

Op.cit.

selezione della critica d'arte contemporanea

La fine del disegno? - Happening come rituale dell'interazione - Confronto critico tra Victor Papanek e Alain Findeli - Libri, riviste e mostre

Grafica Elettronica

Op.cit.

Selezione della critica d'arte contemporanea

Op.cit.

rivista quadrimestrale
di selezione della critica d'arte contemporanea

Direttore: Renato De Fusco

Comitato scientifico

Philippe Daverio
Kenneth Frampton
Giuseppe Galasso
Vittorio Gregotti
Juan Miguel Hernández León
Aldo Masullo
Vanni Pasca
Franco Purini
Joseph Rykwert

Comitato redazionale

Roberta Amirante
Pasquale Belfiore
Alessandro Castagnaro
Imma Forino
Emma Labruna
(*Segretaria di redazione*)
Francesca Rinaldi
Livio Sacchi

Redazione: 80123 Napoli, Via Vincenzo Padula, 2

info: +39 081 7690783 - +39 081 2538071

e-mail: rendefus@unina.it - elabruna@unina.it

Amministrazione: 80128 Napoli, Via B. Cavallino, 35/G

info: +39 081 5595114 - +39 081 5597681

e-mail: info@graficaelettronica.it

Abbonamento annuale: Italia € 25,00 - Estero € 28,00

Un fascicolo separato: Italia € 9,00 - Estero € 10,00

Un fascicolo arretrato: Italia € 10,00 - Estero € 11,00

Spedizione in abbonamento postale 70%

Direzione commerciale imprese - Napoli C/C/P n. 1012060917

Grafica Elettronica

| | | |
|----------------|---|----|
| L. SACCHI, | <i>La fine del disegno?</i> | 5 |
| P. FAMELI, | <i>Happening come rituale dell'interazione</i> | 17 |
| M.A. SBORDONE, | <i>Confronto critico tra Victor Papanek e Alain Findeli</i> | 27 |
| | <i>Libri, riviste e mostre</i> | 41 |

Alla redazione di questo numero hanno collaborato:
Michela Bassanelli, Mario Coppola, Cesare de Seta, Giovanni Multari,
Massimo Visone.

aderire all'*immaginario urbano* dei residenti, facendo i conti anzitutto con le aspettative – e quindi con le abitudini e la memoria – di questi ultimi. D'Auria approfondisce anche la questione della "sostenibilità" del campo, intesa sia come capacità di entrare in una relazione equilibrata con l'ecosistema insediato, sia come facoltà di preservare l'identità, e quindi gli usi e i costumi, dei residenti. Inoltre il campo, la sua forma urbana, deve essere, per quanto vi concerne, in grado di garantire equità sociale ed evitare qualsiasi forma di ghettizzazione. A questi scopi l'autore suggerisce la relazionalità del progetto rispetto alle forme urbane e architettoniche sedimentate nel territorio – le più valide anche rispetto all'adattamento bioclimatico – e l'attento studio della vegetazione e del paesaggio, in maniera che il campo sia correttamente orientato (sfruttando l'esposizione più favorevole), occupi la minore area possibile di suolo e, quindi, stabilisca un equilibrio estetico e fisiologico con il paesaggio, dal momento in cui, scrive D'Auria, "appare evidente che la «sostenibilità globale» (...) ha a che fare in prima istanza con la salvaguardia dell'ambiente naturale – che determina per tanti versi quello culturale".

Anche in relazione alla necessaria conciliazione tra innovazione tecnologica e risultato estetico finale, che deve essere in grado come anticipato di tener conto delle aspettative dei residenti, l'autore analizza l'importanza delle Valutazioni d'Impatto Ambientale (VIA) in quanto strumenti capaci di "mettere a siste-

ma" le problematiche di natura ecologica, sociale, economica e paesaggistica valutando secondo approcci multi-criterio l'impatto sul territorio del nuovo insediamento.

Per quanto concerne la scelta della tipologia dei moduli abitativi del campo, D'Auria sottolinea la necessità di evitare – per quanto possibile – residenze monofamiliari disseminate sul terreno in favore di una compattezza e di una densità che permettano la vitalità dei nuovi spazi. Il testo chiarisce anche l'importanza, all'interno del campo, di un baricentro – ispirato dalle migliori esperienze urbanistiche internazionali, dalle New Towns britanniche alle migliori pratiche svedesi definite come vincenti ibridi *razional-organici* – dove si condensino le attività collettive (scuole, servizi pubblici, attività di rappresentanza, eccetera), in maniera da rendere possibile lo sviluppo di uno "spazio pubblico" non come mera somma di spazi esterni accessibili, ma come spazio capace di supportare lo sviluppo di uno spirito comunitario e l'espressione del potenziale individuale. Ciò, secondo l'autore, può essere ottenuto non già con la semplice presenza di ambienti aperti, ma attraverso una corretta costituzione/configurazione degli spazi esterni, disposti secondo un *tipo urbano* la cui struttura sia coerente, continua, connessa; configurati attraverso un sistema policentrico composto da unità spaziali differenziate e ciascuna dotata di una propria *enclosure*, di un preciso carattere, costituendo così materica *spina dorsale della comunità*.

Da qui l'autore suggerisce il borgo medievale come tipo urbano più adatto per un nuovo insediamento, dal momento in cui la *variatio*, l'interconnessione, l'irregolarità e, in una parola, la complessità di tali tessuti meglio si prestano al raggiungimento dei suddetti obiettivi. D'Auria sottolinea l'importanza vitale di spazi verdi attrezzati pubblici e suggerisce edifici che – secondo la lezione di Aldo Rossi – adottino, per quanto possibile nei limiti di un linguaggio contemporaneo, i colori, i materiali e le forme del contesto urbano originario, preservando così il carattere dei luoghi. Le costruzioni, anziché stilisticamente povere ed eccessivamente uniformi, dovrebbero permettere inoltre modifiche, personalizzazioni e addizioni; ciascuna residenza dovrebbe essere altresì dotata di una propria area verde privata, evitando l'utilizzo di capsule abitative interamente prefabbricate – inadeguate alle necessità psicologiche di un insediamento permanente – e l'*eccesso di tecnologia* sempre più comune che trasforma il progetto in una bizzarra *spettacolarizzazione*. Ciò dovrebbe contribuire a evitare l'artificiosità dei campi tradizionali e a permettere un eventuale riutilizzo per destinazioni d'uso differenti (studentati, alloggi per giovani coppie, impianti turistici o strutture per l'accoglienza dei migranti). In conclusione, "Abitare nell'emergenza" suggerisce che il nuovo insediamento sia rispondente agli standard tracciati dai protocolli internazionali per la sostenibilità (tra cui il LEED) con edifici a zero emissioni, e sia progettato utilizzando come tracciati

regolatori di partenza eventuali sentieri già presenti nell'area, di modo che la forma del nuovo *borgo*, oltre ad essere intrinsecamente ecocompatibile, sia organicamente intrecciata al suo sito anziché rigidamente sovrimposta, mirando a una profonda e armonica fusione tra il nuovo insediamento e il suo ambiente.

M. C.

A. ZEVI, *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Donzelli editore, Roma, 2014.

Orizzontalità, invisibilità, temporaneità, diffusione, partecipazione, sono alcune delle prerogative dei *Monumenti per difetto*, protagonisti dell'ultimo libro di Adachia Zevi. Scritto in occasione del Settantesimo anniversario dell'eccidio delle Fosse Ardeatine, come prosecuzione del primo libro dedicato alla strage romana (Adachia Zevi, *Fosse Ardeatine*, Universale di Architettura, ed. testo & immagine, Torino, 2000), il volume traccia una riflessione ulteriore sul ruolo e sull'evoluzione di monumenti e memoriali. Il mausoleo romano, esito del primo concorso dell'Italia democratica (1945), pone le basi per alcuni atteggiamenti e linguaggi che sono diventati indispensabili in un progetto di memorializzazione. Se, fino ad allora, le prerogative dei monumenti erano state: **unicità, staticità, ieraticità, persistenza, ipertrofia dimensionale, simmetria, centralità, retorica, indifferenza al luogo, aulicità dei materiali, eloquenza, esproprio delle**

emozioni, il mausoleo segna una prassi mnemonica nuova. Non è più una semplice stele, un oggetto da contemplare, ma diventa un percorso da agire per rivivere personalmente il dramma. Analizzando la distribuzione dei singoli episodi, naturali, artistici e architettonici che si ritrovano lungo il percorso, si nota come il centro del monumento sia un vuoto. Da questo spazio dell'assenza è possibile scorgere tutti i singoli eventi che strutturano il piazzale e che si possono fruire liberamente: la collina, l'ingresso alle gallerie, il luogo delle sepolture e il gruppo scultoreo. In questo senso il mausoleo si pone come antitesi del monumento: **non occupa infatti una postazione privilegiata né impone un percorso preferenziale, ma, quasi invisibile dalla cancellata d'ingresso si fa fruire dinamicamente, come uno dei tanti episodi del complesso, per visioni di scorcio, parziali e successive.** A partire dalle Fosse Ardeatine come luogo da percorrere, spazio architettonico fruibile, l'autrice traccia le tappe principali dell'evoluzione del monumento che diventa brano di città, monumento a scomparsa o invisibile e, infine, monumento diffuso. Ogni tappa si concentra su un caso studio esemplare che viene analizzato, descritto e interpretato in modo approfondito, con continui rimandi alla storia dell'arte che arricchiscono costantemente la lettura di significati e spunti interessanti. Passo successivo al mausoleo romano è il Memoriale per gli ebrei assassinati in Europa (Denkmal fuer di ermordeten Juden Europas) dell'architetto Peter Eisenmann a

Berlino **perché riprende ed estende il carattere urbano del monumento.** Il processo che ha portato alla realizzazione del memoriale è stato lungo e ricco di controversie; le prime richieste di costruzione compaiono nel 1988 ma bisognerà attendere fino al 2005 per vederlo realizzato. In mezzo ci sono stati due concorsi, 528 progetti presentati, titubanze e una serie di vicissitudini. Alla fine la scelta è ricaduta sulla proposta di Eisenmann-Serra che, a causa dei sostanziali cambiamenti richiesti rispetto al progetto originario (una diminuzione del numero dei pilastri, una diminuzione della loro altezza, un ampliamento della larghezza dei corridoi) verrà firmato solo dall'architetto. I 2711 pilastri che compongono il memoriale nascono da una griglia urbana con chiari riferimenti al minimalismo. Alcuni accorgimenti, come la variazione delle altezze dei singoli parallelepipedi e il movimento del suolo, rendono la fruizione del visitatore "instabile, disestata e squilibrata". La griglia razionale diventa struttura labile, disorientante, insicura e rispecchia il tema della follia, della ragione che diviene pazzia. Il memoriale di Eisenmann rappresenta una nuova tappa nella storia della commemorazione: **da monumento come percorso a monumento come brano di città [...] il memoriale di Berlino è sempre aperto, come il resto della città; ci si imbatte in esso senza saperlo.** C'è chi ha criticato il memoriale perché sottoposto ad ogni genere di evento improprio, definendolo a *toilet*, chi perché troppo labirintico e concettuale, chi perché non ha

nulla di autentico. In realtà proprio la contaminazione degli usi, la profanazione dello spazio, per usare le parole di Giorgio Agamben, permettono di far entrare questo memoriale nella vita di tutti i giorni. La scelta più radicale spetta però al contro-monumento o monumento a scomparsa, definizione che racchiude una serie di atteggiamenti che caratterizzano alcune opere dalla metà degli anni Ottanta a oggi, in cui la Zevi individua il tipo di realizzazione più consono alla cultura ebraica: **l'ebraismo è una religione anti-idolatrica, che mette al centro la responsabilità individuale, la tradizione orale, il libro, il commento e l'interpretazione continua. Il monumento tradizionale invece spinge all'idolatria, perché lo si venera, ci commuove e fa piangere.** I contro-monumenti, termine coniato dallo storico americano James Young, si pongono, come dice la parola stessa, contro uno o più caratteri esemplari del monumento. Il Monumento contro il fascismo, la guerra, la violenza – per la pace e i diritti umani dei coniugi Gerz (*Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte*, 1986) è il caso per eccellenza. Una colonna quadrata alta dodici metri e destinata alla lenta scomparsa nel suolo dopo sette anni, si trasforma in monumento attivo poiché richiede la partecipazione della popolazione nel processo di rielaborazione della memoria. Il suo intento non è di consolare ma di provocare, non vuole rimanere in eterno ma essere soggetto al continuo cambiamento e alla sparizione, vuole stimolare un'interazione con i passanti, non rima-

nere perfetto, ma poter essere violato. I contro-monumenti in alcuni casi dimostrano "fisicamente" la loro volontà di andare "contro" a dei caratteri noti e codificati, in altri riducono al minimo l'ingombro materiale e l'espressività, diventando mimetici, come nel progetto dei cartelli di Renata Stih e Frieder Schnock nel quartiere Schöneberg di Berlino, o invisibili come nel Monumento contro il razzismo a Saarbrücken: **il monumento dei Gerz è orizzontale, coincide anzi con il pavimento, con la strada, con la città. Nell'impossibilità di distinguerlo dal semplice manto stradale, si cammina su di esso, su quei nomi, su quei cimiteri interrati.** Prima di giungere all'ultima tappa di questo percorso, l'autrice si sofferma sulla descrizione di due musei, entrambi fondamentali per il ruolo che hanno avuto nel percorso di definizione della memoria collettiva in relazione ai drammi della Shoah: il National Holocaust Memorial Museum di Washington come memoria letterale e il Jüdisches Museum di Berlino come memoria esemplare, per usare le definizioni di Tzvetan Todorov. Nel primo caso il museo ricrea in modo letterale nell'organizzazione degli spazi e nella selezione dei materiali, l'atmosfera di distruzione e controllo di un campo di concentramento: **Il progetto realizzato si mostrava alla fine come un campo di concentramento contratto e rinchiuso su se stesso, forse più simile a Mauthausen che ad Auschwitz, con torrette ravvicinate, camminamenti aerei simili a quelli dei capannoni industriali o ai percorsi "separa-**

ti” previsti per i cittadini ebrei durante il nazismo (Ruggeri Tricoli, *Trauma. Memoriali e musei fra tragedia e controversia*, 2009, p. 396). L’ampliamento di Daniel Libeskind rappresenta nell’architettura stessa il dramma; l’edificio è pensato come luogo performativo, un meccanismo che il visitatore può interpretare secondo le sue sensazioni, attraversando e percorrendo lo spazio, non traduce in modo letterale gli spazi ma evoca delle sensazioni. Libeskind definisce il suo progetto *Between the lines*, dall’intersezione di due linee spezzate si formano cinque grandi spazi vuoti che simboleggiano una perdita, una mancanza. Il museo di Berlino con la sua architettura diventa esso stesso memoriale, raccontando in prima persona, nei percorsi, nei vuoti e negli spazi, la memoria degli eventi, è un’architettura emozionale. Dopo questa necessaria digressione sul ruolo del museo come contenitore di memorie per eccellenza, la Zevi conclude il suo viaggio con il monumento diffuso, per ora ultimo baluardo di questo percorso di 70 anni di storia dei monumenti. Caso paradigmatico sono gli Stolpersteine, termine tedesco che significa *pietre d’inciampo*, dell’artista tedesco Gunther Demning. Obiettivo titanico e quasi impossibile del progetto è riportare a casa le 10 000 000 persone che hanno perso la vita nei campi di concentramento. Iniziato nel 1993 a Colonia, il progetto conta oggi 45 000 nomi incisi in 17 paesi europei e 898 città tedesche. L’opera consiste in un piccolo sampietrino d’ottone posto davanti alla porta di casa in cui abitò il deportato e sul

quale sono incisi il nome della persona, l’anno di nascita, la data e il luogo di deportazione e, quando nota, la data di morte. L’assenza di retorica, nella targa si inciampa infatti casualmente, l’integrazione urbana, la diffusione, il rapporto tra passato e presente e tra individuo e collettività rendono il monumento ancora più distante dai suoi caratteri originari di unicità e centralità: **non sono centripete come un monumento, non occupano un luogo simbolicamente prominente ma sono centrifughe come una mappa urbana. Non esigono contemplazione ma una fruizione dinamica e temporalizzata.**

Nell’evoluzione tracciata dalla Zevi emerge una nuova visione poetica del monumento quale strumento prezioso per una rielaborazione attiva, critica e personale della memoria, **ma il passato non elaborato, cioè non compreso, non divenuto esperienza, pesa come un’eredità muta, minacciosa, sul futuro** (Jedlowski, *Memoria esperienza e modernità*, 1989, p. 144). La memoria cessa di essere concepita come un monolite di pietra che funge da simbolo e monito, per diventare un’espressione fluida attraverso l’uso di forme maggiormente conciliatorie in grado di penetrare nella vita di tutti i giorni. Il libro non ha una vera e propria conclusione, lascia aperta la strada a nuove tappe, nuovi progetti che attraverso l’arte e l’architettura siano in grado di stimolare una elaborazione sempre nuova della memoria e della storia.

GIO PONTI, *Amate l’Architettura*, Rizzoli, Milano 2014.

Il volume di Gio Ponti, *Amate l’Architettura*, è la riedizione di un lavoro del 1957 di cui recentemente Rizzoli ha pubblicato la terza ristampa integrale. È un volume con pagine di diversi colori tanto che, visto di taglio, restituisce l’idea di un folder denso di appunti, questioni e temi raccolti in un succinto archivio. La passione e l’ottimismo per l’architettura che Ponti sente e descrive è, senza dubbio, passione per l’umano e testimonianza dell’umano vivere. Un intellettuale equidistante anzi distaccato da tutti gli indirizzi, da tutti i movimenti istituzionalizzati e definiti – novecento e razionalismo – anche se osservatore partecipe, curioso e cordiale di tutto quanto costituiva dibattito, pensiero, lavoro. È necessario fissare questo, che è la descrizione che Lisa Ponti fa di suo padre, per comprendere il valore che assume l’architettura di Ponti che è forma profondamente ed intimamente legata ad una idea precisa dell’architettura, che è regola, come possibilità di indagare il possibile, guardando contemporaneamente i fatti singoli e la loro appartenenza al molteplice, così come l’essere e il divenire. Questa rimane, probabilmente, la ragione di fondo per prendere oggi ancora in mano il libro e ritrovare questa sintesi di anima e di corpo, di progetto e costruzione che appare oggi irrimediabilmente perduta, e vivere le atmosfere dei suoi lavori densi di tensione narrante ininterrotta e precisa. Icona della modernità, **Amate l’architettura**, è un **libro-breviario**, autobio-

grafia di un autore nella sua piena maturità. Ponti ha 66 anni, ed è all’apice della sua carriera, anni in cui vede sorgere l’opera che più gli assicurerà popolarità internazionale, il Grattacielo Pirelli (1956-1960). L’architettura è un cristallo per Gio Ponti, una forma definita e conclusa, come un’opera d’arte che non si può perfezionare. In quest’idea di purezza cristallina, si introduce un rapporto fra architettura e struttura per definire ciò che deve essere visibile, in cui l’uso inventivo di materiali e tecniche risolverà le necessità di costruzione e durata. Architettura e struttura si possono identificare: secondo Gio Ponti il grattacielo Pirelli è un esempio. L’architettura del grattacielo mostra i principi di leggerezza, aspirazione alla durata, unione di tecnica e forma, rappresentatività, progetto della visione notturna, che Ponti ribadisce con chiarezza nel suo libro, quasi il testo fatto di appunti, frasi, colori, restituisce quella densità di azioni e conoscenza proprie del progetto di architettura. L’edificio condensa idee ed esprime una concezione unitaria e definitiva: la copertura è conclusa con una vela, tessere di ceramica ricoprono le strutture a vista, le vetrate continue su profili in alluminio sono un’invenzione tecnica e formale, le grandi luci libere in pianta propongono moduli spaziali e orientano la struttura portante su due coppie di setti trasversali centrali e, ai lati, sui quattro setti obliqui a vista.

Una **essenziale e appassionata** architettura, come i suoi scritti.

Potremmo definire così oggi il libro **Amate l’architettura, essenziale e appassionato**, un te-