



Comune di
Milano

casva
gli archivi del progetto a Milano



POLITECNICO
MILANO 1863

MILANO MONDO IMMAGINATO

PROGETTI IN VIAGGIO DAGLI ARCHIVI CASVA

Un progetto a cura di Maria Fratelli
direttore del CASVA

in collaborazione con:

Politecnico di Milano
Scuola di Architettura Urbanistica
e Ingegneria delle Costruzioni
DAStU Dipartimento di Architettura
e Studi Urbani

MILANO MONDO IMMAGINATO

PROGETTI IN VIAGGIO

Politecnico di Milano, Scuola di Architettura Urbanistica
e Ingegneria delle Costruzioni

DASStU Dipartimento di Architettura e Studi Urbani

5 dicembre 2016 - 31 gennaio 2017

Spazio mostre Guido Nardi - Via Ampère 2, Milano



Comune di
Milano

COMUNE DI MILANO

Sindaco

Giuseppe Sala

Assessore alla Cultura

Filippo del Corno

Direttore Centrale Cultura

Giulia Amato

Ufficio Stampa

Elena Maria Conenna

casva

gli archivi del progetto a Milano

CASVA - CENTRO ALTI STUDI SULLE ARTI VISIVE ARCHIVI DEL PROGETTO A MILANO

Direttore

Maria Fratelli

Conservatoria

Chiara Fabi, Elisabetta Pernich, Cristina Filippi

Staff

Anna De Benedetto, Adriana Ferrante, Serafina Valente

<https://casva.milanocastello.it>

MILANO MONDO IMMAGINATO

PROGETTI IN VIAGGIO

Mostra a cura di

Maria Fratelli, Luca Basso Peressut, Mariella Brenna,
Enrico Gianni, Lukas Janisch, Elisabetta Martelli,
Francesco Pasquali

Catalogo a cura di

Mariella Brenna

In collaborazione con



POLITECNICO

MILANO 1863

POLITECNICO DI MILANO
SCUOLA DI ARCHITETTURA URBANISTICA
E INGEGNERIA DELLE COSTRUZIONI

DAStU, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani

Unità di ricerca AIMAC

Architettura degli Interni, Musei, Ambiente Costruito
coordinatore Luca Basso Peressut

Reference CASVA

Elisabetta Pernich

Art director del progetto

Elisabetta Martelli

Ricerche d'archivio

Elisabetta Martelli

Progetto di allestimento della mostra alla Scuola
di Architettura e Società del Politecnico di Milano

Mariella Brenna, Enrico Gianni, Lukas Janisch,
Elisabetta Martelli, Francesco Pasquali

Riprese fotografiche del materiale d'archivio

Giovanni Pasquali

Realizzazione allestimenti

Rino-Grafica e Stampa Srl

Note biografiche sui progettisti

Pierfrancesco Sacerdoti

Progetto grafico catalogo

Enrico Delitala

Consulenza grafica

Emiliano Biondelli, Domenico Fasano

Assistenza al progetto grafico

Giorgio Cerrato

Tipografia

Rino-Grafica e Stampa Srl

© 2018 Comune di Milano - CASVA

Tutti i diritti riservati

ISBN 9788899669195

È vietata la riproduzione non autorizzata anche parziale,
con qualsiasi mezzo

L'editore è a disposizione degli eventuali aventi diritto
fino ad ora non rintracciati

VIAGGIO

“Semplice il desiderio di trovarsi lontani da un brutto posto. Meno ovvia la strada da percorrere per andarsene, bisogna prima aprirla. La pianura, dov'è possibile dirigersi in ogni direzione, rende difficile la strada giusta quanto la montagna che sembra sbarrarla. Di qui la condizione particolarmente amara e strana del perdere la strada. Che consiste in un'estensione del volere cui manca, o manca ancora, il potere, la condizione di un seme che non riesce a diventare fiore.”

Bloch, E., *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 861-862.

“Ma se le utopie geografiche hanno l'aspetto dimesso della semplice scoperta di una realtà già presente, la ragione di ciò è tutt'altro che dimessa, è anzi *follemente audace*. E' la stessa ragione che questo punto unifica l'utopia medica con quella geografica, la salute come bene semplicemente sepolto, con l'Eldorado-Eden come bene semplicemente nascosto e lontano. Emerge da ultimo che la presunta presenza di questi scopi contenutistici *manifesta in entrambi gli ambiti intenzioni utopiche del tutto estreme*.”

Ibidem p. 866.

Introduzione

Milano mondo immaginato è una mostra temporanea all'interno di un progetto permanente, quello di mettere a disposizione della comunità scientifica i materiali di archivio del CASVA che riguardano l'opera degli architetti milanesi nel mondo.

Il Novecento è stato il secolo delle grandi trasformazioni politiche, sociali e culturali; dall'autarchia alla costituzione dell'Europa -ed ora dalla paura della sua disgregazione- si sono registrati grandi cambiamenti nelle relazioni tra il nostro paese e il mondo: due guerre mondiali hanno segnato la storia, distrutto e ricomposto il sistema di relazioni tra Stati, economie e società, ridiscusso il sistema di valori che li unisce.

Il Novecento ha diffuso ideali e reso immaginabile un equilibrio infine possibile, un mondo che non avrebbe più commesso errori tanto fatali, un mondo aperto da percorrere in ogni direzione perché, come disse Gagarin dallo spazio: "la terra è bellissima, da qui non ci sono confini".

Il Novecento... si compiva 17 anni or sono. L'ingresso nel secondo millennio ha rivelato come troppe cose stessero deviando il loro corso e diventando molto diverse da come erano state prospettate.

Rivisitare il nord e il sud, l'oriente e l'occidente, con gli occhi degli architetti del CASVA è un modo per indagare cosa sia veramente successo nel secolo scorso: capire le tensioni, le pulsioni, le resistenze e le utopie che hanno agito nel mondo del progetto è un modo inedito per rileggere i rapporti del

nostro epicentro culturale in relazione con le altre culture e le suggestioni con cui è entrato in contatto: per accoglierle, contaminarle o modificarle a sua somiglianza.

Quattro progetti, uno per ogni punto cardinale, sono stati selezionati e presentati in mostra per illustrare alcune keywords essenziali nella storia dei rapporti internazionali nel Novecento: ARROCCAMENTO, ELDORADO, GLOBALIZZAZIONE, MIMESI, MIRABILIA.

Ad essere corrispondono il progetto per Palazzo Italia a Pechino di Vittorio Gregotti, quello per il Teatro della moda per Elisabeth Arden a New York di Luciano Baldessari, quello per il Nungwi Beach Hotel a Zanzibar (Tanzania) di Francesco Gnechi Ruscone, quello per il Padiglione Italia all'Esposizione Universale di Osaka dello Studio De Pas-D'Urbino-Lomazzi, e infine a corollario di queste proposte, è esposta parte della collezione dei "mirabilia" raccolti da Roberto Sambonet in tutto il mondo.

Si compie così un primo viaggio dentro i materiali di archivio, un percorso in quattro brevi tappe dentro la storia dell'architettura del Novecento.

Maria Fratelli

*Direttore CASVA - Centro Alti Studi sulle Arti Visive -
Archivi del Progetto a Milano - Comune di Milano*

L'archivio in mostra, una doppia distopia

“Gli archivi conservano testimonianza delle decisioni adottate, delle azioni svolte e delle memorie accumulate. Gli archivi costituiscono un patrimonio unico e insostituibile, trasmesso di generazione in generazione. I documenti archivistici sono gestiti fin dalla loro creazione in modo da preservarne il valore e il significato. Essi sono fonti affidabili di informazione per una amministrazione responsabile e trasparente.

Essi giocano un ruolo essenziale nello sviluppo delle società, contribuendo alla costituzione e alla salvaguardia della memoria individuale e collettiva.

L'accesso agli archivi arricchisce la nostra conoscenza della società umana, promuove la democrazia, tutela i diritti dei cittadini e migliora la qualità della vita ...”.

L'estratto dalla Dichiarazione Universale degli Archivi dell'ICA (International Council of Archives) del 2010, adottata dall'UNESCO nel 2011, chiarisce nei suoi contenuti la ricchezza e l'importanza del ruolo che l'archivio sta assumendo nella società contemporanea.

Da deposito a istituto di ricerca, l'archivio, oltre alla prioritaria azione conservativa di materiali eterogenei, integra e testimonia di attività e azioni, che compongono di fatto la nostra memoria collettiva.

La dichiarazione ICA afferma l'importanza e il ruolo del conservatore e del direttore dell'archivio, che con azioni mirate e programmate trasformano i documenti in fonti d'archivio: attraverso il riordino e le descrizioni

tramite l'inventario, li trasformano in risorse affidabili e accessibili. L'archivio si conferma nel suo ruolo di istituto che conserva i documenti, in modo da renderli disponibili senza privilegiare nulla: tutto nell'archivio viene posto allo stesso piano, tutto merita l'attenzione che si deve dare alla storia, per ricomporre sequenze e ricostruire verità. Ma c'è di più. Paolo Baratta, Presidente della Biennale di Venezia, in collaborazione con l'ASAC (l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale, che dal 1895 organizza mostre sulla società contemporanea con la *mission* di conservarne le tracce), dal 2012 si è fatto promotore di una serie di convegni sul rinnovato ruolo dell'archivio nella società e definisce l'archivio come "spazio dilatato del contemporaneo", dove il contemporaneo rivela l'archivio "come viva fonte di informazioni, quelle stesse informazioni che ci aiutano a capire e a organizzare il futuro". L'archivio si lega, oltre che alla storia, anche alla memoria, al ricordo, al vissuto individuale e collettivo. Il documento d'archivio è un indizio, una testimonianza di un'attività, fissata su un supporto, sempre differente, a volte molto fragile, sul quale va composto un nuovo contesto per poterlo risignificare. L'arricchimento del suo statuto, da conservativo a istitutivo di istanze culturali, si traduce, anche nel campo dell'architettura, in una presenza vivida di informazioni materiali e di relazioni, che affiancano sia l'attività dello storico, sia quella di chi si cimenta nella realizzazione delle mostre, necessarie per documentare un passato, ma soprattutto per partecipare alla costruzione del futuro. Da luogo prevalentemente elitario, che accoglie studiosi e ricercatori, l'archivio si apre oggi ai cittadini, adatta il suo atteggiamento conservatore alle domande di un pubblico, che è cambiato: non solo storici, ma curatori e ricercatori, che a vario titolo interpellano i documenti. Ripensa i suoi assetti e costruisce relazioni con le altre istituzioni. Le istanze che genera sono capaci di sensibilizzare l'opinione pubblica all'architettura come idea progettuale attiva.

Quali sono quindi le distopie, le visioni "ab-normal" che si intende proporre e che vanno contro la fin troppo comune accezione di archivio?

Prima distopia. L'archivio conserva e rende accessibili tutti i documenti in uno spazio che non è più quello d'origine, ha perso il suo artefice e spesso è catalogato con principi differenti. Presi di per sé, decontestualizzati dal luogo di lavoro, dove sono stati strumento operativo sulla città e il territorio, i documenti d'archivio rimangono ultimi testimoni di quel processo di azioni e scelte, che è alla base di ogni progetto di design o di architettura. Ma questo non è un limite, è una considerazione di consapevolezza, da cui consegue che *"spetta all'ordinatore, al curatore, al ricercatore dare senso, vita, alle cose d'archivio"*.

Gli oggetti sono dei manufatti culturali, costruiti dalla società che ne fa uso. I musei, le biblioteche e gli archivi sono istituzioni che devono continuamente imparare ad adeguarsi alle richieste di sapere e orientare la necessità del sapere.

"Milano Mondo Immaginato" segue a "Milano Città Immaginata" del 2015, la prima mostra nata dalla collaborazione tra il CASVA e il gruppo di ricerca AIMAC del DASTU alla Scuola di Architettura e Società.

Scopo della prima mostra è stato proprio quello di restituire il senso e il ruolo dell'archivio, ovvero la sua capacità di trasmettere i documenti attraverso codici seriali, di garantirne la reperibilità, l'accessibilità e la fruibilità e di consentire quell'avvicinamento alla materia della storia, con la consapevolezza che, come dice Fredi Drugman nel suo saggio "Imparare dalle cose", *"all'origine della visione c'è la conoscenza e che soltanto se questa è precisa e vicina alla materia lo sguardo può aprirsi su ciò che ancora non c'è e che può essere costruito"*.

L'archivio consente di vedere il futuro, di interrogarsi verso le cose che ancora non ci sono, verso quella modalità di visione, così insita al mestiere dell'architetto.

Aprire lo sguardo sui materiali, sulle cose d'archivio di architettura e di design, su disegni di progetti/oggetti, oggetti d'uso o modelli, che sono il risultato di un processo, di un'idea che prende forma, è il modo

di interrogare e praticare l'archivio. *"Usare gli archivi, mettere in atto paradigmi esemplari di interrogazione e restituzione del loro sapere è quindi la sfida attivata da queste mostre dedicate all'immaginazione, perché dal passato arrivano visioni predittive per il futuro"*.

Seconda distopia: archivio come strumento per nuove narrazioni.

Curare una mostra di un archivio di architettura come ambiente/spazio, che permetta la sperimentazione e la ricerca e che traduca il mostrare l'archivio nel superare i suoi confini e si trasformi in azione, in pratica sociale, significa dare ai documenti un valore concreto, renderli capaci di costruire un luogo di incontro.

Alla base delle esposizioni-narrazioni, "esposizioni meta-discorsive" c'è il processo expografico.

L'allestimento di una mostra, secondo Francois Hinard e Olivier Gonseth del MEN di Neuschatel, passa attraverso tre fasi: concezione dell'idea (fase del testo), allocazione degli spazi (fase dell'immagine), organizzazione dell'esposizione (fase di selezione e presentazione degli oggetti).

A queste fasi corrispondono all'inverso quelle che i visitatori si ritrovano a percorrere nella lettura della mostra: lettura dei dettagli, immersione negli spazi, interpretazione del senso della mostra.

"La mostra: luogo sociale di incontro, più ancora che tra oggetti e visitatori, tra i visitatori stessi; forma di narrazione in cui si riattualizza il passato e si rende presente ciò che normalmente non è tale; occasione rituale, in cui appare magicamente visibile l'invisibile; evento cui il pubblico è chiamato a partecipare collaborando direttamente alla creazione di un significato, un arricchimento in mezzi di scambio sociale".

Ecco allora questa seconda mostra, dove i documenti del CASVA sono stati chiamati a testimoniare anche un altro step, i temi dell'oggi, esplicitati nelle parole appese sopra i lavori, suggerite al visitatore per cercare di provocare una riflessione, un pensiero, un barlume di senso critico.

Il materiale d'archivio passa da documento a elemento di riferimento/pretesto per nuove narrazioni.

Si modifica la relazione tra oggetto e visitatore (o conservatore) attraverso una "messa in scena", dove l'accento si sposta sul visitatore e l'oggi.

Quello che si è voluto fare è raccontare delle storie con i documenti e gli oggetti, dove gli oggetti sono le parole per raccontare la storia esposta, guidati da parole che sono state anche realmente oggetto di curatela e parte fondamentale dell'allestimento della mostra.

In orizzontale, così come sono stati concepiti, vengono esposti gli originali documenti dell'archivio (i disegni, gli schizzi); nei leggii, sono proposte le riproduzioni; infine sulle "steli" (i totem che ordinano nello spazio il percorso allestito) vengono impaginate le citazioni da *Il principio speranza* di Bloch e le descrizioni degli autori stessi, che descrivono il loro atteggiamento verso un progetto che li ha portati a lavorare lontano, al confronto più o meno rilevante con altre realtà e culture.

Riflettere sulle collezioni del CASVA in una mostra, vuol dire riflettere sul ruolo dell'archivio come istituzione culturale, un ruolo che cambia come cambia la società a cui si rivolge, e soprattutto sul ruolo che le esposizioni possono avere all'interno dell'attività di promozione e ricerca di un istituto nato in origine esclusivamente per conservare. L'archivio funziona, dunque, non solo come strumento di conservazione del patrimonio, ma anche, e soprattutto, per il suo ruolo e il suo uso civile, come luogo di sperimentazione, laboratorio di idee, luogo operoso di valorizzazione, produzione, ricerca, di formazione culturale e di confronto sui modi di comunicare la memoria e la storia anche contemporanea.

Nell'ultimo decennio i maggiori archivi di architettura, sia in Italia, che all'estero, hanno cominciato a recepire questa prospettiva, aprendo i loro archivi al pubblico, dando vita ad una proficua attività espositiva, a volte adeguando le loro sedi e arricchendosi di spazi dedicati

all'esposizione di mostre oppure modificando nelle loro organizzazioni interne il modo di conservare parte del loro materiale, che è diventato anche il modo di porgere/presentare i documenti o gli oggetti ai visitatori. O ancora sono gli stessi studi di architettura ad avere iniziato a pensare a come meglio conservare e di conseguenza valorizzare i propri archivi, donandoli a nuove organizzazioni culturali o progettando e gestendo loro stessi specifici spazi ad hoc.

E' allora doveroso aprire la mostra con la dichiarazione programmatica di ICA, a cui questa ricerca si è conformata:

A tal fine, riconosciamo:

- *Il carattere unico degli archivi come testimonianza autentica di attività amministrative, culturali e intellettuali e come riflesso dell'evoluzione delle società;*
- *La necessità vitale degli archivi per sostenere l'efficienza amministrativa, la responsabilità e la trasparenza, per proteggere i diritti dei cittadini, per consolidare la memoria individuale e collettiva, per comprendere il passato, e per documentare il presente al fine di guidare le azioni future;*
- *La diversità degli archivi che permette di documentare ogni aspetto dell'attività umana;*
- *La molteplicità dei supporti e dei formati in cui gli archivi sono creati e conservati, dalla carta al digitale, dall'audiovideo ad ogni altro mezzo;*
- *Il ruolo degli archivisti quali professionisti, dotati di una formazione specifica, iniziale e continua, che svolgono la loro funzione sociale favorendo la creazione dei documenti, selezionandoli, conservandoli e rendendoli accessibili per il dovuto utilizzo;*
- *La responsabilità collettiva nella gestione degli archivi condivisa da cittadini, pubblici amministratori e decisori, proprietari o detentori di archivi pubblici o privati, archivisti e altri specialisti dell'informazione.*

Pertanto ci impegniamo a collaborare perché:

- *Siano adottate e applicate idonee politiche e normative archivistiche nazionali;*
- *La gestione degli archivi sia valorizzata e correttamente esercitata in ogni organismo pubblico o privato che crea e utilizza un archivio nell'esercizio delle proprie attività;*
- *Risorse adeguate siano rese disponibili per la corretta gestione degli archivi, compreso l'utilizzo di esperti professionisti;*
- *Gli archivi siano gestiti e conservati secondo modalità che assicurino autenticità, affidabilità, integrità e utilizzabilità;*
- *Gli archivi siano resi accessibili a tutti, nel rispetto delle leggi in vigore, e dei diritti degli individui, creatori, proprietari e utenti;*
- *Gli archivi siano utilizzati anche per contribuire alla crescita di una cittadinanza responsabile.*

Mariella Brenna

*Ricercatore in Architettura degli Interni e Allestimento,
DAStU, Politecnico di Milano*

Viaggio verso il lontano

Cosa succede se è il progetto a viaggiare?

Quale la posizione, l'atteggiamento dell'architetto verso il progetto. Pretesto per scoprire altre culture o verifica della propria identità? Impatto con la diversità o piuttosto concretizzazione delle proprie aspettative? Ogni progetto nel suo farsi abbandona il piano dello status quo, si spinge oltre ciò che esiste, per "migliorarlo". Ogni progetto è promessa.

Il progetto in se cerca una distanza dal reale, è fatto di allontanamento. Ogni progetto però, dopo la climax, riscende sul terreno della fattibilità, del concreto del mattone.

A questa dinamica verticale, il "progetto in viaggio", aggiunge una componente orizzontale. La mostra si propone di indagare esattamente questo moto orizzontale, la pulsione verso il lontano. In letteratura i racconti di viaggio producano cospicuo materiale; un tentativo di ordinar le pulsioni verso il lontano ed il diverso viene prodotto da Ernst Bloch. Nella sua opera *Il principio speranza*, nel 39° capitolo, egli abbozza una schematizzazione topografica. Partendo dallo spostamento nord sud, Bloch propone al lettore come primo e più elementare vettore del viaggio la migrazione degli uccelli, tutta verso il sole prima fonte della vita. Un avvicinamento all'originario, una pulsione verso la fertilità ed il rigoglioso sbocciare della fecondità. In direzione opposta, verso il nord delle ombre, sulle rotte delle prime migrazioni (ed anche delle contemporanee) la ricerca va verso l'assolutezza del limite, dove la luce radente rende nitide le forme. La pulsione spinge ad una razionalità fredda, siderale

e cristallina, disposta a lasciare la vita alle spalle. La pulsione verso l'oriente, che ha in comune con quella verso il meridione la ricerca del sole e della fonte di vita, nel suo controllo, si ammanta di mistero; sconosciuto ed inconcepibile si sorreggono. La spinta è vero il mistico, verso la possibilità di mantenere il segreto, l'esoterico. Infine il viaggio che insegue il sole, che dal sole prende la promessa di ricchezza ed abbondanza, senza perdere la razionalità. Un viaggio di scoperta che cerca il sollievo materiale dalle fatiche e dai vincoli di questo mondo.

Il CASVA al Politecnico vuole parlare di alcuni particolari progetti che custodisce al suo interno, progetti di architetti "nostrani" concepiti in/per paesi lontani. "Progetti in viaggio" - progetti entro i quali il contatto con altre culture si palesa, diventa architettura. Dove il campo di azione è il mondo al di fuori dell'Europa. Abbiamo escluso dalla ricerca tutti i progetti europei per cercare di guardare oltre la nostra cultura comune. Progetti in paesi lontani, per guardare lontano e comprendere il qui.

Chi?

Gli architetti i cui archivi sono conservati presso il CASVA, in particolare: Luciano Baldessari, Francesco Gnechi Ruscone, Roberto Sambonet, Vittorio Gregotti e gli architetti dello studio De Pas-D'Urbino-Lomazzi.

Che cosa?

La mostra vuole porre una questione. Cosa nel portato del progettista, nella sua idea del paese in cui va ad intervenire, condiziona il suo modo di progettare e connota il progetto. Così Luciano Baldessari, che va negli Stati Uniti negli anni Quaranta, portatore di una cultura raffinata e di lunghissima tradizione - quella europea - a cui l'America ancora si rapporta quasi con deferenza, trova in questo contesto le opportunità e le occasioni che lo hanno spinto a partire? Francesco Gnechi Ruscone, progetterà interventi turistici

in Tanzania in cui studierà non la concezione intrinseca del progetto ma quello che con l'altra cultura parla, l'immagine, le specifiche caratteristiche architettoniche di ascendenza araba tipiche degli edifici di Zanzibar, per poi reinterpretarle in un progetto che, intende proporre agli europei l'esotico, in una forma il più possibile credibile e filologicamente corretta, ma che, forse inconsciamente, si rivela condizionata dalle suggestioni che agiscono nell'immaginario collettivo (individuale, del progettista, il nostro) dell'Africa. Oppure lo Studio De Pas-D'Urbino-Lomazzi che porta un progetto di un padiglione gonfiabile ad Osaka come lo porterebbe a Como o a Palermo o a New York: la distanza, l'Oriente, il Giappone non hanno nessuna influenza sul progetto, che rispecchia invece profondamente la loro idea di allestimento e con l'idea dei gonfiabili che ha un portato così dirimpente in quegli anni (1968) da non entrare neppure in confronto con il luogo. Un focus su alcuni progetti scelti di cui esponiamo oggetti e documenti originali.

Maria Fratelli, Luca Basso Peressut, Mariella Brenna,
Enrico Gianni, Lukas Janisch, Elisabetta Martelli,
Francesco Pasquali

Curatori della mostra

casva
gli archivi del progetto a Milano



MILANO MONDO IMMAGINA

**MILANO MONDO IMMAGINATO
PROGETTI IN VIAGGIO**

POLITECNICO DI MILANO | Scuola di Architettura Urbanistica
e Ingegneria delle Costruzioni | Spazio Mostre Guido Nardi
Via Ampère 2, 20133 Milano
06 dicembre - 23 dicembre 2016
lunedì - venerdì 10,00-18,00 | ingresso libero



Milano



casva
gli archivi del progetto a Milano

GLOBALIZZAZIONE

MIMESIS

ARROCCAMENTI

MIRABILIA

ELDORADO

MILANO MONDO IMMAGINATO PROGETTI IN VIAGGIO

POLITECNICO DI MILANO | Scuola di Architettura Urbanistica
e Ingegneria delle Costruzioni | Spazio Mostre Guido Nardi

Via Ampère 2, 20133 Milano

06 dicembre - 23 dicembre 2016

lunedì - venerdì 10,00-18,00 | ingresso libero



Milano



POLITECNICO
MILANO 1863

casva
gli archivi del progetto a Milano

Elaborazione grafica di Enrico Delitala e Elisabetta Martelli



ARROCCAMENTO

An exhibition space with a polished orange floor. A large orange sign with the word 'ARROCCAMENTO' in black capital letters hangs from the ceiling. Below the sign, there are several wooden tables with white tops. One table in the foreground is tilted, displaying a document. In the background, there is a tall, thin orange structure with the letters 'AVG' on it, and a window with a white poster.

SEMIMI

An exhibition space with a polished orange floor. A large orange sign with the word 'SEMIMI' in black capital letters hangs from the ceiling. Below the sign, there are several wooden tables with white tops. One table in the foreground is tilted, displaying a document with a map or diagram. In the background, there is a tall, thin orange structure with the letters 'AVG' on it, and a window with a white poster.



foto Giovanni Pasquali

DOCCAMEN

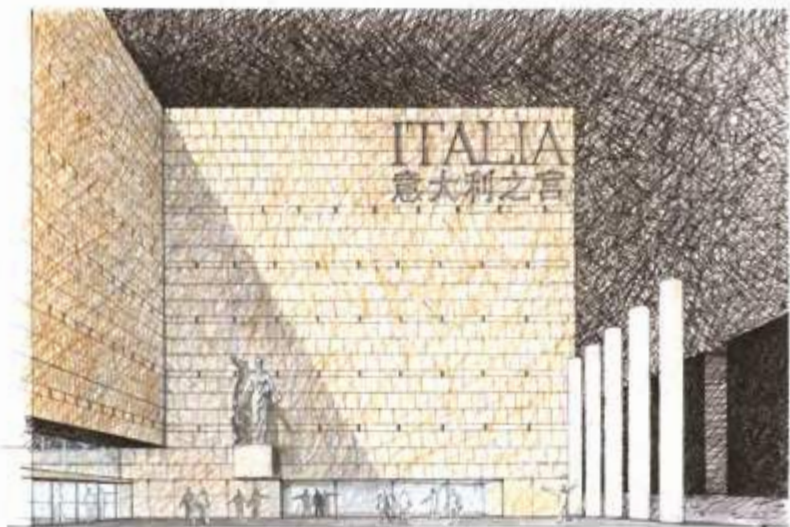
APRO

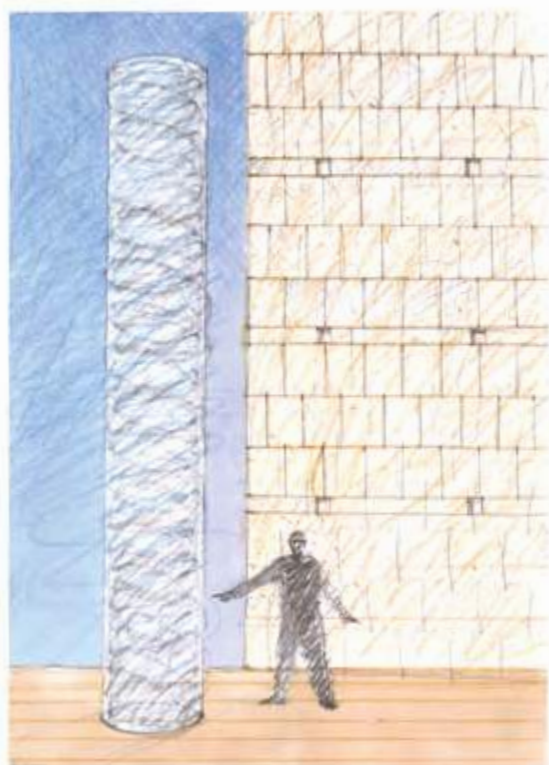
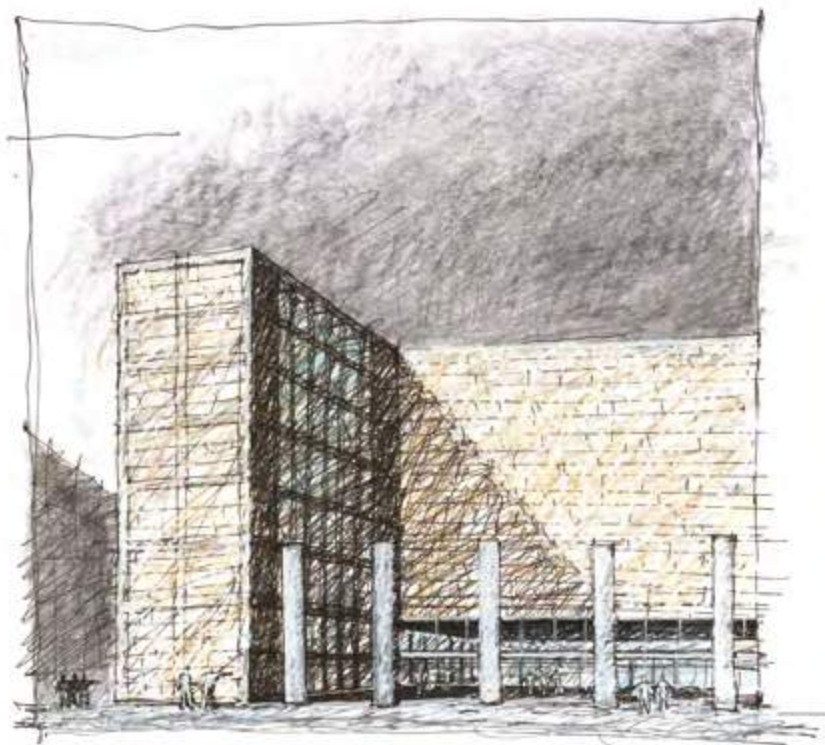
Gregotti Associati

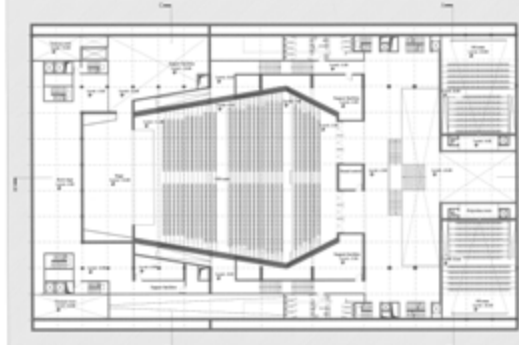
PROGETTO
PER PALAZZO ITALIA

Pechino, 1999

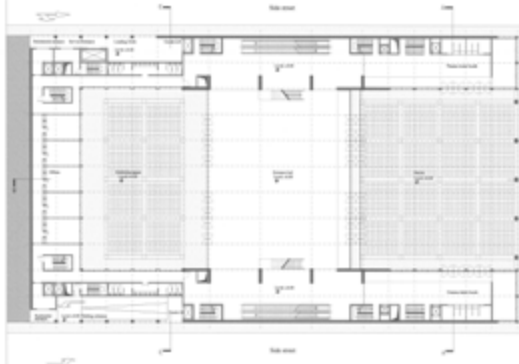
AVG D71



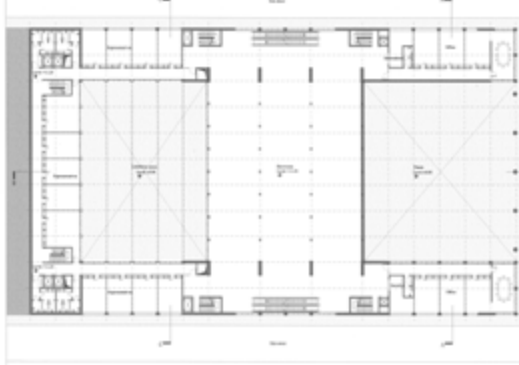




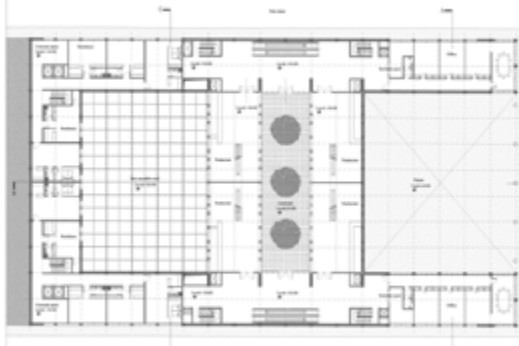
Битумасан
Битумасан



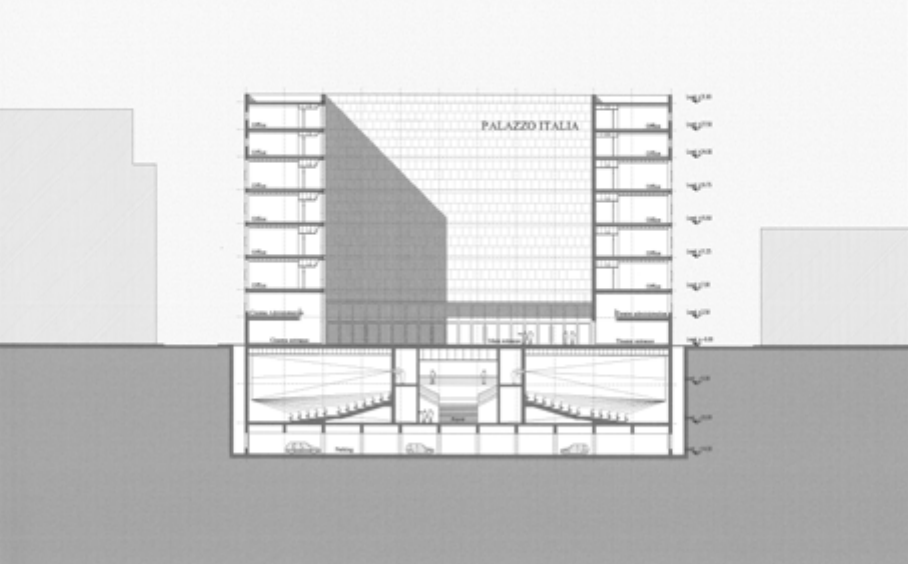
Битумасан



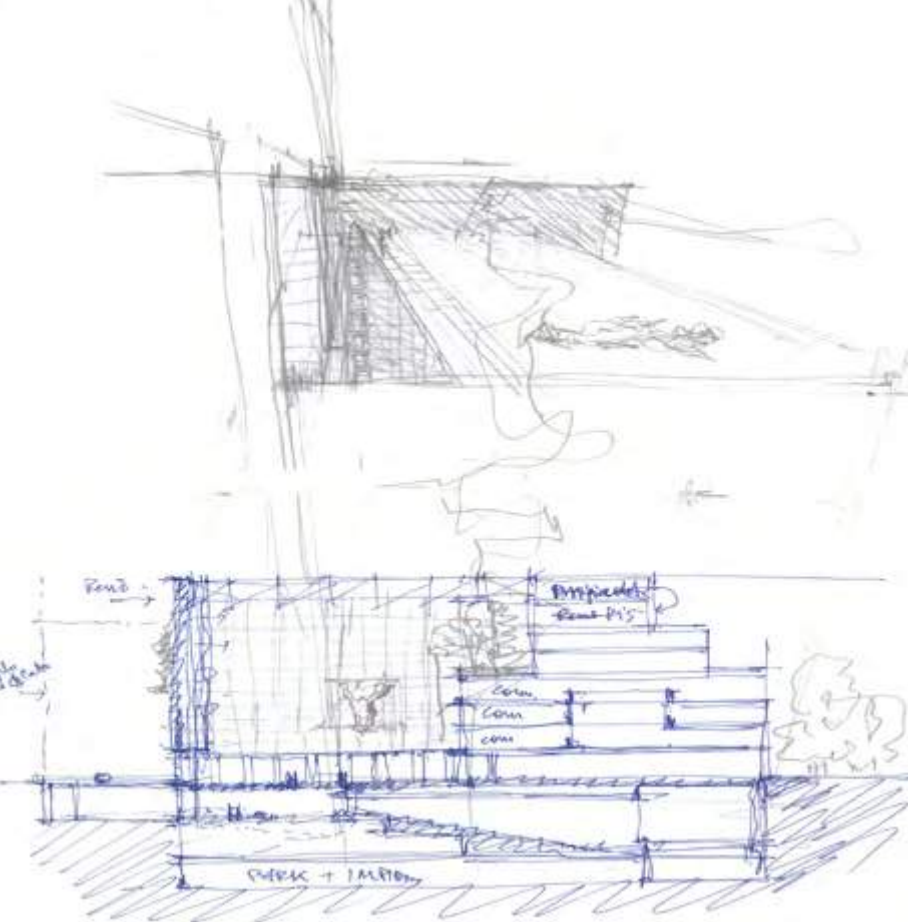
Битумасан
Битумасан



Битумасан
Битумасан







Io credo che costruire un'architettura urbana civile, semplice, conoscibile, senza ricerca dell'applauso, aperta all'immaginazione sociale, sia ciò che i migliori architetti, in Cina come in ogni parte del mondo, anche oggi cercano di fare; senza smarrirsi nella società dello spettacolo, credendo nuovamente nella città dei cittadini e parlando con le parole di ciò che solo l'architettura può dire. Senza rifugiarsi nella estetica come evasione, ne rispecchiare tanto il presente da rimanerci affondati. Naturalmente tutto questo è per chi crede, come me, che la relazione critica con il contesto reale, storico e geografico e con la verità e le menzogne che esso offre sai inevitabile e prezioso materiale per la costituzione del progetto di architettura come pratica artistica e non solo professionale, e che tale pratica nella sua forma concreta sia lo specifico modo di modificazione del mondo per mezzo delle opere delle arti con la costituzione del frammento di possibilità che essa ci propone.

Gregotti, V., *L'Ultimo Hutong. Lavorare in architettura nella nuova Cina*, Milano, Skira.2009, p. 88.

“Quasi incomprensibile, se si pensa al corpo, è invece la migrazione nella direzione opposta, verso nord, se il vento del sud attrae e promette, il freddo e il buio sono minacciosi, invitano a fuggire. Voler andare a nord sembra quasi un paradosso e infatti cimbri e teutoni non vi si dirigono. Per la stessa ragione per cui i monti ghiacciati delle Alpi, questo frammento di Groenlandia tra Po e Danubio sono stati cercati, anzi amati così tardi. Eppure la civiltà umana è migrata sempre più da sud verso nord. Il suo corso muove dal Nilo, dall’Eufrate verso Atene e Roma, verso la Francia, la Germania, l’Inghilterra, la Russia. La civiltà non passa solo da oriente a ad occidente, ma con regolarità anche maggiore da sud a nord, e la lotta contro la durezza del clima temprava come quella dei primordi contro l’età glaciale.”

Bloch, E., *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 1994, p. 899.

VITTORIO GREGOTTI

Vittorio Gregotti (Novara 1927) è tra le più autorevoli personalità dell'architettura italiana della seconda metà del Novecento; con la sua intensa attività professionale e il vivace impegno intellettuale difende l'idea di un'architettura regolare e ordinata, intesa come antidoto al caos del mondo moderno. Si laurea in architettura al Politecnico di Milano nel 1952, e dal 1953 al 1968 svolge l'attività professionale con Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino. Nel 1974 fonda lo studio Gregotti Associati. Ha insegnato presso lo IUAV di Venezia e le facoltà di architettura di Milano e Palermo. Dal 1953 al 1963 è redattore della rivista "Casabella", che dirige dal 1982 al 1996. Tra le opere più importanti, le case in cooperativa a Milano, il quartiere ZEN a Palermo, la sede dell'Università della Calabria a Cosenza, il quartiere Bicocca a Milano, il centro culturale di Belém (Lisbona), il piano per la città di Pujiang in Cina, il nuovo teatro lirico di Aix-en-Provence.

BALIZAZ

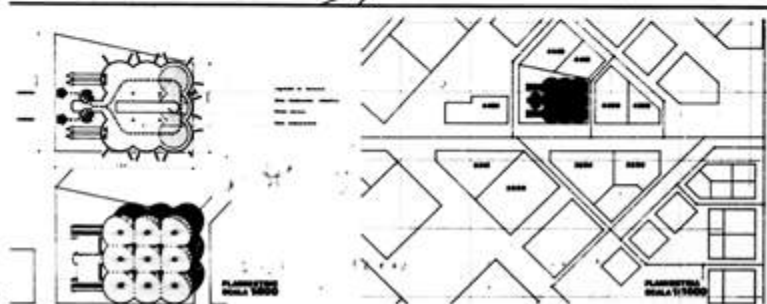
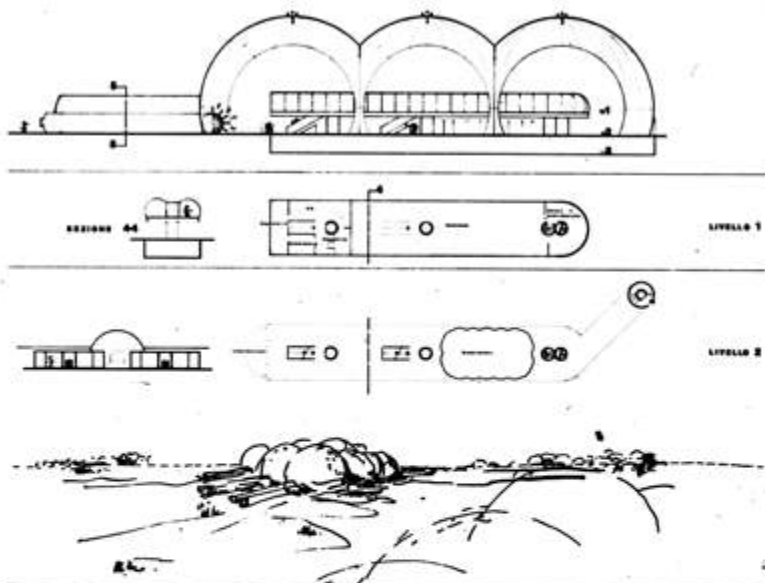


Jonathan De Pas,
Donato D'Urbino,
Paolo Lomazzi,
con Ugo La Pietra
e Gianmaria Beretta

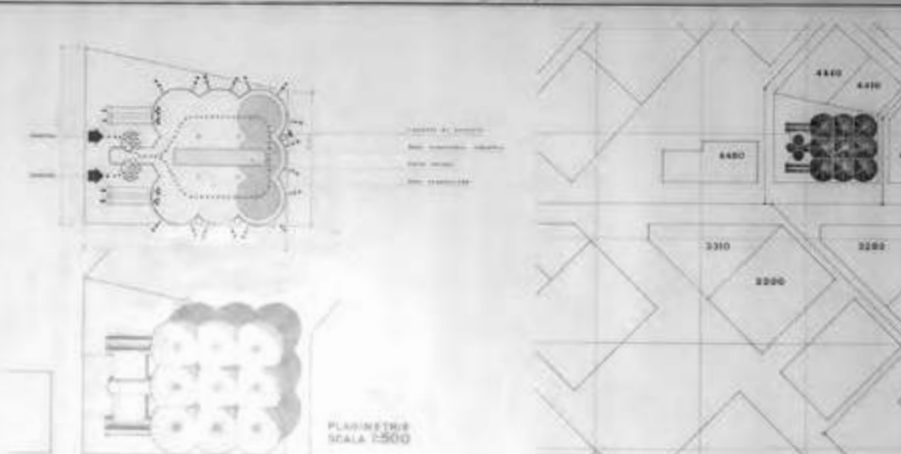
CONCORSO NAZIONALE
PER IL
PADIGLIONE ITALIANO
ALL'ESPOSIZIONE UNIVERSALE

Osaka, 1970

ADDL.1491

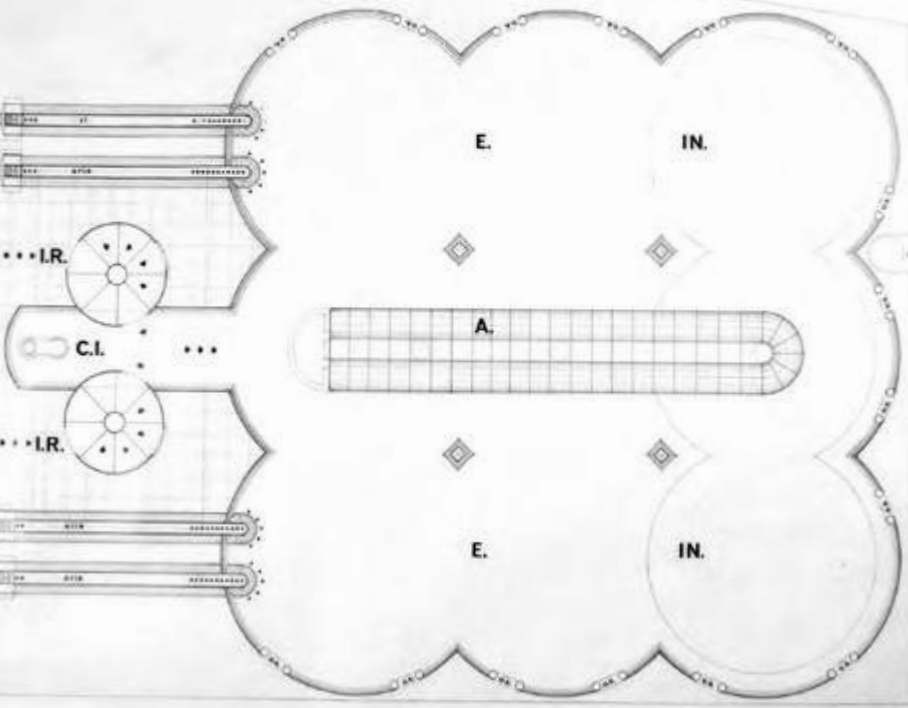


per il progetto del padiglione italiano alla esposizione universale di osaka del 1970
 chi non osaka non rosake
 prospettive e planimetrie scala 1:500 1:1.000



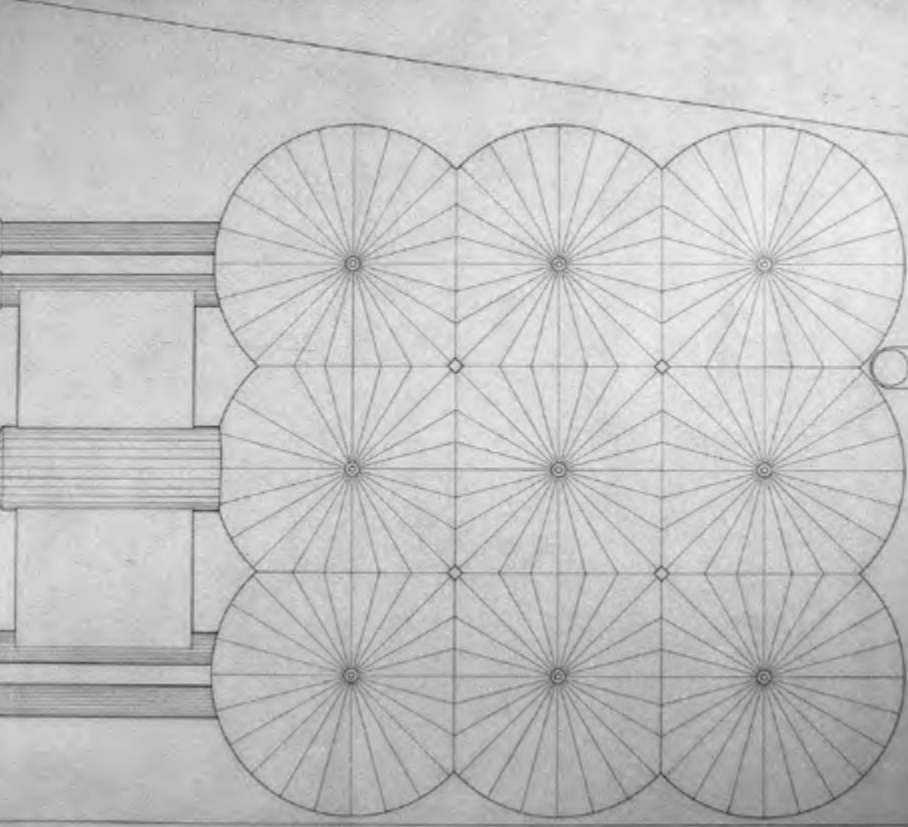
progetto del padiglione
osaka non rosaka

italiano alla esposizione universale di osaka del 1970
sezione a-a
scala 1:100



progetto del padiglione
osaka non rosaka

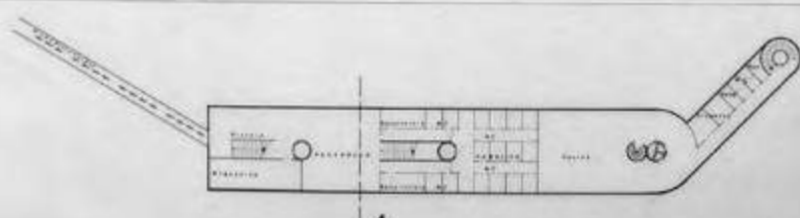
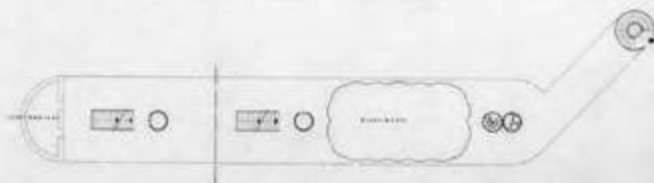
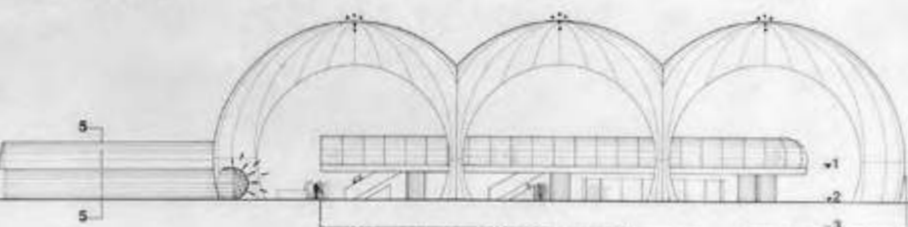
italiano alla esposizione universale di osaka del 1970
pianta delle coperture
scala 1:100



progetto del padiglione
osaka non rosaka

italiano alla esposizione universale di osaka del 1970
sezione b-b
servizi

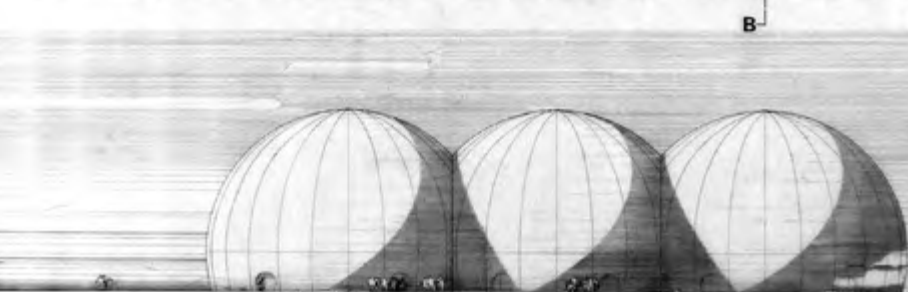
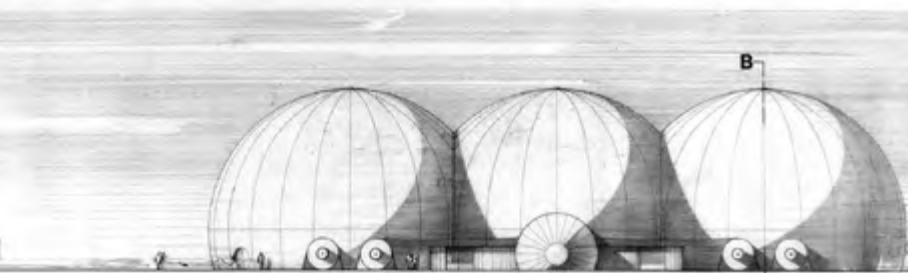
scala 1:100

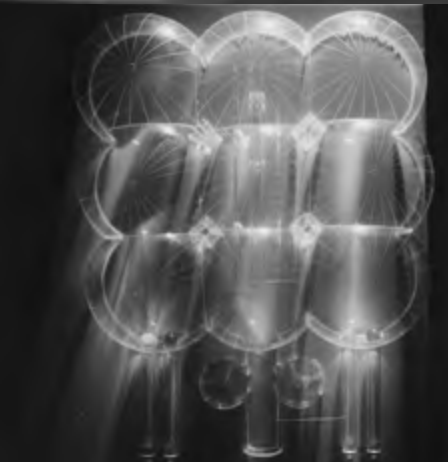
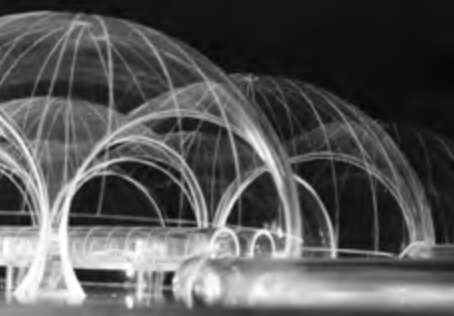


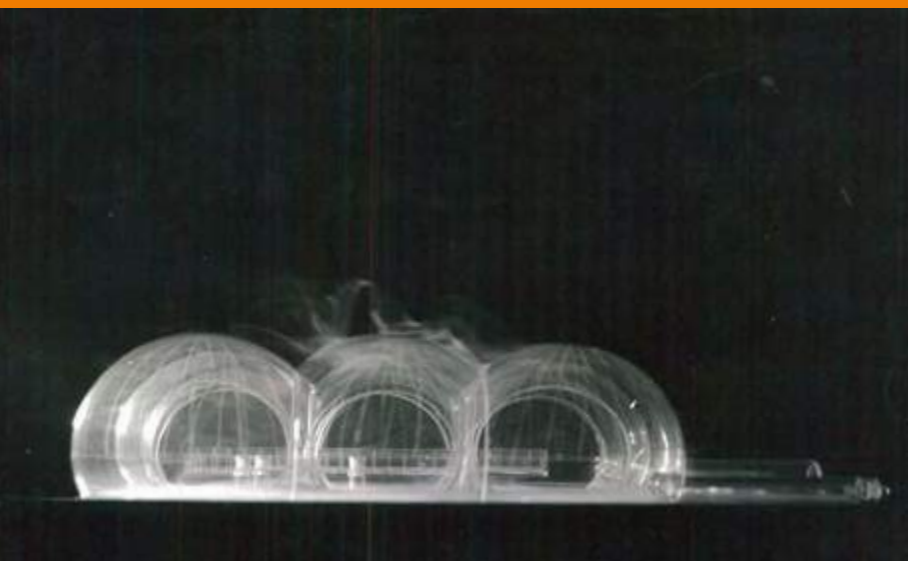
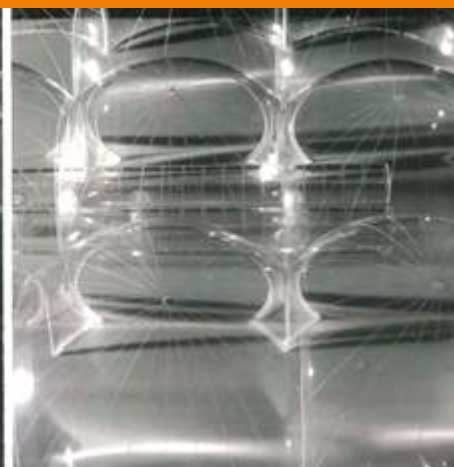
progetto del padiglione
osaka non rosaka

italiano alla esposizione universale di osaka del 1970
prospetti

scala 1:100







La nostra vuole essere una proposta che supera:

- la concezione di una esposizione dove i diversi interventi disorganici e disomogenei garantiscono nel migliore dei casi la riuscita di un buon 'museo contemporaneo'

- i progetti di padiglioni che man mano sono stati pubblicati, le loro forme, le loro espressioni più o meno simboliche

- l'area riservata alla partecipazione italiana e la necessità di inserire architettonicamente il padiglione su citato nel complesso dell'area ricevuta per la progettazione, sono gli elementi che ci informano che ancora una volta questa "expo", come le altre che l'hanno preceduta verrà messa insieme secondo quel principio del gioco infantile in cui su un foglio di carta piegato ciascun bambino fa un disegno diverso di una parte del corpo e quindi, quando il foglio viene aperto, ne risulta un insieme ridicolo. Per superare questa situazione il principio spaziale che ha informato le nostre scelte si è espresso attraverso una PROPOSTA GLOBALE. Nel tentativo di recuperare il "senso della scala", cioè delle relazioni dimensionali (superando il disordine eretto a sistema) e anche nel tentativo - magari un po' utopico - di esprimere attraverso un'unica forma omogeneizzatrice la tematica dell'Expo: Progresso e armonia del genere umano.

Jonathan De Pas, Donato D'Urbino, Paolo Lomazzi, Concorso Nazionale per il Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Osaka, 1970, Relazione di progetto.

“Ciò che attrae verso l’alto, nella forma secolarizzata che ha assunto, non presuppone neppure incondizionatamente l’esistenza di abitanti. Perché lo spazio attragga, è sufficiente che l’uomo possa pensarsi come visitatore di questi astri lontani per trovarvi, se non qualcosa di più perfetto quantomeno qualcosa di assolutamente singolare.”

Bloch, E., *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 1994, p. 902.

“I punti luminosi che brillano lontani hanno dapprima attirato gli sguardi degli uomini verso l’alto, il cielo stellato fornisce l’archetipo della pace, della sublimità, della serenità, tuttavia questa immagine sulla terra è anche un compito e uno scopo - hic Rhodus, hic salta: la cupola è qui, qui bisogna salire.”

Ibidem p. 905.

JONATHAN DE PAS,
DONATO D'URBINO
E PAOLO LOMAZZI

Jonathan De Pas (Milano 1932 - 1991), Donato D'Urbino (Milano 1936) e Paolo Lomazzi (Milano 1936) si occupano di architettura, interni, esposizioni e design, distinguendosi per il loro approccio ironico e per l'impiego di tecnologie e materiali innovativi. De Pas e D'Urbino si laureano in architettura al Politecnico di Milano, rispettivamente nel 1959 e nel 1960. De Pas inizia l'attività con Marcello Nizzoli, D'Urbino invece con Augusto Magnaghi e Mario Terzaghi. Lomazzi studia all'Athenaeum di Losanna, dove conosce Alberto Sartoris, e svolge il tirocinio a Milano nello studio BBPR. Il sodalizio tra i tre progettisti nasce nel 1966. Tra gli oggetti più celebri, la poltrona gonfiabile *Blow*, la poltrona *Joe* e l'appendiabiti *Sciangai*, per cui vincono il Compasso d'Oro nel 1979. Dopo la morte prematura di De Pas nel 1991, D'Urbino e Lomazzi proseguono l'attività professionale, che dura fino ad oggi.

MINNESOTA

Francesco Gnechi Ruscone

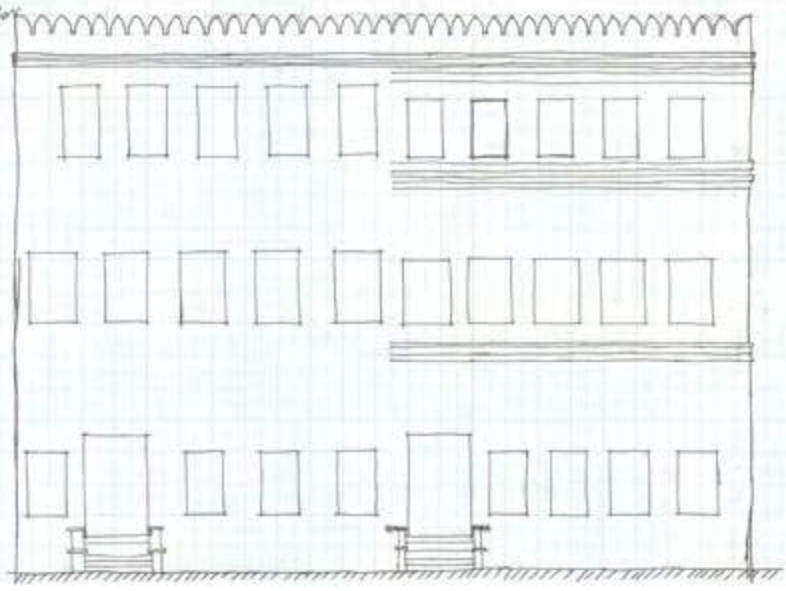
PROGETTO
PER STONE TOWN HOTEL
E NUNGWI BEACH HOTEL

Zanzibar, 1989-92

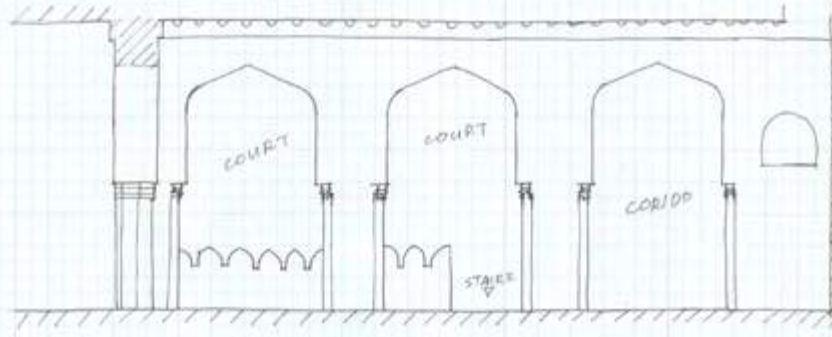
AGR PROG. 152



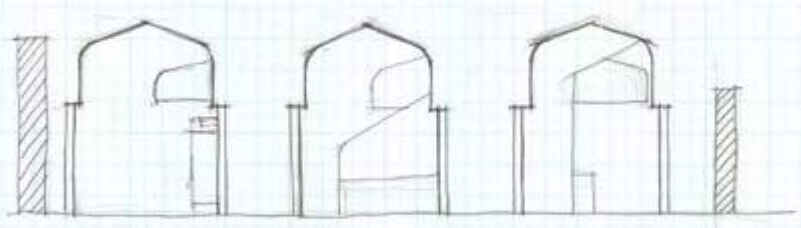
FRONT
to the Zamindar

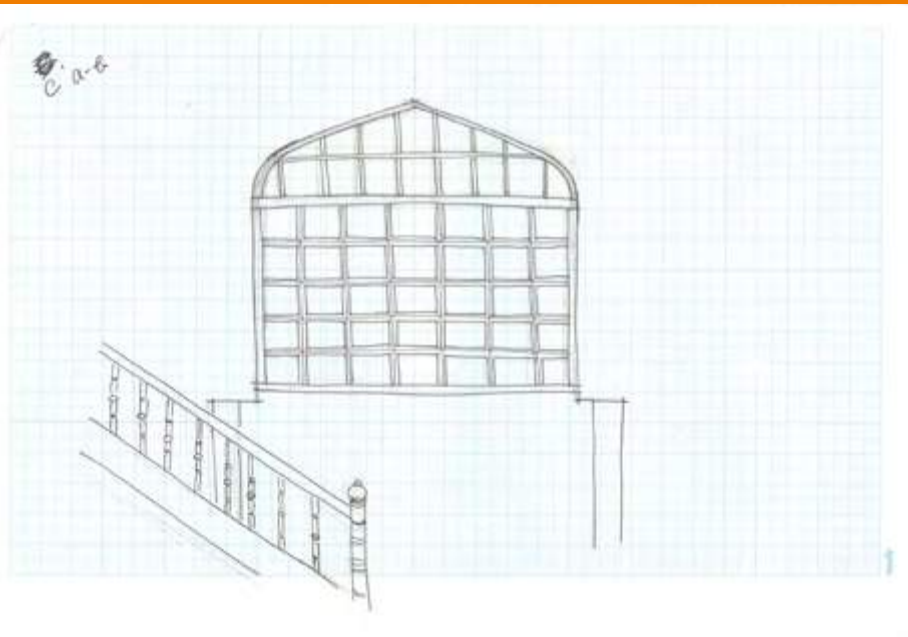
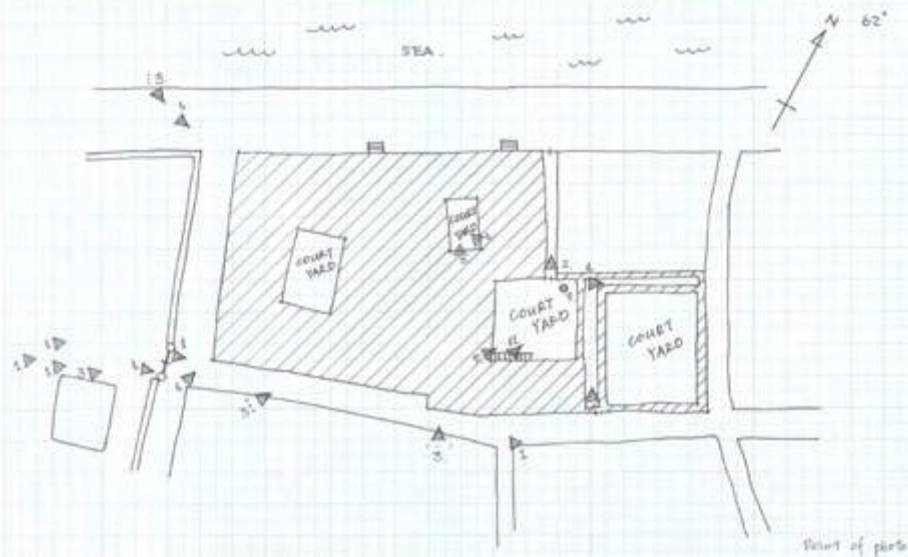


FIRST FLOOR
CORRIDOR (SHAR SIDE)
M. 10

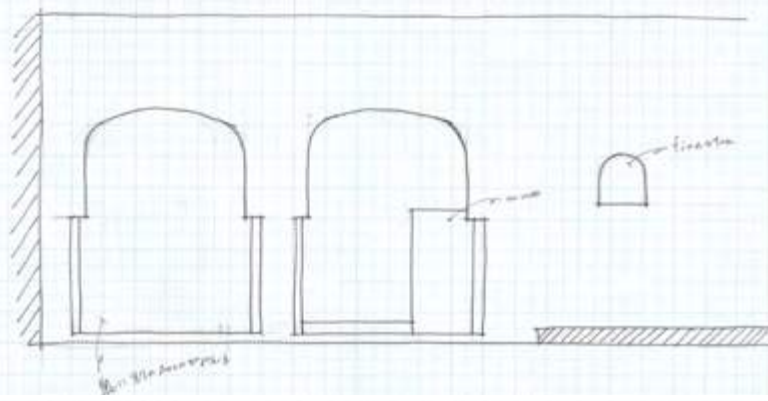


CHIMNEY

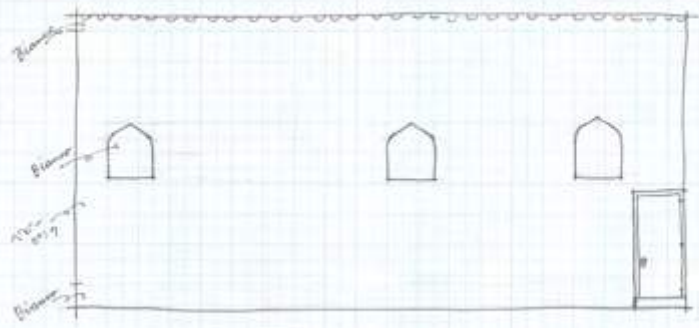




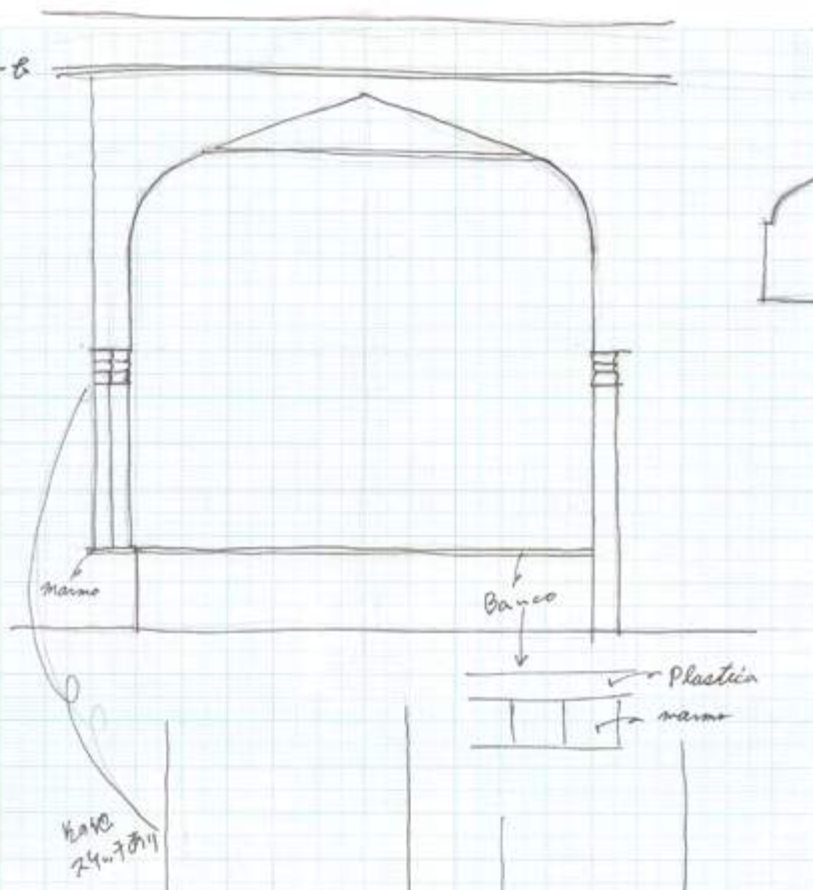
20.10



Kitchen 300



A a-b



All'estremità di una scala di possibili atteggiamenti, di possibili rapporti tra paesaggio e architettura, c'è quello che potrei chiamare "mimetismo", quando l'architettura cerca di alterare il paesaggio il meno possibile, di realizzare una continuità di volumi, forme, materiali e colori con il terreno, la sua conformazione e la sua copertura. Si giustifica là dove la scena esistente ha un valore speciale, in sé o agli occhi di chi dovrà goderne a opere finite.

[...]

L'area, affacciata sopra una spiaggia corallina biancorosata e separata da questa da uno sbalzo roccioso alto due o tre metri, si estendeva in leggero pendio con una profondità di trecento metri per oltre un chilometro. Circa al centro di questa fascia la costa formava un piccolo promontorio, sul quale è venuto naturale collocare la piscina, l'edificio centrale con i ristoranti, e vari servizi. Davanti al mare.

Tutto il terreno, incolto, era coperto da una macchia di arbusti che lasciavano cogliere l'ampiezza dello spazio nel suo insieme, ma era caratterizzato qua e là da ciuffi di palme e da baobab isolati. Era questa vista generale che mi premeva conservare, soprattutto per chi la abbracciava arrivando dalla strada a monte o stando seduto nell'edificio centrale e aree comuni. Le residenze, i singoli bungalows isolati, dovevano sparire in quel quadro. Da questi volevo che il panorama suggerisse l'illusione di trovarsi in un edificio unico e non in una fila di casette uguali. Le costruzioni sono state collocate sopra un basso tamburo di muratura a secco tale da costituire un piccolo giardino privato, sufficientemente curato per distinguersi dal bush circostante. [...]

E' così quindi che una valutazione complessiva di quel paesaggio ha determinato le scelte fondamentali di impatto del progetto "mimetico", nel proposito di alterare il panorama nella minima misura possibile. Solamente l'edificio centrale doveva "lasciare un segno" per diventare così un punto di riferimento e di orientamento.

“Più corporeo si presenta un sogno di viaggio meno complicato, il viaggio da sud. La direzione è quella degli stormi di uccelli che lasciano le terre fredde, verso il sole. [...] Anche l’Oriente è sempre stato immaginato alla latitudine più propizia, in pieno mezzogiorno, in pieno sole. In ogni caso non è mai venuta meno l’attenzione profondamente iscritta nella natura umana, per terre più calde e luminose, l’attrazione per un Eden per così dire profano, non bisognoso di fede alcuna. Anche se neppure qui mancò del tutto un supplemento magico di spinta: si pensava infatti che il sud, che conosce prima la primavera e da cui viene l’estate, fosse il luogo della fonte della vita.”

Bloch, E., *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 1994, p. 897.

“Così che l’elemento sidereo, in senso utopico, là in alto ha cercato la sua attrattiva o il suo significato, tuttavia deve essere cercato e sollecitato qui in basso, tra gli uomini. Nel ‘mondo segreto e famigliare del firmamento terrestre’, come afferma Paracelso con paradossale mescolanza, ovvero portando il firmamento sul suolo terrestre.”

Ibidem p. 606.

“E infine la terra del sud è l’ardente Terziario che l’uccello migratore, anzi il sauro che è nell’uomo, ricorda utopicamente contro la terra dell’inverno. La direzione sud e ciò che si attendeva nel seguirla è carica quindi di una pienezza di vita tale da non temere di assumere tratti mostruosi. Le fantasticherie utopiche sulla terra del sud non hanno perciò mai perso quel tratto orgiastico qui innato: *La terre australe connue* di Foigny, del 1676, descrive gli abitanti del continente del sud come ermafroditi; *La découverte australe par un homme volant* di Rétif de la Bretonne intende trasportare un rococò orgiastico in una Sodoma tropicale, con peccati sconosciuti situati in un mondo sconosciuto. In sé l’utopia del continente del sud, in quanto lussureggiante, è empiricamente la più priva di oggetto, ma serbò l’archetipo del paradiso animale.”

Ibidem p. 899.

FRANCESCO GNECCHI RUSCONE

Francesco Gnechi Ruscone (Milano 1924) affianca progettazione e attività didattica, distinguendosi per il suo rigore etico e morale e per il suo approccio profondamente umanistico. Dopo la seconda guerra mondiale, in cui partecipa alla Resistenza, si laurea in architettura al Politecnico di Milano, nel 1949. Nello stesso anno è Segretario di Commissione al congresso CIAM di Bergamo e dal 1951 al 1954 dirige il Centro Studi dell'UNRRA-CASAS a Roma. Insegna a Londra, a Yale e al Politecnico di Milano, dove è assistente di Ernesto Nathan Rogers. Avvia l'attività professionale con Giovanna Pericoli, e tra le opere realizzate si ricordano l'allestimento della mostra sulle proporzioni alla IX Triennale di Milano, la Villa Tosi a Porto Santo Stefano, la sede Pirelli a Cagliari, la torre di controllo della pista prova pneumatici Pirelli a Vizzola Ticino, la casa in via Pietro Mascagni a Milano. Lo studio chiude l'attività nel 2003.

LDORADCO



Luciano Baldessari

TEATRO DELLA MODA
ELISABETH ARDEN

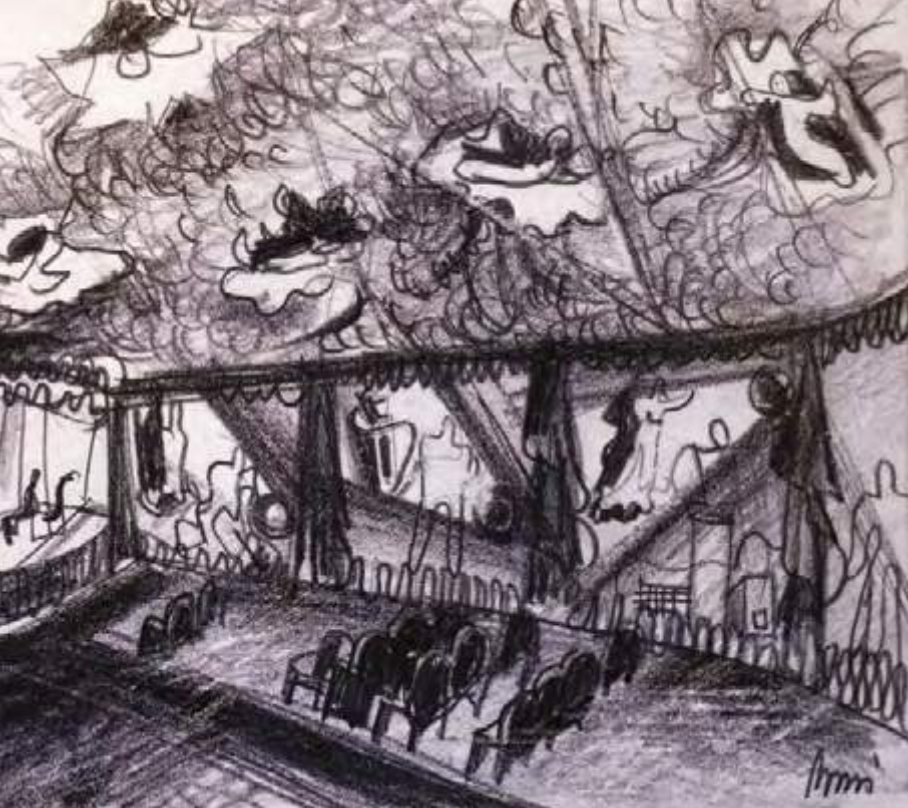
New York, 1940

FLB III.A.1











per nero
 bianco assis
 specchio laterale
 (et un pezzo)



ABCD



116-117 East 52nd Street at Park Avenue
 New York 2

fili luminosi (foglio)
 (Madstone) su sfondo nero
 et. riflettori verso
 Calt. con nome
 DITTA

specchio



luminosi

punto riflettente con
 raggi finissimi
 interst. col...

Come vissi? Non facile il lavoro per uno straniero; non facile, in generale, pensando l'America in guerra. Con la cara compagna Alma Griffith, cognata del regista David Griffith, inaugurammo, in 103 west 42 nd.st., il 20 dicembre 1941, uno "spaghetti ristorante self-service": da me progettato (e che sviluppò la sua attività piuttosto brevemente causa l'ingresso in guerra dell'Italia). Mi dedicai alla pittura che mi consentì di vivere dignitosamente. Che mi rese finanziariamente. Mi dedicai al teatro. E vissi ore serene e felicemente ricche di saggezza frequentando assiduamente la casa della cara compagna di Frua, e amica mia, la scultrice Mary Callery. Li vissi di contatti indimenticabili con gli architetti, Mies van der Rohe, Harrison, Gropius, José Louis Sert, Paul Lester Wiener, con i pittori Fernand Leger, Amedeo Ozenfant, lo scultore Alexander Calder. M'incontrai sovente con l'architetto Stamo Papadaky, con il critico Giedion, con i galleristi/collezionisti Curt Valentin-Buchholz, Pierre Matisse, con Alfred Barr, direttore del Museum of Modern Art e con l'amico Alfred H. Frankfurter critico del 'The Arts News'. Strinsi rapporto di fervidissima amicizia con I Petrovic: il pittore / cantante Milan e la moglie, la pianista Eleonor. Visitai Detroit, Philadelphia, Boston, epperò la grande esperienza la vissi, fortunatamente, vicino a uomini sopra menzionati.

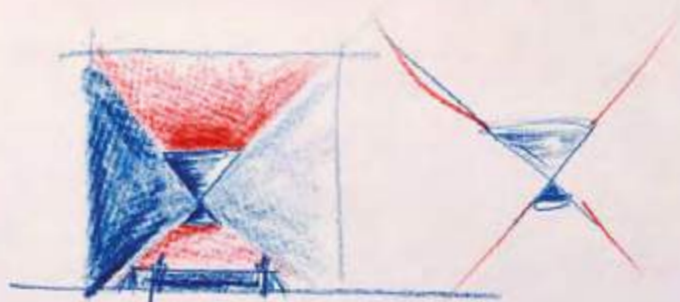
"Controspazio", n. monografico, X, n. 2 - 3, marzo - giugno 1978

Ho sempre lavorato al di fuori di qualsiasi sistema, quindi ignorato dalla critica ufficiale. Anzi, questa mia possibilità di vivere da artista e non da integrato ha fatto nascere recriminazioni, astii, volute dimenticanze (incentivate anche dal mio amore per la verità). (...) Ma siccome ho ancora 150 anni di vita vedo nascere genii a 70 anni compiuti, vedo che nulla è cambiato. Ieri avrei dovuto avere in tasca una tessera, oggi dovrei tenerne dieci.

Rossi, A., *Una conversazione di Aldo Rossi con Luciano Baldessari* in: "Controspazio", n. monografico, X, n. 2 - 3, marzo - giugno 1978, p. 4

“Così infine tutti tesori che spingono a viaggiare sono orizzontalmente lontani e non verticalmente sotto i piedi nel suolo di casa. Erano pensati certo come esistenti, ma al contempo come così remoti che spettava loro mitologicamente la verginità propria di tutto ciò che è ancora intatto, dunque propria di un esistente non ancora disvelato in tutta la sua pienezza. E questo valeva tanto nelle fiabe e nelle leggende, quanto nelle intenzioni dei viaggi di scoperta apparentemente così diversi. Anche questi, come è noto, sono una ricerca del tesoro, ma hanno la caratteristica di cercare il tesoro orizzontalmente, e quella caratteristica che rivelano già i miti ad essi precedenti: appunto quella di essere uno straordinario intreccio di Eldorado e di Eden, per così dire della infrastruttura nella sovrastruttura e della sovrastruttura nell’infrastruttura. Il tesoro era ricercato ora ad oriente, ora ad occidente, sino a che la scoperta della forma ferica della terra rese indifferente la direzione verso cui si faceva rotta; ma, fossero le mele dorate delle Esperidi occidentali a sedurre o, come era per lo più, le meraviglie delle Indie orientali, ad operare fu sempre la straordinaria unità di oro e vello, di oro e Graal, di oro e paradiso. E’ alla sua volta che facevano rotta i sogni dei viaggi leggendari come quelli realmente compiuti, nella speranza di trovare al contempo bottino e meraviglie.”

Bloch, E., *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 1994, p. 897.





LUCIANO BALDESSARI

Luciano Baldessari (Rovereto 1896 - Milano 1982) è figura geniale ed eclettica, che spazia dall'architettura, alla scenografia e alla pittura, sempre attento alle novità artistiche e culturali del suo tempo. Aderisce nel 1913 al circolo futurista fondato da Fortunato Depero e si laurea in architettura al Politecnico di Milano nel 1922.

Tra il 1923 e il 1926 è a Berlino, e tra il 1939 e il 1948 a New York: in entrambe le città frequenta importanti artisti, architetti e intellettuali e lavora come scenografo e pittore. Nel 1928 avvia l'attività di architetto a Milano. Tra le opere più importanti, il Bar Craja (con Luigi Figini, Gino Pollini e Fausto Melotti) e lo stabilimento Italcima (con Gio Ponti) a Milano, l'allestimento dell'atrio e dello scalone per la IX Triennale di Milano (con la collaborazione di Lucio Fontana), i padiglioni della Breda alla Fiera di Milano, e la casa di riposo Villa Letizia a Caravate, con la contigua cappella di Santa Lucia.

MIRABELL

Roberto Sambonet

OPERE DAL MONDO

RST. 120, 128, 195, 203





Quando io ero piccolissimo e avevo, ammettiamo due o tre anni, in provincia, a Vercelli, io ho programmato tutta la mia vita, cioè i sogni di quando uno è bambino, secondo me, chi vuole li può realizzare ed io sono stato fedele a questo mio concetto. Non vuol dire che mi considero infantile, sono fedele alla mia infanzia, e tutti quei sogni che io fatto a Vercelli da piccolino li sto man mano realizzando. Ricordo tutto di quando avevo due, tre anni, fino a sei anni, quando ho vissuto nella casa dei miei nonni e quando ho scoperto le due stanze in soffitta, due stanze che sono state per me basi importantissime di tutti i miei programmi. Una era la stanza di mio nonno, piena di colori, di cavalletti, di tele, di busti, di calchi in gesso, di disegni molto a piani, molto neoclassici e l'altra invece la stanza di mio zio Sandro, era la stanza che io chiamerei dell'esploratore, di questo zio fantastico che era un militare che aveva vissuto più di dieci anni a Shanghai e in Cina, però aveva fatto la guerra di Libia, e in questa stanza c'erano scudi, archi, frecce, pelli di tigre, caschi coloniali, scimitarre, Queste due [stanze] abbinata, l'arte, la pittura e l'esploratore, l'avventura per il mondo hanno influenzato tutta la mia vita per cui il mio programma era conoscere il pianeta terra e dipingerlo, col sogno da pittore ma non solo, da analista, gli analista del Settecento, quelli mi influenzavano molto, quei pittori che giravano il mondo, non c'era ancora la macchina fotografica, e loro annotavano con acquarelli e disegni quanto vedevano: le coste, gli arcipelaghi, i mari dell'Oceania, i continenti. Se io mi sposto da un mio spazio all'altro, da Milano a Biella, da New York a Ponza, devono esserci sempre questi rimandi, ma sempre in omaggio a quel bambino molto curioso che era affascinato dalle rane, dalle anguille, dai voli di aironi sopra la testa; e ricordo i sogni, le libellule, i pavoni che allevava o zio Sandro e che annidavano sopra le automobili.

Sambonet artista esploratore. REG. Antonia Mulas. RAI, 1993.
trascrizione videointervista a cura di M. Iannello.

La mia è una cultura d'immagine. [...] Ho in testa una specie di archivio incredibile di immagini, che poi amo sovrapporre, raffrontare: fare un parallelo, non so, fra l'Amazonas e il delta del Danubio, uno tutto giungla, caimani e pappagalli, l'altro voli di pellicani nei canneti e salici piangenti che vanno a finire nell'acqua. Ho, da un lato, il desiderio di sentirmi ancora un uomo primitivo e, dall'altro quello di vivere già il futuro.

Valentinetti, C. M., *Roberto Sambonet*, in «Uomo Linea», novembre-dicembre 1985; p. 33.

“L’invenzione è l’atto mediante cui viene prodotto qualcosa di nuovo (vetro, porcellana, polvere da sparo); la scoperta è l’atto mediante cui viene rinvenuto qualcosa di nuovo (l’America, Urano), che nuovo è solo per il soggetto autore della scoperta. L’inventore presuppone invero per lo più lo scopritore, ma non si limita come questi, che si chiama anche ricercatore, ad un atteggiamento contemplativo. [...] Se è il moderno homo faber ad eleggere un deputato o un presidente, questi diviene tale solo con i voti della maggioranza; è creato, eleggere equivale qui a produrre. Mentre al contrario l’elezione del re tedesco da parte di una maggioranza di uomini liberi, in seguito di principi elettori - almeno secondo la finzione, e anche secondo l’ideologia - non lo creava, ma si limitava a rinvenire, a rendere palese il ‘re segreto’, che già era comunque presente; eleggere qui significa scoprire. E allo stesso modo, mutatis mutandis, scopritore intende essere anche il fenomenologo: egli si limita a scrutare le essenze degli oggetti, conducendole così alla presenza dello spirito; attiva qui è solo la ‘scelta’...”

Bloch, E., *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 1994, p. 863.







ROBERTO SAMBONET

Roberto Sambonet (Vercelli 1924 - Milano 1995) si occupa di pittura, della progettazione di oggetti e tessuti, del disegno d'interni, dell'allestimento di mostre e di grafica, distinguendosi per la perizia tecnica e la raffinatezza ed essenzialità delle forme. Studia architettura al Politecnico di Milano e tra il 1948 e il 1953 è in Brasile, dove si dedica alla pittura e collabora con Pier Maria Bardi.

Dal 1953, dopo una breve collaborazione con Alvar Aalto, lavora come designer per la fabbrica di famiglia introducendo innovazioni tecniche e formali, di cui è testimonianza la celebre Pesciera, premiata con il Compasso d'Oro nel 1970. Insieme a Bruno Munari, Bob Noorda e Pino Tovaglia progetta nel 1974 il marchio della Regione Lombardia. Nella sua attività pittorica emerge infine la serie dei ritratti di amici e personalità della cultura.





GLOBALIZZAZIONE



foto Giovanni Pasquali



foto Giovanni Pasquali



foto Giovanni Pasquali

I viaggi dell'architetto

In principio era il Grand Tour: un riferimento d'obbligo nella storia europea, che pur non essendo appannaggio dei soli architetti (intellettuali e rampolli di buona famiglia lo consideravano un ineludibile rito di formazione), per gli architetti ha sempre avuto una valenza particolare, legata *in primis* al proprio mestiere e al suo esercizio intellettuale.

Pensiamo al caso dei diplomati dell'École des Beaux-Arts vincitori del Prix de Rome che, a partire dal Settecento, per un anno o più, faticavano tra le rovine a rilevare, ridisegnare e a *reinventare* l'antico a Roma, nella "Grecia che si trova alle porte di Roma" (il sud Italia) e poi nella penisola ellenica e nel Vicino Oriente.

Il Grand Tour era strutturato in reti di percorsi e in nodi di luoghi da visitare. Come ha scritto Cesare De Seta, "Gli itinerari [del Grand Tour] si sfilacciano, si sovrappongono tra loro, mutano nel tempo a seconda della fortuna che ciascuna città, regione o contesto s'è conquistato nella cultura di provenienza del viaggiatore."

Nelle loro escursioni tra i resti del passato classico, gli architetti hanno sempre avuto uno sguardo particolare, con occhi intenzionati a ricercare, fra i resti portati alla luce dagli scavi, l'unità complessiva di un'architettura dai valori eterni, al fine di ricostituire il mito dell'antico nella contemporaneità del progetto.

Tuttavia, nel cercare il passato gli architetti hanno sempre trovato il presente. Contadini, pecore, muli, vacche, cittadini o passanti sono raffigurati nelle incisioni dei primi "viaggiatori dell'antico" tra rovine di templi, mausolei, teatri e acquedotti ricoperti di erba, cespugli e alberi, oppure inglobati in costruzioni di città e villaggi: pittoreschi brani di vita e, al contempo,

illuminanti rappresentazioni del rapporto che lega il tempo presente al passato remoto e alle sue stratificazioni.

Così la scoperta del paesaggio nel suo darsi come palinsesto diventa parte integrante della visione di Karl Friedrich Schinkel proprio nel suo viaggio in Italia, dove "tutto è suolo classico", territorio di antica formazione che dal grande architetto tedesco viene però visto come espressione di modernità a tutto tondo.

Un secolo dopo, il viaggio in Italia e nel vicino Oriente del giovane Le Corbusier, intrapreso per guardare, conoscere, vedere l'architettura "degli antichi, miei soli maestri", appare alla distanza come una lunga sequenza di interpretazioni dei modelli di vita e di costruzione dell'ambiente proiettati nell'attualità della sua lettura di architetture antiche e recenti che incontra lungo il tragitto.

Dai diari di viaggio, carnet di schizzi, appunti, disegni, acquerelli di tutti questi "esploratori" del mondo costruito dall'uomo deriva un archivio di conoscenza e di forme da interiorizzare e riproporre in nuove architetture: conoscenza acquisita come ispirazione per il progetto.

Sicuramente il viaggio di formazione, di conoscenza, con il conseguente contatto con le cose vere, è sempre stato fondamentale nella cultura di un architetto e nel suo lavoro. Se una volta il viaggio degli architetti europei si svolgeva via terra verso oriente, oppure per nave attraverso il Mediterraneo verso sud o l'Atlantico verso occidente e il Nuovo Mondo; e se il meridione e il vicino oriente rappresentavano l'antico e i suoi valori e il nord iperboreo la modernità, oggi tutto è rimescolato. I viaggi sono perlopiù fatti in aereo, perdendo la dimensione spazio-temporale dell'itinerario, del percorrere un territorio, un mare, del lento avvicinamento alla meta come rito iniziatico. Oggi antico e moderno si mischiano nella post-modernità dei musei, di Las Vegas, dei grattacieli di fianco ai villaggi di pescatori negli Emirati: una simultaneità globale per cui tutto e il contrario di tutto -vero o rifatto che sia- si

possono vedere ovunque. I siti archeologici si possono guardare e addirittura scoprire senza andare in sito, usando Google Earth e la fotointerpretazione delle immagini satellitari, mentre l'opera ultima della nota archistar la possiamo studiare, tablet alla mano, sdraiati su un'amaca in un villaggio del Borneo.

Oggi la mondializzazione della comunicazione e dell'immagine sembrerebbe dunque rendere superflui i viaggi di formazione. Sappiamo bene quanto ciò non corrisponda alla conoscenza vera: la comprensione dell'architettura va acquisita là dove l'architettura fisicamente si trova. Tuttavia, a differenza dei secoli scorsi quando il viaggio era importante tanto quanto (se non di più) della meta stabilita, oggi solo quest'ultima conta. Si entra in una cabina d'aereo pressurizzata a Milano d'inverno e se ne esce a Melbourne in piena estate nell'arco di diciotto ore: dal Grand Tour al Global Tour il passo è stato fatto.

Itinerare per lavorare. Il viaggio è intrinsecamente e da sempre legato all'agire umano: è una affermazione risaputa, come quella che il viaggio è metafora della vita, e generatore di mitologie. Tuttavia, se parliamo dell'architetto non si può non definire una casistica di posizionamenti e di dislocamenti che coinvolgono modelli di vita e di lavoro che mediamente fanno parte del suo particolare "essere nel mondo".

Gli architetti sono stati e sono dei nomadi. Possono essere emigranti anche se non appartengono propriamente alla categoria dei *migranti* nel senso comune del termine che implica la coazione (fa eccezione, nel secolo scorso, la diaspora forzata di molti architetti dai paesi fascisti e nazisti per motivi politici o razziali verso paesi più sicuri e inclusivi). Più spesso gli architetti sono cittadini del mondo, cosmopoliti e itineranti. Renzo Piano o Rem Koolhaas, David Chipperfield o Kazuo Sejima, per citare solo alcuni tra i più famosi progettisti di oggi, viaggiano e costruiscono in tutto il mondo, aprono studi professionali in diverse città in concomitanza

di incarichi prestigiosi. Sono viandanti della contemporaneità che si muovono speditamente da un posto all'altro alla ricerca di occasioni professionali, o seguendo cantieri di progetti in corso d'opera, così come l'insegnamento in più di una università, in un turbine di attività che a volte appare frastornante.

Nel campo dell'architetto che "fa le valigie" per andare all'estero abbiamo degli antecedenti illustri.

Il sessantasettenne Gian Lorenzo Bernini trascorre nel 1665 cinque mesi a Parigi (dopo che non si era praticamente mai mosso da Roma) per disegnare e cercare di farsi dare, senza esito come sappiamo, l'incarico del Palazzo del Louvre. Se questa fu un'occasione, rimasta tale, scelte di vita più radicali sono state fatte da altri. Circa un secolo dopo, Bartolomeo Rastrelli, Giacomo Quarenghi e Carlo Rossi emigrano, passando gran parte della loro vita a San Pietroburgo come architetti di corte, e in Russia moriranno dopo lunga e fruttuosa vita professionale. Altro esempio: tra il XVIII e il XX secolo un centinaio circa di architetti inglesi e irlandesi emigrano, principalmente in Australia, Nuova Zelanda, India, Stati Uniti e Canada: nomi perlopiù poco o per nulla noti ma che in diversi casi trovano fortuna nel paese d'adozione.

Tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento diversi architetti dell'epoca coloniale lavorano e costruiscono in paesi "altri", ibridando e contaminando forme occidentali, razionali o classiche, e linguaggi locali: italiani nelle colonie d'Oltremare (tra questi Armando Brasini, Alberto Alpago Novello, Ottavio Cabiati e Marcello Piacentini), britannici in India (Sir Edwin Lutyens), francesi in Algeria (pensiamo a Fernand Pouillon e al suo classicismo mediterraneo tra Marsiglia e Algeri). Ricordiamo anche un quasi sconosciuto Mario Tamagno nel non colonizzato (all'epoca) Siam, attivo a Bangkok ai primi del secolo scorso dove progetta importanti edifici, sviluppando un lessico formale eteroclitico di un certo fascino.

Si tratta di architetti temporaneamente o definitivamente espatriati che elaborano nuovi codici di progettualità traendo linfa dal contesto culturale

e ambientale in cui si vengono a trovare e creando una ibridazione fra differenti modelli di estetica architettonica.

Si tratta dunque di mutamenti di prospettiva e di sguardo rispetto alla propria cultura progettuale che non sempre sono scontati: questo significa rivisitarsi e confrontarsi secondo processi aperti al confronto, dunque significa cambiare codici, pensiero progettuale, linguaggi, tecniche, poetiche, pratiche costruttive. Differenti realtà ed esperienze sviluppate da un paese all'altro generano fenomeni di *cross-fertilization*: non va dimenticata, ad esempio, l'importanza avuta da Walter Gropius, Marcel Breuer e Josep Lluís Sert, emigrati dall'Europa negli anni Trenta del Novecento, nella diffusione della cultura razionalista negli Stati Uniti con il loro insegnamento alla Harvard Graduate School of Design.

Guardando al nostro paese, nel secolo scorso i casi di architetti emigranti riguardano figure come Lina Bo Bardi che trasferitasi in Brasile nel 1946 trova la sua migliore espressività in connessione con la cultura (anche popolare) di quel paese; Romaldo Giurgola, italiano laureato alla Columbia di New York, professionista e professore a Filadelfia, che si sposta in Australia alla fine degli anni Ottanta dove realizza il Parlamento di Canberra; Paolo Soleri, laureato a Torino nel 1946 e subito emigrato negli Stati Uniti, dove è morto qualche anno fa ad Arcosanti, la visionaria città sperimentale da lui fondata in Arizona. Tra gli architetti presenti in questo catalogo, Luciano Baldessari è a Berlino dal 1923 al 1926 e a New York dal 1939 al 1948, dove frequenta Mies van der Rohe e Gropius e altri illustri emigrati, e dove progetta il Teatro della Moda Elisabeth Arden qui illustrato; Roberto Sambonet dal 1948 al 1953 è in Brasile (e ben si comprende guardando le fotografie qui pubblicate da cui emerge una affascinante dimensione antropologica dei suoi interessi).

Ma anche altri progettisti famosi come Gio Ponti, Luigi Moretti e Pier Luigi Nervi, nel secondo dopoguerra, pur non lasciando l'Italia hanno progettato in diverse

parti del mondo, anticipando di qualche lustro l'attuale mondializzazione del lavoro dell'architetto.

Architetti migranti globali. Una volta esisteva una stretta contiguità fisica, fra l'architetto e l'architettura da lui realizzata; una volta espatriare significava dislocarsi altrove, in un paese diverso tra culture diverse, essere *lontani* dai luoghi in cui si era cresciuti, creando dunque una nuova visione della realtà: oggi non è più così, non si è più lontani da alcunché, la velocità dei collegamenti riduce le distanze, tutto è esplorabile ed esperibile dalla propria stanza o dallo studio attraverso la rete e l'interscambio *on line*.

Alla mobilità dell'architetto sembrerebbe sostituirsi (almeno per alcuni aspetti) la mobilità del progetto digitalizzato che viaggia in rete per essere elaborato nelle sue varie fasi, creando una circolarità tra flussi del mercato e produzione dell'architettura che supera barriere e confini geografici e rimescola le carte di una cultura architettonica e progettuale sempre meno localizzata in domini locali e regionali.

Tuttavia il viaggio resta un dato ineludibile: il mestiere dell'architetto continua ad essere legato al continuo muoversi fra paesi vicini e lontani là dove il lavoro c'è, fra gli studi di progettazione e i luoghi dove i progetti sono realizzati che possono distare migliaia e migliaia di chilometri.

Migrazione e nomadismo permeano la maggior parte, se non tutti gli aspetti del mondo contemporaneo, mentre interazioni e ibridazioni culturali unite alla soggettività delle poetiche personali dei grandi architetti che lavorano a scala globale sono un dato di fatto di quest'epoca. All'operare degli architetti italiani all'estero corrisponde (e non potrebbe che essere così) un analogo impegno di architetti d'oltralpe (e d'oltre oceano) nel nostro paese: Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron, Zaha Hadid, Richard Meier, Steven Holl, tra gli altri, con una mescolanza di linguaggi riconducibili allo stile da *global archistar* che si applica ad opere eccezionali (che in verità rimangono cosa separata dall'edilizia corrente diffusa in Italia).

Come sosteneva ancora dieci anni fa Marc Augé, nella nostra epoca di "mobilità surmoderna" che si esprime "nei movimenti di popolazione (migrazioni, turismo, mobilità professionale), nella comunicazione istantanea generale e nella circolazione di prodotti, immagini e informazioni", potremmo fare tutto senza muoverci, eppure siamo in continuo movimento. Così accade anche ai giovani architetti migranti che sono i collaboratori silenziosi negli studi dei protagonisti dell'architettura internazionale.

Al MAXXI di Roma, nel 2014, la mostra *Erasmus Effect*, a cura di Pippo Ciorra, faceva il punto sulla vicenda degli architetti italiani all'estero, sottolineando quanto la "dimensione migratoria" del progetto appartenga alla natura stessa dell'architettura e del mestiere dell'architetti. Accanto ai nomi più famosi del recente passato e del presente (da me richiamati prima), veniva illustrato il lavoro di giovani architetti italiani attivi in molti paesi del mondo. Tra i molti presentati rammento Benedetta Tagliabue a Barcellona, Sandro Marpillero, Elisabetta Terragni e Carlo Ratti negli USA, Fabrizio Barozzi sempre a Barcellona, Simona Malvezzi a Berlino.

Da allora altri hanno intrapreso o stanno per intraprendere il loro viaggio. Secondo un sondaggio recente ben il 40% degli architetti italiani pensa di trasferirsi all'estero a causa della scarsità di prospettive di carriera e delle basse retribuzioni (nel nostro paese, ci dice il sito Edilportale, ci sono circa 147.000 architetti che rappresentano più di un quarto di tutti quelli presenti in Europa).

La valigia è ancora e sempre parte della strumentazione dell'architetto, assieme al computer e, in qualche caso, alla buona vecchia matita.

Luca Basso Peressut

*Coordinatore Unità di ricerca AIMAC,
Architettura degli Interni, Musei, Ambiente Costruito
del DASTU, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani
del Politecnico di Milano*

Topografia di Bloch

„ ... preferirei trovare Bloch nei libri per bambini e nei libri di testo; in fondo è stato proprio lui a scoprire le fiabe e le favole della società industriale avanzata.”

Martin Walser

laudatio per il novantesimo compleanno di Ernst Bloch
5 luglio 1975

Il dialogo tra architettura e filosofia è necessario, il Politecnico di Milano ha nella sua lunga tradizione una produzione intellettuale capace di intercettare percorsi che attraversano i confini tra le scienze umanistiche e quelle scientifiche. Tuttavia questo dialogo ed i suoi silenzi hanno spesso partorito divertenti e fertili equivoci, pensiamo alla breve ed intensa storia tra Jacques Derrida (1930 - 2004) e Bernard Tschumi (1944), l'uno preoccupato di smascherare linguisticamente l'incombente metafisica, l'altro a translitterare un discorso in mattoni, discorso, che originariamente da Derrida sfuggiva volutamente al rischio di farsi figura, di diventare icona. Ormai la sbornia poststrutturalista è lontana, ed il pragmatismo imperante, chiede di abbassare i toni. Questo silenzio ci offre la possibilità di riprendere più pacatamente la riflessione sulla cultura di architettura e progetto.

Ernst Bloch (1885 - 1977) è un filosofo di lingua tedesca, che viene collocato tra i pensatori marxisti eterodossi.

La sua opera più diffusa *Il principio speranza* traccia un'antologica raccolta delle utopie umane. Per Bloch ogni 'progetto per un mondo migliore' include una carica rivoluzionaria, ed è da considerarsi proprio in quanto impulso al cambiamento, come processo politico.

Le sue scritture sono enfatiche, il suo linguaggio oscilla tra citazioni di ampia cultura umanistica, e linguaggio popolare, la sua narrazione predilige il particolare al generale, ma alla sua dialettica, tutta hegeliana, non sfugge alcuna possibilità di sintesi (nello specifico senso che il termine hegeliano "*Aufhebung*" riassume come raccogliere, superare e mantenere).

Ragionare con Bloch della progettualità significa abbandonare il terreno della specificità disciplinare architettonica e farsi coinvolgere, da una trascinate e vorticoso fabulazione.

Il Sogno ad occhi aperti, così il titolo della prima parte del *Principio speranza*, diventa nella ricerca di Bloch, la rivelazione fondamentale di un soggetto, che esiste sì, in una condizione del *hic et nunc*, ma nel contempo in perenne ricerca di un completamento futuro. Se da una parte la stratificazione autobiografica dell'io, estende l'identità del soggetto al suo passato vissuto, allora allo stesso modo il *sogno ad occhi aperti* la protende verso il suo futuro.

Desideri, ambizioni e speranze sono altrettanto determinanti per cogliere la soggettività delle persone, quanto il loro passato. In questo passaggio chiave del suo celebre lavoro *Il principio speranza*, si spinge a definire la nostra condizione ontologicamente legata allo scarto tra quello che siamo e quello che vorremmo essere. Così, l'arco che si tende tra il presente ed un possibile futuro migliore, descrive il bisogno esistenziale di vivere nella tensione progettuale. Questa tensione, che Bloch chiama *coscienza anticipatrice*, determina l'essere umano, nonché la sua capacità di leggere il mondo.

Bloch nasce 1885 da una famiglia di cultura ebraica, nella città industriale di Ludwigshafen. La sua vita

sarà un avventuroso viaggio attraverso la topografia occidentale, ma anche attraverso l'ampio arcipelago delle sinistre. Per l'intero arco della vita ricorderà la profonda impressione che gli fece la contrapposizione tra la sua città natale, con il suo carattere operaio e la vicina città di Mannheim, città di fondazione seicentesca, anche soprannominata città dei quadrati, per il suo rigoroso impianto urbanistico, che a Bloch rappresentava l'habitat della borghesia.

Dopo aver studiato a Monaco filosofia e germanistica, ed a Würzburg, filosofia musica e fisica si laurea con il professore Oswald Külpe (1862 - 1915) che detiene la cattedra di psicologia del pensiero, e sta elaborando ciò che saranno le basi della psicologia della *Gestalt*. Tra i suoi allievi infatti ci sono anche Max Wertheimer (1880 - 1943) e Kurt Koffka (1886 - 1941). In effetti anche la tesi di Bloch, *Kritische Erörterungen zu Rickert und das Problem der modernen Erkenntnistheorie*, si occupa delle implicazioni metafisiche conservate nella epistemologia del neokantiano Heinrich Rickert (1863 - 1936). Lo stesso Rickert con il quale pochi anni dopo Martin Heidegger (1889 - 1976) avrebbe elaborato la sua tesi di laurea su Duns Scotus (1266 -1308). In questo primo lavoro, tutto improntato alle problematiche epistemologiche, Bloch si schiera per un relativismo culturale contro le certezze metafisiche e le categorie kantiane. Riconduce ogni apriori alla soggettività culturale ed autobiografica. Si prefigura già qui un bisogno di narrazione come esigenza del vero.

Dopo la sua laurea Bloch lavora come libero giornalista, si trasferisce a Berlino dove si trova immerso in una brulicante vita culturale, fa la conoscenza di Bertold Brecht (1898 - 1956) e Kurt Weill (1900 - 1950). Stringe primi contatti con Walter Benjamin (1892 - 1940), con il quale condividerà per tutta la vita una straordinaria affinità culturale.

Bloch e Benjamin saranno tra i filosofi marxisti di questa epoca gli unici due, che cercano attentamente di preservare la loro cultura ebraico cristiana e di attingere spregiudicatamente a materiali teologici.

Durante un colloquio da Georg Simmel (1858 - 1918) Bloch conosce György Lukàcs (1885 - 1971). La *Teoria del romanzo* di quest'ultimo, illustra bene come nell'ambiente, dove da una parte erano fortemente presenti le correnti idealistiche ereditate da Hegel e dall'altra parte impelleva la spinta marxista verso un materialismo compiuto, i dibattiti si aggirino sempre di nuovo attorno al problema del rapporto tra struttura e sovrastruttura.

Se per Bloch l'alienazione può essere superata solo attraverso la *coscienza anticipatrice*, cioè la genesi si compie solo con il raggiungimento del mondo migliore, per György Lukàcs questo scarto, che lui chiama *incongruenza tra anima e mondo*, è alla base della forma letteraria del romanzo, che così si distingue dalla forma più antica dell'epos, in cui le figure ed il mondo formano ancora un'unità. In questo senso anche per Lukàcs, come per Bloch, lo iato tra ciò che c'è e ciò che dovrà essere determina un principio *movens* elementare.

Nello stesso senso in cui Lukàcs usa il concetto di "forme letterarie", cioè di strutture generali, e contingenti, di strutture capaci di accogliere contenuti, anche la ricerca di Georg Simmel, improntata piuttosto alla sociologia, è alla ricerca di *costellazioni*. Per esempio nel suo *Filosofia del denaro* (1900) usa come *costellazione* il meccanismo del sacro, per spiegare come in una società capitalista il denaro subisce una assolutizzazione sottraendolo ad ogni possibilità di critica. Semplificando al massimo, Simmel argomenta che, desiderio, necessità e bisogno, sono oggettivati nella merce, nel senso, che in un oggetto diventano concreti. Lo scambio che avviene attraverso il denaro, fa seguire una seconda oggettivazione, attribuendo così al denaro un ruolo di istanza assoluta; la contrazione tra scopo e mezzo che costituisce il denaro come dio mammona.

Un altro fondamentale impulso alla giustapposizione tra mondo delle idee e condizioni materiali deriva dal suo incontro con Max Weber (1864 - 1920) nella città di Heidelberg. György Lukàcs introduce Bloch al circolo

di Weber nel 1911. L'ambiente culturale del circolo di Heidelberg è molto differente da quelli finora descritti.

Weber, che da pochi anni aveva concluso *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, è anticipatore del funzionalismo sociologico, cioè più interessato a mostrare contingenze, contiguità e continuità, era di carattere pacato e motivato da un interesse analitico.

Weber rimase fortemente colpito dall'esuberanza e dagli atteggiamenti messianici del giovane Bloch.

Troviamo importanti tracce di questo incontro anche nell'analisi che Bloch formula molti anni dopo sul nazionalsocialismo, in cui sostiene che la spinta alla demistificazione, alla laicizzazione, al disvelamento abbiano creato un vuoto, che il razionalismo della sinistra non ha mai saputo colmare. Definisce così un arcaico bisogno di trascendere lo status quo nella costruzione di senso.

Una pesante ombra avvolge tutta l'Europa e richiede importanti e profonde revisioni: la Seconda Internazionale non ha saputo evitare la prima guerra mondiale. Dalle trincee la classe operaia torna non più con la speranza di solidarietà, ma attizzata dagli sciovinismi, una prospettiva si è infranta. Ma la crisi non è solo politica, la delusione colpisce anche la fiducia più ampia riposta nel progetto illuminista: dopo, che la ragione, in questa prima guerra, altamente tecnologica, sembra aver perso ogni connotato emancipatorio, e si è trasformata in un strumento di morte. Progresso militare, un ossimoro lacerante.

Geograficamente gli oppositori alla prima guerra mondiale si concentrarono in Svizzera intorno a tre importanti nuclei. A Zurigo gli esponenti della intelligenza russa gravitarono intorno a Vladimir Ilic Lenin (1870 - 1922), che a grande fatica sta terminando *L'imperialismo, suprema fase del capitalismo*. Lenin costituisce però un'eccezione, lui, che con il suo *Materialismo ed Empiriocriticismo*, aveva condannato compagni come Anatolij Vasilevic Lunatcarskij (1875 - 1933) e Aleksandr Bogdanov (1873 - 1928), era certo di aver tappato ogni falla attraverso la quale

la metafisica strisciante avrebbe potuto insidiare il marxismo ortodosso. Con ferrea disciplina e zelo monacale scrisse, giorno per giorno, per consolidare e programmare una pratica rivoluzionaria. Si dice che spesso era infastidito dagli schiamazzi che dalla piccola Spiegelgasse, la via nella quale risiedeva, giungevano alla sua scrivania. Era infatti a poche case di distanza il *Cabaret Voltaire*, un ex bordello, scelto da un promettente gruppo di artisti poeti e attori che vi celebravano i loro incontri: i DADAisti. Tra le avanguardie storiche il gruppo più radicale, eterogeneo e meno propenso ad una produzione teorica. Al tradimento della ragione, osservato durante la prima guerra mondiale ed i suoi prodromi, qui viene contrapposta un'arcaicizzazione soggettiva, una regressione infantilistica e gioiosa all'insegna della definitiva liberazione dal senso. Fondato nel 1916 da Hugo Ball (1886 - 1927) e la sua compagna Emmy Hennings (1885 - 1948) la Spiegelgasse numero 1, diventa ben presto il punto d'incontro per Tristan Tzara (1896 - 1963), Hans Arp (1887 - 1966), Richard Huelsenbeck (1892 - 1974) e Marcel Janco (1895 - 1984).

Il terzo nucleo di dissidenti in Svizzera è una piccola comunità di nudisti, espressionisti, vegetariani, teosofi ed anarchici, che si è formata nel Canton Ticino.

Il *Monte Verità* è una enclave rurale in cui si sperimentano forme di convivenza alternative ai modelli borghesi. Intriso di un misticismo orientaleggiante, conservato nelle opere di Hermann Hesse (1877 - 1962), poeti pittori ed antagonisti vari vivono sul *Monte Verità* in una società parallela, finanziata da potenti mecenati.

Lontano dalle metropoli la comunità del *Monte Verità* era il primo approdo per i perseguitati di tutto il mondo, Erich Mühsam (1878 - 1934, Oranienburg) dalla Germania ed il principe Pjotr Alexejevitc Kropotkin (1842 - 1921) dalla Russia trovarono accoglienza e si fermarono qui.

Ancora più significativi sono gli arrivi dal mondo delle arti: nel 1913 dopo la drammatica morte dei suoi figli Isadora Duncan (1877 - 1927) fonda la sua

scuola estiva di danza sul *Monte Verità* mescolando le correnti vitaliste e naturaliste con il suo personale stile espressionista. Allo stesso modo la scuola di pittura fondata da Arthur Segal (1875 - 1944) fu il punto d'approdo svizzero per coloro che poco dopo avrebbero costituito il *Cabaret Voltaire* a Zurigo. L'importanza che l'esperimento del *Monte Verità* ha giocato come luogo di reciproca antidogmatica contaminazione delle diverse pulsioni europee, raggiunge una straordinaria evidenza nei lavori di Marianne Werefkin (1860 - 1938) e di suo marito Alexej von Javlenskij (1865 - 1941): il concetto proto gestaltico dei cubisti, ovvero di una attiva partecipazione della memoria nella ricezione della pittura, si fonde con le istanze dell'espressionismo, cioè le sue molteplici spinte fauviste, naive e antiaccademiche. Il comune denominatore minimo che emerge, è lo slittamento dell'Io alla ricerca della rappresentazione di una realtà, ad un Io più o meno strutturato nella sua ricerca di rapportarsi alla realtà.

Bloch molto prima della guerra viene perseguitato per le sue posizioni internazionaliste e deve fuggire in Svizzera. Un momento che significa anche la rottura definitiva con Georg Simmel, che incomprendibilmente si è fatto proclamatore di un interventismo militare, completamente avulso dalla sua produzione filosofica.

Il paesaggio culturale che Bloch incontra in Svizzera segna profondamente la sua ricerca. Firma un contratto per riferire giornalmente le esperienze delle sperimentazioni sociali in Svizzera nella stampa tedesca. Insieme a Hugo Ball sarà editore della rivista *Freie Zeitung - unabhängiges Organ für demokratische Politik*.

Per un periodo si trasferisce nelle vicinanze del *Monte Verità* per poter attivamente partecipare alla vita dell'enclave. In questa circostanza scrive *Lo Spirito dell'Utopia*, nella sua prima stesura. Un primo abbozzo del *Principio speranza*, non ancora con l'ambizione antologica, ma come struttura già capace di porre le domande essenziali.

In questo contesto avviene anche una riflessione, che riprende da Max Weber l'idea della guida carismatica. Sullo sfondo degli incontri Dadaisti e della vita sul *Monte Verità* scrive che un movimento necessita sia di una guida carismatica che di una guida programmatica per affrontare le trasformazioni. Nelle successive edizioni de *Lo Spirito dell'Utopia*, Bloch si sbilancerà sempre più sull'importanza della guida programmatica, avvicinandosi alla linea di Lenin.

Con la presa di potere di Adolf Hitler, nel 1933 segue una seconda ondata di emigrazioni. La fuga di Bloch lo conduce a Basilea, Zurigo, Vienna, Parigi, Praga per arrivare nel 1938 negli Stati Uniti.

Le sue condizioni economiche sono precarie, viene mantenuto dalla sua terza moglie Karola, che può esercitare il suo mestiere di architetto, mentre lui, che non parla l'inglese, non ha possibilità di contribuire al mantenimento.

Fino al 1949 quando rientra in Germania, si sposterà diverse volte in America: da New York, a Marlborough nel New Hampshire, e poi a Cambridge nel Massachusetts. Dal suo arrivo si dedica prioritariamente alla stesura del *Principio speranza*. Conduce vita ritirata e frequenta le biblioteche. Da questa opera sono stati tratti per la nostra mostra alcuni brani del 22° capitolo.

Qui il concetto di viaggio si inserisce tra gli innumerevoli esempi che Bloch porta come pulsioni che cercano di azzerare la distanza tra *l'hic et nunc* ed il suo completamento. Il viaggio nella sua dimensione antropologica assume la valenza di un progetto utopico, di una spinta verso un mondo migliore. Come nei lavori esposti nella mostra, anche nei passaggi citati si intrecciano l'idea di progettualità come elemento ontologicamente costituente l'individuo, tanto più l'architetto, all'idea di un altrove universale. In questa progettualità, qui da Bloch elevata alla potenza, ed in un certo senso assolutizzata, vogliono rifrangersi le architetture in viaggio.

Dopo il suo rientro in Germania, Bloch non ha dubbi, si sente parte integrante nella costruzione del

socialismo ed accetta volentieri una cattedra nella facoltà di filosofia di Lipsia, Germania Est. Tuttavia lentamente il suo ruolo declina, da capo ideologo del socialismo della Germania orientale, fino ad avvicinarsi pericolosamente ad una posizione di dissidente. Con circospezione crescente veniva osservato dai vertici del partito in quanto filosofo che parlava più della trascendenza che di Marx. Nel 1957 il partito gli revoca la cattedra, ufficialmente per anzianità. Ma dalla rivolta in Ungheria, si era pubblicamente schierato contro l'invasione delle truppe sovietiche e il partito aveva cercato ogni pretesto per impedirgli l'accesso al pubblico. Solo nel 1961 Ernst Bloch decide di non rientrare da un viaggio a Bayreuth, dove aveva seguito i concerti wagneriani.

Nello stesso anno inizia il suo insegnamento all'Università di Tubinga. I suoi pensieri saranno di grande importanza per il movimento studentesco del 1968.

Il principio speranza, non sarà mai tra i testi che inaugurano una nuova scuola di filosofia. Ha invece lasciato un profondo segno nella teologia della liberazione, alla quale offrì la possibilità di applicare una analisi marxista per costruire un'etica.

Jürgen Moltmann (1926), un teologo protestante che fonda la sua teologia su un passaggio della lettera agli ebrei "Or la fede è certezza di cose che si sperano, dimostrazione di realtà che non si vedono" (EB 11.1 NR06) pubblica, con esplicito riferimento all'opera di Bloch il suo *Teologia della Speranza*.

Altrettanto importante fu l'impatto che ebbero i lavori di Bloch sulla teologa protestante femminista Dorothee Sölle (1929 - 2003), che si schiera radicalmente per una fede che si esprime attraverso le sue scelte politiche, pretende una depersonificazione del divino, contro una determinazione di genere, e postula, contro ogni fideismo, il bisogno di accettare che dio sia morto, per poterlo fare rinascere nel nostro agire.

Per quanto intensi e proficui siano stati gli scambi

con la Scuola di Francoforte, la filosofia di Bloch è sempre stata considerata troppo poco sistematica, eccessivamente enfatica e distante dal tagliente tono di Juergen Habermas (1929). Nel dialogo con Theodor Walter Adorno (1903 - 1969) si addensa la diffidenza nei riguardi di Bloch, per irrompere poi come accusa: siamo di fronte ad un pensiero escatologico, viene anteposto ad ogni argomentazione il postulato che nel mondo esista una predestinazione a volgere verso il bene.

Noi architetti siamo un po' meno suscettibili, forse troppo abituati a vedere i progetti che prendono una strada propria. Geograficamente, ci troviamo forse ancora immersi in una cultura rinascimentale, del tutto proto illuminista, ma lontana dal disvelamento. Siamo abituati a riflettere su questioni escatologiche di fronte le sculture incompiute di Michelangelo (1475 - 1564). Nella nostra università va riconosciuto a Guido Nardi (1936 - 2002) lo sforzo di rifondare la cultura materiale di Heinrich Tessenow (1876 - 1950) e Hermann Muthesius (1861 - 1927), radicando le loro ricerche nella filosofia aristotelica. Allestire la mostra in uno spazio che vuole commemorare il lavoro di Guido Nardi, significa anche vedere le assonanze che riaffiorano, magari anche in modo inatteso.

Lukas Janisch

DASStU, Politecnico di Milano

