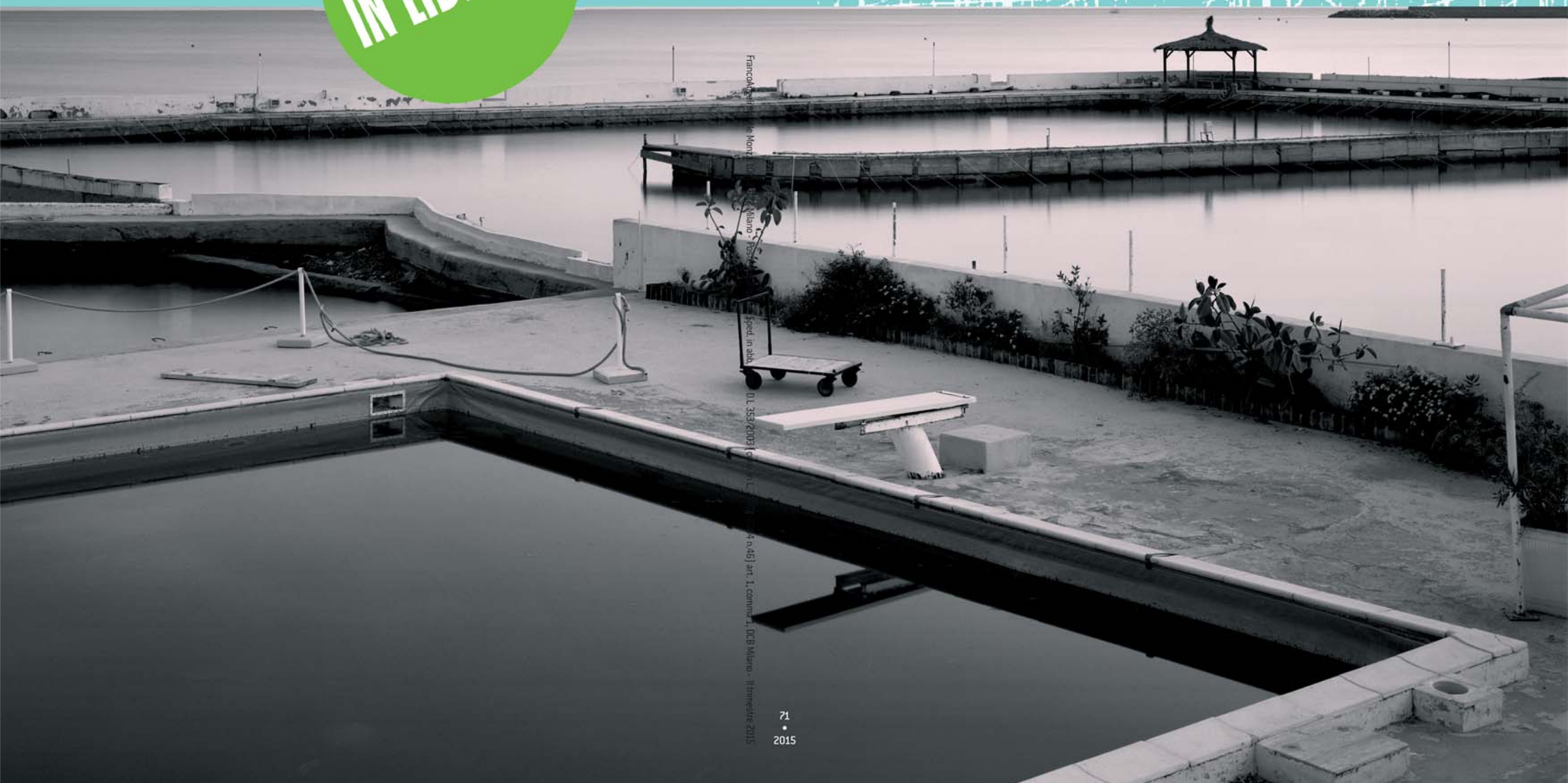




IN LIBRERIA



FrancoAngeli - Milano - www.francoangeli.it - tel. 02 76001111 - fax 02 76001112 - e-mail: info@francoangeli.it - info@francoangeli.it

71
•
2015

aperture

- 7 Cicli, mode e circolazione internazionale dei mega-progetti urbani
Cycles, fashions and international circulation in urban mega-projects
Matti Siemiatycki

temi

- 16 Peri-urban space and urban agriculture: a new challenge for metro-regions
edited by Luisa Pedrazzini
- 18 *Strategic issues for mature metro-regions*
Luisa Pedrazzini
- 26 *Settlement patterns between Lombardy and Ticino Canton 1900-2010: a thematic map comparison*
Gian Paolo Torricelli
- 35 *Food and planning: reimagining the city of tomorrow?*
Rositsa T. Ilieva
- 43 Organizzare l'agricoltura delle regioni urbane. Per una governance alimentare sostenibile
To organize agriculture in urban regions. For a sustainable food governance
Roland Vidal e Chiara Santini
- 49 *The Agricultural District of Milan (Dam) and the peri-urban agriculture at 'Parco delle Risaie'*
Gioia Gibelli
- 59 *Rurban project: a good governance in the Milan rural urban area*
Filippo Dadone, Maria Grazia Pedrana

progetti

- 67 Ri-abitare il Novecento. I quartieri di Franco Albini a Milano
Re-inhabiting the twentieth century. Franco Albini's housing estates in Milan
a cura di Pierfranco Galliani e Luigi Spinelli
- 69 Ri-abitare il Novecento: un'idea di 'tutela attiva' per la residenza popolare razionalista
Re-inhabiting the twentieth century: an idea of 'active protection' for rationalist public housing
Pierfranco Galliani
- 77 Progetti per la «città di domani»
Projects for the «city of tomorrow»
Luigi Spinelli
- 86 Innovazione configurativa dell'isolato residenziale razionalista
Innovating the configuration of the rationalist housing block
Mario Scaglia
- 92 Adeguamento distributivo degli edifici dei quartieri Filzi e D'Annunzio
Adapting building types in the Filzi and D'Annunzio housing estates
(scheda a cura di Sandra Maglio, Elena Scattolini)
- 96 *Shared space in Fabio Filzi social housing. An approach for rehabilitation through landscape and interior design*
(form edited by Doaa Salaheldin Ismail Elsayed)

- 100 Dispositivi per uno spazio aperto condiviso nel quartiere D'Annunzio
Laying out a shared open space in the D'Annunzio housing estate
(scheda a cura di Irene Peron)
- 104 La riqualificazione degli spazi aperti del quartiere Fabio Filzi: gerarchizzare e complessificare
Renewing the open spaces in the Fabio Filzi housing estate: creating both hierarchies and complexity
(scheda a cura di Andrea Migliarese Caputi)
- 108 Rileggere Albini: proposte per il quartiere Ettore Ponti
Rereading Albini: proposals for the Ettore Ponti housing estate
(scheda a cura di Michele Gerli, Dario Giordanelli, Alessandro Raffa)
- 112 Dal progetto disegnato al progetto abitato. Abitare al 'San Siro'
From the drawing board to moving in. Living in 'San Siro'
Francesca Cognetti

spazio aperto

- 121 *Incremental transformation of a traditional village in China's Pearl River Delta*
Peter Bosselmann, Francesca Frassoldati, Haohao Xu, Ping Su
- 130 Un approccio integrato per riqualificare l'abitare
An integrated approach to renewing residential housing
Anna Delera
- 140 Le ceneri di Wittgenstein
Wittgenstein's ashes
Alessandro Rocca
- 149 Appartenenza al contesto e spaesamento globale: considerazioni sull'architettura
Belonging to the setting and global disorientation: considerations on architecture
Warner Sirtori
- 156 L'autocostruzione assistita: due casi a confronto
Assisted self-building: two cases compared
Francesco Minora e Micol Bronzini
- 163 *The other paradigm of Spas collective spaces design. Reflections rediscovering a Ville d'eau*
M. Fiorella Felloni

recensioni

- 172 Andrea Di Giovanni, Camilla Perrone, Marco Santangelo, Maria Antonietta Crippa, Costanzo Ranci e Patrizia Tenischi

avventure dello sguardo

- 186 Gabriele Rossi: «Litorale. Territorio sensibile»
Gabriele Rossi: «Seacoast. Sensible land»
a cura di Francesco Infussi

english summary

- 200 Abstracts traduzioni

Le ceneri di Wittgenstein

Alessandro Rocca

Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani
(alessandro.rocca@polimi.it)

La parodia come forma espressiva dominante della contemporaneità è un tema che si incontra in varie esperienze, da quelle più concettuali, da Marcel Duchamp a Ludwig Wittgenstein, a quelle esplicitamente ironiche, come il Le Corbusier riscritto, a Saint-Cloud, da Rem Koolhaas, a quelle mimetiche, che trovano nella natura il proprio termine di riferimento. Dopo la fase modernista, che ha decretato la perdita di centralità della figura umana, l'era digitale apre nuovi scenari in cui elementi figurativi e non-standard tornano a essere praticabili. Il progetto di giardino, che il modernismo aveva ridotto a composizione astratta, cerca una nuova fusione col mondo naturale, inglobando esperienze artistiche e culture ecologiche. E quando il giardino si pone al centro del progetto di architettura si apre una nuova strada verso un traguardo che sembrava definitivamente perduto, il monumento, l'esperienza simbolica in cui l'architettura, secondo la profezia contenuta nel celebre pronunciamento di Adolf Loos, realizza la propria capacità di trasformare il mondo

Parole chiave: architettura; monumento; paesaggio

«I like to think
(right now, please!)
of a cybernetic forest
filled with pines and electronica
where deer stroll peacefully
past computers
as if they were flowers
with spinning blossoms»
(Greene, 1999, p. 110)

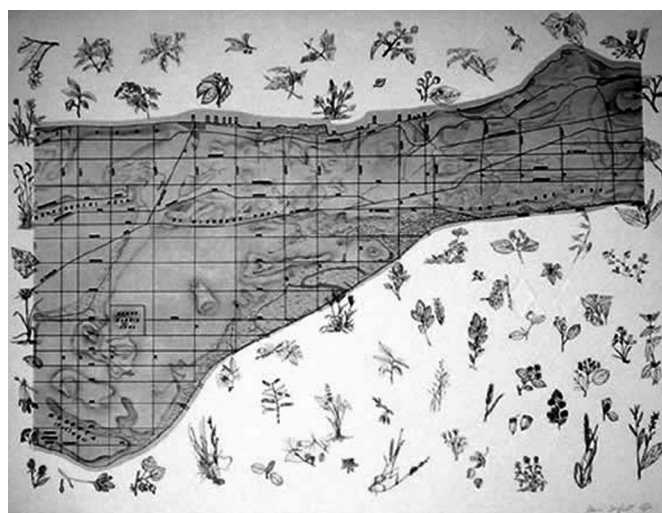
Nel quadro di un'arte contemporanea che si potrebbe definire post-figurativa, la forma umana ritorna a occupare il centro della scena sotto nuove vesti, come un objet trouvé o, per usare il protagonista del *Grand Verre* di Marcel Duchamp, come un testimone oculare, una figura decostruita in frammenti e brandelli, un guscio svuotato e messo all'angolo ma, ciononostante, ancora vigile e, qualche volta, attivo. Le molte avventure dell'arte contemporanea, di cui Duchamp è stato uno dei più efficaci ispiratori, ci hanno restituito innumerevoli immagini di questo soggetto indebolito, spiazzato e disincarnato, e l'era della cultura digitale e virtuale continua questa azione con altri mezzi, in un processo di smantellamento che sembra non avere fine. Però questo soggetto già cancellato, già frantumato più di un secolo fa dalle schegge incoerenti delle *Demoiselles d'Avignon*, non muore mai e si ripresenta continuamente come un feticcio, un golem necessario, una bambola voodoo che occorre ferire e colpire infinite volte seguendo il rito di una simbologia obbligata. Tolto il corpo, accantonato il corpo tutte le volte che la sua forma e la sua fisicità si ripresentano, resta l'occhio, da solo, come nel protagonista invisibile de *L'uomo con la macchina da presa*, film girato nel 1929, da Dziga Vertov, come massima espressione del movimento artistico Kinoglaz (Cineocchio), e come il grande, enorme occhio che spesso abita, e indaga, i disegni di Le Corbusier¹. I balletti meccanici di Oskar Schlemmer al Bauhaus, la metamorfosi kafkiana, le identità perdute di Pirandello, sono infinite le riflessioni e le ipotesi su questo smarrimento dell'uomo inteso come corpo, come figura e forma, e la sua sostituzione con qualcosa di meccanico, di mostruoso, di indifferenziato. Nella prima fase dell'informatica dilagante circolano in massa, tra letteratura, cinema e arte, gli uomini prostetici, i *Neuromancer*², i cyborg e i replicanti, tutti attori, costruttori e manipolatori, insieme a noi spettatori, di una nuova condizione post-human, cioè umana in una accezione postuma, che è stata celebrata in una memorabile mostra degli anni '90³ e che si è

incarnata in una parte molto consistente dell'arte di oggi. La ritroviamo nell'ironia spietata di Maurizio Cattelan, nei film di fantapsichismo di Matthew Barney, nella materia compressa e deformata delle sculture di Thomas Schütte o nel cupio dissolvi dell'identità psichica e corporale messa in scena dai fotogrammi di Cindy Sherman, nelle attonite riprese frontali di Bernd e Hilla Becher. I loro allievi della Scuola di Düsseldorf, Andreas Gursky, Thomas Struth e Candida Höfer, hanno mostrato come la fotografia abbia un percorso di forte autonomia, all'interno del contesto artistico contemporaneo, e come possa tornare a produrre vedutismo, paesaggi, immagini che restituiscono la gloria del mondo senza timore di utilizzare le tecniche creative del passato: il fuori scala, la grandiosità dell'impaginato, la composizione delle masse, dei piani e dei colori. Attraverso le loro immagini la figura umana ritorna, rappresentata e celebrata da luoghi, architetture e spazi che ne portano l'impronta, la misura e quasi, si potrebbe dire, l'ombra e l'odore.

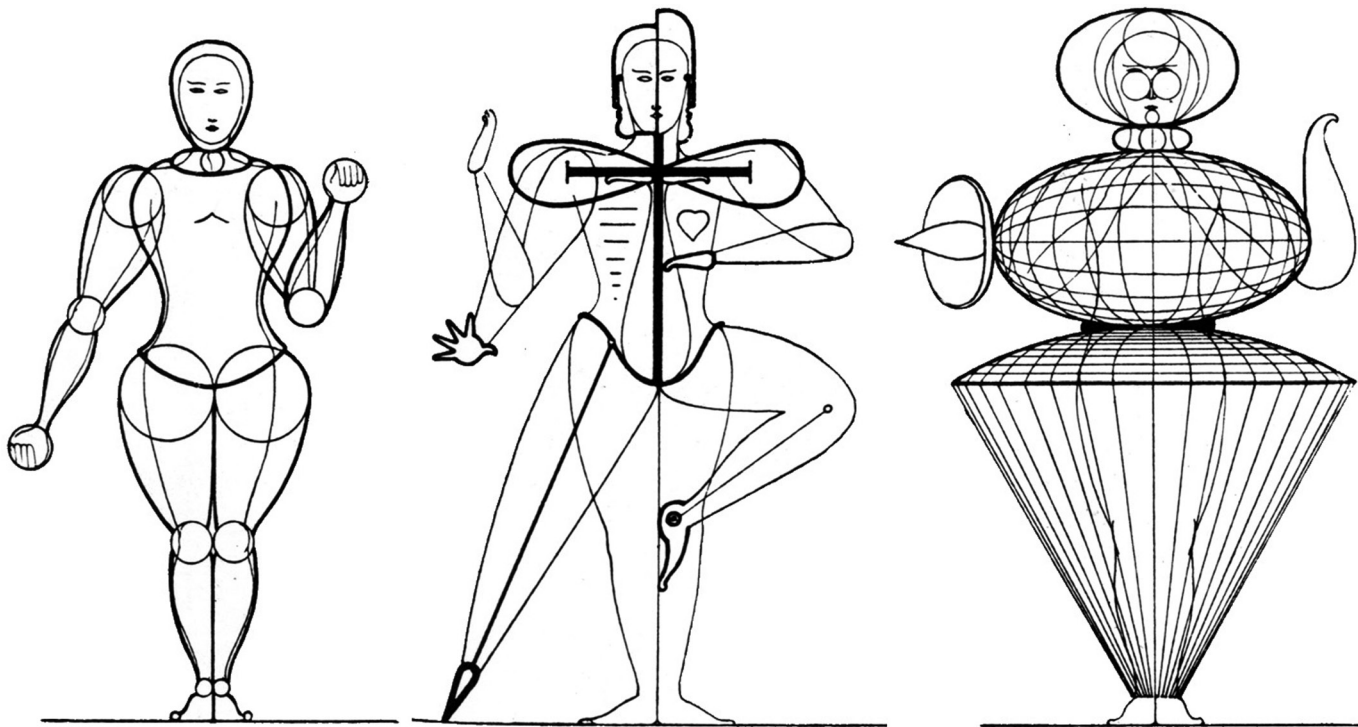
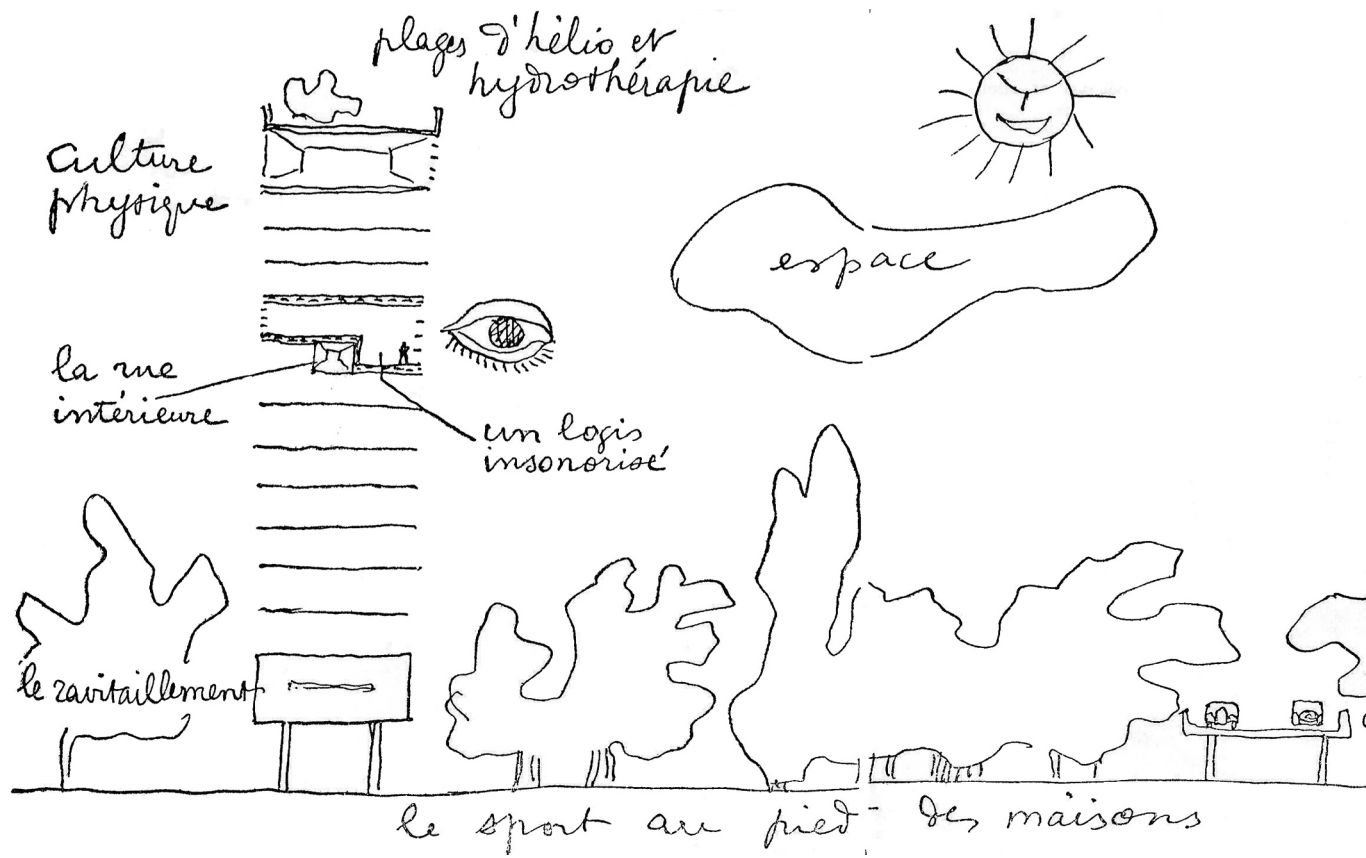
Wittgenstein: implosione e rigenerazione

Ma per l'architettura è difficile rappresentare la crisi, lo scacco, la crisi, il non-essere del proprio referente principale, l'uomo, ed è ancora più difficile tornare a costruire un rapporto con una figura umana così mutata, così poco umana, dopo la dominazione della machine à habiter, dopo che l'alta tecnologia ha trasformato l'interno in un composito istogramma di valori energetici e climatici. Una rappresentazione esaustiva di questo scacco, di questa perdita del principio di realtà dell'architettura, è la casa che Karl Wittgenstein costruì a Vienna, tra il 1926 e il 1928, per la sorella Margarethe. Spogliata di ogni finzione figurativa e priva di ostentazione tecnologica, casa Wittgenstein è un trattato logico che gioca sul filo dell'annientamento integrale della disciplina. Ma è anche una composizione lirica, un'elegia in memoria dello spazio negato, della funzionalità disseccata, delle proporzioni rispettate e rappresentate con una coerenza che porta alla parodia, allo sfalsamento tra l'architettura e le immagini che, mentre la mettono in opera, la tradiscono. «La logica che organizza la casa è in prima istanza paratattica: ogni ambiente ha un suo proprio ordine, che tuttavia si scontra con quello degli altri, e ancora prima di ogni ambiente vi aspira ciascuna delle pareti che lo definiscono e, spesso, ciascuna delle parti in cui esse sono suddivise, e persino alcuni degli elementi che vi sono collocati» (Pisani, 2011, p. 87). I principi compositivi adottati da Wittgenstein nelle diverse componenti architettoniche, pavimenti, porte, finestre, pareti, ecc., si sovrappongono e si contraddicono fino a creare un caos immobile e finale secondo un processo che, alla maniera di quello raccontato nel romanzo di Franz Kafka, si alimenta di se stesso, si dirama nelle pieghe della propria logica ed esprime solo sentenze definitive. Come ha acutamente notato Pierpaolo Tamburelli, «Wittgenstein *progetta le stanze* (di cui disegna tutto: porte, finestre, maniglie, lastre di pavimento, lampade, radiatori), ma *non progetta la casa*» e quindi «le contraddizioni non si risolvono perché viene da subito esclusa la possibilità di definire una gerarchia tra differenti esigenze» (Tamburelli, 2011).

Totalmente messa a nudo (tale e quale la sposa di Marcel Duchamp), la casa è trasformata in un diagramma insolubile, un cruciverba muto, e si offre come un assemblaggio di una serie di proiezioni, di carattere geometrico e proporzionale, funzio-



Dall'alto:
 – Manifesto del movimento Kino-Glaz (Cine-Occhio),
 Urss, 21 maggio 1922, fondato da Dziga Vertov
 Fonte: Fotogramma tratto dal film di Dziga Vertov,
 Кино-глаз (Kinoglaz/Cineocchio), 1924
 – Ludwig Wittgenstein e Paul Engelmann, 'Casa
 Wittgenstein', 1925-1928, Vienna
 Fonte: Leitner, 2000
 – Alan Sonfist, 'New York City's Parks', pannello 3,
 litografia a colori, 1980
 Fonte: Artnet Corporation



Dall'alto:
 - Le Corbusier, 'La Ville Radieuse', 1933
 Fonte: Le Corbusier, 1959
 - Oskar Schlemmer, costumi per il Balletto triadico, 1922
 Fonte: Aa.Vv., 1975

nale, sociale, che entrano continuamente in conflitto interno. Eppure, nonostante l'impossibilità a sintetizzare e comporre le diverse istanze, il problema non ha una soluzione, Wittgenstein porta a termine il progetto e lo realizza e Margarethe procede ad arredare e ad abitare l'opera concepita dal fratello. L'esistenza di casa Wittgenstein, quindi, rappresenta una dimostrazione per assurdo dell'esistenza dell'architettura come prassi capace comunque di resistere, forse proprio in quanto non scienza, all'insolubile groviglio di contraddizioni e di radicale spoliatura a cui è stata sottoposta dall'opera critica dell'architetto filosofo. Dentro casa Wittgenstein l'uomo, in questo caso la donna con la sua famiglia e con il suo seguito, entra come abitante temporaneo di un universo alienato dove solo provvisoriamente è concesso di trovare ospitalità, comfort, domicilio. Per l'architettura, un adempimento così pieno, un uso così spregiudicato e autodistruttivo delle proprie potenzialità come quello operato da Wittgenstein è un fatto estremo, accessibile forse solo per chi faccia architettura da una posizione esterna, attingendo senza riserve a idee e pratiche di provenienza aliena.

Monumenti e altre parodie contemporanee

Paradossalmente, l'esperienza estrema di casa Wittgenstein rappresenta l'unica maniera in cui l'architettura moderna possa ancora esprimere un monumento, un edificio che resiste alla logica produttiva, alla ricerca dell'integrazione sociale, che sappia rappresentare qualcosa di non dicibile, qualcosa che oltrepassa il proprio contenuto tecnico ed estetico. Naturalmente, di fatto, l'architettura deve continuare, e infatti continua, a pensare e realizzare monumenti, anche se con difficoltà sempre più forti per la fine apparente della sua aura, della facoltà carismatica di incarnare e veicolare messaggi con un esplicito contenuto etico o politico. In altre parole, la categoria del monumento è consumata dall'uso che ne hanno fatto i regimi autoritari, dalla propaganda spesso inconsistente diffusa dai tradizionalisti, vedi la comunità di intenti tra Leon Krier e il principe Carlo, dalle utopie più o meno mancate, come l'Arcosanti di Paolo Soleri. Nel suo dizionario, Rem Koolhaas inserisce la voce «Monumentale» e ne dà un'interpretazione improntata a elementi di carattere psicologico e comunicativo. «'Forte', 'duro' e 'brutale' sono i termini di apprezzamento usati nel secondo dopoguerra (e già usati prima dai futuristi per evocare la gioia del dinamismo industriale e della guerra) e spesso sono serviti come eufemismi per 'monumentale', una parola che non può ancora essere usata senza una certa apprensione. Ma 'forte', 'duro' e 'brutale' descrivono qualità che oggi sono meno gratificanti di quelle indicate dai termini 'folle', 'selvaggio' e 'camp'. La parodia tende a diventare la norma» (Oma-Koolhaas, 1995, p. 928). Senza inoltrarci adesso nelle tesi di chi invece, Aldo Rossi su tutti, intendeva ricostruire la città europea proprio a partire dai monumenti, è il finale della voce di Koolhaas, «la parodia che tende a diventare la norma», che va a cogliere un punto critico e una contraddizione, forse insolubile, che sembra intrinseca alla progettazione e che riguarda il tema della ripetizione differente. Un tema essenziale che è stato il titolo e l'argomento della tesi di dottorato di Gilles Deleuze, pubblicata a Parigi nel fatidico 1968, ed è stato la sorgente di molte applicazioni e speculazioni nel campo della teoria architettonica. In particolare, come ha sottolineato Mario Carpo, «Deleuze ha anticipato il passaggio tec-



Richard Serra, "Tilted Arc", New York, 1981 (la scultura è stata rimossa nel 1989)
Fonte: Studyblue.com

prevalere se non si vogliono rischiare processi di progressivo indebolimento e di possibile auto annientamento.

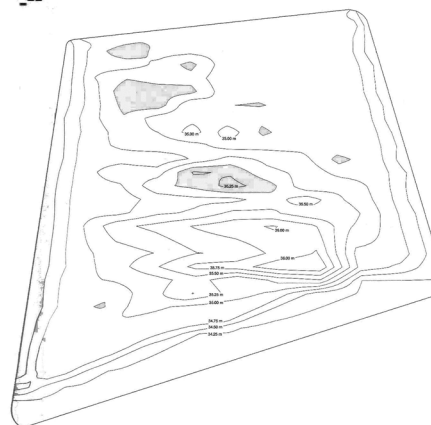
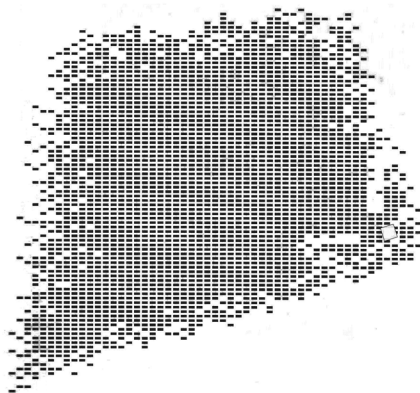
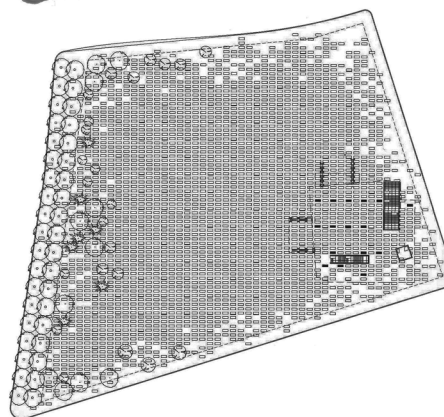
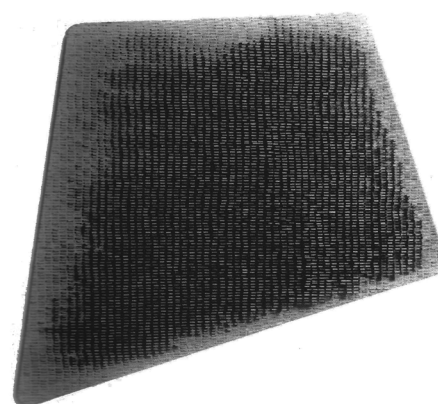
La lingua, come ha spiegato molto bene Giorgio Grassi, interessa l'architettura solo quando le sue parole sopravvivono come *Lingua morta*, gusci vuoti, forme che hanno perduto il rapporto con il loro significato (Grassi, 1988). In questa prospettiva la parodia, come ha segnalato Ignasi de Solà Morales proprio presentando i progetti di Grassi, cede al passo a un'altra figura. Secondo Solà, «la novità dell'esperienza progettuale (di Grassi) ... è pensare di nuovo, non in modo meccanico e neppure ingenuo, ma partendo dalla difficoltà e dalla tensione intellettuale, il problema dell'imitazione» (de Solà Morales, 1988, p. 16). E Grassi, nello stesso volume, concludeva il suo saggio mettendo a fuoco un obiettivo e una linea di condotta per il progetto di architettura: «perfezionare, senza lasciare indietro nulla che non si sia eliminato da sé: ecco un buon motto per il nostro lavoro» (Grassi, 1988, p. 32).

Architettura, paesaggio e Minimal Art

Sembra che l'architettura non possa sfuggire all'eterna condanna alla ripetizione differente e all'imitazione mentre l'arte contemporanea, per ragioni a cui abbiamo già accennato e che hanno molto a che vedere con la lezione di Marcel Duchamp, si è affrancata dalla mimesis e l'artista procede con maggiore libertà nel suo personale percorso alla scoperta del mondo.

Credo che sia questa la ragione per cui, nell'invenzione di un luogo con un esplicito messaggio politico e morale, cioè di un luogo con una valenza monumentale, le proposte più chiare e radicali giungono dagli artisti. Pioniera dell'arte ambientale, nel 1982 Agnes Denes semina a grano un lotto libero della dimensione di due acri (poco meno di un ettaro) nel downtown di Manhattan, a ridosso delle torri gemelle. L'opera, intitolata *Wheatfield - A Confrontation*, si completa con la distribuzione dei 500 chili di grano, prodotti dalla mietitura del campo di Manhattan, in 28 città di tutti i continenti, con un tour organizzato come *The International Art Show for the End of World Hunger (Mostra d'arte internazionale per la fine della fame nel mondo)*. Sempre a New York City, nel 1965 Alan Sonfist propone, in un lotto libero del Greenwich Village, *Time Landscape*, una installazione ambientale che riproduce un lembo della foresta nativa che ricopriva l'isola di Manhattan alla fine del XVII secolo, quando gli olandesi vi sbarcarono per la prima volta. Completato nel 1978, il giardino mette in mostra le fasi di formazione del paesaggio, che è rappresentato nel suo processo di formazione dalle origini fino al raggiungimento del climax ambientale, con il prato fiorito disseminato di arbusti, betulle, noccioli, con un boschetto di faggi e una piccola foresta di cedro rosso, alberi di ciliegio e di amarene e molte altre piante, mentre la parte nord è dominata dal bosco di querce, frassini e olmi.

La scultura può scivolare nel campo del paesaggio oppure, situandosi all'estremo opposto del celebre diagramma di Rosalind Krauss (1979, pp. 30-44), può materializzarsi in elementi di derivazione quasi esclusivamente architettonica. Per esempio *Memorial to the Murdered Jews of Europe* costruito a Berlino da Peter Eisenman, inaugurato il 10 maggio 2005, è un'installazione complessa, a più dimensioni, che sfugge a una precisa classificazione e che mescola elementi di architettura, paesaggio e Land Art. Il progetto, nella versione presentata al concorso vinto nel



Peter Eisenman, 'Memorial to the Murdered Jews of Europe', Berlino, 2005
Fonte: Eisenman Architects, 2005

1997, ha visto anche la partecipazione dello scultore Richard Serra e in effetti l'opera, nella sua configurazione finale, ricorda molti studi precedenti di Eisenman ma anche le rigide, inerti strutture che Serra ha disseminato in piazze e strade cittadine, suscitando anche sentimenti di reazione e di rifiuto. Come, per esempio, nella celebre vicenda del *Tilted Arc* (1981), una lunga lamina di ferro grezzo, 30 m di lunghezza e 4 di altezza, distesa a formare un muro che divide in due Federal Plaza, nel cuore della *downtown* di Manhattan. L'opera è contestata dai residenti e messa sotto accusa da una sottoscrizione pubblica, nel 1985 si celebra il processo e alla fine, dopo che quattro giurati su cinque si pronunciano contro la scultura, nella notte del 15 marzo 1989 *Tilted Arc* è smembrato in tre parti, rimosso dalla piazza e trasportato in una discarica di materiali ferrosi. Nel caso del memoriale berlinese Serra, poco incline al compromesso, rifiuta di seguire Eisenman nel processo di mediazione e di compromesso imposto dalle richieste di Helmuth Kohl, all'epoca cancelliere della Repubblica federale tedesca. «Serra non è il genere di persona che accetti di cambiare il suo lavoro – racconta Eisenman – gli architetti sono abituati a farlo, gli scultori molto meno» (Aloi, 2009). Nel breve testo inserito nel libro che, soprattutto attraverso un ampio servizio fotografico di Hélène Binet, documenta con generosità il memoriale berlinese, Peter Eisenman torna a riflettere sul rapporto che divide (e collega) architettura e scultura. Partendo dalla citazione della celebre dichiarazione di Adolf Loos secondo cui l'architettura, almeno intesa come arte, riguarda solo i monumenti e le tombe, Eisenman scrive: «Una delle differenze importanti tra la scultura e l'architettura è la questione della specificità del sito. Nella tradizione la differenza era chiara. La scultura era figurativa e operava un dislocamento dello spazio, era posta su una base o su un podio e, in fondo, era sempre rimovibile. L'architettura era invece sempre Site-Specific, spazio racchiuso e strutturalmente conforme alla legge di gravità. Nel Movimento moderno il luogo diventa un tema, per l'architettura, nel suo tentativo di produrre luoghi senza figura, astratti, e staccati da terra. I cinque punti di Le Corbusier, che includono lo spostamento dello spazio privato dal terreno al tetto giardino e la sostituzione delle fondazioni con i pilotis, ne sono un esempio». Negli anni '60, prosegue Eisenman, «a scultura diventa Site-Specific e questo movimento è ben documentato dai lavori di artisti come Robert Smithson, Michael Heizer, Carl Andre e Richard Serra, che cercarono di riorientare l'esperienza del soggetto» (Eisenman, 2005). D'altronde, Eisenman conosce molto bene le premesse teoriche e i processi adottati dagli artisti minimalisti e, negli anni '60, il suo lavoro ne costituisce una verifica importante. Per diversi aspetti, la prima architettura di Eisenman è molto vicina all'idea di Rosalind Krauss che, illustrando la combinatoria delle diverse possibilità con il diagramma del campo 'espanso', aveva definito la nuova scultura in base alla sua possibilità di andare oltre i limiti tradizionali e di entrare in rapporti di collaborazione, e di opposizione, con l'architettura e con il paesaggio. Nel progetto di Eisenman la questione riaffiora continuamente, almeno sotto le spoglie di un'architettura liberata dai vincoli funzionali, di pura forma o, per dirla con K. Michael Hays, di pura struttura: «per Eisenman lo scheletro è un oggetto identico alla propria struttura, un sistema che è consistente in sé piuttosto che corrispondere a un referente esterno» (Hays, 2010, p. 51), dove la struttura non è ciò che sopporta il peso della costruzione ma

piuttosto ciò che ne sostiene, e ne esprime, la forma e il senso ultimo. Come scrive Hays, Eisenman si colloca 'dopo la fine della fine', in uno spazio/tempo postumo dove gli elementi riaffiorano grazie a un lavoro di scavo e dove il progetto si incarica di ridisegnare la propria archeologia. Per esempio, come accade nella riesumazione fittizia delle tracce fittizie di costruzioni precedenti, come nel blocco berlinese di Kochstrasse, o come quando addirittura le tracce sono quelle, del tutto congetturali, lasciate da un progetto non realizzato come l'ospedale di Le Corbusier a Venezia il cui disegno è assunto, nel progetto per Cannaregio, come area di intervento. Scrivendo a proposito di questa azione post-corbusiana, Eisenman prefigura una strategia che sarà poi rielaborata e diventerà la matrice del memoriale berlinese: «a un esame ravvicinato questi oggetti rivelano che non contengono nulla, sono solidi blocchi senza vita che sembrano appartenere al contesto già da un tempo precedente. Sul terreno ci sono le tracce del loro spostamento, del loro distanziamento dalla vita. Essi lasciano una traccia, marcano l'assenza della loro presenza precedente: la loro presenza non è nient'altro che un'assenza» (Eisenman, 1980. p. 9).

Il mutato rapporto tra oggetto e spazio significa, per Eisenman, la fine di ogni possibilità di espressione simbolica e l'accettazione di una condizione di posterità, di 'fine della fine'; si tratta di una chiusura, di una liquidazione del patrimonio modernista che apre un territorio di libertà che Eisenman esplora in ogni direzione compiacendosi di ridefinire e modificare creativamente le regole del gioco.

Questi temi sono già presenti in modo esplicito in questo testo del 1983, quando Eisenman non poteva immaginare che avrebbe costruito il memoriale di Berlino e conduceva, per una rivista newyorchese, questa interessante conversazione con Richard Serra: «*Eisenman*: Rosalind Krauss ha scritto che nella scultura recente, come quella di Robert Morris o di David Smith, è intervenuto un cambiamento nel rapporto tra chi guarda e l'oggetto osservato. Perché un cambiamento, nella posizione di colui che guarda, determina un cambiamento nell'oggetto della scultura, lo spazio di chi guarda diventa parte dello spazio dell'oggetto. Oggetto e osservatore sembrano occupare lo stesso spazio. *Serra*: Cambiare il contenuto della percezione facendo coesistere colui che guarda e la scultura nello stesso spazio comportamentale implica movimento, tempo, aspettativa, eccetera. Questo non è cominciato né con David Smith né con Robert Morris. È un concetto che è stato sviluppato da Brancusi a Tirgu Jiu e che è poi continuato per tutto il XX secolo» (Serra e Eisenman, 1983, pp. 14-17).

A proposito dell'approccio teorico dei minimalisti, di cui Serra è un rappresentante di primo piano, Krauss spiega come l'uso dei mattoni refrattari, e di altri materiali ready made di produzione industriale, fosse un fattore importante per eliminare ogni possibile scoria di naturalismo. «L'idea che questi elementi non fossero stati realizzati dagli artisti ma fossero fabbricati per tutt'altro uso sociale – costruire case – conferiva loro un'opacità naturale. Era difficile leggerli in modo illusionistico o vedervi l'evocazione di qualche vita interna della forma (come una pietra erosa o cesellata può, in un contesto scultoreo, rinviare a forze viventi). I mattoni restano ostinatamente 'refrattari', sono oggetti d'uso piuttosto che veicoli dell'espressione. In questo senso, gli elementi fabbricati industrialmente forniscono, a un livello puramente astratto, l'idea di una semplice esteriorità» (Krauss, 1998,

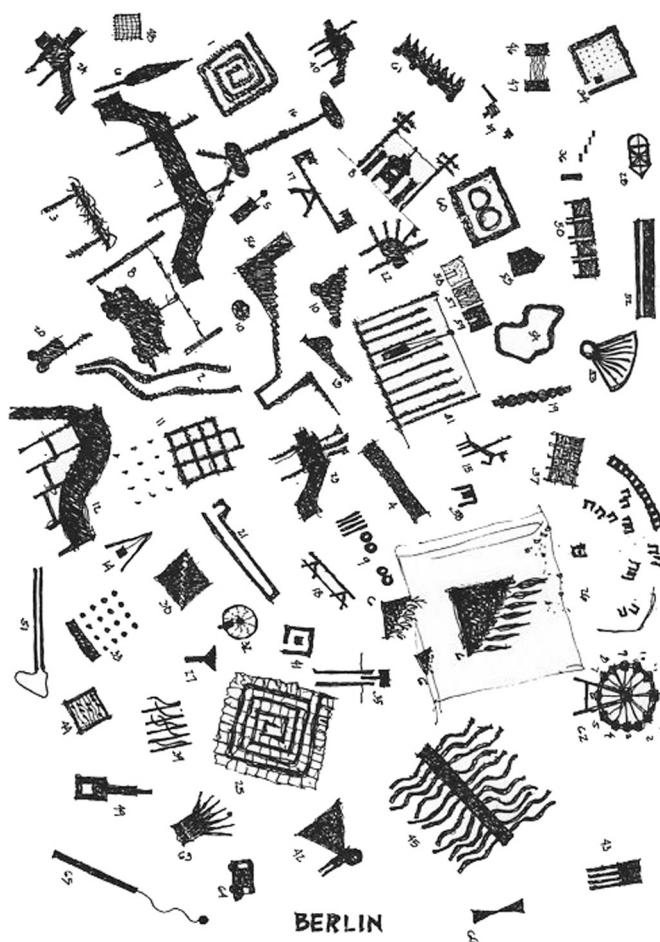
p. 252). E probabilmente i mattoni refrattari dei minimalisti sono i progenitori dei grandi blocchi di cemento, altrettanto industriali e anonimi, del memoriale berlinese. Ecco come li descrive Hanno Rauterberg: «sono tagliati con grande precisione e sono tutti larghi 95 cm, che è la stessa identica misura di tutti i passaggi, e hanno tutti esattamente la stessa lunghezza: 238 cm. Tuttavia, alcuni di loro sono ruotati [usa il termine 'tilted', lo stesso usato da Serra per il suo *Tilted Arc*] ma solo di pochi gradi».

Il monumento non è un luogo adatto per una passeggiata meditativa e contemplativa, anzi, l'esperienza è organizzata in un processo obbligatoriamente dinamico ed erratico perché non ci sono percorsi privilegiati né luoghi di sosta, chi si ferma blocca il passaggio agli altri visitatori e questa erranza è incerta e disturbata dalla continua minaccia, che ricorre ogni 238 cm, di una potenziale spiacevole collisione con un visitatore che procede seguendo un tacciato ortogonale. E i blocchi «sono così lisci, così finemente rifiniti, che nessun significato può rimanere attaccato alle loro pareti» (Rauterberg, 2005); cioè, in altre parole, sono perfettamente refrattari.

A Berlino si trova un altro memoriale importante, il *Giardino dell'esilio e dell'emigrazione*, disegnato da Daniel Libeskind come parte integrante del suo museo Ebraico inaugurato nel 2001. «È una piattaforma inclinata di 7 x 7 m, le colonne contengono terra e un sistema di irrigazione nascosto sottoterra permette alle piante di quercia (*Quercus phellos*) di crescere e di riunire le chiome oltre il termine dei pilastri. Le quarantotto colonne sono riempite di terra berlinese e il loro numero si riferisce al 1948, l'anno in cui si formò lo stato di Israele. La colonna al centro, l'unica che invece contiene terra di Gerusalemme, rappresenta la città di Berlino» (Libeskind, 1999, p. 40).

Gli elementi scultorei e vegetali, i 49 totemici pilastri di cemento armato e le querce imprigionate formano uno spazio talmente compresso da diventare quasi inaccessibile e inabitabile, un'architettura condensata che è anche, alla maniera del campo «espanso» di Rosalind Krauss, un giardino di pietra e un'opera di scultura. L'aspetto forse meno convincente sta forse nel simbolismo numerologico piuttosto intricato mentre sembra più produttiva, ai fini della costruzione della forma, la sofisticata opera di traslitterazione e manipolazione dei segni che definisce l'intero progetto del museo. Che Libeskind spiega con parole piuttosto enigmatiche ma sicuramente suggestive: «[il progetto] si basa su figure invisibili le cui tracce costituiscono la geometria dell'edificio. La terra, il suolo su cui l'edificio appoggia non è, così come appare, solo quella di Kreuzberg [il quartiere in cui sorge il museo] ma è anche un'altra, un altrove che sta sia al di sopra che al di sotto dell'edificio» (*Ibid.*, p. 17). Libeskind affronta la questione simbolica da più parti, con una somma di strategie diverse.

Per esempio, ha dichiarato che l'impronta dell'edificio è ricavata dalla decostruzione della stella di David ma Bernhard Schneider, l'autore del saggio pubblicato nella monografia ufficiale del progetto, sostiene che «Libeskind deriva il profilo a zigzag, almeno in parte, dalle linee immaginarie che, sulla mappa della città, collegano le case in cui abitavano alcuni protagonisti della cultura ebraica berlinese: Heinrich von Kleist, Heinrich Heine, Mies van der Rohe, Rahel Varnhagen, Walter Benjamin, Arnold Schönberg» (*Ibid.*, p. 36), applicando un procedimento che ispira anche il titolo con cui Libeskind nomina il progetto: *Between the Lines*. Mentre sulle pareti sono riportate, o forse sarebbe meglio dire trascritte, le linee topografiche che collegavano, nel quartiere



John Hejduk, 'Victims', 1986, Berlino
Fonte: Hejduk, 1986

del museo, le abitazioni degli ebrei con quelle dei non ebrei o, secondo l'espressione usata da Libeskind, dei tedeschi⁴. Il centro nero e freddo racchiuso nel volume del museo trova il suo esatto corrispettivo geometrico nella torre dell'Olocausto, il volume in cemento grezzo che, isolato e sigillato, spicca per contrasto con il luminoso rivestimento di zinco dell'edificio e ne rappresenta l'opposto: l'assenza di luce, la non vita, il silenzio. La torre, in termini architettonici, si può anche interpretare come la rappresentazione plastica dei sei spazi vuoti che, in senso verticale, trafiggono e collegano i quattro livelli, dal piano sotterraneo al tetto.

Prima di Eisenman e Libeskind, altri hanno riannodato i fili di memorie lacerate dalle tragedie della seconda guerra mondiale e dell'Olocausto, per esempio John Hejduk che, nelle sue *Masques*, 'maschere' disegnate attorno al 1979, «in cui i loro villaggi temporanei e i loro caratteri si riferiscono ai ghetti murati e ai golem delle città europee ma anche alle carovane dei coloni dell'Ovest americano» (Hays, 2010, p. 110).

Nella serie *Victims* (1986) il riferimento all'Olocausto è esplicito, con 67 personaggi che si chiamano gli Scomparsi, gli Esiliati e i Morti e che sono «rappresentazioni del non detto, delle rimozioni che funzionano da eterni richiami, in una sorta di teatro della memoria, a un passato scomodo, sia nei luoghi che occupano che nelle forme che assumono» (Vidler, 2005, pp. 48-57), e che si riferiscono in modo evidente all'ambiente di un campo di concentramento (Hays, 2010, p. 119). E anche in altre occasioni, a Berlino, a Vladivostok e a Riga, Hejduk riesce a spogliare l'architettura dei suoi attributi basilari: bellezza, solidità e utilità sono rinnegate con il risultato che gli oggetti architettonici amplificano il loro messaggio, diventano pura voce, pura testimonianza.

Deprivandosi di tutto si espongono e, proprio grazie alla loro fragilità, diventano intoccabili e raggiungono lo status di monumenti, nel senso più antiretorico e più destabilizzante che si possa immaginare. Come ha scritto David Shapiro, in evidente polemica con la posizione teorica rappresentata da Kenneth Frampton, «in Hejduk, come in Walter Benjamin, troviamo un'immagine che è, allo stesso tempo, trascendentale e logica. Altro che «regionalismo critico», qui ci si ricorda che la regione dominante è quella della mente»⁵. L'annuncio degli angeli di Hejduk riguarda non solo le sue maschere e le sue vittime, ma forse l'intero campo che stiamo esplorando, e ci dice che «è possibile costruire un nuovo mondo ma non è ancora giunto il momento. Dobbiamo attendere, perché non abbiamo ancora finito di distruggere quello vecchio» (Hays, 2010, p. 117).

Note

1. «Viewing a landscape through a window implies a separation. A window breaks the connection between being in a landscape and seeing it. Landscape becomes purely visual, and consequently available to experience only through memory. Le Corbusier's fenetre en longueur works to put this condition, this caesura, in evidence» (Colomina, 1987). Un ulteriore approfondimento della finestra e della dimensione ottica si trova in Colomina, 1996 (vedi in particolare il primo capitolo, 'Windows').

2. *Neuromancer*, il romanzo pubblicato da William Gibson nel 1984, fu il libro che aprì il dibattito sul cyberpunk, poi ripreso in diversi studi da Georges Teyssot e da altri teorici americani.

3. Jeffrey Deitch realizzò la mostra d'arte Post Human che esordì al Musée d'Art Contemporaine di Losanna nel 1992 e si trasferì poi al

Castello di Rivoli e in altre sedi.

4. «The windows are the physical manifestation of a matrix of connections pervading the site. These 'cuts' are the actual topographical lines joining addresses of Germans and Jews immediately around the site and radiating outwards. The windows are the 'writing of the addresses by the walls of the Museum itself» (Libeskind, 1999, p. 27).

5. Un'interessante lettura delle architetture nomadi si trova nel testo di David Shapiro, 1987.

Riferimenti bibliografici

- Aa.Vv., 1975, *Il teatro del Bauhaus*. Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar, Einaudi, Torino.
- Agamben G., 2005, *Profanazioni*, nottetempo, Roma (vedi in particolare il cap. «Parodia», pp. 39-56).
- Aloi D., 2009, *Memory and Memorial: Peter Eisenman Details German Holocaust Memorial Project*, in «Chronicle Online», Cornell University, New York.
- Carpo M., 2001, *The Alphabet and the Algorithm*, The Mit Press, Cambridge, MA.
- Colomina B., 1987, «Le Corbusier and Photography», *Assemblage*, n. 4, The Mit Press, Cambridge, MA.
- Colomina B., 1996, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, The Mit Press, Cambridge, MA.
- de Solà Morales I., 1988, «L'intervento architettonico: i limiti dell'imitazione/The Architectural Intervention: The Limits of Imitation», in Grassi G., *Architettura lingua morta/Architecture Dead Language*, Electa, Milano, p. 16.
- Eisenman P., 1980, «Tre testi per Venezia», *Domus*, n. 611, p. 9.
- Eisenman P., 2005, «The Silence of Excess», in *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Müller, Zürich.
- Grassi G., 1988, «Architettura lingua morta/Architecture Dead Language», *Quaderni di Lotus/Lotus Documents*, n. 9, Electa, Milano.
- Grassi G., 1988, «Questioni di progettazione/Questions of Design», in Id., *Architettura lingua morta/Architecture Dead Language*, Electa, Milano, p. 32.
- Greene D., 1999, «Gardener's Notebook», in Cook P. (ed.), *Archigram* (1972), Princeton Architectural Press, New York, p. 110.
- Hays K.M., 2010, *Architecture's Desire. Reading the Late Avant-garde*, The Mit Press, Cambridge, MA.
- Hejduk J., 1986, *Victims*, The Architectural Association, London.
- Krauss R., 1979, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, n.8, The Mit Press, Cambridge, MA., pp. 30-44.
- Krauss R., 1998, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano (ed. or., 1981, «Passages in Modern Sculptures», The Mit Press, Cambridge, MA.).
- Le Corbusier, 1959, *L'urbanisme de trois établissements humains*, Edition de Minuit, Paris.
- Libeskind D., 1999, *Jewish Museum Berlin*, Prestel, Munchen-New York.
- Oma-Koolhaas R. and Mau B., 1995, *S.M.L.XL.*, Monacelli Press, New York.
- Pisani D., 2011, *L'architettura è un gesto. Ludwig Wittgenstein architetto*, Quodlibet, Macerata.
- Rauterberg H., 2005, «Building Site of Remembrance», in *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Müller, Zürich.
- Serra R., Eisenman P., 1999, «Intervista», in Serra R., *Westozone*, Roma (prima pubblicazione in *Skyline*, 04/1983, pp. 14-17).
- Shapiro D., 1987, «The Clock of Deletion: Time and John Hejduk's Architecture», in Hejduk J., *Collapse of Time. And Other Diaries of Construction*, Architectural Association, London.
- Tamburelli P.P., 2011, *Una casa è una casa: l'architettura è un gesto*, in «Domusweb», 27 giugno.
- Vidler A., 1992, *The Architectural Uncanny*, The Mit Press, Cambridge, MA (ed. It., 2006, «Il perturbante dell'architettura», Einaudi, Torino).
- Vidler A., 2005, «Vagabond Architecture», *Lotus*, n. 124, pp. 48-57.