

# ASSEVERATA VICEVERSA

**PADIGLIONE ITALIA**  
Edited by  
**Valerio Paolo Mosco**  
Issue 5 December 2016



# VICEVERSA

Numero 5 Dicembre 2016

# PADIGLIONE ITALIA

Indice

## **Direttore**

Valerio Paolo Mosco

## **Vice-direttori**

Giovanni La Varra  
Valter Scelsi

## **Redazione**

Alberto Alessi  
Conrad-Bercah  
Federico Bilò  
Giovanni Corbellini  
Davide Tommaso Ferrando  
Luca Galofaro  
Alberto Iacovoni  
Vincenzo Latina  
Sara Marini  
Alessandro Rocca  
Pietro Valle

## **Segreteria di produzione**

Silvia Codato

## **Progetto grafico**

malapartecafé

## **Progetto grafico copertina**

malapartecafé

## **Coordinamento redazione**

Giacomo Ghinello  
Claudio Triassi

## **Editing e distribuzione**

011+

**ISSN 2421-2687**

## **p.5**

### **Editoriale**

Valerio Paolo Mosco

## **p.7**

### **Per un'architettura popolare**

Alberto Iacovoni

## **p.17**

### **Da 1 a 1301**

Vincenzo Latina

## **p.27**

### **La forma architettonica come sorpresa cinetica**

conrad-bercah

## **p.41**

### **Necessità degli edifici-manifesto**

Federico Bilò

## **p.59**

### **La sega giapponese**

Giovanni Corbellini

## **p.77**

### **Un ragionamento sulla convenzionalità**

Valerio Paolo Mosco

## **p.95**

### **Sempering, raccontare il progetto**

Alessandro Rocca

## **p.113**

### **Stavolo**

Pietro Valle

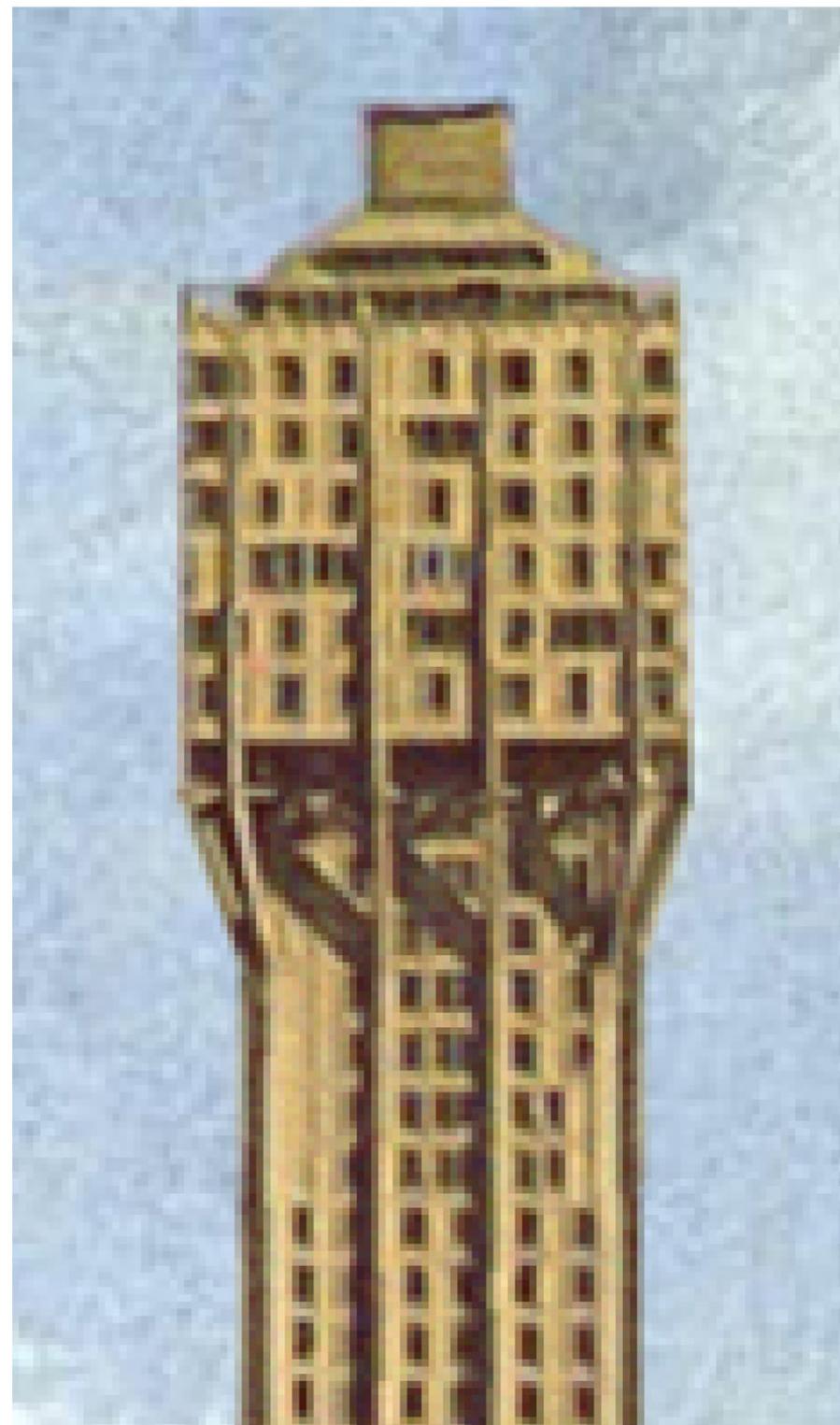
Rivista trimestrale di architettura pubblicata in pdf e su ISSUU; ogni numero è curato da un componente della redazione o da un invitato. Il presente numero, dal titolo *padiglione italia*, è stato curato da Valerio Paolo Mosco.

## EDITORIALE

**Valerio Paolo Mosco**

Padiglione Italia, è questo il titolo che abbiamo scelto di dare Giovanni La Varra ed io a questo numero di Viceversa, un numero dedicato non tanto all'architettura italiana, quanto alla sua supposta capacità di sapersi muovere con una agilità nelle questioni teoriche. In questo ipotetico padiglione, dove gli oggetti di architettura si confondono con i testi dedicati all'architettura, sono ospitati degli scritti che analizzano un'opera nazionale costruita negli ultimi anni il cui interesse non è tanto per la sua presenza o per la sua qualità, quanto per le questioni che essa implica. E' questo un numero redazionale ed il risultato rispecchia interessi e sensibilità molto diverse tra loro, quasi a voler convalidare ancora una volta, quell'eclettismo che ormai in maniera conclamata è tornato ad essere il carattere distintivo della nostra architettura. Questo eclettismo tende però a riacquistare una certa unità se si considera il medium, il mezzo di espressione, che ancora una volta è la scrittura, come se ci unisse la convinzione che oltre all'edificio reale, esistesse un edificio teorico che è necessario scoprire, quasi fossero i due edifici dei gemelli di indole completamente diversa, la cui esistenza si legittima vicendevolmente.

Con questo numero il sistema grafico di Viceversa viene affidato a malapartecafè; ringraziamo Marta della Giustina per il prezioso lavoro finora svolto. Si avvicendano inoltre alla vice-direzione della rivista Giovanni La Varra con Valter Scelsi.





**Beniamino Servino | Cherubino Gambardella**

## **PER UN'ARCHITETTURA POPOLARE**

**Alberto Iacovoni**

Tutte le volte che attraverso le sterminate distese di case, villette e condomini prodotte dalla nostra arretrata industria dell'abitare, ma soprattutto dall'attività diffusa e spontanea della moltitudine di costruttori abusivi che hanno cambiato il paesaggio del nostro paese, mi chiedo se il mio sguardo non soffra della stessa miopia di quei viaggiatori del passato alla ricerca dell'antico e dei suoi grandi monumenti, che guardavano con orrore alla miseria della città medievale, al tessuto scomposto e affastellato prodotto in anni di assenza di governo del territorio.

So bene che la miseria dei nostri tempi, quel paesaggio urbano contemporaneo che si è andato sedimentando nel sud dell'Italia e lungo le coste del Mediterraneo è il figlio di una frattura insanabile tra luogo e tecnologie, tra contesto e culture dell'abitare, tra natura e storia, e che questa frattura, che caratterizza così drammaticamente certe aree geografiche, non ha nulla di locale, ma è condivisa globalmente lì dove lo stato e le sue regole non arrivano a preservare e guidare lo sviluppo urbano.

L'ovvia risposta alla mia domanda è che, in altre parole, nella città medievale esisteva un legame forte con una cultura specifica, che emergeva anche nelle sue manifestazioni più povere ed inconsapevoli, nelle tecniche costruttive e in un linguaggio condiviso, e che definiva un carattere distintivo e coerente con il luogo, che attendeva solo uno spirito del tempo capace di apprezzarlo. E che nella suburbia incolta e/o spontanea del Mediterraneo si mescolano tecnologie globalizzate a buon mercato, immaginari da *soap-opera*, tradizioni fasulle, in una babele di segni e linguaggi che sembra incapace di mettere radici e creare un dialogo con un luogo ed una cultura specifica.

Eppure io non mi rassegno all'idea di guardare altrove, e rimuovere dai ragionamenti sull'architettura e la città un patrimonio così

vasto di case che non sono solo cose, ma anche investimenti economici, epoee familiari, luoghi di affezione.

E poi, nonostante tutto, il luogo è ancora lì, con la sua identità, la sua storia, il suo clima, nonostante questa coltre pesante che sembra aver omogeneizzato tutto. È fatto di cose concrete e materiali, di paesaggi ed ambienti, ma anche di parole, di storie, di vestiti e cibo, sole e vento che rimangono forse più a lungo delle architetture. È cultura materiale ed immateriale, che permane nei secoli anche lì dove sembra essere più debole, travolta dalla marea della contemporaneità.

Mi viene in aiuto, come fosse un mantra da recitare per farsi coraggio, chi in tempi recenti non ha voluto distogliere lo sguardo:

“Sembra che nessuno mi conosca / tutti mi passano accanto, questo pensiero mi passa sovente per la testa quando esco per fotografare i paesaggi, o meglio quelli che definiamo “nuovi paesaggi”. (...) Alla fine i luoghi, gli oggetti, le cose o i volti incontrati in questi paesaggi aspettano semplicemente che qualcuno li guardi, li riconosca e non li disprezzi relegandoli negli scaffali dello sterminato supermarket dell'esterno (...) aspettano da noi nuove parole o figure (...) perché il paesaggio di cui parliamo luogo del presente si trasformi e non rimanga il luogo di nessuna storia e nessuna geografia”<sup>1</sup>.

Ci avventuriamo in un territorio pieno di insidie, dove si rischia di legittimare la barbarie, celebrare la farsa, edulcorare una malattia. E di giungere infine a confermare l'impossibilità di un dialogo autentico con l'inautentico per costituzione. Si tratta di territori che vanno innanzitutto compresi e vissuti, evitando accuratamente le più popolari riviste sull'architettura che diffondono le meraviglie dell'architettura contemporanea.

Non è un caso che tra gli architetti italiani che vi si muovono meglio, due esempi capaci di indicare strade diverse per sensibilità e strumenti, in quel territorio affondino le proprie radici.

Una giornata particolare  
Ettore Scola  
1977



Beniamino Servino, ad esempio, che fin dai primi disegni si firmava infatti “Architetto in Caserta”, rivendicando un legame fortemente programmatico con il proprio territorio, quello della Campania e del sud Italia in generale, devastato da una edilizia diffusa senza norma e senza cultura, da progetti incompiuti, disseminato di rovine di attività industriali e agricole ormai dismesse.

È quello che definisce il *paesaggio dell'abbandono* la grande ispirazione e forza di Servino: da qui egli estrae le tracce e i temi ricorrenti che alimentano il suo repertorio formale e tipologico – come ad esempio la pennata; un paesaggio culturalmente povero da cui raccogliere gli scarti edilizi per reinterpretarli ossessivamente, in risorse da riutilizzare, in *monumenti* innanzitutto, con un atteggiamento di grande portata etico-politica, fatto tutto attraverso gli strumenti propri dell'architettura, che mette in scena la possibilità di un riscatto a partire da una profonda sconfitta.

*Nell'abbandono i ruderi sono coetanei* e gli archetipi di cui parla Servino prendono vita innestandosi su un territorio multiforme ed incoerente, uniscono passato e presente, si animano e si inverano ben oltre il silenzio di quelli rossiani, come dimostra la sua realizzazione più conosciuta, la casa a Pozzovetere.

Nell'abbandono non vi sono gerarchie, il nobile e il *parvenu* meritano la stessa attenzione e reclamano la stessa dignità, e soprattutto, attendono di nobilitarsi attraverso un processo di assimilazione, superfetazione e trasformazione continua.

Il paesaggio – e la sua bellezza – secondo Beniamino Servino si costruisce infatti solo attraverso un processo di continua *traduzione* – trasporto e *tradimento* – della *tradizione* in un altro tempo, di raccolta e trasformazione dell'esistente in una altra costellazione di senso. Anche la fortuna e la cultura dei nobili, che sono stati un tempo capitani di ventura e briganti, si è costruita nel tempo, grazie alla permanenza e alla continuità a partire dalle radici.

A pochi chilometri di distanza, in quel di Napoli, ecco una differente *traduzione* della nostra storia, dove confluiscono con grande generosità codici diversi, l'alto il basso, il nobile ed il popolare, lo spontaneo ed il progettato. Nell'*architettura democratica* di Cherubino Gambardella la frammentarietà e incoerenza del nostro patrimonio diventa il punto di partenza di un linguaggio che non si limita e non si nega, ma piuttosto accoglie e orchestra ottimisticamente segni, materiali e colori.

Ed è un linguaggio che parla molto attraverso il dettaglio, che non si assottiglia fino a scomparire, spinto dalla smaterializzazione della sua rappresentazione prima e dopo la costruzione, sognando le trame e la grafia sottile delle architetture pubblicate sulle riviste di tutto il mondo, ma gioca leggermente e consapevolmente con la cultura materiale del nostro meridione.

Un dettaglio come ad esempio le piastrelle delle case blu a Scam-

Case al Mare a Santa Marinella  
Studio Lafuente, Santa Marinella  
1951 - 1960

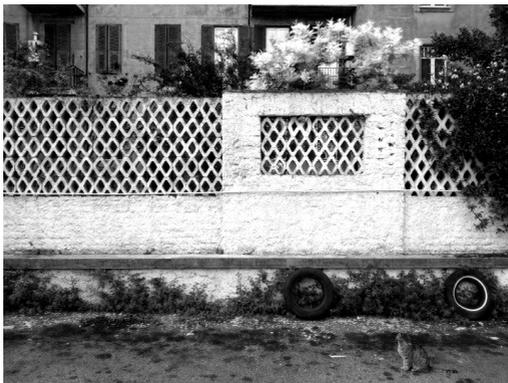
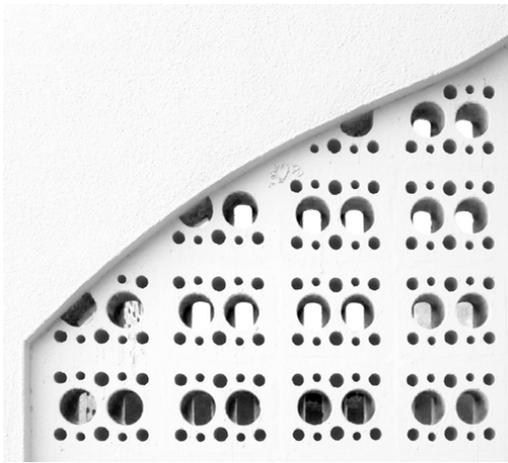
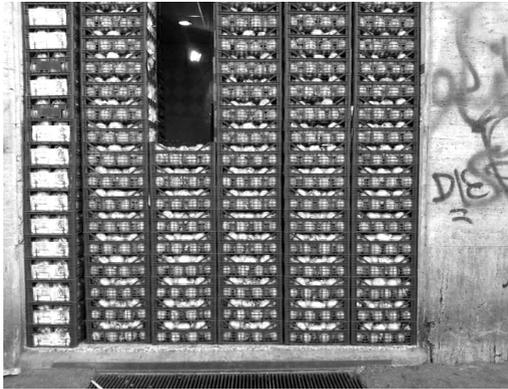


pia, un elemento domestico che ho visto utilizzato impropriamente per proteggere, ma soprattutto decorare le facciate del sud d'Italia, da Torre a Mare in Puglia a Marettimo alle Egadi; oppure, avanzo di qualche fornitura, trasformato in struggente decorazione *optical* di una sepoltura nel cimitero di Bizerte in Tunisia; o ancora utilizzato consapevolmente negli anni Cinquanta e Sessanta, in quella stagione felice dell'architettura italiana in cui architetti e committenti elaboravano una versione mediterranea e borghese del modernismo, nelle alzate delle scale del Villaggio Olimpico a Roma di Luccichenti e Monaco, nella facciata/schermo lungo l'Aurelia della casa che quest'ultimo realizzò a S. Marinella, blu come il cielo e il mare del Mediterraneo che ritroviamo nelle case a Scampia.

Attraverso il medesimo processo di *spiazzamento* che rende così interessante l'uso improprio di un materiale nell'architettura spontanea, Cherubino Gambardella trasfigura la corte interna di un edificio di edilizia pubblica, e costruisce una superficie unificante capace di accogliere una varietà di logge e balconi che a loro volta accoglieranno nel tempo una ancor più grande varietà di segni – infissi, tende, pergole e quant'altro – lasciati dagli abitanti che l'architetto non solo prevede, ma considera come parte integrante di una architettura che reclama la bellezza imperfetta e misteriosa della vita umana.

“Pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite”.<sup>2</sup>

Ecco, abbiamo bisogno per comprendere questi paesaggi di atteggiamenti, sguardi, e dispositivi per estrarre quella bellezza che non ci appare ad un primo sguardo, ma solo attraverso un processo di traduzione e riformulazione, per fare in modo che anche il presente venga riassimilato ed entri nel nostro passato, attraverso un processo che non si conclude con l'intervento dell'architetto, ma prelude ad ulteriori trasformazioni, appropriazioni, superfetazioni.



Ma sullo sfondo di questo ragionamento risuona, come un monito dei frammenti di un testo di Raffaele La Capria, che nella sua personale storia di Napoli identifica nel dialetto napoletano uno strumento di ricomposizione delle drammatiche fratture tra borghesia e popolo, un dialetto che “esaltava il Mito di una vagheggiata Armonia, corteggiava un Sogno e un Desiderio profondamente radicati nella coscienza collettiva”<sup>3</sup>

Appropriandomi – impropriamente senza dubbio – delle parole di La Capria, penso che un qualsiasi dialogo con i derelitti nuovi paesaggi del Mediterraneo non debba in alcun modo portare alla costruzione di un nuovo dialetto, a una pacificazione locale e pittoresca alla ricerca di una armonia ormai irrevocabilmente perduta, quanto piuttosto di uno sguardo e di un metodo come quello di questi due autori, capace di fondare il progetto su una dialettica permanente, ed estesa in una dimensione profondamente temporale, tra la cultura popolare della città e l'architettura.

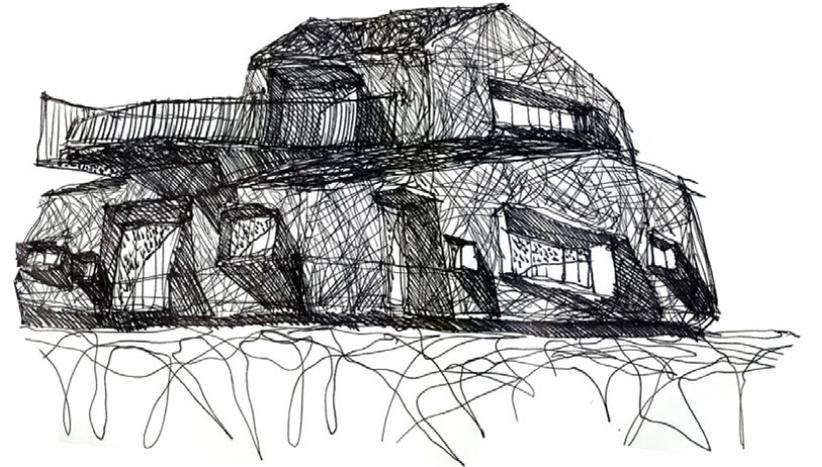
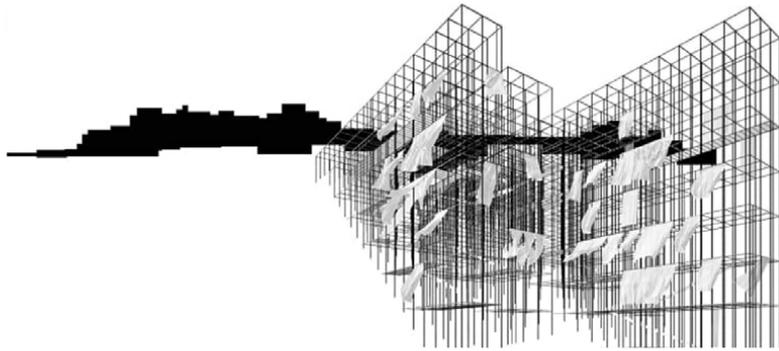
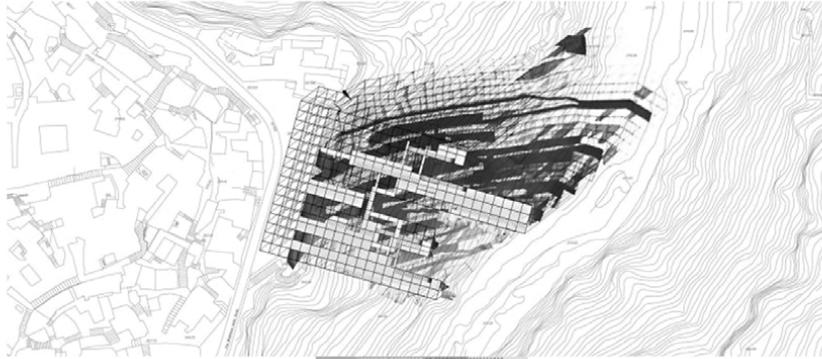
#### NOTE

<sup>1</sup> Luigi Ghirri, *Paesaggi dispersi*, in “Lotus international” n. 52, 1986.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* (1863), *Oeuvres complètes, II*, a cura di C. Pichois, Gallimard, Parigi 1979.

<sup>3</sup> Raffaele La Capria, *L'armonia perduta*, A. Mondadori, Milano 1986.

TENDARIUM MATERANUM. A tender eco-monster, Beniamino Servino, Matera, 2016



The white pumpkin, Cherubino Gambardella, Itri, 2012





**1301iNN, Elasticopia+3, Piancavallo**

## **DA 1 A 1301**

### **Vincenzo Latina**

Al di là della bassa o dell'alta marea, 1 potrebbe essere approssimativamente il livello altimetrico medio sull'acqua di Venezia. 1 è anche il medio livello altimetrico sul mare, a me caro, di Siracusa. 1301 è invece il livello altimetrico dell'albergo 1301iNN di Piancavallo realizzato dallo studio Elasticospa+3.

Era il lontano inverno del 1986 e Michele - compagno di stanza della casa dello studente "Calle dei Ragusei" di Venezia nonché collega di studi e d'avventure universitarie - mi fece conoscere le Prealpi Bellunesi in Friuli, Piancavallo per l'appunto. Prealpi che - nelle giornate limpide - avevo avuto modo di vedere e apprezzare dalla laguna.

Che passaggio curioso e importante! Dal liquido della laguna veneta al solido della montagna friulana! Confesso che è stata la mia prima esperienza di paesaggio alpino. Uno spettacolo ovattato dalla neve: boschi di un verde intenso quasi blu, nuvole basse che ti baciano. La passeggiata tra i boschi innevati favorì il sopraggiungere di sconosciute ed inaspettate emozioni, di nuovi mondi, di immaginari e grandi suggestioni.

Tra gli alberi della montagna, con la complicità della neve e dei tortuosi e labili sentieri, appena innevati, sopraggiunse un senso di inquietudine, come se avessi avuto la sensazione di aver smarrito "la via". Allora sentii delle strane sensazioni di sconvolgimento misto a stupore, la percezione di presenze invisibili come se ci fossero degli "esseri" nascosti nella montagna o era il mio inconscio che riaffiorava in quel momento nel bosco. Mi sentivo un autentico "foresto". Ritrovato il sentiero, incontrai Michele e alla fine della giornata dormimmo in un anonimo hotel.

Circa trent'anni dopo, nel recensire l'hotel 1301iNN, mi ritorna in mente il viaggio a Piancavallo, rivisto attraverso l'occhio del fotografo. I disegni e le relazioni che ne descrivono l'opera, mi hanno

riportato alla mente le intense emozioni provate quando, al mio “battesimo delle Alpi”, mi sentii smarrito nel bosco.

Di recente ho raccontato ad un caro amico, artista veneto, quel senso di smarrimento provato nel bosco di Piancavallo. Egli mi ha consigliato di leggere *Holzwege* di Martin Heidegger. Confesso che non sapevo cosa fossero gli *holzwege*. Ho appreso così che sono quei sentieri che incominciano al limitare del bosco e che a mano a mano si sviluppano nel fitto della boscaglia, vanno sempre più perdendosi, fino a scomparire del tutto; perciò “auf dem Holzwege sein” significa “esser su un sentiero che porta fuori strada”.

“Holz è un’antica parola per dire bosco. Nel bosco (Holz) ci sono i sentieri (Wege) che, sovente ricoperti di erbe, si interrompono improvvisamente nel fitto.

Si chiamano Holzwege.

Ognuno di essi procede per suo conto, ma nel medesimo bosco. L’uno sembra sovente l’altro: ma sembra soltanto.

Legnaioli e guardaboschi li conoscono bene. Essi sanno cosa significa «trovarsi su un sentiero che, interrompendosi, svia» (*auf einem Holzweg zu sein*)”<sup>1</sup>

È l’immagine e l’immaginario del bosco che ritrovo nella straordinaria architettura dell’hotel 1301iNN di Elasticospa+3, quel bosco dei sentieri Holzwege. Sembra un edificio artificiale-naturale, la

Mito di Aretusa e Alfeo  
*Metamorfosi*, V, 572 e seg  
Ovidio



metafora della natura, parafrasando Heidegger “...l’uno sembra sovente l’altro: ma sembra soltanto.”

Oltre la metafora della natura, del bosco, dell’acqua, forse per mia propensione e ascensione geografica mediterranea, mi sovviene il capolavoro di Ovidio *Le Metamorfosi*.

*Le Metamorfosi* affondano le loro radici nella tradizione letteraria della Grecia antica e suscitano tutt’oggi diverse suggestioni.

Le prime metamorfosi legate alla mia affezione geografica e culturale sono quelle che continuano a nutrire l’immaginario collettivo da cui scaturisce il mito di Alfeo e Aretusa, mito narrato appunto ne *Le Metamorfosi* di Ovidio. Aretusa cerca di sfuggire al passionale ed innamorato Alfeo, in procinto di prenderla. La giovane allora chiede aiuto ad Artemide, la quale, commossa, la avvolge e la nasconde tra dense nubi, mutandola, nel frattempo, in fonte. Nel mito, la fonte Aretusa si inabissò in Grecia, nei pressi di Olimpia, attraverserà lo Ionio tramite cavità e cunicoli sotterranei, per sbucare infine sotto forma di fonte d’acqua dolce in Ortigia, a Siracusa.

“Un sudore freddo, stretta in quell’assedio, mi pervade le membra; da tutto il mio corpo cadono gocce azzurre; se sposto il piede, si forma una pozza; dai capelli cola rugiada e, in men che non ti dica i fatti, mi muto in sorgente. Ma il fiume nell’acqua riconosce l’amata e, lasciato l’aspetto virile che aveva assunto, torna ad essere quello che è, una corrente, per mescolarsi con me. Diana squarciò allora il suolo ed io, sommersa in ciechi baratri, giungo qui ad Ortigia, che mi è cara perché deve il suo nome alla mia dea e mi riporta alla luce del giorno”.<sup>2</sup>

Anche nell’hotel si ritrova qualcosa simile ad una metamorfosi che lega artificio e natura.

In architettura, la sottrazione, l’addizione e la concatenazione sono pratiche che hanno caratterizzato la formazione delle città come una somma di sedimenti.

Il progetto scaturisce da un ambizioso e intelligente programma che prevedeva di trasformare un anonimo edificio preesistente già adibito ad attività alberghiera - uno dei tanti edifici a carattere speculativo. Il preesistente hotel sembrava per forma e dimensione un anonimo edificio industriale a tre piani, simile ai tanti capannoni che hanno invaso e funestato la campagna veneta e friulana negli anni Ottanta e Novanta (nell'epoca del miracolo economico e industriale del nordest).

L'albergo preesistente è stato in parte demolito e inglobato nel nuovo edificio. Il piano terra, superstita, ospita la hall e la caffetteria; non influisce nelle scelte progettuali ed espressive dell'edificio sovrastante, geometricamente autonomo. I piani superiori si stagliano alla quota di cinque metri d'altezza. Un'articolata massa scultorea in legno, poggiata su sette grandi tripodi di calcestruzzo, sembrano le grandi gambe di un mostro, di un essere zoomorfo o fitomorfo delle Alpi. Uno di quegli abitanti che popolano l'immaginario - del "foresto" - che incede nei passi, tra i sentieri nei boschi: negli *Holzwege*.

Ed è proprio la particolare strutturazione del telaio, dagli arcaici tripodi-piloni - che sbucano dal terreno -, che ci riconduce ai tronchi d'albero di un bosco artificiale, la cui chioma è definita dalla massa dell'edificio sovrastante.

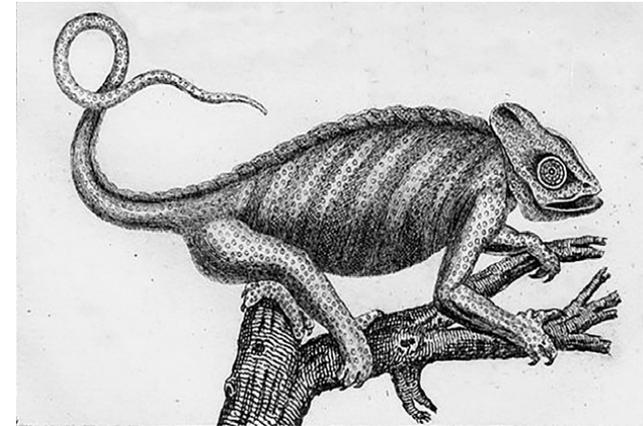
L'edificio è ridotto a geografia, non ricerca il consueto, l'"ordinario"; altresì, non si erge nemmeno allo spettacolare. Scaturisce, da un'attenta e rigorosa rilettura dei caratteri prevalenti dell'architettura vernacolare alpina. Una esplicita suggestione che sembra suggerita dalla Casa Capriata di Carlo Mollino.

I temi del progetto non appartengono al genere compositivo autoreferenziale. L'edificio sfugge all'autocompiacimento della forma. Costruire in montagna richiede misura ed essenzialità.

L'acqua, il vento, la topografia ruvida e rocciosa delle Dolomiti sono alcuni temi essenziali della composizione, temi essenziali del progetto.

L'edificio dà il meglio di sé quando le condizioni meteorologiche

Litografia di un  
camaleonte  
1832



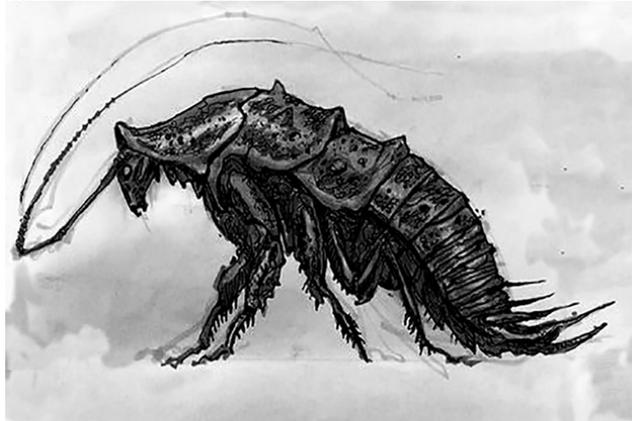
diventano estreme, particolarmente ostili. Quando la montagna richiede misura e rispetto.

Sembra un "animale", sopravvissuto alle ultime glaciazioni, un essere siderale. Simile ad un dispositivo che accoglie e registra le condizioni fisiche del luogo: vento, acqua, neve, luce, clima vengono esaltate da questa sorta di "essere animato" che interagisce alla sollecitazione esterna, che muta col mutare degli eventi.

Come se fosse in attesa del gelo, è simile ad un dispositivo che esalta la neve e la sua solidificazione, sino alla formazione di gigantesche stalattiti generate dal gioco sapiente delle falde e dei compluvi della movimentata copertura: con i suoi avvallamenti e picchi diventa metafora dell'elemento naturale.

L'edificio ha un carattere in parte dichiarato ed in parte ambiguo, giocando sul tema dell'ibridazione. Gli "abitanti" sembra che sbuchino dal grande ventre dell'essere. A differenza di una celebre metamorfosi boema: "Un mattino, al risveglio da sogni inquieti, Gregor Samsa si trovò trasformato in un enorme insetto. Sdraiato nel letto sulla schiena dura come una corazza, bastava che alzasse un po' la testa per vedersi il ventre convesso, bruniccio, spartito da solchi arcuati; in cima al ventre la coperta, sul punto di scivolare per terra, si reggeva a malapena. Davanti agli occhi gli si agitavano le gambe, molto più numerose di prima, ma di una sottigliezza de-

Disegno di un coleottero  
 Concept art per *Fallout 4*  
 2015



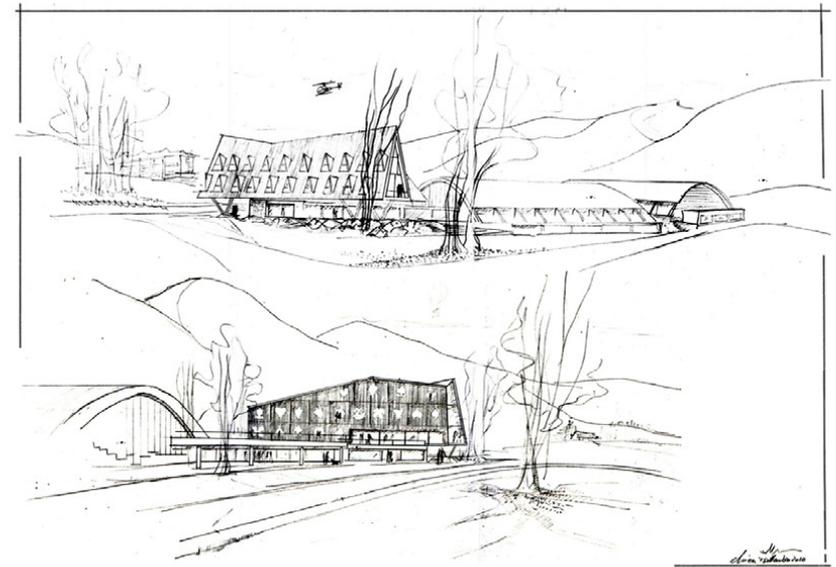
solante. «Che cosa mi è capitato?» pensò. Non stava sognando...<sup>3</sup>  
 non suscita annichilimento e conseguentemente ansia. L'edificio  
 è tutt'altro: è un misto di stupore e attesa; è una magistrale cassa  
 armonica che registra ed esalta il continuo mutare degli eventi.

NOTE

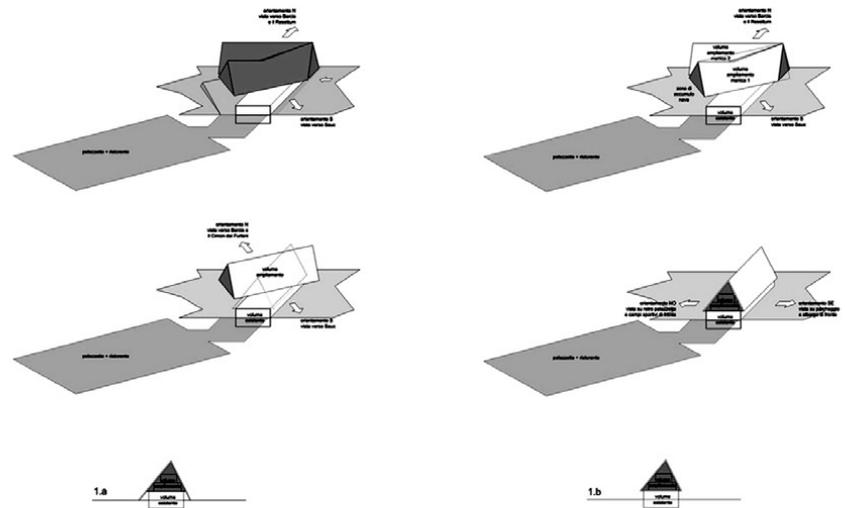
<sup>1</sup>M. Heidegger. *Sentieri interrotti*. Nota del traduttore Pietro Chiodi.

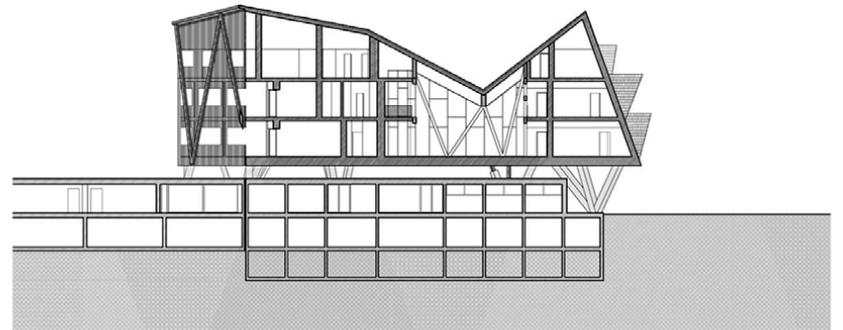
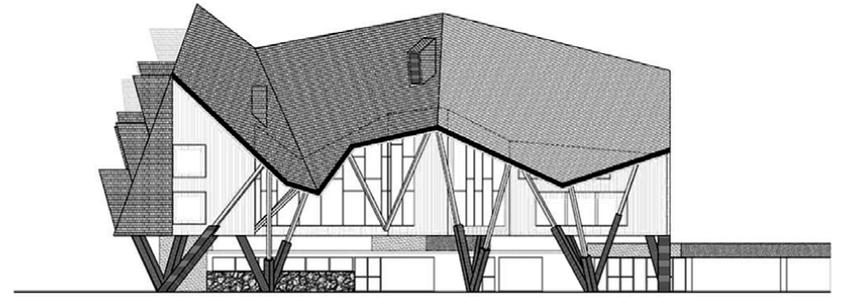
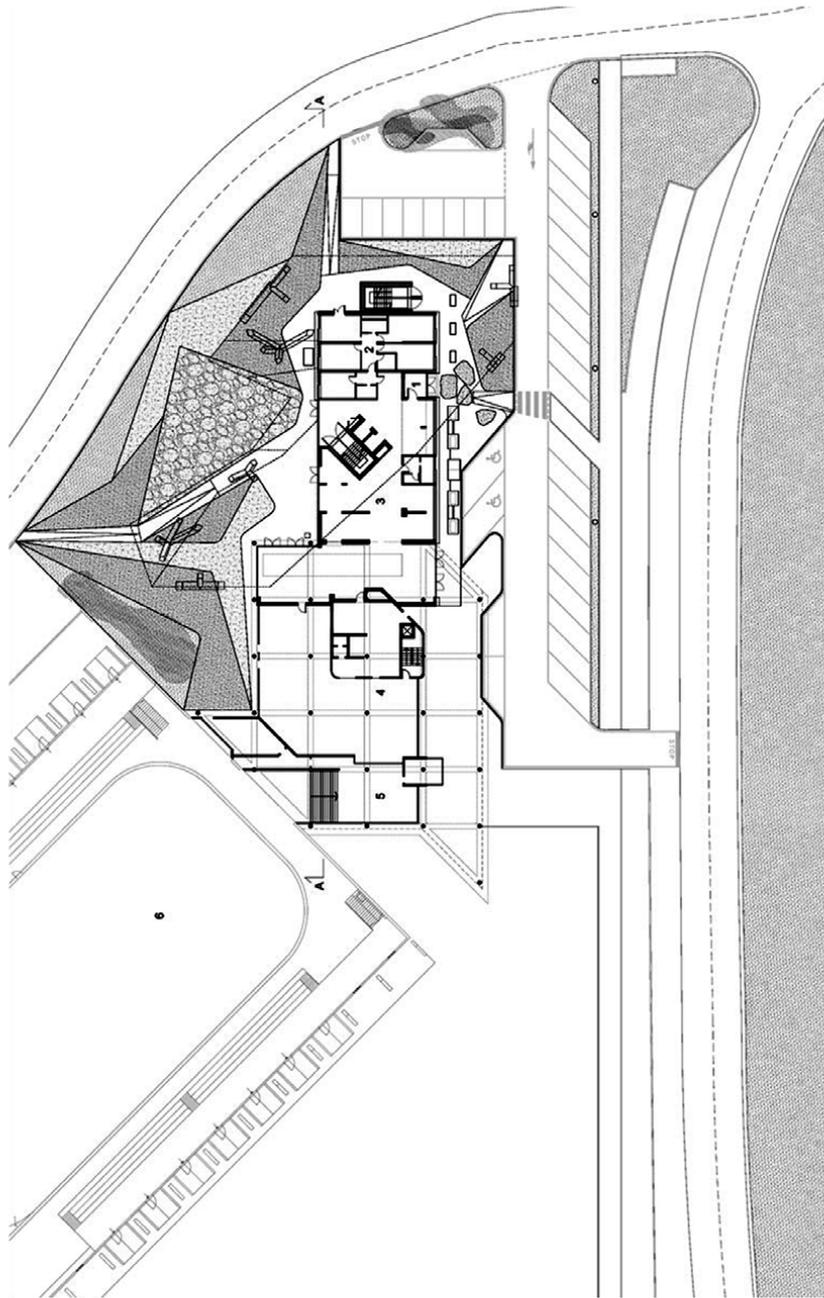
<sup>2</sup>Ovidio, *Metamorfosi*, Libro Quinto.

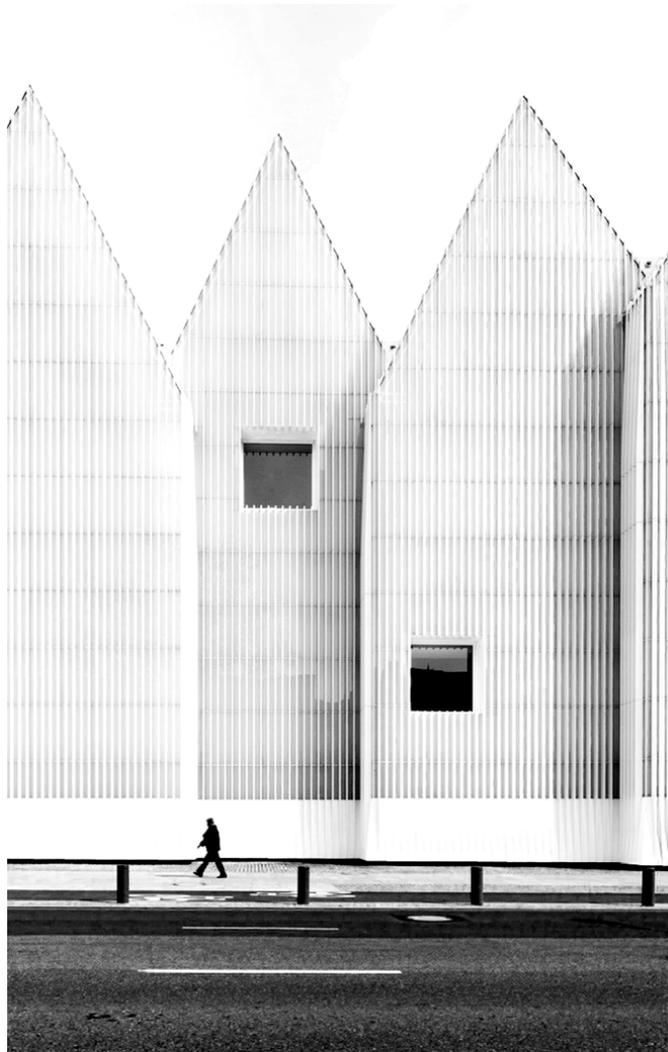
<sup>3</sup>F. Kafka, *Le Metamorfosi*.



Slow Horse - schizzi e schemi







**Barozzi/Veiga, Filarmonica, Stettino**

## LA FORMA ARCHITETTONICA COME SORPRESA CINETICA

**conrad-bercah**

### **Ennui**

La crisi finanziaria del 2007-2008 appare sempre di più come uno spartiacque, per cui si può parlare di un mondo pre-crisi e di un modo post-crisi. In architettura, ad esempio, è possibile osservare un paesaggio per molti versi opposto a quello che ha caratterizzato i 20 anni di eccessi (lanciati dallo show *Deconstructivist Architecture*, MoMA, 1988) precedenti la crisi. Ad esempio, nel mondo non di lingua inglese, le *performance* egocentriche del disegno parametrico, gli esercizi di mappatura compulsiva, ma anche la produzione di gratuite acrobazie formali sono diventate un bersaglio popolare. Questi esercizi sono diventati un capro espiatorio: essi incarnano, agli occhi di molti, l'assurdo spreco di risorse (fisiche e mentali) dei sempre meno popolari membri dello *star system*. La crisi sembra aver fatto emergere una nuova sensibilità per il progetto di tipo minimalista, o comunque caratterizzato da ambizioni bassissime, ovvero un semplice riflesso di un ritrovato *ethos* di austerità. Intorno a questo nucleo ruota oggi la retorica del *low-cost*, e cioè la retorica imperante nel tempo presente che sembra assorbire ogni aspetto della vita quotidiana, dai voli aerei alle case. Questa sensibilità ha generato approcci al progetto di architettura più attento ai temi sociali – come i rammendi del territorio e/o della banalità delle periferie urbane e suburbane – largamente dimenticate dalla professione, in generale, fino a tempi recentissimi. Questa nuovo 'altruismo' (molto reclamizzato) è in genere 'approvato' da un altro timbro sempre più necessario e popolare (a parole): il timbro della correttezza politica, normalmente gestito dai diversi media di cui sono proprietari (per lo più) gli stessi conglomerati responsabili della sponsorizzazione finanziaria e politica delle acrobazie formali che hanno caratterizzato il tempo pre-crisi.

Il portato di tutte queste buone intenzioni ha prodotto un risultato che pochi avevano previsto: un senso di *ennui*/noia esistenziale generale ha investito il terreno dell'architettura in un periodo in cui quest'ultima era già stravolta da un doppio avvistamento su se stessa: un avvistamento digitale e, almeno nel mondo accademico di lingua inglese, un avvistamento critico mirante a stravolgerne la natura e le finalità ultime. L'architettura è diventata oggi (per molti dei suoi protagonisti) una disciplina definita non più da propri scopi pratici, ma da una variopinta scala di selvagge, pseudo-intellettuali speculazioni interdisciplinari prive di apparente confine o ambizione.

In breve, ci si trova, a detta di molti, in presenza di un nuovo ribasso culturale per cui il campo dell'architettura è caduto vittima di una stasi, in cui le varie *performance* energetiche degli edifici sembrano essere l'unico argomento capace di generare qualche eccitamento di tipo sportivo, seppure di breve durata. Questa condizione ha fatto emergere una nostalgia per il tempo in cui esisteva ancora una storia, in cui si poteva tentare di programmare il futuro, in cui si poteva parlare di luci o di ombre o, per ricordare Kraus, in cui si poteva ancora parlare della differenza tra un'urna e un vaso da notte. Nella contemporanea cultura dell'*Instant Age*, la

Mock-up della Bauakademie  
Berlino  
1832 - 1836



rumorosa maggioranza sembra purtroppo incapace di distinguere l'urna dal vaso da notte, confondendone spesso l'utilizzo.

### **Ennui alla Biennale**

Il senso di *ennui* del contemporaneo appare talmente pervasivo da essere riuscito ad invadere anche le istituzioni, come la *Biennale* di Venezia, che dovrebbero essere, in teoria, le poche, ultime organizzazioni capaci di stimolare un dibattito disciplinare di qualche interesse. La *Biennale* del 2014, ad esempio, aveva un messaggio? Se si giudicasse sulla base delle anticipazioni per la stampa effettuate dal suo curatore, il Signor Koolhaas, si dovrebbe dire che un triplo messaggio fosse presente nell'ambizioso (e voluminoso) mazzo di carte messo insieme. Dapprima, sembrava che la *Biennale* promettesse, per una volta, di diventare un centro di ricerca piuttosto che la solita parata di stars. In secondo luogo, sembrava che la edizione del 2014 promettesse di ridurre il grande golfo che separa la società civile dall'architettura, un golfo che ha generato una maldiretta e artificiale dicotomia tra l'essere eccessivi o l'essere indifferenti, supportata dallo sviluppo tecnologico e finanziario. Infine, che il compito suggerito per l'architetto, fosse quello di lavorare per generare forme architettoniche più elementari che potessero rigenerare il rapporto tra la forma architettonica e i suoi fruitori.

In realtà, come si sa, qualche traccia di tutto questo era presente nella (non-curata) montagna enciclopedica di oggetti meticolosamente accumulata alla *Biennale* da un uomo autorecluso in una cella tappezzata da un'onda calvinista di dati, mapping compulsivo, ingegno obsoleto, e slogans da marketing pronti per l'uso. La sua cella, in realtà, apparve sin dal primo giorno affetta da stanchezza, scollegata dalla realtà, e addirittura non al passo con i tempi di una civiltà sempre più deficiente di tempo o di attenzione. Più che altro, la cella apparve una formidabile generatrice di noia, come molti commentatori non hanno mancato di sottolineare.

Si trattava, di fatto, di una cella priva di uscite. Curiosamente, il suo

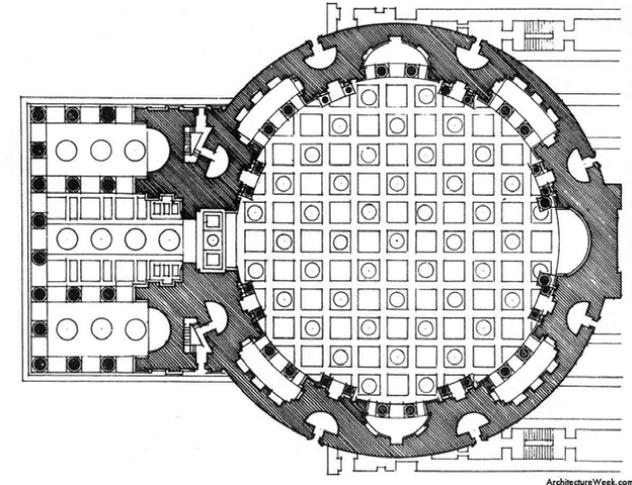
stesso costruttore (prigioniero volontario?) è apparso annoiato a morte dai suoi austeri muri, e in grado solamente di camminare al suo interno senza riuscire a liberarsi dalla palla di piombo autoconfezionata: la tirannia auto-imposta della provocazione, o la tirannia di dover dire, per forza, qualche cosa di scioccante, accoppiata alla tristezza di un settuagenario che, ancora, vuole apparire un cattivo ragazzo. Un messaggio di noia desolata è stato, a detta dei più, il messaggio che il sempre crescente pubblico della *Biennale* ha portato a casa.

### Sorprese cinetiche

Nel 1972, Robert Venturi produsse una malsana dicotomia per cui le opere di architettura dovevano essere catalogate secondo due categorie alternative se non opposte: l'anatra (*duck*) e il *decorated shed*. Questa dicotomia, che può essere ritenuta (a posteriori) responsabile dello spettacolo deviato del mondo pre-crisi in cui le forme architettoniche sono diventate delle sculture gonfiate al di là della loro scala naturale, può essere oggi definita malsana perchè spostò l'attenzione su di un falso problema, suggerendo che la forma architettonica si debba interessare esclusivamente della sua presenza pubblica, invece, che del complesso sistema di negoziazioni tra il suo *Kernform* (nucleo strutturale) e la sua *Kunstform* (pelle/vestito). Questa attività di mascheramento intellettualistico, tipico di tutta la produzione Venturiana, risulta oggi deviante, se non nociva, e può essere descritta come una conferma, per via negativa, di un semplice, inevitabile fatto: la forma architettonica - essendo il risultato di una serie di conflitti intellettuali e spaziali - non dovrebbe vergognarsi di essere orgogliosa della sua specifica complessità culturale che, al contrario, dovrebbe essere usata come un'opportunità piuttosto che un problema. La nuova Filarmonica di Stettino risulta, a questo proposito particolarmente adatta, perché propone un'interessante alternativa ai numerosi falsi problemi che inquinano il dibattito corrente.

La Filarmonica di Stettino è un complesso che ospita una sala da

Pianta del Pantheon  
Roma  
118 - 125



concerti e una sala per la musica da camera costruita sulla base del progetto di Barozzi/Veiga (vincitore di un concorso internazionale) sul sito di una Vecchia Konzerthaus demolita durante l'ultima guerra. Si tratta di un progetto che affronta una questione assente, o non discussa, che, proprio per questo motivo, è diventata pressante: le potenzialità spaziali latenti nel rapporto tra l'interno e l'esterno della forma architettonica. In particolare, questa opera fa emergere in modo nitido un problema che ha angustiato la scena per troppo tempo: il problema dell'eccesso di enfasi della pelle dell'edificio alle spese (come direbbe Zevi) del suo spazio interno, spazio che sembra essere l'elemento che ha sofferto maggiormente i vari imperativi dello spettacolo che caratterizzano la civiltà e, per estensione, anche l'architettura contemporanea.

L'interesse di questo lavoro di Barozzi/Veiga per la discussione risiede nel fatto che esso non prende posizione a favore di nessuno dei due termini in questione - non la pelle, né lo spazio interno - ed evitando di porre troppa enfasi su entrambi, stabilisce invece un dialogo tra di essi, che risulta di mutuo beneficio. Questa interazione reciproca riesce a dare espressione ad una possibilità che non è per niente discussa mentre lo dovrebbe essere: la possibilità

di utilizzare la forma architettonica come una sorpresa cinetica. Da questo punto di vista, il lavoro suggerisce una posizione critica molto più stimolante delle richieste continue di immagini pronte per essere spese (e consumate) nel grande mercato degli uffici di architettura.

Anche i suoi detrattori dovrebbero, probabilmente, concordare su di un fatto evidente: il progetto si fonda su una triplice aspirazione. Dapprima, la volontà di rendere immateriale il suo volume pubblico. In secondo luogo, il desiderio di produrre una forma architettonica austera e semi opaca incapace di rivelare il programma in essa contenuto. Infine, la volontà di creare una tensione tra l'austerità dell'involucro, la monumentalità della lobby e la ricca decorazione della sala dei concerti che, per motivi acustici, è rivestita in elementi dorati la cui dimensione è modulata su una serie di Fibonacci che cresce in relazione alla loro distanza dal palco.

Come conseguenza di queste aspirazioni chiaramente espresse, l'edificio può essere letto simultaneamente come distaccato e coinvolto con il suo contesto. E' coinvolto perché lo si può leggere come un commento contemporaneo sullo skyline storico del suo intorno. Gli autori ci dicono che la popolazione si può identificare con questo commento per la chiarezza e purezza delle sue forme, che derivano la loro forza dal fatto di essere la somma complessiva di pochi, selezionati elementi espressivi, come la ripidità dei tetti, la verticalità degli isolati urbani, la *goticità* delle torri e delle chiese sparse nel comune di Stettino. E' distaccato perché la sua pelle è interpretata come una *Kunstform* (forma d'arte) alla lettera: un cristallo fuori scala – nè esattamente trasparente nè esattamente opaco – la cui presenza continua a cambiare durante le ore del giorno o delle stagioni. La pelle alloggia inoltre una ulteriore possibilità latente: la possibilità di diventare uno sfondo per spettacoli diversi che, soprattutto nelle ore notturne, possono tramutare l'edificio in un cristallo che brilla di luce.

La pelle (*Kunstform*) è di particolare interesse anche per via della complessa, sorprendente negoziazione che riesce a stabilire con

l'interno dell'edificio in generale e con il suo nucleo (*Kernform*) in particolare. La leggerezza dell'involucro esterno è infatti contro-bilanciata, se non addirittura negata, dalla massiccia (ma astratta) monumentalità degli elementi, davvero fondamentali, che accolgono il visitatore una volta varcata la soglia di ingresso. Due grandi scale scultoree, una circolare, l'altra rettilinea, dominano la scena della hall e appaiono come i grandi protagonisti della scena che comunque dominano da una posizione periferica. Questi sono due elementi autonomi che 'occupano' il vuoto della hall, lavata da una pioggia di luce zenitale. L'intonaco bianco che ricopre ogni singolo elemento rende la scena ineffabile, se non trasognante, facendo correre la mente alla nota emotività intangibile del classicismo romantico del mondo tedesco che gli stessi architetti tedeschi sembrano aver, oggi, completamente dimenticato. L'intangibile, che spesso si sperimenta nelle architetture del passato, è qui evocato per via di un dramma spaziale che solo la forma architettonica è in grado di generare.

La sequenza descritta anticipa la *performance* che il visitatore intende sperimentare nelle due sale da concerto a cui le scale conducono. Da questo punto di vista, le scale diventano un veicolo per esperienze cinetiche, facendo interagire gli spettatori con loro stessi mentre si muovono attraverso i diversi livelli di un imponente spazio vuoto ed astratto. Lo spettacolo dei movimenti diventa una sorta di spettacolo cinetico gratuito che anticipa lo spettacolo per cui si è pagato il biglietto. Ma prima di entrare nelle sale da concerto, lo spettatore sperimenta una stanza pluriuso subito sotto il tetto a falde. Questo spazio multifunzionale è caratterizzato da generose aperture che creano un'ulteriore interazione spaziale di natura pittorica con gli elementi monumentalmente scultorei della hall, inquadrando viste che creano effetti visivi sofisticati, se non complessi.

Quando lo si compara con la austerità della pelle esterna, il grande vuoto bianco della hall sembra essere informato da una strana, quasi sconcertante esuberanza sicuramente non prevedibile

per chi osserva il complesso dalla strada. L'effetto complessivo è quello di uno studiato numero di sorprese di natura cinetica nel visitatore. Queste sorprese sono il risultato di movimenti lineari oppure lungo una spirale che compongono un complesso spaziale turbolento e sereno al tempo stesso, come se fosse il lavoro di un architetto maturo, o avanti negli anni.

### **Autorialità**

Nel mondo post-crisi, in che modo gli architetti cercano di confrontarsi con una realtà sempre più soggiogata dalla comunicazione e dalla retorica del sostenibile?

Molti sembrano pensare che il modo migliore sia quello di sostituire la nozione di autorialità con agende o comportamenti che possano essere recepiti come eticamente responsabili verso l'ambiente o il consumo di risorse. L'autorialità in architettura è diventata un problema scottante e una preoccupante maggioranza (silenziosa) di professionisti, nel tentativo di mascherare le loro ambizioni progettuali, cercano di apparire come semplici trascrittori di agende determinate da altri, o dall'evoluzione della civiltà contemporanea. Il risultato di questa situazione è che la maggioranza degli architetti sembrano ossessionati dall'apparire come distanti da qualsiasi cosa che possa ricordare la natura spaziale della disciplina e, al fine di raggiungere tale scopo, adottano strategie diverse, come produrre slogan (del genere: fare di più con meno), cartoni animati, messaggi mediatici oppure indossano il mantello dell'arte con cui giustificare l'ingiustificabile.

Il problema di questa situazione è che si passa tutto il tempo a parlare di cose e situazioni non rilevanti o che hanno poco a che fare con l'autonomia disciplinare della forma architettonica, o la sua ricca storia culturale. In molta produzione contemporanea, anche nel mondo post-crisi, si osserva una bizzarra dimenticanza della forza espressiva tipica della forma architettonica, e cioè la possibilità di creare una sorpresa cinetica durante il tempo necessario alla sua esperienza e comprensione.



Municipio di Stralsund  
Germania  
XIII-XIV secolo

Molte delle strutture pubbliche costruite oggi sembrano aver dimenticato questa caratteristica unica delle forma stessa e, al contrario, gli architetti si dimostrano incapaci di trattenersi, scaricando tutta l'enfasi (e il budget e la retorica) sulla cosiddetta pelle pubblica dell'opera, con il (triste) risultato che lo spettacolo dell'architettura termina appena vacata la porta di ingresso. Gli imperativi della performance fanno sì che lo 'spettacolo architettonico' termini prima ancora di 'comperare il biglietto.'

L'interesse della Filarmonica di Stettino sta nel fatto che mette in dubbio questo aspetto del dibattito intorno all'architettura e gli spesso devianti ruoli che molti pensano che essa debba giocare. Probabilmente è giunto il momento di cominciare a meditare sulle diverse tesi contenute in questa opera perché contengono una narrativa che, potenzialmente, potrebbe aiutare a diminuire il golfo che separa la società dall'artificialità del mondo dell'architettura in cui i mezzi sono diventati fini.

In questo progetto l'autorialità emerge come il risultato di una serie di dialoghi spaziali e concettuali che compiono una sorta di vagabondaggio tra l'essere esuberante e l'essere trattenuto. Il lavoro risulta di grande interesse perché suggerisce nuove possibilità per chi opera oggi. In particolare, si tratta di un'opera che suggerisce come, oggi, sia forse necessaria una nuova confidenza negli elementi base della forma architettonica: la struttura, la materialità, la costruzione, il cielo, la luce, le ombre, il sole.

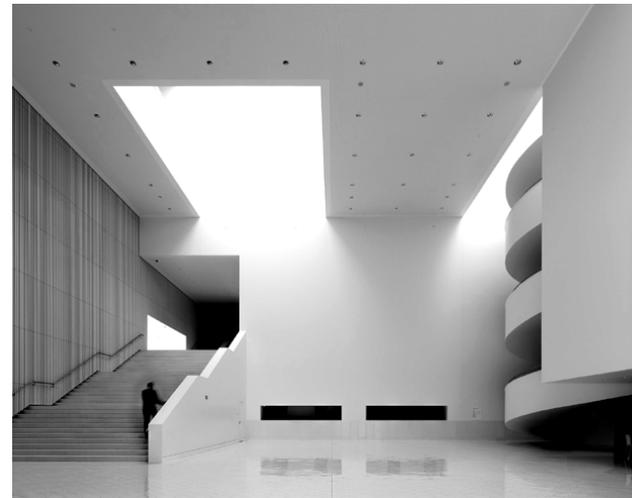
Al tempo stesso, si tratta di un'opera che testimonia l'esaurimento della necessità che ha caratterizzato molto del tempo recente: la necessità di continuare a produrre oggetti di rapido consumo, oppure di oggetti di immotivata esuberanza (letteralmente fuori luogo) in cui ogni singola decisione progettuale deve essere spettacolare oppure senza ambizione. Al contrario, quest'opera sembra suggerire che ciò di cui si sente il bisogno è probabilmente una retorica anti decorativa, una retorica priva di messaggi interdisciplinari: in una parola, una retorica semplicemente capace di dare espressione ad una tesi spaziale su di un luogo, la sua storia e gli elementi architettonici depurati del pittoresco, dello spettacolare o dell'evocativo mal direzionato.

Si tratta di un'opera che reindirizza la nozione lecorbuseriana di *promenade architectural* in una nuova direzione. L'opera reinventa il tipo della sala da concerti grazie alla nozione che lo spazio per

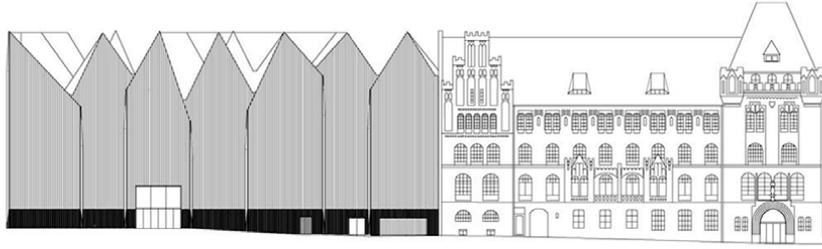
Chiesa gotica  
Germania Nord Orientale  
Data sconosciuta



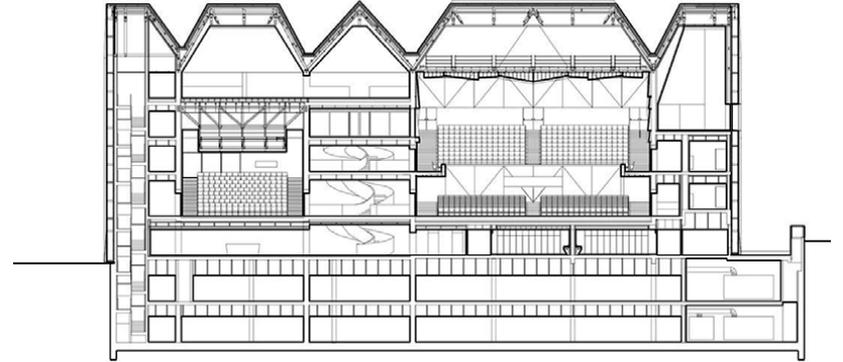
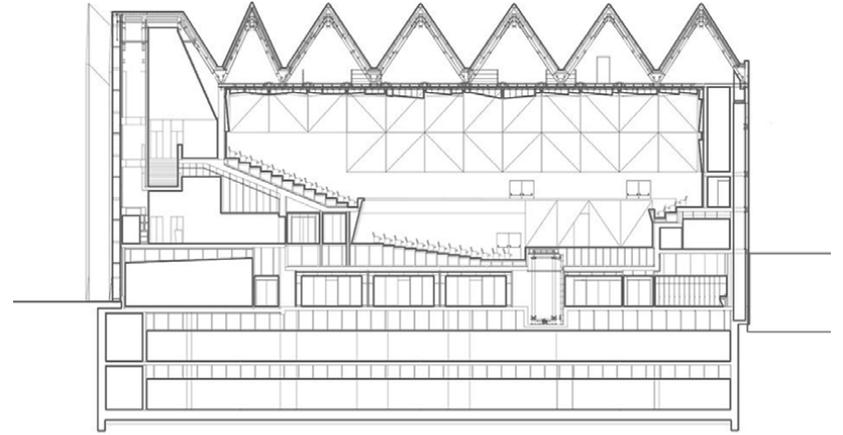
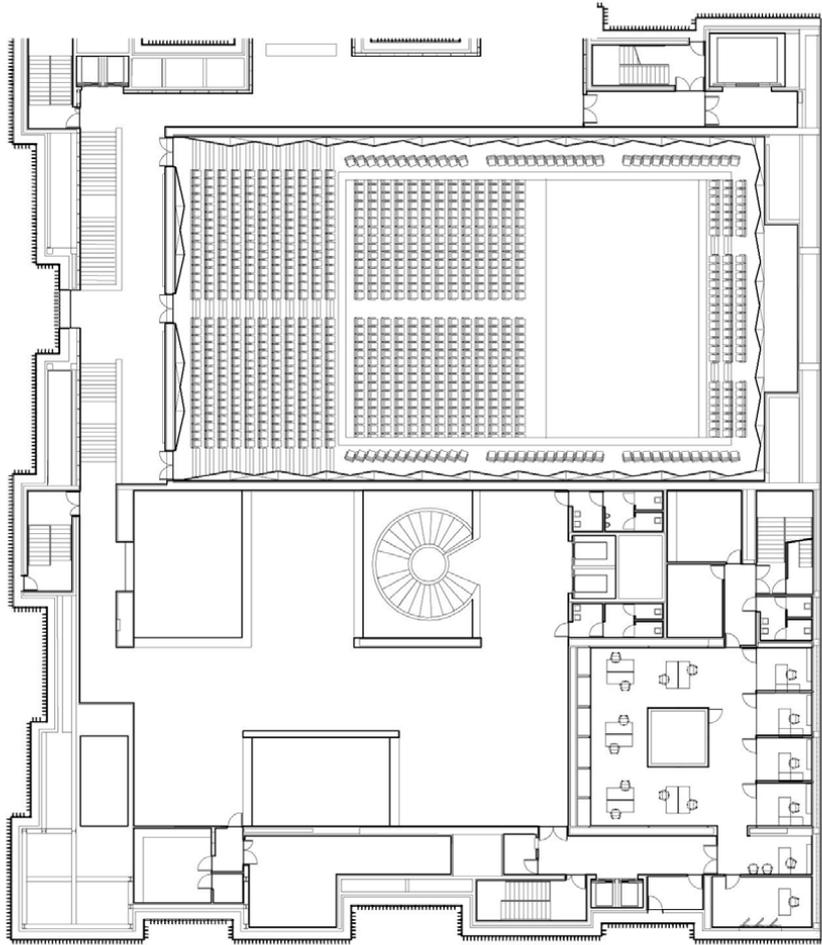
Filarmonica, hall d'ingresso  
Barozzi/Veiga  
Stettino, 2014



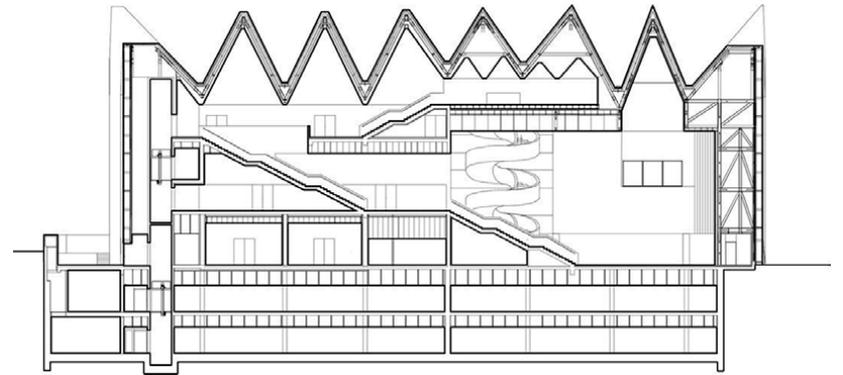
la musica e lo spazio della forma architettonica sono aumentati ricorrendo all'utilizzo dei loro propri linguaggi formali. A Stettino, la forma architettonica diventa il luogo di una contemplazione estetica e il veicolo della sua autonomia disciplinare. Si tratta di una contemplazione che ci ricorda una fuggevole verità: che la forma architettonica non può che beneficiare da una negoziazione tra il suo interno e il suo esterno dell'edificio perché, in ultima analisi, la forma architettonica è un dramma spaziale generato dal gioco dinamico di contrasti disegnati che devono essere semplicemente sperimentati, più che risolti. A Stettino, questo dramma spaziale è il risultato di un convincente equilibrio tra entusiasmo e scetticismo, tra espressività e austerità, e, cioè, un equilibrio che sembra promettere di farci dimenticare, la noia della discussione corrente.



Filarmonica - pianta e prospetto



Filarmonica - sezioni





**Cantina Antinori, Archea Associati, San Casciano**

## **NECESSITÀ DEGLI EDIFICI-MANIFESTO**

**Federico Bilò**

### **Edifici e manifesti**

Anche senza considerare gli edifici ad uso residenziale, sono comunque parecchi gli edifici di qualità costruiti in Italia negli ultimi vent'anni. L'edificio per la Ferrari a Maranello, di Massimiliano Fuksas; la fabbrica Prada a Valvigna, di Guido Canali; il nuovo edificio del campus Bocconi a Milano, delle Grafton Architects; la sistemazione di Piazza della Repubblica a Napoli, di Dominique Perrault; la Fondazione Prada a Milano, di Rem Koolhaas; ed alcuni altri che si potrebbero citare. A questo gruppo di edifici di qualità appartiene senz'altro la cantina Antinori, disegnata da Archea e finita di costruire nel 2013.

Chiediamoci ora se qualcuno, tra gli edifici elencati, possa avere la forza di imporsi e diventare un edificio-manifesto. Il che implica di chiedersi: quand'è che un edificio assume il valore di manifesto? Da quali fenomeni è prodotto? Quali fenomeni a sua volta produce? Che utilità può avere, oggi, un edificio che assuma il valore di manifesto? Un edificio-manifesto, potrebbe avere un effetto virtuoso sullo stato del territorio?

Nel testo che segue, cercheremo di offrire una risposta, per quanto sommaria e istruttoria, a tali domande, sapendo che un ragionamento organico è tutto da fare.

Iniziamo col dire che un manifesto, in quanto tale, non solo è qualcosa di "indiscussa evidenza", come recita il primo lemma del dizionario; non solo è sempre, in qualche misura, ispirato da "esigenze divulgative e propagandistiche"; ma è anche, e soprattutto, un programma, ovvero un'enunciazione più o meno particolareggiata intorno a qualche questione. L'evidenza rende il manifesto inoppugnabile, mentre la programmaticità lo rende cogente: gli enunciati veicolati dal manifesto assumono un valore così paradigmatico,

in riferimento alla questione affrontata dal manifesto, da istituirsi come nuovo codice del pensare e dell'agire. Aspirano a divenire la nuova norma in riferimento alla questione affrontata.

Dunque, per valutare l'eventuale valore di manifesto degli edifici considerati, bisognerà chiarire quale sia la questione che affrontano, in cosa consista la loro programmaticità, quali siano le affermazioni fatte nel merito e infine da cosa risulti l'evidenza delle stesse affermazioni.

### **Sapere specialistico e senso comune**

Facciamo però un passo indietro. La grande questione che fa da sfondo a questo testo e che affiora qua e là, con andamento carsico, tra le pieghe del ragionamento, è quella della separazione tra sapere specialistico e senso comune o, per dirla in termini muratoriani, quella della separazione tra coscienza critica e coscienza spontanea. Separazione originata dal criticismo illuminista, rafforzata dalla moltiplicazione centrifuga delle conoscenze scientifiche e operante oggi, in maniera ora esplicita ora surrettizia, in ogni campo del conoscere, dell'essere, del fare; e, quindi, anche nelle questioni relative alle modificazioni dello spazio abitato, intendendo con questa locuzione tanto quelle consapevoli, cioè architettoniche, minoritarie al limite dell'irrilevanza, quanto quelle inconsapevoli, extra-architettoniche e largamente predominanti.

Declinando alla fattispecie architettonica queste impegnative affermazioni epistemologiche o filosofiche, diremo molto più semplicemente che tra il sapere espresso dal cosiddetto dibattito architettonico (con i suoi testi in pietra o cemento e con i suoi testi di parole) e il sapere comune dell'utente medio, in merito alle questioni relative alle modificazioni dello spazio abitato, non c'è più quasi nessuna condivisione: il terreno comune è estremamente sottile e limitato. I prodotti degli architetti raramente incontrano il favore del pubblico; quest'ultimo, al massimo, ne subisce la spettacolarità e, se li apprezza, è ben contento di avere con tali prodotti momenti di incontro rari e circoscritti: una sorta di *effetto NIMBY*.

Double Negative  
Michael Heizer  
1969



Una reale condivisione non si verifica più (forse non si verificava neppure in passato, prima dell'Illuminismo; ma il terreno comune, costituito dal costruito residenziale e dagli spazi urbani, esisteva. Ed era vasto e spesso).

Dobbiamo allora chiederci: ma cos'è la condivisione? E, in termini concreti, in cosa si attua? Proviamo a dire. Nel riconoscersi in un medesimo repertorio di valori; nella fattispecie, parliamo di valori spaziali, performativi, figurativi ecc. . Nel riconoscere come detti valori siano condensati in alcuni edifici che, proprio in ragione del loro esteso apprezzamento, assumono il valore di modelli. Nella pratica imitativa che tali modelli innescano: certi edifici vengono infatti replicati infinite volte, con infinite variazioni, ma entro una sostanziale fedeltà al modello (preferiamo parlare di modello piuttosto che di tipo; ma è un punto del ragionamento che andrebbe approfondito).

### **Fenomenologia degli edifici-manifesto**

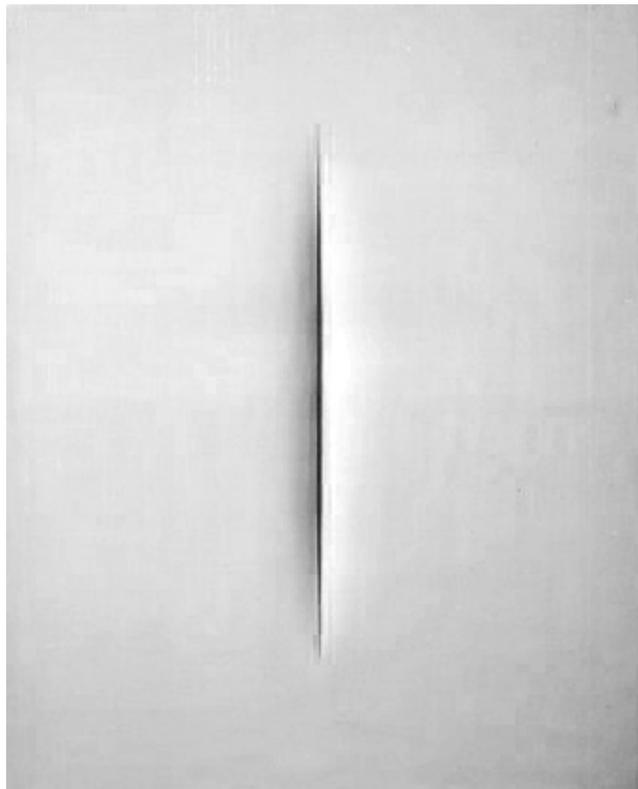
Sono state la storiografia e la critica del Novecento, ovvero quanto costituisce larga parte del versante discorsivo della disciplina (manca infatti la teoria), ad attribuire ad alcuni edifici lo status di manifesto, in maniera più o meno esplicita. Chiediamoci: all'interno del sapere specialistico, disciplinare, quand'è che un edificio assume il valore di manifesto?

Senza incarognirci nella ricerca di una definizione, consideriamo tre esempi: l'Unité d'Habitation costruita da Le Corbusier a Marsiglia (1946/52), la Torre Velasca costruita dai BBPR a Milano (1950/58) e il museo Guggenheim a Bilbao costruito da Frank

Gehry (1990/97). Tutti e tre gli edifici sono stati insigniti dello status di manifesto, seppur a diverso titolo: la prima, per quanto proponeva riguardo l'abitare e l'urbanizzazione; la seconda, per come impostava il rapporto tra antico e moderno nell'agire contemporaneo; il terzo, perché sanciva la definitiva entrata dell'architettura nel dominio dello spettacolo.

Guardiamo più da vicino.

Tutti sappiamo che l'Unité nasce dall'accoppiamento inatteso tra la Certosa di Ema e un transatlantico, con ampi furti al Narkomfin di Mosej Ginzburg; e tutti sappiamo che l'Unité è stato uno degli edifici più replicati del secondo Novecento: pur se storpiato, ingigantito, mutilato, incompreso ecc... Come indicazione per una



Concetto Spaziale, Attesa  
Lucio Fontana  
1966

fenomenologia, tutta da scrivere e che qui si vuole solo abbozzare, diremo che un edificio-manifesto si colloca come snodo cruciale in una sequenza: si definisce in base ad una serie di presupposti, serpeggianti entro un determinato ambiente, li condensa mirabilmente in una sorta di piattaforma programmatica e innesca una serie di processi di carattere imitativo.

La Torre Velasca nasce sulla base dei ragionamenti di Ernesto Rogers sulle preesistenze ambientali, nell'intento di far evolvere la metodologia modellistica dell'architettura moderna in senso contestuale: ogni caso è un caso specifico e richiede risposte specifiche. Come chiosò Enzo Paci, "nei suoi elementi fondamentali il problema della Torre Velasca è problema della sintesi tra razionalità e ambiente, tra tecnica e storia, tra universalità scientifica e realtà regionale-urbana"<sup>1</sup>. Ai fini del nostro bozzetto fenomenologico, rileviamo che un edificio-manifesto è la risposta esemplare ad una domanda ben posta. Nella fattispecie: come si può antichizzare il moderno e modernizzare l'antico? "In questo modo", sembra dire la Velasca.

Sul museo Guggenheim di Bilbao si sono scritte infinite parole e la critica vi ha riconosciuto tanto il manifesto di un nuovo modo di lavorare liberamente sulle forme (reso possibile dal trasferimento all'architettura di tecnologie della rappresentazione maturate in campo aeronautico), quanto il manifesto di una maniera paesaggistica di progettare la città (che reagiva a decenni di studi urbani e architetture della città). Annotando ulteriori appunti per una fenomenologia degli edifici-manifesto, osserviamo come essi debbano riuscire a monopolizzare la critica, divenendo il *land-mark*, l'emblema di un'intera stagione: come è riuscito a fare il museo basco. Ma le valutazioni sin qui illustrate appartengono tutte al sapere disciplinare. Se le abbandoniamo, e per converso consideriamo la percezione che il senso comune ha o ha avuto delle medesime opere, otterremo valutazioni molto differenti.

Dell'Unité corbusiana, anche i cittadini hanno colto il valore di manifesto, quale modello aberrante di un abitare e di un modo di

costruzione della città non graditi, comunque non condivisi e da avversare. La Torre Velasca è stata ed è ancora oggi, per molti, una sorta di prototipo dell'ecomostro; valgano le divergenti opinioni di due non addetti ai lavori, pur autorevoli, come Beppe Severgnini, a favore, e di Vittorio Sgarbi, contro<sup>2</sup>. Il museo Guggenheim di Bilbao, infine, è stato elevato da subito a paradigma della scatola delle attrazioni, quale momento del *fun* universale che segna la società dello spettacolo, risultando la questione del mettere in mostra l'arte poco più che un pretesto. Tutte queste osservazioni generano, all'interno del senso comune, una fenomenologia dell'edificio-manifesto molto differente da quelle delineata dal sapere disciplinare. Consideriamo quindi congiuntamente queste due distinte fenomenologie, che producono valutazioni così differenti e chiediamoci: su quale piano concettuale avviene il riconoscimento del valore di manifesto di un edificio? E di conseguenza: su quale piano operativo agisce il loro quantum di novità, la loro potenza modellistica? Per rispondere a queste domande introduciamo una considerazione di carattere logico-formale.

### **Norma, scarto dalla norma e territorio**

Un edificio-manifesto agisce sulla coppia norma/scarto-dalla-norma; si pone come scarto-dalla-norma e, come si diceva, aspira alla definizione di una nuova norma. E questo è il punto cruciale. Infatti, un edificio-manifesto è l'espressione di un nuovo saper fare (ovvero, del saper fare in un modo nuovo) ad opera di uno, o di pochi. Pertanto, la comparsa di un edificio-manifesto produce l'improvvisa polarizzazione di un campo operativo, nel quale, sino a quel momento, agiva un saper fare diffuso, condiviso da tutti, basato su una certa norma. L'apparizione dell'edificio manifesto, che scarta dalla norma, sconvolge il campo ed esso ritroverà equilibrio solo con l'affermazione e la diffusione della nuova norma (oppure con la marginalizzazione dell'edificio-manifesto). Ma il campo, per insistere nella metafora, è il luogo dove agiscono e interagiscono progettisti, imprese e, soprattutto, cittadini, cioè abitanti e utenti:

si tratta dunque del generico contesto condiviso da produttori e consumatori e, pertanto, del luogo dove solitamente si registra il confronto, spesso conflittuale, tra il senso comune e il sapere specialistico.

Nel suddetto campo, in Italia e di questi tempi, il terreno comune, sul quale dovrebbe avvenire il dialogo tra produttori e consumatori risulta, per paradossale che possa sembrare, allo stesso tempo assente e massimo. E' assente nella costruzione delle opere eccezionali: gli architetti sviluppano ragionamenti spesso esoterici e producono, come già detto, opere poco apprezzate al di fuori della ristretta cerchia degli addetti ai lavori, proprio perché il terreno dove quei ragionamenti fioriscono è specialistico e condiviso solo da pochi: le opere risultano sin troppo eccezionali e pertanto non possono aspirare a divenire modelli realmente operanti. Viceversa, il terreno risulta davvero comune, e al massimo grado, nella costruzione dell'edificato ordinario, residenziale ma non solo: produttori e consumatori condividono la medesima indifferenza alle qualità dello spazio, degli edifici e dei contesti, confermando la liceità e incentivando, anche involontariamente, la diffusione della città senza qualità. In tal modo, una norma scadente e squalificata costruisce la città e i territori urbanizzati. Una qualunque ricognizione nell'Italia delle periferie urbane e della città diffusa, anche la più rapida e distratta, è sufficiente per avere riscontro dell'esattezza di questa lettura, peraltro più volte e da più parti offerta.

Si capisce facilmente che in un campo così sgangherato il ruolo degli edifici-manifesto potrebbe risultare cruciale, perché essi potrebbero essere portatori di una norma nuova, alternativa e qualificata, capace di invertire o quantomeno ridurre i fenomeni negativi e degenerativi operanti. Un edificio-manifesto è infatti, prima di ogni altra cosa, un edificio virtuoso. Letteralmente: pieno di virtù evidenti, degno di ammirazione, modello da copiare, mirabile risposta a domande ben poste e, inevitabilmente, veicolo di ulteriori questioni, come si conviene ad ogni edificio innovatore. Se tutte queste virtù vengono apprezzate e condivise, l'edificio-manifesto,

e cioè il modello, ha possibilità di essere più o meno operante, di essere cioè replicato e, nel tempo, di produrre un effetto domino, una rigenerazione urbana per agopuntura. La qualità che si diffonde. Per questo si può sostenere che gli edifici-manifesto sono necessari. Se infatti nell'immaginario collettivo -e dunque nel senso comune- si radicassero dei modelli di qualità, allora lo stato del territorio sarebbe migliore, perché sarebbe popolato da repliche (con infinite variazioni) di modelli virtuosi, invece che di modelli squalificati.

### Il “terreno-comune” della cultura del vino

Possiamo osservare che mai, come negli ultimi anni, l'architettura si era occupata di aziende vinicole. A conferma di quest'affermazione, possiamo ricordare che l'In/Arch ha organizzato una manifestazione chiamata *Cattedrali del Vino* (in collaborazione con il Gambero Rosso), presentata alla *Biennale* di Venezia del 2010, che ha avuto grande risonanza e successo; possiamo anche ricordare il libro di Francesca Chiorino, che cercava di fare il punto, nel 2011, sul rapporto tra architettura e vino<sup>3</sup>. Più in generale, possiamo affermare che non c'è azienda enologica di prestigio che non abbia desiderato, e spesso realizzato, una cantina disegnata da un

Centro Residenziale Olivetti  
Gabetti e Isola (con Luciano Re)  
Ivrea, 1969 - 1974



architetto di chiara fama. Dalle più piccole (Grasso Cannizzo) alle più grandi (Cecchetto, Botta, Piano, Tscholl). Fenomeno riscontrabile anche all'estero: basti pensare alle cantine lapidee costruite da Gilles Perraudin nel sud della Francia, a quella nella Napa Valley (California) di Herzog & de Meuron o al Visitor Center Loosium costruito da Steven Holl a Langenlois (Austria).

E' importante sottolineare questo aspetto perché costituisce una premessa decisiva e per nulla scontata: nell'ambiente del vino c'è una sensibilità diffusa, un'aspirazione a qualificare l'edificio e il paesaggio nel quale esso sorge, che consente all'architetto di svolgere a tutto tondo il proprio ruolo e dunque di poter arrivare a produrre un'opera di grande qualità come la cantina Antinori, certamente fuori dalla norma.

Alla base di questa sensibilità c'è la consapevolezza di quanto il vino, e il paesaggio della viticoltura che lo genera, sia un elemento fortemente identitario di un certo territorio; un elemento, quindi, da rafforzare e difendere. Ma proprio questa volontà genera l'insidia della contraffazione: quando le aziende contemporanee pretendono di “intonarsi” ai caratteri tradizionali del territorio. Nell'ambiente del vino, tuttavia, sembra presente una larghezza di vedute inusitata, almeno in Italia, che consente ragionamenti su registri che aprono degli spazi alla contemporaneità, coniugando tradizione e innovazione.

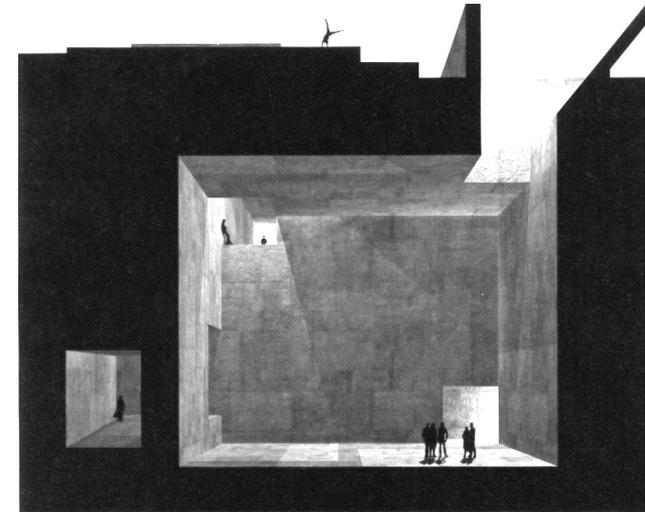
### La Cantina Antinori nel Chianti

Scendono da tutte queste premesse le considerazioni che ora facciamo sulla Cantina Antinori disegnata da Archea a partire dal 2004 e finita di costruire nel 2013. Considerazioni che solo per lo stretto indispensabile descrivono la cantina stessa, preferendo osservare quanto precede e quanto segue il progetto: esplicitando le domande di carattere teorico, culturale e concettuale che hanno indirizzato il progetto; quindi valutando la ricezione dell'opera, terminata ed entrata in esercizio, all'interno del medesimo contesto nel quale le domande a monte erano state formulate.

Esplicitiamo le domande che precedono il disegno della cantina Antinori: è possibile intervenire entro un paesaggio di riconosciuta identità storica, senza cadere in uno storicismo sciocco e scontato? E' possibile offrire agli utenti l'immagine di un'azienda enologica non stereotipata, ovvero non ammiccante alla ruralità perduta e, viceversa, capace di imporsi grazie alla qualità di spazi, materiali e tecnologie decisamente contemporanei? E' possibile arricchire il canonico programma di un'azienda enologica - produzione, presentazione e vendita del vino - con una serie di attività complementari che espandano e arricchiscano il senso di una visita a quella stessa azienda?

La cantina Antinori mostra come sia possibile rispondere in modo positivo a tali domande; proviamo a fornirne una sintetica descrizione. L'edificio consiste nella messa in opera del suolo e fornisce un'interpretazione contemporanea di un paesaggio classico: un edificio ipogeo di ingenti dimensioni, articolato su vari livelli, disposto secondo l'acclività di una delle colline del Chianti. Il suo scopo è di accogliere gli ambienti per la lavorazione dell'uva, per la produzione del vino, per il suo invecchiamento, per l'imbottigliamento e la vendita. Ma è pensato anche per il pubblico che, avendo accesso all'area della barricaia e della tinaia, può avere contezza delle varie fasi di produzione del vino; l'edificio, inoltre, accoglie varie aree degustazione in prossimità della cantina vera e propria, un ristorante, un museo del vino, una sala conferenze. Risultano spettacolari alcuni elementi: le profonde incisioni con le quali le aree per il pubblico si aprono sul paesaggio, con grandi vetrate a collegare spazi interni e terrazze esterne; una scala di sapore costruttivista, ovvero un'elica ad andamento irregolare avvolta intorno a un grande puntone; alcuni rivestimenti di ferro corten ecc... Come ha scritto Laura Andreini, una delle socie fondatrici di studio Archea, la cantina Antinori "mostra la via di un ricercato equilibrio tra le necessità di tutela di ogni patrimonio derivato dall'esistente, sia esso naturale che storico-architettonico, e le esigenze di una società che sviluppa le proprie idee e soddisfa i propri bisogni at-

Latomie dei Cappuccini  
Museo ipogeo, Siracusa  
2006



traverso azioni consapevoli, altrimenti definite sostenibili”.

L'edificio è indubbiamente riuscito. I riscontri forniti da qualche anno di esercizio sono positivi, la sua capacità di permanere nella memoria è considerevole e il successo di pubblico è notevole. Ma questo non basta, per il nostro ragionamento. Infatti, dobbiamo ora considerare la ricezione che potrebbe e dovrebbe avere la cantina Antinori nel campo operativo delle aziende enologiche, dei soggetti istituzionali interessati (amministrazioni locali, Soprintendenze ,ecc...), di utenti, committenti e progettisti. Chiediamoci: lo scarto-dalla-norma che la cantina disegnata da Archea ha prodotto, a chi può servire?

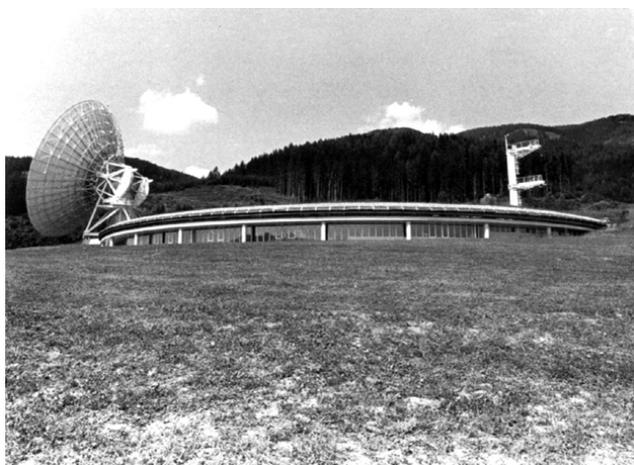
Può servire alle istituzioni preposte alla tutela e alla conservazione, per comprendere che esistono modi altamente qualificati d'inserimento di manufatti nuovi in paesaggi antichi, senza ricorrere allo storicismo e al falso, evitando le sciocche repliche del costruito rurale, ma piuttosto impiegando con sapienza la nettezza e anche la violenza dei linguaggi astratti di ascendenza modernista, raggiungendo risultati meravigliosamente armonici. Un'incisione e qualche buco nel suolo, ben calibrati. Non serve altro. Nuovo inter-

vento e contesto si valorizzano reciprocamente. Può servire ai committenti, per comprendere che possono offrire immagini aziendali diverse, qualificate e apprezzabili, che non sono quelle di una cantina vintage, tutta mattoni e capriate; può servire ai cittadini, cioè agli avventori, per comprendere che partecipare a una tradizione enogastronomica non significa necessariamente essere accolti nella fattoria della nonna, sotto il tettuccio a falde; e per coinvolgerli in attività ludiche e didattiche non necessariamente contemplate dalla tradizionale azienda enologica. La cantina Antinori, dunque, non sarà forse un edificio-manifesto al livello del più complessivo fare architettura, ma certamente lo è almeno nell'ambiente del vino.

### Edifici-manifesto e città fisica

Ora, se le virtù veicolate da un edificio riescono a raggiungere tanto istituzioni e organi amministrativi, quanto committenti e utenti, allora quel messaggio agisce laddove conta che agisca: cioè sul terreno comune, luogo di quella condivisione che sola può consentire ad un'ipotesi architettonica di essere operante, perché apprezzata, sostenuta e difesa dai più, diventando semplicemente "civiltà del costruire" e, in tal modo, modificando in maniera qualificata i luo-

Stazione radio  
Gustav Peichi, Afenz  
1976 - 1979



ghi. Il che avviene quando un prodotto, ancorché generato dal sapere specialistico, ha la forza di ridefinire il senso comune. Ovvero, quando la coscienza critica rifluisce, in misura significativa, nella coscienza spontanea, innescando una moltitudine di processi operanti sulla sostanza fisica del territorio. Cioè producendo effetti. Proviamo ad assumere questo punto di vista, tanto ovvio quanto usualmente disatteso. Se si cominciasse a valutare il valore di manifesto di un edificio a partire, per così dire, dall'indotto architettonico ed edilizio che esso mette in movimento, allora il ruolo operativo degli edifici-manifesto si paleserebbe del tutto, ma andrebbe misurato daccapo, cadrebbero alcuni assunti ideologici e gli elenchi e le graduatorie sarebbero da riscrivere. In altre parole: se invece di valutare quale manifesto un edificio solo perché dichiara con vigore la necessità di agire in un certo modo, o perché la critica e la storiografia architettonica lo considerano tale, lo si valutasse per ciò che ha davvero indotto nella prassi del progettare e del costruire, occorrerebbe impegnarsi in un profondo riesame di molte vicende.

Chiediamoci: quali figli, figliocci e figliastri ha avuto la Torre Velasca? Molti? Pochi? Nessuno? Si dirà che le sue virtù erano nel tema e nel metodo più che nel tipo e nella forma. Vero. La discussione si riapre... Alcune palazzine di Luigi Moretti, come il Girasole o la cooperativa Astrea, che impatto hanno avuto sul quel febbrile costruire palazzine nella Roma degli anni Cinquanta e Sessanta? Un impatto importante? Un impatto marginale? Si sono copiate le forme, i sistemi organizzativi o gli apparati decorativi? Ne è discesa una circoscritta *koiné* romana della palazzina? E nell'affermarsi della *koiné* milanese degli anni Cinquanta, tale da consentire all'Observer, nel 1956, di scrivere come Milano fosse "la città più moderna del mondo (...) capace di far le cose in modo nuovo, facendole bene come le facevano 500 anni fa", e così efficacemente descritta da Fulvio Irace in *Milano Moderna*<sup>4</sup> (lettura poi riproposta nella Biennale di Venezia del 2012), quali sono gli edifici che assunsero allo status di manifesto? Quelli che seppero elevare il

condominio milanese a campo di lavoro generalizzato e le loro facciate a luogo privilegiato della sperimentazione diffusa? Le opere, di nuovo, di Luigi Moretti? Quelle di Caccia-Dominioni? Quelle di Asnago e Vender?

Tutte valutazioni in gran parte da ri-fare. Anzi, da fare: secondo un ottica non (solo) specialistica.

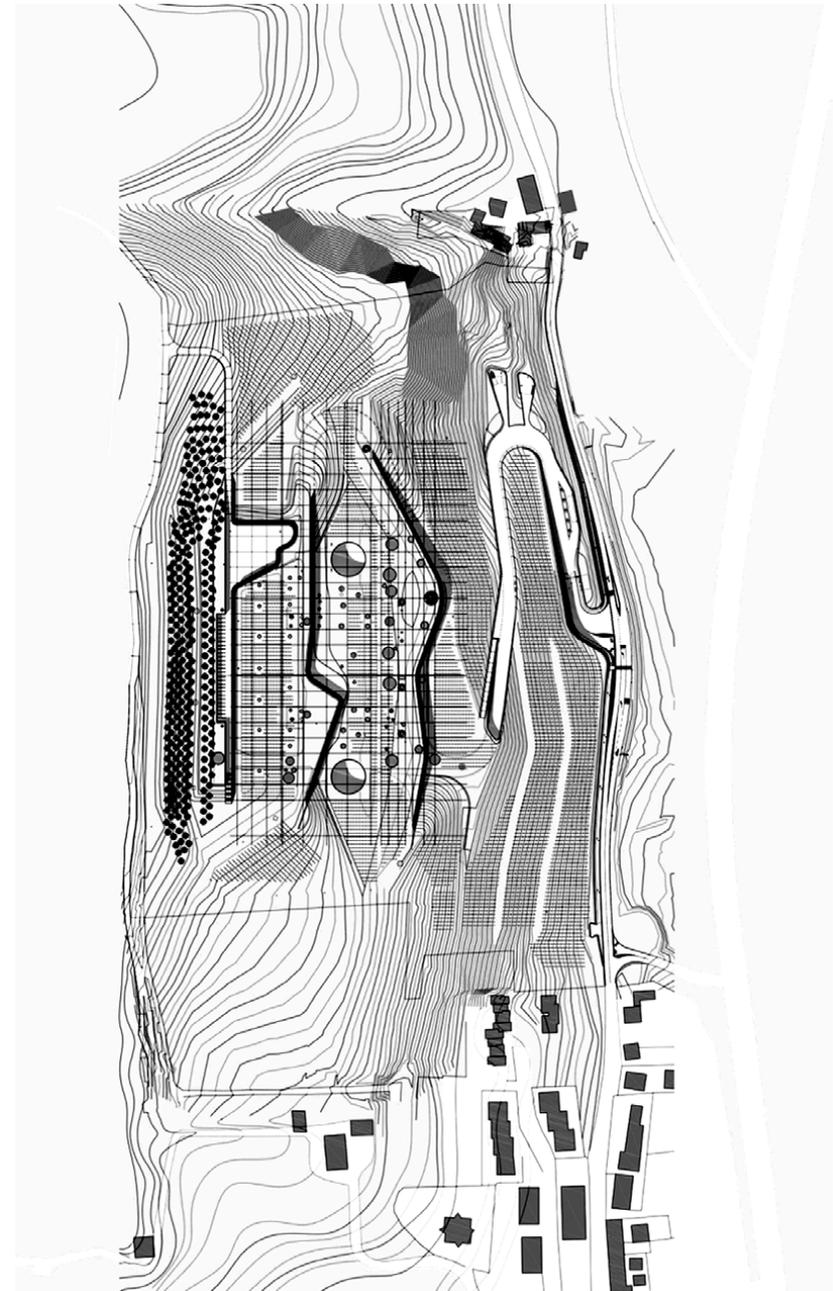
## NOTE

<sup>1</sup> Enzo Paci, Continuità e coerenza dei BBPR, in *Zodiac* 4, 1959, pag. 115. Continua Paci: “si tratta di un problema che è caratteristico non solo dell'architettura ma di tutta la cultura contemporanea. Più di una soluzione conclusiva la Torre Velasca deve essere considerata come l'incarnazione architettonica di un problema giunto ad un punto di acuta maturità (... la Torre Velasca) potrà aprire la via ad un esame di coscienza dell'architettura contemporanea”.

<sup>2</sup> Vittorio Sgarbi, critico d'arte e già assessore alla cultura di Milano, sostiene che “chi non è abituato a guardarla con i nostri occhi indulgenti può sicuramente classificarla come mostro” (in: Annachiara Sacchi, Ma è così brutta la Torre Velasca? Critici e archistar milanesi si dividono, in *milano.corriere.it*, 3 aprile 2012). Invece, secondo Beppe Severgnini, “chi dice che è orrenda, non capisce niente di Milano. Probabilmente crede che il capoluogo lombardo voglia gareggiare con altre città d'Italia in bellezze rinascimentali. Invece è orgoglioso dei suoi angoli strambi, dei suoi portoni, dei suoi cortili irregolari, dei suoi palazzi...” (in: Beppe Severgnini, Se la Torre Velasca fosse a Manhattan, in *Corriere della Sera*, 5 aprile 2012, p. 41).

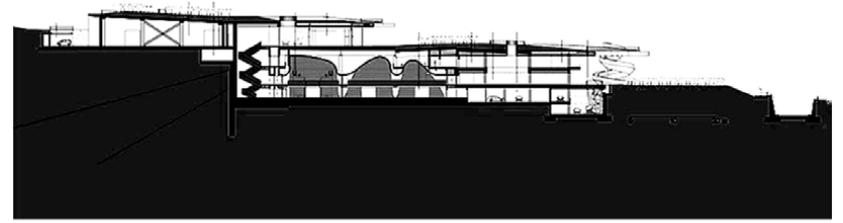
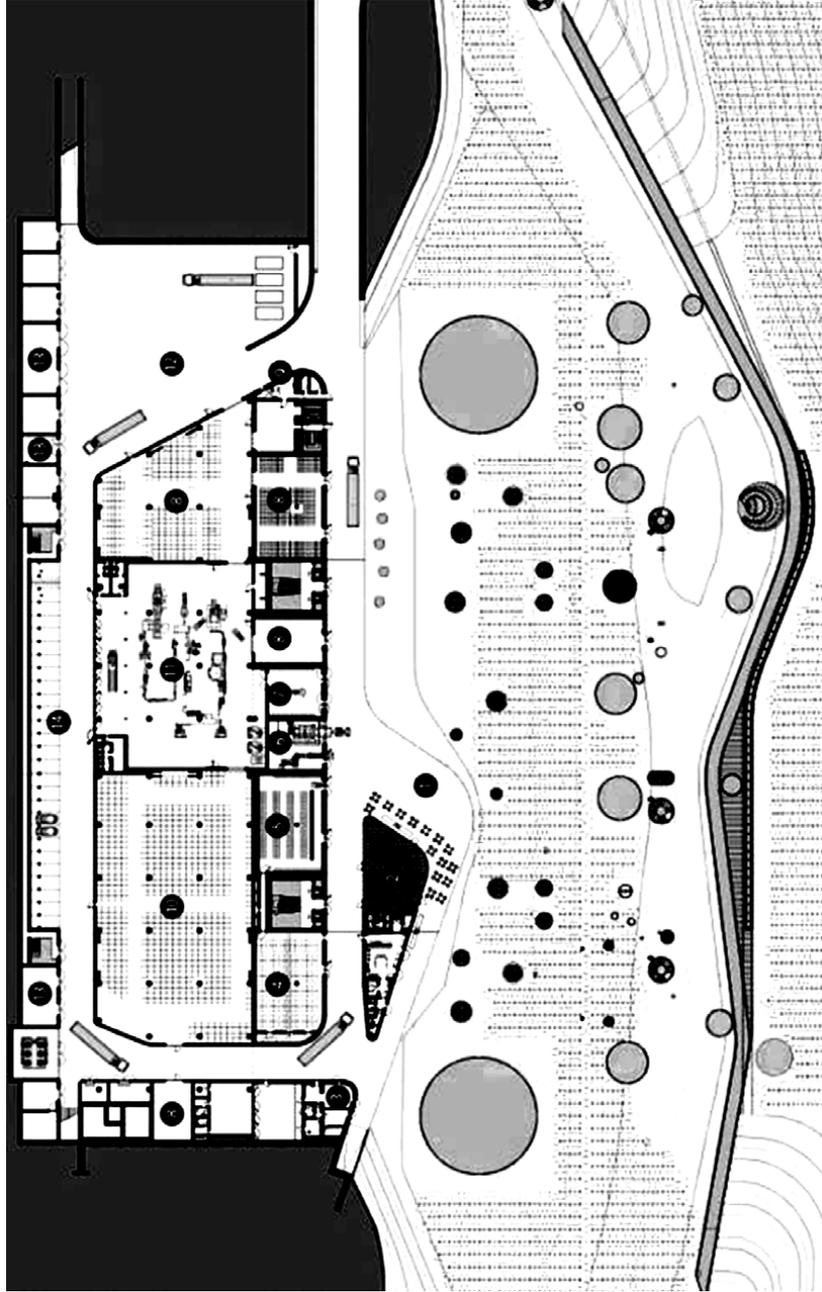
<sup>3</sup> Francesca Chiorino, *Cantine secolo XXI. Architetture e paesaggi del vino*, Electa, Milano 2011.

<sup>4</sup> Fulvio Irace, *Milano Moderna. Architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, Federico Motta Editore, Milano 1996. Cfr. anche *Face City*, mostra curata da Fulvio Irace alla *Biennale* di Venezia del 2012 e il relativo catalogo.

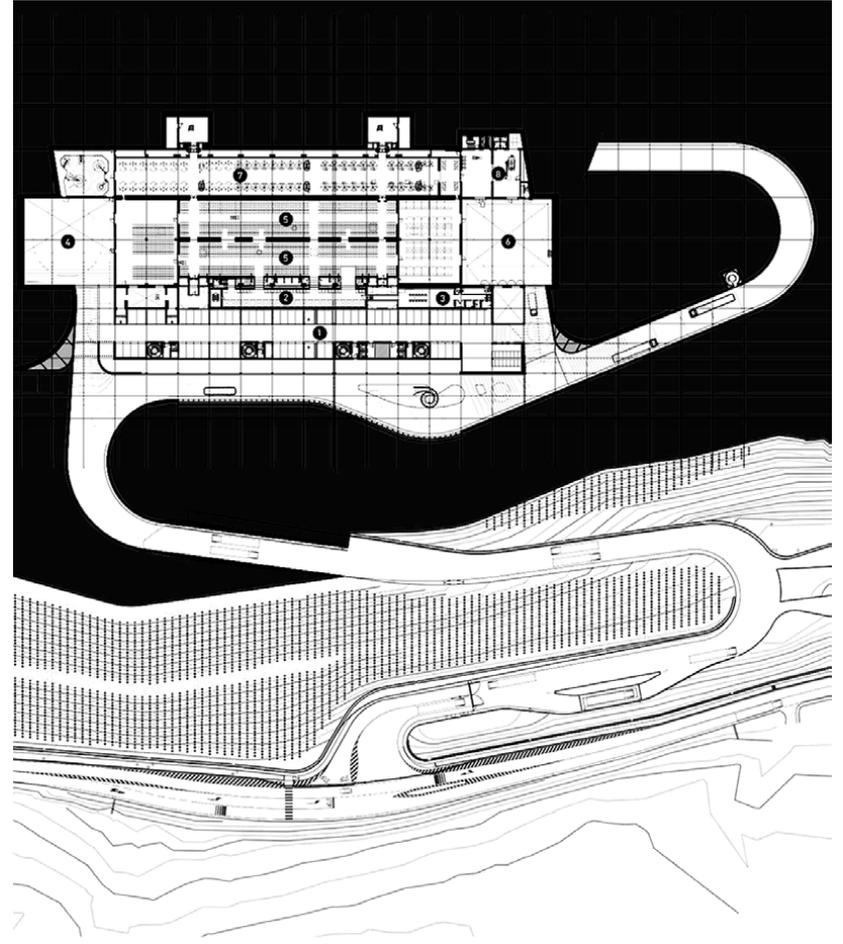


Cantine Antinori - planimetria

Cantine Antinori - pianta



Cantine Antinori - pianta e sezione





**Casa solare, studio Albori, Vens**

## LA SEGA GIAPPONESE

**Giovanni Corbellini**

Uno dei folgoranti paradossi di Oscar Wilde descrive l'esercizio della critica come "l'unica forma civilizzata di autobiografia"<sup>1</sup>. Non solo ci si rispecchia nelle opere di cui si scrive, ma se ne scrive come se quelle stesse opere fossero specificamente dirette al nostro sguardo, come se l'autore producesse – raccontasse, dipingesse, suonasse, progettasse... – proprio per noi.

Un minimo di pudore – e di mestiere – consiglierebbe di mantenere tutto ciò sullo sfondo, implicito o addirittura nascosto. Ma questa volta per me sarà difficile interporre una qualche "distanza critica" perché l'approccio di studio Albori mette in seria difficoltà la mia cassetta di attrezzi concettuali – peraltro non fornitissima – e le modalità con le quali sono abituato a impiegarli. Da un lato, come architetto, sono sinceramente convinto della qualità eccellente delle loro opere, tanto che si tratta di uno dei pochissimi studi dai quali – potessi permettermelo – mi farei costruire qualcosa per uso personale. (Non so se mi spiego: sono tanti i talenti che attraggono la nostra curiosità professionale, ma quanti sono quelli cui veramente affideremmo la responsabilità di realizzare lo spazio della nostra vita, che sentiamo potrebbero interpretarlo anche meglio di noi stessi?) Dall'altro lato, indossando gli occhiali del critico, trovo le motivazioni con cui sostengono i loro progetti meritevoli di una certa diffidenza: la questione ecologica, spesso predicata con toni millenaristici, si è fatta per loro progressivamente centrale; la modernizzazione tecnologica è contrastata con altrettanta sicurezza, al limite del luddismo; una certa idea di correttezza politica, insieme anarchica e partecipativa, ne attraversa spesso le pratiche.

Approfondire come e perché argomentazioni del genere sono tanto condivisibili quanto sospette condurrebbe su strade già battute – anche da altri<sup>2</sup> – e comunque lontano dalle questioni che il lavoro di

studio Albori pone a questa mia personale seduta di autocoscienza critica. A questo scopo, basterà richiamare rapidamente un paio di aspetti. Anzitutto, in quanto “buoni” in sé (cosa che ne determina la potenziale pericolosità), gli approcci eco-bio-social-sostenibili presentano un certo livello di genericità e autosufficienza: soprattutto se perseguiti con le migliori intenzioni, agiscono spesso da sostituto etico-narrativo per operazioni progettuali caratterizzate da soluzioni sciatte, banali, corrive<sup>3</sup>. Quando, miracolosamente, emerge un esito di evidente qualità, è tuttavia difficile sfuggire alla sensazione d'incongruità tra l'urgente necessità delle ragioni addotte e l'eleganza dell'oggetto costruito (“è come guardare Fred Astaire che porta fuori la spazzatura” direbbe Bruce Sterling<sup>4</sup>). Il progetto “ecologico” finisce così per affrontare una contraddizione tra architettura e sua ideologia analoga a quella patita dal modernismo funzionalista. Ironicamente, l'intenzione di contrapporsi a quest'ultimo non riesce a evitare la medesima ossessione di controllo sulla riduzione dello spreco e sui comportamenti che ne sono la fonte, qui ancora più determinista, pervasiva e ulteriormente aggravata da una pulsione salvifica tendenzialmente totalitaria e suicida (di fatto, l'architettura più “ecologica” è quella che non si fa...).

D'altra parte, a seguire un'opposta ricerca di valori etici nell'estetica rischieremmo di avventurarci sul terreno, ancora più scivoloso, della totale indipendenza tra forme dello spazio e condizioni della loro produzione o di unirci all'insulso e peloso cianciare di “bellezza” che ammorba i media. Una critica così impostata in termini “retinici”, di astrazione compositiva o, peggio, di autonomia dell'architettura tradirebbe profondamente sia l'attitudine di studio Albori, così impegnata e concreta, che la mia, più frivola e parolaia. Contro questo genere di letture disciplinari mi sono speso in tanti, troppi anni di onesta attività di commentatore e, per quanto in crisi, non penso proprio che cambierò idea. L'ultimo dei miei sforzi in questo senso è un piccolo libro, *Lo spazio dicibile. Architettura e narrativa*<sup>5</sup>, che si occupa delle pratiche discorsive dentro e intorno

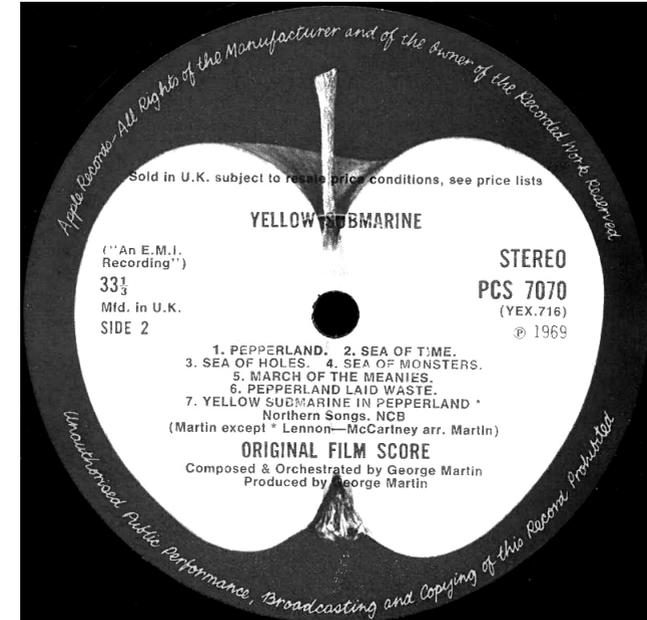
il progetto, della sua concezione, realizzazione e comunicazione. La tesi è che la relazione tra parole e cose esista, che tra il dire e il fare ci sia una connessione tanto contingente e non deterministica, quanto necessaria e operativa. Nell'inflazione d'immagini del progetto contemporaneo, l'emergere di provvisori sistemi di coerenza tra concetti e oggetti, usi e significati, letture della realtà e strategie della sua modificazione, costituisce un campo criticamente rilevante, probabilmente l'unico di cui possiamo parlare seriamente quando parliamo di architettura.

Come affrontare quindi il materiale contraddittorio che emerge dall'intenzione ecologista, soprattutto se applicata all'architettura? Come farlo nel caso di studio Albori, al quale non si può certo attribuire né il cinismo di chi usa il verde come vaselina persuasiva né l'ingenuità di molti artisti, tanto prolifici e innovativi nel loro specifico mestiere quanto afasici o insignificanti nello spiegarne le ragioni? Già, perché Giacomo Borella – fondatore dello studio con Emanuele Almagioni e Francesca Riva – è un assiduo comunicatore, a suo tempo conduttore di programmi musicali a *Radio Popolare* e titolare di una rubrica sul Corriere della Sera. All'inizio di quest'anno ha pubblicato il volume inaugurale della stessa collana che ospita il mio libretto: *Per una architettura terrestre*<sup>6</sup> è una raccolta di saggi molto politici, legati al pensiero anarchico e attraversati anche da una vena mistico-religiosa – più volte si usa il termine “creato” – in cui si rivendica un punto di vista chiaramente orientato verso un'idea “minore” del mestiere, una sua declinazione povera, onesta, più umana. Si capisce che essere “contro” (contro il proprio tempo, contro i modelli di vita dominanti, contro il consumo, contro l'architettura complice e prodotto di tutto ciò...) è il propulsore della ricerca progettuale e di senso di studio Albori. Una ricerca condotta necessariamente all'interno dello stesso sistema così aspramente criticato. La contraddizione è quindi inevitabile, parte fondamentale del lavoro e vissuta apparentemente senza dubbi e disagi concettuali, ricavando di volta in volta spazio per pratiche libere da un eccessivo carico di preconcetti discipli-

nari. Si può allora provare a cercare un metodo in quest'attitudine conflittuale, interna ed esterna, a partire dalla contrapposizione probabilmente più profonda e personale: quella con la propria identità di architetti.

Se si segue il percorso dello studio attraverso i progetti prodotti in poco più di vent'anni emerge, parallelamente al crescere della presa di coscienza eco-politica, una tenace azione critica verso l'architettura. L'intenzione è di recuperare il senso di necessità espresso da oggetti e spazi premoderni, realizzati, in altre parole, direttamente da chi ne ha bisogno e li usa, senza sovrastrutture e mediazioni intellettuali. Ora, come tutti sappiamo troppo bene, pensare macchine per ricordare è relativamente facile, ma ogni tentativo di dimenticare qualcosa non fa che richiamarlo alla memoria. La lotta che studio Albori ingaggia con la propria professione, il ruolo che rappresenta e gli attrezzi del mestiere, assume quindi un significato operativo che agisce anche come una sorta di vaccino contro il rischio di derive nostalgiche. Non si tratta infatti d'imitare forme – come avviene viceversa all'interno del paradigma tipo-morfologico – ma di riallacciarsi a un'attitudine costruttiva e sperimentale. Non è nemmeno una fuga nell'utopia, nonostante l'alta tensione ideale: il progetto è vissuto come avventura locale e processuale, connessa alle opportunità che si presentano in un dato spazio e momento ma capace anche di guardare avanti e di lato, di inserirsi in un metabolismo più ampio di quello legato alla singola occasione.

Dispositivo principale di questo "oblio disciplinare" – e una delle peculiarità distintive dello studio – è il coinvolgimento nel lavoro manuale della realizzazione, perseguito ogni volta che le condizioni lo rendono possibile. La critica alla modernizzazione da parte di studio Albori non si limita quindi ai suoi relativamente recenti sviluppi industriali e tecnologici. Essa mette in questione l'identità dell'architetto moderno come si è sviluppata fin dal Quattrocento, quando Brunelleschi e Alberti hanno separato le discipline del progetto – in pratica e nella teoria – dal coinvolgimento nel momen-



Yellow Submarine, lati A e B  
The Beatles  
Apple, 1969

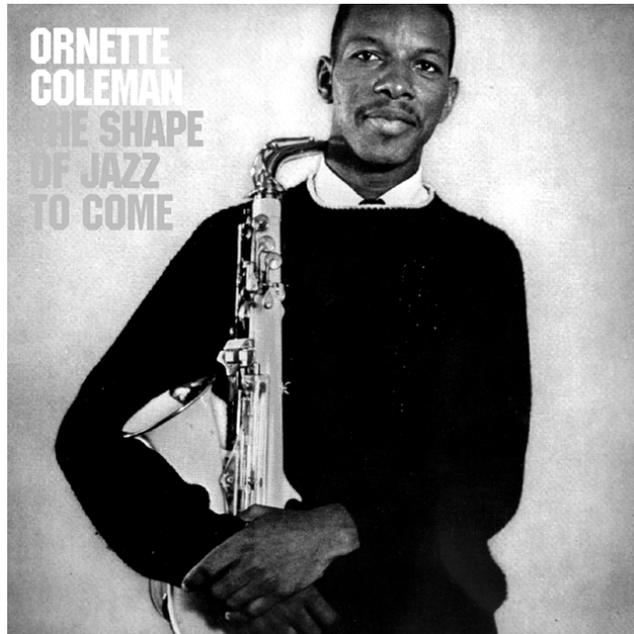
to costruttivo. Sporcarsi le mani nel cantiere rappresenta quindi una sorta di rieducazione maoista cui l'intellettuale si sottopone volontariamente e felicemente. Un'operazione che consente di ridimensionare molte sovrastrutture disciplinari e di ottenere una connessione più stretta e in qualche modo più "vera" con l'oggetto della progettazione. Non si tratta tuttavia solo di una sorta di metodo Stanislavskij<sup>7</sup> applicato all'architettura. Questa immedesimazione costruttiva agisce sì come accumulazione di esperienze per le "interpretazioni" successive, ma apre soprattutto uno spazio per continuare all'interno del cantiere la pratica del progetto (o di questa nuova-vecchia attività che mischia progetto e realizzazione). L'architetto-falegname-muratore può quindi evolversi da soggetto passivo d'imprevisti e incidenti, cui fare fronte occasionalmente, a "esecutore" attivo dell'opera, come in un'improvvisazione musicale. E se progetto, esecuzione e improvvisazione sembrano appartenere a sfere separate, il loro inopinato intrecciarsi produce una sorta di dilatazione temporale che agisce in due sensi: da un lato libera l'architetto dall'idea di perfezione albertiana, secondo cui il progetto si fissa nell'eternità in una forma cui non si può aggiungere né togliere nulla; dall'altro dona a quello stesso architetto la possibilità di dedicarsi alle attività più remunerative – nel senso creativo e personale – della propria disciplina. Significativamente, quando studio Albori fattura queste prestazioni, le raggruppa sotto una dicitura che fa riferimento alla realizzazione di prototipi: come se si trattasse della realizzazione di modelli al vero. Si produce così uno spostamento dalla dimensione "autorizzativa" e allografica della professione – quella ormai largamente preponderante dell'assunzione di responsabilità legali – alla sua componente più "autorale" e autografa.

Come si può vedere, lo sforzo di dimenticare l'architettura produce l'effetto di una sua paradossale intensificazione. Nonostante la sincera adesione a una logica processuale e interattiva, nonostante l'attenzione a pratiche inclusive e sociali, nonostante il passaggio dall'ossessione per il risultato alla valorizzazione del percorso se-

guito per ottenerlo, l'estensione della pratica progettuale e della sua "manualità" artigianale nel cantiere esprime, insieme all'intenzione antigerarchica e comunitaria, una contraddittoria volontà di riprendere il controllo come architetti su un sistema che ha progressivamente emarginato il nostro sguardo. Emerge infatti, in alcuni dei racconti che accompagnano i loro progetti, un'inaspettata insoddisfazione autorale per alcune vicende che non si sono concluse come previsto. A questa si sovrappone una più generale insofferenza verso un sistema che, oltre ad averci confinato in un ruolo di burocrati della mediazione tra interessi individuali ed esigenze collettive, ci costringe a gestire il processo costruttivo come mero assemblaggio di componenti industrializzate, la cui crescente sofisticazione risponde a logiche prestazionali e produttive sempre meno comprensibili. Tra l'approccio dell'"ingegnere" e quello del "bricoleur", esemplificati da Lévi-Strauss in *La pensée sauvage*, studio Albori tende a seguire il secondo nell'"adattarsi sempre all'equipaggiamento di cui dispone, cioè a un insieme 'finito' di arnesi e materiali ... risultato contingente di tutte le occasioni che si sono presentate di rinnovare e arricchire lo stock e di conservarlo con i residui di costruzioni e distruzioni precedenti"<sup>8</sup>.

Quest'attitudine al riciclo è un'altra delle caratteristiche dello studio, spesso collegata alla possibilità di prendere direttamente parte nel processo di realizzazione. L'estensione del pensiero architettonico nella sua elaborazione manuale si confronta quindi ambigualmente con una componente incidentale, "non definibile in base a un progetto" in quanto, sempre secondo Lévi-Strauss, determinata "solamente in base alla sua strumentalità ... perché gli elementi sono raccolti e conservati in virtù del principio che "possono sempre servire"<sup>9</sup>. Un paio di esempi aiutano a illustrare come la negoziazione con vincoli, occasioni e opportunità proposti dalle realtà di volta in volta affrontate riesca anche a temperare la rigidità del progetto ecologista. Invitati a realizzare un'installazione alla *Biennale di Architettura* di Chicago del 2015, gli Albori affrontano il tema della temporaneità appoggiandosi a Rebuilding Exchange,

*The Shape of Jazz to Come*  
Ornette Coleman, Atlantic, 1959.  
Seghe giapponesi Ryoba, Dozuki e Kataba.



una piattaforma locale di recupero di materiali e componenti dalla demolizione di edifici. Lo strano parassita improvvisato che si avviluppa intorno allo scalone monumentale del Chicago Cultural Center (messo in piedi con la collaborazione di un ingegnere, Carlo Micheletti, con buona pace di Lévi-Strauss) ha potuto così assicurarsi una fornitura “corretta” in termini di utilizzo di energia e risorse, che si estende anche allo smontaggio e riutilizzo dell’installazione: la stessa organizzazione si è fatta carico di reimmagazzinarne i pezzi alla fine dell’evento. Ancora la temporaneità caratterizza la commissione di un padiglione per gli sportelli bancomat all’Expo di Milano 2015, non realizzato, che avrebbe dovuto essere risolto con materiali nuovi. Qui parti standardizzate facilmente riutilizzabili (tavole da ponte, piante in vaso, travi “americane” a traliccio...) vengono assemblate minimizzando ogni lavorazione – montate a secco senza tagli a misura, lasciate negli imballi originali... – e rese nuovamente disponibili alla fine della manifestazione. In entrambi i casi, soluzioni progettuali brillanti ed efficaci, anche e soprattutto dal punto di vista della responsabilità ambientale, si confrontano con funzioni e pratiche non propriamente “necessarie” o “sostenibili” (termini e concetti per i quali le virgolette sono d’obbligo). Per quanto le immagini di Chicago ci mostrino i protagonisti dell’installazione muoversi in bicicletta, non si può dire che si tratti di un’operazione a chilometri zero... Né è facile attribuire alla manifestazione milanese intenzioni e procedure commendevoli (e tanto meno alle banche che gestiscono i distributori automatici di denaro). La stessa temporaneità è oggi vista con sospetto in confronto al bilancio ambientale della durata. Anche le geometrie complesse che caratterizzano le proposte di Albori sembrano allontanarsi dalla laconicità monacale che ci aspetteremmo da approcci di questo genere... Ma, di nuovo, cercare in questi lavori una stretta connessione lineare tra premesse ed esiti (maggiormente raggiungibile, sembrerebbe, da narrazioni più ciniche) non aiuta a cogliere il punto. Al contrario di molte operazioni appartenenti al diffuso fenomeno del *greenwashing*, il percorso seguito da Borella

e compagni è più tattico che strategico, improvvisato più che pianificato, giocoso più che competitivo, condotto onestamente più che risolto attraverso gli espedienti e i trucchi che tanto attraggono l'esercizio della critica e il suo lato perverso.

Si possono ritrovare queste caratteristiche, insieme alle altre peculiarità dello studio, in uno dei loro progetti recenti. La casa solare, realizzata a Vens nel 2011, è un piccolo edificio di villeggiatura in montagna. Posta su un leggero declivio assolato a 1750 m di quota, poco sopra il denso villaggio valdostano, la casa è fortemente determinata dalle caratteristiche del luogo in rapporto con le condizioni d'uso. Abitata per brevi periodi e non esposta ai rischi di un eccessivo calore estivo, è costruita con una struttura leggera in legno, a bassa inerzia termica, in modo da poter essere scaldata rapidamente. Il volume alto e sottile (circa sei metri per lato, alto tre piani) affaccia a sud un'ampia parete vetrata che unisce al guadagno termico dell'irraggiamento solare la vista spettacolare sulle catene montuose di fronte. Una serie di dispositivi (pannelli fotovoltaici, un sistema di accumulo del calore, la cucina economica a legna collegata all'impianto di riscaldamento) assicura un'efficiente gestione della temperatura, consentendo di raggiungere in poco tempo un clima confortevole ed evitando il gelo delle tubature quando la casa è vuota e le condizioni esterne particolarmente rigide. Nonostante la diffidenza per le tecnologie avanzate, la grande vetrata integra pannelli Pcm (Phase change materials), i cui sali accumulano calore durante il giorno e lo rilasciano lentamente nelle ore più fredde. La struttura – del tipo *platform frame* – affiora sul lato trasparente, mostrando l'alternarsi a ogni piano di montanti, travi e controventi diagonali, mentre è avvolta sugli altri alzati da uno spesso strato isolante finito con un tavolato di larice non trattato. Alla complessità della meccanica interna esposta nella parete vetrata corrisponde la semplice planarità della sua geometria complessiva, interrotta solo al piano terra dallo scavo di una loggia. Il guscio di larice che completa l'involucro alle sue spalle esprime viceversa nel suo andamento poligonale un certo prota-

gonismo volumetrico, ulteriormente articolato da protrusioni che, ai vari livelli, si sporgono all'esterno. A una scala più "tattile", avvicinandosi all'edificio, l'occhio è catturato dalla vibrazione della luce sulle venature del legno, sulle tavole di dimensioni variabili e sulle loro giunzioni irregolari. Guardando dalla strada verso sud, questo lato più opaco dell'edificio mostra una certa continuità con le caratteristiche architettoniche del villaggio sullo sfondo, nelle rare e piccole aperture, negli aggetti e nei tetti tradizionali in pietra. La prospettiva opposta, dal paese verso nord, guarda al lato tecnico della parete solare che continua in alto nei pannelli fotovoltaici, disposti su una falda più ampia e inclinata del tetto, e si confronta con le poche villette relativamente recenti lì intorno. Un po' cerca-te, ma il più delle volte dettate da logiche costruttive e funzionali, le numerose eccezioni, asimmetrie, irregolarità producono un oggetto amichevole, radicato nel luogo e insieme leggero, come se fosse provvisoriamente appoggiato lì. In modo del tutto prevedibile, soprattutto per chi opera nella montagna italiana, l'amministrazione ha cercato di ricondurre il progetto alla "tipologia locale"<sup>10</sup>, riuscendo a imporre aggiustamenti impercettibili di misure (la falda fotovoltaica, ad esempio, è stata riportata a una pendenza meno efficiente ma compatibile con il regolamento edilizio...).

L'edificio è stato costruito da maestranze specializzate, mentre gli Albori hanno realizzato alcuni mobili e attrezzature (anche la cucina del cane) con materiali di recupero. La sega giapponese usata per l'occasione – un attrezzo manuale molto elegante che, al contrario delle nostre, funziona a trazione – non ha, probabilmente, contribuito molto al risparmio energetico globale né, con ogni probabilità, a ridurre significativamente il bilancio di emissioni relativo a questo singolo lavoro. Il suo ruolo ricorda più da vicino il sax di plastica con il quale Ornette Coleman s'impose all'inizio della carriera: una limitazione dettata inizialmente dalla necessità che diventa catalizzatore d'idee, motore dell'invenzione.

Di fronte a tanti cortocircuiti (autori ed esecutori, aerei e biciclette, vacanze e riciclo, sushi e fontina...), l'architetto onanista che

foto pubblicitaria per il lancio di Daddy Long Legs  
Fred Astaire, 1955.  
Venere anatomica, Museo Josephinum, Vienna, XVIII sec



è dentro di me comincia forse a capire qualcosa: coltivare dubbi aiuta a fare il critico, ma un progettista che costruisce ha bisogno di prendere decisioni e mettersi a fare mentre si pensa aiuta a trovare una strada, per quanto imperfetta e transitoria possa rivelarsi.

#### NOTE

<sup>1</sup>“That is what the highest criticism really is, the record of one’s own soul. It is more fascinating than history, as it is concerned simply with oneself. It is more delightful than philosophy, as its subject is concrete and not abstract, real and not vague. It is the only civilized form of autobiography, as it deals not with events, but with the thoughts of one’s life; not with life’s physical accidents of deed or circumstance, but with the spiritual moods and imaginative passions of the mind...The best that one can say of most modern creative art is that it is just a little less vulgar than reality, and so the critic, with his fine sense of distinction and sure instinct of delicate refinement, will prefer to look into the silver mirror or through the woven veil, and will turn his eyes away from the chaos and clamor of actual existence, though the mirror be tarnished and the veil be torn. His sole aim is to chronicle his own impressions. It is for him that pictures are painted, books written, and marble hewn into form.” Oscar Wilde, *The Critic as Artist*, 1891, in Richard Ellmann (a cura di), *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*, The University of Chicago Press, Chicago 1982, pp. 365-366.

<sup>2</sup> Vedi Slavoj Žižek, *Censorship Today. Violence or Ecology as a New Opium for the Masses*, in "Volume", n. 18, 2008, pp. 42-54. Ho espresso alcuni dubbi in proposito in un paio di articoli (disponibili anche su <https://units.academia.edu/GiovanniCorbellini>): *Green Blues. Eco-Autobiographical Notes of a Baby Boomer*, in *Environscape. A manifesto, proceedings of the second international congress*, "Blu+verde", Milano 23-24.10.2008, Maggioli, Sant'Arcangelo di Romagna, 2008, pp. 5-9; *Residuals*, in Sara Marini e Alberto Bertagna (a cura di), *The landscape of waste*, Skira, Milano 2011, pp. 64-81.

<sup>3</sup> Su demagogia e buone intenzioni vedi Richard Ingersoll, Cristina Tartari, *Architecture without People*, In "Lotus", n. 124, 2005, pp. 94-103.

<sup>4</sup> Updike's "eye for the telling detail can make even golf and birdwatching, the ultimate yawnable whitebread Anglo pastimes, more or less interesting. (Okay - not very interesting, granted. But interesting for the sheer grace of Updike's narrative technique. Like watching Fred Astaire take out the garbage.)" Bruce Sterling, *Updike's Version*, in "Science Fiction Eye", n. 3, 1988, p. 36.

<sup>5</sup> Giovanni Corbellini, *Lo spazio dicibile. Architettura e narrativa*, LetteraVentidue, Siracusa 2016.

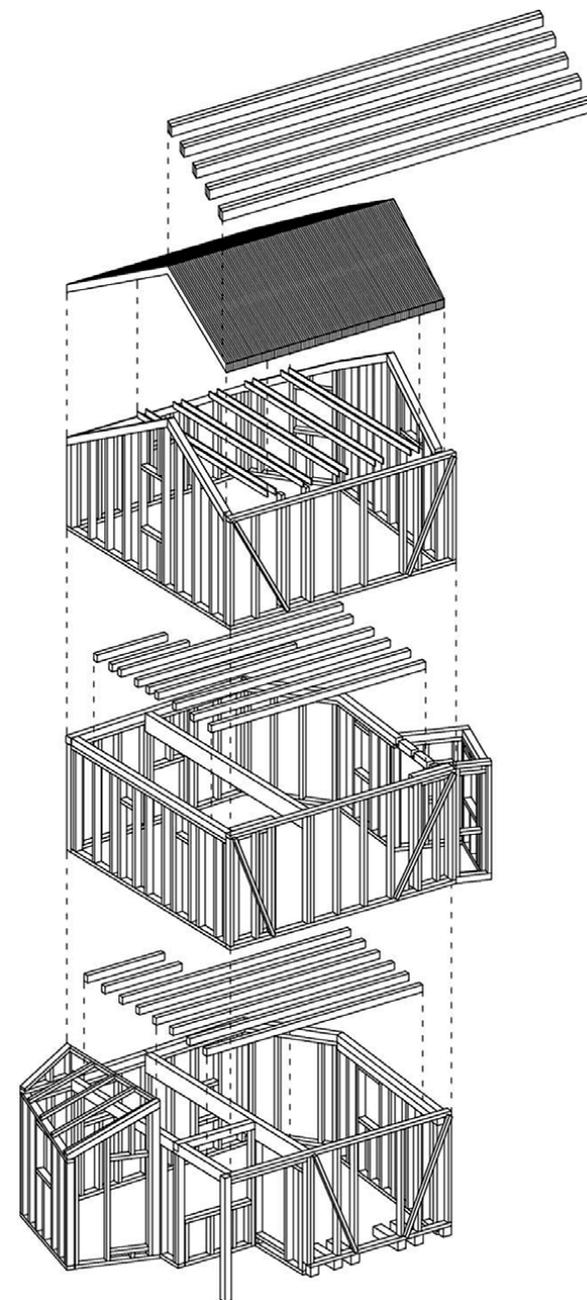
<sup>6</sup> Giacomo Borella, *Per una architettura terrestre*, LetteraVentidue, Siracusa 2016. La collana "Costellazioni" è diretta da Marco Navarra.

<sup>7</sup> Konstantin Sergeevič Stanislavskij chiamava psicotecnica il suo metodo d'insegnamento della recitazione, messo a punto all'inizio del Novecento e basato sull'integrazione del vissuto emozionale tra attore e personaggio.

<sup>8</sup> Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, il Saggiatore, Milano 2010 (1962), p. 30.

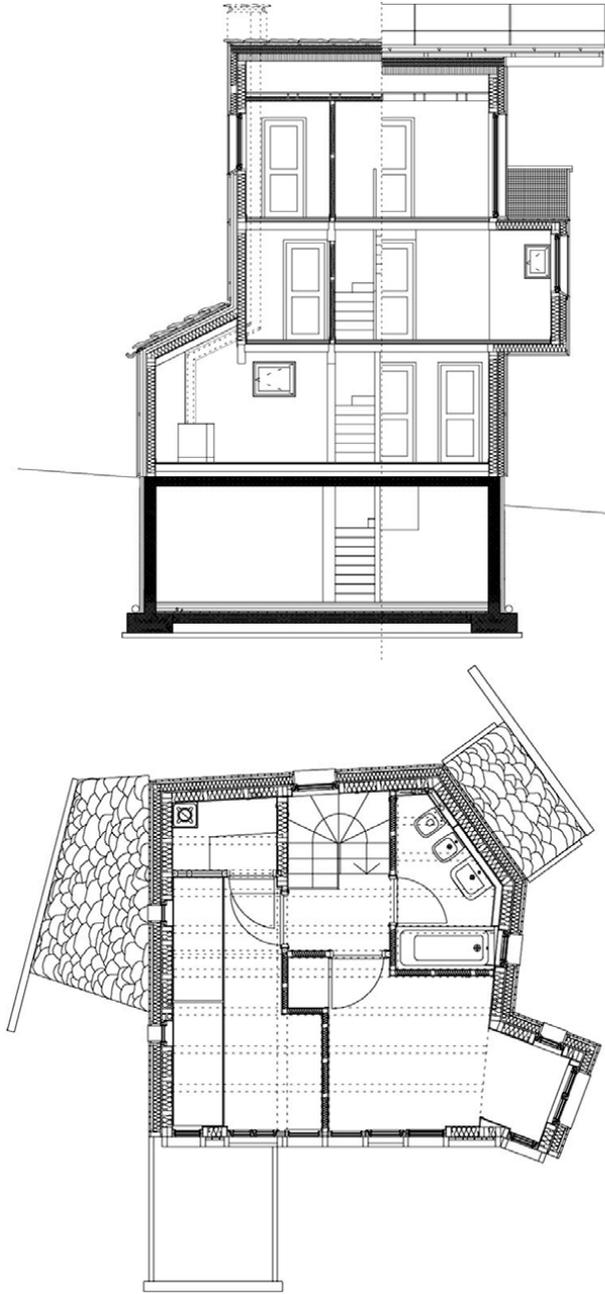
<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> L'unico edificio che ho realizzato è un piccolo ampliamento in montagna (un altro motivo per cui questo lavoro di studio Albori mi tocca personalmente). Ne ho raccontato le tragicomiche vicende in *Imparare da Sappada/Learning from Plodn*, in "Paesaggio urbano", n. 3, 2013, pp. 4-11, disponibile on line su "011+", <http://www.zeroundicipiu.it/2014/12/17/imparare-da-sappada/>.



Casa solare - esploso

Casa solare - pianta e sezione



74

Casa solare - prospetto sud



75



**Casa della Memoria, baukuh, Milano**

## **UN RAGIONAMENTO SULLA CONVENZIONALITÀ**

**Valerio Paolo Mosco**

Ha scritto Jacques Derrida: “la proliferazione di segni arbitrari manifesta la libertà di spirito”<sup>1</sup>. A questa frase è riferibile gran parte di quell’ipermodernismo che ha caratterizzato il dibattito architettonico fino all’avvento di quella Grande Crisi che sempre più appare come un cambiamento di paradigma sostanziale<sup>2</sup>. Nel nuovo scenario la proliferazione di segni non è più, necessariamente, indice di libertà di spirito: la proliferazione implica, infatti, risorse illimitate e l’utilizzo di queste risorse in maniera esperienziale, tendenzialmente arbitraria; implica, in definitiva, il diniego di quella convenzionalità senza la quale non è possibile esprimersi allorché le risorse si riducono, allorché l’impatto dei segni necessita di essere dosato. La convenzionalità, dunque, come uno dei paradigmi della contemporaneità, qualcosa con cui è necessario fare i conti, se si considera ancora valido l’esortazione di Rimbaud ad essere “assolutamente moderni”.

Per ragionare sulla convenzionalità mi avvarrò della Casa della Memoria, un edificio realizzato da Baukuh nella nuova zona centrale di Milano, ai piedi del Bosco Verticale. Baukuh, nella relazione del progetto, afferma che l’edificio intende essere la riproposizione di due modelli architettonici storici: le Scuole veneziane, gli edifici delle confraternite religiose o laiche che hanno supportato lo sviluppo economico e sociale della Serenissima e i grandi granai tipici del tardo Medioevo, specialmente nel Nord Europa. Dalle Scuole, la Casa della Memoria importa la netta separazione tipologica tra i monumentali sistemi di accesso e i grandi saloni il cui spazio è lasciato pressoché libero (pensiamo alla Scuola di San Rocco) e dai granai, posti per ragioni di sicurezza nei centri urbani, la netta separazione tra un involucro muto e monumentale ed uno spazio interno anonimo. Il risultato è un edificio la cui descrizione è

estremamente semplice: un volume scatolare il cui interno è organizzato per fasce funzionali il cui piano terra è lasciato completamente libero e il cui interno è connotato da una grande rampa in cemento gialla, che si caratterizza come il fulcro visivo e plastico della composizione. Quasi a voler redimere la drastica elementarità degli interni, Baukuh si concentra sulle facciate rivestite in un laterizio decorato con diverse tonalità, in maniera tale da riprodurre, stilizzate, delle facce di personaggi celebri e meno celebri di Milano. Un deposito della memoria quindi, convenzionale, come convenzionale è la vita di qualunque città al netto degli eventi straordinari; come è tendenzialmente convenzionale la casa, l'*oikos*, qualcosa di ben diverso dal museo, dalla dimora delle Muse. Nulla

Dettaglio stadio Giuseppe Meazza  
Ulisse Stacchini, San Siro  
1926



di più lontano, quindi, da quella architettura straordinaria, prestazionale, di processo che ha caratterizzato il dibattito architettonico fino a poco tempo fa: nella Casa della Memoria, infatti, la forma è deliberatamente limitata e fa riferimento ad una iconografia (quella dei silos, dei depositi e degli edifici per la produzione di energia elettrica) in quota parte da ognuno di noi metabolizzata. La Casa della Memoria, sembra dirci Baukuh, è tale in quanto sta nella memoria, nel già vissuto di ognuno di noi. Visitando la Casa, Andrea Zanderigo, uno degli esponenti di Baukuh, mi diceva che lo spirito dell'edificio era stato colto da un operaio che gli aveva confessato che, ciò che stava costruendo, era qualcosa di già visto: la forma, le tecniche, i materiali non erano affatto lontani da quelli che lui stesso era solito utilizzare nella periferia lombarda per costruire una villetta o un centro commerciale, ma il risultato finale nella Casa della Memoria non era affatto scontato, era qualcosa che non si era aspettato. L'aneddoto è indicativo di come la convenzionalità, sebbene necessariamente si sovrapponga all'ovvietà, non coincida con essa, come per altro non coincide con la ripetizione meccanica. Aggiungerei che nei casi migliori la convenzionalità, quando è poetica, trasfigura l'ovvio nello straordinario utilizzando i mezzi espressivi proprio dell'ovvietà. Novalis asseriva che la poesia era la trasfigurazione dell'ordinario nello straordinario, del noto nell'imprevisto e su questa ipotesi aveva strutturato la sua poetica e, per estensione, quella del primo Romanticismo<sup>3</sup>.

A prima vista sembrerebbe di non essere molto lontani dalla *current architecture* di cui parlavano Robert Venturi, Denise Scott-Brown e Steve Izenour nei primi anni Settanta, ma non è così. La convenzionalità di cui parlavano loro aveva, infatti, all'epoca il valore dell'anti-convenzionalità: Las Vegas era il modello di una delle prime rivolte contro il Modernismo, era il monumento anti-convenzionale dell'architettura senza architetti e allo stesso tempo il monumento della cultura *pop* allora in auge. Nulla di tutto ciò in Baukuh: la convenzionalità che essi sembrano cercare non è propagandistica, non sorge da un manifesto pro o contro il Modernismo,

essa è un prodotto sincretico in cui confluiscono diverse attitudini: la memoria storica (le Scuole o i granai di cui si parlava), l'eco lontano dell'architettura della città di Grassi e Rossi, l'omaggio al Bramante milanese nella decorazione del laterizio e persino componenti pop, come la grande rampa che riecheggia, senza scivolare nella citazione, i grandi pilastri a rampa dello Stadio di San Siro. La convenzionalità, dunque, non è detto che debba essere, come ci si aspetterebbe, unitaria, può anche assommare a sé diverse componenti, può anche esprimersi nell'ambito dell'ecllettismo.

Probabilmente le pagine più catturanti sulla convenzionalità sono state scritte da Aldo Rossi in *Autobiografia scientifica*. In essa Rossi parla di "miracoli senza tempo" stabili e anonimi, espressione del rito della quotidianità, miracoli che Montale incontrava nella sua Liguria, Piovene nel suo Veneto, Bianciardi nella sua Maremma, ma Rossi è ancor più convincente, per cui meno crepuscolare, quando afferma che "l'architettura per essere grande deve poter essere dimenticata o se non altro porre l'immagine di riferimento che si confonde con i ricordi"<sup>4</sup>. La convenzionalità, quindi, data dalla percezione di qualcosa di già visto, di già vissuto, fa sì che l'architettura e l'ambiente che ci circonda passino dallo stato di figura a quello di sfondo: sta a noi accenderlo o no, fare in maniera che lo stesso appaia nella sua connotazione, oppure si ritragga nella

Lieb house  
Robert Venturi, Denise Scott Brown  
Barnegat Light, New Jersey, 1967



dimenticabilità. Tutto ciò ha a che fare con l'intimità, non solo con la percezione personale degli ambienti, ma anche con il legame affettivo che ognuno di noi tesse, attraverso il rito della quotidianità, con lo spazio che ci circonda. Starobinski nel suo magnifico trattato sulla melanconia tratta approfonditamente della nostalgia, un termine coniato alla fine del Seicento dalla crasi di due parole greche: dolore e ricordo.

È il dolore del ricordo della casa dei soldati, della convenzionalità quotidiana che ci lega ai luoghi, in quanto gli stessi luoghi ci rispecchiano diventando parte di noi<sup>5</sup>. La letteratura a riguardo è sterminata ed è con Balzac, con Stendhal e Flaubert, con i cantori della nascente società borghese, che spesso diventa manifesta critica nei confronti di quell'ideologia progressista, spesso mossa da arrivismo sociale, che impone il nuovo per il nuovo, l'anti-convenzionalità, spesso fittizia, come valore. Straziante a riguardo una delle più belle poesie del diciannovesimo secolo, Il Cigno di Baudelaire, con il rimpianto, la nostalgia, per quella Parigi distrutta dai rettili del Barone Haussmann. Persino aggressivo Céline, quando se la prende con coloro i quali intendono cambiargli il lampione convenzionale, anonimo e dimenticabile sotto casa sua e pagine sul tema, sulla paura della profanazione dell'intimità, si trovano in autori italiani come Piovene, Tobino, Bianciardi e in opere come *Un viaggio in Italia* di Ceronetti. Potremmo continuare nello stilare un'antologia che non è necessariamente anti-moderna, ma che, se non altro, prende coscienza del prezzo, spesso troppo alto, dello sradicamento sistematico imposto dalla modernità. Intimità che con l'avvento della società dello spettacolo e dell'*omo ludens* postmoderno è diventata persino un disvalore. L'aver equiparato l'architettura a strumento per la comunicazione di massa, ha reso la stessa del tutto estroversa, un prodotto che si dona immediatamente, possibilmente, come è stato fino a pochi anni orsono, imponendo lo choc e un perturbante sempre più a buon mercato, sempre più *cliché*.

Per ragionare sulla convenzionalità è necessario tornare all'epoca,

ormai alle spalle, della eccezionalità ostentata. La decostruzione postmoderna ha rifranto forme e significati in un caleidoscopio che, spesso, ci ha lasciato confusi, se non indifesi, in una casa di specchi dove ogni immagine rimandava ad un'altra. L'imperativo è stato, allora, quello ermeneutico di Nietzsche: interpretare, sospendendo il giudizio di valore, avventurarsi al di là dei limiti di ciò che si sente, persino del gusto: solo allora sarebbe nata la forma paga di sé stessa, quella che Nietzsche chiama la "grande forma". E la grande forma che ha sognato l'ipermodernismo avrebbe, non solo rispecchiato la società dello spettacolo, ma anche quelle istanze nomadiche, basate sul continuo straniamento, che apparivano governarla. Un programma faustiano, dunque, una vera e propria rivoluzione antropologica, i cui risultati, come accade in tutte le rivoluzioni, sono stati molto più miseri di quanto prospettato. Anthony Vidler nel suo libro sull'*uncanny*, sul perturbante in architettura, uno dei testi più acuti o se non altro uno dei meno propagandistici sul tema, si era reso conto del paradosso di questa rivoluzione antropologica che aveva amplificato il Moderno, spettacolarizzandolo attraverso l'epurazione della convenzionalità<sup>6</sup>. Vidler cita D. Carrol e la sua *paraestetica*, un'estetica che, come la psicologia di Lacan o il pensiero di Derrida a cui Carrol deve molto, "si rivolta contro se stessa spingendosi oltre i propri limiti: un'estetica imperfetta, irregolare, disordinata, impropria, non contenta di rimanere entro l'area che la stessa estetica definisce"<sup>7</sup>. Vidler comprende anche, sicuramente con l'apporto di Koolhaas, che questa antiestetica non è un'invenzione della postmodernità, ma come la stessa abbia le sue radici in un altro moderno, quello anarchico dei surrealisti o, più precisamente, che abbia le sue radici nella polemica, sorta nella pagine di Minotaure, tra André Breton e Le Corbusier, in cui il primo accusava il secondo di dirigismo coercitivo. Per i surrealisti realmente la proliferazione di segni arbitrari sarebbe stata la prova di una raggiunta libertà di spirito, manifestazione del diritto al super-io ad esprimersi senza remore, senza filtri, libero dalle coercizioni e convenzioni sociali.

Silos di grano  
Bernd e Hilla Becher  
1974



Negli anni Settanta, nel momento di strutturare la contro-cultura, gli appelli di Breton, di Dalí, di Tzara e specialmente di Bataille, vengono recuperati da architetti come Koolhaas, che importa da Dalí il metodo paranoico-critico, da Tschumi e Eisenman e più in generale dall'Accademia statunitense. Il fulcro del dibattito, come per altro ai tempi dell' International Style, verteva ancora una volta sulla monumentalità. Per la nuova sensibilità, nata dalle ceneri delle proteste degli anni Sessanta, sarebbe stato necessario dar vita a quella che Bataille definiva "contro-monumentalità", ad una monumentalità dell'arbitrio e della forma libera da connotazioni e più che altro libera da denotazioni. Proprio in ragione di questa ipotesi il segno, ormai totalmente libero, avrebbe dovuto vincere

definitivamente sul significato. Vidler non nasconde la delusione di fronte ai risultati di questa ideologia rifondativa. Considera allora appena costruito (siamo nei primi anni Novanta) Wexner Center for the Arts nella Ohio State University di Peter Eisenman e rimane perplesso di fronte al gioco fatto monumento, di fronte all'arbitrio autistico che si impone sulla memoria collettiva: rimane perplesso di fronte a qualcosa che, riducendo l'architettura a puro gioco compositivo pago di sé, scivola nel kitsch, nell'iper-trofia formale che offusca i contenuti, nel prevalere dei mezzi rispetto ai fini, nell'eccesso arbitrario. Stessa perplessità che i più acuti critici hanno provato di fronte a gran parte dell'architettura dell'*over-design* decostruttivista. D'altronde la nuova contro-monumentalità, nel suo furore auto-rappresentativo, non ha potuto fare a meno di mettere in crisi, cercando di liberarsi il più possibile, degli elementi della costruzione tradizionale: l'edificio, per bucare lo schermo, avrebbe dovuto essere stupefacente sia nell'immagine che nei mezzi impegnati per realizzarla. L'*high-tech* è stato così per così dire asservito ai fini dell'ipermodernismo dei vari Gehry, Hadid, Morphosis, Coop-Himmelblau. Il risultato sono stati edifici che più che essere costruiti, sembravano essere allestiti con un profluvio di finiture, di cartongessi, di lamiere ed elementi decorativi di ogni tipo che, nel complesso, intendevano sbarazzarsi del dogma moderno di quella nudità e di quella coerenza costruttiva attraverso la quale il Movimento Moderno aveva saldato il patto tra estetica ed etica. L'eliminazione della convenzionalità ha investito sia l'immagine che la costruzione: i migliori (pensiamo a Koolhaas) sono riusciti, quasi miracolosamente a sopravvivere nel terreno incerto dello strabiliante ostentato, la gran massa invece ci ha lasciato opere pretenziose e soverchianti, ma di una fragilità ideativa e costruttiva che oggi, cambiato il gusto, risulta spesso imbarazzante.

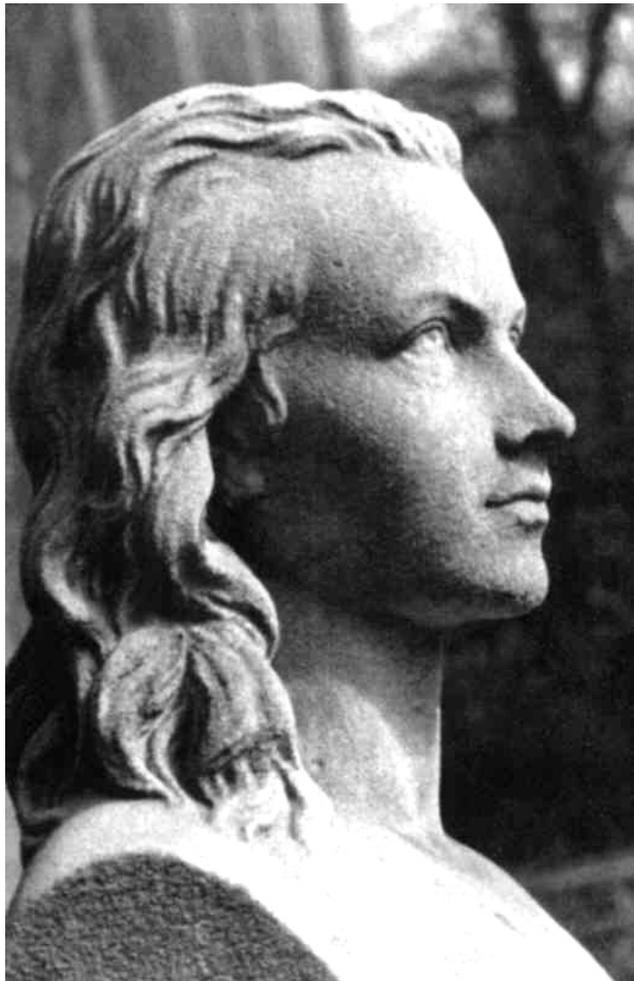
Eliminata dunque la convenzionalità, considerata la stessa come un disvalore, le forme, nei casi più estremi, per questo paradigmatici, sono sembrate sgorgare da una partenogenesi apparen-

temente infinita, inesorabile nella sua processualità compulsiva che ha trasfigurato l'architettura in design. Lucide a riguardo le parole di Vidler: "...il risultato naturale della necessità di eliminare le tradizionali attribuzioni è l'architettura che viene assorbita da qualcos'altro, per così dire, o una deliberata soppressione degli elementi significanti dell'architettura per implicare l'emergenza di qualcos'altro"<sup>8</sup>. L'analisi di Vidler è acuta: la ricerca di qualcosa di opposto, di radicalmente opposto, ha portato alla svalutazione dell'autonomia dell'architettura, autonomia che, da sempre, è garantita da codici convenzionali trattati più o meno in maniera inventiva. L'esatto contrario di questa ideologia formale è racchiuso in queste parole: "Alla base di tutto ci deve essere l'istanza per soddisfare le costanti immutabili della vita; istanze che devono essere soddisfatte. Se in periodi passati era relativamente facile creare un ambiente che non estraniasse l'uomo dai suoi bisogni fondamentali, oggi nulla è più difficile che adempire alle più semplici condizioni di vita. Il peso della meccanizzazione e di tutto quanto procede con essa, hanno creato una complessità spaventevole che rende quasi impossibile tracciare semplici direttive". Se sostituivamo al peso della meccanizzazione quello della società dello spettacolo, la frase è ancora valida e chi la scrive non è certo un reazionario come Sedlmayr o Heidegger, ma Sigrfried Giedion, il critico esegeta del Movimento Moderno che agli inizi degli anni Sessanta, sembra rendersi conto che lo stesso Movimento Moderno dovesse fare un passo indietro, riconsiderando quelle "costanti immutabili della vita" che come tali si nutrono di convenzionalità. L'appello di Giedion, come è stato dimostrato dagli avvenimenti, non è stato ascoltato e oggi ne paghiamo le conseguenze.

Analizzando il panorama contemporaneo, quello dell'architettura della Grande Crisi, sembrano emergere due attitudini entrambe sintomatiche di un radicale cambiamento nel gusto. La prima si esprime attraverso l'asciugamento formale, verso una semplicità e una compattezza di forma del tutto opposta all'*over-design* decostruttivista; la seconda, in diretta relazione con la prima, propende

verso una frugalità espressiva che ricorda per certi versi le case rustiche di Le Corbusier degli anni Trenta e il *cheap space* di Frank Lloyd Wright degli stessi anni, anni, come i nostri, caratterizzati dalla Grande Crisi. La frugalità, spesso ammantata dalla retorica della sostenibilità, si esprime con il ritorno verso un'architettura tendenzialmente nuda, in opposizione all'architettura *iper-vestita* degli involucri. Entrambe queste tendenze sono tenute insieme

Tomba di Novalis, dettaglio  
Weißenfels  
1772 - 1801

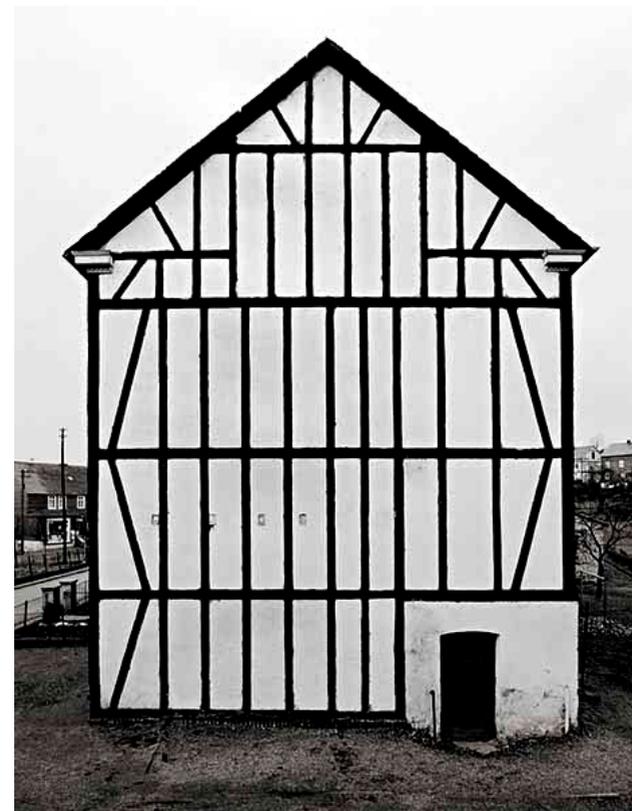


da uno stesso substrato ideologico, che tende ad opporsi al paradigma dell'architettura come mass-medium e nel far ciò, in maniera ellittica e spesso non del tutto cosciente, riscopre l'autonomia dell'architettura, ovvero la convinzione che la sua espressività debba essere contenuta nei limiti della disciplina, limiti che sono definiti dalla storia della stessa. La semplicità ieratica della Casa della Memoria, il suo essere costruita con materiali e tecniche che, sebbene non frugali nel senso stretto del termine, fanno parte di un patrimonio edilizio dato e la riscoperta di una monumentalità classica (la citazione dei silos, delle Scuole veneziane e dei granai antichi), testimoniano la volontà di Baukuh di dare risposta con il loro edificio a temi di estrema attualità.

Il discorso sulla convenzionalità ha radici antiche, esso nasce con la nozione stessa di modernità, è inscindibile da essa. Nel suo trattato sull'intelletto umano David Hume nel 1748 si sofferma su due concetti fondanti il suo pensiero: il *common sence*, il senso comune, e la *custom of habits*, la consuetudine che per lo scettico filosofo scozzese è "the great guide of human life", la grande guida dell'esperienza umana<sup>9</sup>. L'asserzione di Hume è alla base di un antropologia che parte dalla consuetudine e da essa considera le forze e le aspirazioni degli esseri umani: senza la consuetudine, ed è questo il messaggio di Hume, la vita umana si traduce in un'esperienza che, non essendo più riferibile ad un tessuto comune, vanifica le sue aspirazioni in un *cupio dissolvi*, che Hume considera persino demoniaco. Necessariamente la *custom of habits* non può fare a meno di una dose di anonimie, di espressività convenzionale. Facendo un salto nel tempo, giungendo agli anni Venti del secolo scorso, Romano Guardini, un filosofo essenziale per comprendere l'opera di un suo attento lettore come Mies van der Rohe, si sofferma più volte sugli sviluppi della consuetudine, ovvero sull'anonimie, un tema questo che, come si sa, nutre la seconda fase della carriera di Mies. Il suo ragionamento, magistralmente espresso nelle *Lettere dal Lago di Como*, parte dall'imperativo di non sfuggire al proprio tempo e se il proprio tempo è quello della massa, per cui dell'ano-

nimato, è necessario immergersi in questa realtà e all'interno di essa trovare le modalità espressive. Sorprendenti le conclusioni di Guardini: il proprio tempo non corrisponde al progresso tecnico, o meglio alla propaganda dello stesso, ma ad un chiasmo inscindibile di consuetudine e novità, di arcano e di inaspettato, di tendenze spirituali e tendenze materialiste<sup>10</sup>. Non considerare questo chiasmo e la sua profonda complessità, inevitabilmente (e qui Guardini sembra presagire il peggiore postmodernismo), scivola nel *kitsch*, nel cattivo gusto, che nasce per compiacere la massa, per lusingarla in modo morboso e veloce, in maniera tale che nulla abbia il tempo di maturare. L'anonimia, la coscienza della consuetudine e dei limiti espressivi sono allora gli antidoti nei riguardi del kitsch e il kitsch, ci avverte Guardini, "è tenace e infestante come il vischio". Simone Weil ha dell'anonimia una concezione persino rivoluzionaria. Per lei l'anonimia, come per molti padri della Chiesa a cui la Weil si riferisce, è ciò che custodisce sia l'intimità che il senso sociale, è lo strumento che tiene insieme due concetti che all'apparenza potrebbero sembrare antitetici<sup>11</sup>. La socialità è, per la Weil, in *interiore homine*, nella capacità di trovare in se stessi il senso degli altri: un senso profondo, una *pietas* che non viene dal di fuori, ma dall'esperienza vissuta, o meglio "vivente" come aveva scritto prima di lei Guardini. E l'anonimia, e con essa il rispetto critico della consuetudine così come la individuava Hume, tornano oggi ad essere concetti attuali, adeguati ad una sensibilità ed un gusto che in maniera spesso scomposta, riscopre la relazione tra estetica ed etica, una riscoperta questa necessaria, ma insidiosa. Si sa che se etica ed estetica coincidono, non si è più moderni, si perde quel senso della relatività e quell'attitudine a separare i piani che è alla radice dell'essere moderni o seriamente postmoderni che dir si voglia. Siamo dunque costretti a separare i due piani, a non legittimare l'una attraverso l'altra e viceversa. La migliore architettura contemporanea, è quella che riesce a dar forma a questo contrasto, a metterlo in scena nella sua plastica contraddittorietà. L'inevitabile declino del mondo a risorse infinite, estroverso e spettacolo-

Framework Houses  
Bernd e Hilla Becher  
1977



larizzato, in cui i significanti avevano preso il posto dei significati, della decostruzione infinita di qualunque valore, non vuol dire che da esso non ci sia da imparare qualcosa, non implica la sua totale inutilizzabilità. Alcuni strumenti possono tornare utili: l'intenzione di vedere, come ha fatto la critica post-marxista, oltre l'apparenza immediata, ci lascia arguzia interpretativa ed un salutare disincanto nei confronti delle promesse escatologiche. Ci lascia inoltre, per quel che riguarda specificatamente l'architettura, l'apertura nei confronti delle altre discipline, dall'arte alla sociologia, un'apertura che sebbene abbia contribuito alla svalutazione dell'architettura, per cui della sua autonomia, permette oggi di considerare pratiche che prima risultavano ignorate. La continuità, sebbene critica,

nei confronti del mondo prima della Grande Crisi è, dunque, necessaria, se non doverosa. Mi sembra che i migliori, coloro i quali intendono essere assolutamente contemporanei, si siano disposti nella linea di faglia che separa i due mondi, cercando di travasare il mondo a risorse infinite in quello a risorse finite, cercando di travasare l'anticonvenzionalità nella convenzionalità, l'autorialità ostentata nell'anonimato. La Casa della Memoria appare prendersi cura di queste problematiche. Se riesca o no nel trasmutare le stesse in una forma convincente, è una questione che lascio al giudizio personale.

## NOTE

<sup>1</sup>J. Derrida, *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, p.126.

<sup>2</sup>La locuzione *ipermodernismo* è di Manfredo Tafuri.

<sup>3</sup>“Nel dare a ciò che è comune un senso elevato, al consueto un aspetto misterioso, al noto la dignità dell'ignoto, al finito un'apparenza infinita, io li rendo romantici”. La frase di Novalis è citata in Rüdiger Safranski, *Il Romanticismo*, Longanesi, Milano 2011, p.9.

<sup>4</sup>Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano 2009 (1981), p.71.

<sup>5</sup>Jean Starobinski. *L'inchiostro della melanconia*, Einaudi, Torino 2012, pp.237-246.

<sup>6</sup>Anthony Vidler, *Il perturbante in architettura*, Einaudi, Torino 1992.

<sup>7</sup>D. Carrol, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, Metheuen, New York 1987. Citato in A. Viedler, *Il perturbante in architettura*, op.cit., p.129.

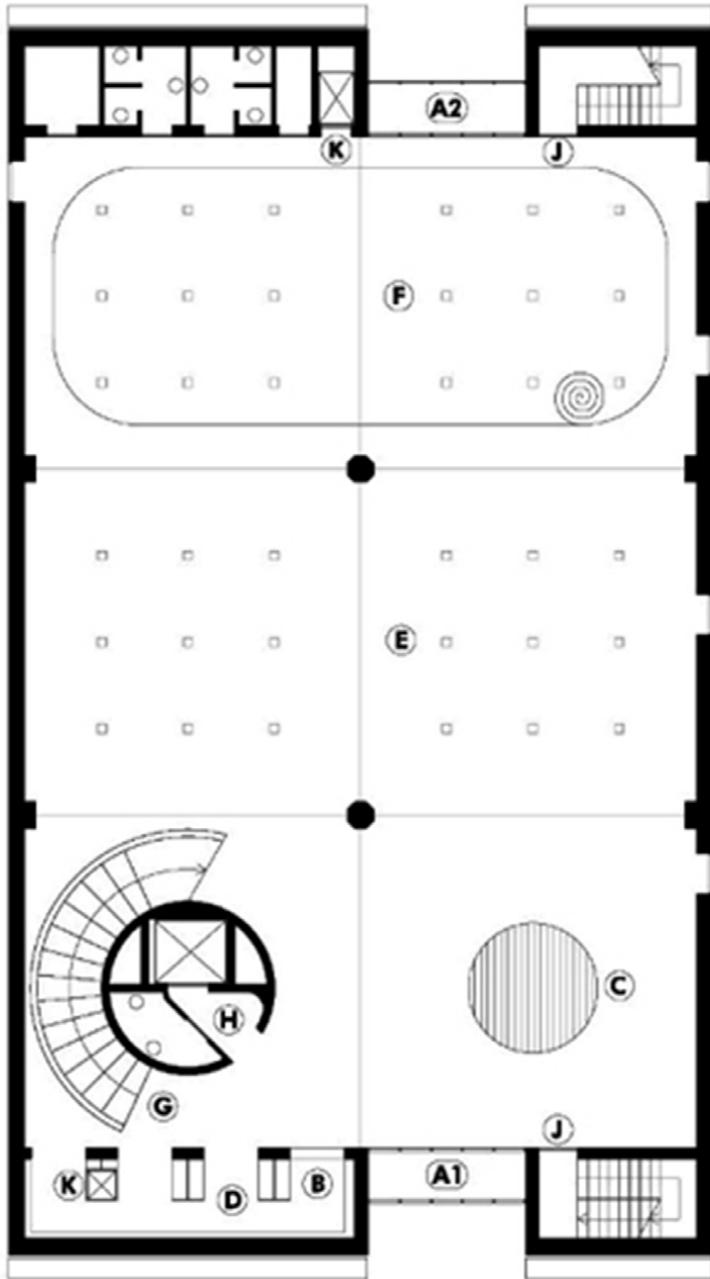
<sup>8</sup>Anthony Vidler, *Il perturbante in architettura*, op.cit., p.128.

<sup>9</sup>David Hume, *Ricerca sull'intelletto umano*, Laterza, Bari 1996, pp.5-15.

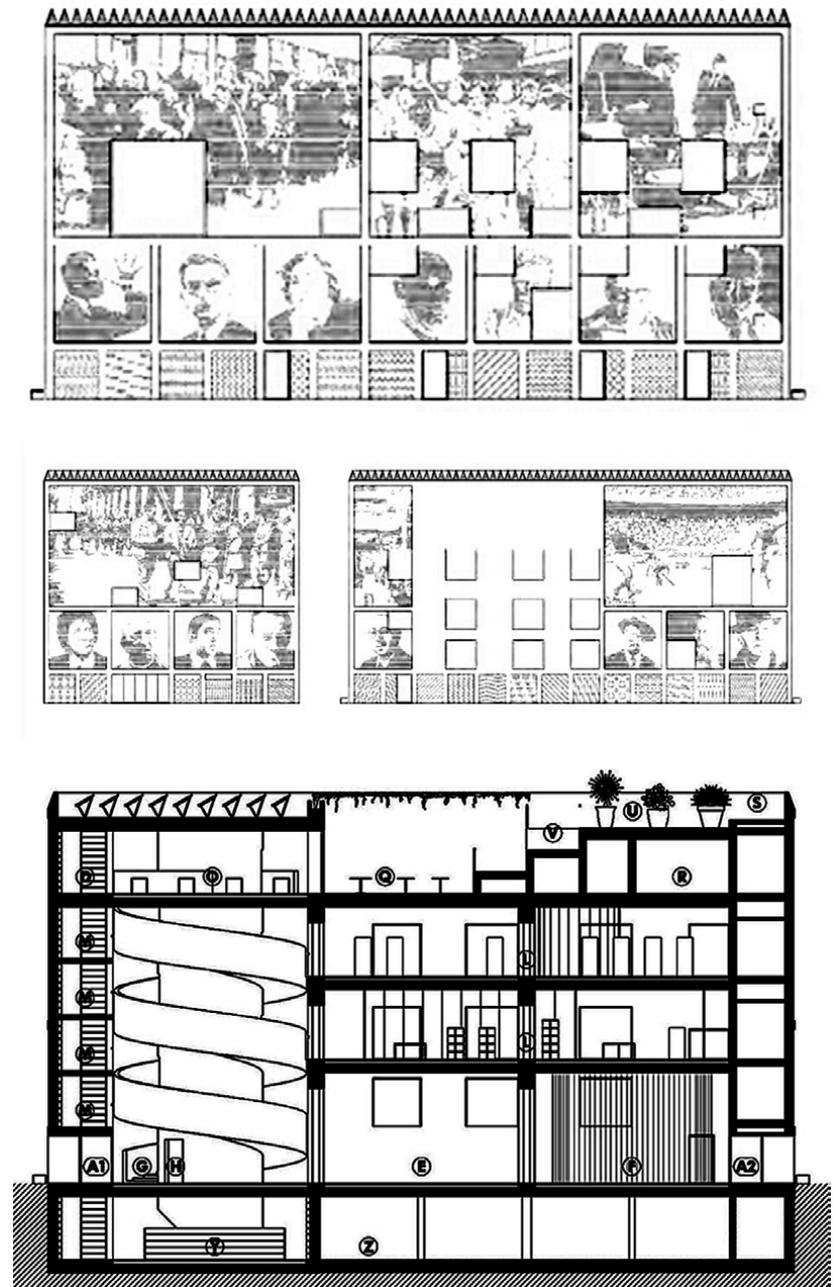
<sup>10</sup>Romano Guardini, *Lettere dal Lago di Como*, Morcelliana, Brescia 1959.

<sup>11</sup>Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, Bompiani, Milano 2002.

casa della memoria - pianta piano terra (ingresso)



casa della memoria - prospetti e sezione longitudinale





**Sempering, Luisa Collina e Cino Zucchi, Mudec, Milano**

## **SEMPERING, RACCONTARE IL PROGETTO**

**Alessandro Rocca**

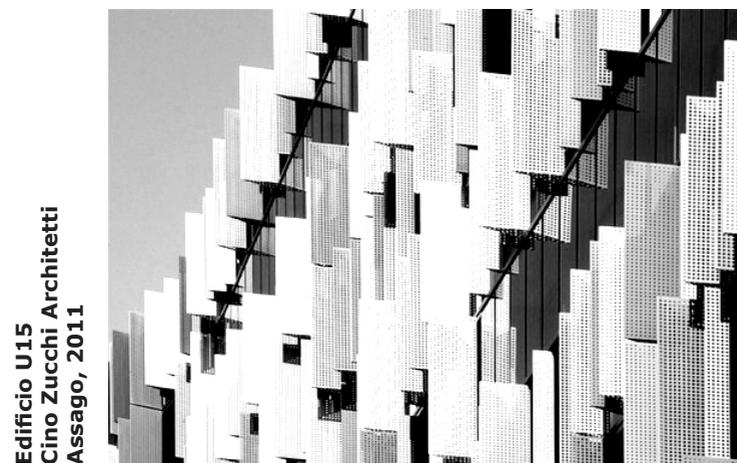
La tettonica è dunque la vera arte cosmica; la parola greca *cosmos*, che non trova corrispettivi in nessuna delle lingue vive, designa contemporaneamente l'ordine universale e l'ornamento. Gottfried Semper, *Theorie des Formell-Schönen*, 1856-59 ca.

Intanto potremmo dire che la costruzione, e forse persino la progettazione, sono pause, inserti di performance e di applicazione e verifica delle conoscenze acquisite che interrompono lo *stream of consciousness* dell'architetto, quella continua e quasi involontaria attività cerebrale che mescola studio, riflessione ed esercizio critico e che, anche inconsciamente, anima e pervade la sua vita quotidiana. Come ha ben sottolineato Giovanni Corbellini, nel testo pubblicato su questo stesso numero di *Viceversa*<sup>1</sup>, la teoria, o anche semplicemente la somma dei pensieri espliciti e delle dichiarazioni dell'architetto, e l'azione che intraprende nel progetto, appartengono a due codici differenti e spesso i rapporti tra questi due ambiti sono tutt'altro che lineari. L'attività progettuale non può rispecchiare fedelmente un'espressione verbale, sappiamo bene che il suo contenuto disciplinare, l'organizzazione della materia e la produzione dell'immagine, è qualcosa come un numero primo irriducibile, un nucleo non rappresentabile se non attraverso i suoi stessi mezzi di produzione. Isadora Duncan disse una volta: "se lo potessi scrivere, non lo danzerei"<sup>2</sup>.

Il progetto percorre strategie di semplificazione e operazioni di scarto, sia nel senso della messa a punto di una traiettoria concettuale convincente, sia nel compito, complementare, di eliminare le componenti superflue, e richiede anche una sapiente gestione della consapevolezza, con opportuni arretramenti e sospensioni del giudizio -- termine inteso nel doppio significato di valutazione e di ragionevolezza -- che sono necessari per risolvere le alternative possibili e convincersi, al di là di ogni ragionevole dubbio, della giustezza della proposta definitiva. Nel procedere del progetto, l'architetto si rende conto che il suo sguardo perde gradualmente imparzialità perché è sempre più avvolto e irretito nei rimandi tra

lo sviluppo logico dell'idea e le pulsioni e suggestioni personali che, talvolta, agiscono in maniera indiretta e occulta, e che spesso preferisce non manifestare. Servono allora, da parte dell'autore, atti di fede, intuitivi, sintetici e definitivi, a cui poi segue un recedere, un farsi da parte necessario, quando il progetto incomincia a perdere il suo stato fluido e a rapprendersi, diventando gradualmente sempre meno modificabile. Allora l'architetto si rende conto che il progetto non gli appartiene più, che si è emancipato dal suo dominio e confluisce nel vasto mondo dell'architettura dove, se sarà capace di suscitare attenzione, saranno altri, critici, colleghi, clienti, a coglierne e giudicarne la portata e il senso.

Gli architetti amano i loro schizzi, si riconoscono in quel semplice movimento della mano che, con la mediazione minima della matita, esprime direttamente non un progetto, ma un'idea di architettura, qualcosa di assolutamente indefinito, sotto l'aspetto tecnico, e di completamente preciso sotto l'aspetto ideale. Come appare nitidamente nella lettura dell'ultimo Terragni condotta da Valerio Paolo Mosco<sup>3</sup>, l'ultimo progetto del maestro non è che uno schizzo evanescente, poco più di un'ombra che proietta, sul fondo logoro di un foglio bianco, un'idea di forma, di spazio e di struttura che è esatta e inconfutabile proprio perché quasi invisibile, ridotta alla sua essenza più pura e impalpabile. Nello spazio teorico che separa l'atto rapido, individuale e intuitivo dello schizzo e il processo calendarizzato, plurale e razionale della costruzione, cioè tra la pura intuizione e la mera esecuzione, c'è il progetto, operazio-



ne intellettuale complessa che vive in un universo di azioni culturali che producono elementi di approfondimento e discussione e che, storicamente, costituiscono un mondo parallelo importante e necessario, quanto quello reale della costruzione. Si tratta di un mondo complesso e stratificato e valorizzato da una fragilità intrinseca, da una pluralità che esclude ogni certezza definitiva e può alimentare sospetti di inutilità, di parassitismo e opportunismo. C'è un consistente e vario schieramento di professionisti che, diffidenti verso ogni manifestazione intellettuale, ritengono che l'intera verità dell'architettura si esaurisca nella pratica del progetto e della costruzione. Anche di fronte ai contributi più saldi, il sistema culturale che circonda l'architettura assomiglia un po' all'*Azione parallela* descritta da Robert Musil in *L'uomo senza qualità*, un programma serissimo e insieme frivolo, sempre impegnato nella dimostrazione di una propria necessità e di una propria realtà. L'operazione intellettuale, critica, riflessiva, si pone sempre un problema di identità e deve sconfiggere un'ansia di legittimazione che si supera solo grazie a un patto, di reciproco riconoscimento, tra autore e spettatore, e di condivisione, un accordo che ogni volta si deve ripristinare sulla base di un rapporto fiduciario che è sempre nuovo e non rinnovabile.

Mostre, allestimenti e installazioni temporanee sono il cuore di questo territorio incerto e mutevole, la regione delle idee, dei manifesti, delle dimostrazioni e delle utopie, il luogo dove ricerca e progetto si incontrano sviscerando e mettendo a nudo i meccanismi della loro relazione. Ed è questa vocazione al disvelamento che rende le mostre importanti e necessarie, per la loro capacità di illuminare i processi conoscitivi e compositivi e i loro retroterra, le assonanze e le idiosincrasie, il rimosso e il non detto, i lapsus, i malintesi e anche i motti di spirito, gli usi e gli abusi della citazione, l'esercizio della parodia, per riannodare memorie consapevoli e inconsapevoli (e i curatori della mostra *Sempering* hanno affrontato questo problema in modo esplicito: "L'attività progettuale ha spesso bisogno di una produzione parallela che la preceda, la accompagni o la segua; se il progetto basato su di un programma deve essere costruito a partire dai propri dati, e deve rispondere a tutte le condizioni e regole esterne che lo rendono possibile, questa attività parallela ha piuttosto come obiettivo la scoperta e l'obbedienza ad altre leggi più misteriose ma non per questo meno severe: le regole della forma stessa nel suo farsi, nella creazione di

rapporti interni tra le sue parti; rapporti di connessione, di grammatica, di proporzione, di assonanza e contrasto”).<sup>4</sup>

Uno dei luoghi comuni più diffusi vuole che le mostre di architettura siano sempre destinate a soccombere di fronte all'impossibilità di esporre l'opera in originale, così come invece è consentito alle altre arti visive e plastiche. Potremmo anche dire che se le altre arti, dai loro recinti ben riconoscibili e delineati, svolgono un'azione riflessiva e critica sul mondo, la mostra di architettura si muove nella condizione opposta perché, essendo il suo recinto nient'altro che il mondo stesso, è costretta a esprimersi, una volta in mostra, in un'attitudine autoriflessiva e disciplinare e a raccontare se stessa come un'assenza che si colma attraverso frammenti, testimonianze narrative, rappresentazioni. Perché l'architettura, al contrario dell'arte, appartiene alla vita e al mondo. Questa dialettica tra arte e architettura qualche volta, raramente, è stata infranta da alchimisti fortunati che hanno saputo rompere le appartenenze ed esprimere spazi e situazioni che prefigurano altri mondi. È successo quando la messa a nudo del nuovo statuto dell'arte, il disvelamento elaborato da Marcel Duchamp, è stato esteso, manipolato e trasformato a congegno capace di generare nuove coordinate mentali e spaziali. Mi sembra che questo avvenga in alcuni piccoli miracoli operati da Carlo Scarpa, per esempio nel dialogo tra le fontane minime del giardino della fondazione Querini Stampalia. Ed è il caso fortunato che si registra, per esempio, in alcune installazioni di Diller & Scofidio, Junya Ishigami o Philippe Rahm, invenzioni che nascono da livelli di concettualizzazione e rappresentazione quasi sciamaniche e che lasciano intravedere un territorio performativo ancora fertile e in parte inesplorato. In questi spazi effimeri, l'architettura tende a scomparire o piuttosto a mutarsi in un evento così anomalo e perturbante – per rifarsi alla fortunata invenzione critica di Anthony Vidler<sup>5</sup> – da suscitare una vertigine, una vibrazione, uno scompiglio che destabilizza gli equilibri conosciuti.

Se questa è la felicità dell'architettura in mostra, il suo contrario, la sua infelicità è, invece, il puro esserci, la necrofila presenza in situ del corpo architettonico esibito come un animale impagliato nel museo di storia naturale. Di fronte ad architetture reali, come l'altare di Zeus, la porta di Ishtar eretti all'interno del museo Pergamon di Berlino, siamo colpiti da un disagio profondo. In quella traslazione che, come in un'operazione di teletrasporto, materializza,

Magazzino Pedrali  
Cino Zucchi Architetti  
Mornico al Serio, 2016



dentro sale costruite nel centro d'Europa negli anni Trenta del Novecento, edifici costruiti un paio di millenni or sono in Asia Minore, si coglie come un sacrilegio. Non c'è solo il disagio di un furto evidente, di un'appropriazione indebita di un patrimonio furtivamente sottratto ai luoghi e alle genti a cui apparteneva. C'è anche un aspetto di profanazione architettonica, di tradimento radicale dell'opera stessa e della volontà di chi l'ha concepita e costruita, una manomissione imperdonabile della memoria e dell'eredità di edifici che svolgevano funzioni religiose, simboliche e culturali del grado più alto. D'altronde, questo doppio abuso, verso l'opera e verso la civiltà a cui appartiene, è anche motivo di una fascinazione feticistica di grande forza attrattiva. L'opera decontestualizzata assurge allo status di simulacro, di forma pura, di icona liberata dai suoi legami non solo spazio-temporali, ma anche politici, religiosi e culturali, e il visitatore si trasforma in *voyeur*, complice passivo, ma accondiscendente e pagante, del processo di acquisizione e alienazione dell'opera. È ben diverso, forse opposto, il sentimento che suscita la visita ai luoghi dove persistono i resti archeologici; in quella situazione, la nostra immaginazione inserisce l'architettura residua tra i segni di carattere contingente, dalla meteorologia al nostro particolare stato d'animo di quel momento. In questo modo, la contingenza di quella nostra giornata diventa una proiezione, un *facsimile* immaginario di un'altra contingenza, quella di una analoga giornata sepolta nel profondo di un'antichità che possiamo solo immaginare per barlumi e proiezioni fantastiche. E questa possibilità di rivivere, seppure nell'immaginazione, la completezza originaria del luogo superstite, suscita una profonda relazione empatica con il monumento e la realtà perduta da cui proviene. La nostra esperienza allora è simile a quella del sognatore che, nel suo racconto interiore, ricompone, come in un'archeologia dell'infedeltà,

elementi sparsi del suo vissuto secondo una narrativa originale, di finzione, ma completamente basata su dati di realtà.

Oggi, le mostre preferiscono in genere affrontare temi e obiettivi specifici rinunciando per principio, e per necessità, a mostrare l'architettura nella sua interezza e scegliendo invece di concentrarsi su una parte, un dettaglio. Nascono così molti racconti parziali, esplorazioni laterali che, a margine del corso principale popolato dagli edifici di successo, costruiscono un flusso narrativo e critico complesso, sbordano nella realtà dei processi politici e sociali, allacciano relazioni tra discipline diverse, cercano contatti ravvicinati, culturali ed emozionali, con il vissuto del visitatore. È il caso, per esempio, di alcune mostre dell'ultima *Biennale* di Architettura Venezia (2016), come quella, molto interessante, che nel padiglione tedesco documenta le mutazioni dell'ambiente urbano sotto l'urgenza dell'ultima ondata migratoria<sup>6</sup>. Ma soprattutto le mostre sono davvero interessanti, e sono davvero di architettura, quando l'aspetto espositivo è un effetto collaterale di una trama speculativa, di pensiero, che svolge e comunica una serie di ragionamenti, ma anche di illuminazioni e di intuizioni, attraverso la selezione e la messa in mostra di materiali architettonici.

### **La pietra, il legno, l'argilla, il ferro, il cotone**

Descrivendo questi caratteri ho in mente *Sempering. Process and Pattern in Architecture and Design*<sup>7</sup>, la mostra curata da Cino Zucchi e Luisa Collina per la *XXI Triennale* di Milano, che si propone questi obiettivi con chiarezza esemplare. La mostra infatti decide

Galleria Vadeggio-Cassarate  
Cino Zucchi Architetti  
Lugano, 2012



di tracciare, senza esitazioni e in modo esplicito, una linea di ricerca che prescindendo da qualsiasi categoria critica preconcepita ed entri nel merito della costruzione del progetto in modo chirurgico, scegliendo, di volta in volta, un parametro tecnico e visivo unitario. Si tratta quindi di fissare le regole del gioco e di rispettarle fino in fondo, ma anche di svilupparle attraverso trame narrative non scontate, di forzare accostamenti impreveduti, di suscitare collegamenti e relazioni nuove. L'intenzione di tracciare nuove corrispondenze è al centro del programma che è basato su un dialogo binario tra due mondi, quello dell'architettura, organizzato da Cino Zucchi, e quello del design, curato da Luisa Collina. I due ambiti disciplinari sono anche, nella quasi totalità dell'allestimento, due modalità espositive diverse e complementari: per l'architettura predomina la collezione delle immagini, mentre il design si esprime attraverso la presenza fisica degli oggetti, dei materiali, dei prototipi. E questa dialettica semplice si integra di molti effetti accidentali che arricchiscono la funzione didattica, che pure c'è ed è utile e importante, con una rete di rimandi incrociati aperta e imprevedibile. Il dispositivo funziona quindi attraverso l'adozione di una gabbia molto ben definita, sia dal punto di vista concettuale che da quello spaziale, in cui è possibile raccogliere materiali eterogenei ma saldamente unificati dalla loro aderenza al tema comune.

Ispirata dall'opera teorica di Gottfried Semper, e in particolare dal celebre trattato *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860-63), la mostra si presenta come un repertorio composto da otto mappe dell'architettura che si costruiscono con un evidente riferimento a Mnemosyne, l'atlante per immagini attraverso cui Aby Warburg tracciava nuovi sentieri attraverso l'arte universale scoprendo corrispondenze e continuità tra le opere più diverse e lontane. E i curatori adottano e utilizzano tutti gli effetti positivi della libertà critica warburghiana che, all'origine di uno dei migliori rami della critica d'arte europea, si focalizza su un'analisi formale estremamente dettagliata per comprendere, dell'opera, le regole interne, la struttura, i mezzi costruttivi e gli effetti percettivi, i significati palesi e nascosti, adottando al contempo una strategia programmaticamente demistificatoria verso tutte le ipotetiche premesse ideologiche e culturali. Un esempio recente di approccio warburghiano lo possiamo trovare, per esempio, nella scrittura di Georges Didi-Huberman, critico e storico dell'arte francese che adempie in pieno la missione di indagare a fondo, senza sconti e

censure, l'immagine, anche quando questa osservazione minuziosa e spietata può portare allo scontro feroce con altre letture più orientate e condizionate da obiettivi ideologici prefissati. È il caso del suo magistrale saggio sulle fotografie scattate da un membro del Sonderkommando di Auschwitz, dove l'analisi dell'immagine, della sua storia nel tempo e della sua percezione attuale, diventa un crocevia di conflitti che mette a nudo la potenza eversiva dell'immagine e tutte le complesse modalità di gestione e di contenimento che si adottano per ridurne l'impatto dirompente e teoricamente irriducibile<sup>8</sup>. *Sempering* si muove dentro questo doppio registro, quello esplicito, ispirato a Gottfried Semper, e quello non dichiarato che a me pare profondamente legato ad Aby Warburg. I *display*, predisposti dal progetto allestitivo di Cino Zucchi, sono appunto dei Mnemosyne tematici, libere composizioni di materiali architettonici strettamente connesse a una delle azioni elencate nel manifesto della mostra. Come scrivono i curatori, la mostra non fa sua nessuna figura ideale, nessun modello astratto; semplicemente, "si allontana per un momento dalle ossessioni scientiste e universaliste del progetto moderno, riportando l'attenzione sulle tecniche, sulle prassi radicate nella storia concreta, ed esaminando una cultura progettuale che unisce sperimentazione e ricerca attraverso la revisione critica dei costumi, delle ricette, persino dei pregiudizi tecnici e formali che ogni situazione condivisa inevitabilmente rivela"<sup>9</sup>. Si tratta quindi di spogliare l'architettura dalle sue intenzioni e dai suoi pregiudizi, dalle sue premesse teoriche, dai suoi obiettivi politici e propagandistici e dalle sue appartenenze e convinzioni disciplinari, per osservarla con lo sguardo distaccato dell'entomologo. E si tratta anche di separare l'opera, per esempio, dal proprio autore, per mantenere con rigore un atteggiamento naturalistico in cui la forma di una copertura, la tessitura di una parete o il disegno di una finestra ci appaiono come forme date da analizzare per quello che sono, ma anche, nello stesso tempo, per la tecnica, la struttura e l'immagine che producono, in un processo critico che utilizza con eleganza, quasi senza parere, le tattiche della decontestualizzazione, dello straniamento, del formalismo. Si tratta quindi di organizzare e commentare un repertorio con spirito lombrosiano, resistendo alla tentazione di allargare i confini dell'interpretazione a temi più generali e abolendo tassativamente tutte le categorie classificatorie non semperiane.

Credo che per concepire e realizzare questa mostra, e quindi an-

Museo dell'Automobile  
Cino Zucchi Architetti  
Torino, 2011



che per visitarla, sia necessario fare un passo indietro, neutralizzare l'eccesso di consapevolezza di noi architetti e riguadagnare la capacità di guardare edifici e dettagli come se li vedessimo per la prima volta, illuminati da una luce nuova e inseriti in un contesto che è capace di astrarli dal loro ambiente d'origine ed estrarne il significato formale. Il successo della mostra, la sua efficacia e la sua potenza persuasiva si realizzano nel raggiungimento di questo risultato, nel fatto che ci permette di rileggere edifici noti con occhi nuovi e ci riporta a considerare ogni opera selezionata come un contributo originale allo sviluppo dei temi semperiani. Il progetto critico e compositivo si materializza in un allestimento organizzato una serie di fuochi scenografici, quasi dei teatri, realizzati assemblando materiali raccolti secondo un unico criterio di coerenza: otto stanze dedicate a otto lavorazioni, azioni, processi, modalità di connettere, costruire e legare i materiali nell'atto costruttivo: "impilare, l'azione del muratore; intrecciare, l'azione dell'impagliatore e del tessitore; piegare l'azione del lattoniere; connettere, l'azione del carpentiere di legno o metallo; plasmare, l'azione del fonditore e dello scultore; soffiare, l'azione del vetraio; incidere, l'azione del decoratore e dell'intagliatore; disporre, l'azione del piastrellista"<sup>10</sup>. Dunque, è la tipologia dell'azione che genera il tratto dominante di un progetto? Inteso in questo modo, il messaggio sarebbe ridotto e indicherebbe un atteggiamento in cui tecnologie e materiali guidano e dominano la ricerca progettuale. Invece, la questione è un'altra, ed è di carattere ottico e critico, cioè riguarda la predisposizione e la condivisione di un punto di vista molto specifico e

molto angolato, la costruzione di una prospettiva, sull'architettura di oggi, che consente di evitare la polverosa biblioteca degli *ismi* e la classificazione in tendenze e scuole che pure, in controluce, si delineano in modo chiaro e interessante. L'obiettivo è quindi l'apertura di uno spazio di studio, di ricerca e di approfondimento sulla contemporaneità, perché anche i materiali storici sono qui acquisiti ai temi di oggi, dove si possa arrivare al cuore dei progetti che sono presentati non come icone, ma come performance compositive e tecniche da capire e cogliere nei loro tratti costitutivi. Nel suo slancio rifondativo, nella capacità di riscrivere una possibile mappa che racconti, in modo nuovo e utile, i temi basilari dell'architettura di oggi, la mostra di Collina e Zucchi è anche una risposta, una alternativa credibile e più direttamente operativa in termini progettuali, ai *Fundamentals* indagati da Rem Koolhaas nella Biennale di Architettura del 2014. Il ritorno alla tematica Ottocentesca serve ad abolire proprio il secolare dibattito modernista, che era il tema della mostra di Koolhaas, e ritrovare la salutare sintesi delle classificazioni semperiane. Perché l'attitudine classificatoria è affascinante: per esempio, speculando sulla questione dell'origine, "Semper pone a fondamento delle architetture e delle tecniche di tutti i tempi e luoghi: il focolare, il tetto, il recinto e il terrapieno"<sup>11</sup> e, in *Der Stil*, "divide i materiali in quattro categorie in base alla possibilità del loro impiego tecnico. Esse sono: 1) duttile, tenace, a prova di strappo, dotato di grande resistenza assoluta; 2) morbido, plasmabile, capace di solidificarsi; che si presta agevolmente ad essere modellato e, una volta indurito, conserva inalterata la forma; 3) riducibile in barre, elastico, dotato di una spiccata resistenza relativa, ossia capace di resistere a una forza che agisce in senso perpendicolare alla lunghezza; 4) solido, caratterizzato da uno stato di aggregazione denso, resistente al carico di punta e alle torsioni, cioè dotato di notevole resistenza reattiva; che può acquisire qualsiasi forma se si sottraggono parti della massa; ridotto in pezzi regolari, può essere disposto ad incastro sì da ottenere un sistema rigido in cui la resistenza reattiva è il principio fondamentale della costruzione"<sup>12</sup>, e da queste categorie Semper deriva i quattro principali rami della tecnica: l'arte tessile, la ceramica, la tettonica (la carpenteria) e la stereotomia (l'arte muraria). La rifondazione semperiana si basa, secondo una problematica largamente diffusa tra Ottocento e Novecento (William Morris, *Werkbund*, *Bauhaus*), sulla necessità di ricostituire un'alleanza tra tutte le arti,

nobili e applicate, al cospetto della accelerazione tecnica imposta dalla rivoluzione industriale. Collina e Zucchi, associati in questa impresa proprio con l'obiettivo di ritornare a stringere questa alleanza perduta, nel saggio introduttivo del catalogo esplorano conseguenze e sviluppi del pensiero semperiano e giungono alla conclusione che "non esiste nel moderno ornamento possibile al di fuori della tessitura"<sup>13</sup> e sostengono, certamente memori della recente lezione di Richard Sennett<sup>14</sup>, che "oggi i procedimenti industriali si accompagnano al ritorno dell'artigianato"<sup>15</sup>. Il loro è un viaggio alla ricerca del tempo perduto dove, liberi dalla presunta rigidità ideologica e dalle costrizioni metodologiche del progetto moderno, potremmo accedere a una nuova età dell'innocenza in cui torneremo a imparare dai processi empirici di *trial and error*. E, ancora più esplicito è il materiale raccolto nella cappella votiva all'ingresso della mostra, che custodisce disegni e immagini preziose di Sigurd Lewerentz, Paul Schmitthenner, Miguel Fisac e dal corso preliminare, quello comune agli studenti di tutti gli indirizzi, del *Bauhaus*. Si tratta, come ha spiegato Cino Zucchi nella visita guidata, di tracciare le coordinate di una modernità diversa, in cui l'ideologia e il metodo arretrano dinanzi alla fascinazione dei materiali e allo studio della forma<sup>16</sup>. E nel catalogo si citano, giustamente, Christopher Alexander e Bernard Rudofsky, anche loro alfieri di una contro-modernità ancora fertile e utile, oggi, per riannodare le fila di una progettualità orgogliosa, cioè non asservita alla logica mediatica, e umile, nell'avvicinarsi alla consistenza dei materiali, alla logica della forma, alla tessitura dello spazio. Avendo esposto su un'intera parete una collezione di modelli a opera di Michele De Lucchi e Michele Reginaldi, Cino Zucchi ha buon gioco nel sostenere il primato del lavoro materiale in una mostra che, nella fase preliminare, doveva intitolarsi *Crafting*. Nome che avrebbe ancor più calcato l'accento sull'aspetto artigianale, sul lavoro minuzioso in cui conoscenza e invenzione si alternano armoniosamente, che contraddistingue molto bene una tradizione milanese sempre così attenta alle arti applicate, da Gio Ponti al design di oggi, e così equilibrata nel bilanciare l'alchimia tra il passato e il futuro. Il titolo è stato poi abbandonato a causa di *Crafting the Future: storie di artigianalità e innovazione*, una mostra a cura di Franca Sozzani che, a distanza di dieci giorni, si apre proprio negli stessi spazi del Mudec. Coincidenza non casuale, trattandosi di un evento legato al

Salewa International Headquarters  
Cino Zucchi Architetti + Park Associati  
Bolzano, 2011



mondo della moda e quindi al design e al lavoro tessile. Se si può fare un appunto, a questa mostra bella, ricca e intelligente, è che forse si sarebbe potuto mitigare l'importanza dello sguardo rivolto all'indietro e alleggerire l'azione di revisionismo storico che, in questo momento, mi sembra poco urgente, in una situazione in cui le spoglie del moderno, celebrate forse per l'ultima volta dalla Biennale del 2014 di Rem Koolhaas, sembrano lontane e inoffensive. Credo che, invece, sarebbe stato utile confrontarsi anche con altre prospettive, più recenti, che discutono e ravvivano molti di questi temi. Penso, per esempio, al rilevante contributo portato da Farshid Moussavi con la trilogia dedicata all'ornamento, alla forma e allo stile, che ha ridisegnato e rigenerato concetti che sembravano relegati alla cultura ottocentesca e che si rivelano invece temi fondamentali della progettazione di oggi<sup>17</sup>. Si sarebbe potuto interloquire, nello svolgimento della mostra, con le nuove caratteristiche della società informatizzata e delle tecnologie digitali, fattori di innovazione che, tanto nell'architettura che nel design, consentono e producono nuove maniere di leggere le otto categorie di Sempering, come anche si sarebbero potuti discutere gli argomenti introdotti da Mario Carpo in riferimento alle procedure progettuali e alla natura tendenzialmente *open source* delle pratiche contemporanee<sup>18</sup>. Si poteva anche aprire una riflessione sui software di modellazione e i protocolli generativi che, più o meno

prossimi alla logica parametrica, sono la principale sorgente delle texture, dei pattern e delle figure, sempre più semperiane, dell'architettura contemporanea. Ma queste osservazioni a margine nulla tolgono all'intensità di una mostra, realizzata con grande cura e cultura, che ha indagato con calma, senza idiosincrasie, senza retorica e senza facili semplificazioni, le radici e le motivazioni più autentiche della progettualità contemporanea.

## NOTE

<sup>1</sup> Giovanni Corbellini, *La sega giapponese. Casa a Vens di Studio Albori*, "Viceversa" 5/2016.

<sup>2</sup> Luisa Collina, Cino Zucchi, *Sempering. Process and Pattern in Architecture and Design*, Silvana Editoriale, Milano 2016; p. 191.

<sup>3</sup> Valerio Paolo Mosco, *L'ultima cattedrale*, Sagep, Genova 2015.

<sup>4</sup> Luisa Collina, Cino Zucchi, Op. Cit.; p. 37.

<sup>5</sup> Anthony Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino 2006.

<sup>6</sup> *Making Heimat. Germany, Arrival Country*, commissario generale e direttore Peter Cachola Schmal, curatore Oliver Elser, coordinatrice dei progetti Anna Scheuermann, *La Biennale di Venezia*, 15. Mostra Internazionale di Architettura, 2016.

<sup>7</sup> *Sempering*, 2 Apr - 11 Set 2016, Mudec - Museo delle Culture, Milano. A cura di Luisa Collina e Cino Zucchi. Coordinamento scientifico di Valentina Auricchio e Simona Galateo. Progetto di allestimento di CZA - Cino Zucchi Architetti (Cino Zucchi, Stefano Goffi, Angelo Michele Pagano Mattia Cavaglieri, Silvia Valentina Patussi). Progetto grafico di Folder (Marco Ferrari, Elisa Pasqual, Alessandro Busi, Aaron Gillet).

<sup>8</sup> Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.

<sup>9</sup> Luisa Collina, Cino Zucchi, Op. Cit.; p. 25.

<sup>10</sup> Idem, Op. Cit.; p. 33.

<sup>11</sup> Idem, Op. Cit.; p. 15.

<sup>12</sup> Idem, Op. Cit.; p. 16.

<sup>13</sup> Idem, Op. Cit.; p. 21.

<sup>14</sup> Richard Sennett, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2008.

<sup>15</sup> Luisa Collina, Cino Zucchi, Op. Cit.; p. 26.

<sup>16</sup> Luisa Collina e Cino Zucchi, visita guidata nell'ultimo giorno di apertura della mostra, 11 settembre 2016.

<sup>17</sup> Farshid Moussavi, Michael Kubo, *The Function of Ornament*, Actar, Barcellona 2006; Farshid Moussavi, Daniel Lopez, *The Function of Form*, Actar, Barcellona 2009; Farshid Moussavi, Kate Kilalea, *The Function of Style*, Actar, Barcellona 2015.

<sup>18</sup> Mario Carpo, *The Alphabet and the Algorithm*, MIT Press, Cambridge, Mass 2011.





**Unità Residenziale a servizio dell'Albergo Diffuso,  
Ceschia e Mentil , Paluzza (UD)**

## **STAVOLO**

**Pietro Valle**

Un nuovo tipo di turismo diffuso si sta diffondendo nel territorio montano delle Alpi italiane con la promozione delle amministrazioni pubbliche e la partecipazione delle comunità locali. Esso usa edifici degli insediamenti esistenti affittandoli a piccoli gruppi di turisti che si trovano a occupare per brevi periodi una casa rurale o una struttura funzionale. Si ottiene, così, il duplice obiettivo di riqualificare aree oggi semiabbandonate e di far conoscere ai visitatori l'ambiente tradizionale. Il turismo si configura, così, come una residenza calata nel territorio e non come un'attività ospitata in strutture estranee alla comunità.

L'unità residenziale a servizio dell'albergo diffuso di Ceschia e Mentil, posta su di un altopiano sopra Paluzza nelle Alpi Carniche, conferma ed estende questa tendenza mostrando la capacità di includere anche nuovi edifici nell'opera di riqualificazione. Un piccolo *stavolo*, il tipico magazzino rurale della Carnia, è ricostruito su un basamento esistente e reso atto ad ospitare dei visitatori offrendogli un letto, una cucina e un soggiorno con vista. Molti edifici simili della zona sono stati negli ultimi anni acquistati da cittadini provenienti dalle città vicine (Udine, Trieste, Klagenfurt e Graz) e usati come seconde case di vacanza che rimangono chiuse per diversi mesi all'anno. In risposta a questa *gentrification*, lo *stavolo* di Paluzza è offerto al pubblico con un prezzo calmierato attraverso un'iniziativa pubblica che ha coinvolto il proprietario dell'edificio nella ricostruzione, superando la condizione di abbandono o di alienazione di queste strutture.

Quello di Ceschia e Mentil non è né un restauro, né una ricostruzione filologica, né una nuova costruzione *tout-court*, ma una sorta di innesto, di un nuovo edificio su un basamento esistente. Il nuovo *ricorda* quello che c'era prima, si basa su di esso, ritracciandone il volume e rivestendolo in tavole di legno, come gli *stavoli* tradizio-

nali. Attua, tuttavia, anche uno scarto dal precedente nella definizione quasi astratta delle linee di una sorta di *casa originaria*, nel ricco rivestimento interno - realizzato con lo stesso legno dell'involucro - e nella creazione di una finestra/occhio fuori scala che inquadra, contemporaneamente, il paesaggio e il soggiorno, stabilendo una reciprocità tra gli sguardi dall'interno e dall'esterno. Le relazioni tra esistente, nuovo e precedente, tra edificio *autentico* e *riprodotto*, tra basamento e sopraelevazione, tra interno ed esterno, tra consumismo turistico e reinserimento critico dell'edificio nel paesaggio, sono poste in discussione in un'ottica di superamento della logica puramente conservativa, che norma la salvaguardia del patrimonio rurale oggi in Friuli.

Posto su un altipiano ad altezza di 1200 metri, lo *stavolo* dell'unità dell'albergo diffuso è parte di un piccolo insieme di costruzioni rurali che domina ad est una piccola conca la quale, dopo poche centinaia di metri, si affaccia improvvisamente a strapiombo sulla valle di Timau, aprendosi a centottanta gradi sulle altissime montagne che la incorniciano, il Pal Grande, la Creta di Timau e il Garnspitz. L'insieme appare come un'isola di prati e volumi in legno che si erge isolata su un picco con le montagne fuori scala visibili a distanza, ma fisicamente separate. La piccola costruzione è inscindibile da quelle limitrofe e dalle ondulazioni della conca morbidamente sottolineate dall'erba alta. *Stavoli* e prato, prato e altipiano, altipiano e strapiombo, valle e catena di montagne all'orizzonte formano una concatenazione di scale diverse unite dalla linea dello sguardo sul paesaggio che parte dal piccolo insediamento. Lo *stavolo* originario, un parallelepipedo con tetto a due falde, era formato da un basamento di pietra usato come stalla e un fienile superiore con telaio in legno il quale, oltre ad ammalorarsi nel tempo, aveva visto il rivestimento originale in tavole sostituito parzialmente da una lamiera ondulata che, con l'abbandono, si era divelta.

L'intervento ha visto l'incamiciamento in cemento della parte basamentale per rinforzarla e la sostituzione del volume superiore con uno nuovo di eguale forma, anch'esso intelaiato in legno, il

Casa con il tetto a ombrello  
Kazuo Shinohara  
1961



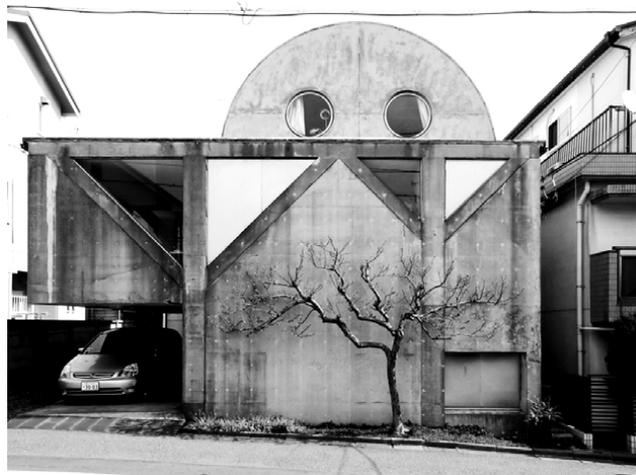
quale è stato rivestito sia esternamente sia internamente di tavole di larice. Esistente e nuovo sono quindi compresenti nello stesso edificio. Il basamento fonda la sopraelevazione che sostituisce la precedente. Non è un vero restauro, non è una sostituzione totale, ma un'integrazione con una parte di trasformazione. La mutazione dello *stavolo* decaduto in un analogo in legno ha prodotto un processo di dismissione e parallela rinascita, senza la sparizione completa del precedente. Il rimosso ritorna con vesti diverse, ma *ricorda* quello che c'era prima. E' qui che il lavoro progettuale di Ceschia e Mentil fuoriesce dai soliti schemi di rivisitazione del passato. Solo confrontando l'interno e l'esterno si comprendono, tuttavia, le diverse relazioni stabilite dai progettisti tra presente e passato.

Il basamento ospita la parte notte con una stanza da letto, un'alcova e un bagno, tutti racchiusi e protetti in una sorta di *grotta* con aperture strette come feritoie che lasciano intravedere l'esterno da specifici punti. Il piano superiore è invece luminoso e materico,

ospita la cucina con la zona pranzo e la parte del soggiorno dove si apre la gigantesca finestra-occhio che proietta sul paesaggio lontano. Sotto e sopra sembrano delineare una doppia identità: pesante e leggero, muro e telaio, notte e giorno, protetto ed aperto sull'esterno. In realtà l'identità è unica, ma esperibile attraverso una concatenazione di sottospazi diversi vissuti nell'uso quotidiano della casa e attraversati dagli sguardi che le diverse finestre offrono del paesaggio montano.

La sezione del soffitto nella zona giorno segue la copertura esterna con le due falde che formano una cuspide, dove risalgono le tavole in legno che ricoprono indifferentemente pavimento pareti e sottotetto con una pelle continua. Il rivestimento, illuminato dalle diverse condizioni della luce diurna, sottolinea aree protette, aree esposte e un'interruzione in compensato tinteggiato in nero che forma un salto di scala. Esso ha luogo tra il soggiorno e la cucina con un portale che inquadra il tavolo da pranzo e un soppalco superiore. Al piano inferiore è invece il muro intonacato in bianco che stacca la nicchia-alcova del letto dalla camera vera e propria, proiettandola in fuori, quasi fosse un corpo estraneo. Questi sottospazi, internamente articolati come volumi diversi, sono tutti parte di un unico involucro rettangolare chiaramente definito per

Casa a Uehara  
Kazuo Shinohara  
1976



ognuno dei due livelli. Una scala di collegamento tra essi, sempre rivestita in legno, scava il perimetro tra spazio interno e involucro facendo scomparire il pavimento in una sorta di trincea artificiale segnata dalle tavole poste verticalmente. La casa sembra contenere più case, delle scatole concave che si guardano reciprocamente dai lati opposti dello stesso ambiente. Come nel rapporto tra il piccolo insediamento e la montagna, anche all'interno realtà diverse sono unite dalla linea dello sguardo e del cammino intrapreso per raggiungere quello che si è intravisto a distanza. Lo *stavolo* di Paluzza propone, quindi, uno spazio topologico, un analogo del paesaggio montano reso con elementi assolutamente astratti. La finestra-occhio e il rivestimento in tavole di larice che risvoltano dall'involucro nei muri delle stanze creano ulteriori reciprocità tra esterno e interno. Il pattern del legno è come sdoppiato, rivolta la casa come un guanto *double-face*. I rivestimenti interno ed esterno, solitamente visti come parti specialistiche separate, vengono riuniti da un'idea di spazio proiettato sul paesaggio e sottolineati dalla *texture* del legno. La grande finestra-occhio è l'unico elemento che aggetta da un involucro esterno monolitico accennando a un *bow-window*, una stanza sospesa a sbalzo. Il resto dell'involucro è definito solo dal *pattern* verticale delle tavole di larice che, invecchiando, si torcono e cambiano colore rifuggendo dall'iniziale regolarità. L'esterno, già dopo pochi mesi, risplende di riflessi argentei, il legno è stagionato, bruciato dal sole. La sua onnipresenza dona alla casa organicità, ma anche un senso di astrazione, come se tutte le forme fossero indifferenti al materiale che le costituisce. In ciò stilizzazione geometrica e matericità lavorano insieme, componendo un processo temporale cangiante, che muta con le condizioni di luce, gli scorci, le stagioni, gli anni.

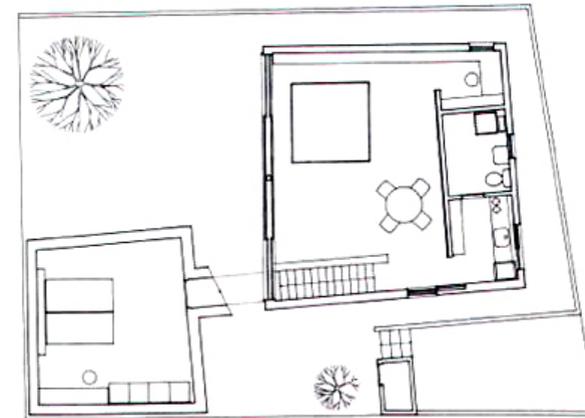
L'occhio fuori scala della grande finestra, apparentemente priva di un serramento che la circonda, offre sia una quadratura del paesaggio distante, sia un palcoscenico dell'interno per chi guarda la casa dalla conca. Mette, quindi, in relazione interno e esterno, creando una vetrina che mostra simultaneamente il paesaggio e

gli occupanti. Il paradossale voyeurismo, la reciprocità di sguardi che essa supporta, genera un'inedita relazione tra insediamento e visitatore dell'albergo diffuso. Anche l'occupante temporaneo diventa oggetto nel paesaggio attraverso l'amplificazione scopica creata dal grande occhio. In ciò l'osservatore non è mai rimosso da quello che guarda, non può rimirare il paesaggio da un punto protetto, come avviene di solito nel consumismo dominante che supporta l'immagine turistica. Egli/ella diviene parte di uno scambio di sguardi in cui deve prendere posizione in relazione alla casa, all'insediamento, al paesaggio montano. E' soggetto e parallelo oggetto del panorama, senza poterli distaccare. In questo, il grande occhio ritagliato nello *stavolo* di Paluzza richiama anche precedenti che hanno cercato di incorporare una fisionomia nell'architettura, interpretando la casa come un volto e la finestra come un occhio. Tuttavia, questi non sono qui soggetti a una stilizzazione figurativa, ma compongono un meccanismo attivo, che introietta e proietta dinamicamente.

Paradossalmente, anche se ricco di queste molteplici presenze visive e spaziali, l'edificio di Ceschia e Mentil non si stacca troppo dagli altri *stavoli* tradizionali, a parte forse per il fuori scala della grande finestra-occhio che però, riflettendo il panorama prospiciente, tende a scomparire in quello che rispecchia. E' quindi uno *stavolo* tra gli *stavoli*, è parte di essi, vuole quasi mimetizzarsi, non apparire immediatamente. In questo arricchimento concettuale e parallela volontà di sparizione, sta la propositività di questo progetto in relazione al patrimonio edilizio tradizionale che lo circonda.

Le modalità che negli ultimi decenni hanno guidato la lettura dell'edilizia storica e tradizionale, le norme che sono derivate per la sua salvaguardia, non sono state capaci di proteggerla dal consumismo dello sguardo turistico e dai luoghi comuni figurativi che esso comporta. Le prescrizioni che regolano gli interventi sul patrimonio storico oggi in vigore in Friuli (e in Italia), sono basate sull'equivoca commistione di una lettura tipologica, ereditata dagli

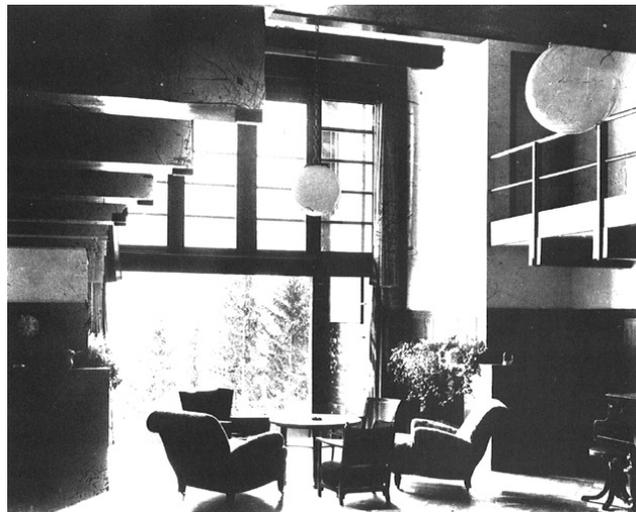
Casa con una stanza interrata  
Kazuo Shinohara  
1966



insegnamenti dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, e un immaginario pittoresco che propone un'Italia da cartolina, figlio della tradizione del *grand tour* e oggi ridotto a *cliché* turistico. Questa perversa unione tra tipi astratti e modelli figurativi ha avuto un'inedita diffusione con la ricostruzione dopo il terremoto del 1976 ed è transitata nei regolamenti edilizi del Friuli nei decenni successivi rendendo virtualmente impossibile attuare qualsiasi costruzione dichiaratamente contemporanea nel territorio alpino. La metodologia di ricostruzione degli insediamenti storici e tradizionali attuata secondo le linee morfologiche degli antichi tracciati, non si è mai completamente sposata con un'interpretazione coerente dei linguaggi architettonici legati a quelle forme, forse per l'eccessiva astrazione dei *tipi* e per la mancata traduzione di essi in realtà costruita con le tecnologie attuali disponibili. Gli elementi edilizi stilizzati e i materiali tradizionali riprodotti sono stati riassunti e combinati in *abachi tipologici* prescrittivi per le nuove costruzioni in tutti i comuni dell'arco alpino friulano. Questi hanno avuto come risultato la produzione diffusa di una caricatura del passato che maschera il nuovo in un finto storico e imbalsama i monumenti con restauri *iper-filologici*. La ricerca degli archetipi ha prodotto la caduta negli stereotipi e lo slogan della ricostruzione del "dov'era, com'era" ha prodotto un "dov'era, come

appariva” che lascia poco spazio a quell’opera di interpretazione che ogni architettura responsabile dovrebbe compiere nei confronti del contesto esistente. Lo *stavolo* di Ceschia e Mentil parte da questa difficile condizione normativa per cercare di rileggere il passato, la tradizione e il paesaggio in modo critico, evitando gli equivoci di una lettura tipologica che viene ormai giudicata come irrimediabilmente compromessa con una banalizzazione figurativa e materiale pseudo-tradizionale. A uno sguardo superficiale, lo *stavolo* di Paluzza potrebbe sembrare *iper-tipologico* nel suo rigore, un distillato che astrae le linee principali dal precedente. Tuttavia, le molteplici relazioni che abbiamo visto esistere tra basamento e edificio sovrapposto, tra restauro e ricostruzione, tra ricostruzione e interpretazione, tra interno e esterno, tra involucro e sottospazi, tra vicino e lontano, tra osservatore e osservato, parlano di una realtà ben più complessa di una semplice schematizzazione analogica. La regola non basta, sembrano dire Ceschia e Mentil. Per diventare realtà, essa va articolata, deviata, negata, alienata, smontata forse. Non può, tuttavia, mai essere perseguita in modo diretto. La tipologia contiene sempre un *ecceso latente di figurazione*, spesso non apparente, che può essere colonizzato

Landhaus Khuner, soggiorno  
Adolf Loos  
1930



da presenze inopportune che non c’entrano niente con essa. Invece di subire questa colonizzazione semantica, bisogna cambiare registro, accettare una irrimediabile incompletezza della realtà e articolarla con presenze multiple, sguardi reciproci, interpretazioni che rifuggono riferimenti certi. Accettare la contemporaneità: è questo che fa lo *stavolo* di Ceschia e Mentil, e lo fa pur mantenendo una fortissima, ma apparente, unitarietà architettonica. Nell’articolare la complessità, esso rifugge non solo la tipologia di matrice nostrana, ma anche una certa moda pseudo-minimalista, molto diffusa nei paesi di lingua tedesca, che vede la produzione di involucri astratti rivestiti da materiali altamente iconici, completamente avulsi dai luoghi che li circondano, ma sovrapposti ad essi in un fotomontaggio che rende bene sulle riproduzioni nelle riviste. Anche questa, purtroppo, è diventata una moda consumistica, che sta rovinando, dal verso opposto, l’architettura alpina contemporanea riducendola a un elegante soprammobile da rimirare sullo sfondo delle montagne, banalizzando così le conquiste, sia dell’arte ambientale, sia dell’architettura moderna.

Nell’essere *assolutamente tipico* e *assolutamente astratto* allo stesso tempo, lo *stavolo* di Paluzza è difficile da inquadrare in una genealogia di precedenti o casi simili. Solo analoghi *straniamenti* dell’architettura tradizionale e *corrispondenze radicali agli specifici contesti* possono testimoniare della complessità di questo metodo. Viene in mente Adolf Loos e la sua denuncia, in *Ornamento e Delitto*, dell’architettura contemporanea che stona a confronto con l’ambiente tradizionale proprio per la sua volontà di apparire, distaccandosi da esso per imporre regole assolute. Nella teoria Loosiana non esiste *typisierung*. Nessun modello aprioristico può comprendere l’architettura: essa può solo adattarsi alle regole del contesto che trova, alle possibilità che esso dà. Al culmine della sua carriera nel 1930, immediatamente a ridosso delle astratte case Moller a Vienna e Muller a Praga, Loos costruisce la casa di campagna Khuner nel Semmering, un edificio apparentemente vernacolare, che usa i materiali locali del legno e della pietra per

mimetizzare una macchina spaziale complessa. Uno spazio a doppia altezza ritaglia l'interno ed è completamente orientato verso una grande finestra che guarda la valle aprendo il lato sud in due ali separate. Nascoste da questo cannocchiale scopico, le camere da letto racchiudono i letti in nicchie nascoste, stanze nelle stanze, alcove trasformate in micropaesaggi interni. Il *Raumplan* è qui nascosto in un abito invisibile, quasi a dimostrare l'aleatorietà del rapporto tra spazio e linguaggio architettonico.<sup>1</sup>

Oggi giorno la casa Khuner è un albergo-ristorante che ha adattato il suo stato di residenza alle esigenze del turismo montano senza perdere la sua identità. Le analogie con lo *stavolo* di Paluzza si fermano qui, ma entrambi gli edifici usano un paradossale adattamento al contesto con le sue tecniche costruttive e una parallela alienazione da esso grazie alla proiezione dello sguardo sul paesaggio e alla compresenza di più realtà racchiuse in un singolo involucro. Analoghe deformazioni della casa tradizionale, in questo caso quella giapponese, si hanno nelle sperimentazioni concettuali di Kazuo Shinohara degli anni Sessanta e Settanta. Contro il *Modernismo* occidentale imperante e i suoi modelli standardizzati, Shinohara riscopre un antispazio, frammentato in diversi *luoghi* che si succedono contigui, che individua nell'architettura vernacolare tradizionale. Tale contenitore neutrale non teme di rivelarsi come vuoto insondabile da cui emergono singoli episodi: grazie all'assenza di un insieme, essi possono trasformarsi, in quanto vengono percepiti come segni autonomi. La promozione di

Landhaus Khuner, esterno  
Adolf Loos  
1930



uno spazio topologico e discontinuo non è ritorno al passato, ma diviene strumento critico per comprendere le modalità dello sviluppo di una possibile cultura giapponese capace di affrontare la frammentazione della contemporaneità con una rilettura concettuale della tradizione.<sup>2</sup> Ecco, quindi, la casa con tetto a ombrello, la casa con pavimento di terra, la casa con una stanza sotterranea e molte successive sperimentazioni sulla dimora unifamiliare che affiancano involucri elementari con radicali deformazioni spaziali e tettoniche. Anche qui, non esistono influenze dirette con lo *stavolo* di Ceschia e Mentil, ma un analogo atteggiamento sperimentale che parte dal dato di fatto locale - il luogo, i suoi edifici, la cultura costruttiva tradizionale - per giungere a risultati diametralmente opposti a una riconferma dei precedenti. Riconosciamo qui un percorso che nega lo status di archetipo alla tradizione per renderla strumento di esplorazione potenzialmente infinito nelle sue possibilità. Se una tale capacità di percepire l'esistente in modo *proiettivo* fosse maggiormente riconosciuta, non avremmo mai una duplicazione banale, ma la possibilità di parlare del presente attraverso gli elementi, apparentemente anonimi, del paesaggio esistente.

## NOTE

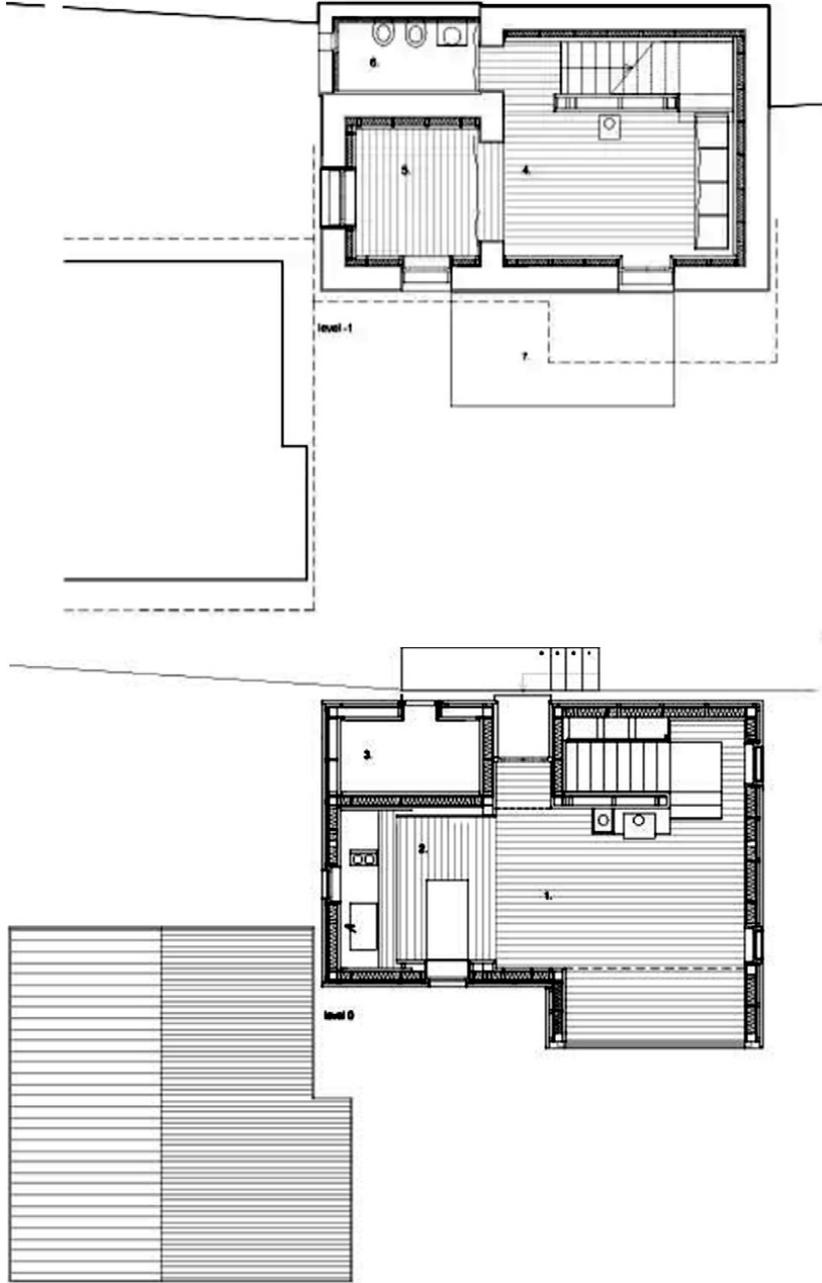
<sup>1</sup> Al culto della grande forma, Adolf Loos sostituisce la modestia del costruire opere radicate nel luogo. “...Portare il materiale da lontano è piuttosto una questione di denaro che un fatto di architettura. Nelle montagne ricche di legname si costruirà in legno, su un monte pietroso si useranno le pietre.” scrive Loos, citato in Heinrich Kulka, *Adolf Loos*, Vienna 1931, p.18.

<sup>2</sup> “...La tradizione architettonica Europea relaziona gerarchicamente spazi successivi... In contrasto, l'architettura Giapponese opera un processo di 'divisione spaziale' che suddivide un vuoto circoscritto in unità minori autonome e relativamente instabili... Questo comporta una qualità 'statica' dello spazio giapponese che viene sottolineata dall'assenza di qualsiasi indicazione circa i percorsi e i movimenti dell'uomo attraverso gli ambienti, soprattutto nei più antichi esempi di edifici giapponesi... Similmente, in periodi più tardi, i giardini—come quello di Villa Katsura—vennero composti attraverso una serie di punti di vista con scarso interesse a coordinarli in una sequenza o in una visione generale del luogo... Un'identica tipologia percettiva emerge dall'osservare una scultura o un'architettura. Gli scorci determinati dall'opera stessa producono punti di vista autonomi, ognuno dei quali determina una propria frontalità... Lo 'spazio' come lo concepiamo oggi era sconosciuto in Giappone... e lo 'spazio' risultante da queste eleganti e belle strutture del passato è simile al 'vuoto cosmico'”. Kazuo Shinohara, *Architettura Residenziale*, 1964 in David B. Stewart, *The Making of Modern Japanese Architecture*, Tokyo e New York 1987, p.56.



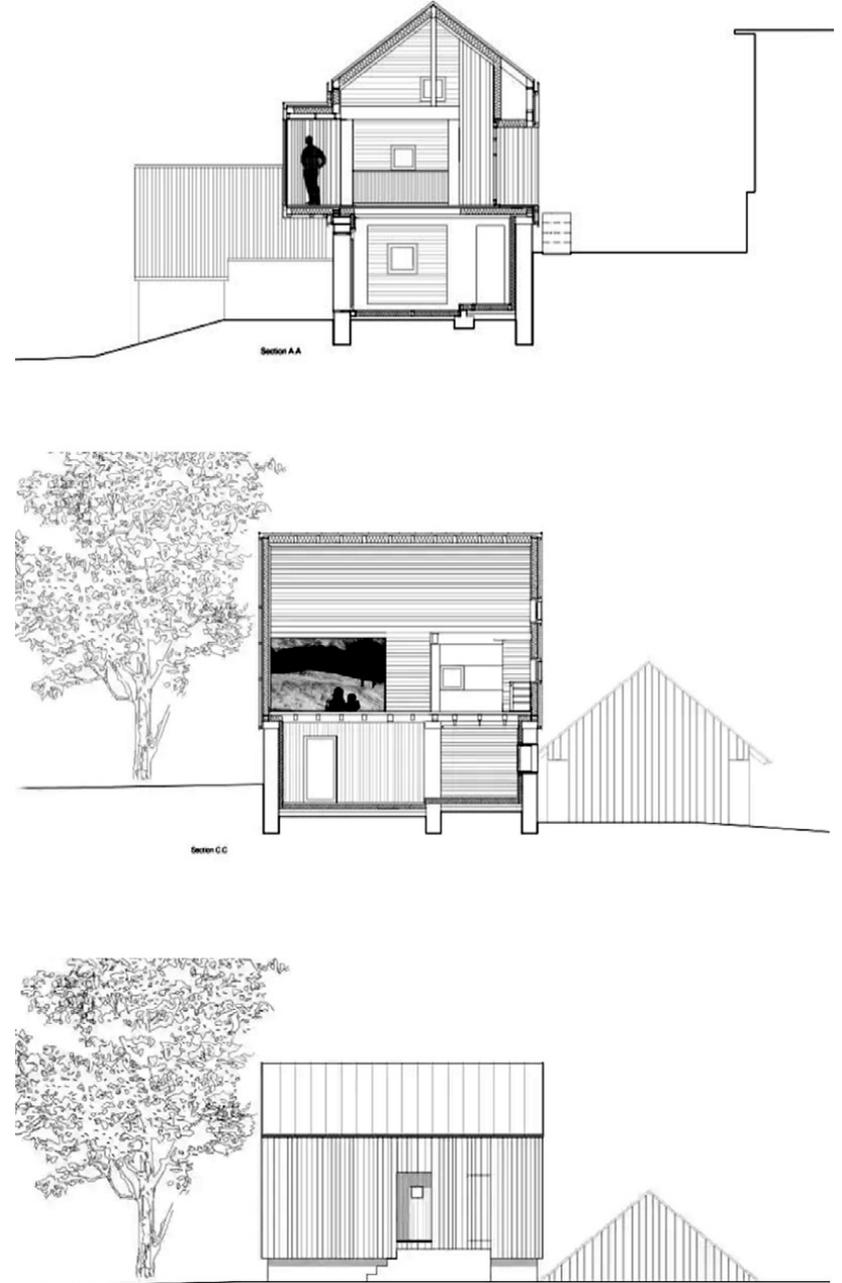
Unità Residenziale a servizio dell'Albergo Diffuso - interni

Unità Residenziale a servizio dell'Albergo Diffuso - piante



126

Unità Residenziale a servizio dell'Albergo Diffuso - prospetto e sezioni



127

P.S.

Nel 1960, con i figli piccoli a Milano, mandavo loro un "giornalino" illustrato. Nel 1° numero ricordavo loro il ginoco, inventato a Roma, "questa casa è bella, quest'altra è una schifezza"; li invitavo a continuare in Mi-

lano, ma-

gari con

si gratta-

cieli; ginoco

molto più dif-

ficile

Come illustra-

zione sem-

plificavo

con la

Torre

Vela-

sca,

a con-

ferma

della

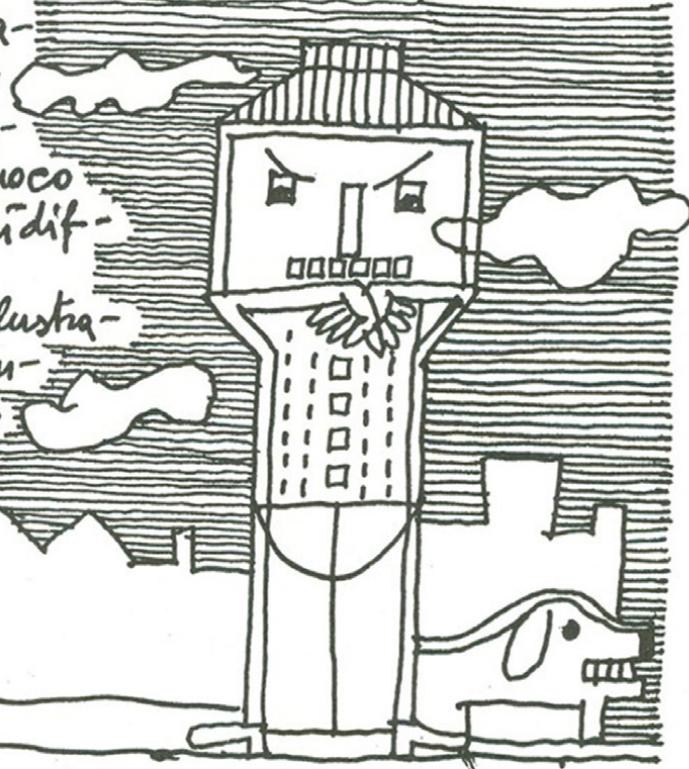
sua

alta riconoscibilità formale; un attri-

buto non tanto facile o scontato nella

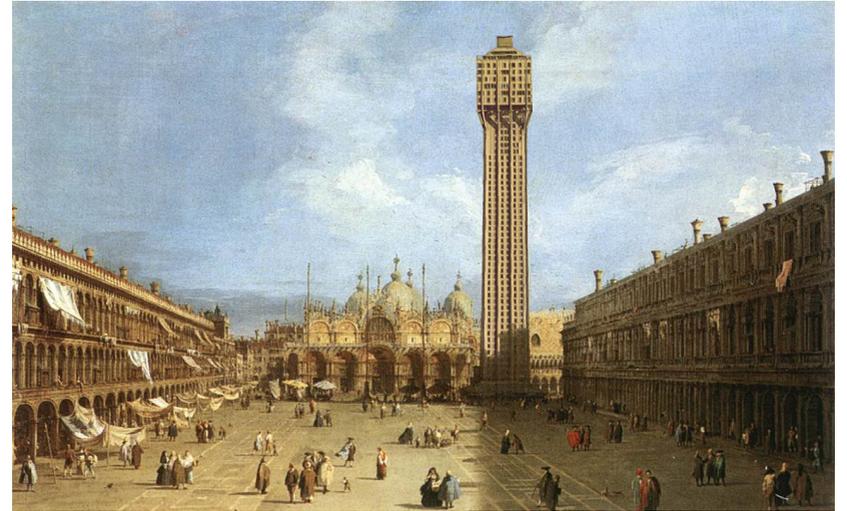
produzione architettonica italiana di

questi decenni. Ciao



Torre Velasca, Carlo Aymonino, Zodiac

C.A.1



*Proposal for a new landmark in Venice.*  
From *new landmark serie.*  
2015  
malapartecafé

dimensioni 1165x720  
risoluzione 150 dpi  
peso 493 kb  
creata con Adobe Photoshop CS5

*Piazza San Marco verso la Basilica.*  
Olio su tela  
1723  
Canaletto

*Torre Velasca.*  
1958  
studio BBPR

# ASPREVECI

Perchè la cultura italiana obbedisce ad un impulso interiore anche quando sembra soggiacere ad un influsso esterno: e di ciò non bisognerebbe mai sottovalutare l'importanza.

Arnold Hauser



DISTRIBUITO DA  
**OLLIVARI**  
ISSN 2421-2687