificio è ora inaccessibile ed in cattivo stato di conservazione.

In "Places of Memory", Murat Tabanlıoğlu riesce a comporre il mosaico di una Istan-

4. Alcuni dei dettagli modificati si possono trovare nelle selezioni di disegni architettonici proposti ai visitatori.

bul attuale in una Biennale che chiede un ripensamento sul passato prossimo dell'architettura. In un'intervista in cui presenta il padiglione, il curatore racconta di essere stato a Venezia durante la prima edizione del 1980 e ricorda il Teatro del Mondo di Aldo Rossi; viene da pensare che aver fuso elementi di storia collettiva e privata all'interno dell'esposizione sia stata un'operazione nient'affatto casuale, proprio in occasione del debutto del padiglione turco che, grazie ad un accordo tra İKSV (Istanbul Foundation for Culture and Arts) e la Fondazione Biennale, sarà presente all'Arsenale fino al 2034.

Indagati con linguaggi non sempre rigorosamente architettonici né legati allo spazio, gli esempi proposti dimostrano che, all'oggi, ad Istanbul, la memoria che lega l'artista-architetto ai luoghi per mezzo delle percezioni personali è più durevole dell'attuale

contenuto fisico di quegli stessi spazi, ma, anche se in continuo divenire, l'architettura continua ad essere "scena fissa delle vicende dell'uomo; carica di sentimenti di generazioni, di eventi pubblici, di tragedie private, di fatti nuovi e antichi"⁵. Nel gioco di rimbalzi si riesce a percepire come i lavori fotografici raccontino in qualche modo frammenti della stessa cosa; analogamente si possono leggere l'evoluzione di Büyükdere e dell'AKM, un strada aperta alla speculazione ed una piazza su cui vige il divieto di manifestare, un tessuto generato da innumerevoli attori – cui Murat Tabanlıoğlu contribuisce con vari progetti quali Istanbul Sapphire, Canyon, Levent Loft, Loft Garden, Zorlu Center etc. – ed un edificio iconico che si trasforma da punto centrale della storia professionale e privata di Hayati e Murat in un simbolo della storia collettiva della città.

5. A. Rossi, "L'architettura della città", Marsilio, Padova 1966; ultima ed. Quodlibet, Macerata 2011

Non sorprende quindi che dell'insospettabile mosaico collocato sui muri neri che scandiscono il padiglione turco, quello che resta più impresso sia forse proprio quella foto del giugno 2013 in cui la facciata di un edificio si trasforma essa stessa in una piazza ostinatamente abitata, regalando un brillante riassunto di una modernità non assorbita ma vissuta.

Elisa Cristiana Cattaneo

Paesi con figure

Capovolgere-consumare-frugare nei resti. O perdere (il) tempo in Absorbing Modernity.

“la Modernità è il transitorio,
il fuggitivo, il contingente
la metà dell'arte
di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile”
C. Baudelaire, Scritti di estetica
“Quando saremo lontani da questo piccolo
paese in cui siamo nati e viviamo, quando
finalmente ci sentiremo nascere dentro
amore e nostalgia per le cose che oggi ci
circondano e mortalmente ci annoiano – di

queste povere case ammucchiate, di queste persone che ogni giorno incontriamo, il nostro ricordo riuscirà forse a comporre una di quelle infantili e amorevoli costruzioni in cui cubetti di legno e figurine di coccio fanno affettuosa armonia; una povera e incantata armonia. Come uno di quei presepi a cui intorno al Natale si affaccendano grandi e piccini e che, dal re all'acquaiolo, raccolgono tutte le umane attività e significazioni. Quello sarà veramente il nostro paese: perché la lontananza darà dolci cadenze alla noia di oggi e all'angustia; e diventerà un po' amore quel che ora è insofferenza e reazione. Intanto, poiché ancora in nessun modo lo amiamo, una pausa della nostra insofferenza ci permette di immaginare come sarà nel ricordo di noi lontani, come nascerà quell'insieme nitido, minuscolo come un presepe".

L. Sciascia, Paese con figure, 1949

Punto 0. Il soggetto. Anamnesi.

Absorbing + Modernity = progetto (presente-futuro) + passato.

Absorbing Modernity – la sezione diagonale a tutti i padiglioni della Biennale – viene generata da una doppia ricaduta interpretativa: Koolhaas interpreta, pur non citandolo, Baudelaire (già interpretato da Harvey), che interpreta il Moderno.

Lontano dalla volontà di considerare il Moderno come movimento compatto e omogeneo, l'intento è quello di siglare la chiave di lettura di un'epoca caratterizzata da forti contrappunti, da contraddizioni, da termini che si rincorrono nel tentativo decifrarne lo spirito complesso, che scioglie le proprie sigle di unitarietà, di linguaggio definito e universale, riponendosi in un'ottica legata a un'oscillazione del pensiero e delle sue

applicazioni nelle discipline pratiche e nei luoghi.

Questo “senso della tensione”, che si rivela in diversi campi, ci dovrebbe permettere di rileggere le linee progettuali secondo complessità maggiori, contaminazioni disciplinari e culturali, che intrecciano la visione dell’architettura in un ambito rischioso ma definibile come quello della dualità modernista, che dilata e sposta i termini delle parentesi di ricerca in modo inusuale, sfumato, incerto, localizzabile geograficamente e differenziato a seconda dei luoghi, ma che non riduce mai il rapporto a uno solo dei termini definiti.

Come sostiene Berman, e riporta anche Harvey, in tale accezione si può accogliere la definizione stessa di un certo momento della modernità: “esiste una forma dell’esperienza vitale - dice - esperienza di spazio e di tempo ... definirò questo nucleo d’e-

sperienza con temine modernità...si tratta, comunque, di un’unità paradossale, di un’unità della separatezza, che ci catapulta in un vortice di disgregazione e rinnovamento perpetui, di conflitto e contraddizione, d’angoscia e ambiguità... Baudelaire, Dostoevskij e Belyj hanno tentato di affrontare questo travolgente senso di frammentazione, di caducità, di cambiamento caotico”¹.

Quest’unità nella separatezza, che permette di far riconoscere “alla maggior parte degli scrittori moderni che l’unica cosa certa della modernità sia la sua incertezza, un caos totalizzante”², la riporta a “...una straordinaria miscela di funzionalismo e nichilismo, di rivoluzione e conservazione, di naturalismo e simbolismo, di romanticismo e classicismo. Era la celebrazione di un’era e la sua condanna: l’eccitata accettazione dell’idea che i vecchi regimi culturali erano morti e la

1. M.Berman, L’esperienza della Modernità, Il Mulino, Bologna, 1985.

2. D.Harvey, La crisi della modernità, ed. il Saggiatore, Milano, 1993.

profonda disperazione per la paura che fosse così; la convinzione che le nuove forme rappresentassero una fuga dallo storicismo e dalla pressione del tempo e la convinzione che fossero proprio le espressioni i venti di tali cose”³.

Il “carattere essenziale dell’accidente” di Klee, che prevede una coincidenza dei termini assoluti e relativi, nel rapporto con la storia vede il progetto oscillare tra disegni ordinatori e localismi improvvisi.

Inizia quindi una prima tendenza che introduce le linee problematiche introdotte precedentemente: la perdita di una struttura fisica e metafisica di riferimento intesa come globalizzante ed assolutizzante.

Il profondo interrogarsi sul valore dello spazio, del luogo, del tempo, si orienta verso un’insicurezza che intravede come origine il passaggio dallo spazio assoluto a quello re-

lativo, dalle utopie formali aprioristiche al concetto di ambiente come possibile luogo di applicazione progettuale.

Sembrano quindi risuonare le parole di Lefebvre, “un certo spazio fu distrutto. Era lo spazio del senso comune, della conoscenza, della pratica sociale, del potere politico, uno spazio fino ad allora celebrato, nel linguaggio di ogni giorno e nel pensiero astratto, come l’ambiente ed il canale della comunicazione...lo spazio euclideo e lo spazio prospettivista erano scomparsi quali sistemi di riferimento, insieme con altri luoghi comuni del passato quali la città, la storia, la paternità, il sistema tonale della musica, la morale tradizionale, e così via. Si trattava di un momento davvero cruciale”⁴, ed era stato sostituito da un ribaltamento sostanziale nello statuto epistemologico e formale dell’architettura.

3. D.Harvey, Op. cit..

4. H.Lefebvre, citazione da D. Harvey, op. cit..

È quindi nel passaggio tra la modernità eroica⁵ e la sua relativizzazione che viene identificata la parentesi della ricerca di Absorbing Modernity.

Punto 1. La lente.

Interpretazione 1: sul metodo.

Il Moderno tuttavia in Absorbing Modernity viene letto con le lenti e il metodo che il Moderno applica nella propria fase eroica: le declinazioni della modernità vengono riprese attraverso un metodo esatto, lineare, sintetico, rassicurante, continuo. Scivolando sulla sua declinazione retorico-rappresentativa, della quale la fotografia è maestra, mettendo in scena un tempo sempre stabile e retoricamente malinconico.

Un *déjà vu*, – la rappresentazione del passato dove la rielaborazione critica è spettatrice, “segnando il proprio epilogo attraverso

una presentificazione del ricordo storico”⁶ – e una doppia criticità quindi: la prima è che il Moderno viene congelato nei suoi strumenti cognitivi puri anche quando viene rappresentato nelle proprie variazioni. La seconda è relativa al termine absorbing: temporalmente relegato nel proprio periodo storico di appartenenza, non esonda mai nel presente. Nessun risveglio formale. Parentesi chiuse.

6. P.Virno, Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico, 1999.

5. D.Harvey, Op. cit..



Un ennesimo falso riconoscimento del Moderno, che predilige la malinconica citazione. Alla presenza storica, il modernariato. Attraverso immagini in bianco e nero scorciate d'angolo ad accentuare il volume, elemento designativo per eccellenza, che appartiene al moderno e alla sua volontà positivisticamente colonizzatrice.

Punto 2. Il tempo.

Interpretazione 2: sugli strumenti.

Osservare la storia implica un pensiero sul tempo (attuale).

Le risposte ad Absorbing Modernity innescano una binarietà passato-presente paragonabile al tema tanto dibattuto sui resti, gli scarti: "la somma e il resto", come "il moderno ed il presente" vengono rivisti come operazioni distintive ma contigue, delle quali l'"elemento privilegiato - la modernità - in questa opposizione stranamente asim-

metrica diventa celebrativa verso il passato. Nonostante la volontà di frantumazione del Moderno, rispetto al suo essere "passato" non c'è riflessione sul tema della memoria come soggetto appartenente al tempo. Soggetto sempre delirante e variabile.

La modernità, che implica il passato e la memoria, in Biennale vive la propria ultima miniaturizzazione, costipata in "res gestae nel tinello della rievocazione biografica ..."⁷. Nei diversi modi di poter essere storici, è stata scelta la via meno adatta: quella della manifestazione della conoscenza storica, o della cultura storica, lontana da un rapporto che prevede sempre una "ricapitolazione ontogenetica", un "ricordo del ricordo" e, soprattutto, "un ricordo di una dimenticanza"⁸.

Ma non esiste nemmeno il futuro o, meglio, un'archeologia del futuro. Non c'è il futuro

7. P. Virno, Op. cit..

8. P. Virno, Op. cit..

anteriore, non c'è quindi alcun tempo che preveda l'accumulazione di tempi, di possibilità, ove attesa e ricordo si attestano contemporaneamente. Il futuro viene condannato in primo grado, e la memoria viene slittata sul piano della citazione.

Evidente nell'agonia del progetto (italiano), tutto all'indietro, tutto maniera, tutto discorso, che da sempre esorcizza la parola futuro come linea di confine che apre ad una selva oscura. Perché all'opaco dell'interpretazione – anche sul passato – preferisce la trasparenza del fenomeno, la linearità con un'identità storica della quale non si comprende più la necessità, il discorso sul linguaggio, il dibattito salottiero raffinato e senza nerbo: non osa mai e lusinga sempre.

Punto 3. Lo spazio.

Interpretazione 3: sulla rappresentazione.

La modernità è resa nella sua facile rappre-

sentazione scenica, facendo perdere al progetto del presente il suo carattere girevole e reversibile, la cui mise en scene appare come un'architettura in posa, che non ha nulla dall'altra parte dello specchio⁹. Un finito labirinto. Da un lato, l'eroismo, dall'altro, il vezzo del demi-monde.

Modernità tuttavia iper retoricizzata, attraverso l'esaltazione di contenuti minori, di citazioni che pretendono di tessere un raffinato racconto.

Punto 4. La perdita dei sensi. L'esito.

Non c'è processo di risignificazione nel rapporto con il Moderno, nessuna performatività nella memoria, che ha invece sempre un carattere menzognero. E se Koolhaas propone un Ready Made, nuova fenomenologia orizzontale, la dipana nuovamente ancorata al "fatto" (il moderno, gli elements, i

9. G. Deleuze, *Logique du Sense*, 1969.

fundamental) e il resto del fatto. Errore in partenza: senza consumazione del pensiero, ma con resistenza rispetto alla sua cortocircuitazione, non può esistere risignificazione, almeno dopo Duchamp.

Punto 5. La negatività desiderata (delle avanguardie). L' Assenza.

Una continua resistenza all'avanzamento e al processo di cortocircuitazione anche in relazione alla storia, tanto che anche le avanguardie sono state escluse dalla rappresentazione (proprio perché esse rappresentano la negatività desiderata nella propria critica al Moderno, che invece rappresenta il corpo positivo dell'architettura), a vantaggio di una iperfenomenologia del presente che ha perso di senso perché priva non tanto di "spessore" (come Deleuze, chi lo dice poi che lo spessore sia meglio della superficie ...), ma perché troppo critica-

mente monodiretta.

E i residui improduttivi esposti - bei disegni soprattutto all'italiana - rimangono malinconiche visioni che ricordano i paesi con figure di Sciascia.



Alberto Iacovoni

Questa non è una introduzione

Insieme a un controsoffitto sezionato, che mostra i sistemi vitali dell'architettura con la stessa potenza dei reattori di un astronave, i 33 minuti del film Elements proiettato nella seconda sala sembrano una straordinaria introduzione alla mostra sugli elementi dell'architettura ospitata nel padiglione Italia ai Giardini della Biennale, una sorta di fuoco d'artificio sulle possibilità narrative del tema.

Oltre la nudità degli impianti di condiziona-

Nelle pagine precedenti:
Davide Rapp, locandina per il suo
film ELEMENTS.

mento, che abbiamo già da molto tempo imparato ad apprezzare, i frammenti dei più di 200 film che Davide Rapp ha messo magistralmente in sequenza, in cui sono protagonisti o comprimari gli elementari dell'architettura, sembrano annunciare un grande racconto sulle molteplici relazioni – sociali, economiche, culturali, emozionali – in cui muri, finestre, porte, pavimenti, corridoi e balconi sono per loro natura intima coinvolti. In questo collage cinematografico di grande fluidità visuale e sonora, attraversiamo con loro le situazioni più disparate – quotidiane, straordinarie, immaginarie, impossibili – immergendoci in quel ribollire vitale da cui nascono le ragioni più profonde dell'architettura.

La tecnica del collage/cut&paste/remix che dir si voglia che Rapp ha utilizzato, e che noi italiani conosciamo bene grazie a Blob (cui viene evidentemente fatto un omaggio

diretto nel film) riesce a moltiplicare attraverso i 500 e più accostamenti casuali e volontari – come ci hanno insegnato per primi i surrealisti – le possibili relazioni e significati del tema.

Le porte (cui è dedicata la più lunga e bella sequenza del film, quella iniziale) e gli altri quattordici elementi dell'architettura diventano in questa corsa senza fiato i pretesti per parlare di altro, per raccontare la vita e la morte, l'amore e l'odio, l'intimità e la sua violazione, il potere e la fragilità, e così via. È un montaggio che potrebbe non avere fine e rinnovarsi continuamente in ogni nuovo accostamento / spostamento degli elementi e delle storie che li attraversano.

Non vi sono risposte, nel film di questo giovane architetto appassionato del cinema e dei suoi dettagli – e non potrebbe essere altrimenti in un'opera costruita con il collage

- ma una raffica di suggestioni e di domande sul rapporto tra il corpo dell'architettura e gli eventi ordinari o eccezionali che vi si svolgono, tra l'oggettività delle cose che costruiamo e le storie che vi si producono, tra l'irriducibilità del manufatto e l'immaginario spettacolare che li ingloba e li travolge. Ma questo film, ci accorgeremo più tardi, all'uscita dal padiglione, non è l'introduzione alla mostra, quanto piuttosto uno dei due poli dialettici di una contemporaneità dove l'immaginario spettacolare, digitale e oggettivo¹ sembra divorare la realtà in cui viviamo, e su cui si fonda la materia dell'architettura: se il film è la festosa e vitale dissoluzione degli elementi dello spazio costruito nelle storie del nostro tempo, la mostra che segue è invece il tentativo estremo di chi si cerca smembrandosi nei

1. Riprendo la definizione di immaginario oggettivo da Derrick De Kerchove.

suoi elementi costitutivi e trova invece la propria morte in una sequenza di brandelli senza senso, disposti senza neanche troppa cura come sui banchi di una macelleria. Tra il film che introduce e la mostra che segue c'è un vuoto, un'assenza di fronte alla quale ci troviamo smarriti al pari di Remo Proietti e di sua moglie Augusta² in visita alla Biennale d'Arte nel lontano 1978. Un vuoto in cui, ancora e come sempre, dovrà trovare il proprio luogo l'architettura.

2. È la celebre scena presa dalle Vacanze intelligenti di Alberto Sordi, film del 1978 che chiude il montaggio.

