

Zaha Hadid Architects

MAXXI

direttore

margherita petranzan

vice direttori

francesca gelli

aldo peressa

comitato scientifico

marco biraghi

massimiliano cannata

giuseppe cappochin

alberto giorgio cassani

paola veronica dell'aira

alberto ferlenga

francesco moschini

valeriano pastor

margherita petranzan

franco purini

francesco taormina

paolo valesio

comitato**di coordinamento redazionale**

matteo agnoletto

marco borsotti

silvia cattiodoro

giovanni furlan

nicola marzot

livio sacchi

redazione

alberto bertoni

giuseppe bovo

filippo cattapan

mario coppola

brunetto de battiè

stefano debiasi

paola di bello

massimo donà

ernesto luciano francelanci

paolo frizzarin

romano gasparotti

ugo gelli

franco la cecla

francesco menegatti

patrizia montini zimolo

dina nencini

marco peticca

saverio pisaniello

giovanna santinoli

alberto torsello

alessandra trentin

massimo trevisan

paolo valesio

patrizia valle

giovanni vio

lisa zucchini

redazione testi e impaginazione

beatrice caroti

segreteria di redazione

beatrice caroti

collaboratori

alessandro anselmi

mario botta

maurizio bradaschia

augusto romano burelli

massimo cacciari

claudia conforti

marco de michelis

gianni fabbri

sergio givone

vittorio gregotti

giacomo marramao

roberto masiero

melina melotto

adolfo natalini

barbara pastor

lionello puppi

carlo sini

ettore vio

vincenzo vitiello

revisione editoriale e grafica

il poligrafo casa editrice

alessandro lise

sara pierobon

I testi e le proposte di pubblicazione

sono stati oggetto di una procedura

di accettazione e valutazione

da parte del comitato scientifico

secondo competenze specifiche

e interpellando lettori esterni

con il criterio del *blind-review*

indirizzo redazione

35043 monselice (pd)

piazza mazzini, 18

tel. 0429 72477

e-mail anfionezeto@tiscali.it

www.margheritapetranzan.it

elaborazione grafica**computerizzata**

p&b studio

pubblicità

p&b studio

progetto grafico

il poligrafo casa editrice

laura rigon

revisione editoriale

il poligrafo casa editrice

editore e**amministrazione**

il poligrafo casa editrice

35121 padova

via cassan, 34

(piazza eremitani)

tel. 049 8360887

fax 049 8360864

e-mail casaeditrice@poligrafo.it

www.poligrafo.it

abbonamento

a due numeri della rivista

italia

privati € 55,00

biblioteche e istituzioni € 60,00

sostenitore min. € 150,00

estero

privati € 80,00

biblioteche e istituzioni € 90,00

(per paesi extraeuropei supplemento € 15,00)

sostenitore min. € 150,00

da versare sul ccp 10899359

intestato a il poligrafo casa editrice srl

(indicare la causale)

o a mezzo bonifico bancario

(scrivendo ad amministrazione@poligrafo.it)

acquistabile sul sito www.poligrafo.it

autorizzazione del tribunale

di treviso n. 736

direttore responsabile

margherita petranzan

copyright © marzo 2018

il poligrafo casa editrice srl

tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-9387-046-7

ISSN 0394-8021

stampa

finito di stampare per conto

della casa editrice il poligrafo

nel mese di marzo 2018

da papergraf (piazzola sul brenta, pd)

ANFIONE e ZETO

rivista di architettura e arti

numero **28**

direttore

margherita petranzan



tema: **innovazione**

dichiarazione d'intenti

ANFIONE e ZETO non è un contenitore indifferente	perché ha un orizzonte e un osservatorio internazionali
ANFIONE e ZETO non è un contenitore indifferente	perché è provocatorio, in quanto pratica la critica della critica
ANFIONE e ZETO è un contenitore aperto	dove la disciplina dell'architettura trova un rinnovato rapporto con altre discipline e diventa struttura di relazione
ANFIONE e ZETO è un contenitore aperto	che intende ospitare le forme della città e i suoi problemi
ANFIONE e ZETO è un contenitore concreto	che presenta l'opera come fare e come fatto, innanzitutto nel suo farsi
ANFIONE e ZETO è un contenitore scomodo	perché crede sia necessario parlare di tutta la produzione architettonica, anche se, a volte, solo per demolirla
ANFIONE e ZETO è un contenitore paradossale	perché si interessa dei luoghi comuni
ANFIONE e ZETO è un contenitore paradossale	perché si occupa delle assenze che permeano la disciplina dell'architettura e che le danno il volto che oggi assume: assenza di committenza con un mandato sociale forte o con ideologie da tradurre in forme e contenuti; assenza di limiti per la costruzione dei progetti non solo di architettura; assenza di indirizzi e di tendenze significative, assenza di realtà
ANFIONE e ZETO è un contenitore neutro	non perché illusoriamente puro o creato astrattamente, ma perché neutro di ideologie, come lo è questo tempo; è uno spazio in cui ciò che riempie il vuoto apparente è la pratica concreta delle scritture (nel senso di linguaggi), che riconduce alla responsabilità dell'opera praticata, da parte di un soggetto che non può dominare la sua pratica se non confrontandola con le altre pratiche, perché lui stesso è il prodotto della sua pratica, essendo tutto interno ad essa
ANFIONE e ZETO è un contenitore neutro	perché il soggetto agente si ferma sulla soglia della sua pratica, apparentandosi alla stessa domanda che sorge nelle altre pratiche, perché è consapevole che l'architettura è il luogo dove da sempre tutte le pratiche umane si incontrano e ritrovano il loro significato; è il luogo da dove si può partire per interrogarsi
ANFIONE e ZETO è un contenitore limitato	in quanto non chiede i perché, ma chiede i come, e vuole che siano mostrati non sotto forma di ideologie, ma di tecnica, che è la messa in opera della cultura stessa
ANFIONE e ZETO è un contenitore modesto	nei confronti della complessità del reale, perché è consapevole che "il deserto cresce"

indice

11 margherita petranzan innovazione e memoria	campo neutrale a cura di margherita petranzan
143 roberta amirante zaha e l'innovazione	
147 stefano boeri cucire il mondo	
150 silvia cattiodoro lo spazio che danza. architettura e spazio scenico in zaha hadid	
154 mario coppola architettura oltre la crisi	
159 angela d'agostino giovangiuseppe vannelli contesti tra (multi)spazialità e (multi)temporalità	
164 roberto masiero quando domina ciò che domina	
170 francesco moschini lorenzo pietropaolo l'accattivante e suadente fluttuare parametrico dello spazio: gli "inquieti oggetti ansiosi" di zaha hadid in italia. concentrazione-compressione, deflagrazione, disseminazione	
179 carmine piscopo zaha hadid, il progetto per bagnoli-coroglio. tra richiami ancestrali e nostalgia di futuro	
183 paolo scala architettura e bellezza. la "lezione" di zaha hadid	
soglie a cura di aldo peressa	
187 aldo peressa via dell'innovazione s.n.c.	

11 margherita petranzan innovazione e memoria	opera a cura di margherita petranzan
19 biografia di zaha hadid	
20 zaha hadid architects MAXXI, national museum of XXI arts, Roma (1998-2009)	
24 cantiere MAXXI: un'eccellenza italiana	
29 MAXXI: un campus per la cultura	
31 zaha hadid all'inaugurazione del MAXXI	
32 zaha hadid architects il progetto dello studio hadid	
33 pio baldi la missione del MAXXI: una fabbrica per la cultura	
113 pepe barbieri doppio vuoto	
120 marco biraghi nella corrente di zaha hadid	
123 paola veronica dell'aira sulla rotta del MAXXI	
132 margherita guccione l'italia di zaha hadid	
135 luigi prestinenza puglisi dieci pensieri sul MAXXI	
137 franco purini un'impressione sulla luce	
139 francesco taormina l'instabile omogeneità dell'innovazione formale	

theorein

a cura di massimo donà

193

massimo donà

innovazione

195

massimiliano cannata

i nuovi leader politici dovranno interpretare il transito di civiltà: a colloquio con il filosofo salvatore natoli

201

romano gasparotti

spazi, tempi e forme dell'innovare

varietà

a cura di marco biraghi

alberto giorgio cassani

brunetto de batté

city

a cura di francesca gelli

margherita petranzan

207

brunetto de batté

innovazione//morfo_serendipità

210

massimiliano cannata

la “c-school”: quando l'innovazione connette saperi e genera ricchezza

214

massimiliano cannata

università e impresa alleate per lo sviluppo: a colloquio con luciano violante

217

anna rita emili

boullée visionario fuller utopico

222

francesco menegatti

oltre la grande dismissione. i vuoti di senso della metropoli globale

226

un catalogo aggiornato e integrato delle riviste di architettura italiane

a cura di monica prencipe

opere prime

opere inedite

a cura di filippo cattapan

alessandra trentin

235

maurizio bradaschia

riqualificazione del centro storico di praia a mare viale della libertà

242

cattaneo architetti associati

interni di un palazzo veneziano

246

malfona plurin architetti

slot house

252

patrick jaeger

ariel koechlin

jaeger koechlin architekten, basel

villa gempenweg, arlesheim, svizzera

260

lorenzo zuccolillo

dialoghi e intertestualità tra due generazioni di architetti in paraguay: alla ricerca di un dibattito sospeso

mostre, premi, concorsi

a cura di patrizia valle

270

patrizia valle

xxviii edizione del premio internazionale carlo scarpa per il giardino al jardín de cactus di lanzarote

campus, università, cultura, lavoro

a cura di filippo cattapan

273

dieter leyssen

il riuso flessibile e il concetto di beleving nell'insegnamento dell'architettura

tesi di laurea

a cura di patrizia montini zimolo

279

cristina renzoni

il progetto dei percorsi a roma tor vergata

recensioni

a cura di marco biraghi

alberto giorgio cassani

287

marco biraghi

il capolavoro ri-conosciuto

289

alberto giorgio cassani

resterà (forse) solo la memoria the sound of silence disegno, dunque sono also sprach pellegrini ben più che semplici città

300

pepe barbieri

forme imminenti di alberto clementi

304

lina malfona

essere andrea palladio. il teorema di peter eisenman

307

patrizia montini zimolo

l'architettura della città, 45 anni dopo

arti visive

a cura di paola di bello

309

federica boffo

alessandro allegrini, fotografie

314

ezio roncelli

tempo ibrido

architetture poetiche

a cura di alberto bertoni

paolo valesio

323

alberto bertoni

un provinciale di classe subalterna. ricordo di ezio raimondi a tre anni dalla sua morte

codex atlanticus

a cura di paolo valesio

329

paolo valesio

codex atlanticus, 16

a Giorgio Muratore



(foto Iwan Baan).

innovazione e memoria

margherita petranzan

Noi non percepiamo praticamente che il passato, dal momento che il puro presente è l'inafferrabile progresso del passato che fa presa sul futuro,
Henri Bergson

La memoria è uno stato di transizione tra due presenti
Paul Valéry

Che cosa significa innovazione in architettura? Sempre chi opera per costruire si pone questa domanda.

Da sempre progettare comporta "stare al passo con i tempi", secondo un comune pensare, in dialogo, tuttavia, con i luoghi e le loro sedimentazioni, perché l'architettura è organizzazione e forma dei luoghi per l'uomo e tutto ciò che si allontana da questa finalità, sia pure di qualità, non è architettura. Da non dimenticare però che l'idea di luogo (*topos*) è contenuta nel concetto di limite, termine con doppio significato; da intendere cioè sia come soglia (*limen*), che accompagna, segna il passaggio, sia come barriera (*limes*) che impedisce invece qualsiasi passaggio. Il luogo è dunque un contenitore da delimitare che l'uomo definisce attraverso il suo corpo che giunge nei luoghi per poterli usare "abitandoli", per poi lasciarli.

Ogni architettura ha bisogno di luogo, perché ogni uomo ha bisogno di luogo. Dovremmo imparare che le cose stesse sono i luoghi, non solo appartengono a un luogo, che prende sostanza, consistenza per mezzo delle cose, insieme agli uomini. Abitare il luogo (*topos*) è un accadere, un custodire, un raccogliersi delle cose in se stesse ed è contemporaneamente una utopia (*u-topos*), cioè una perdita di luogo.

Da sempre accade, però, che parecchi gesti progettuali e le conseguenti realizzazioni si dimostrino inconsapevoli e poco informati sulle autentiche tensioni del tempo in cui si trovano ad operare.

Poche operazioni progettuali, realizzate, della contemporaneità, se pur pensate con importanti e necessarie "dissonanze", possono essere considerate portatrici di autentica "innovazione".

L'innovazione sul piano tecnologico, in questo nuovo millennio, è necessaria, ma non sufficiente.

L'architettura si muove in un campo minato, oggi più che mai. Deve essere in continuo rinnovamento al suo interno e, contemporaneamente, deve adeguarsi alle infinite mutazioni che la contemporaneità mette in atto. Ma architettura è città, sempre, in ogni sua manifestazione, e città è una sommatoria di comunità di individui che organizzano residenze, lavoro e servizi funzionali alle loro necessità. Tutto ciò, a differenza dei tempi passati, è in perenne movimento.

Innovazione, allora, è strettamente legata alle continue e veloci mutazioni che le strutture urbane mettono in atto per poter, come si diceva, "stare al passo con i tempi".

Che cosa significa ciò? Un'opera del passato dev'essere convertita o all'uso o alla contemplazione, per "significare" qualcosa anche nel presente e per non rischiare di trasformarsi in un vuoto simulacro. Ci sono infinite relazioni, con linguaggi diversi e molteplici, che i tempi organizzano tra loro all'interno e per mezzo delle opere di architettura e/o delle strutture urbane; tuttavia quel che conta dev'essere la qualità del linguaggio "innovativo" che la contemporaneità mette in atto, non certo l'esteriorità, perché il linguaggio architettonico del prossimo futuro sarà impostato sulla relazione e sulla

molteplicità. Ma il confronto, necessario, con la preesistenza, si proporrà solamente dopo una sua attenta lettura sia storica che “antropica” per poter eseguire una progettazione veramente “relazionata” con i tempi e con le persone che li vivono.

È importante, nell'affrontare il progetto di restauro di qualsiasi preesistenza, monumentale o meno, che il problema della storia non si trasformi per gli architetti – come d'altra parte è già successo negli anni '70 e '80 – nell'ossessione della storia, che ha il suo simmetrico corrispettivo nell'altra idea che perseguita da più di mezzo secolo la cultura contemporanea e che è l'ossessione del nuovo.

Questo ha determinato la formazione di una grande ombra della storia, che, come un enorme grembo materno, diventa il luogo della legittimazione e della ricollocazione, cercando il consenso del passato, e non, invece, il confronto, indice di autentico rapporto.

Normalmente, ed erroneamente, vengono coniugati i termini di conservazione e restauro come se fossero analoghi; non è così. Mentre la conservazione comporta una continua “osservazione” ed una conseguente cura del degrado che naturalmente, a causa di vari fattori, subisce un manufatto, attraverso minimi interventi che si possono definire di normale manutenzione, il restauro chiede interventi consistenti, molto spesso decisivi sul piano della restituzione di un'immagine consolidata nel tempo, che pone “resistenza” alle necessarie trasformazioni che ogni nuovo adeguamento all'uso, per quanto minimo, prevede.

Già con la Carta di Atene del 1931 c'è una tendenza generale ad abbandonare le “restituzioni integrali” per “rimettere gli elementi ritrovati (*anastilos*) e fare in modo che i materiali nuovi siano riconoscibili”. Anche nella Carta italiana del restauro del 1932, ampliata nel 1964 dalla Carta di Venezia e integrata nel 1972, si ritrovano gli stessi concetti: sistemazione e protezione dei ruderi, con possibili ricomposizioni di elementi crollati ma ancora presenti (*anastilos*) da un lato, ed eventuali aggiunte di elementi neutri usando però materiali diversi dai primitivi. Quindi il progetto di restauro dovrà prevedere, nel rispetto della estrema complessità dell'operazione, sia il consolidamento – che ha carattere prevalentemente tecnico – sia la ricomposizione – *anastilos* – sia l'eliminazione delle aggiunte o alterazioni – superfetazioni –, sia il completamento e l'innovazione – cambiamenti drastici di destinazioni d'uso. In Italia, tuttavia, attraverso le modificazioni apportate alla Carta del '72 che proibiscono qualsiasi “falsificazione” dell'opera, la teoria e la prassi del restauro architettonico si sono allontanate, negli ultimi trent'anni, dalle direttive degli altri paesi europei, perché si è preferito adottare il metodo di restauro tipico degli oggetti d'arte. Tutto ciò ha spostato l'attenzione degli architetti e degli enti preposti alla tutela (Soprintendenze) più verso la conservazione dei materiali che verso il recupero del significato architettonico dell'opera per la progettazione del suo riuso. Viene negato così il ruolo “filologicamente attivo” del restauro, che garantisca cioè una continuità cosciente con il passato, permettendo, contemporaneamente, un dialogo importante con il progetto “nuovo” per il riuso del presente.

Questa domanda ripropone in maniera corposa il problema del restauro del monumento che, visto nella sua duplice caratteristica di cosa che trasforma e che è a sua volta trasformata, può essere considerato, soprattutto in architettura, come l'inizio più significativo di tutti i processi di rinnovamento del mondo delle “costruzioni”; infatti ogni operazione progettuale seria non può partire dalla vertigine del foglio bianco ma dai limiti imposti da un contesto complesso formato da varie stratificazioni temporali, che contiene in sé sempre una qualche emergenza “artificiale” che diventa base importante, spunto significativo per il nuovo.

Il monumento, così, si pone come “faro”, grande magnete che catalizza il progetto, perché contiene in sé il “tempo totale”, permettendo così al presente di divenire evento, atto, cosa, e proprio per questo, futuro. Il balzo verso il futuro è, grazie al monumento, immediatamente garantito: non più, allora, sguardi nostalgici verso il passato, ma passato sprofondato nel futuro, carico di futuro, che diviene presente concreto mediante l'ebbrezza dell'intuizione progettuale.

Succede tuttavia che, quando la ricezione e la fruizione dei “tanti” monumenti di architettura esistenti avviene in modo abitudinario, e questo modo diventa regola, l'ansia di futuro e la distruttiva volontà di “nuovo” che ognuna di queste emergenze possiede, vengono annullate e risucchiate nel limbo della storia, vista unicamente come rigida sequenza di “accadimenti” diversi da salvaguardare solo perché appartenenti al passato, prossimo o remoto che sia.

Tale avilente riduzione di significato, dannosa per qualsiasi monumento, crea non solo grossi impedimenti al progetto del nuovo, ma anche, paradossalmente, impedisce di “possedere” la storia, perché solo ciò che “appare” è vissuto come realtà; la realtà dell'apparenza, cioè, si trasforma in superficiale e ridondante smania di conservazione.

“Solo con la massima forza del presente voi potete interpretare il passato”, ci esorta Nietzsche, perché non solo apparteniamo al presente e il presente ci appartiene in quanto sue emanazioni creaturali, ma soprattutto perché attraverso il filtro di un fare tutto interno al nostro tempo di vita possiamo intraprendere strade interpretative di altre epoche che, se lette da sole, nella loro esemplare grandezza e apparente oggettività, rischiano di sradicare il futuro, facendolo implodere, con il presente, nel passato che diviene così unica fonte di straordinaria virtù e conoscenza.

Innovazione però oggi è futuro, non solo presente; è, e deve essere, relazione, dialogo tra parti diverse a volte anche dissonanti tra loro: dissonanze che però possono anticipare nuove armonie che andranno a riformulare il tessuto urbano.

Se però l'innovazione messa in atto per le strutture urbane con importanti presenze di architetture costruite in varie epoche storiche è un modo di “percepire il passato che fa presa sul futuro”, la memoria ha un ruolo dominante in questo processo in cui il presente è unicamente passaggio rapido tra passato e futuro. Che cos'è dunque memoria oggi e in che modo interagisce con i continui processi di innovazione in corso? Qualsiasi progetto urbano rispettoso e responsabile dovrebbe fare i conti con il tempo e le generazioni dei cittadini futuri, distinguendo l'*incompletezza* dall'*incompiutezza*. È cioè la non saturazione dello spazio urbano, cioè l'incompletezza, che dovrebbe costituire la regola di qualsiasi progetto di restauro o di rigenerazione urbana (termine molto usato e abusato) oggi.

Si tenta cioè di progettare e costruire in modo tale che le nuove possibilità possano all'infinito arricchire-conservando, fondare-proteggendo, custodire il patrimonio esistente senza ridurre le città a musei? Già Kafka nel 1922 – ritornando sempre sul suo tema babelico del “tempo della città in costruzione” – in una lettera a un amico diceva che soltanto in città c'è qualcosa da vedere che la distingue nettamente da tutto ciò che non è “luogo” costruito per la presenza massiccia della dimensione umana. Ogni città deve essere consapevole che non sa ancora in che cosa si trasformerà nel prossimo futuro, e questo non-sapere deve essere rispettato, non eliminato. L'alternativa è forse unicamente l'applicazione rigida di normative e programmi sempre più complicati e incomprensibili? E la responsabilità delle decisioni che di volta in volta devono essere prese in funzione delle nuove esigenze di crescita a chi compete? Pensare la città è difficile, più che mai, poi, pensare al suo futuro. Valéry diceva che Parigi ci pensa, prima che noi pensiamo a essa e il suo destino è legato alla responsabilità di chi la amministra, di chi la abita e di chi la progetta. Considerare dunque queste tensioni di “conoscenza” e di responsabilità comporta la visione della città e la sua misura come *res-publica*, anche se da parecchi anni è iniziata l'epoca della post-città, che non può e non deve far dimenticare la città. Una città è un insieme “aperto” alla propria ridefinizione e trasformazione, che deve però rimanere leggibile nella sua *singularità ed unicITÀ*, con salvaguardata l'essenza della sua memoria.

Allora come rispondere a una città e di una città? In che veste (di europei, di cittadini di un territorio, di professionisti, di amministratori e politici) e di fronte a quale memoria si diventa responsabili di una città? Solo pensando lucidamente all'eredità precaria e fatta di continue “contaminazioni”, a volte contraddittorie, che ci porta qualsiasi agglomerato urbano, possiamo rispondere all'appello che ogni città fa di de-costruzione e di ri-costruzione. È una mano tesa al futuro e necessaria alla sua custodia e alla sua salvezza. La memoria storica si deve salvaguardare sia attraverso il restauro che attraverso innesti più o meno *discreti* e/o dissonanze che possano interamente esprimere lo spirito di questo tempo.

Tutto ciò, tuttavia, spesso non è possibile a causa delle “ansie punitive” e dell'eccesso di burocrazia che muovono gran parte delle strutture amministrative e ministeriali preposte al controllo delle nuove costruzioni e dei restauri o ristrutturazioni, soprattutto in Italia. Il lavoro dell'architetto, come quello dell'amministratore deve essere sempre un contributo allo sviluppo democratico di qualsiasi territorio o paese, e la committenza pubblica, in tutto il processo, ha un ruolo decisivo e non può essere unicamente esecutrice di messe in atto di interessi economici, ma nemmeno impedire che alla preesistenza venga dato un ruolo funzionale al suo utilizzo per il presente.

Non si può dimenticare che le innovazioni, i progressi e il benessere economico si creano a partire dai centri urbani che molto spesso coincidono con aree vaste e territori che si stanno trasformando in eco-sistemi dotati di piattaforme generatrici di dati, di valori e di nuovi saperi.

“La nostra vita scorre trasmutando. E quel ch'è fuori di noi svanisce in forme sempre più meschine. Dove c'era una volta una solida casa ecco un'escogitazione tutta per sghimbescio, una creazione della mente soltanto, come se stesse ancora tutta nel cervello. Lo spirito del tempo si crea vasti sili di forza, informi, come l'incalzante tensione ch'esso da ogni cosa desume. Templi non ne conosce più”.

Rainer Maria Rilke, *Elegie duinesi*

14



(foto Iwan Baan).

(foto Bernard Touillon).

(foto Roland Halbe).

15



opera

a cura di
margherita petranzan



“La parola greca ‘costruire’ significa anche ornamento, in un duplice senso del tutto simile a quello della parola *kosmos*”.
L’opera di architettura è, come dice Gottfried Semper, questa capacità di costruire da parte di un autore che porta a compimento una meditazione attraverso l’uso della mani, che operano secondo un progetto.
La *fabrica* è meditazione continua attraverso la pratica quotidiana.
L’opera consiste nel suo farsi.
L’opera di architettura è unità nella molteplicità e il suo fine è la forma relazionata con ciò che esiste: società-storia-natura.
L’autore si mette al servizio dell’opera per portarla alla luce, per permettere il suo realizzarsi.

biografia zaha hadid architects

18



19

Zaha Hadid ha vinto il Pritzker Architecture Prize (considerato il Nobel dell'architettura) nel 2004, e è conosciuta a livello internazionale per il suo lavoro in campo teorico ed accademico.

Assieme a Patrik Schumacher, partner dello studio, Zaha Hadid concentra il suo interesse nell'interfaccia rigorosa tra architettura, paesaggio e geologia; tale approccio porta Zaha Hadid Architects a una sperimentazione, che si avvale dell'utilizzo di tecnologie d'avanguardia, volta a integrare topografia naturale e sistemi pensati dall'uomo. Tale processo si traduce spesso in inattese e dinamiche forme architettoniche plasmate dalla realtà del sito e dai requisiti costruttivi.

Il MAXXI, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo a Roma, il BMW Central Building di Lipsia e il Phaeno Science Center a Wolfsburg, in Germania, sono eccellenti dimostrazioni della ricerca volta alla definizione di spazi complessi, dinamici e fluidi portata avanti da Zaha Hadid Architects. Progetti come il Vitra Fire Station e il Rosenthal Center for Contemporary Art di Cincinnati, vengono indicati come espressione di un'architettura che trasforma la nostra visione del futuro con nuovi concetti spaziali dalle forme audaci e visionarie.

In Italia, Zaha Hadid Architects sta lavorando alla torre e al masterplan del progetto CityLife a Milano; al terminal marittimo del porto di Salerno; alla nuova stazione ferroviaria per l'Alta Velocità a Napoli Afragola; al Regium Waterfront di Reggio Calabria; al centro commerciale, con annessi centro congressi e hotel, Jesolo Magica; al Museo dell'Arte Nuragica e Contemporanea di Cagliari.

Il lavoro prodotto da Zaha Hadid negli ultimi 30 anni è stato oggetto nel 2006 di una retrospettiva largamente acclamata dalla critica presso il Solomon R. Guggenheim Museum a New York, ed è stato presentato nell'estate del 2007 presso il Design Museum di Londra. Tra i progetti recentemente completati, ricordiamo il Nordpark Cable Railway di Innsbruck, il Mobile Art Container per Chanel, il Zaragoza Bridge Pavilion in Spagna e il Padiglione Burnham a Chicago. Nel corso del 2010, è stata inaugurata in Cina la Guangzhou Opera House.

MAXXI, roma
crediti

Committenza
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
<i>ministro</i> Sandro Bondi
Fondazione MAXXI
<i>presidente</i> Pio Baldi
<i>direttore MAXXI architettura</i> Margherita Guccione
<i>direttore MAXXI arte</i> Anna Mattiolo
Progetto
<i>progettisti</i> Zaha Hadid e Patrik Schumacher
<i>capoprogetto</i> Gianluca Racana [Zaha Hadid Limited]
Stazione appaltante
Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti
<i>ministro</i> Altero Matteoli
Provveditorato interregionale per le opere pubbliche per il Lazio, l'Abruzzo e la Sardegna
<i>provveditore</i> Giovanni Guglielmi
<i>responsabile del procedimento</i> Roberto Linetti
<i>consulente per la qualità</i> Remo Calzona
<i>direttore dei lavori</i> Roberto Tartaro
<i>direttore operativo per l'architettura</i> Mario Avagnina
Contractor progetto esecutivo ed esecuzione
Consorzio MAXXI 2006
<i>Capogruppo mandataria</i> ITALIANA COSTRUZIONI Spa (Gruppo Navarra)
<i>Mandante</i> SAC Società Appalti Costruzioni Spa (Gruppo Cerasi)
<i>Capo commessa</i> Marco Odoardi
<i>Progetto strutturale</i> Studio SPC Srl, Giorgio Croci, Aymen Herzalla

cronologia

1998	il Ministero della Difesa cede l'area delle ex caserme Montello al MiBAC che programma la realizzazione di un Centro nazionale per le arti contemporanee
1999	concorso internazionale di progettazione. Arrivano 273 proposte, tra cui la giuria ¹ seleziona 15 finalisti ² . Il progetto vincitore è quello di Zaha Hadid
2000	avvio della progettazione preliminare
2001	il MiBAC istituisce la DARC, la Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanee
2002	viene bandita la gara d'appalto integrato per la progettazione e realizzazione, vinta dall'ATI MAXXI 2006 (ITALIANA COSTRUZIONI Spa e SAC Società Appalti Costruzioni Spa)
2003	inizio delle demolizioni e, il 20 marzo, avvio ufficiale al cantiere con la cerimonia di posa della prima pietra
2004	il cantiere procede con sbancamenti, demolizioni e realizzazione delle fondazioni
2005	realizzazione piano interrato e inizio posa delle strutture in elevazione
2006	costruzione di strutture in elevazione, solai e setti in cemento armato facciavista
2007	inizio montaggio copertura, chiusura strutture in elevazione facciavista
2008	chiusura delle coperture, sistemazioni esterne
2009	finiture interne e allestimenti - architectural preview
2010	allestimento collezioni e inaugurazione ufficiale

NOTE

¹ La giuria, presieduta da Daniele Del Giudice, era composta da Glenn D. Lowry, Christian Von Holst, Giorgio De Marchis, Maria Mimita Lamberti, Arnaldo Pomodoro, Alessandra Mottola Molfino, Richard Gluckman, Jacques Herzog, Renzo Piano, Alessandro Anselmi, Gino Valle, Angelo Balducci, Enrico Mandolesi, Richard Burdett, Mirko Cardini e, per la committenza, da Sandra Pinto e Pio Baldi.

² I 15 progetti finalisti: Adam Caruso e Peter St John; Francesco Cellini e Franco Ceschi; Michele De Lucchi, Achille Castiglioni e Italo Lupi; Vittorio Gregotti; Zaha Hadid; Steven Holl e Guy Nordenson; Toyo Ito; Rem Koolhaas; Pierluigi Nicolin e Italo Rota; Jean Nouvel; Christos Papoulias; Mosè Ricci, Carmen Andriani, Aldo Aymonino, Pippo Corra e Filippo Spaini; Kazuyo Sejima; Eduardo Souto de Moura; Cino Zucchi e Stefano Boeri.

il MAXXI dà i numeri

Dimensioni	
superficie totale del lotto	29.000 mq
spazi esterni	19.640 mq
spazi interni	21.200 mq
superficie espositiva	10.000 mq
servizi (auditorium, bibliomediateca, caffeteria, ristorante ecc.)	6.000 mq
MAXXI arte	4.077 mq
MAXXI architettura	1.935 mq
cubatura totale	113.000 mc
altezza massima	22,90 mt
Dati della costruzione	
demolizioni preesistenze	100.000 mc
acciaio per le strutture	6.000.000 kg
acciaio per le carpenterie della copertura	700.000 kg
calcestruzzo gettato in opera per la realizzazione delle strutture	50.000 mc
superficie di cassero	40.000 mq di cui 20.000 mq facciavista
superfici vetrate lucernai	2.600 mq
occupati nel cantiere MAXXI	100 persone in media al giorno
(tecnici e operai) per	1500 giorni
ore di lavoro nel cantiere	1.250.000
Costo dell'opera	
150 milioni di euro	
Visitatori previsti	
tra 200 e 400mila l'anno	
Ad oggi, della collezione permanente del MAXXI fanno parte oltre 350 opere d'arte contemporanea e 75mila disegni di architettura.	

MAXXI: national museum of XXI arts
[rome, italy]
1998-2009

Architetti	Zaha Hadid Architects
Progettisti	Zaha Hadid and Patrik Schumacher
Capoprogetto	Gianluca Racana (Zaha Hadid Architects)
Team di Direzione Artistica	Paolo Matteuzzi, Anja Simons, Mario Mattia
Team di Progetto	Anja Simons, Paolo Matteuzzi, Fabio Ceci, Mario Mattia, Maurizio Meossi, Paolo Zilli, Luca Peralta, Maria Velceva, Matteo Grimaldi, Ana M. Cajiao, Barbara Pfenningstorff, Dillon Lin, Kenneth Bostock, Raza Zahid, Lars Teichmann, Adriano De Gioannis, Amin Taha, Caroline Voet, Gianluca Ruggeri, Luca Segarelli
Team di Concorso	Ali Mangera, Oliver Domeisen, Christos Passas, Sonia Villaseca, Jee-Eun Lee, James Lim, Julia Hansel, Sara Klomps, Shumon Bazar, Bergendy Cooke, Jorge Ortega, Stephane Hof, Marcus Dochantschi, Woody Yao, Graham Modlen, Jim Heverin, Barbara Kuit, Ana Sotrel, Hemendra Kothari, Zahira El Nazel, Florian Migsch, Kathy Wright, Jin Wananabe, Helmut Kinzer, Thomas Knuvener, Sara Kamalvand
Architetti locali	ABT (Rome)
Strutture	Anthony Hunt Associates (London); OK Design Group (Rome), Studio SPC Srl
Impianti	Max Fordham and Partners (London); OK Design Group (Rome)
Illuminotecnica	Equation Lighting (London)
Acustica	Paul Gilleron Acoustic (London)

cantiere MAXXI: un’eccellenza italiana

a cura di MAXXI 2006 s.c.ar.l.

La sfida della qualità posta dal MAXXI, progetto fuori dai canoni standard dell’edilizia per caratteri costruttivi e prestazionali, è stata vinta anche grazie al contributo fondamentale di architetti, ingegneri, tecnici e maestranze italiani, facenti capo al Ministero per i Beni e le Attività Culturali, al Ministero delle Infrastrutture e alle due imprese del Consorzio MAXXI 2006: ITALIANA COSTRUZIONI Spa del gruppo Navarra, in qualità di capo gruppo mandataria, e SAC Società Appalti Costruzioni Spa del gruppo Cerasi, in qualità di mandante. Cantiere “italiano”, dunque, ma nel contempo internazionale: per il confronto costante con i progettisti dello studio Hadid, presenti in fase esecutiva come Direzione Artistica, e la necessità di relazionarsi con i mercati internazionali di prodotti per l’edilizia piu’ evoluti e all’avanguardia. La committenza ha affidato al consorzio d’imprese appaltatrici, nel quadro di un contratto di appalto intergrato, la progettazione esecutiva e l’esecuzione dell’opera (*design and build*). Il consorzio MAXXI 2006, in qualità di *contractor*, è stato il referente responsabile, in fase esecutiva, della gestione di un organigramma operativo complesso, connotato dal carattere sperimentale delle lavorazioni, articolato principalmente in quattro settori:

- La produzione, a cui fa capo l’organizzazione e la logistica di cantiere, dalla gestione e formazione delle maestranze idonee a sostenere una produzione di manufatti di carattere sperimentale, all’approvvigionamento e stoccaggio dei materiali, alla manutenzione del parco macchine ed attrezzature (magazzino, gru, impianto di betonaggio istallato all’interno del cantiere).
- L’ufficio tecnico a cui fa capo l’attività di coordinamento operativo tra i diversi interlocutori progettuali e le esigenze della cantierizzazione:
 - sviluppo delle linee guida della progettazione architettonica originaria dello studio Zaha Hadid con l’approfondimento progettuale esecutivo (progetto architettonico, progetto strutturale, impianti meccanici, impianti elettrici e speciali, progetto di prevenzione incendi);
 - coordinamento dei consulenti delegati allo studio, al calcolo e alla verifica degli aspetti specialistici del progetto (miscela SCC, progettazione acustica e illuminotecnica, prestazioni di reazione e resistenza al fuoco dei materiali ecc.);
 - coordinamento degli uffici tecnici dei fornitori (progettisti casseforme e banchinaggi PERI, progettisti serramentistica LORENZON, progettisti vetrate verticali METALSIGMA ecc.).
- L’ufficio acquisti che gestisce le indagini di mercato, reperendo interlocutori capaci di rispondere ai requisiti dei capitolati prestazionali, su mercati anche esteri, con una fase di allineamento tecnico commerciale che comprende l’esecuzione, da parte delle ditte qualificate, di campionature *ad hoc* direttamente in opera.
- Il settore amministrativo, con il compito di seguire tutti gli aspetti contrattuali (contratti e controllo gestione) affiancato da un ufficio contabile

(contabilità attiva e passiva) la cui attività di controllo dello stato di avanzamento lavori è resa molto complessa dallo sviluppo quantitativo, la varietà degli interlocutori (molti internazionali) e dall’unicità delle lavorazioni.

Il processo di “design and build” del MAXXI

La realizzabilità dell’edificio non poteva essere confinata nel circuito delle consuetudini del cantiere tradizionale e un obiettivo così ambizioso si è reso raggiungibile solo attingendo ad un’eccellenza imprenditoriale. Soluzioni costruttive integrate, sperimentazione su materiali ed applicazioni site-specific, ottimizzazione della gestione logistica di cantiere, apertura di nuovi mercati internazionali di prodotti per l’industria delle costruzioni rappresentano alcune chiavi di lettura della complessità della commessa MAXXI.

Soluzioni costruttive integrate. La progettazione esecutiva dell’appaltatore ha fornito, fin dalle proposte tecniche migliorative presentate in fase di gara, soluzioni costruttive integrate con il contributo diretto dei settori impegnati nella realizzazione dei componenti. La presa in carico delle richieste delle prestazioni architettoniche del progetto – occultamento del dettaglio tecnologico all’interno degli allineamenti dell’involucro e minimizzazione dei giunti costruttivi dei materiali a favore di una lettura unitaria dei campi e l’esigenza di assicurare una precisa corrispondenza della forma ai materiali ed ai metodi costruttivi – ha richiesto lo sviluppo di linee produttive *ad hoc* per la commessa, in cui l’industrializzazione si è espressa con margini di artigianalità molto evoluti. Il sistema cassero e la copertura sono tra le espressioni più rilevanti di questo transfert di qualità *on demand* dalla progettazione all’industria di componenti:

- Il sistema copertura. La configurazione parametrica mistilinea di tutti i componenti in opera, la cui matrice di assemblaggio, con un sistema di tolleranze non proprie a un manufatto industriale, va a coincidere con le linee di forza del progetto, ha reso necessario attivare linee di produzione di pezzi speciali fuori catalogo sperimentando la fattibilità di applicazioni site specific. La necessità di ottenere conforto su scala reale delle previsioni progettuali ha reso indispensabile l’esecuzione di un prototipo che, secondo una logica operativa ben più complessa della semplice campionatura, in scala reale, riproponesse l’intero sistema di copertura pensato per le *suite*. È stata pertanto ricostruita, presso gli stabilimenti del fornitore – Lorenzon Techmec System Spa – una significativa porzione di galleria in scala reale (12,5×1,6×4,5 m), completa di tutti i previsti sistemi portanti (carpenterie metalliche: travi principali e travi secondarie a lamella) e portati (serramentistica, gusci in GRC, tende filtranti e oscuranti, diffusori, corpi illuminanti, impianto di lavaggio specchiature vetrate ecc.) con lo scopo di verificare, in rapporto ai requisiti attesi di carattere architettonico e strutturale e stante l’unicità del sistema, l’eventuale presenza di “conflitti” non prevedibili in sede progettuale.
- I casseri del MAXXI. Le prestazioni architettoniche di continuità, omogeneità e compattezza di texture richieste alle superfici in SCC (*self compacting concrete*) gettate in opera hanno rappresentato uno degli input più vincolanti del processo. Operativamente il coordinamento delle linee guida delle fasi di getto emesse della Direzione Artistica (Zaha Hadid Ltd), si è interfacciato con la progettazione strutturale delle armature e carpenterie (curata per il consorzio dal prof. Giorgio Croci e dall’architetto Aymen Herzalla), il progetto e la realizzazione delle casseforme fuori standard (PERI che ha prodotto 2200 elaborati), il mix design della miscela (consulente prof. ing. Mario Collepari, fornitore Calcestruzzi Spa) e le criticità della posa in opera del calcestruzzo in relazione al ritiro, viscosità, deformabilità delle centine curate direttamente dalla direzione di cantiere. Il controllo del posizionamento dei giunti di ripresa, la divisione in conci di notevole dimensione, il *fitting* della matrice costruttiva del facciavista con le geometrie di progetto, l’inserimento delle predisposizioni per l’integrazione di sottosistemi costruttivi all’interno dell’involucro (impianti, carpenterie, dispositivi antisismici ecc.) si sono tradotti nella progettazione e realizzazione di un sistema di casseforme modulari fuori catalogo, la cui geometria corrisponde al negativo della forma architettonica.

Sperimentazione su materiali ed applicazioni site specific. La costruzione del MAXXI si sottrae all’imperativo dell’ottimizzazione economica, il carattere identificativo dell’opera travalica il tempo di esecuzione: entrano in gioco le

variabili della sperimentazione, della prototipazione di parti costruttive per la messa a punto di tecnologie innovative. Alcune delle sperimentazioni portate avanti nel MAXXI aggiungono conoscenze significative nel campo delle applicazioni tecnologiche dell'architettura contemporanea.

Ne è un esempio rilevante la speciale miscela di cemento autocompattante messa a punto dalla ENCO del prof. Collepari, 3SCC, che presentava una serie di problematiche legate al controllo dell'elemento finito e alla messa a punto di una procedura standardizzabile in termini di previsione di tempi e costi. La miscela è stata oggetto di numerose pubblicazioni specialistiche.

Logistica e organizzazione di cantiere. La cantierizzazione, fase a valle del processo, non ha semplicemente applicato parametri consolidati da conoscenze tecniche, gestionali ed operative standard, ma ha inventato, *ex novo*, nuovi canoni di produttività che potranno servire a costruire opere a carattere sperimentale e prototipale simili al MAXXI. La verifica della fattibilità tecnica e della sostenibilità economica delle lavorazioni, il coordinamento della tempistica di costruzione, le specificità della cantierizzazione di sistemi che non fanno riferimento a uno schema tipologico ripetitivo, hanno reso l'esperienza della cantierizzazione un sistema aperto alla ricerca, continua, di metodologie per il rendimento delle fasi operative del cantiere. La presa in carico delle particolarità costruttive del calcestruzzo armato ha determinato un aumento delle difficoltà logistiche di gestione di tutti gli aspetti operativi correlati al getto: movimentazione di casseforme di grande dimensione, posa in opera di banchinaggi, gestione all'interno del cantiere di una centrale di betonaggio per la produzione *in site* della miscela di SCC.

Apertura di nuovi mercati di prodotti. Le qualità formali del progetto architettonico, espresse nel quadro di vincoli prestazionali, ha portato alla ricerca di materiali disponibili sul mercato con la necessità di relazionarsi con realtà internazionali di prodotti per l'edilizia più evoluti e all'avanguardia, alcuni di questi sono:

- dalla Germania provengono i casseri e i vetri del lucernaio di copertura;
- dalla Svizzera i prodotti per l'isolamento termico;
- dalla Francia i teli polimerici traslucidi dei controsoffitti e le lastre termofornabili per la realizzazione degli arredi fissi;
- dall'Austria i corpi illuminanti.

Il progetto esecutivo strutturale

Lo sviluppo del progetto esecutivo delle strutture in c.a. condotto, per conto dell'appaltatore, dal prof. Giorgio Croci e dall'arch. Aymen Herzalla, ha richiesto un grande impegno di ingegneria strutturale; per la redazione del progetto è stata necessaria la partecipazione di un *workgroup* di 38 professionisti, tra ingegneri e architetti. L'intero impianto architettonico si basa sul paradigma strutturale e costruttivo del setto portante in calcestruzzo armato faccia vista; la matrice statica dell'edificio è rappresentata dalle forme fluide e dinamiche che si snodano come un nastro nello spazio, sospesa nel vuoto con pochi e irregolari appoggi che, tra l'altro, devono tener conto degli effetti sismici e termici su lunghezze proprie più dei ponti che non degli edifici.

La complessità dei problemi incontrati riguarda tutte le fasi progettuali-costruttive.

- La concezione strutturale ha in primo luogo ottimizzato la distribuzione dei vincoli in modo da favorire il flusso delle forze dall'elevazione alle fondazioni, ridurre gli effetti torsionali e consentire le dilatazioni termiche. I vincoli, inoltre, sono stati progettati in modo da diventare "rigidi" sotto l'effetto del sisma, utilizzando speciali apparecchi (*shock-transmitter*) che consentono appunto di far lavorare la struttura come se fosse continuamente sotto l'effetto delle azioni dinamiche.
- La verifica del progetto strutturale si è sviluppata con il supporto di programmi specifici di calcolo, alcuni inediti, considerando in ogni fase più di 70 combinazioni di carico, compresa la deformabilità del suolo. Le armature sono state determinate con un programma che ha consentito l'ottimizzazione della distribuzione e delle quantità.
- I materiali. Si è impiegato calcestruzzo di elevate caratteristiche meccaniche e lavorabilità tale da restare a vista sulle superfici delle pareti. L'uso dell'acciaio è stato limitato alle scale, ad alcune zone specifiche e alle coperture, ove leggere travi metalliche consentono il passaggio della luce, filtrata da un sistema di diffusori regolabili.

- La realizzazione. Le fasi costruttive hanno seguito procedure rigorose in relazione al ritiro, viscosità, deformabilità delle centine e così via. Nelle zone più delicate sono stati messi in opera un sistema di martinetti e un monitoraggio idraulico in modo da regolarizzare deformazioni e forze in una struttura altamente iperstatica.

I dati costruttivi del progetto

Opere in cls

opere provvisori, banchinaggi, ponteggi e casseforme, per un valore di 14.000.000 euro (il cantiere europeo più grande della PERI Spa)

cassaforme per un totale di 30.000 mq di cui:

- 22.000 mq rettilinei
- 2700 mq curvilinei verticali
- 2500 mq rettilinei inclinati
- 2900 mq curvilinei inclinati
- tra questi 16.000 mq di cassaforma per facciavista

calcestruzzo SCC gettato in opera 30.000 mc

acciaio impiegato per le strutture 6.000.000 kg

2400 elaborati PERI per la progettazione costruttiva della cassaforme e dei banchinaggi

Copertura

pannelli vetrati per 3000 mq

acciaio per le carpenterie di copertura 700.000 kg

Lamelle 2100 ml di cui

- 1300 ml lineari
- 800 ml curve

gusci in GRC 4200 ml

650 elaborati per la progettazione costruttiva della copertura

prototipi realizzati in stabilimento:

- 1 prototipo architettonico
- 1 prototipo strutturale
- 1 prototipo impiantistico
- 1 prototipo illuminotecnico

Vetrate verticali

superfici di vetro stratificato 1000 mq

superfici di vetro REI con omologhe speciali 200 mq

Scale

carpenteria per le strutture 360.000 kg

carter di lamiera di acciaio per rivestimento 100.000 kg

telo traslucido per box luminosi 370 mq

ITALIANA COSTRUZIONI Spa

Fondata nel 1975 da Claudio Navarra, è guidata oggi dai figli Attilio e Luca, i quali hanno dato continuità a un'"ultra centenaria" tradizione imprenditoriale di famiglia nel settore delle costruzioni. La costante crescita espressa, negli ultimi anni, da un notevole incremento del proprio fatturato, l'esperienza professionale acquisita anche attraverso considerevoli investimenti in termini di risorse umane, hanno portato l'azienda al raggiungimento di alti standard qualitativi. Ciò ha consentito di operare tassativamente nel rispetto delle procedure di qualità secondo le norme ISO 9001:2000 nonché di ottenere la qualificazione per l'esecuzione di lavori pubblici con iscrizioni di considerevole importanza. In quest'ottica di costante sviluppo, Italiana Costruzioni ha aperto una nuova sede a Milano dove vengono coordinate le attività produttive del Nord Italia e ha ampliato ulteriormente i propri campi di intervento. Da un lato si rivolge ad appalti e operazioni immobiliari di sempre maggior rilievo architettonico e culturale, dall'altro ha allargato i suoi interessi verso nuove attività con il recente ingresso nel campo delle infrastrutture per la realizzazione di un lotto della terza corsia del Grande Raccordo Anulare di Roma e con la gestione e manutenzione di edifici

(*global service*). Tutto ciò testimonia l'impegno crescente di ITALIANA CO-STRUZIONI nell'intraprendere percorsi sempre più ampi nella ricerca di un'elevata qualità e della massima professionalità.

L'attività dell'impresa riguarda:

- opere pubbliche concernenti edilizia industriale, universitaria, residenziale, opere a carattere militare (caserme, carceri, centri polivalenti di formazione e addestramento);
- appalti per committenti privati, (costruzione di alberghi e centri commerciali);
- edilizia civile in ambito immobiliare;
- restauro monumentale di chiese, edifici vincolati di notevole interesse storico artistico;
- opere infrastrutturali, stradali e di urbanizzazione;
- *global service*.

Tra i principali committenti, dai quali è considerata impresa di fiducia, si elencano: il Ministero delle Infrastrutture (Provveditorato Interregionale per il Lazio, l'Abruzzo e la Sardegna, Provveditorato Interregionale Lombardia e Liguria), il Ministero dell'Interno, il Ministero della Giustizia, l'Università degli Studi di Roma La Sapienza, l'ANAS, la Congregazione per l'Evangelizzazione dei popoli (Opus Dei), l'Università Campus Biomedico, il Comune di Verona, il Comune di Milano, la FIAT, la Veneranda Arca di Sant'Antonio, l'Ospedale Pediatrico Bambino Gesù, Rocco Forte & Family, Boscolo Group ed inoltre Istituti Bancari, Assicurativi ecc.

SAC Spa

La Società Appalti Costruzioni Spa opera da lungo tempo nei settori dell'edilizia civile e delle grandi realizzazioni industriali ed infrastrutturali anche di natura militare. Grazie alla profonda esperienza maturata nel corso degli anni, la SAC Spa possiede una struttura operativa altamente qualificata, dinamica e affidabile, che si avvale anche della collaborazione di studi professionali di gran prestigio, in grado di abbracciare tutte le funzioni basilari del processo produttivo, dallo studio di fattibilità alla progettazione, dall'esecuzione alla gestione. La capacità di garantire un'assistenza tecnica, manageriale e finanziaria d'altissimo livello per la realizzazione di prodotti d'elevata qualità ha consentito alla SAC Spa di conquistare la fiducia d'importanti committenti, quali il Ministero dei Lavori Pubblici, il Ministero della Difesa, il Ministero degli Interni, il Comune di Roma, le Sovrintendenze, l'Università degli Studi di Roma, l'Istituto Superiore della Sanità, il Politecnico di Torino, la Telecom Spa, enti religiosi, società e industrie private, banche, assicurazioni, società nel settore militare e società alberghiere. La SAC Spa opera inoltre con interventi realizzati in proprio e destinati alla rivendita, mentre è presente come capogruppo in varie importanti ATI, consorzi e società collegate o controllate, impegnate nella realizzazione d'opere di gran rilievo.

MAXXI: un campus per la cultura

Il *MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo* è una fondazione costituita dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali (ministro Sandro Bondi) e presieduta da Pio Baldi. È il primo museo nazionale dedicato alla creatività contemporanea pensato come un luogo pluridisciplinare destinato alla sperimentazione e all'innovazione nel campo delle arti e dell'architettura.

La programmazione delle attività – mostre, workshop, convegni, laboratori, spettacoli, proiezioni, attività didattica – rispecchia la vocazione del museo a essere non solo luogo di conservazione ed esposizione del patrimonio, ma anche e soprattutto un laboratorio di sperimentazione e produzione artistica per dare voce ai differenti linguaggi della contemporaneità.

Nel MAXXI risiedono due istituzioni museali, il *MAXXI arte* (direttore Anna Mattiolo) e il *MAXXI architettura* (direttore Margherita Guccione). Le collezioni permanenti dei due musei sono incrementate sia attraverso l'acquisizione diretta di opere che tramite progetti di committenza, concorsi tematici, premi rivolti alle giovani generazioni, donazioni, affidamenti. Ad oggi fanno parte della collezione del MAXXI arte oltre 300 opere, tra cui quelle di *Boetti, Clemente, Kapoor, Kentridge, Merz, Penone, Pintaldi, Richter, Warhol*.

Della collezione del MAXXI architettura fanno parte gli archivi dei disegni di maestri del Novecento italiano quali *Carlo Scarpa, Aldo Rossi, Pierluigi Nervi*, progetti e opere di architetti contemporanei come *Toyo Ito, Italo Rota e Giancarlo De Carlo* e una collezione di fotografia di autori tra cui *Basilio, Barbieri, Jodice, Guidi*. Oltre ai due musei il MAXXI ospita un auditorium, una biblioteca e una mediateca specializzate, il bookshop, una caffetteria e un bar/ristorante, gallerie per esposizioni temporanee, performances, progetti formativi. La grande piazza che disegna gli spazi esterni potrà accogliere opere ed eventi live. Il MAXXI si propone come punto di riferimento per le istituzioni pubbliche e private in Italia e all'estero, così come per gli artisti, gli architetti e il pubblico più vasto.

L'architettura del MAXXI

La sede del MAXXI, progettata da Zaha Hadid (vincitrice del concorso internazionale), si trova nel quartiere Flaminio di Roma, nell'area dell'ex caserma Montello.

Il complesso architettonico – con i suoi 27mila mq circa – si integra nel tessuto della città e costituisce un nuovo spazio urbano aperto, articolato e “permeabile” al passaggio, con forme innovative e spettacolari. Un percorso pedonale esterno segue la sagoma dell'edificio, scivola sotto i volumi in aggetto e si apre in una grande piazza che, ripristinando un collegamento urbano interrotto per quasi un secolo dal precedente impianto militare, offre ai visitatori un luogo di sosta e di svago.

All'interno una grande hall a tutta altezza conduce ai servizi di accoglienza, alla caffetteria e al bookshop, all'auditorium e alle gallerie destinate a ospitare a rotazione le collezioni permanenti dei due musei, le mostre e gli eventi culturali. A fronte del segno architettonico deciso che predomina negli spazi aperti e nell'atrio, una spazialità sobria caratterizza le gallerie.

Materiali come vetro, acciaio e cemento conferiscono allo spazio espositivo un aspetto neutro mentre i pannelli mobili garantiscono la flessibilità degli allestimenti. Le forme fluide e sinuose, il variare e l'intrecciarsi dei livelli determinano – anche grazie all'uso modulato della luce naturale – una trama spaziale e funzionale di grande complessità, offrendo itinerari di visita sempre differenti e inaspettati.

Il carattere fondamentale del progetto architettonico e strutturale consiste nell'utilizzo delle *pareti* come elementi ordinatori dello spazio. Gli spazi interni delle gallerie, quasi sempre lineari, sono delimitati da coppie di pareti parallele che seguono l'andamento longitudinale dell'edificio. Il rivestimento interno in cartongesso crea una cavità tecnica che ospita la complessa dotazione impiantistica del museo.

Il sistema di *copertura* è un elemento particolarmente complesso sia sotto il profilo tecnologico che impiantistico. Esso integra gli elementi di serramento, i complessi dispositivi di controllo dell'illuminazione naturale (tende, lame orientabili ecc.), gli apparecchi per l'illuminazione artificiale, i meccanismi di controllo termoisolante, i supporti per le pannellature mobili. Le lame verticali che lo caratterizzano sono state realizzate in struttura metallica rivestita. La copertura vetrata è protetta all'esterno da un grigliato metallico che scherma la luce e consente la manutenzione. Tutti i collegamenti verticali, così come i pilastri che all'esterno sostengono i volumi in aggetto, sono invece in *acciaio*.

zaha hadid all'inaugurazione del MAXXI

30



(foto Roland Halbe)

La parola a Zaha Hadid

An interesting thing about the museum in Rome is that it is no longer an object, but rather a field, which implies that many programs could be attached to the museum. It's no longer a museum, but a center. Here we are weaving a dense texture of interior and exterior spaces. It's an intriguing mixture of permanent, temporary and commercial galleries, irrigating a large urban field with linear display surfaces. It could be a library; there are so many buildings that are not standing next to, but are intertwined and superimposed over, one another. This means that, through the organizational diagram, you could weave other programs into the whole idea of gallery spaces. You can make connections between architecture and art – the bridges can connect them and make them into one exhibition. That gives you the interesting possibility of having an exhibition across the field. You can walk through a whole segment of a city to view spaces. In Rome, the organization will allow you to have exhibitions across the field, but they can also be very compressed, so you have a great variety.

Zaha Hadid

31

zaha hadid architects il progetto dello studio hadid

32

Il MAXXI si relaziona al contesto urbano in cui è inserito riproponendo lo sviluppo orizzontale delle caserme preesistenti, contrapposto agli edifici residenziali più alti che la circondano. Lo schema geometrico del progetto si allinea con le due griglie che regolano la struttura urbanistica dell'area e la reinterpretazione di questi due schemi geometrici all'interno della proposta genera la sorprendente complessità geometrica del campus. Le due direttrici urbane sono mediate da linee sinuose che armonizzano lo schema e facilitano il flusso interno al sito. Il percorso pedonale che attraversa il campus segue la morbida sagoma del museo, scivolando al di sotto degli elementi in aggetto dell'edificio. L'interno dell'edificio si mostra ai visitatori attraverso i numerosi scorci e aperture che lo attraversano, da un canto proteggendo il suo contenuto all'interno delle solide pareti d'ambito, dall'altro invitando il visitatore attraverso le larghe superfici vetrate al piano terra. L'idea principale che informa il progetto è direttamente legata alla finalità dell'edificio come espositore di arti visive. Il sito è "solcato" da spazi espositivi, le pareti che attraversano lo spazio, la cui intersezione definisce spazio interno ed esterno. Questo sistema agisce su tre livelli, di cui il secondo è il più complesso e ricco di connessioni con vari ponti che collegano edifici e gallerie. Il visitatore è invitato quindi a tuffarsi in un denso spazio continuo piuttosto che confrontarsi al volume compatto di un edificio isolato. Gli spazi interni, definiti dalle pareti espositive, sono coperti da un tetto in vetro che inonda lo spazio di luce naturale filtrata da schiere di travetti di copertura. Questi travetti sottolineano la linearità del sistema spaziale e aiutano ad articolare le varie direzioni, sovrapposizioni e biforcazioni nel sistema delle gallerie. La linearità levigata delle pareti facilita la circolazione attraverso il campus e all'interno delle gallerie e tra gli oggetti in esposizione.

La missione del MAXXI: una fabbrica per la cultura

pio baldi

33

MAXXI significa Museo nazionale delle arti del XXI secolo. È un grande museo pubblico italiano, il primo dedicato alla creatività contemporanea, all'arte e all'architettura.

L'idea di costruire un centro di arte e architettura contemporanea nasce all'inizio del 1998. Aveva appena avuto grande risonanza l'inaugurazione del museo Guggenheim di Bilbao, ma, soprattutto, stava maturando la consapevolezza che a un grande passato artistico come quello italiano non si doveva negare la prospettiva di una continuità nel futuro. Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, fino ad allora orgogliosamente retroflesso verso la difesa di un passato illustre, avverte la necessità di promuovere anche le espressioni artistiche di oggi, quelle che potranno rappresentare i beni culturali di domani.

La costruzione sorge, poco fuori dal centro storico, sul luogo di una ex fabbrica di camionette militari. E dovrà essere una fabbrica anche il futuro museo: non solo esposizione delle opere d'arte del nostro secolo, ma anche luogo di innovazione culturale, sede per la sovrapposizione di linguaggi, laboratorio di sperimentazione artistica, macchina per la produzione di contenuti estetici del nostro tempo.

Ma perché affrontare uno sforzo economico, organizzativo e culturale così impegnativo? A quali esigenze pubbliche deve dare risposta un centro di produzione di arte e architettura contemporanea? In altri termini, qual è la missione del Museo delle arti del XXI secolo?

A questo proposito c'è da guardare indietro, molto indietro.

Per secoli e secoli l'arte e l'architettura prodotte in Italia hanno rappresentato l'avanguardia e il modello della creatività del mondo occidentale, con i grandi monumenti della romanità classica, con il medioevo di Cimabue, Giotto, Antelami, Arnolfo di Cambio, il Rinascimento di Masaccio, Donatello, Brunelleschi, e poi con Raffaello e Michelangelo, fino al barocco di Pietro da Cortona, Bernini e Borromini. Non è pensabile che il lunghissimo flusso della creatività italiana si sia interrotto e che possa fare a meno di quella promozione e di quel sostegno di cui, nell'arco dei secoli si è generalmente alimentato. Il MAXXI rappresenterà quindi la consapevolezza di quanto sia importante promuovere le espressioni della creatività di oggi in un Paese, come l'Italia, caratterizzato da secoli e secoli di primato nel campo artistico e architettonico. Le tensioni estetiche del nostro tempo saranno il prolungamento delle espressioni artistiche e culturali delle epoche passate, anche se con forme espressive radicalmente diverse. Missione del MAXXI è promuovere e sviluppare il senso di questa continuità proiettandola verso il futuro.

Ma l'utilità dell'arte contemporanea si può esplicitare anche in quella importante funzione di ricerca sperimentale che in tutte le epoche essa ha avuto. L'arte è sempre stata anticipazione di modi e di pensieri, intuizione premonitrice, sperimentazione e innovazione di linguaggi e messaggi con successiva ricaduta su altri settori creativi e produttivi. Le forme, le linee e i prodotti

zaha hadid architects il progetto dello studio hadid

32

Il MAXXI si relaziona al contesto urbano in cui è inserito riproponendo lo sviluppo orizzontale delle caserme preesistenti, contrapposto agli edifici residenziali più alti che la circondano. Lo schema geometrico del progetto si allinea con le due griglie che regolano la struttura urbanistica dell'area e la reinterpretazione di questi due schemi geometrici all'interno della proposta genera la sorprendente complessità geometrica del campus. Le due direttrici urbane sono mediate da linee sinuose che armonizzano lo schema e facilitano il flusso interno al sito. Il percorso pedonale che attraversa il campus segue la morbida sagoma del museo, scivolando al di sotto degli elementi in aggetto dell'edificio. L'interno dell'edificio si mostra ai visitatori attraverso i numerosi scorci e aperture che lo attraversano, da un canto proteggendo il suo contenuto all'interno delle solide pareti d'ambito, dall'altro invitando il visitatore attraverso le larghe superfici vetrate al piano terra. L'idea principale che informa il progetto è direttamente legata alla finalità dell'edificio come espositore di arti visive. Il sito è "solcato" da spazi espositivi, le pareti che attraversano lo spazio, la cui intersezione definisce spazio interno ed esterno. Questo sistema agisce su tre livelli, di cui il secondo è il più complesso e ricco di connessioni con vari ponti che collegano edifici e gallerie. Il visitatore è invitato quindi a tuffarsi in un denso spazio continuo piuttosto che confrontarsi al volume compatto di un edificio isolato. Gli spazi interni, definiti dalle pareti espositive, sono coperti da un tetto in vetro che inonda lo spazio di luce naturale filtrata da schiere di travetti di copertura. Questi travetti sottolineano la linearità del sistema spaziale e aiutano ad articolare le varie direzioni, sovrapposizioni e biforcazioni nel sistema delle gallerie. La linearità levigata delle pareti facilita la circolazione attraverso il campus e all'interno delle gallerie e tra gli oggetti in esposizione.

La missione del MAXXI: una fabbrica per la cultura

pio baldi

33

MAXXI significa Museo nazionale delle arti del XXI secolo. È un grande museo pubblico italiano, il primo dedicato alla creatività contemporanea, all'arte e all'architettura.

L'idea di costruire un centro di arte e architettura contemporanea nasce all'inizio del 1998. Aveva appena avuto grande risonanza l'inaugurazione del museo Guggenheim di Bilbao, ma, soprattutto, stava maturando la consapevolezza che a un grande passato artistico come quello italiano non si doveva negare la prospettiva di una continuità nel futuro. Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, fino ad allora orgogliosamente retroflesso verso la difesa di un passato illustre, avverte la necessità di promuovere anche le espressioni artistiche di oggi, quelle che potranno rappresentare i beni culturali di domani.

La costruzione sorge, poco fuori dal centro storico, sul luogo di una ex fabbrica di camionette militari. E dovrà essere una fabbrica anche il futuro museo: non solo esposizione delle opere d'arte del nostro secolo, ma anche luogo di innovazione culturale, sede per la sovrapposizione di linguaggi, laboratorio di sperimentazione artistica, macchina per la produzione di contenuti estetici del nostro tempo.

Ma perché affrontare uno sforzo economico, organizzativo e culturale così impegnativo? A quali esigenze pubbliche deve dare risposta un centro di produzione di arte e architettura contemporanea? In altri termini, qual è la missione del Museo delle arti del XXI secolo?

A questo proposito c'è da guardare indietro, molto indietro.

Per secoli e secoli l'arte e l'architettura prodotte in Italia hanno rappresentato l'avanguardia e il modello della creatività del mondo occidentale, con i grandi monumenti della romanità classica, con il medioevo di Cimabue, Giotto, Antelami, Arnolfo di Cambio, il Rinascimento di Masaccio, Donatello, Brunelleschi, e poi con Raffaello e Michelangelo, fino al barocco di Pietro da Cortona, Bernini e Borromini. Non è pensabile che il lunghissimo flusso della creatività italiana si sia interrotto e che possa fare a meno di quella promozione e di quel sostegno di cui, nell'arco dei secoli si è generalmente alimentato. Il MAXXI rappresenterà quindi la consapevolezza di quanto sia importante promuovere le espressioni della creatività di oggi in un Paese, come l'Italia, caratterizzato da secoli e secoli di primato nel campo artistico e architettonico. Le tensioni estetiche del nostro tempo saranno il prolungamento delle espressioni artistiche e culturali delle epoche passate, anche se con forme espressive radicalmente diverse. Missione del MAXXI è promuovere e sviluppare il senso di questa continuità proiettandola verso il futuro.

Ma l'utilità dell'arte contemporanea si può esplicitare anche in quella importante funzione di ricerca sperimentale che in tutte le epoche essa ha avuto. L'arte è sempre stata anticipazione di modi e di pensieri, intuizione premonitrice, sperimentazione e innovazione di linguaggi e messaggi con successiva ricaduta su altri settori creativi e produttivi. Le forme, le linee e i prodotti

della ricerca artistica spesso diventano oggetti d'uso attraverso il disegno e la produzione industriale o si ripetono e si riproducono nei mondi paralleli della moda, del cinema, della pubblicità, della grafica. La vita produttiva spesso imita l'arte, ne discende: immagini pubblicitarie, design, architettura spesso riutilizzano e metabolizzano idee, forme e modi che sono stati espressione artistica.

Da questo punto di vista il MAXXI punta a essere un centro di eccellenza, uno snodo interattivo in cui andranno a convergere e potranno essere mescolate e riprodotte le più diverse forme di espressività, produttività e creazione.

C'è poi una funzione dell'arte come mezzo di comunicazione per la composizione dei contrasti o, quanto meno, per la comprensione delle cause, delle differenze e delle disomogeneità che li generano. L'arte è infatti linguaggio iconico e simbolico e quindi dotato di una comprensibilità superiore a quella del linguaggio parlato o scritto che comprende, nel mondo, centinaia di lingue e di dialetti diversi. La maggior parte dei conflitti che caratterizzano i rapporti tra stati e civiltà nel mondo di oggi è di tipo culturale prima ancora che bellico. È evidente, quindi, che l'immediatezza e l'universalità della comunicazione artistica possono contribuire alla comprensione di mondi e culture altrimenti estranei e potenzialmente confliggenti, favorendo la coesistenza delle differenze.

E infine, l'arte e l'architettura sono componenti essenziali dell'immagine e della percezione di un paese all'estero, l'arte è da sempre veicolo dell'immagine di un paese nel mondo. Essa ne esprime la vivacità culturale, la capacità di innovazione, la propensione alla ricerca creativa e originale. L'arte italiana, quindi, esprime e racconta l'Italia. Essa è in grado di comunicare non solo il Made in Italy, cioè il prodotto italiano, ma qualcosa di più esteso e complessivo che si può chiamare lo stile di vita italiano il *vivi italiano*. Ciò è vero oggi con un'immediatezza e con una velocità tanto maggiori quanto più intensi e rapidi sono diventati i processi di mondializzazione e di mescolanza tra i mercati e le culture del pianeta.

Da questo punto di vista il MAXXI sarà una sorta di antenna che trasmette i contenuti dell'Italia verso l'esterno e che a sua volta riceve dall'esterno i flussi della cultura internazionale. Sarà proiettato verso il mondo e contemporaneamente esprimerà fortemente lo spirito di rappresentazione della particolarissima cultura che è nata in questo Paese.





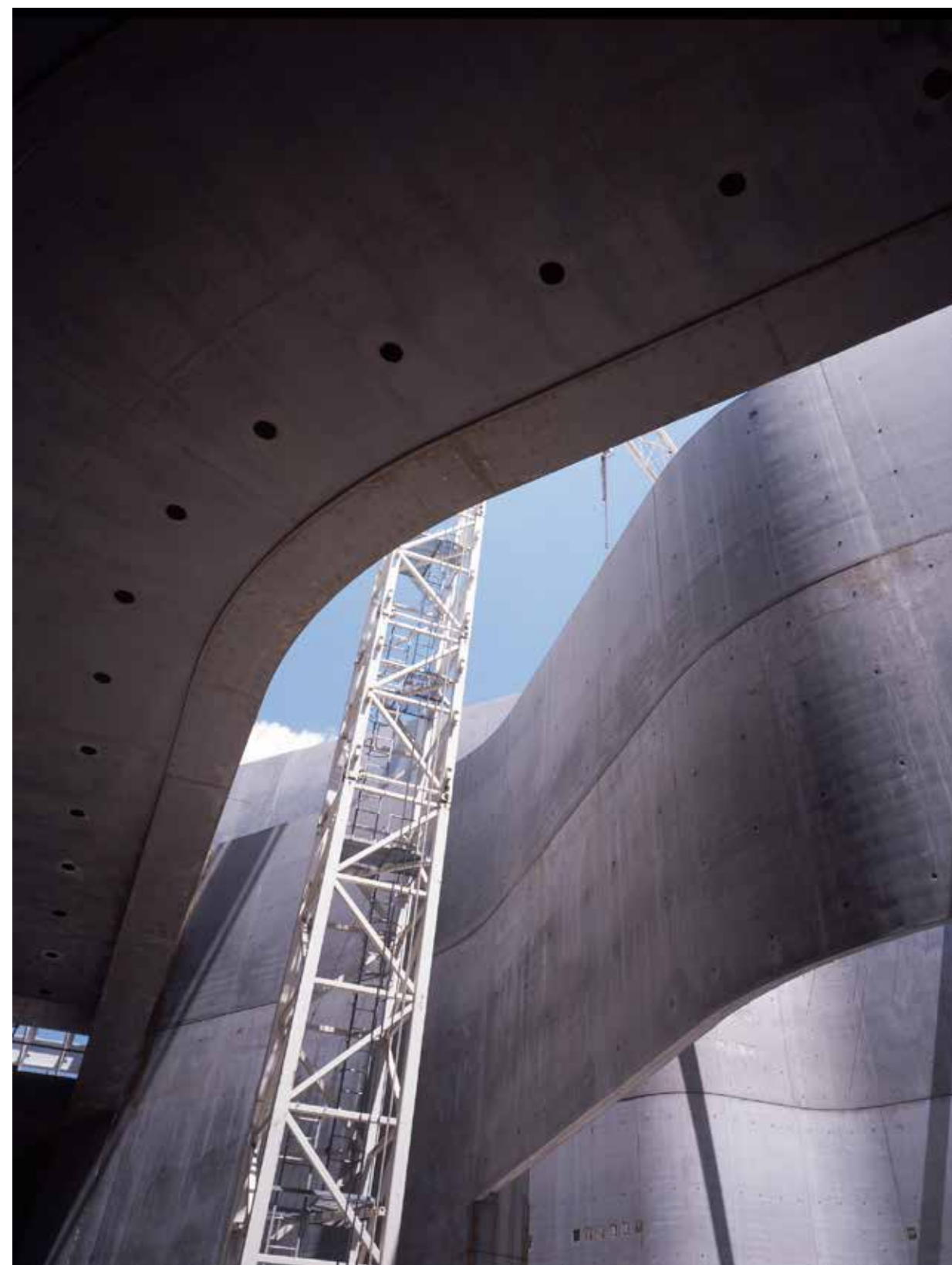


38

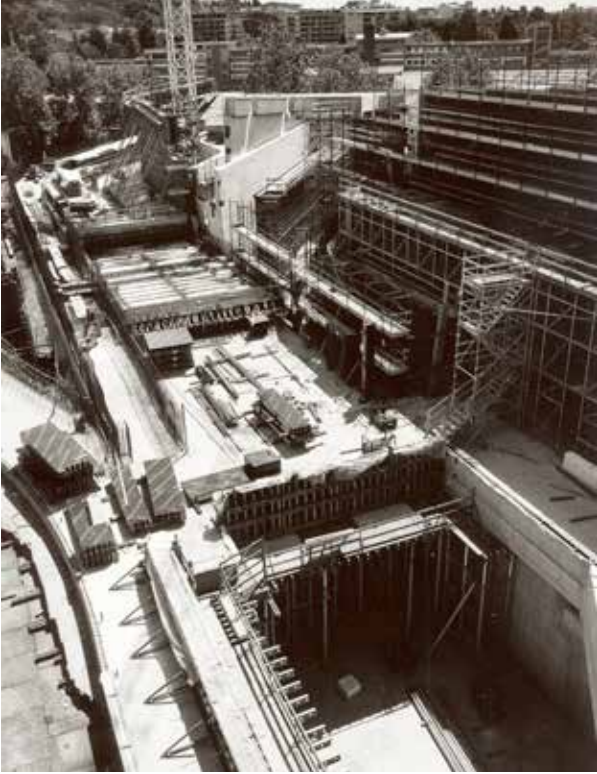


(foto Giovanni Chiamonte)

(foto Hélène Binet)

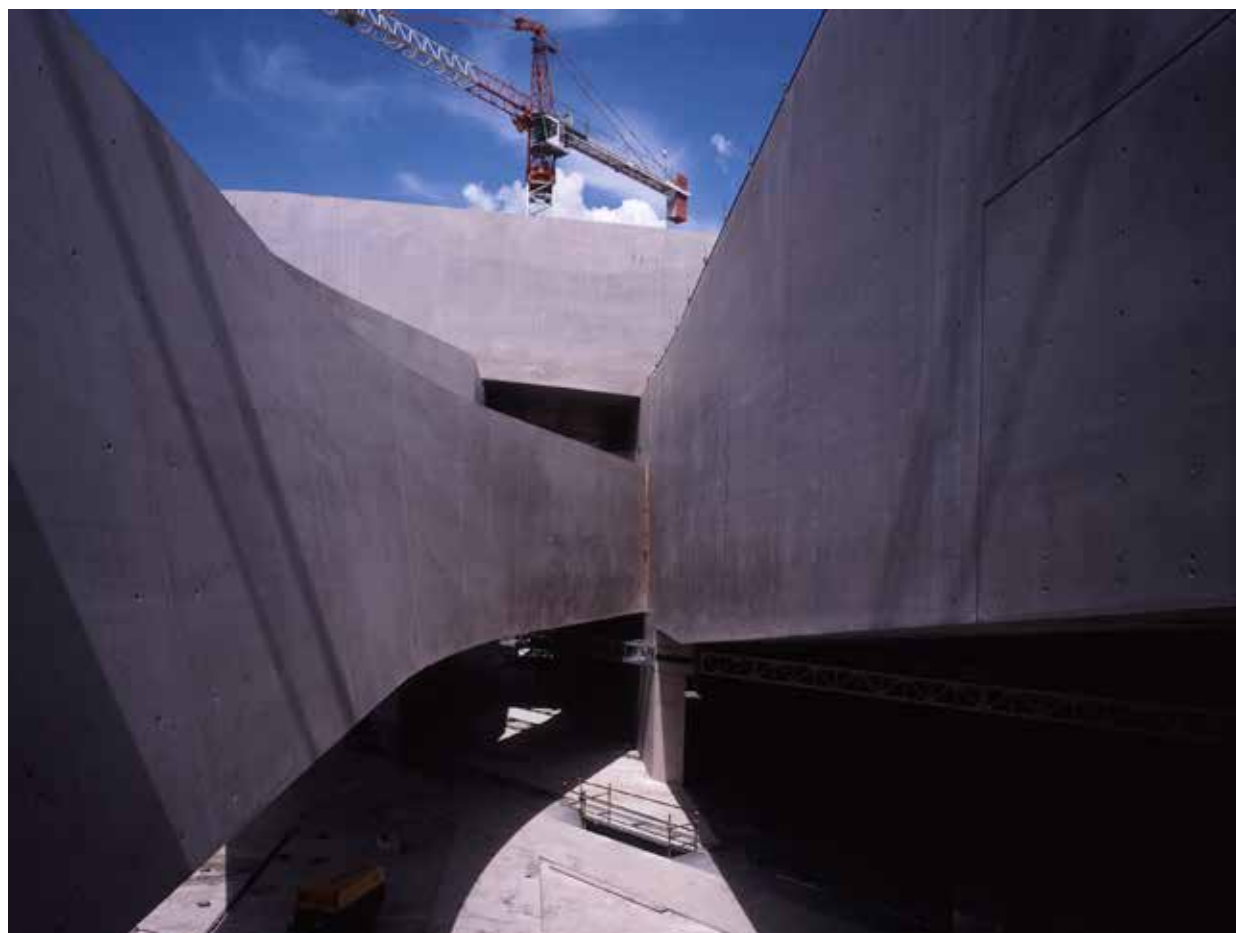


39











48



(foto Gabriele Basilico)



49



(foto Roland Halbe)



(foto Iwan Baan)



(foto Roland Halbe)

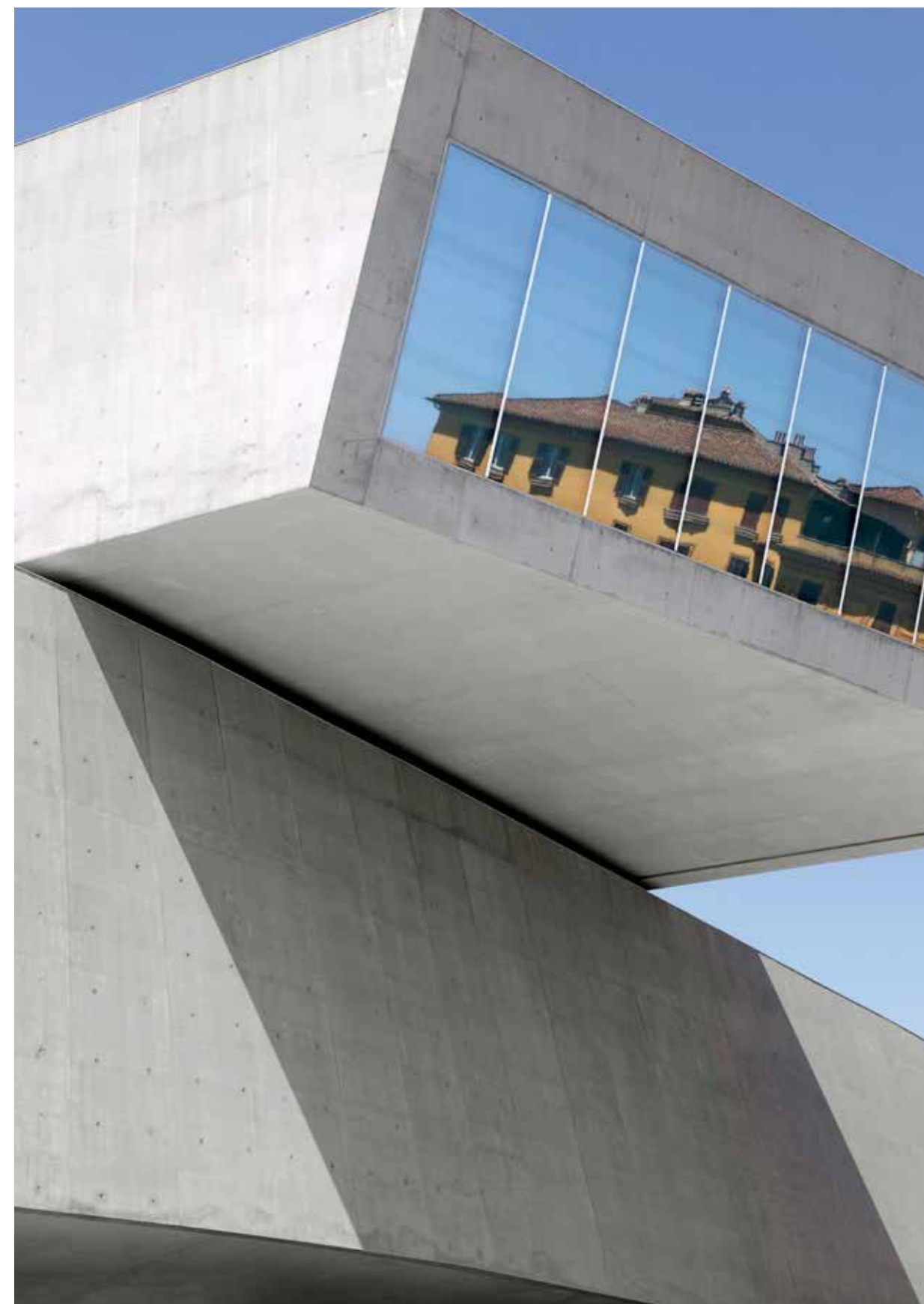


(foto Iwan Baan)
 (foto Roland Halbe)
 (foto Iwan Baan)





(foto Iwan Baan)



(foto Bernard Touillon)



(foto Roland Halbe)

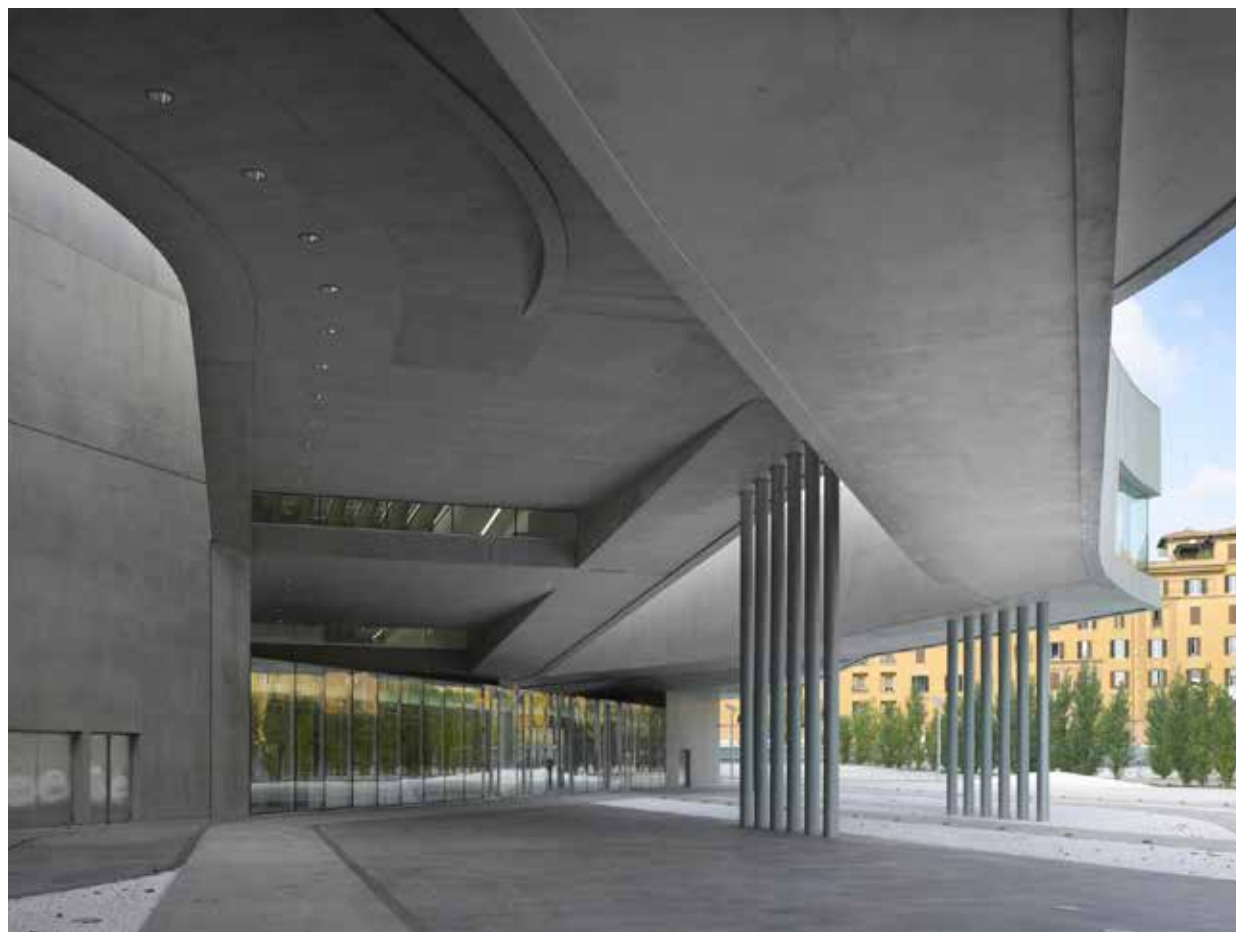
60



61



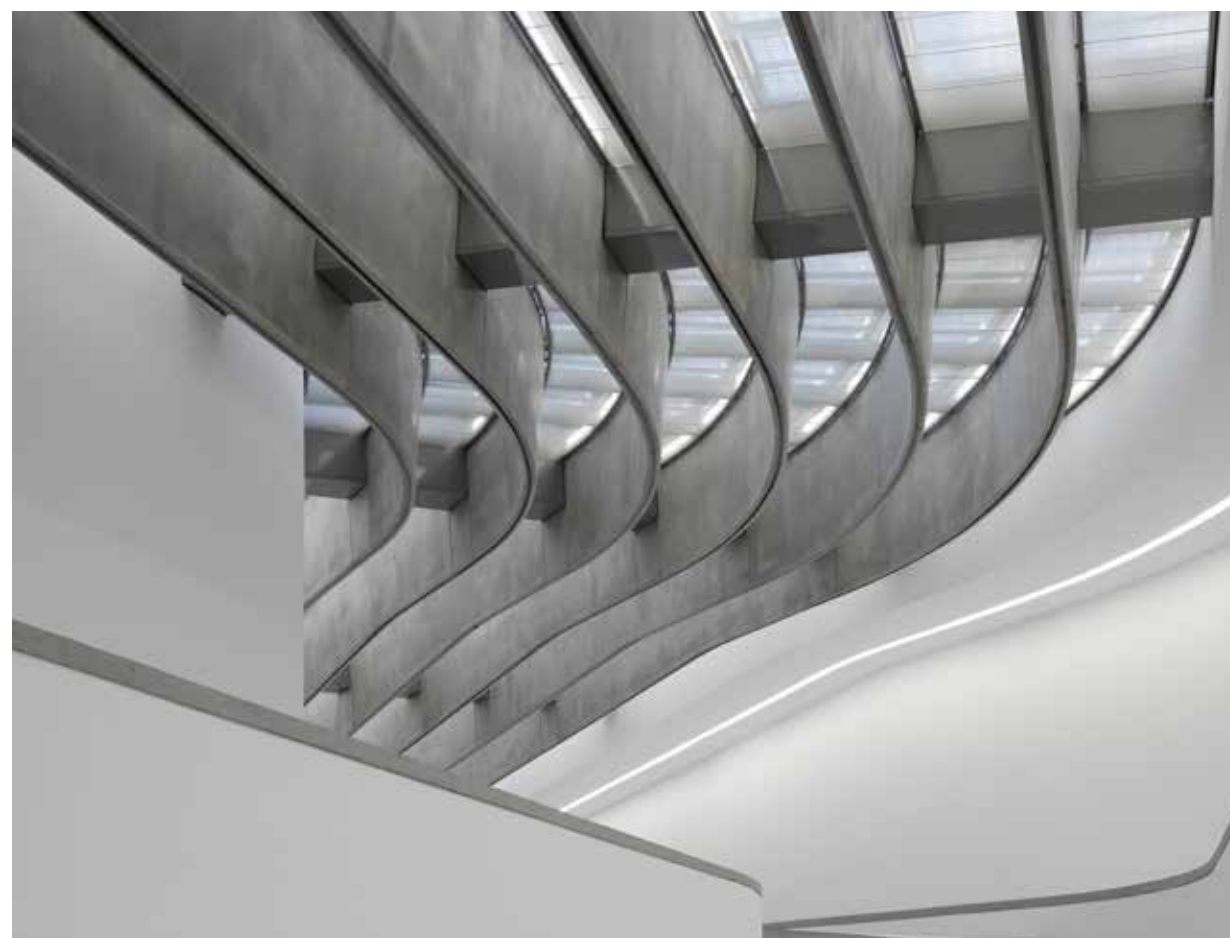
62



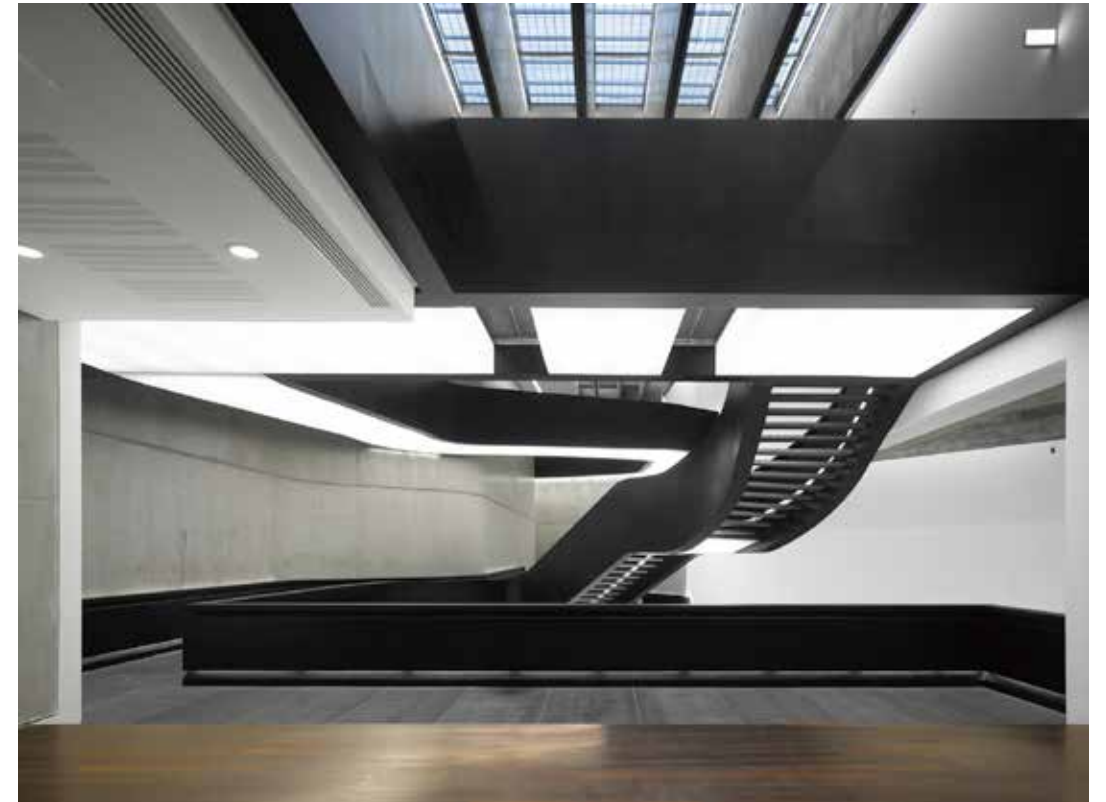
63



(foto Roland Halbe)











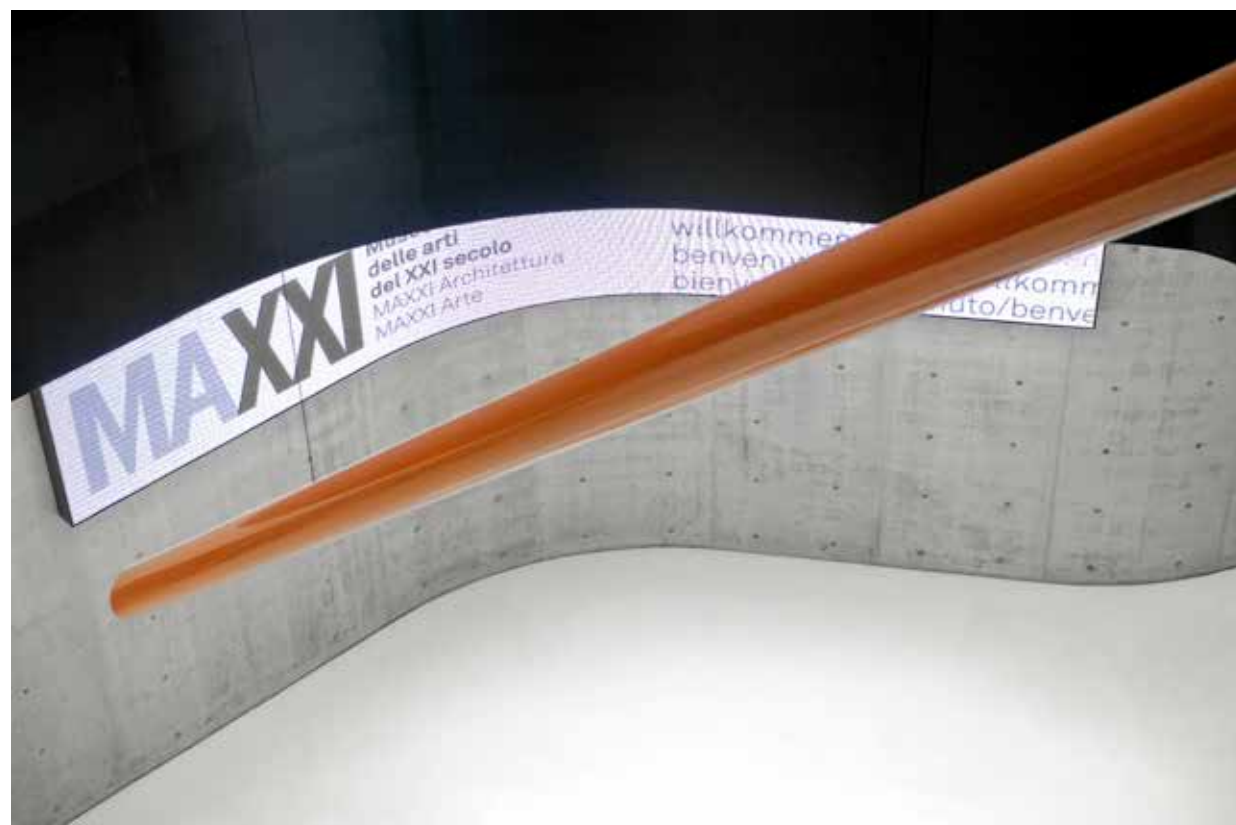
(foto Iwan Baan)

nelle pagine precedenti
e successive
(foto Iwan Baan)





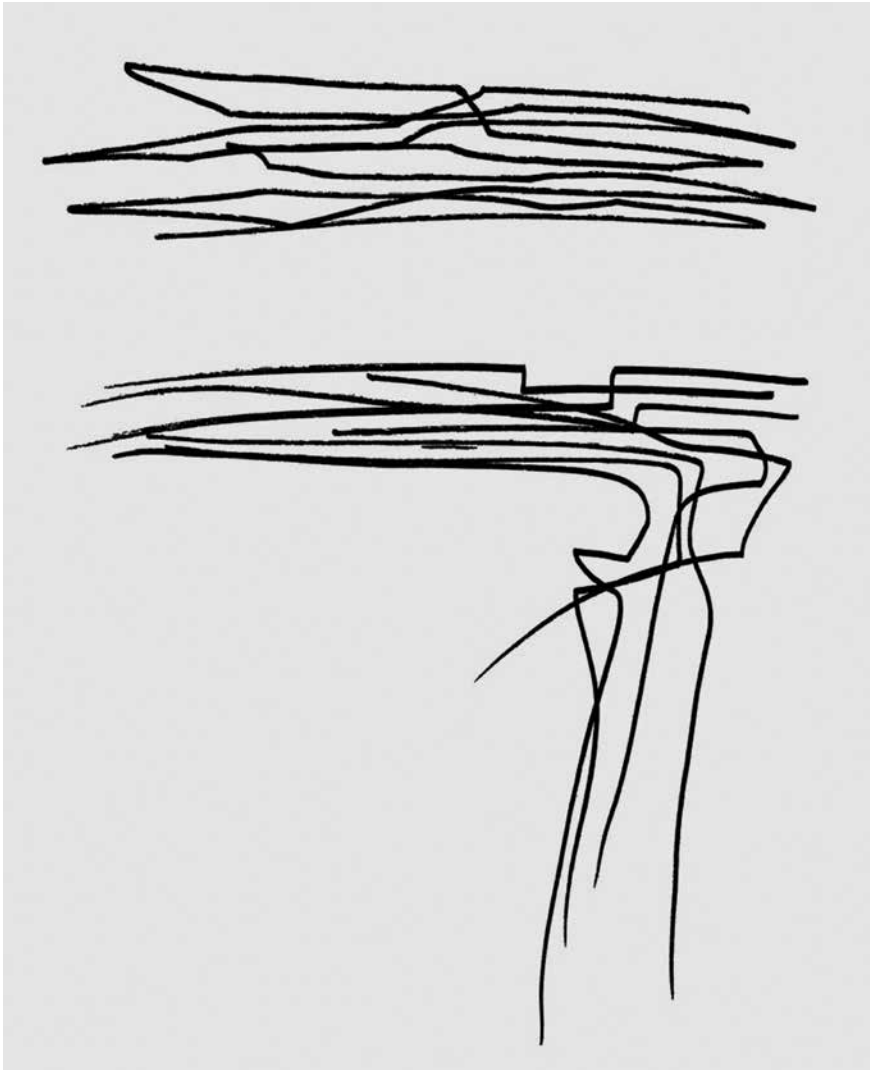
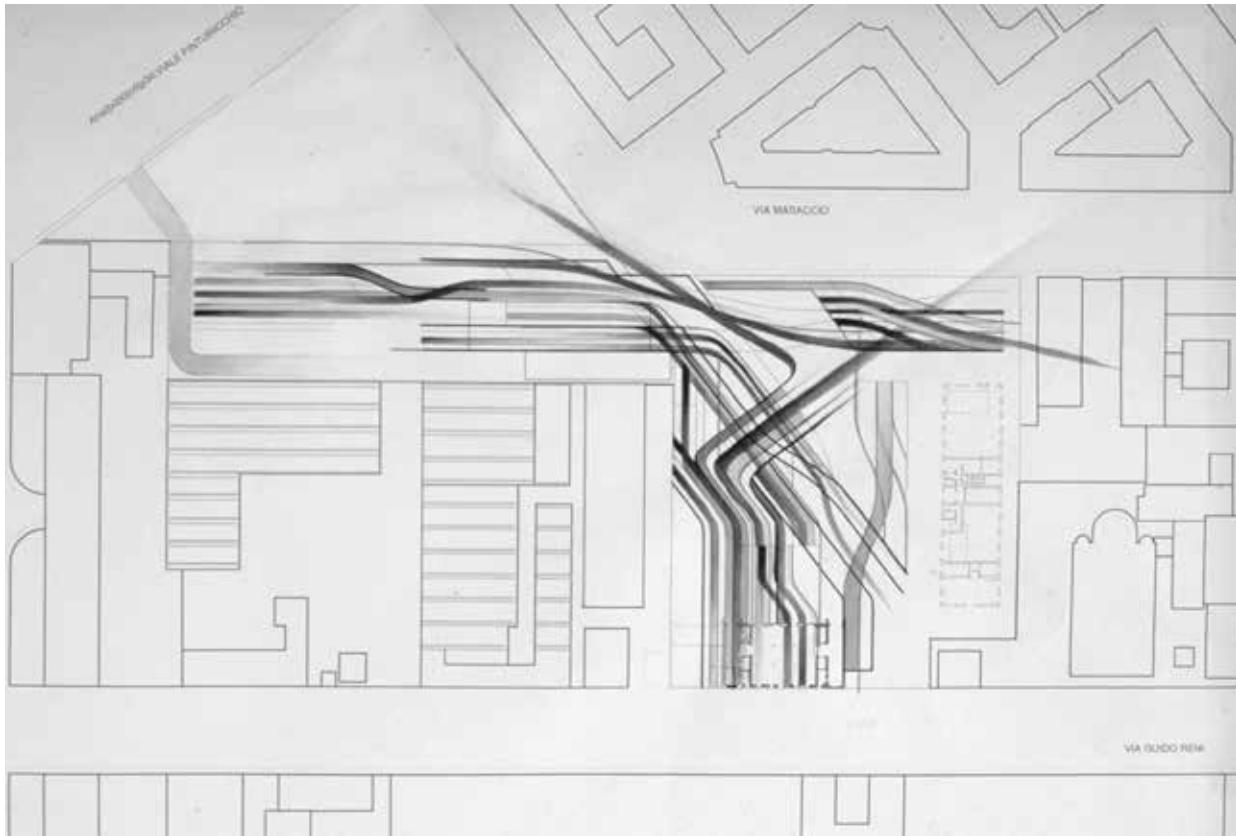
78

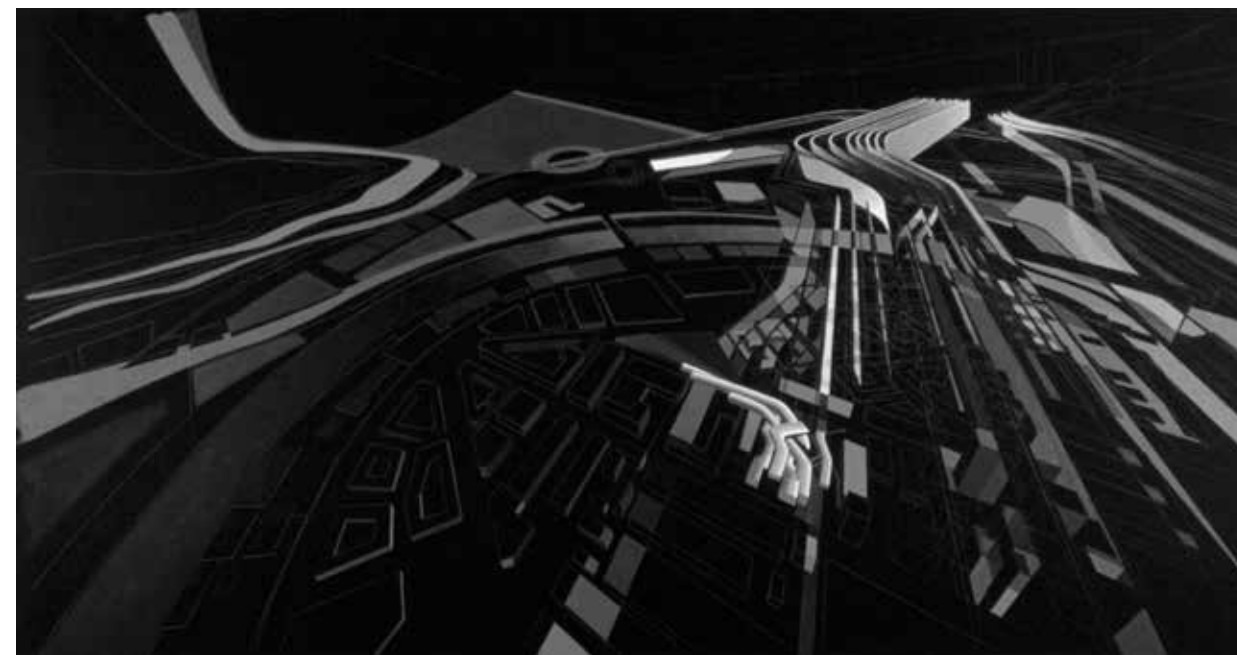
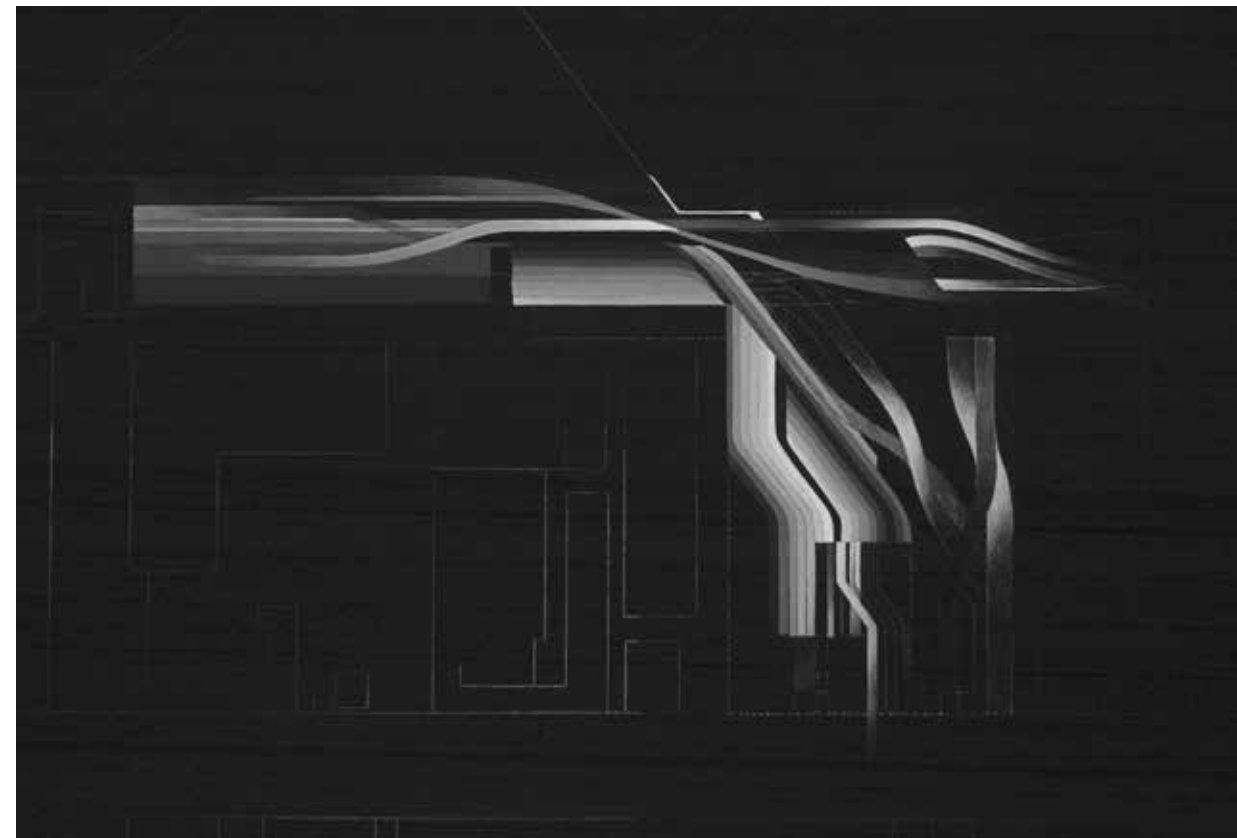


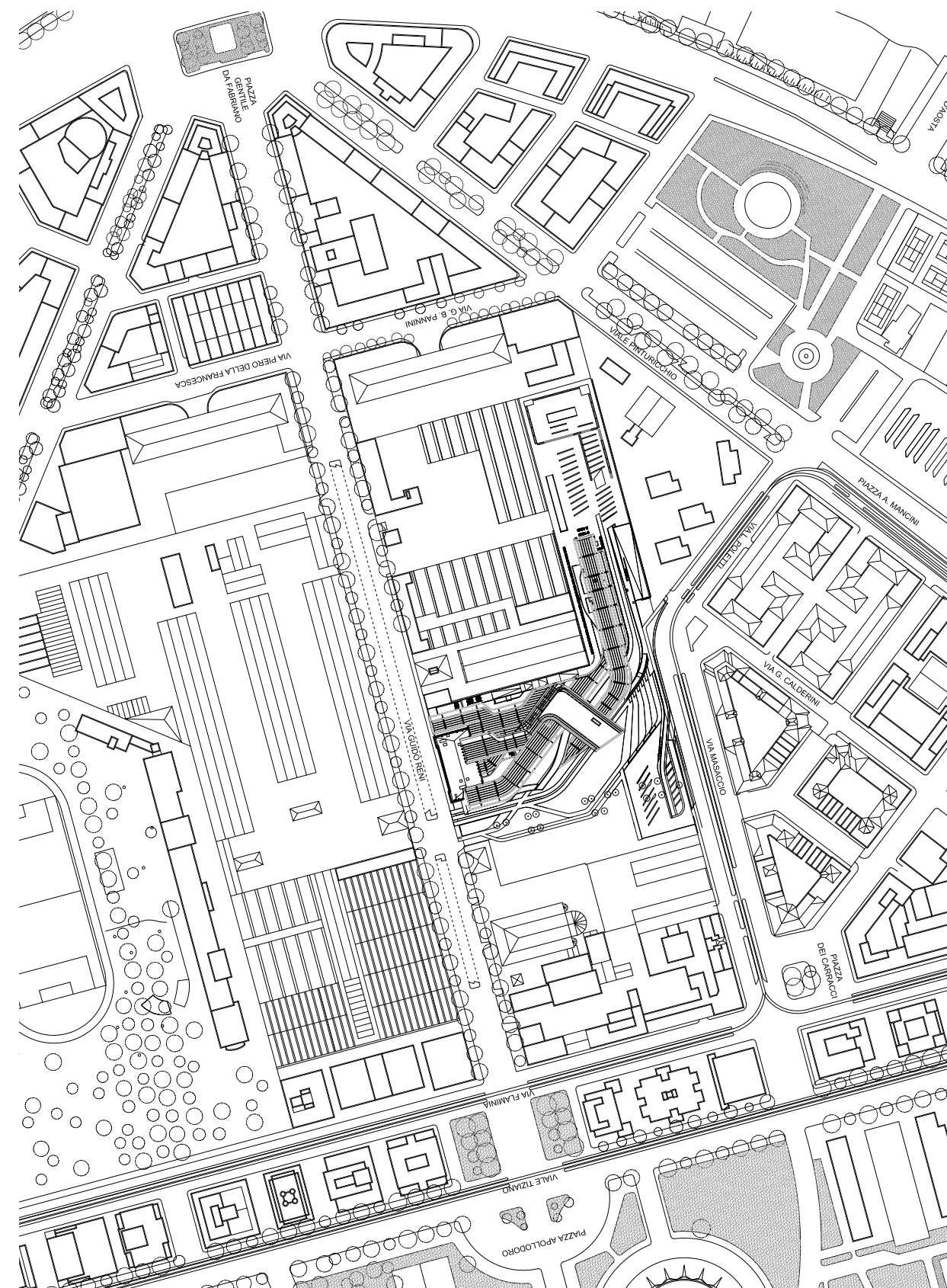
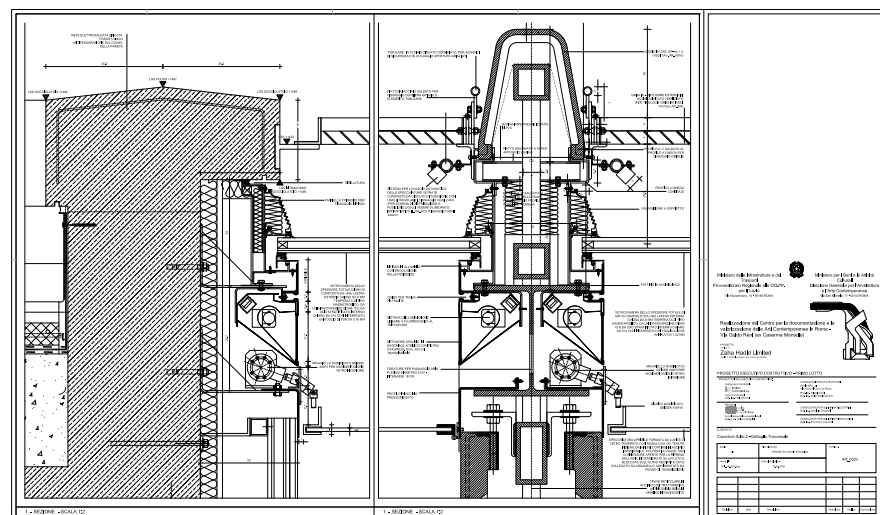
79

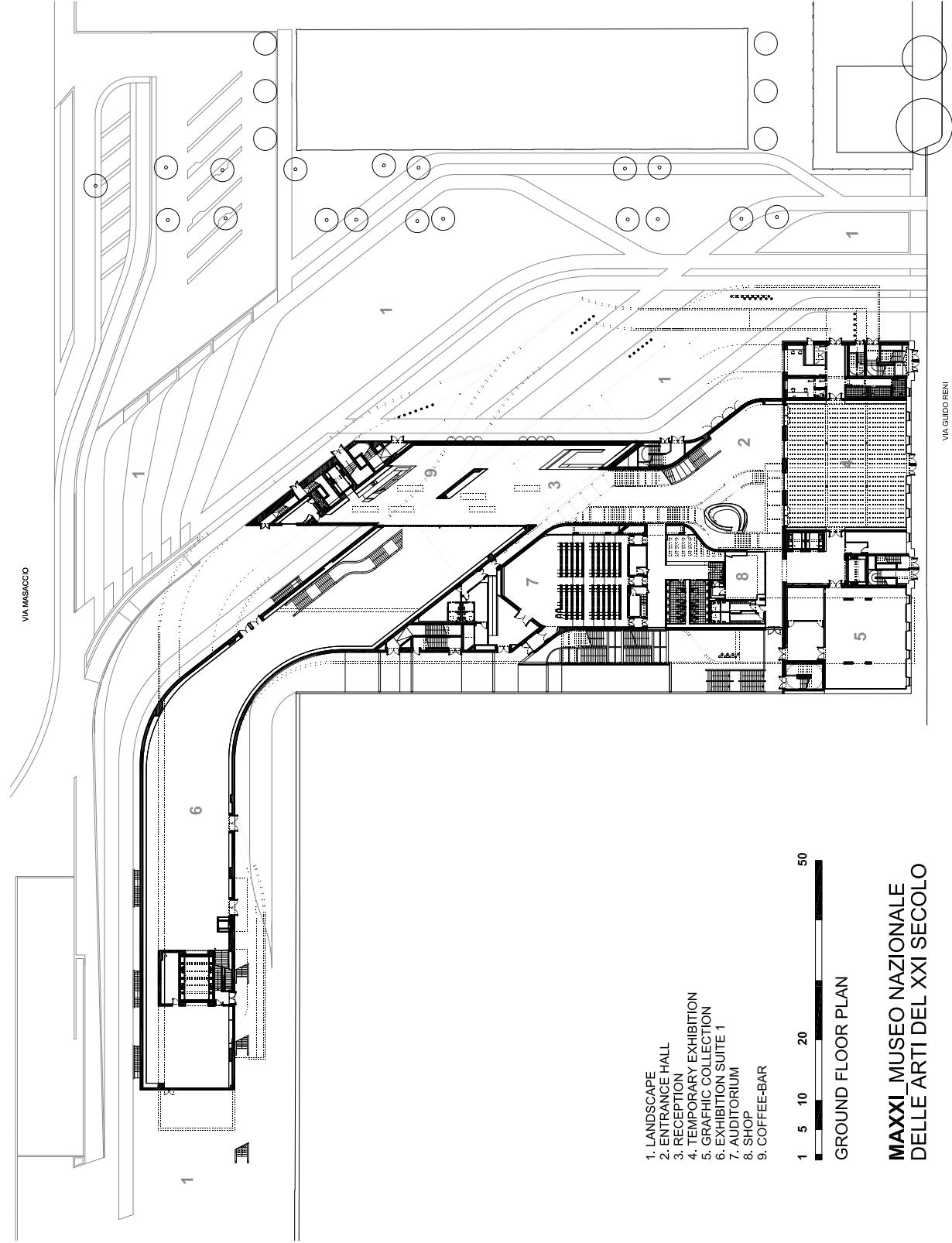




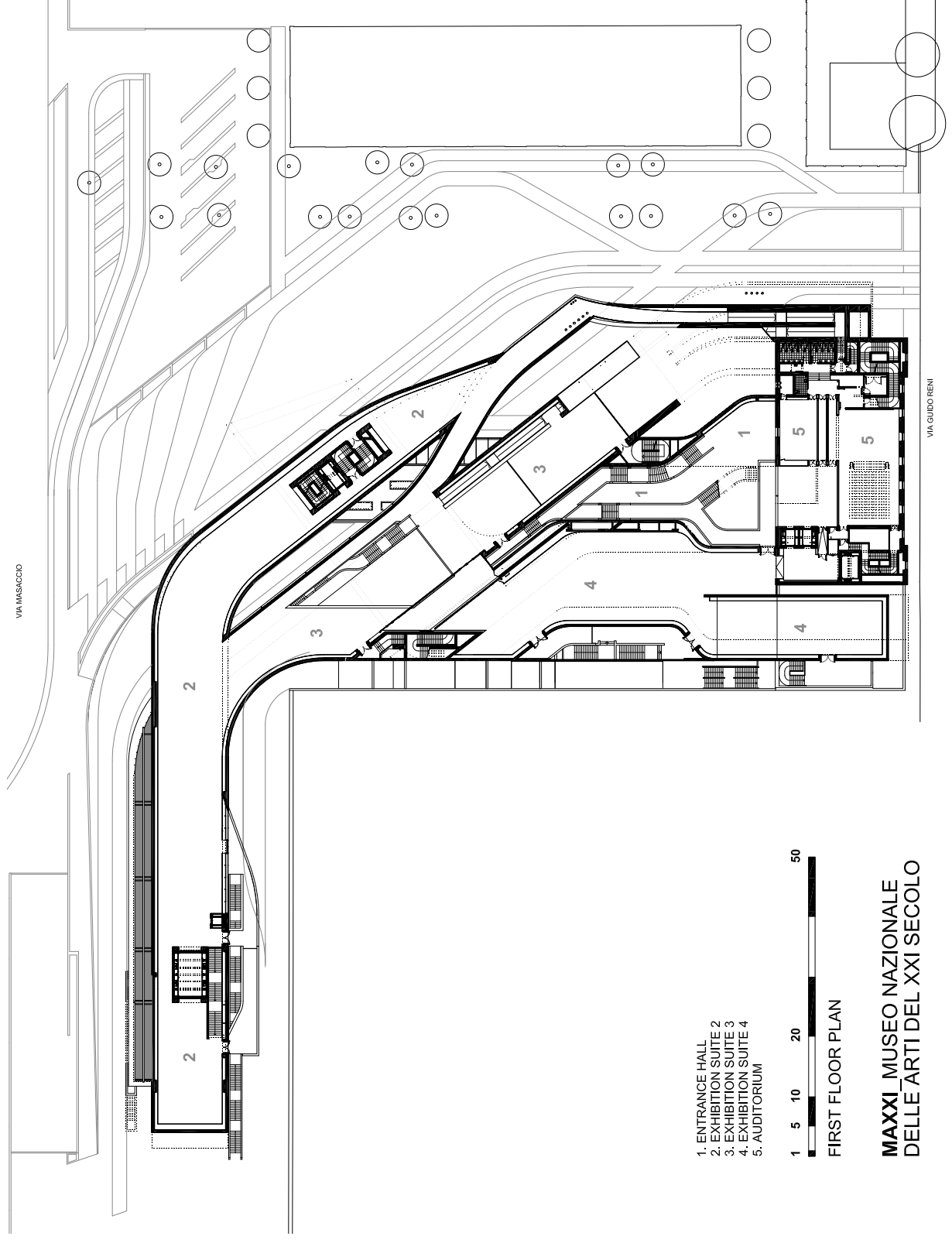




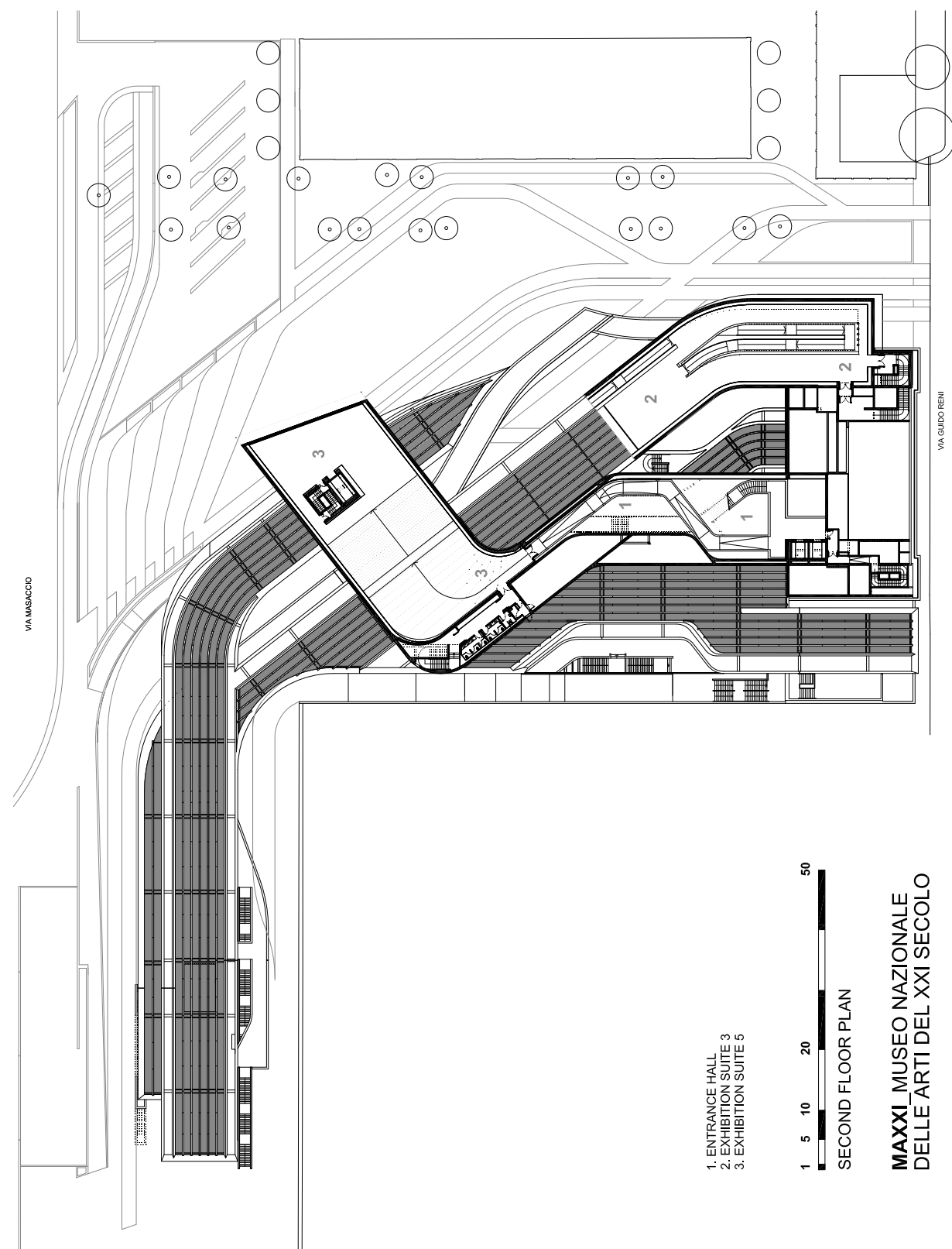




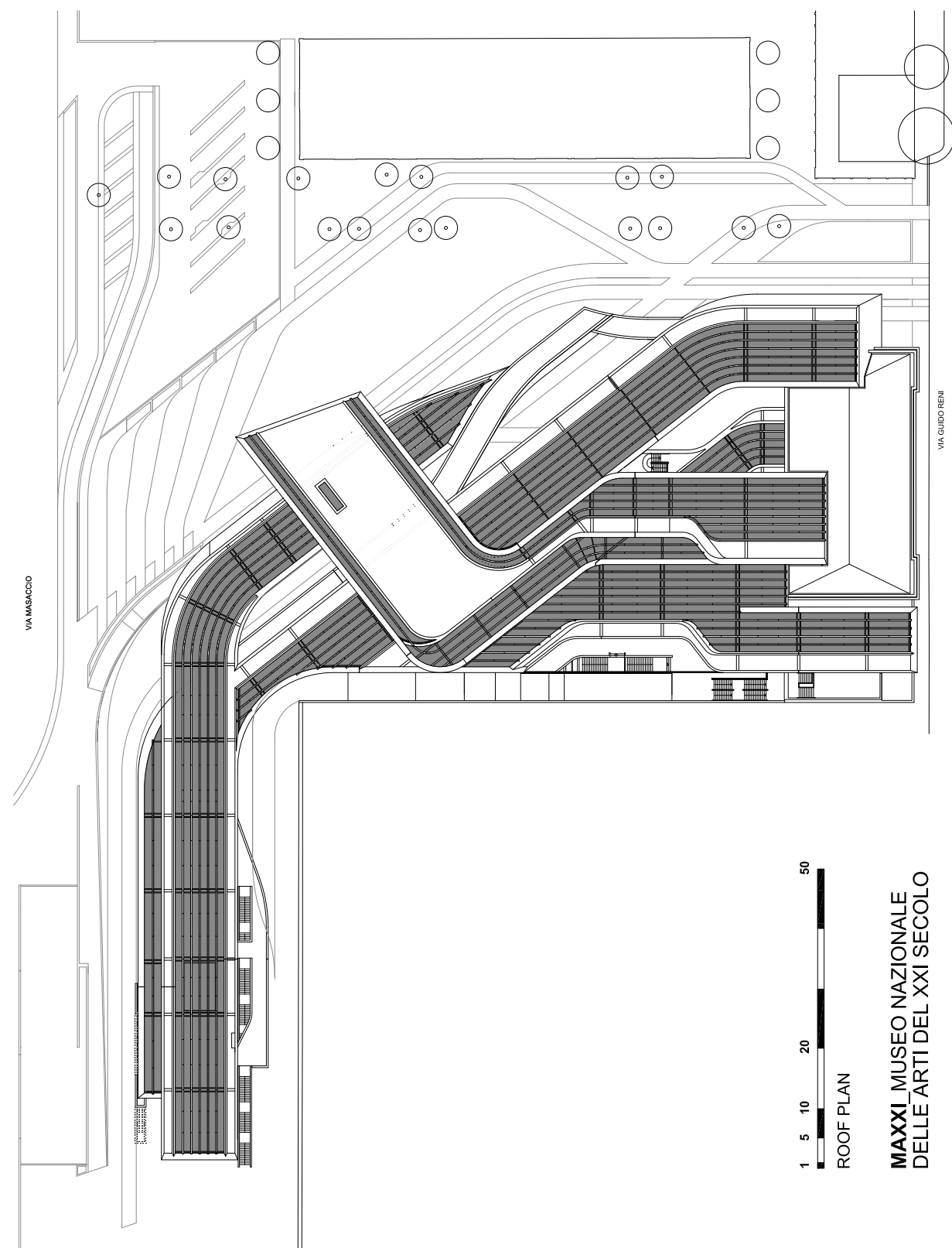
Pianta piano terra.



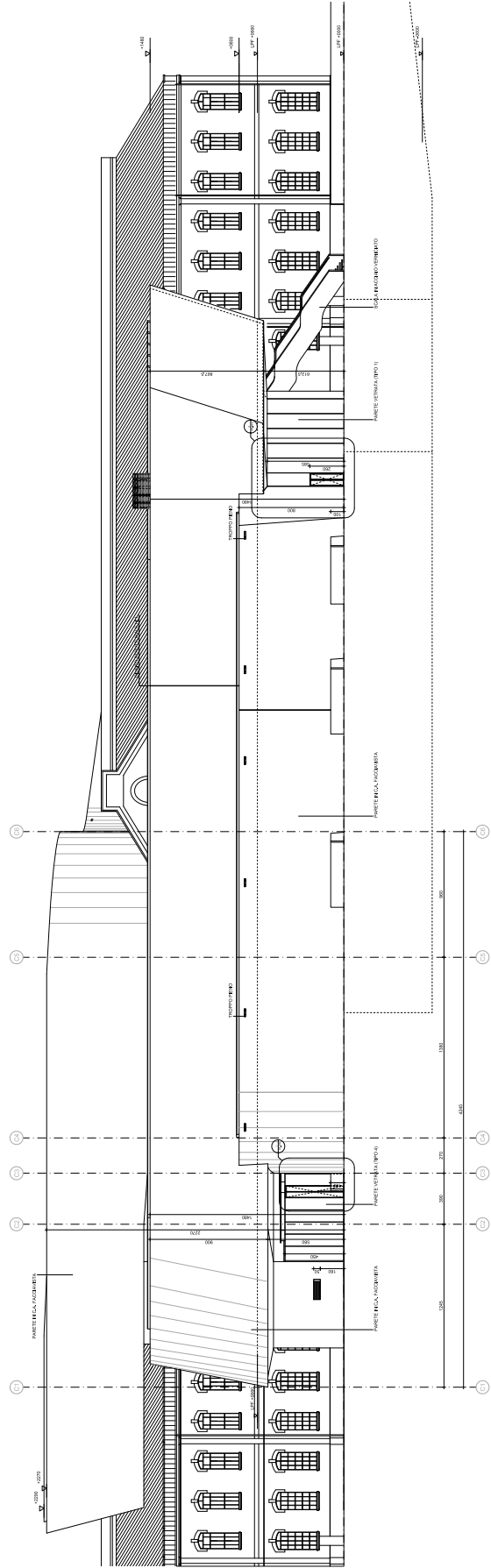
Pianta piano primo.



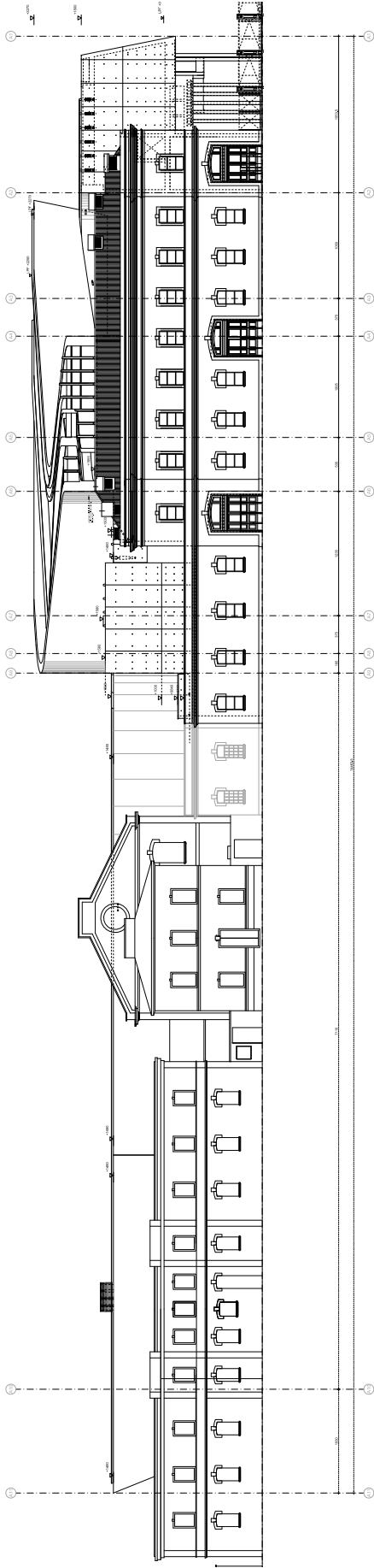
Pianta piano secondo.



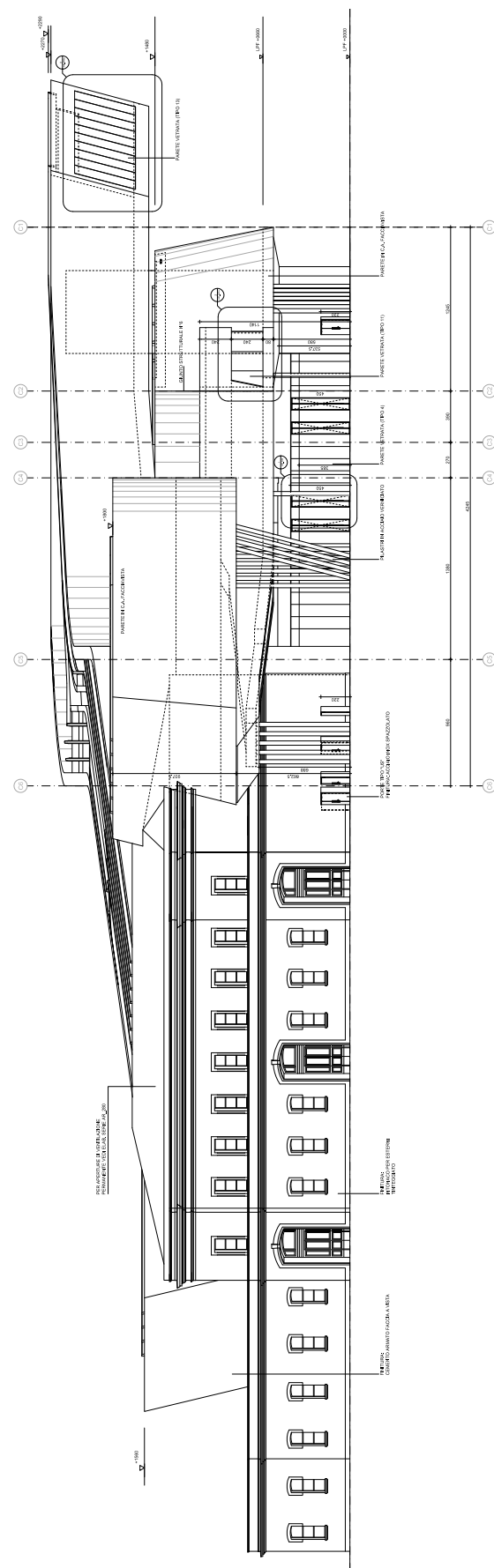
Pianta copertura.



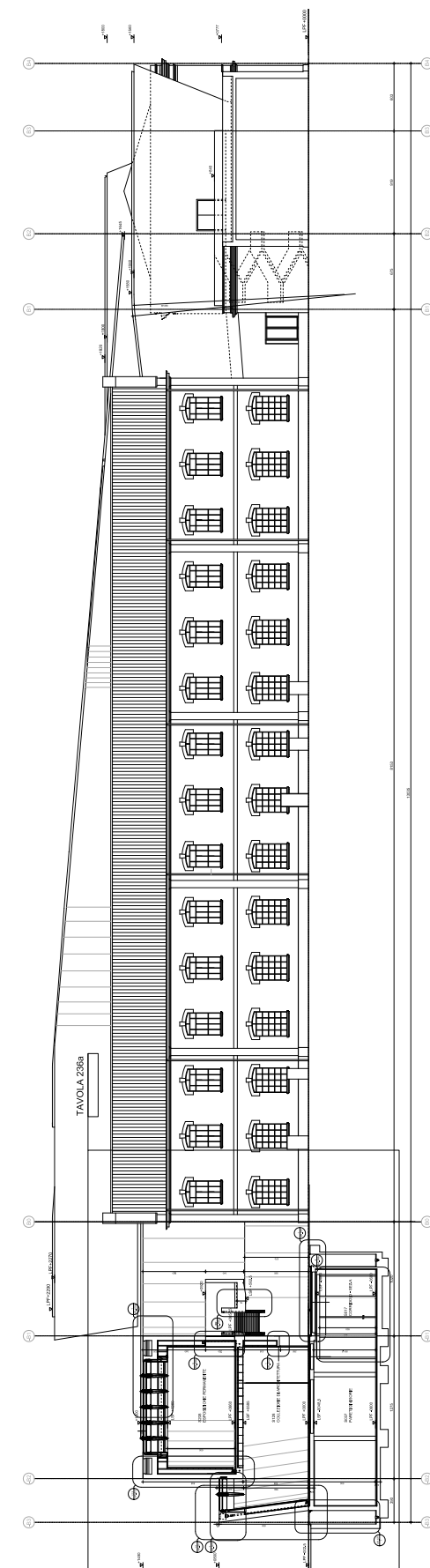
Prospetto nord.



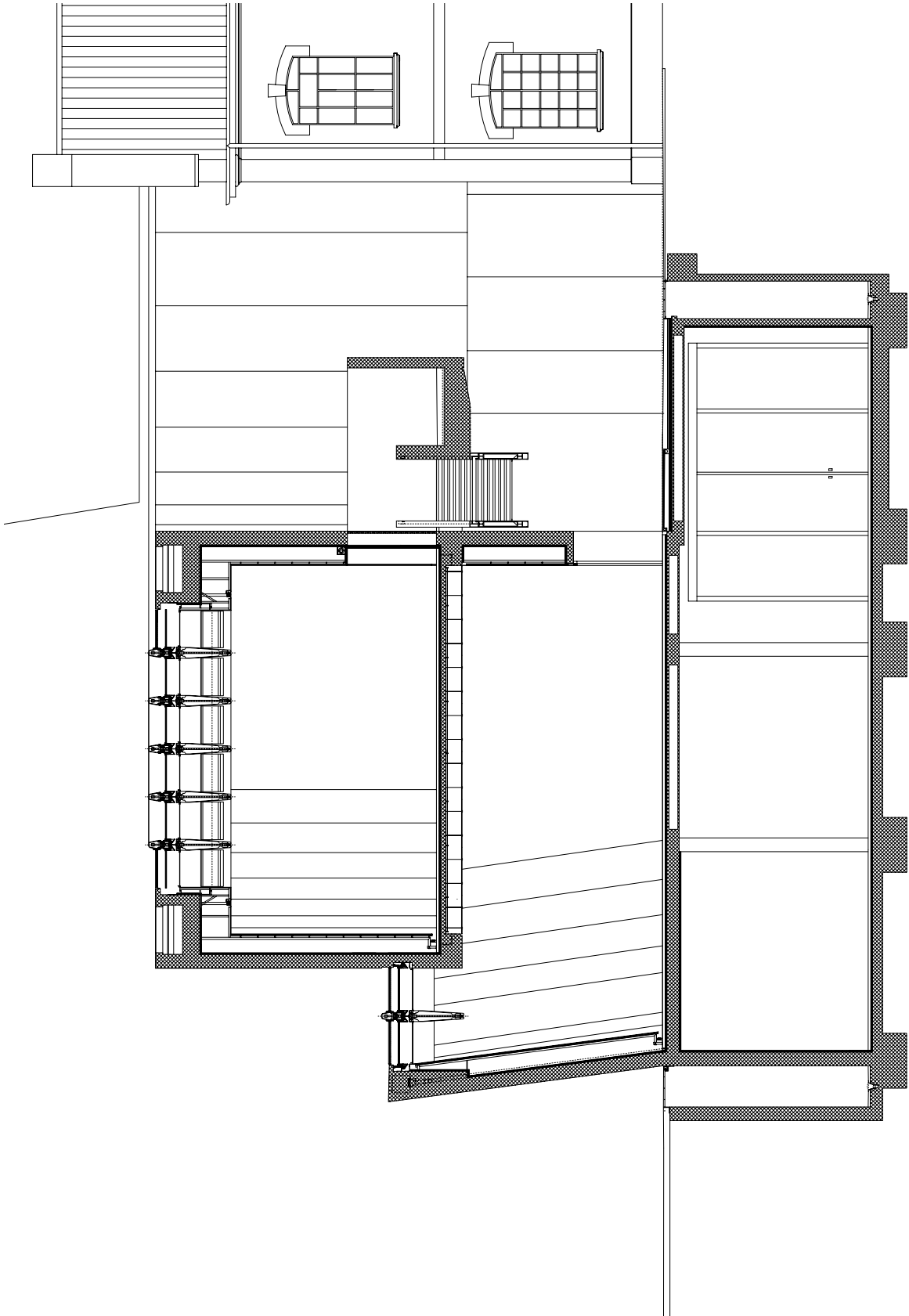
Prospetto sud.



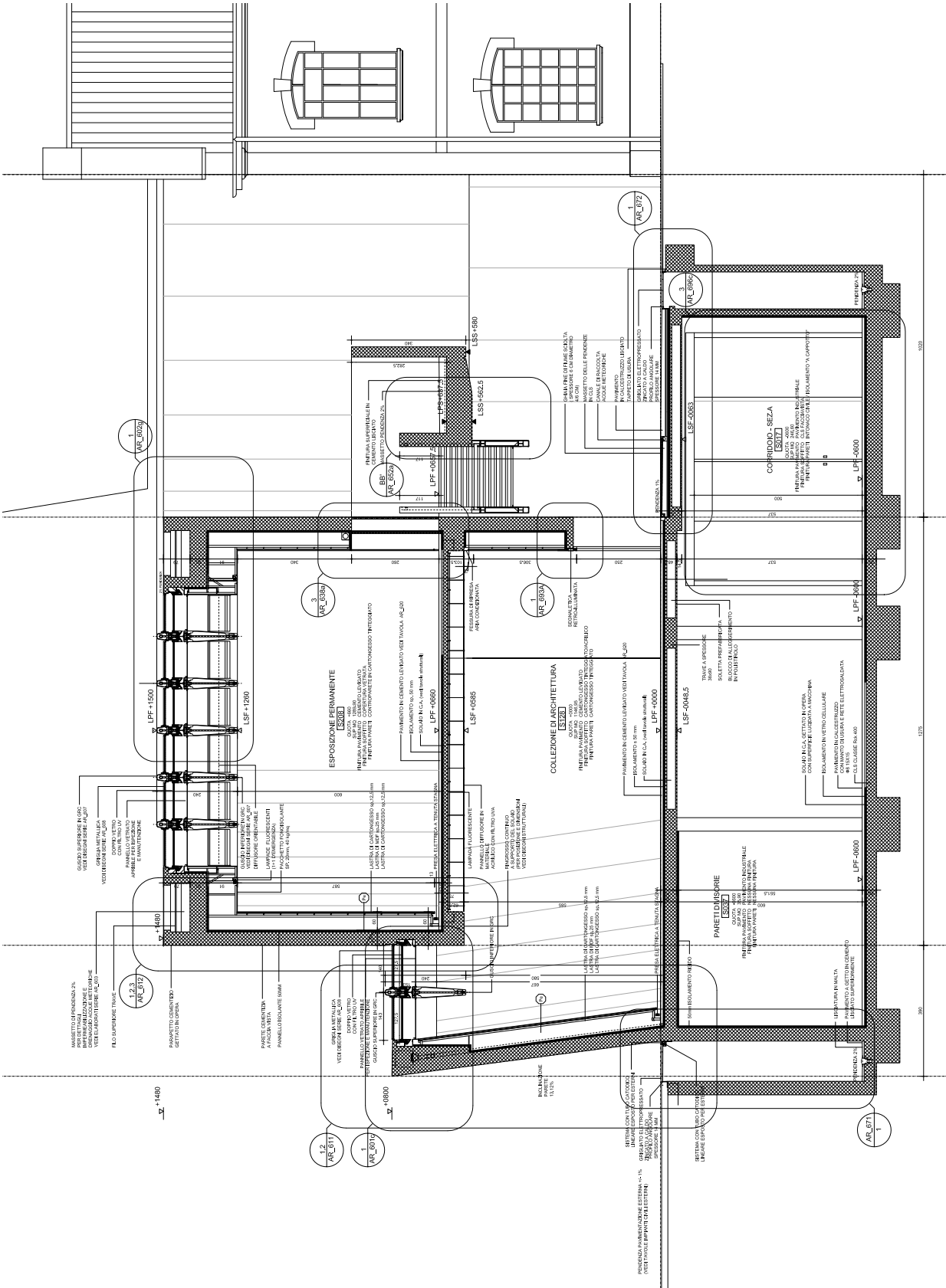
Prospetto sud-est.



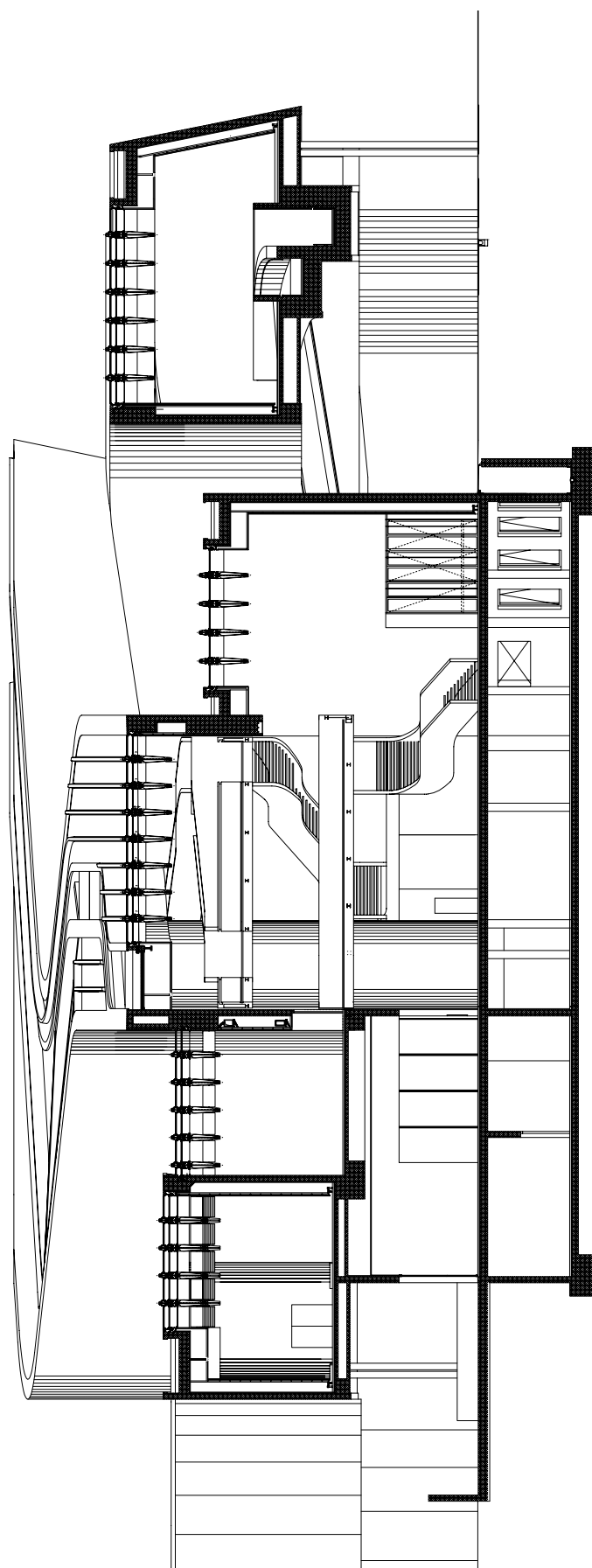
Sezione trasversale gallerie.



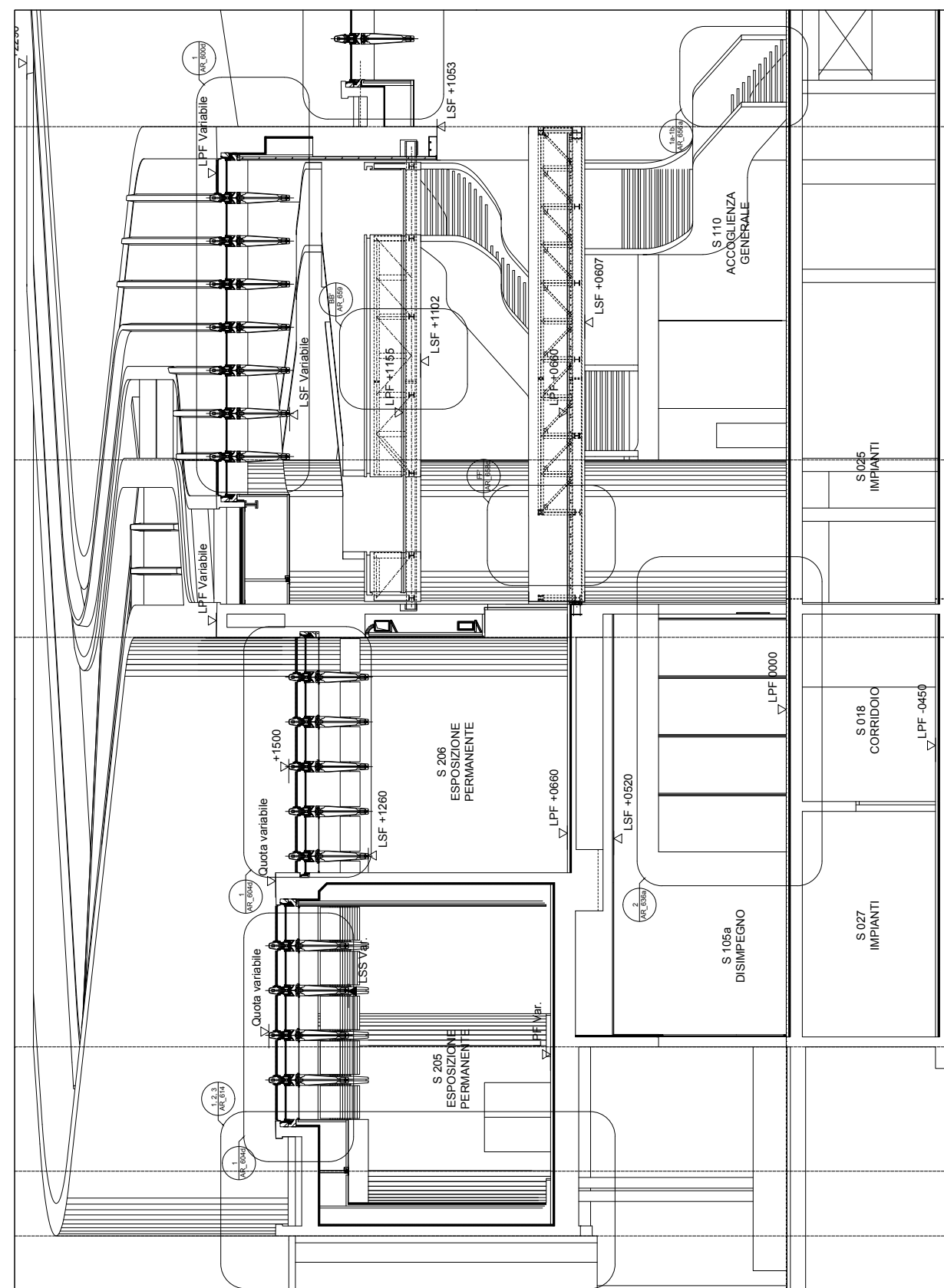
Sezione trasversale gallerie.



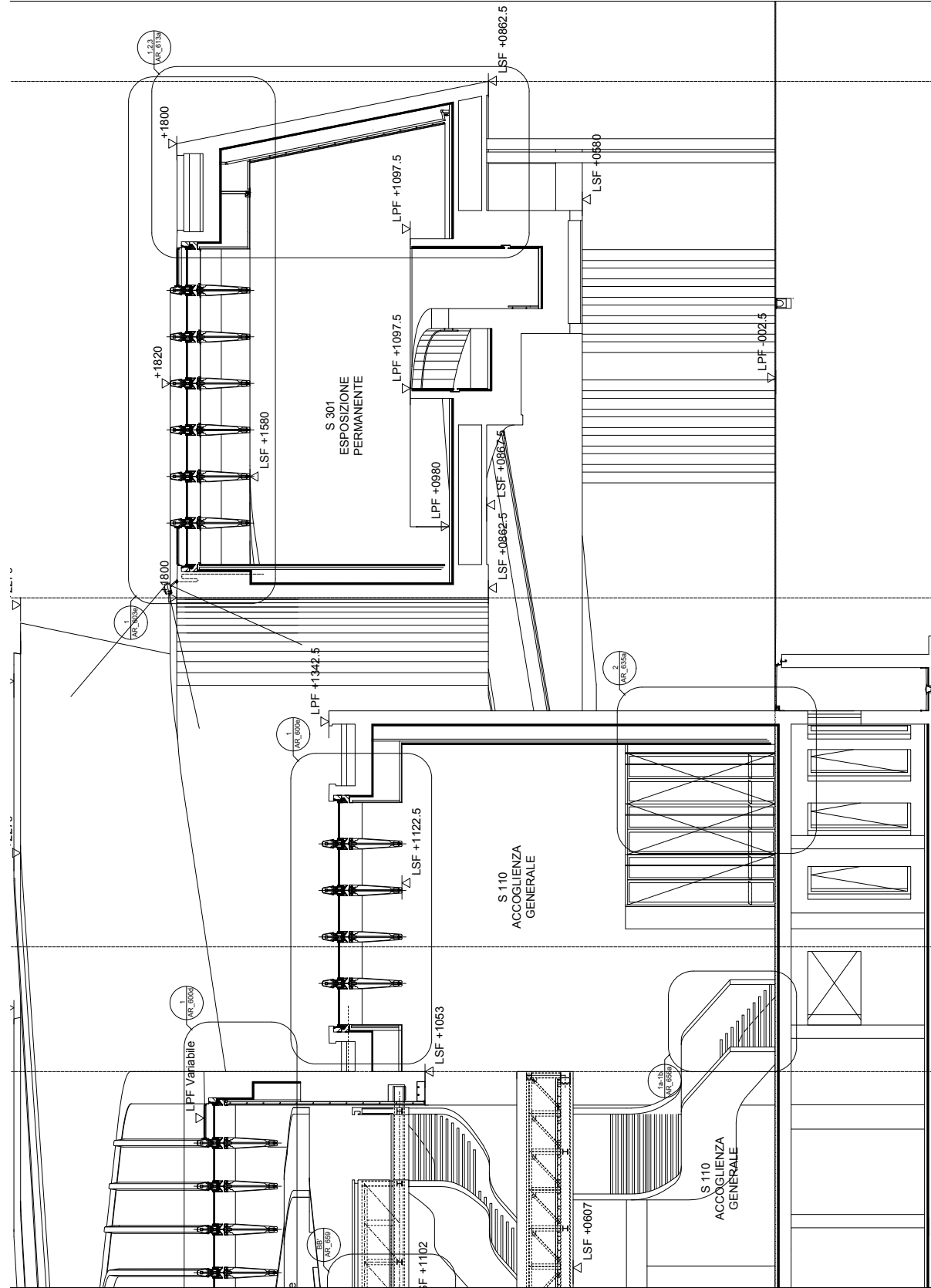
Sezione trasversale gallerie.



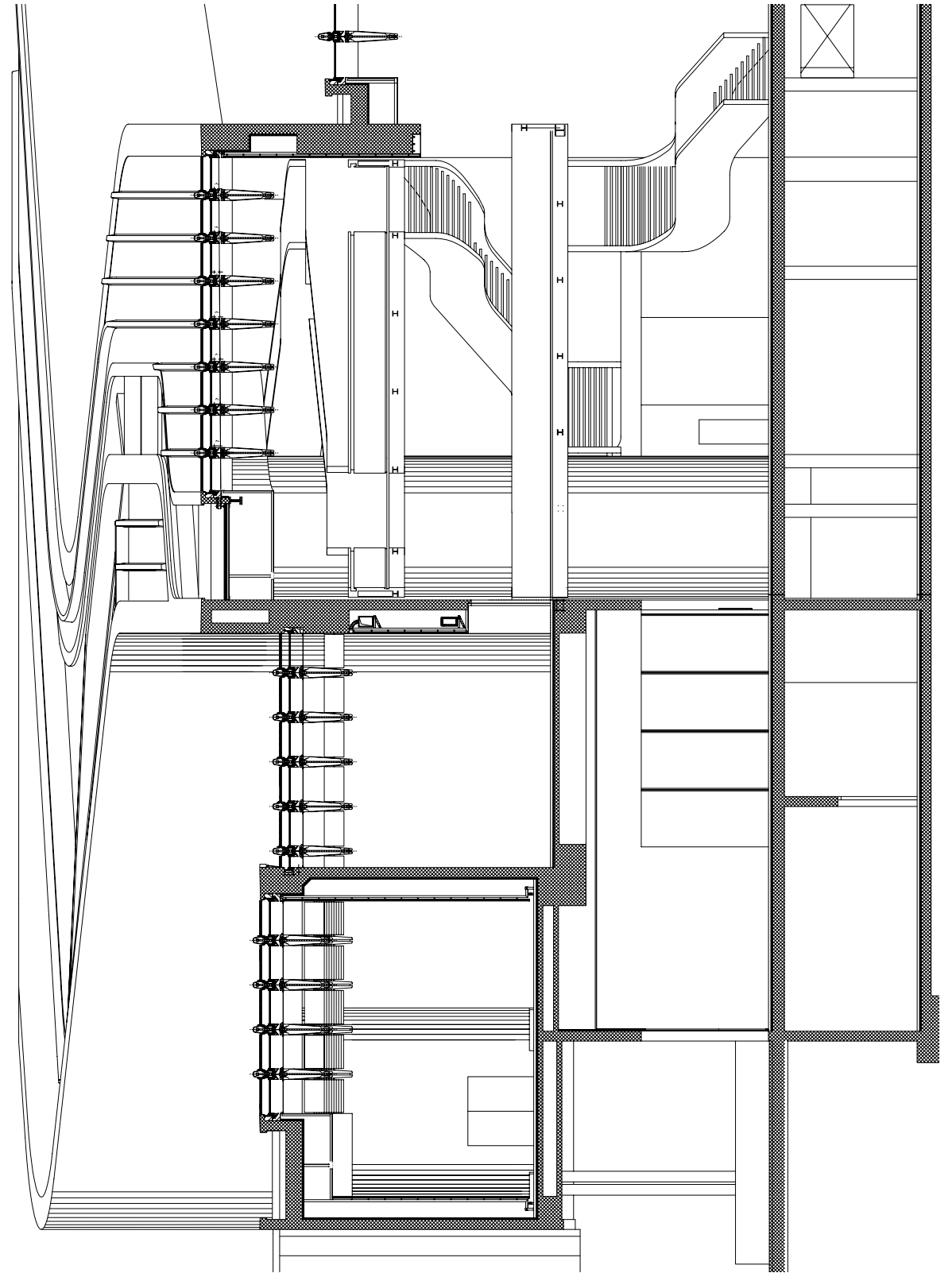
Sezione trasversale atrio.



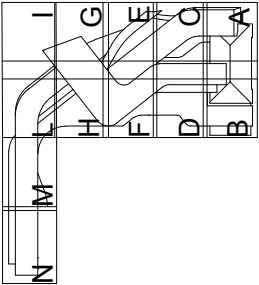
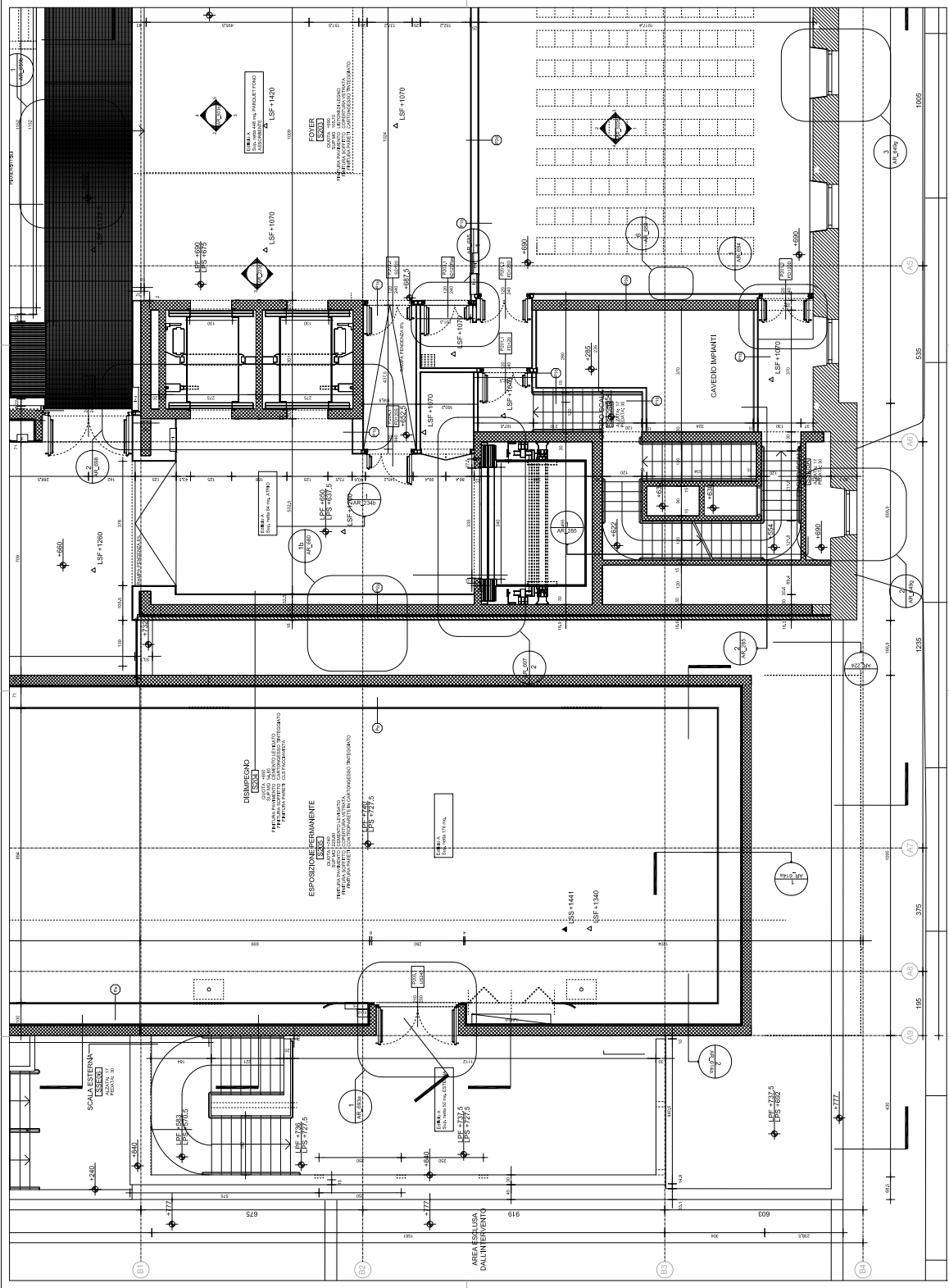
Sezione trasversale atrio principale.



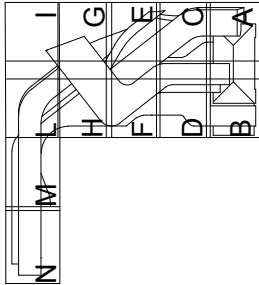
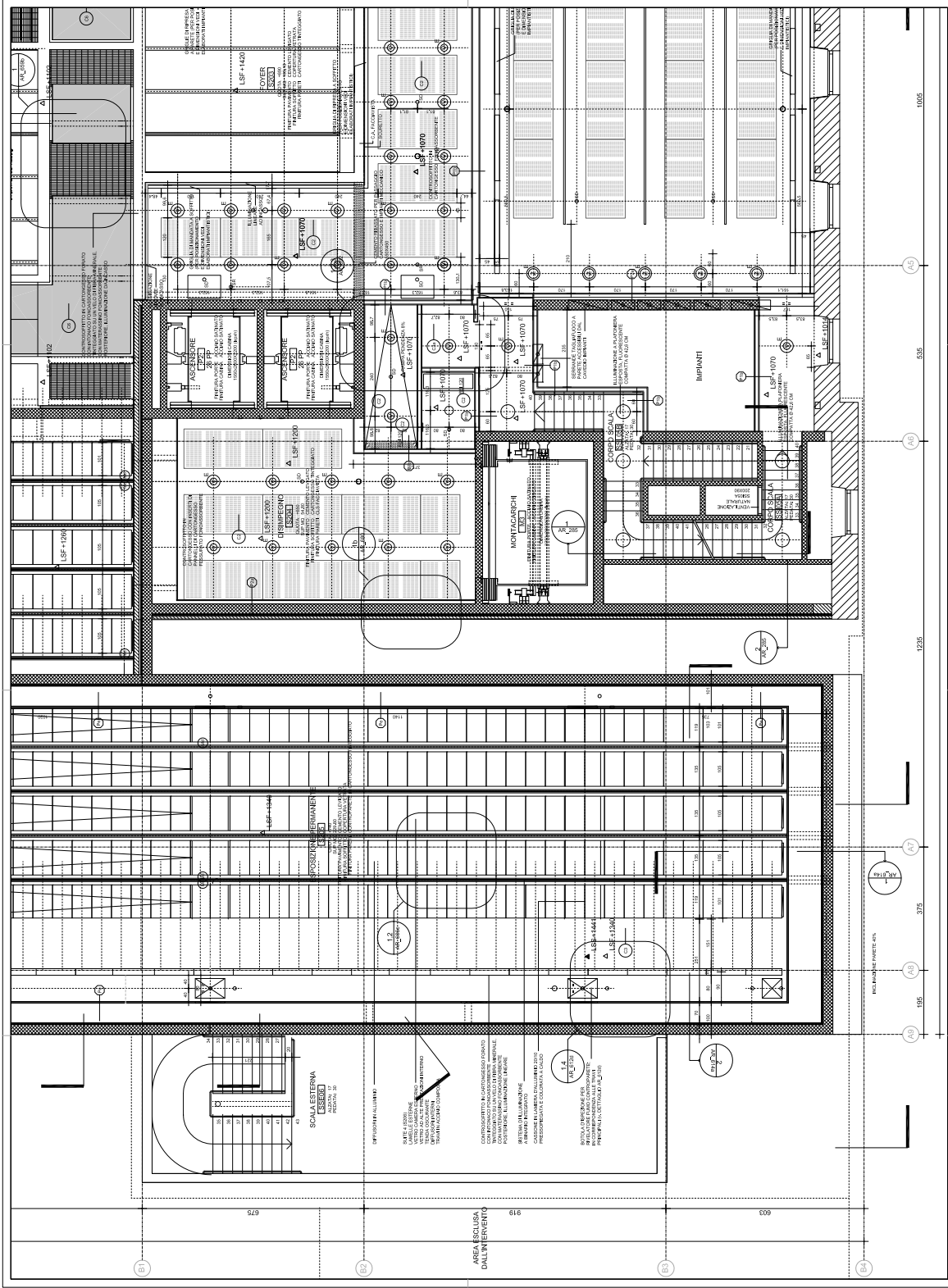
Sezione trasversale atrio principale.



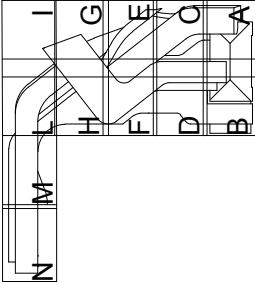
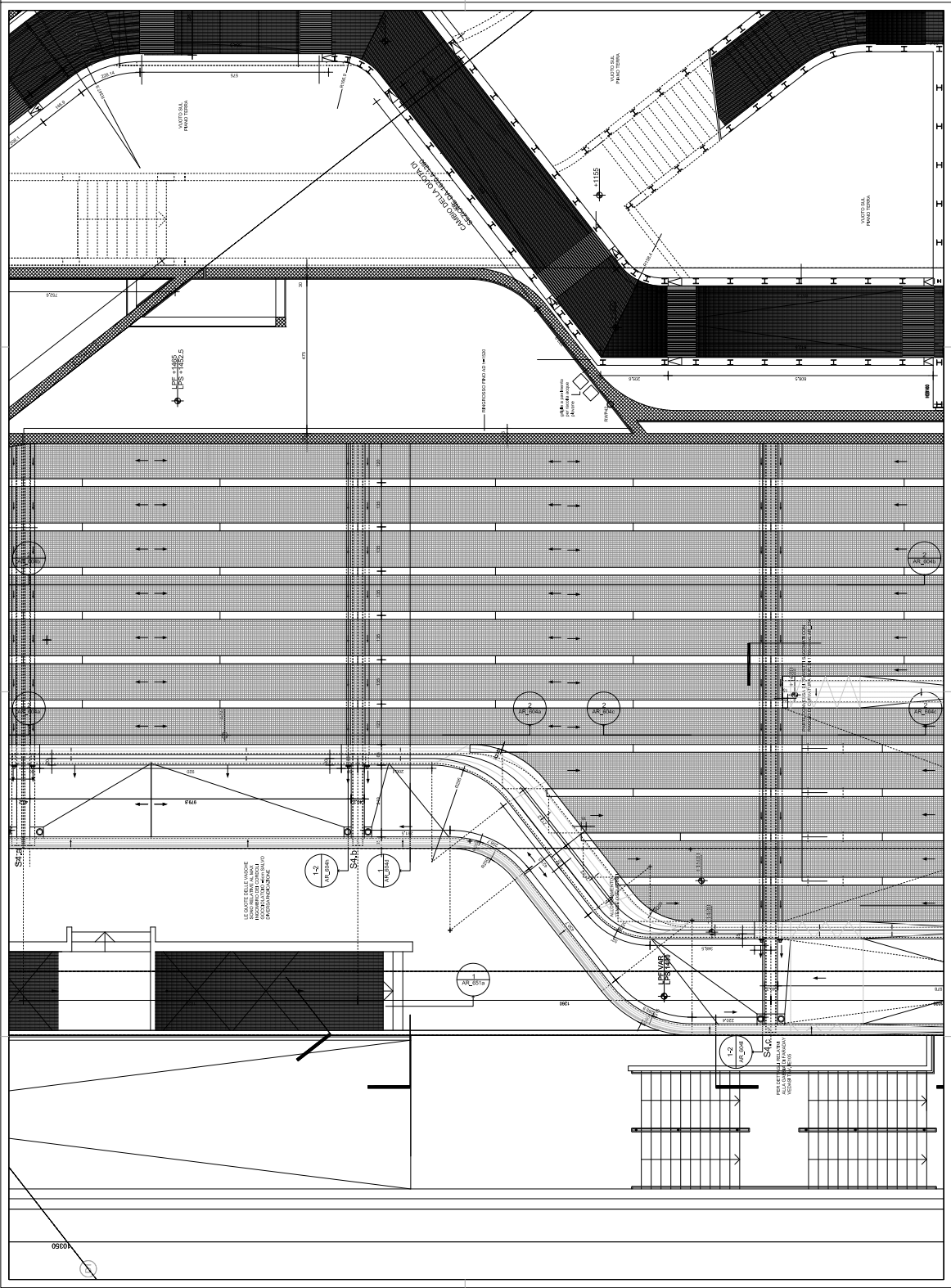
Sezione trasversale atrio, dettaglio.



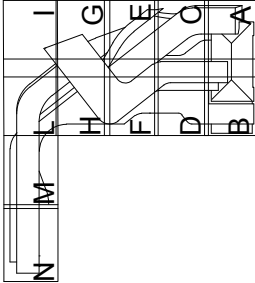
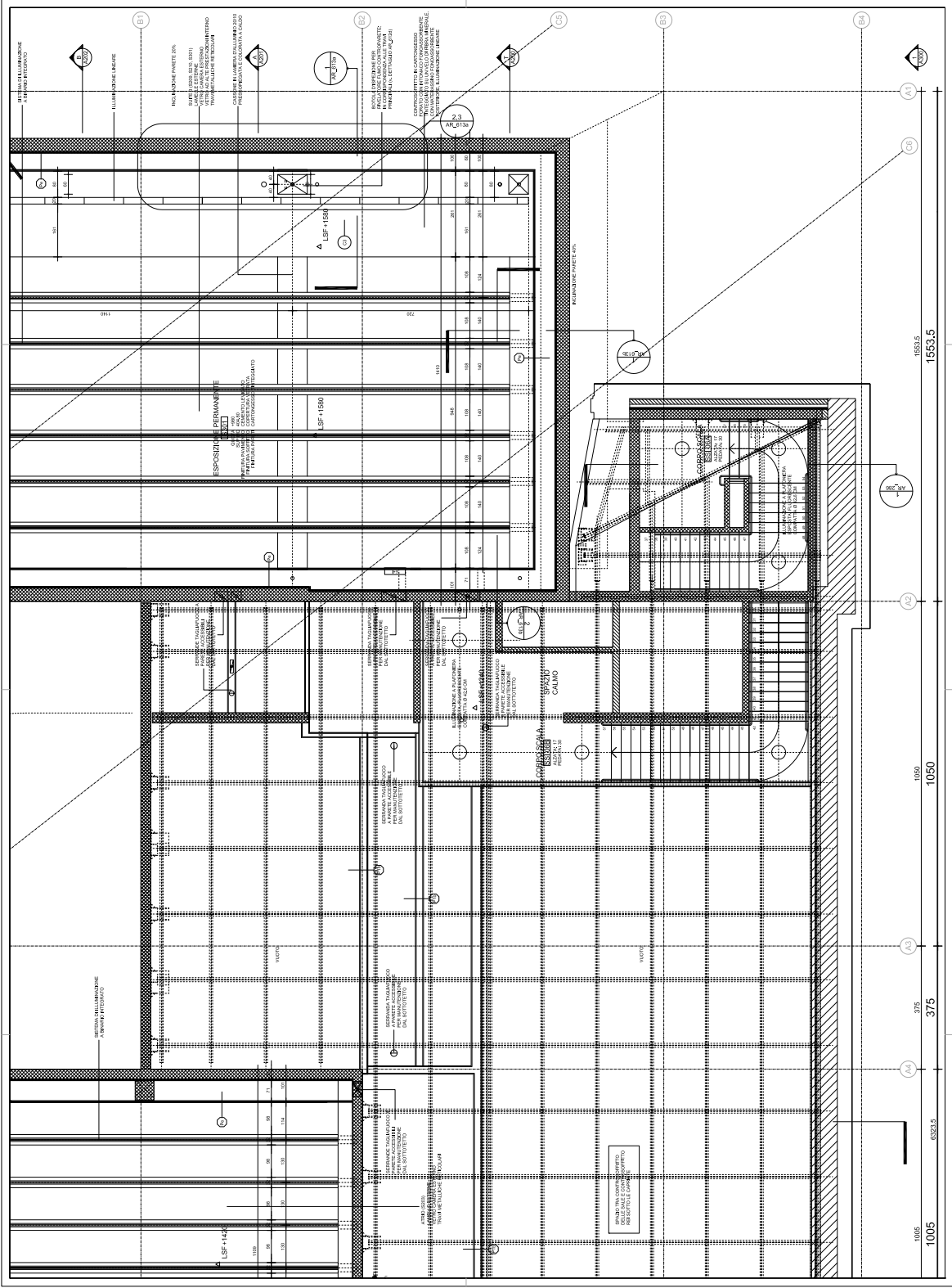
Esecutivo pianta piano primo, porzione B.



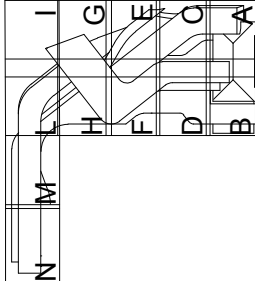
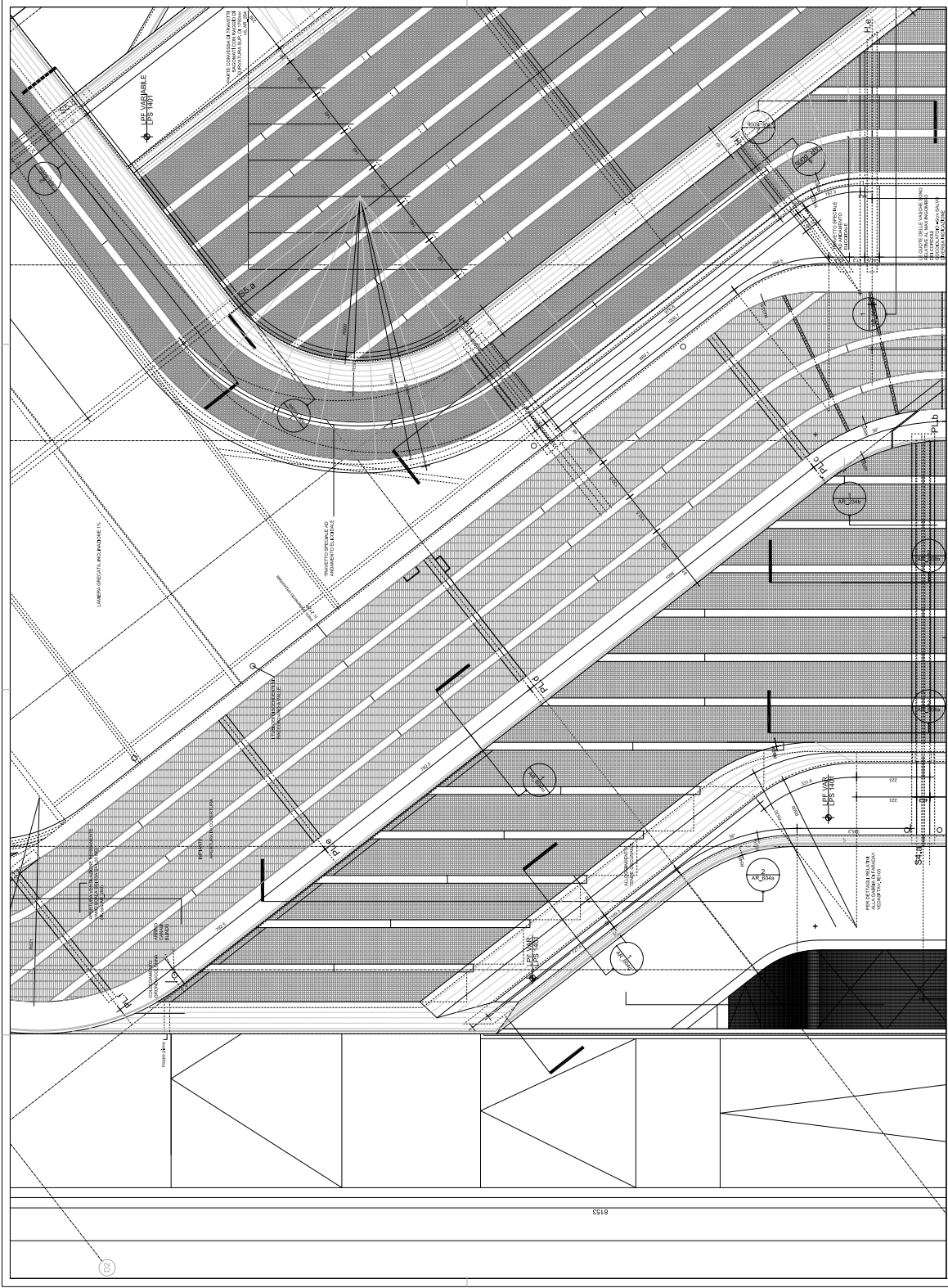
Esecutivo pianta soffitto piano primo, porzione B.



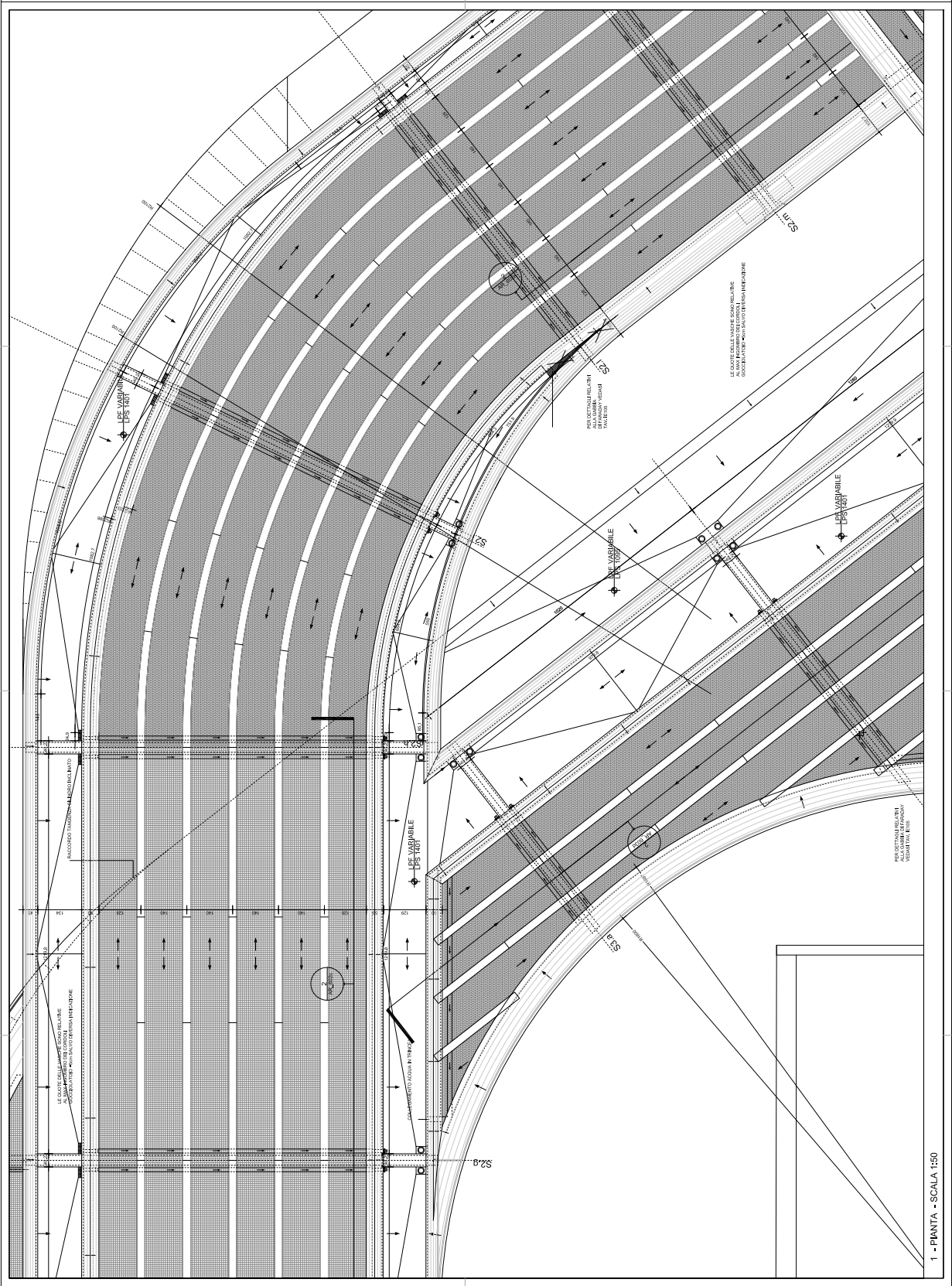
Esecutivo pianta piano secondo, porzione D.



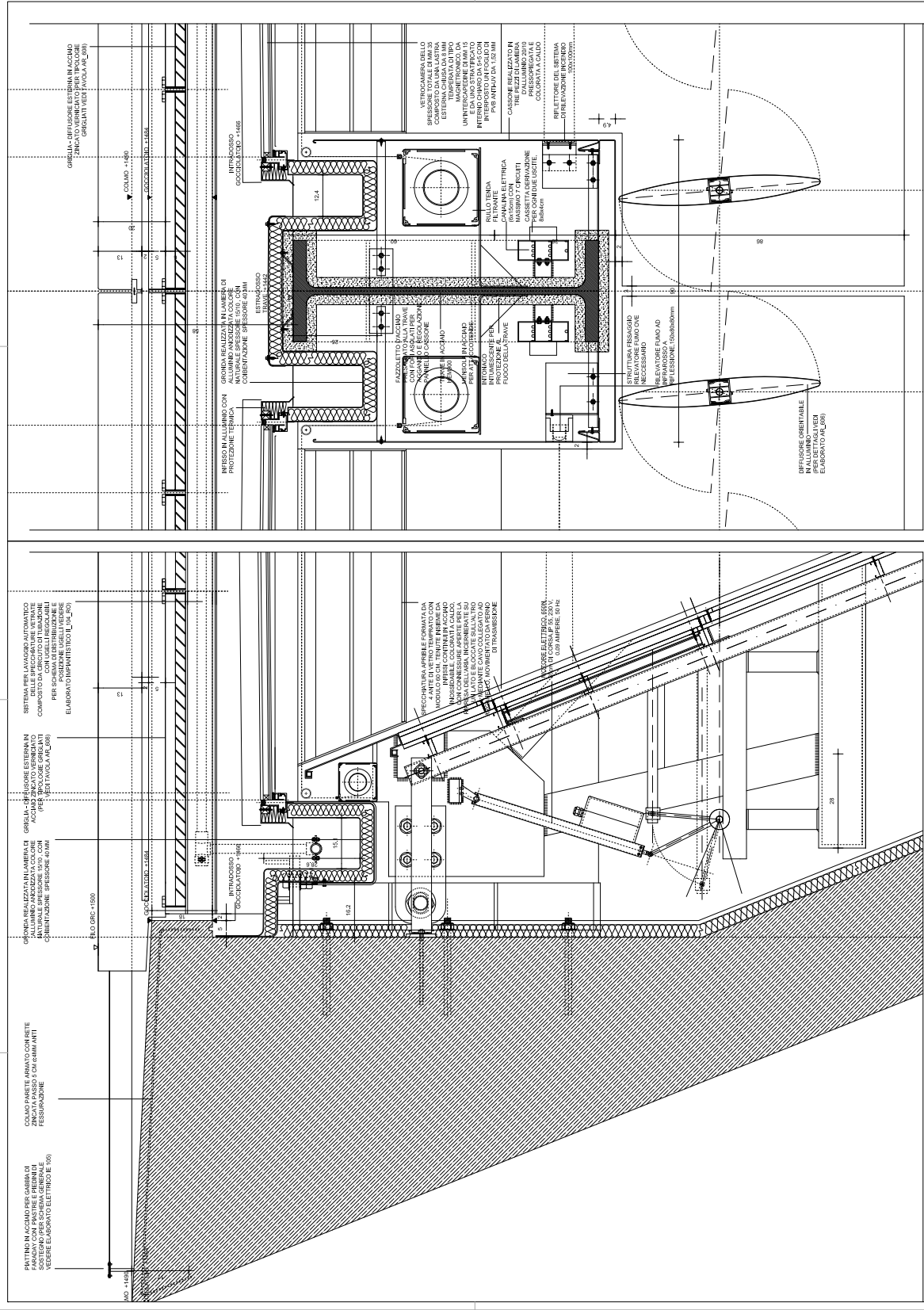
Esecutivo pianta soffitto piano secondo, porzione A.



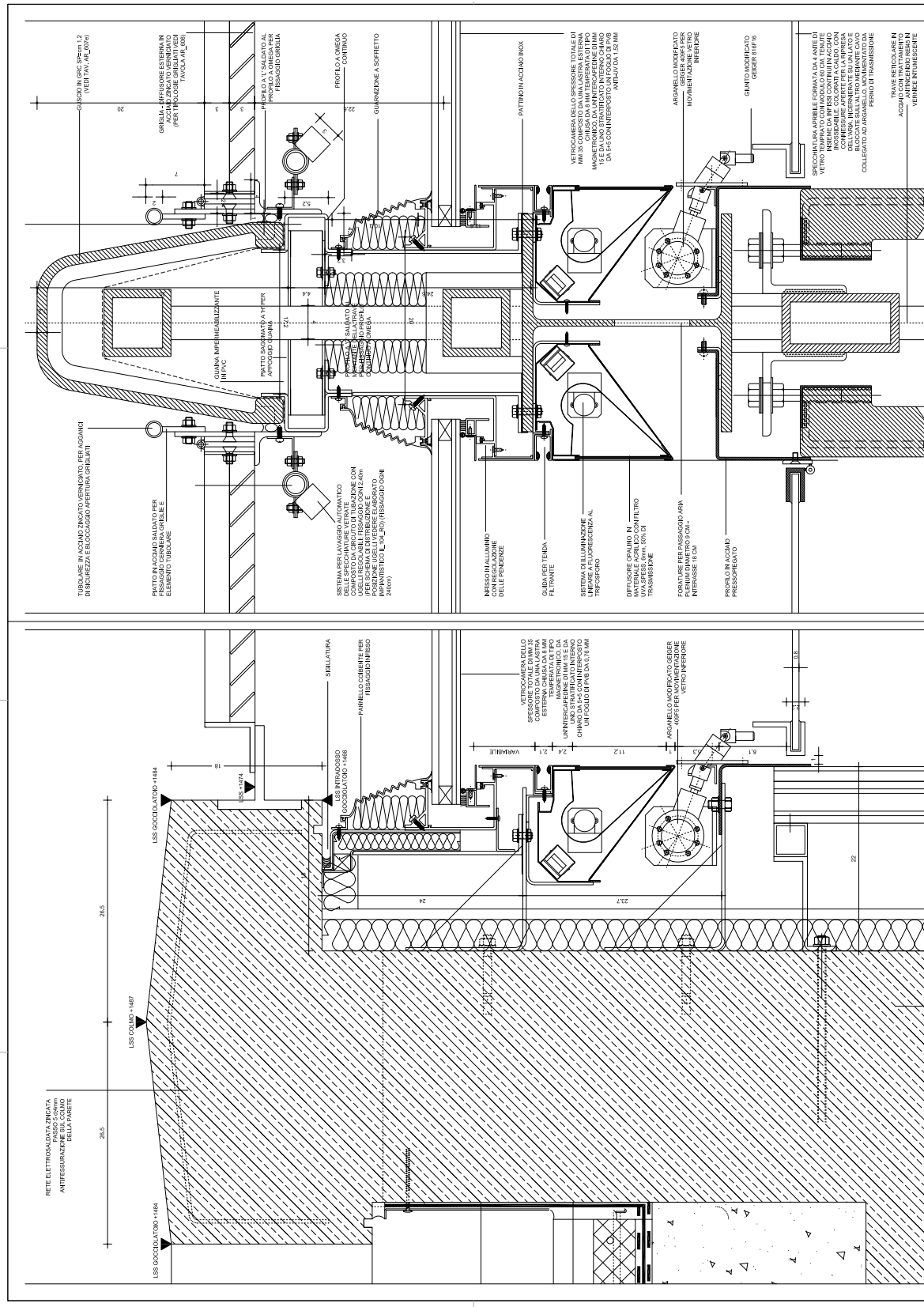
Esecutivo pianta coperture, porzione F.



Copertura suite 2, pianta grigliato.



Copertura suite 2, dettagli trasversali.



Copertura suite 2, dettaglio trasversale.



doppio vuoto

pepe barbieri

Era soprattutto un vuoto, modellato in PVC nero, che, smisurato, ancorato in modo inquietante alle pareti del piano terreno del MAXXI, da poco inaugurato, accoglieva i primi visitatori e li spingeva a interrogarsi su un'enigmatica presenza che, nella tensione di altre curve, si metteva in risonanza e in contrappunto con le fluide geometrie con cui Hadid aveva disegnato i vuoti del Museo.

Era *Widow* di Anish Kapoor. Una *vedova nera* che celava il segreto di un vuoto inattuabile. Un vuoto attivo però, il cui respiro, donando forma a un immane e mitico strumento, avrebbe potuto produrre un suono inudibile, ma in grado – nuovo Anfione – di generare inediti spazi, come quelli involuppati dai muri pulsanti del MAXXI.

Kapoor e Hadid. Entrambi provengono dall'Oriente, ma poi studiano e operano in Inghilterra, dagli anni '70 in poi. Lei veniva dall'Iraq, lui dall'India, ma la madre era di origine irachena. Un'origine che li spinge alla ricerca di una ibridazione tra Oriente e Occidente, tra Nord e Sud. La liberazione dalle costrizioni di un'appartenenza predefinita consente loro di adottare un punto di vista transculturale, dove si potessero fondere vocabolari visuali di diversi tempi e luoghi, ma anche di pervenire al riconoscimento della fertilità delle tracce di un passato cui guardare da lontano, così da trarlo al presente ed esplorarne la inesaurita capacità generativa, per un'arte senza frontiere.

Come nota Del Campo, Kapoor si serve, come nel *tantra*, di immagini che condensano in sé le forze del cosmo e che fungono da *potenziatori energetici* per mezzo della visione, allo stesso modo degli *jantra*. Il termine *tantra* – un insieme di credenze e manifestazioni artistiche in India – si collega alla radice verbale *Tan*, che vuol dire *stendere*, realizzare una trama o un ordito. Nelle sculture Kapoor fa affiorare la trama segreta del mondo. Opere in cui realizzare *un microcosmo che riproduce il funzionamento e ogni elemento del macrocosmo*, la sua intima struttura: "La continua e vibrante linfa dell'esistenza che è comune a tutti gli esseri viventi e fluisce attraverso di essi e che si esplica attraverso il principio del 'dhavani', il movimento interno, il ritmo che non implica alterazione"¹.

Trame dello spazio sono anche al centro della ricerca di Hadid. Architetture come un "tappeto arabo" secondo Betsky. Un intreccio di flussi in una calligrafia che disegna la terra, moltiplicando la memoria delle linee sinuose della confluenza primigenia del Tigri e dell'Eufrate: geografie del *labirinto* e dell'*arabesco* che Zaha proietta sulle città. È questa *decostruzione atopica* l'atto iniziale di una progettazione che richiede la revisione delle leggi di una "Ragione solo ragionante". La città moderna è uno spazio atopico che, proprio per questo suo carattere spaesante, è stato sempre percepito come uno spazio labirintico. Leopardi però ha celebrato le città, appunto perché mille limiti spezzano lo sguardo abituale – lo sguardo della ragione che ordina tutto in gerarchie e categorie –, e si è così costretti a procedere oltre questi limiti con l'immaginazione: con la forza noetica dell'immagine". Schlegel, nota più avanti



dida dida dida dida dida dida dida dida
dida dida dida dida
dida dida dida dida dida dida dida

Rella, aveva ipotizzato “che l’arabesco fosse addirittura una forma originaria della fantasia umana: la manifestazione del caos da cui si originano le forme in quella che possiamo unicamente definire creatio ex nihilo”². Le opere della Hadid, in molta parte, appaiono generate da un modo di intendere e rappresentare il globo, come un cosmo relazionale in cui tutte le componenti naturali e artificiali entrano in risonanza. Nell’inaugurale dipinto acrilico *il Mondo a 89 gradi* del 1983, il montaggio delle sue architetture si legge come un manifesto programmatico: le opere sono consustanziali alle linee di forza tracciate sulla veste della terra. Non sono banalmente appoggiate al suolo, quanto piuttosto coaguli di quelle linee che ogni progetto raccoglie e moltiplica. Frammenti di mondo, come le “sculture yantra” di Kapoor.

È mettendo in opera il vuoto che Kapoor e Hadid pongono in relazione soggetto e oggetto. Immergendolo nella trama di flussi e memorie che agita la terra, spingono il fruitore al dubbio sulla stabilità della sua tradizionale percezione della realtà, e, conseguentemente, alla consapevolezza di poter partecipare, come soggetto attivo, di una diversa e più ricca condizione dell’abitare un globo, svelato come un intrecciato e pulsante campo di energie, offerto in molteplici forme e materiali a un *sentire* risvegliato che obbliga a un apprendimento dello spazio attraverso il movimento. In Hadid e Kapoor è, forse, un sentire femminile che esplora il reale. Come nei vuoti dei primi vasi di Kapoor, che aveva affermato: “La parte creativa del mio lavoro è femminile”³. Quelle opere sono “luoghi dove convergono i segreti della metamorfosi; il recipiente è il vuoto originario, lo spazio assoluto dal quale tutto procede”⁴. Opere come *At the hub of the things* del 1987 o *Madonna* del 1990, attraverso una loro programmatica ambiguità, per mezzo dell’azione *sconcertante* del vuoto e del colore, suggeriscono altre problematiche dimensioni della realtà. *Madonna* è una semisfera cava di tre metri di diametro e un metro e mezzo di profondità, pigmentata con un azzurro cupo: una sfida alla percezione che si trova a oscillare nel riconoscere uno spazio che si legge, insieme, come concavo e convesso. Il colore, piuttosto che sottolineare la corporeità e riconoscibilità dell’oggetto, ha il compito di de-formarlo, alterandone i confini e la stabilità nello spazio, così da trasformarlo in una sorta di porta o *medium* che induce a un contraddittorio ideale movimento, nello stesso tempo, verso il cielo (“azzurro madonna”) e verso l’abisso, per la nascosta e attrattiva presenza del nero nella sua composizione. Queste sculture, mostrandosi, suggeriscono simultaneamente un’assenza, un luogo, *non formato o formato altrove e in un altro tempo*, che può essere raggiunto soltanto attraverso la rinuncia al conforto del consueto, accettando la provocazione del *perturbante*, della fertile *interferenza*. Allo stesso modo della *distorsione* degli *89 gradi* della Hadid.

L’utilizzazione della monocromia può essere riferita alle opere suprematiste di Malevič, in un ulteriore legame con Hadid. È una ricerca sui connotati strutturali dello spazio della contemporaneità – l’incessante intreccio di flussi ed energia che le scienze andavano esplorando – da comunicare attraverso la rinuncia alla rappresentazione (*ri-presentazione*) mimetica di un primo strato sensibile del reale, per metterne in discussione lo statuto acquisito e far affiorare le *potenze* nascoste nell’esistente.

Kapoor – che aveva acquistato il brevetto del più assorbente pigmento nero mai prodotto – sceglie di oscurare con questo nero il famoso Cloud Gate di Chicago. L’opera, in metallo specchiante, induceva a una straniante percezione del contesto: cielo, piazza, edifici, gente, riflessi in variabili deformazioni sulle curvature della scultura. Il nero assoluto la trasforma in un vuoto: una conturbante voragine. Una sottrazione dell’offerta, apparentemente giocosa, di immagini di una città specchiata, per scorgere una sostanza più intima e segreta dello spazio urbano contemporaneo.

Una sottrazione, la creazione di un vuoto, – una apparente rinuncia alla forma come nel “quadrato bianco” di Malevič – era stata la scelta di Mies per il concorso dell’Alexander Platz a Berlino. Si era rifiutato di “fare una piazza” per mostrare un’assenza, dove si affacciassero, in un dialogo muto, le parti discontinue della nuova metropoli. E, ancora più indietro, troviamo in Loos, l’architetto della *tabula rasa* nella *città senza qualità*, la ricerca del dialogo tra due vuoti: quello dell’esterno, verso cui l’edificio dovrebbe restare silenzioso – ma lo scomposizione dei quattro prospetti disarticolati (ordinati quietamente nella regola urbana verso strada e giardino, e liberamente e provocatoriamente impaginati negli altri fronti) costruisce una potente macchina retorica – e il *raum*, lo spazio interno, iscritto nella scatola, composto da una sorta di spirale continua di ambienti di diversa altezza che

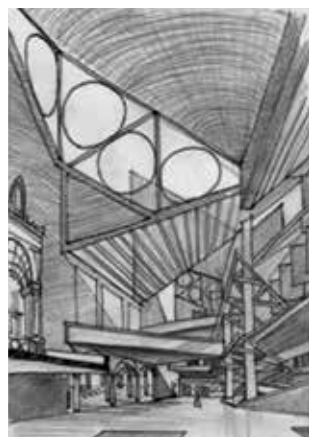
ne definisce il codice genetico. In realtà, la *tabula* non è *rasa* e un gioco di riverberazioni, rinvii, slittamenti scrive relazioni inedite tra i due vuoti e tra questi e la città ponendo, con l’esibizione di figure programmaticamente non tranquillizzanti – l’assenza di decoro e lo slittamento delle colonne di appoggio in Michaelerplatz – domande e tensioni tra il dicibile e l’indicibile.

Anche nel progetto del MAXXI un primo vuoto accoglie i visitatori, creando una *distanza interessante* e in tensione tra una porzione degli edifici preesistenti e l’ingresso al museo. Uno spazio giustamente riconosciuto come proprio dalla città che se ne è, con allegria, impossessata, riconoscendo la validità della proposta di Hadid che aveva dichiarato che “il pianterreno dell’edificio è la città stessa”. Ma, come è necessario in qualunque edificio, ed ancora di più in un museo, quel vuoto si prolunga e raddoppia all’interno. Qui, però, non nel modo in cui, secondo tradizione, una sequenza di ambienti – i vuoti – si articolano nel solido della costruzione. Scoperti ed esperiti, avendo attraversato un varco che perentoriamente è chiamato a contrassegnare la diversa natura degli spazi interni ed esterni. Nel MAXXI il “pieno” non coincide mai con un involucro chiuso, sia pure definito da una geometria complessa. Cosa che avviene, invece, in diversi progetti più recenti dello studio ZHA, contraddicendo il previsto ruolo urbano degli interventi, nel dialogo con i diversi contesti, che era presente nell’iniziale posizione programmatica dell’autrice.

Come si legge nei disegni e nei modelli preparatori per il museo, l’intero spazio, poroso e ibrido, esterno e interno, è tessuto da linee di forza che ritmano e scandiscono la materia vuota, vera protagonista della forma. La costruzione è, infatti, un sistema aperto di muri diversamente affiancati e mossi. Tra di loro una copertura trasparente ne mantiene intatta la percezione quali matrici lineari di flussi ininterrotti, sottolineati dalla riverberazione dell’andamento delle pareti nei fasci di travi curvilinee che frammentano la luce dall’alto e accompagnano il movimento. Vuoti messi in vibrazione anche dalla disseminazione degli elementi di arredo fisso e mobile, che affiorano dai suoli, come schegge lanciate da un’unica originaria materia spaziale.

Così, in analogia con le ambigue sculture di Kapoor, l’opera alimenta un apprendimento percettivo volutamente contraddittorio: da una *chiusura*, apparentemente *perentoria* e impositiva, disegnata dal “peso” delle alte pareti cementizie, alla scoperta, attraverso il movimento, di un *campo* – come lo chiama la stessa Hadid – aperto, solcato, ma non chiuso, da quelle pareti curve e intrecciate. Una spazialità complessa in cui apprendere *l’arte di perdersi*, come è necessario nella metropoli. In modo che, disorientati, come nel percorrere gli spazi tesi tra i curvi setti in *corten* di Richard Serra, siamo costretti a *ritrovarci*: a rompere, spinti dal dubbio, l’accettazione indifferente del consueto e a doverci ricollocare nel mondo.

È questa una strategia, orchestrata su sequenze di vuoti, stratificazioni e aperture, indispensabile per realizzare una città “più pubblica”. Per rispondere in questo modo alla necessità di aprire i recinti della *città opaca*. La città dove la vita si svolge all’interno di sequenze accostate di recinti. Anche i recinti più tradizionali e iterati nella forma della città consolidata europea – il perimetro murario del palazzo costruito nella regola dell’isolato, come nello stesso contesto del MAXXI – possono essere sottoposti a questa azione. Per questo sono sollevati dal suolo, donandolo al pubblico, gli edifici del vicino *villaggio olimpico*, dove piegamenti, spezzature e curve modellano quel vuoto prezioso. Non lontano da questi luoghi Moretti nel 1947-50 “apre” una palazzina. Qui infatti troviamo sia la scomposizione delle superfici dell’involucro, sia quella famosa fenditura verticale che porta, sì, la luce verso la “macchina” della scala, ma risucchia anche all’interno lo sguardo del passante; rende in qualche modo “pubblico” uno spazio privato e intimo, e lo fa partecipare della vita della strada. In modo analogo, secondo la lettura di Zevi, in un museo ben presente alla Hadid, nel Guggenheim di Wright “il percorso della Quinta strada viene catturato, si ravvolge in un’elicoideale espansa, quasi un supergarage pedonale per l’arte”⁵. È in un altro museo – La Neue Staatgalerie di Stoccarda di Stirling e Wilford – che si trova una prova significativa nella ricerca per realizzare plasticamente una risposta a queste domande di compenetrazione e continuità tra esterno e interno, innovando il rapporto tra spazi privati e spazi pubblici. Il progetto di Stoccarda si connette a una sequenza di esperienze originate dal tema compositivo di una figura circolare inscritta in una cornice rettangolare, il cui archetipo ottocentesco è, appunto, un altro museo – l’Altes



Museum di Berlino di Schinkel che Marti Aris, citando Cortés, interpreta come un dispositivo che modificava la gerarchia classica adottata per questa tipologia, con la produzione di un *effetto contrappuntistico* tra le sue parti: *portico, scalinata, gallerie, vuoto della rotonda*. Il diverso ruolo affidato al rapporto tra gli elementi di questa famiglia tipologica – dalla Biblioteca di Stoccolma di Asplund, al Parlamento di Chandigarh di Le Corbusier – trova nella soluzione di Stoccarda un precedente importante per il progetto del MAXXI. Scrive infatti Marti Aris: “La trasformazione della rotonda in una piazza scoperta fa sì che l'edificio manifesti la sua vocazione di crocevia urbano. Infatti la città penetra nell'edificio: un percorso pubblico, che consente di superare un notevole dislivello, lo attraversa senza interferire con l'organizzazione interna. [...] Inoltre, l'edificio non raggiunge più nella rotonda il suo culmine e il suo stato di quiete, giacché questa è ora un luogo di passaggio: un atrio nel quale i percorsi si incrociano e lo spettatore viene attratto verso l'alto dal movimento della spirale”⁶.

Macchine della visione

In Hadid più Borromini che Bernini. Per il diverso ruolo affidato alle loro *macchine della visione*. È vero, infatti, che utilizzare il vuoto come materiale principale di un progetto urbano trova, specialmente a Roma, il riferimento obbligato al modo *barocco* in cui, con una sorta di inversione rispetto allo spazio rinascimentale, non è il *costruito* che forma, come un suo invasore, il vuoto; ma, viceversa, è il vuoto stesso che, con le sue diverse linee di tensione, spinge dall'esterno e dall'interno sui corpi, plasmandoli: quale entità spaziale viva e mutevole, attore principale, nel variare della luce e dell'ora, di una nuova scena urbana. Si attuava in questo modo l'abbandono della concezione rinascimentale dello spazio, resa possibile dall'uso di una prospettiva che, nella lettura di Farinelli, aveva trovato la sua sanzione nella immobile perfezione del Portico degli Innocenti, in cui, perché le linee di fuga potessero trovare la loro attesa conclusione e l'equilibrio finale, l'osservatore doveva rimanere fermo”⁷.

Si devono, invece, muovere gli abitanti della Roma barocca. Bernini orchestra la scena urbana nella moltiplicazione di diversi punti di vista, tutti però offerti, in sequenza, al percorrere, *pieno di meraviglia*, del fruitore. I suoi progetti, ad esempio, nell'adozione di schemi ellittici o tendenti all'ellisse, come ha notato Argan, “si fondano sul principio vitruviano della prospettiva centralis, cioè della prospettiva che si proietta su un arco piuttosto che su un piano”⁸. Si ampliava così il campo percettivo, ma mantenendo, pur nella dinamica del movimento, il ruolo strategico del controllo prospettico.

Invece in Borromini, scrive Argan, negli schemi ellittici la curvatura dei piani determina “una prospettiva ad assi plurimi e divergenti, opposta alla prospettiva normale che converge ad un orizzonte unico”. Si producono grumi di più entità spaziali contrastanti in cui, piuttosto che la moltiplicazione si ottiene una compenetrazione o integrazione degli spazi. Si genera una ambiguità della visione per cui “una veduta lungo l'asse prospettico contraddice alla veduta raggiata secondo l'asse verticale e inversamente. Quei due opposti principi compositivi espressi nella stessa struttura tendono a modificarsi reciprocamente, imponendo alla veduta una condizione di movimento. Ciò significa che l'edificio non è più pensato per una visione unitaria e conclusa, ma per una visione successiva: l'occhio dello spettatore non afferra un misurato equilibrio delle masse, un'ampia distribuzione di spazi articolati, ma segue la nervosa indicazione di moto delle strutture, fino al loro concludersi in un elegantissimo arabesco”⁹.

È questa incertezza in una percezione, diremmo oggi, *cinematografica*, che lega Hadid a Borromini, perché in alcune sue opere si è costretti a procedere all'interno dello *straniamento* prodotto dalle prospettive in *anamorfosi* che hanno concorso a modellare gli spazi, senza che la conquista di un finale e saldo punto di vista, programmaticamente esclusa, possa consentire, come invece è possibile nei dipinti, la ricostruzione della forma dell'oggetto. Nell'*anamorfosi* il fruitore è, tuttavia, implicato in una visione decentrata e deformata, che, però, conferma, piuttosto che negare, – avendole portate al loro estremo – il ruolo delle geometrie ottiche che l'hanno generata. Mentre quello che si sperimenta nella contemporaneità è uno spazio non più posseduto e ordinato dal potere unificante della prospettiva, ma prodotto, invece, da una dinamica continua che contrae e mescola le diverse categorie di spazi in un montaggio incessante di flussi. È l'abitante stesso chiamato a costruire, nell'arabesco dei percorsi, attraverso un'esperienza

multisensoriale, un mutevole *spazio mentale*, con materiali eterogenei cui l'architettura deve offrire occasioni di coagulo.

Nel MAXXI appaiono, infatti, mescolate due categorie di spazi: quelli prodotti da una *anamorfosi* dove, pur nella ricchezza e pluralità della loro articolazione, – spinti dalla segreta forza di una prospettiva “fuori campo” – si finisce per godere di una minore libertà rispetto a quella che si può generare in procedimenti più schiettamente fondati sulla *paratassi*; e quelli formati da una più libera stratificazione e accostamento delle parti. Come nella concatenazione delle trame spaziali delle sperimentazioni *costruttiviste* o di De Stijl, in cui, coerentemente, la rappresentazione prospettica era stata sostituita dall'esibizione del montaggio delle componenti spaziali nella supposta neutralità delle visioni assonometriche.

Ricerche che avevano operato sulla ibridazione tra *forma aperta e forma chiusa* e sull'esperienza dinamica dello spazio/tempo, anche esplorando le potenzialità insondate della tradizionale griglia a 90 gradi, aprioristicamente rifiutata dalla Hadid.

Mondrian, nella sua esplorazione di uno spazio ortogonale, aveva invitato a rompere la forma chiusa della casa per farla concorrere a una più complessa organizzazione dell'intera struttura urbana: “La casa non sarà più chiusa, serrata separata. Neppure la strada. Malgrado la loro diversa funzione, questi due elementi devono unificarsi. A tal fine non si può più considerare la casa come una scatola o uno spazio vuoto. L'idea di casa – casa dolce casa, dimora dolce dimora – deve sparire come quello di strada. Dobbiamo considerare la casa e la strada come la città, unità formata da piani composti in contrasti neutralizzanti, atti ad annientare ogni esclusivismo”¹⁰. È così che si annulla l'involucro nel padiglione di Mies, radunando e nello stesso tempo proiettando in più direzioni uno spazio fluido disegnato dalla diversa grana e disposizione delle superfici. Allo stesso modo l'austera e classica silenziosità delle sue fabbriche urbane introduce nella seriale iterazione della maglia della città americana vuoti inaspettati che, in altra scala, ripropongono l'esperienza di uno spazio percepito dinamicamente attraverso l'uso della *paralasse*. Come avviene con il Seagram e con la nitida coppia del Lake Shore Drive o con il dilatato contrappunto tra costruzione e natura nel Park Lafayette a Detroit. È al principio della *parallasse* che erano riferite le sculture di Serra e molte architetture di Steven Holl – il World Trade Center a Manhattan e le Spatial Retaining Bar di Phoenix – a loro volte connesse ad un uso strategico del vuoto, come nei dispositivi dei grattacieli Wolkenbügel di El Lissitzky che, nella combinazione sbilanciata tra verticalità e slancio orizzontale, dovevano disegnare le *porte* a scala territoriale lungo le radiali di Mosca.

Disarticolavano, invece, le coordinate euclidee dello spazio, le visionarie carceri di Piranesi, attraverso una programmatica frantumazione dell'unità degli organismi. “L'aprirsi indefinito degli spazi, montati uno dietro l'altro, la loro moltiplicazione, le loro metamorfosi, la loro disarticolazione superano polemicamente le fonti delle Carceri stesse”¹¹. Sono forme in collisione, come le schegge dei primi dipinti di Zaha e gli interni del MAXXI.

Carceri che Sacripanti deve aver guardato nel progetto del 1968 per il Museo degli Eremitani. Ponti che si slanciano in un grande interno, reso pulsante dalla tensione impressa allo spazio dal sovrapporsi, quasi convulso, di queste strutture aeree. Interni che si propongono come un complesso nuovo paesaggio, apparentemente illimitato e moltiplicabile. Una potenziale labirintica *infinitezza* in un perimetro *finito*. La *grata di ponti nel vuoto, sorretti uno dall'altro* del Museo di Padova rompe la statica sequenza tradizionale di un allestimento museale, consentendo installazioni mutevoli, da percepire e decifrare nella libera variabilità dei percorsi.

Anche nel MAXXI, lo *spaesamento* rispetto alle attese, programmaticamente tradite, di una tradizionale successione degli “eventi spaziali”, convoca a un ruolo attivo lo spettatore. In questo modo le tessiture della Hadid si devono intendere quali un *con-tessere*. Nel doppio senso di *tessere* più materiali, ma anche di *tesserli con altri*. Il *con-testo* non è più un participio passato, ma un compito al futuro, da intraprendere per sanare quel distacco tra *soggetti* e *oggetti* che le strumentazioni tradizionali, applicate alle cose, hanno perpetuato nel *fare le città*.

Il MAXXI si potrebbe, perciò, definire una *architettura tentativa*. Nel significato che a questa definizione aveva dato De Carlo. Non solo perché la realizzazione di un'architettura si ottiene in un itinerario in cui la qualità dei

risultati dipende dalle modalità da condividere in cui si prendono le decisioni, ma anche perché il progetto deve “mettere in tentazione la situazione con la quale si confronta”¹². Una tentazione indispensabile per mobilitare i contesti e spingerli, attraverso la proposta di forme alternative alla produzione banale e automatica della città, a un'incertezza che costringa i diversi soggetti a prendere posizione e a effettuare consapevolmente una scelta.

È questa la sfida che lo straniato *arabesco* interrotto del MAXXI lancia al futuro della città, in una parte densa di presenze architettoniche e di straordinarie opportunità. Un'area destinata ancora alla trasformazione, quale grande polarità territoriale, in cui legare, strategicamente, *cosmopolitismo e radicamento*, combinando *misure metropolitane* e microattivazione dei *contesti*, come nel MAXXI. Ma occorre che il progetto del suolo continui a essere protagonista, ritessendo i rapporti irrisolti tra il *Tevere* e i *Monti* per mezzo di una trama porosa di molteplici vuoti, tra *edificato* e *nuovo*, che donino alla città lo *spessore* della modificazione nel tempo in cui ogni contesto, per non sottrarsi alla vita, si deve muovere.

NOTE

¹ E. FERNÁNDEZ DEL CAMPO, *Anish Kapoor*, Editorial Nerea, San Sebastian 2006, edizione digitale, trad. it. dell'autore (“Arte Hoy”, 20).
² F. RIELLA, *Limina il pensiero e le cose*, Feltrinelli, Milano 1987, pp.10-11.
³ Intervista a Kapoor di Allthorpe-Guyton, “Mostly hidden”, 1991, pp. 4, 9, ora in in E. DEL CAMPO, *Anish Kapoor*, cit.
⁴ E. DEL CAMPO, *Anish Kapoor*, trad. it. dell'autore.
⁵ B. Zevi, *La città-territorio wrightiana*, in F.L. WRIGHT, *La città vivente*, Einaudi, Torino 1991, p. XI.
⁶ C. ARIS MARTI, *Le variazioni dell'identità*, Clup, Milano 1990, pp.165-166.
⁷ F. FARINELLI, *Quella differenza tra spazio e luogo*, “La Repubblica”, 18 agosto 2012.
⁸ G.C. ARGAN, *Borromini*, Mondadori, Milano 1955, p. 68.
⁹ G.C. ARGAN, *Borromini*, cit., pp. 68, 70.
¹⁰ P. MONDRIAN, *Casa Strada Città*, in lo., *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 229.
¹¹ M. TAFURI, *La sfera e il labirinto*, Mondadori, Milano 1980, p. 35.
¹² G. DE CARLO, in *Lettura e progetto del territorio*, Maggioli Editore, Rimini 1996.

nella corrente di zaha hadid

marco biraghi

120



(foto Iwan Baan)

Nel 1988, quando il vecchio Philip Johnson e il giovane Mark Wigley organizzano la mostra “Deconstructivist Architecture” al Museum of Modern Art di New York, è la più giovane partecipante e l'unica donna tra i sette architetti invitati. Ed è la prima donna a ricevere il Pritzker Prize, nel 2004. Zaha Hadid ha attraversato lo spazio di tempo che le è stato concesso (1950-2016) con un'energia e con un piglio quantomeno singolari. Nata a Baghdad, dopo i primi studi in matematica presso l'American University of Beirut, si trasferisce a Londra, dove a partire dal 1972 studierà Architettura all'Architectural Association School. È lì che incontra Elia Zenghelis e Rem Koolhaas, rispettivamente professore e giovane assistente della Diploma Unit alla quale la giovane Zaha è iscritta. Ed è lì che rivela la sua passione per le avanguardie artistiche russe d'inizio secolo (Malevič, El Lissitsky, Tatlin) alle quali i suoi progetti (ma anche le sue opere pittoriche) si ispirano. Nel 1976 entra a far parte di OMA - Office for Metropolitan Architecture, lo studio fondato da Koolhaas e Zenghelis a Rotterdam. Nei progetti di OMA di quegli anni è fortemente riconoscibile il suo tratto, anche se la collaborazione si interrompe già nel 1978, e poco dopo Hadid apre un proprio studio a Londra. Esempio dei suoi esordi come architetto in proprio è il progetto per il concorso internazionale da lei vinto per il Peak Club di Hong Kong (1982-1983). Si tratta di un progetto molto articolato, con diverse destinazioni legate alla cura del corpo, disposte in un edificio orizzontale sospeso su pilastri e addossato alla collina retrostante la città. Piegature, deformazioni ed elementi in conflitto fra loro “disturbano” le usuali gerarchie architettoniche, mentre l'ordine ortogonale risulta infranto del tutto. Ma più ancora che le scelte progettuali adottate, decisive risultano le tavole pittoriche che corredano il progetto, ispirate ancora una volta ai quadri suprematisti di Malevič: vertiginosi “esplosi” e spaccati assonometrici in cui i differenti *layers* del complesso vengono fatti letteralmente fluttuare nell'aria, come altrettante campiture di una composizione astratta.

Dalla combinazione di prospettive forzate fin oltre i limiti di una percezione corretta, e di proiezioni in cui le linee orizzontali e verticali subiscono un inverosimile inarcamento, scaturisce la modalità progettuale caratteristica di Hadid: modalità che sembra piuttosto derivare da una rappresentazione artistica bidimensionale, che non essere frutto di una ricerca spaziale pienamente consapevole. Nonostante l'indubbia autonomia che siffatte presentazioni grafiche assumono (dove, fra gli espedienti più ricorrenti, vi sono l'utilizzo di visioni notturne che riprendono la lezione dei costruttivisti russi, l'impiego di effetti di trasparenza che sembrano far compenetrare le forme, l'uso di tinte accese, fortemente espressive, ma anche acide o tenui, sempre lontane comunque dalla purezza delle colorazioni moderne), Hadid riesce nella non facile impresa di tradurre il linguaggio immaginativo in oggetti reali: più timidamente nell'Edificio residenziale all'IBA di Berlino (1986-1993), in maniera più convincente nel Vitra Fire Station, a Weil am Rhein (1990-1994). In particolare, in quest'ultimo la tradizione della costruzione in cemento ar-

mato facciavista viene rivisitata imprimendo a piani e volumi, “stirati” longitudinalmente e riuniti a grappolo, diverse angolazioni e inclinazioni. Elementi secondari come l'appuntissima pensilina prospiciente l'ingresso diventano occasione per singolari *tour de force* della diagonale. Zaha Hadid a proposito della stazione dei vigili del fuoco parla di “movimento congelato”. Ed è proprio in direzione di un più marcato dinamismo che si spinge infatti il suo lavoro negli anni successivi. Con la Cardiff Bay Opera House a Cardiff (1994-1996), il padiglione permanente del Landesgartenschau (LF One) a Weil am Rhein (1997-1999), il Terminal intermodale Hoenheim-Nord a Strasburgo (1998-2001), il Centro nazionale per le arti contemporanee (MAXXI) a Roma (1998-2005), la Sede centrale della BMW a Lipsia (2002-2004), la Stazione Marittima a Salerno (2007-2016), per ricordare soltanto qualcuno dei numerosi edifici da lei realizzati, l'immagine – figurale e metaforica – dei “flussi” e dei “fluidi” fa ingresso nella sua pratica progettuale e nel suo vocabolario. L'andamento serpeggiante che spesso domina tali edifici, con il complesso intreccio di volumi e le labirintiche relazioni spaziali interne che vi si determinano, più che all'idea di oggetti statici, immobili, rimanda a quella di correnti in movimento, soggette ad accelerazioni improvvise: una configurazione riconducibile a un “circuito automobilistico”, sia pur frammentato, interrotto, il cui “moto perpetuo” trova un ricorsivo sbocco in se stesso. Lo spazio *liscio* (concetto impiegato da Deleuze e Guattari per indicare lo “spazio nomade”, contrapposto allo spazio sedentario) trova così la sua concreta edificazione nelle gettate di cemento che Hadid utilizza: materia liquida, prima ancora che solida, e dunque materia “liscia” per eccellenza; materia priva di venature, di fibra, perfettamente disponibile a lasciarsi colare in qualsiasi (cassa) forma.

Sulla malleabilità del calcestruzzo (e perciò anche sulla sua capacità di modellazione secondo un'alternanza di pieni e di vuoti, con il raggiungimento di originali effetti di porosità) si basa il Phaeno Science Center a Wolfsburg (2000-2005): un piatto e irregolare trapezio sollevato su eterogenei pilastri scultorei che lascia libere al proprio interno diverse cavità dai perimetri anomali destinate all'esposizione e alla comunicazione scientifica. Questa plasticità curvilinea, evocativa della morfologia delle stratificazioni geologiche, si mescola con la linearità declinante secondo varie pendenze delle finestre e con il gettarsi a sbalzo del corpo principale dell'edificio, cuneo fluttuante a mezz'aria che prorompe dal suolo.

Al di là comunque delle tecniche e dei linguaggi specifici – formali e spaziali – con cui Hadid affronta i progetti, vi è un tratto che attraversa la sua opera come un limite intrinseco, ma anche come una caratteristica peculiare. In quale senso vada intesa quest'ultima è la stessa Hadid a chiarirlo in occasione di un'intervista: “Si tratta di dare vita a uno spazio che, in una molteplicità di modi, offra alla gente piacere, divertimento, comodità e benessere simili a quelli provati in un paesaggio. La finalità è quella di fornire spazi pubblici potenzialmente in grado di dare piacere”. A un simile approccio all'architettura edonistico e “naturalistico” corrisponde di fatto un atteggiamento assai meno concettuale e problematico che non piuttosto sensibile, esperienziale; atteggiamento che tende istintivamente a privilegiare gli aspetti e gli effetti di superficie. Ed è appunto alle superfici, nel loro perpetuo dispiegarsi e trascorrere di piano in piano, che le architetture di Hadid si “aggrappano”: con l'esito – non necessariamente premeditato – di fornire un ritratto preciso e impietoso dell'assenza di radicamento contemporanea.

Pare – osservando le opere di Hadid – di vedervi raffigurato quel principio che secondo il filosofo e sociologo polacco Zygmunt Bauman informa di sé l'epoca postmoderna, vale a dire quella “liquidità” sociale, relazionale, economica, morale, che pervade la vita stessa e le forme in cui essa, sia pur provvisoriamente, si “cristallizza”. Pochi altri architetti sono stati in grado di “fissare” con altrettanto icaica chiarezza lo *Zeitgeist* della fase terminale del XX secolo e di quella iniziale del XXI, in misura pari a quanto fatto da Zaha Hadid: una “fissazione” che nel suo lavoro sembra davvero precedere ogni ragione progettuale e ogni considerazione funzionale, costituendo piuttosto il vero e proprio fondamento “impensato” di numerose tra le sue opere.

Vi è invece qualcosa di sicuramente molto meditato e di intensamente perseguito che prorompe con grande evidenza dalla vita – e di conseguenza dall'opera – di Zaha Hadid: la volontà implacabile di tradurre in forme esteriori la propria interna energia; un'energia divorante che – si tratti di edifici o di oggetti di design – è impressa in essi come uno “slancio vitale”. Come forse pochi altri protagonisti della scena architettonica degli ultimi decenni, Hadid ha ideato e prodotto forme che, se non sempre sanno adattarsi

121

ai contesti e rispondere in modo misurato alle funzioni, sono in compenso capaci di incarnare ciò che Goethe, a proposito di Faust, denominava *Streben*: un’aspirazione, un anelito inesauti, di cui Zaha Hadid rappresenta plasticamente l’odierna versione femminile.

sulla rotta del MAXXI

paola veronica dell’aira

...l'architettura è un'operazione molto lenta e occorre esser capaci di progettare oltre'

Sciogliere gli ormeggi

Nel 1983, una trentaduenne architetto irachena si aggiudicava il primo premio a un singolare Concorso Internazionale: il Peak Club di Hong Kong, sede di un circolo d'élite. Era una struttura assai complessa, dedicata allo svago e alla cura del corpo. Il ricco e articolato programma prendeva forma in un lungo edificio, sollevato su pilastri, con più livelli funzionali sovrapposti, intervallati da piani all'aperto. Conteneva appartamenti simplex, case-studio in duplex, attici di lusso, piattaforme per attività sportive, piscina, biblioteca, *wellness center*, ristoranti, bar e ambienti per attività comuni. Il sito era la vetta della collina Kowloon, il "picco" da cui il nome del progetto. La posizione richiedeva un'inventività in grado di rapportarsi, per analogia o per contrasto, all'intorno edificato, progettando il *landmark* di un paesaggio antropico caotico ed estremamente denso, un'opera in linea con lo spirito intenso e prosperoso della grande metropoli cinese. Quattro grandi travi "[...] collegate simbolicamente ai grattacieli della città sottostante"², agivano da elementi coesivi rispetto al gioco delle torsioni e degli slittamenti tra i piani. Ne risultava un palinsesto di elementi e volumi, liberi da gerarchie, un contro-canto rispetto alle regolari orditure urbane e alle compatte moli edilizie confinanti.

"Corona della città" avrebbe detto Bruno Taut, ossia un edificio di evidenza e pregio, distinto dalle forme consuete dell'insediamento di appartenenza ma, al tempo, rappresentativo del suo carattere: un episodio urbano di scala imponente, ma formalmente atto a coinvolgere empaticamente l'utenza grazie alla propria familiarità con l'ambiente ospitante.

Il distacco rispetto ai criteri costruttivi più ortodossi, ma anche rispetto al piatto stilismo vetero-moderno dei grattacieli di sotto, si manifestava, già in questa giovanile proposta, in un atto di eversione e insieme di omaggio contestuale. L'invenzione morfologica strizzava l'occhio all'intricata urbanizzazione e al suo supporto territoriale.

Zaha Hadid la definì un'operazione "suprematista", per dire all'architettura, come disse Malevič all'arte sovietica del suo tempo, di non indulgere nella regola, nella convenzione, nelle certezze tipologiche, ma di sospingere il cambiamento, ricorrendo, per maggiore incisività, all'astrattismo, rischiando anche l'incomprensione e il dissenso, ma senza perdere il legame con le basi disciplinari. Si trattava, già da allora, di uno sperimentalismo "fondato".

"Recouler pour mieux sauter" dicono i francesi, citando un'antica espressione sportiva, per invocare migliore prestazione da profondo ripensamento. È la mossa di indietreggiamento effettuata dall'atleta per spiccare un maggior salto o una più veloce corsa. È la regressione che dà slancio, lo sguardo all'indietro spesso foriero di una visione più lungimirante. E tornano alla mente le parole di quel genio innovatore che fu Igor Stravinsky, il quale si guardava bene dall'abbandonare la propria tradizione musicale: "[...] ciò che non consente appoggio – scriveva – non consente neppure movimento [...]"³.

I volumi di The Peak sono costruiti sulle geometrie euclidee, l'irregolarità deriva dal loro movimento reciproco; sono porzioni autonome, in superposizione continua. Dalla rotazione dell'ortogonale, si genera la diagonale, dalla pressione esercitata sulla retta, nasce la curva e così via, ma senza abbandonare il centro di gravità del tutto. L'edificio era rispettoso del passato, attento al paesaggio e, al contempo, emancipato e dissacrante. In questo, esso gettava le basi concettuali e programmatiche di un ricco e lungo itinerario di ricerca. Poneva infatti il tema del “futuro del passato”, uno dei primi argomenti di sfida per Hadid: quello di un'innovazione dotata di solidi appigli o, per dirla con Philip Jodidio, di un’“esplosione riformatrice dello spazio” a suo modo calibrata e riflessiva. Il progetto andava ben oltre la mossa avanzardista⁴. La ribellione prendeva le mosse da un riconoscimento.

Quindi, ch  di qui ci si muova, dalle opere del periodo giovanile, per una giusta comprensione del percorso intellettuale e creativo di questa grande personalit  dell'architettura mondiale.

Stiamo viaggiando verso il Museo MAXXI di Roma.

Lasciamo il porto di partenza senza perderne le coordinate.

Flottare

Non me ne voglia, il lettore di queste righe, per la ricorrenza della metafora marittima. Non   l'indugiare nell'invalso riferimento alla “liquidit ”, quale pi  calzante interpretazione formale e linguistica del lavoro di Hadid⁵. Non   il voler parlare del dinamismo architettonico, quale ricerca di una fisionomia effimera e incerta, utile a descrivere la realt  sfuggente del mondo contemporaneo. N  si vuole alludere alla navigazione come sconfinato luogo del vagare.

Il parallelo proposto   con la modalit  del fare, con l'attitudine progettuale, con il metodo.

Per comprendere il messaggio di fondo, per far tesoro dell'eredit  teorica e pratica e del prezioso strumentario lasciatici da una prematura morte, occorre sospendere l'osservazione; serve andare al di l  di ci  che “si congela” nelle forme⁶, entrando nei processi generativi, nelle storie. Per riuscirvi, proviamo a trascendere dall'esuberanza espressiva di Hadid, quella grafica e pittorica degli esordi, quella del gigantismo delle ultime opere. Proviamo a “salire a bordo”, a salpar con lei, a seguire il *telos* del viaggio. L'innovazione   un  ncora posata su un fondale. L'obiettivo   tirar su la cima che la trattiene. Marco Biraghi, che del progetto The Peak riconosceva il valore prodomo, titolava, non a caso, la sua critica su Gizmo, *Nella corrente di Zaha Hadid*⁷. Vi intravedeva, infatti, molte delle premesse di un'onda lunga, di pensiero, disegno e costruzione.

Il metodo, dunque. Il procedimento operativo, si diceva.

Per agire nel mondo virtuosamente, il segreto   nella tecnica ricorsiva, che correla sempre l'azione alla reazione. Cos    nelle corde di Hadid. C'  una certa prepotenza espressiva nella sua opera. Ma il suo sfioccare, in ogni caso, da un attento “ascolto” della realt  cui dar risposta, ci aiuta a metabolizzare le apparizioni pi  dirompenti.

Uno dei padri della cibernetica, il tedesco Heinz Von Foerster, usa l'esempio dell'andar per mare per descrivere il rapporto tra processo e fine⁸: “Che fa il navigatore per condurre in porto la sua barca? Egli non realizza un programma pre-determinato, ma lo modifica continuamente. Se la barca devia il suo corso verso sinistra, egli valuta la deviazione per continuare il suo viaggio verso il porto. Cerca di correggere l'errore. E probabilmente lo contrasta eccessivamente. Ne deriva un nuovo scarto che render  necessaria una nuova correzione alla manovra. In ogni istante la deviazione dovr  essere corretta in funzione dello scopo, il fine, l'obiettivo del viaggio. Ci troviamo di fronte ad un eccellente esempio di circolarit  causale: le cause producono effetti che divengono a loro volta cause”⁹.

Il progetto, se perseguito in conformit  con questa dinamica di reciprocit , avr  buona capacit  di presa sul reale, abbandoner  i toni assertivi, favorendo l'effettualit  formativa.   questo il campo che interessa Hadid. Nel processo cibernetico, l'architetto, lungi dall'arrendersi al divenire delle cose, deve provare a immergersi nello “spazio relazionale” che le costruisce e le determina. Deve far da attore e spettatore della sua stessa azione. Imprimerla e subirla. Dirigerla e trarne conseguente orientamento.

Deve abbandonare gli a-priorismi e le ambizioni demiurgiche; deve lasciar andare il timone.

Come nella diagrammaticit  laconica delle *Abstract Machines* di Gilles Deleuze, l'architetto deve abbracciare un “pensiero rizomatico”, ovvero

guardare a quelle micro-radici vegetali (la gramigna ad esempio), che si originano in un punto per poi dispiegarsi in molteplici direzioni. La figura del rizoma, contrariamente alla verticalit  autoritaria dell'albero, mette in gioco il paradigma dell'orizzontalit  che consente una circolazione aperta fra i concetti, favorendo percorsi differenziati, rapporti inediti, connessioni inattese¹⁰.

Le relazioni vengono dunque prima delle cose. Per Hadid, lo sperimentare   un osare responsabile.

A Berlino, nelle strettoie urbane dei siti IBA¹¹, l'architetto spezza il programma residenziale in due parti. Per scavalcare le limitazioni posizionali e dimensionali dell’“imposed infill”, stretto a ridosso di un'arteria veicolare, circondato da un disuniforme insieme di case, l'architetto rinuncia all'amata, ma impraticabile, continuit  contestuale. Opta per un'insolita “repair strategy”¹², rispettosa, tuttavia, dei rigidi dettami regolamentali, trattandosi di Social Housing. Oltre al veto sull'*open plan*, c'  un limite di 5 piani in altezza. Hadid realizza un fabbricato di 3 che cresce in una torre di 8. Lungo la Stresemannstrasse, distende un corpo basso di 11 case duplex a schiera: un edificio elementare e prosaico, lineare nella geometria e nel trattamento esterno in intonaco tagliato da finestre a nastro. Nella porzione terminale del lotto, d'angolo con la Dessauerstrasse, innalza un edificio di 8 piani, espressivo e scultoreo, una torre di appartamenti simplex sventagliati intorno al corpo scala, con pareti stondate, spigoli aguzzi e pronunciati sbalzi, ora vetrati, verso la corte, ora rivestiti da pannelli di alluminio, per una maggiore evidenza sul fronte urbano.

A Weil am Rhein, in Germania, il Padiglione espositivo LF One (1996-1999), concepito per il Regional Garden Show del 1999, esprime, nel nome acronimo, un'operazione di simile forza contestuale.  , infatti, una *Land-Formation*. Rifiuta l'oggettualit  dell'edificio posato sul terreno, per affondare parzialmente al suo interno. La hall, il centro di ricerca ambientale e gli spazi di servizio sprofondano. Gli spazi espositivi e il bar affiorano, cercando sintonia con le forme del suolo.

Michael M nninger, critico di architettura, ha definito l'edificio “una divinit  ctonia”, per rappresentarne al meglio il carattere¹³. E l'autrice conferma: “Il nostro interesse   nell'aprire il terreno” per cercarvi dentro l'anima delle cose¹⁴. Tre lunghi muri sinuosi definiscono gli ambiti. Ma non c'  propriamente un dentro e un fuori, un qui e un l , un sopra e un sotto. L'edificio risulta fruibile... totalmente: disponibile a farsi lambire, attraversare, sotto- o sovrappassare.   come una concrescenza per met  naturale e per met  antropica, quasi fosse il terreno a “erompere”¹⁵ all'interno della costruzione per connettere le alternative realt  della nuova architettura e del suo intorno¹⁶. Nella Fire Station (1991-1993), sempre a Weil am Rhein, all'interno del Campus Vitra, voluto dal Presidente Rolf Fehlbaum¹⁷, la tensione anti-oggettuale si fa ancor pi  chiara. Emerge il ruolo dell'edificio come *Space Definer*. Esso infatti non occupa, non si impone. Semplicemente sottolinea e struttura la strada sulla quale sorge; interpreta la direttrice di percorrenza “[...] come se fosse l'ampliamento artificiale dei percorsi lineari delle vigne e dei campi coltivati adiacenti”¹⁸.

Vitra Fire Station, LF One, IBA Housing.

L'energia cresce dai contesti.

Vitra Fire Station ed LF One sono “nature” che l'architetto prolunga: incisioni territoriali simili ad architetture rupestri. IBA Housing si abbraccia alla citt  contigua, interpretandone un nodo strategico.

Tuttavia, le architetture giammai spariscono. Nel sito cercano una prima accoglienza per poi “staccarsi” e farsi vedere.

Ci avviciniamo al *concept* informatore del MAXXI. Il riparo sar  nel comparto militare del Flaminio. La preesistenza far  da impulso. Hadid ne trattiene una porzione:   l'abbrivio del dialogo “a venire” con l'intero brano urbano.

Senza zavorre

Lo “space defining”   una trasformazione topologica.   una ri-generazione¹⁹. Muove dal basso. Si lega al terreno, mentre guarda al navigare come modo di avanzare dialogando.

Del resto, il “galleggiamento”, parola amata dall'architetto, si genera, come ci insegna Archimede, grazie alla spinta proveniente dal fondo. Cos  l'edificio, in prima battuta, fa atto di devozione nei confronti del suolo. E lo fa in triplice maniera: posizionalmente, calando in parte al suo interno; formalmente, assumendo linee sinuose; ecologicamente, tutelandone la natura.



Iba Housing, Berlino
(foto Paola Veronica Dell'Aira, 2003).
Spittelau Housing, Vienna
(foto Paola Veronica Dell'Aira, 2004).

Il tema della sintonia con la terra registra, in epoca contemporanea, un sensibile ritorno di interesse rispetto al recente passato.

La simulazione degli andamenti topografici attraverso le masse costruite, l'uso preferenziale della dimensione orizzontale, richiamano la costruzione al compito di relazionarsi con il paesaggio piuttosto che farne consumo. Dal terreno, le architetture fuoriescono con tutta l'esuberanza di piante dalle salde radici. Dalla natura traggono il richiamo alla possibilità di crescita ed evoluzione formale. Nel ricercarvi ospitalità si uniscono alla processualità dei fenomeni vitali.

I riferimenti affondano nei contributi della Land art, dell'antropologia, della biologia, della geografia. L'architettura si converte in "presenza dissolta", "geografie più che edifici. Infiltrazioni o incisioni più che monumentalizzazioni"²⁰. In The Peak, in LF One, in Vitra Fire Station e in altri progetti del periodo, rimasti irrealizzati, vive tutto ciò. Lo si apprezza nell'Edificio Tomigaya (Tokyo, 1987), un padiglione in cristallo, sospeso sopra un vuoto urbano, con la maggior parte del programma sviluppata al di sotto del suolo. Lo si osserva nel "rilievo paesaggistico a grande scala"²¹ del Club Sportivo Al Wahda di Abu Dhabi (1988). Lo si ritrova nel Museo per la Royal Collection di Madrid (concorso del 1999), in posizione ipogea tra il Palazzo Reale e la Cattedrale di Almudena.

Nella critica, tale propensione ha assunto il nome di *groundscraping*: definizione provocatoria che contrappone l'opzione per una costruzione bassa e distesa nel terreno all'attitudine alla crescita verticale del grattacielo, ovvero allo *skyscraping*, ambiziosa quanto critica sfida del Moderno. Nell'alternativa, però, si è sviluppata un'estremizzazione neo-ideologica che ha spesso mostrato profonda debolezza. L'introflessione delle masse, che affiorano all'esterno solo come rilievi, pieghe, increspature, fa della dissimulazione il proprio atto di fede. Per Hadid sono architetture inconsistenti. L'imitazione delle morfologie naturali, i *camouflages*, le metafore geologiche sono nuove derive estetiche, dimissionarie rispetto ai compiti costruttivi della disciplina. Non esiste differenza, per Hadid, tra alto e basso. Il radicamento è qui e là. "[...] il paesaggio urbano può anche viaggiare verticalmente [...]"²². La vera questione è invece quella della gravità, non solo quella fisica (il peso materiale delle cose), ma anche e soprattutto quella concettuale. È il peso delle idee, di quelle condizionanti, aprioristiche e inibitorie. L'architetto se ne deve liberare se, all'avanzamento disciplinare vuol puntare "[...] quest'idea della liberazione dalla gravità non è un volar per aria, ma un esser liberi da ordini precostituiti"²³.

La meta può apparire difficile da raggiungere. Ma non lo è poi tanto, se si è disposti a qualche rinuncia, a disfarsi di ciò che fa da freno al mutamento: i modelli, le abitudini, ma anche i valori, ove risultino troppo consolidati.

Ricorre, a farci caso, nelle descrizioni di Hadid, il suffisso inglese "-less", ovvero "senza". Gli edifici sono spesso "frameless", "weightless", "seamless" o "edgeless".

La critica è rivolta alla "cornice" del manufatto, al suo perimetro, alla tipologia delle pareti di confine, qualora esse impediscano l'esplorazione del rapporto interno-esterno. È rivolta alla pesantezza: un oggetto troppo scultoreo²⁴, un basamento eccessivamente corposo, chiuso e ostativo al passaggio, una pedana che "mette in trono". E c'è grande insofferenza verso le "cuciture", le orizzontali come le verticali, i solai e i tramezzi e, in generale ogni separazione tra ambienti che invalidi la continuità del piano libero e la profondità dei vuoti a doppia, tripla o tutt'altezza. Gli elementi divisorii favoriscono la *privacy*, ove occorra; altrimenti conviene farne senza, a beneficio di un dominio totale dello spazio, di una massima velocità di orientamento al suo interno e di quel piacevole effetto "quasi-panottico" prodotto da una sua ininterrotta percezione.

Gli edifici sono "smarginati", poiché vogliono parlare con l'esterno e agire da richiamo.

A volte sono "senza tetto" o, meglio, senza una copertura tradizionale che ne rappresenti la fine, la chiusura che impedisce di "parlare con il cielo". E Le Corbusier ci guarda.

Sono poi, il più delle volte, privi di veri e propri prospetti. Vitra, Tomigaya, LF One, il labirintico progetto per il Centro Culturale Tokyo Forum (1989), o quello, concorsuale, per il Museo Archeologico Carnuntum di Vienna (1993), "de"-costruito in quattro opere di ingegneria territoriale sul fianco di una montagna (contenimenti, scavi, reinterri, terrazzamenti) sono tutte "antropiche estensioni del paesaggio"²⁵... ma dove si entra?

Forse il tema non è nell'identificare, della costruzione, le ordinarie parti componenti, ma nel sentirla come nostra casa naturale. Per potere al meglio corrispondere alla vita, l'edificio non dovrebbe permettersi digressioni sul piano della forma esteriore poiché andrebbero fatalmente a confliggere con il postulato della dinamica interna ai fatti organici.

Sottrazione quindi, via del togliere, fare a meno; in un'espressione: "gettare la zavorra".

Ecco allora apparire l'edificio "rovescio", quello che rivela le sue viscere, come fa l'Edificio di Hafenstrasse ad Amburgo (progetto del 1989), spezzettandosi in più volumi e "sfogliando" i propri solai, come fa l'Opera di Cardiff (1° premio al Concorso del 1994), aprendosi in un generoso abbraccio della Oval Basin Piazza.

Qualcosa viene a mancare; qualcosa è rimosso. Ma non del tutto poi. Hadid si augura infatti che il "disfarsi" sia, in qualche modo, "costruttivo". E non manca di affrontare l'argomento del "re-cycling". Già in The Peak, ella sogna di realizzare una "man-made mountain", ove "la strategia [...] consiste nello scavare nel sito costruendo barriere artificiali con la roccia estratta"²⁶.

Si ricompone, nel re-impiego e nel *landscaping*, lo iato che Patrik Schumacher, storico collaboratore dello Studio, sottolinea, tra "euristica negativa" ed "euristica positiva", tra l'obiettivo di "scalzare" e quello di "perseguire". Scrive infatti: "Euristica negativa: evitare le tipologie familiari, evitare gli oggetti platonici/ermetici, evitare i tagli netti [...], evitare la ripetizione, evitare le linee rette [...]. Euristica positiva: ibridare, conformare, de-territorializzare, deformare [...]"²⁷.

Insomma, l'idea portante è quella che dalle perdite derivino nuove scoperte, che da ogni rimozione possa nascere un vuoto "attivo": un terreno di lavoro libero e incondizionato, una breccia per la fantasia. L'innovazione, in Zaha Hadid, si fa largo così.

Nell'opera romana, in via Guido Reni, il nuovo non sarà tanto nell'"immettere", bensì nel "fare spazio" cedendone parte: *einräumen* per dirla con Heidegger, ovvero concedendo, rinunciando²⁸. Il Museo si distenderà nelle "pieghe" del sito, aprirà un transito tra strade divise, collegherà ambiti. E per far questo dovrà andare oltre la compiutezza della sua figura. Ben venga allora la decostruzione, se più di un traguardo formale sarà un recedere di fronte al primo piano del vuoto: un vuoto concettuale però, non solo quello materiale della piazza della quale le moli costruite saranno cornice. Il passaggio non è solo quello che si compie fisicamente attraverso il varco del giardino interno. Il passaggio è concettuale: "de l'espace spatialisé à l'espace spatialisant", come insegna Merleau Ponty²⁹.

Prendere il largo

La volontà topografica di Hadid investe anche gli interni e il *design*. Tale estensione può apparire meccanica, quale logica messa in coerenza tra convessità architettoniche e concavità degli *insides*. La semplificazione però non convince. Si è più inclini a intenderla come scrupolosa attenzione verso quella dimensione spaziale che, con l'abitante, intrattiene il rapporto più stretto. Nella sconfinata cura creativa, anche l'attrezzatura di più minuto corredo, se vicina all'uomo, diviene motivo di massimo interesse.

"Quando facemmo gli oggetti per Sawaya & Moroni – dice al riguardo dell'anti-convenzionalità del design Z-Scape Furniture del 2000 – era per conseguire questo genere di paesaggio o topografia"³⁰.

Più avanti negli anni, l'interesse si farà evidente nell'opera Dune Formation, in mostra alla Biennale di Venezia del 2007, alla Scuola dei Mercanti. "I suoi oggetti in resina e alluminio [...], sembrano scivolare da una condizione funzionale a un'altra, nei confini di un tradizionale Palazzo Veneziano"³¹, scrive Jodidio apprezzando la sintonia tra quegli arredi, ispirati al movimento delle sabbie desertiche, e le rigorose linee rette dell'antico fabbricato. "Con Hadid, la natura può essere artificiale, ma è natura, con intatte tutte le sue misteriose sorprese"³².

Ecco dunque entrare nel gioco il tema della perdita di controllo: l'evenemenzialità, cuore pulsante del mondo organico.

L'imbarcazione va a gonfie vele. Si punta alla scoperta. Si insegue ciò che non si conosce.

Compare il tema dell'esito inatteso. Per il quale serve che il progettista non concluda del tutto il suo discorso, che non sia ultimativo nelle proprie definizioni spaziali, che lasci qualcosa di non detto. Similmente agli oggetti d'arredo che si posano liberamente nell'ambiente, per muoversi e trasfor-

marsi, così gli edifici possono farsi "perfettibili", trasformabili e adattabili, sottraendosi al *dictat* autoriale.

L'immagine diviene accattivante. L'utenza è chiamata in causa. Lo spazio è interpretabile. È spesso da inventare, da piegare al proprio volere.

Riaffiora a tratti la "liberale" ricetta di Hans Scharoun: lo *Zwischenraum*, ossia l'ambiente senza forma, poiché semplicemente infrapposto tra altre forme più precise e conclusive e, quindi, ambito indefinito, plastico, disponibile anche all'uso improvvisato e transitorio.

E riecheggia il *concept* della *Boîte à miracle* di Le Corbusier, il vuoto in attesa di "[...] esser riempito di tutti i sogni umani"³³.

Molti dei primi progetti di Hadid si esprimono in tal senso.

A Strasburgo, nell'Hoenheim-Nord Terminus and Car Park (1998-2001), l'obiettivo del "non finito" si rende esplicito sin dai primi schizzi. Per la Stazione, è una superficie continua in cemento, quasi un origami, un profilo senza fine né principio, il quale, in piega e contro-piega, si fa ora basamento, ora fianco, ora copertura. Per il parcheggio, Hadid disegna sequenze di linee in piano, vettori descrittivi delle traiettorie calcate sul plateatico dal movimento delle automobili, dei tram, delle biciclette e dei pedoni. Ogni modalità di spostamento possiede una traiettoria. La traiettoria si fa traccia a terra, è una banda bianca sullo sfondo nero dell'asfalto. L'insieme delle traiettorie disegna un pattern. Esso però è tutt'altro che un disposto coercitivo. È semplicemente un suggeritore. Non costringe il movimento a seguire le direttrici fissate. Si limita a indicare le possibilità e a misurare le capienze: i 700 posti macchina di cui definisce gli ingombri disponibili, senza richiuderli, battendone esclusivamente l'intervallo, rappresentandone solamente una delle due delimitazioni longitudinali, mentre, sul lato corto, il limite di profondità di ogni stallo è marcato da *spots* luminosi a terra. Ne deriva un *design* pavimentale fatto di tanti segmenti in successione, da linee che si rincorrono e da punti di luce.

Il ritmo concitato dei segni descrive un insieme di ambiti interrotti, i quali guidano senza circoscrivere l'azione. In più, esso trasmette allo spazio una sorta di insoddisfazione. È la volontà di dar luogo a qualcosa che non si esaurisca nel gesto creativo dell'autore e che non si concluda nel programma dato. È il desiderio che la cosa possa assumere una vita propria, mutare, crescere, precisarsi, mostrando il suo fianco "debole": "debole" in accezione positiva, si intende, come possibilità di prosecuzione di un discorso volutamente lasciato interrotto, in vista di un miglior esito.

A Vienna, nello Spittelau Viaducts Housing (1994-2005), lo "zigzagante" intreccio tra case e infrastrutture, persegue l'*in-fieri* attraverso il frammento. Il sito è nevralgico. C'è l'autostrada interna più transitata di Vienna. C'è il tratto del Danubio di collegamento tra Germania e Ungheria, i binari ferroviari dismessi nel sottosuolo e il tracciato dell'attuale Metropolitana. Ma c'è, soprattutto, l'ottocentesco viadotto di Otto Wagner con le sue imponenti arcate di mattoni. L'edificio di Hadid si smembra in più corpi di fabbrica, ora sollevati su pilotis, ora appoggiati al terreno; essi girano attorno all'autostrada e, seguendo l'asse del viadotto, lo scavalcano ripetutamente; lo aggirano e lo avvolgono, formando sequenze appuntite e un ricco gioco di fughe visuali. Le "schegge" di case simulano un inseguimento. Il sito esprime dinamismo, velocità. Le case debbono produrre un'immagine scattante. L'effetto corrisponde anche meglio al programma. Sono infatti quasi tutte case per studenti e atelier d'artisti: case di passaggio per un'utenza ad "alta mobilità".

Quella del *progress* formativo, della forma "in potenza", è un'inquietudine che attraversa l'intera storia dell'arte, come sottolinea l'artista e storico Massimo Pulini, a partire da Michelangelo e Leonardo, "[...] esempi supremi dell'interminabile esplorazione che lascia dietro di sé innumerevoli piste interrotte e abbozzi di pensiero, gli appunti sparsi delle rotte non intraprese"³⁴. L'analogia è con quella pittura "[...] priva di contorni rigidi (che), con le opere dell'ultimo Tiziano scoprirà una visione pulsante e sgranata, nella quale le pennellate si separano per divenire gesti, tocchi, grumi, come strisciate di sanguigna sulla tela"³⁵. Il parallelo è con i casi di incompiutezza come "[...] quelli prodotti da Federico Barocci, quale frutto di una perenne e individuale insoddisfazione, di una costante mira perfezionistica [...]"³⁶, come nello *Studio per la Chiamata di Sant'Andrea*: una sorta di Duchamp *ante-litteram*, un "teatrino infinito", come il *Nudo che scende le scale*, una continua rincorsa della soluzione ottimale.

Per ognuno dei molti autori citati da Pulini, ed è qui il punto, quest'ansia trovò, nel disegno, il suo strumento di comunicazione migliore: “[...] nelle sue componenti segmentate e impulsive, acquistò un primato sempre maggiore sulla pittura, divenendo una miniera d'ispirazione per gli artisti del *parlar disgiunto* [...]”³⁷.

Così è stato per la nostra architetto irachena.

Il disegno ha da sempre rappresentato per lei uno strumento più che un traguardo.

“Tutto ebbe inizio – afferma – dal mio disegnare in modo anti-convenzionale. Il prodotto si faceva sempre più stratificato [...]. Il disegno divenne uno *storyboard* [...]”³⁸

Attraverso il disegno, il progetto, più che apparire, si racconta. Il suo disegno non è mai “illustrazione”, bensì *concept*, evocazione, intento...

“[...] mettevo un foglio sopra l'altro e tracciavo linee [...]”³⁹ scrive.

Dinnanzi ai nostri occhi scorrono affascinanti composizioni di linee e colori. Nessuna fa da “fermo immagine”. Ognuna è crogiuolo; ognuna è volta a spalancare il campo delle possibilità. Il progetto [...] ancora non si sa; esso attende ulteriori informazioni.

Come nelle parole di Walter Benjamin, “Solo le immagini dialettiche sono immagini autentiche”⁴⁰. Ecco perché a Roma, l'immagine, se pur forte e orgogliosa, passa a pieni voti. Al Concorso per il MAXXI, nel 1998, vince il dialogo, si afferma il racconto.

Il viaggio continua.

NOTE

¹ R. LEVENE, F. MÁRQUEZ CECILIA, *Entrevista con Zaha Hadid*, in *Zaha Hadid 1983-2004*, “El Croquis”, 52+73+103, 2004, p. 19.

² Ph. JODIDIO, *Hadid. Complete Works 1979-today*, Taschen, Berlin 2013, p. 53.

³ I.F. STRAVINSKIJ, *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, p. 48.

⁴ È frequente, nell'esegesi critica del lavoro di Hadid, rimarcare il suo interesse per le avanguardie artistiche del Costruttivismo e del Suprematismo. Fu evidente sin dai primi disegni: fra tutti, il dipinto *Horizontal Tektonik*, *Malvic's Tektonik*, *London*, elaborato per la tesi di laurea. Il tema accomunava la sua ricerca a quella degli altri 6 architetti (tra cui F. Ghery, P. Eisenmann, R. Koolhaas) partecipanti alla Mostra “Deconstructivist Architecture” (MODA, New York, 1988).

⁵ Vedi Z. BAUMAN, *Vita liquida*, Laterza, Roma-Bari 2008.

⁶ Quella di “frozen movement” è un'espressione cara all'architetto, evocatrice, al tempo, di una trasformabilità effettiva e di una sua rappresentazione ideale.

⁷ M. BIRAGHI, *Nella corrente di Zaha Hadid*, “Gizmo”, 31 marzo 2016, <http://www.gizmo-web.org/2016/04>

⁸ In greco *kybernetes* significa “navigatore”, “timoniere”, da cui il nome della disciplina.

⁹ H. VON FOERSTER, *Die Wahrheit ist Erfindung eines Lugners*, Heidelberg 1998.

¹⁰ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Rizoma* (1976), Pratiche, Parma 1977.

¹¹ Il progetto IBA Housing, 1986-1993, è parte dell'Internationale Bauausstellung Berlin.

¹² I termini di *infill* o *insert* e *repair* ricorrono nella prosa di Hadid, per indicare una tattica progettuale tesa tra aderenza contestuale e ri-significazione.

¹³ M. Mönninger, *LF One*, Birkhäuser, Basel, 1999. Il termine di *creatura ctonia*, dall'aggettivo greco.

¹⁴ Z. HADID, in L. ROJO DE CASTRO, *Conversacion con Zaha Hadid* (1995), in *Zaha Hadid 1983-2004*, cit., p. 32.

¹⁵ È un'espressione che la stessa autrice utilizza per il progetto Zollhof 3 Media Park, Düsseldorf, 1989.

¹⁶ Scrive: “[...] the people flow but also the program flows into the site”, *ibid*.

¹⁷ Il Campus della Vitra, industria svizzera di arredamento e design, è composto da edifici di architetti di fama internazionale, quali Siza, Ghery, Ando, invitati dallo stesso Presidente della Ditta.

¹⁸ Z. HADID, in Ph. JODIDIO, *Hadid*, cit., p. 119.

¹⁹ Rispetto ai termini di “recupero”, “riqualificazione”, “riuso”, quello di “rigenerazione” indica un'operazione progettuale particolarmente ancorata alle origini e agli sviluppi formativi dei luoghi.

²⁰ Definizioni di M. GAUSA in *Land Arch. Paisaje y arquitectura, nuevos esqujes*, “Qua-derns”, 217, 1997.

²¹ Z. HADID, *Club Deportivo Al Wahda*, in *Zaha Hadid 1983-2004*, cit., p. 84.

²² Z. Hadid, in L. ROJO DE CASTRO, *Conversacion con Zaha Hadid*, cit., p. 31.

²³ Z. HADID, in R. LEVENE, F. MÁRQUEZ CECILIA, *Entrevista con Zaha Hadid*, cit., p. 23.

²⁴ Hadid esprime riluttanza per la parola “scultura”. “I wouldn't call it sculpture”, afferma sia per gli edifici che per l'arredamento. In Ph. JODIDIO, *Zaha Hadid, 1950-2016. The explosion reforming space*, Taschen, Berlin 2016, p. 19.

²⁵ Z. HADID, *Museo Carnuntum, Vienna, 1993*, in *Zaha Hadid 1983-2004*, cit., p. 206.

²⁶ Ph. JODIDIO, *Hadid*, cit., p. 53.

²⁷ P. SCHUMACHER, *Zaha Hadid Architects. Experimentation Within a Long Wave of Innovation*, in *Out There: Architecture Beyond Building*, Marsilio, Venezia 2008, vol. III, pp. 94-95.

²⁸ M. HEIDEGGER, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*, Il melangolo, Genova, 2000, p. 31.

²⁹ “Dallo spazio spazializzato allo spazio spazializzante”, M. MERLEAU PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, p. 282.

³⁰ Ph. JODIDIO, *Zaha Hadid, 1950-2016. The Explosion Reforming Space*, Taschen, Berlin 2016, p. 18.

³¹ *Ivi*, p. 20.

³² *Ivi*, p. 23.

³³ LE CORBUSIER, *Il teatro spontaneo*, ETSAB Barcellona, 2006. Anche in *Conferenza alla Sorbonne*, Parigi 1948.

³⁴ M. PULINI, *La parte muta*, Medusa, Milano 2006, p. 16.

³⁵ *Ibid*.

³⁶ *Ibid*.

³⁷ *Ibid*.

³⁸ Z. HADID, in R. LEVENE, F. MÁRQUEZ CECILIA, *Entrevista con Zaha Hadid*, cit., p. 19.

³⁹ *Ibid*.

⁴⁰ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935), ora in “Piccola Biblioteca Einaudi”, Einaudi, Torino 2000.

l'italia di zaha hadid'

margherita guccione
direttore MAXXI architettura

132



(foto Helene Binet)

“L'Italia di Zaha Hadid” è un tributo che MAXXI dedica alla grande progettista prematuramente scomparsa. Attraverso un percorso radicato nella ricchezza e nella complessità del pensiero di uno degli architetti più influenti e visionari del nostro tempo, la mostra prende avvio dalle numerose opere realizzate in Italia e si estende al mondo del design e del made in Italy con cui Zaha ha intrecciato numerosi e ripetuti sodalizi creativi e produttivi². La mostra, allestita nella Galleria più spettacolare del Museo, vuole restituire la figura di Zaha attraverso le sue relazioni con l'Italia e il suo interesse per la cultura italiana. Si può parlare in un certo senso di un'influenza reciproca se si pensa da una parte alla fortuna critica e al successo mediatico e di pubblico riportato in Italia dalla prima donna Pritker Price e, dall'altra, all'attenzione della Hadid per la tradizione artistica e architettonica del nostro Paese. Le suggestioni dinamiche del barocco romano, le caleidoscopiche visioni del futurismo, le ricerche sperimentali di Luigi Moretti e di Pier Luigi Nervi sono solo alcuni dei dichiarati riferimenti dei suoi progetti. Ed è proprio l'uso plastico del cemento, testato dagli ingegneri italiani nei cantieri artigianali del dopoguerra, che ci porta, per successive fasi di astrazione, al cemento del MAXXI, la prima opera realizzata in Italia, e al coevo e possente Pheano Science Center di Wolfsburg, entrambe occasioni di esasperata ricerca formale oltre che strutturale. Il grande complesso architettonico del MAXXI, che apre il percorso espositivo, concentra ed esplicita in sé tutti i valori visionari e innovativi che Zaha aveva verificato solo alla piccola scala, nella Vitra Fire Station, a Weil am Rhein. Audacia formale e proiezione utopistica convivono nel forte carattere urbano e ambientale del MAXXI, il cui radicamento nella storia e nella geografia romana è oggi sempre più evidente. Non solo museo, ma spazio pubblico e urbano il MAXXI ha spostato in avanti la soglia del pensiero della Hadid ampliando la sua visione verso una nuova estetica e una diversa e molto più libera concezione del progetto. In continuità con la dimensione archeologica di Roma il progetto del MAXXI nasce da un processo di stratificazione di segni, la sua forma è il precipitato fisico dei flussi dei visitatori e della città che attraversano l'intera area del Museo. Come in molti altri successivi progetti, il contesto non è più lo sfondo ma confluisce in modo dinamico in una reciprocità di relazioni che mettono l'opera in risonanza scambievole con il paesaggio. Nella visione dell'architettura di Zaha Hadid il paesaggio è essenziale ed è una delle chiavi per capire l'impatto positivo delle opere di Zaha Hadid nel contesto italiano, perché la fenomenologia del paesaggio diviene matrice stessa dei suoi progetti, che non sono mai oggetti ma campi, vere e proprie estensioni dinamiche dei paesaggi urbani e naturali circostanti. Lontano dalle usuali gerarchie ed esploso in diversi layers nel progetto del The Peak Club di Hong Kong o rappresentato con la combinazione di prospettive forzate e impossibili, il paesaggio contemporaneo delle sue opere è energetico e veloce, sembra simulare le modalità del funzionamento della

mente, la varietà ininterrotta del flusso dei pensieri, il procedere luminoso delle informazioni in rete. Gli stessi edifici progettati dalla Hadid sembrano generati da processi analoghi a quelli che modellano l'ambiente naturale, come la Stazione marittima di Salerno, un'architettura diafana che sembra svincolarsi dalle leggi di gravità per ancorarsi al porto, con una instabilità che rimanda continuamente alla presenza delle onde, al paesaggio marino. O, il Museo di arte nuragica e contemporanea di Cagliari che avrebbe riconfigurato il fronte mare della città sarda, il cui segno della copertura, con le linee ispirate a una concrezione corallina delinea la grande massa organica *scavat*, al cui interno sono situati gli spazi pubblici e i luoghi di ritrovo. In altro modo, nel paesaggio senza mimetizzarsi o opporsi, il museo di Messner a Plan de Corones nelle Dolomiti si appropria dell'aura montana, per solidificarla momentaneamente in una forma, realizzando così l'impossibile mediazione tra un'architettura possente e nello stesso tempo in simbiosi con il luogo. È interessante notare come la complessità geometrica e la fluidità che costituiscono la strategia progettuale progressivamente sviluppata nei progetti dello studio hanno determinato una serie di genealogie formali e concettuali che permettono di accomunare diverse famiglie di progetti. Cagliari, Serpentine e Baku sono legati dall'idea di uno spazio *continuum* che fluisce potente all'interno, sotto il movimento delle curvature, sviluppate grazie all'approccio parametrico della progettazione. Nel caso della Stazione dell'alta velocità Napoli Afragola, infrastruttura territoriale concepita come un sistema “ponte” tra le due ali del parco naturalistico-tecnologico circostante, il progetto fa riferimento alle composizioni basate sull'uso delle linee, che implicano i concetti stessi di *campo* e *flusso*, così cari al linguaggio progettuale della prima Hadid, rielaborati però in chiave parametrica. Si tratta di una sorta di *fascio di fibre* innestato nel territorio, un *ganglio fusiforme* dal quale si dipartono gli impulsi atti a rigenerare il territorio. Le estremità di questo sistema orizzontale e serpentiniforme, sollevato sul tracciato dei binari ferroviari, accolgono il flusso dei viaggiatori per poi smistarlo e incanalarlo nelle varie direzioni come in una rete di trasmissioni nervose. Lo stesso *imprinting* morfologico – *campo* o *flusso* – sviluppato in verticale e piegato in una torsione vertiginosa, al servizio della densificazione urbana, trova compimento nella Torre milanese di City Life, occasione di sperimentazione formale e manipolazione visiva dello skyline urbano. “Io credo – afferma Hadid – che offra un profilo nuovo alla città. Il rispetto per il contesto non sta nel ripetere modelli già esistenti ma nel delineare nuove forme di abitare e nuove condizioni di vita”.³ Nella mostra la sequenza cronologica dei progetti sviluppati per l'Italia, disegni, modelli e foto delle sei opere realizzate e i rendering per i concorsi di progettazione o per le committenze private rimandano per associazione libera all'intero universo iconografico che scorre nelle grandi immagini proiettate sulle pareti, declinando le morfologie concettuali dell'intero lavoro dello studio. L'allestimento sviluppa così, all'interno del museo, una suggestiva metafora spaziale che simula nella realtà le spazialità inconsuete e sorprendenti delle opere realizzate. Il percorso allestitivo, grazie anche alle grandi immagini proiettate sulle pareti, propone una sequenza di prospettive multiple e mutevoli, che rompono gli schemi capovolgendo l'idea consueta di un'unica narrativa: per raccontare l'universo visionario di Zaha, la sua esuberanza spaziale, dove architettura, paesaggio e design si intersecano in un dialogo che supera il concetto di scala dimensionale, fino all'attuale lavoro di ricerca sperimentale sulle potenzialità del digitale. In Italia, l'indiscutibile fortuna di Zaha Hadid è certamente legata alla sua capacità di costruire immagini di straordinaria eleganza⁴, che anticipano il futuro ma nello stesso tempo sanno colloquiare con l'esistente. Hanno una forza e un impatto radicale simile a quello degli impianti rinascimentali nei tessuti medievali. Nel paesaggio italiano, carico di cultura e di forti significati, le opere dell'architetto anglo-irachena sono riuscite a sviluppare una fertile contaminazione tra l'identità storica e il mondo contemporaneo. È una sfida coerente con le sue intenzioni, che forse si potevano intuire guardando la sua foto da bambina davanti alla Fontana di Trevi, la più barocca delle fontane romane: “In assenza di quell'elemento di incertezza e di quella sensazione di intraprendere un viaggio verso l'ignoto non può esserci progresso”⁵. In altre parole, il suo lascito più importante ci dice che tutto è possibile se si ha il coraggio di sfidare le regole e di capovolgere le idee correnti.

133

NOTE

¹ Il testo è una rielaborazione dell'introduzione a *L'Italia di Zaha Hadid*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI 22 giugno 2017-14 gennaio 2018), Quodlibet, Macerata 2017.

² Cfr. D. DARDI, *Campo, spazio, flusso*, in *L'Italia di Zaha Hadid*, cit.

³ Cfr. *Zaha Hadid*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 27 ottobre 2009 - 1 marzo 2010), Electa, Milano 2009.

⁴ Come recita la motivazione della Giuria che le ha aggiudicato il primo premio al Concorso Internazionale per il MAXXI di Roma. Cfr. F. GAROFALO (a cura di), *Arte futura. Opere e progetti del Centro per le Arti Contemporanee a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 25 marzo - 20 giugno 1999), Electa, Milano 2000.

⁵ Cfr. M. MOSTAFAVI, *El Paisaje como Planta. Una converación con Zaha Hadid*, "El Croquis", 103, dicembre 2000.

dieci pensieri sul MAXXI

luigi prestinenza puglisi



(foto Iwan Baan)

1. Alla cerimonia di inaugurazione del MAXXI, Zaha Hadid fece notare che la parte costruita era solo un pezzo del progetto. Mutila come era, l'opera non poteva essere compresa nella sua idea originaria. Il MAXXI sarebbe, infatti, dovuto essere un labirinto di percorsi intrecciati tra loro e non un edificio, dall'immagine fortemente plastica, che si offre, con un'idea prospettica antiquata, da un piazzale antistante.
2. Per realizzare il MAXXI sono occorsi dodici anni: dal 1998 del concorso al 2010 dell'inaugurazione. È l'anello di congiunzione tra la legge del dieci e del quindici. La prima recitava che un'opera pubblica in Italia avesse bisogno di almeno dieci anni, la seconda che ne occorran quindici. La Nuvola di Fuksas, che non è stata ancora completata e il cui concorso è stato bandito nel 1998, mostra che ci stiamo avviando alla regola del venti.
3. Hadid. Dalle scaglie decostruttiviste della stazione dei pompieri a Weil am Rhein alle forme più fluide che segnano la fase successiva. Da questo edificio in poi Zaha Hadid cesserà di essere la sognatrice di edifici destinati a rimanere sulla carta per diventare una star internazionale, con un numero crescente di opere realizzate in tutto il mondo.
4. Durante il cantiere del MAXXI non sono mancati i soloni che giuravano che l'edificio fosse impossibile da realizzare.
5. Nel bando di concorso era previsto che una preesistenza, un lacerato delle caserme che occupavano il sito, dovesse essere conservata. È inglobata nel museo e stona con il resto. Per conservarla, rendendola idonea ai nuovi compiti statici e funzionali, è stata abbattuta e ricostruita dov'era e com'era.
6. Il MAXXI è stato ideato prima della caduta delle Torri gemelle, quindi in un momento di ottimismo economico. La sua progettazione ne risente. È una macchina mangia-risorse. Oggi, pensare a un mostro energivoro del genere non avrebbe più senso.
7. Il MAXXI è uno spazio impossibile per gli artisti. Forse ancora peggiore del Guggenheim di New York. Si tratta di una qualità perché li costringe a un corpo a corpo dal quale, se ne escono vivi, possono nascere straordinarie installazioni.
8. L'idea di chiudere lo spazio antistante il MAXXI con una cancellata compromette la concezione originaria dell'edificio pensato come uno spazio urbano permeabile. Sicuramente un passo falso.
9. Nonostante sia gestito come un museo di provincia, l'edificio, grazie alla sua immagine potente, efficace e straripante, riesce a far apparire le modeste Istituzioni che ospita come appartenenti al circuito internazionale.

10. Il difetto peggiore del MAXXI è la scarsa dotazione di spazi destinati a servizi: un bar microscopico (sopperisce uno posto di fronte), un micro bookshop, un auditorium insufficiente per le grandi manifestazioni. Mi sono sempre chiesto quanto sia colpa del formalismo della Hadid o di un programma ministeriale inadeguato a confrontarsi con una moderna concezione museale. In ogni caso, per assenza di avversari, è il migliore museo italiano destinato all'arte contemporanea.

un'impressione sulla luce

franco purini



(foto Iwan Baan)

Guardando il MAXXI di Zaha Hadid e vivendone gli spazi viene da pensare che le differenze tra le varie tendenze architettoniche sono numerose. Quando si osserva un edificio non è difficile constatare infatti in quanti modi esso sia diverso da altri. In realtà, analizzando più a fondo tali diversità, esse non risultano poi, al di là della loro più o meno pronunciata evidenza, tante quante potrebbero sembrare. Una di queste differenze è tra la forma fissa e la forma in movimento. Alcuni edifici sono fortemente ancorati al suolo, geometricamente semplici e solidi, dominati dal vitruvianesimo del trilito, interpretato con più o meno originalità. Altri invece esibiscono una conformazione mossa, ondulata, costantemente variabile. I primi suggeriscono spesso un astrarsi dalle condizioni contestuali per affermare il conformarsi a regole razionali e all'idea benjaminiana di un'architettura che vive della "percezione distratta"; i secondi invece vogliono tradurre in modo evidente le tensioni presenti nell'intorno prodotte dalle relazioni tra tutto ciò che accade in quella parte del tessuto urbano. *Futuristicamente* questi edifici alludono alla velocità, a un dinamismo pervasivo, alla varietà delle superfici e degli spazi, alla luce che drammatizza espressionisticamente le masse, a una certa impossibilità di decifrare a una prima lettura la distribuzione che organizza il manufatto. Questa coppia oppositiva è accompagnata da un'altra, che forse non è altro che un modo diverso di nominare le precedenti. Si tratta della scelta tra una volumetria primaria, fatta di volumi semplici, regolati da rapporti elementari, tagliati da bucatore seriali, e un'impostazione fortemente plastica del manufatto, sottoposto a torsioni, scarti improvvisi di direzione, fusioni di parti. Il vitalismo energetico di questa architettura non è dato dalle visioni prospettiche, che conferiscono a ogni manufatto una direzionalità che ne accelera gli elementi, ma è intrinseca agli elementi stessi, con esiti che richiamano, ma solo lontanamente, il barocco. Un'ulteriore dialettica compositiva distingue l'equivalenza tra spazio e struttura come fondamento tettonico dalla *negazione visiva* di tale corrispondenza, con l'esito di dare vita a universi statici destabilizzati, metamorfici, spesso dimensionalmente inafferrabili. Un'ultima differenza riguarda l'abbandono di forme artificiali – quelle figure geometriche alle quali si è già fatto cenno – per ispirarsi a un universo che va dal minerale, al zoomorfo e al vegetale. Un universo che si propone come sorprendente, inconsueto, organico fino all'estremo. Si tratta di una sorta di *naturalismo traslato* che risuona di echi misteriosi alla ricerca di un nuovo fondamento del bello. Molto distante dalla libertà plastica di Frank O. Gehry, che in filigrana mostra una disciplina progettuale fortemente strutturata, l'architettura di Zaha Hadid è libera fino all'anarchia, insofferente a ogni aspetto tipologico, mutevole da opera a opera. Concludendo questa nota va ricordato che in architettura la forma più movimentata – si pensi alla facciata di San Carlino di Francesco Borromini – è mossa una volta per tutte. Allo stesso modo di un monolite di Oswald Mathias Ungers quella forma è definitivamente fissa. Può sembrare un paradosso, ma più un edificio è articolato, per fuochi volumetrici, in un disordine seppure ordinato, maggiormente la sua fissità di-

venta in un certo senso il suo vero tema. Ciò che accumuna le due diverse maniere di comporre un'architettura – la rappresentazione della stabilità e la rappresentazione del moto – sono unificate dalla luce, la sostanza che conferisce un movimento a entrambe le modalità di progettare un edificio. È la luce che si muove, generando non certo la finzione di una temporalità ma uno spostarsi reale nello spazio di un simulacro del manufatto. Da questo punto di vista le due espressioni volumetriche – quella statica e quella dinamica – si equivalgono. Zaha Hadid ha concepito sicuramente un'opera notevole, ma non in quanto corre nello spazio agitandolo con la sinuosità dei suoi volumi creando una continua e imprevedibile alternanza di pieni e di vuoti, ma perché ha riscritto a suo modo, correggendola in parte e ricordando la lezione di Colin Rowe sul rapporto tra talento e idee, la celebre definizione di Le Corbusier dell'architettura.

l'instabile omogeneità dell'innovazione formale

francesco taormina



(foto Roland Halbe)

I quasi venti anni che ci separano dal concorso per il MAXXI, Museo delle Arti del XXI secolo a Roma¹, i circa dieci trascorsi dal compimento della realizzazione del progetto di Zaha Hadid (e Patrik Schumaker), costituiscono un lasso di tempo ragionevole per riflettere sulla vitalità organica dell'edificio, su ciò che esso continua a rappresentare per il divenire tecnologico della costruzione, sulle questioni della storia e della contestualità che ne permeano il carattere. Non si tratta solo di affrancare qualsiasi giudizio dalle polemiche del tempo, dalle discussioni sulle procedure che ne hanno accompagnato l'esecuzione, o di sfuggire ancora al biasimo che nel nostro Paese sembra essere la naturale conseguenza di qualsiasi innovazione, salvo poi accettarne il risultato come condizione inamovibile, da preservare secondo un ribaltamento di opinioni consueto quanto paradossale. Così come non si tratta di compendiare la messe di scritti sul Museo, le tante monografie che lo riguardano, sommandosi alle interpretazioni critiche di prima mano o, più in generale, sulla sua collocazione rispetto all'intero lavoro dell'autrice, da poco scomparsa: e non per distinguersi da questa, in alcuni casi, pregevole pubblicitaria o per evitare noiose e inutili ripetizioni, semplicemente perché l'edificio sta lì, il tempo ne ha in qualche modo già sedimentato la presenza e lo si può osservare e vivere nella sua specializzata quotidianità di luogo espositivo, novità ancora dirompente nella fisicità della trama urbana, fonte anche internazionale di richiamo promozionale, manifesto di se stesso eppure, come altre opere romane dello stesso periodo, come la vicina Città della Musica di Renzo Piano o l'Ara Pacis di Richard Meier, elemento definitivamente entrato a far parte dell'immaginario cittadino (e, in modo ovviamente diverso, anche nazionale). Per dichiarata volontà progettuale, l'ideazione del Museo non si impone attraverso il suo adattamento contestuale, ma trova nel contesto stesso, nella forma irregolare del lotto di intervento, residuo delle caserme tutt'ora presenti, la ragione per costituire prima e precisare dopo le relazioni imposte dalla sua interiorità: che è quella dello svolgersi di flussi accostati e sovrapposti, matrice di spazi che si inseguono nell'attraversamento, dove nulla o quasi nulla vuole essere stabile e invita semmai alla circolazione, a muoversi tra passaggi che connettono parti di più relativa calma, aree espositive concluse in controllati *cul de sac*². Questione non da poco, perché dalle relazioni che l'oggetto architettonico presuppone come sua condizione d'uso dipende la costituzione di altre relazioni, quelle che lo stesso oggetto stabilisce con l'intorno: una condizione certamente sancita da molte opere della contemporaneità (non è sufficientemente emblematica l'indipendenza di villa Savoye dal suo parco?), ripresa dalla metà degli anni '50 del secolo scorso come forma di revisione critica dei principi del Moderno, ma che nel Museo si presenta con un diverso e imprescindibile risvolto. La posizione dell'edificio è fissata coerentemente alla sua interiorità ed è l'involucro che asseconda quest'ultima, che ne è la conseguenza della forma e forma essa stessa, a farsi trascrizione del rapporto contestuale, in un modo che co-

gliamo fin dall’ingresso principale (su via Guido Reni) e che ci proietta oltre, oltre il volume curvo in sospensione, oltre quello trasversale in potente oggetto, con il fronte vetrato e ripiegato a contrastare quello sottostante, quasi a trattenerlo con la propria slanciata gravità. Così da potere raggiungere le strade posteriori, nella piega da queste imposta. Ma esiste davvero il fronte a cui la finestratura allude? Oppure la continuità del flusso che l’edificio esprime non ammette punti fermi di osservazione? L’edificio, nei fatti, è conformato per entrarvi o aggirarlo, non concede soste contemplative, narrazioni che non dipendano dal percorrerlo, dentro e fuori: i due volumi che si incastrano all’ingresso, uno dei quali contiene una passerella staccata quanto basta per sorprendere il visitatore con un rapido squarcio sul cielo, segnalano immediatamente la presenza dell’atrio; se si decide di non entrare, si viene quasi spinti a superare tutto, dinamico complice perfino il disegno delle pavimentazioni e dei pochi, essenziali elementi di arredo. Motivo per il quale né l’arretramento del primo livello, quasi tutto vetrato sulla piazza dell’ingresso, né l’enfasi dell’articolazione volumetrica superiore, costituita dallo snodarsi dei setti cementizi, eccezionalmente lisci e che costituiscono la forma-struttura del Museo, pareti di contenimento e di indirizzo dei suoi spazi espositivi, sono riconducibili a una qualche intelligibile gerarchia. Per lo meno a un senso della gerarchia tradizionale, dove le cose trovano il posto che compete loro con l’immediatezza espressiva delle dimensioni e delle proporzioni che singolarmente e distintamente le conformano: qui non c’è misura percepibile, come è, al limite, negli stati tensionali di Bernini o Borromini, non c’è connessione o incastro che possa isolare un elemento veramente riconoscibile in quanto tale, quasi che la formalizzazione dei flussi rendesse l’osservatore partecipe di aspetti incontrollabili, non del tutto definibili. Non c’è neppure l’apparenza della regola, tanto meno quella della sua affermazione per ragionate negazioni: si veda la fessura di separazione tra il volume in oggetto e quello sottostante, sorgente pure del fascio di luce artificiale che ne esalta lo stacco al calar del sole; ma si veda anche l’indifferenza con cui l’edificio si sovrappone al padiglione militare lasciato a definire il fronte del Museo su via Guido Reni, come per una volontà di arretramento del nuovo rispetto al riconoscimento di un oggetto non esattamente pregevole e però caratterizzante una morfologica urbanità. Il cornicione interrotto del padiglione rende quanto meno perplessi: sparisce fagocitato dal solido cementizio, continuando a svolgersi al suo interno, oppure è stato tranciato di netto per fargli posto? E i colonnati di acciaio, allineati ed uniformemente cadenzati in file quasi tutte di diversa lunghezza, di cui una sdoppiata ed eccezionalmente inclinata, trama gigantesca di una tenda appena scostata verso l’ingresso, i colonnati che erano assenti nel progetto di concorso e che sono dislocati con l’unico criterio di sostenere i volumi secondo le necessità strutturali, sono davvero elementi in libertà, come le futuriste “parole” di Marinetti e D’Albisola? Se le colonne tendono a smaterializzarsi nei riflessi del loro rivestimento di lamiera inossidabile, labile richiamo miesiano, il breve intervallo che le separa le rende, al contrario, prospetticamente compatte e solide alla vista: anch’esse non liberano spazio, lo convogliano, non inducono infatti al pur possibile attraversamento ma a muoversi lungo la loro sequenza, tutt’al più ad aggirarla, quasi che la materia costruttiva avesse il potere di accompagnare, forse di guidare o di chiarire possibili orientamenti. Le colonne, insomma, e la preesistenza riassumono con tutto il resto una qualche condizione di equivalenza che ne annulla la specifica autonomia: il padiglione militare non è parte di una stratificazione, di una accumulazione dei materiali storici di questa porzione di Roma, cresciuta sulla via Flaminia al di fuori delle mura, tra il colle dei Parioli e il Tevere, edificata in funzione delle Olimpiadi del 1960, ma un vero e proprio elemento selezionato tra quanto occupava l’area (con la demolizione dei capannoni industriali) per essere quindi restituito nella figura fittizia di un *object trouvé*. Del quale il padiglione non ha infatti l’autonomia né una riconoscibile serialità, al pari delle stesse colonne e dei volumi con cui mescola forme e materiali, ancora misure e gerarchie, e gli spazi e le loro sequenze: il risultato è l’annullamento stesso dell’oggetto in una simbiosi compositiva dove tutto è tanto instabile quanto omogeneo, rappresentazione degli attuali comportamenti sociali e, soprattutto, per il tipo di edificio, del loro accostamento a quelli attuali dell’arte, dell’esibizione di cose non sempre certe. Per tale motivo il Museo è esso stesso arte e può esporre il visitatore nel reticolo delle sue percorrenze e della loro variazione. Risulta difficile immaginarne vuoto l’interno perché le persone, gli altri, costituiscono il punto di

riferimento mobile, come in una strada medievale o in una calle veneziana, per chi si avvia al di sotto della fuga affilata dei travetti di copertura: aerei graffiti, questi, che assecondano il verso delle pareti e lo accelerano lasciando talvolta intravedere il cielo, permettendo sempre lo spiovere della luce, anche di quella artificiale, o di appendere le opere affinché le pareti possano liberamente inclinarsi e torcersi: ed anche segni che sono quasi certamente all’origine di tutto, almeno a giudicare dai primi schizzi di Hadid, da oscurare e nascondere se si vuole davvero trattenerne, circoscrivere l’effetto espositivo, come ha dovuto fare Francesco Venezia per un suo allestimento, annullando la fluida intenzionalità del soffitto³. Eppure, tutto dipende dal rigore delle sezioni dell’edificio, che ne determinano la normazione costruttiva, ne limitano gli elementi alle esigenze tecniche, li piegano alla variabilità degli spazi nell’apparente intrico di scale, rampe inclinate, di passerelle, tutte limitate da parapetti di alta e scura lamiera ma che dissimulano nel proprio rovescio le fonti luminose; la tecnica esige precisione ma tutto sollecita uno spaesamento che ci spinge ad andare ancora più in là, a spostare di continuo la nostra posizione corporea per raggiungere mete fittizie, le quali coincidono alla fine con il percorso stesso e non ammettono perciò una vera sosta. Anche alcune gallerie espositive partecipano di questo andare; altre, come quella di architettura al piano terra, dove non casualmente la gran parte del soffitto è piano per corrispondere al solaio del livello superiore, appaiono più calme, più inclini a favorire una osservazione riflessiva di quanto esibito, tanto da permettere l’indipendente ed eventuale suddivisione del proprio spazio, l’utilizzo di provvisori tramezzi⁴. Questo conferma come il Museo sfugga ad una qualsiasi costrizione tipologica, come la sua configurazione non sia raggruppabile per scala, situazione, localizzazione e condizione geografica, tanto meno per destinazione d’uso, e come lo si possa capire solo percorrendolo. Forse anche per tale ragione il suo sentimento plastico, ipoteticamente riferibile al barocco per le convessità parietali di un cemento innovativo, perfettamente rasato e concretizzato da una non facile dissimulazione dei giunti, sembra essere invece pervaso da una medievalità sintetica: dove la finitezza non si esplicita per parti finite ma tutto è insieme e dettaglio allo stesso tempo, tutto è vibrazione per le accidentalità dell’involucro, è appartenenza alla città per il carattere istintivo e sotterraneo che assimila la forma dell’edificio all’accostamento improvviso e potente delle sue antiche costruzioni, alla continuità giganteggiante della loro materia, alla conclusione della sua estensione. Resta da chiedersi: sono queste le ragioni che permettono al Museo di proporsi come individuazione di una nuova strumentazione tecnica e grammaticale del progetto di architettura e della sua composizione? Certamente no, se si guarda all’edificio come al risultato empirico delle regole attraverso le quali Zaha Hadid ha cercato di raggiungere e conquistare la visionaria figuratività del suo mondo, imponendo a se stessa e al suo lavoro la loro esclusività metodologica; forse sì, se la comprensione specifica dell’edificio viene al contrario proiettata in una dimensione sufficientemente generale da potersi offrire alla speculazione di nuovi casi, spingendo questi alla verifica continua dei fondamenti disciplinari e della loro deformabilità, utilizzandoli non come un modo per regolare contraddizioni ma come ipotesi strumentale della lunga durata dell’architettura. Un “muro e non muro”, si potrebbe dire di tali oppositive, ultime visioni, parafrasando la felice espressione con la quale, nella relazione del progetto di concorso per il Museo, se ne era voluto descrivere la consistenza fisica delle pareti e, insieme, la libertà apparente della forma.

NOTE

¹ Il concorso in due fasi, svolto tra il 1998 e il 1999, riguardava un “centro per le arti contemporanee” con la sottotitolazione di “museo del XXI secolo, museo dell’architettura, attrezzature per attività culturali multidisciplinari e multimediali, oltre a tutti i servizi indicati nel programma funzionale”. Vi partecipano 273 progetti, di cui quindici ammessi alla seconda fase.
² Nella relazione del progetto di concorso, si da conto innanzitutto del modo con cui l’edificio “si rivolge al contesto urbano in cui sorge”, quindi degli effetti indotti dalla “circolazione” sul suo uso, in ultimo delle questioni estetiche e rappresentative della proposta; cfr. Z. HADID, *Centro per le arti contemporanee*, “Casabella”, 670, 1999, pp. 36-41. Per la realizzazione: cfr. C. CONFORTI, *Zaha Hadid. MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma*, “Casabella”, 785, 2010, pp. 6-22; MAXXI. *Zaha Hadid Architects*, a cura di G. Racana, M. Janssens, Skira, Milano 2010 (in part. i saggi di P. SCHUMAKER, *Il senso del MAXXI: concetti, ambizioni, risultati*, pp.18-39, e di G. RACANA, *Dal concorso alla costruzione*, pp. 40-93).

³ La mostra è stata organizzata nella parte conclusiva della galleria 2, sopra la sala studio archivio della galleria di architettura; cfr. *Nature 01/04. Francesco Venezia*, a cura di A. d'Onofrio, L. Felci, MAXXI, Roma 2011.

⁴ Per tutte si potrebbe citare la mostra "L'Italia di Le Corbusier", curata nel 2012 da M. Talamona e allestita da U. Riva con E. Scarano proprio negli spazi della galleria di architettura.

campo neutrale

a cura di
margherita petranzan

"Campo neutrale", nel linguaggio rinascimentale come in quello contemporaneo, è il luogo di incontro e di confronto di parti diverse, eventualmente opposte e avverse. È "luogo comune", come la piazza, come la città; luogo deputato del commento e dell'opinione, della manifestazione dei differenti punti di vista, della lenta costruzione di un giudizio condiviso, ove si organizza l'universo del possibile.

In questo senso "campo neutrale" è emblema adatto per una rubrica che si situi tra l'opera e la sua illustrazione e una più approfondita riflessione teorica che, da una maggiore o minor distanza, l'opera evoca e sollecita. Per una rubrica nella quale, da differenti punti di vista, l'opera cui ciascun numero di "Anfione e Zeto" è dedicato venga posta sullo sfondo di riflessioni più ampie di volta in volta attinenti l'autore e il suo percorso intellettuale e professionale; il tema, le sue radici e origini e i modi nei quali esso ha eventualmente attraversato la cultura del nostro tempo; l'oggetto e il suo appartenere o staccarsi da famiglie conosciute. Abbiamo forse bisogno di tutto ciò: di illustrare l'architettura in modo dettagliato, rallentando il formarsi di un giudizio nei suoi confronti, lasciandolo lentamente emergere da un'osservazione non univoca, non "tendenziale", e di gettare tra l'illustrazione e più generali riflessioni tra il farsi dell'architettura e le teorie entro le quali essa viene pensata un ponte. "Campo neutrale" vuole essere questo: un momento di sospensione tra due sponde per carattere diverse, un momento nel quale si possano apprezzare la profondità e il rilievo delle cose e delle idee che ci circondano, nonché dei materiali dei quali sono costituite.

zaha e l'innovazione

roberta amirante

"Sia il compromesso sociale a metà del XX secolo, sia l'intermezzo in cui la democrazia ha conosciuto la massima affermazione [...] furono forgiati in un crogiolo in cui non mancava il conflitto sociale. È indispensabile ricordarlo, quando condanniamo settori della protesta no global per la loro violenza, l'anarchismo e l'assenza di alternative praticabili all'economia capitalista. Dovremmo chiederci: senza un aumento massiccio di azioni realmente dirompenti, come quelle portate avanti da questi dimostranti, cosa riuscirebbe a rintuzzare il calcolo del profitto che fonda il capitale globale, al punto da portare i suoi rappresentanti al tavolo della trattativa, da costringere a mettere fine alla schiavitù infantile e alle altre forme di abbruttimento della manodopera, alla produzione di livelli di inquinamento che stanno palesemente distruggendo l'atmosfera terrestre, allo spreco di usare risorse non rigenerabili, alla divaricazione tra ricchezza e povertà che si fa sempre più lacerante all'interno delle varie nazioni e tra una nazione e l'altra? Ecco le questioni che mettono maggiormente in discussione la salute della democrazia contemporanea"¹. Così si chiude il volume in cui Colin Crouch espone le sue idee sulla *postdemocrazia*.

Probabilmente Crouch non pensava a Zaha Hadid: ma certamente per lei e per la sua architettura quelle parole suonano come una condanna senza appello.

E, del resto, le cronache (e il web che ha la memoria più lunga di quanto appaia a prima vista) ricordano ancora quanto fastidio sollevò la sua risposta indifferente – "Non ho niente a che fare con gli operai. Se c'è un problema, penso che se ne debba occupare il governo. Spero che queste cose vengano risolte" – data a un intervistatore che le chiedeva il suo parere a proposito degli abusi sistematici e dell'altissimo numero di morti tra gli operai migranti che lavorano a importanti progetti in paesi come il Qatar, dove stava progettando un gigantesco stadio: "Secondo molte persone Hadid incarnava i peggiori impulsi dell'esuberanza architettonica più recente, perché cedeva al virtuosismo scultoreo a scapito della logica e dell'efficienza, e coltivava il suo status di celebrità, che spesso sembrava isolarla da ogni forma di dibattito critico. Hadid da una parte parlava la lingua artificiosa propria della teoria architettonica – con tutte le sue implicazioni astratte – ma dall'altra firmava prodotti di consumo come candele, cravatte e articoli per la tavola. Ha lavorato regolarmente e con entusiasmo in paesi con governi autoritari, progettando per loro centri culturali costosi e spettacolari, e altri progetti volti all'ostentazione"². E ancora più spietato si farebbe il giudizio passando dai toni un po' cool della critica statunitense a quelli, molto più fondati e severi dei portatori della cultura europea, e soprattutto italiana, impegnati nella difesa della nozione e della sostanza materiale dei paesaggi culturali: "Se l'architettura con la a minuscola, dominata dal profitto del committente deve cedere il passo a un'architettura con la A maiuscola, informata da preoccupazioni etiche, sociali, politiche; se il lavoro dell'architetto va vissuto come un dovere civico che comporta forti responsabilità morali: allora

riflettere sul rapporto tra paesaggio, cittadinanza e democrazia non sarà gratuito esercizio, ma obbligato e vivificante impegno”³.

Eppure sembra difficile liquidare con la a minuscola il passaggio regale di Zaha Hadid nella storia dell'architettura contemporanea, limitare la portata *innovativa* della sua azione culturale e produttiva a una forma di esaltato collaborazionismo (peggio se in parte inconsapevole o negato) con le logiche più brutali del mercato internazionale. Soprattutto se prendiamo per buona, rispetto al senso della parola *innovazione*, la definizione che ne dà la linguistica “ogni cambiamento fonetico, morfologico, lessicale, sintattico, che ha inizio in un dato punto di un’area linguistica ad opera di un individuo o di un particolare ambiente sociale, e che s’irradia quindi in altre parti dell’area o in aree vicine, venendo a contrasto di volta in volta con la situazione o le situazioni precedenti e superandole *in grazia del prestigio di cui gode il centro innovatore*”⁴. Una definizione che, nell’ambito della cultura architettonica, a partire dalla dialettica saussuriana *langue-parole* è stata declinata nella coppia invenzione/innovazione, e interpretata, per esempio, come il rapporto talvolta esistente tra un “monumento” – frutto della volontà di un potere individuale – e le sue derivazioni tipologiche o stilistiche, diffuse attraverso azioni collettive continue, organiche, progressive, legate ai caratteri della cultura materiale che le determina e le ospita⁵.

Nell’epoca della globalizzazione, e soprattutto nello spazio della rete, le caratteristiche dell’irradiazione per “prossimità” saltano per definizione. E tutti siamo consapevoli degli effetti omogeneizzanti di questa nuova condizione. Ma forse non abbiamo ancora sufficientemente considerato che il portato dell’innovazione – che, come dimostra la logica “reputazionale” di Google, continua a darsi *in grazia del prestigio di cui gode il centro innovatore* – nella condizione contemporanea (in cui non viene più “*ruminato e digerito*” con lentezza nella progressione dello spazio e del tempo ma istantaneamente diffuso e *ingerito* da immense distanze e innumerevoli individui) potrebbe risultare tanto più meccanico, standardizzato e uniformato, quanto più “semplice”, “unitario”, “chiuso” è il carattere dell’elemento innovativo. Poiché era semplice, unitaria, chiusa, l’architettura “moderna” si poteva ripetere più o meno com’era: e forse anche per questo l’*aurea mediocritas* che ne rappresentava il portato innovativo, orientato alla fruizione *di massa*, si è tradotta quasi sempre, nella versione *International Style*, in una più semplicistica mediocrità.

Come la mettiamo oggi, rispetto alla capacità di “innovazione”, con la produzione delle archistar? E con Zaha?

Per ragionarci su potrebbe essere utile sottolineare un fatto, solo apparentemente banale, legato al *momento ideativo*, “a quel nucleo primitivo di idee e di schemi di base a cui il progettista deve far ricorso, che sono le condizioni di possibilità dell’operare progettuale. Il momento ideativo si rivela caratterizzato da quello stesso confronto dialettico tra una capacità individuale e un patrimonio culturale collettivo che contraddistingue ogni fase dell’operare progettuale... il volere andare all’origine di questa interazione è legato al tentativo di cercare una risposta alla dialettica che si instaura in seguito tra un atto costruttivo e il contesto culturale e globale nel quale si inserisce”⁶. È forse qui che l’esperienza di Zaha si fa speciale nell’ambito della produzione delle archistar: la sua architettura conserva la potenza mediatica ma la produce attraverso una *diffrazione dei suoi contenuti, dei suoi messaggi, dei suoi significati estetici e spaziali* legata alla ricchezza – fatta di complessità e anche di contraddizione – di quel *nucleo primitivo di idee e di schemi di base* a cui, da progettista, ha fatto ricorso. Le potenzialità innovative, allora, non sono legate alla completezza, alla riconoscibilità, alla coerenza o alla compattezza dell’“oggetto architettonico” e tantomeno alla sua sola interpretazione – riduttiva fino al pauperismo – come prodotto di uno stile “parametrico”, propagandata dal suo socio Patrick Schumacher, una sorta di suo opposto/complementare: europeo/maschile/razionalizzante, tanto quanto lei era orientale/femminile/sensuale.

Nei due volumi dedicati alla parabola di Zaha⁷, Mario Coppola lo spiega benissimo: *dans l’espace d’un moment*, nel 2004, Patrick Schumacher prova a dare un nuovo *ordine* al discorso di Zaha, che gli ha di fatto consegnato il compito di “teorizzare” il ruolo della sua/loro architettura. Il libro *Digital Hadid* racchiude in un unico termine, “interarticolazione organica”, il potenziale innovativo delle opere di Zaha Hadid Architects, la “seconda Zaha” di cui Schumacher è l’*inventore*. Lo spasmo definitorio di Schumacher punta a una chiarezza perentoria del messaggio sull’innovazione, di stampo ancora modernista nella pretesa di una collocazione avanguardista (il suo



(foto Roland Halbe)

Manifesto del parametricismo è una plastica rappresentazione di questa attitudine: benché il parametrico possieda delle straordinarie possibilità di innovazione se si smette di pensarlo come un modellatore di involucri... ma questo è un altro discorso). Una collocazione *en avant* che risulta troppo vincente per essere credibile: “in effetti l’avanguardia non risiede, come ha mostrato la storia delle scienze e delle tecniche, nel prolungamento delle tendenze del presente, ma nelle condizioni che permettono alle trasformazioni inattese – o insperate – di intervenire”⁸; e che comunque è stata messa (definitivamente?) in crisi dalla condizione di *perdita del centro*, spaziale e temporale, tipica della contemporaneità e della rete.

Chi oggi è in cerca dell’eredità di Zaha sente ancora che le cose che faceva, che diceva, erano un emblema proprio del *multiversum* spazio-temporale che segna la contemporaneità. Erano complesse, forse poco coerenti, certamente più *intrecciate*: la matematica e le dune, Beirut e la Svizzera, Malevič e Zenghelis, l’arabità calligrafica e l’AA, le tele e il cemento, la spigolosità degli angoli e la fluidità delle superfici. L’importanza, tutta modernista, riconosciuta alla pianta, impressa nel suolo e densa di flussi provenienti da un esterno che non è *contesto* immobile ma *ambiente* biologicamente vivo. A volte sembra Le Corbusier, che disegna movimenti: “Dopo il giardino al primo piano si sale dalla rampa sul tetto della casa, dove si trova il solarium. L’architettura araba ci dà un insegnamento prezioso. Essa si apprezza camminando, con i piedi: è camminando, spostandosi, che vediamo svilupparsi la disposizione dell’architettura”; a volte Wright, che racconta intrecci: “Lo zio cammina dritto, nella dirittura morale. Il nipote scherza, innova, raccoglie erbe sotto la neve. Il risultato è una traccia sui prati: ‘Là dietro v’era la lunga, dritta, imperturbabile linea tracciata a bella posta dai passi dello zio John [...] ed ecco la zigzagante, esitante, indecisa linea che sembrava avvolgersi attorno a quella dritta, intersecandola di continuo, come un impetuoso, avviluppante viticcio”⁹.

Zaha entra zigzagando tra i decostruttivisti per uscirne quasi subito, della tradizione moderna ha ereditato anche la gropiusiana definizione del mestiere dell’architetto – dal cucchiaino alla città – e sembra fare sua l’impronta futurista che è dietro la pittura di Malevič, non la velocità ma l’energia. E ama non tanto la pelle degli edifici, quanto l’espressività fluida del cemento armato, molto oltre l’architettura dell’ingegneria, complici la matematica, Peter Rice e, solo più tardi, gli algoritmi acrobatici del parametrico. Lo stesso Schumacher, raccontando il carattere innovativo dell’opera della *original Hadid*, quella che per lui confluisce meccanicamente nella *digital*, non può celarne la complessità e parla di “ricombinazione: collage e ibridazioni”, “astrazioni”, “analogie”, “meccanismi surrealisti”: il tutto risolto in uno straordinario *spazio grafico* gestito dal dinamismo e dalla fluidità della sua mano calligrafica¹⁰: “La mia tesi è che *ritirarsi* nella superficie bidimensionale – in altre parole rifiutarsi di interpretarla immediatamente come una rappresentazione spaziale – è una condizione per la piena esplorazione del disegnare come mezzo di invenzione”¹¹. Parola di Zaha: per lei due dimensioni ne contengono più di tre... difficile chiudere il suo mondo in un guscio. Gli intrecci intricati che prefigura sono lontani dalla coerenza, dalla fermezza e dalla chiarezza di qualunque teoria, che infatti non ha mai scritto né adottato: leggibili solo attraverso un sistema di *codici multipli*. “La questione della circolarità, dello scivolare dentro e fuori, della molteplicità dei punti di vista, dell’inanellare elementi isolati intessendoli insieme – scrive Mario Coppola – sono temi che hanno poco a che vedere con la tradizione occidentale”¹². E allora chi, con Karma occidentale, dentro questa circolarità, coglie un solo messaggio – il superficiale e fascinoso *stile fluido* della regina delle archistar, interprete massima della rete potente che costruisce i simboli architettonici delle metropoli del mondo – non può che accettarlo o rifiutarlo in blocco: e così non le rende giustizia.

La portata innovativa dell’architettura di Zaha è più estesa e frammentaria, più *popular* e potenzialmente democratica, più disponibile a essere spezzettata e “digerita” di quanto sembra e di quanto succede per altre architetture, apparentemente meno autoriali, ma più *compatte*, da prendere o lasciare. E questo anche indipendentemente dal suo successo popolare e mediatico; per quanto quest’ultimo sia un elemento importante, visto che la potenzialità innovativa è proporzionale anche al *prestigio di cui gode il centro innovatore*. E non è detto che l’innovazione si produca sempre in forma materiale: può contribuire, ad esempio, anche solo a modificare la percezione di alcuni fenomeni, e magari le teorie che provano a interpretarli.

Per fare un esempio: non so se le architetture “intrecciate” dell’archistar Zaha siano mai state avvicinate *teoricamente* al concetto di *non–luogo* ma non mi meraviglierei se avessero contribuito al rovesciamento di questo concetto in quello di *iperluogo* proposto da Philippe Lussault¹³: “Ho capito presto che non dovevo opporre ai non-luoghi di Marc Augé e all’*uniformazione* del mondo semplicemente l’idea contraria. Si tratta di qualcosa di più sottile. È per questo che ho cominciato il libro con l’analisi della teoria dell’appiattimento del mondo; l’idea che il mondo diventerebbe piatto, neutro, liquido. La mia analisi di geografo, legato agli spazi della micro-scala, mostra al contrario un processo di differenziazione. Ma d’altra parte il processo di standardizzazione del mondo esiste evidentemente. Quello che è interessante non è opporre l’uniformità alla localizzazione ma metterli in tensione [...] cercare di comprendere questa messa in tensione, la dialogica complessa, l’invenzione perpetua e reciproca del luogo da parte del mondo e del mondo da parte dei luoghi che è caratteristica della mondializzazione contemporanea. Questa dialettica tra il locale e il globale fa che i miei luoghi siano “iper”, perché partecipano di questa messa in tensione permanente”¹⁴.

Sembra di sentire Zaha: “Tutti oggi vogliamo fare parte del mondo contemporaneo. Così in Cina puoi cambiare delle cose in base alle condizioni locali, forse ti farai influenzare dai colori, forse dai materiali. Dare un look fresco senza però cadere nello storicismo [...]. Oggi puoi trasportare idee da un posto all’altro ma in contesti diversi assumono significati diversi. Ultimamente sono stata a Damasco dove i motivi della moschea di Ummayad sono simili a quelli della cattedrale di Siviglia. E ho ricordato la migrazione dei mori in Andalusia. Trovo questa migrazione delle forme eccitante. Guardi il layout dei grattacieli di Manhattan e a come cade la luce durante la giornata. Sono sicura che quando li hanno disegnati hanno guardato alle ziqqurrat, alle piramidi, alla torre di Babele. Quindi le idee viaggiano ma non sono mai le stesse. Il che permette anche alle persone meno privilegiate di viaggiare e di essere ispirate da quello che vedono anche a casa”¹⁵. Postdemocrazia: anche Crouch sembra alludere al fatto che il prefisso post induce ad attribuire ai concetti una maggiore complessità quando ammette che è importante “stare attenti alle potenzialità dei nuovi movimenti [...] ma anche lavorare con le lobby delle organizzazioni consolidate”¹⁶. È una storia antica. Soprattutto in questi tempi, in cui l’attrazione verso una visione olistica dell’etica professionale – chiamata a rispondere in modo coerente a degli imperativi di impegno sociale e ambientale – è molto forte, comprensibile, condivisibile, la “regina” Zaha certamente non rappresenta un esempio di coerenza... ma uno sguardo plurale, aperto, popular e “a suo modo” colto che guardi al tema dell’innovazione in architettura non può fare a meno di incontrarla e di provare a ricostruire le tante tracce/figure di azione che la sua opera lascia a chi saprà leggerle: esattamente come proponeva di fare Chastel davanti agli intrecci di un tappeto, preferibilmente arabo.

NOTE

¹ C. CROUCH, *Postdemocrazia*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 138.

² Cfr. Ph. KENNICOTT, “Washington Post”, 1 aprile 2016; <http://www.ilpost.it/2016/04/01/zaha-hadid/>

³ S. SETTIS, *Architettura e democrazia*, Einaudi, Torino 2017, p. 26.

⁴ <http://www.treccani.it/vocabolario/innovazione/>, il corsivo è mio.

⁵ Cfr. G. NARDI, *Frammenti di coscienza tecnica*, FrancoAngeli, Milano 1984.

⁶ *Ivi*, pp. 14-15.

⁷ M. COPPOLA, *Architettura post-decostruttivista*, 1. *La linea della complessità*, Deleyva, Roma 2015; 2. *La maniera biomimetica*, Deleyva, Roma 2016.

⁸ J.L. COHEN, “Architettura civile”, 16, 2016.

⁹ LE CORBUSIER, P. JEANNERET, *Œuvre complète*, Les Editions d’Architecture, Zurich 1964; F.L. WRIGHT, *Una autobiografia*, Jaka Books, Milano 1985, ambedue citati in J. GUBLER, *Motions, émotions*, Christian Marinotti edizioni, Milano 2014, pp. 19 e 22.

¹⁰ Cfr. P. SCHUMACHER, *Digital Hadid*, Springer Science & Business, Basel 2004; trad. it. *Hadid Digitale*, Testo&Immagine, Roma 2004, pp. 28-30.

¹¹ Cit in *Zaha Hadid*, a cura di P. Schumacher, G. Fontana, Thames and Hudson, London 2004, p. 55, trad. it. mia.

¹² M. COPPOLA, *La linea della complessità*, cit., p. 70.

¹³ Ph. LUSSAULT, *Hyper-lieux*, Editions Seuil, Paris 2017.

¹⁴ Ph. LUSSAULT, *Les hyper-lieux: une nouvelle espèce d’espace*, <http://www.lesinrocks.com/2017/02/18/idees/hyper-lieux-nouvelle-espece-despace-11913609/>, trad. it. mia.

¹⁵ http://d.repubblica.it/attualita/2016/03/31/news/morte_zaha_hadid_archistar_intervista-3036562.

¹⁶ C. CROUCH, *Postdemocrazia*, cit., p. 137.

cucire il mondo

stefano boeri



(foto Iwan Baan)

Un aspetto – forse, l’aspetto – fondamentale dell’opera di Zaha Hadid è la sua spontanea, irriducibile propensione a legare le cose, a tessere tra loro gli spazi, a cucire i mondi. Parlare di cucitura, di continuità, per un architetto che ha rivoluzionato la qualità plastica dell’architettura, per una donna che ha realizzato opere dirompenti rispetto al contesto che le accoglieva, per un’artista che non ha mai cercato un rapporto lineare con la storia dei luoghi e i luoghi della storia, potrebbe sembrare una provocazione. Eppure sono convinto che sia questa la chiave giusta per cominciare a decifrare quell’enorme patrimonio di opere – disperso in mille luoghi, eppure incredibilmente coerente – che ci ha lasciato.

Zaha Hadid ha cucito il mondo. E lo ha fatto a partire dalla sua sfera privata, dalla sua stessa vita: la biografia di una donna che ha abitato il mondo senza mai perdere quella peculiare e insostituibile prospettiva che nasce dal luogo geografico e culturale di origine: lei, nata in Iraq, a Baghdad nel 1950. Ogni architetto, io credo, abita due città: innanzitutto una città fatta di pietra, asfalto, mattoni, vetro, che si compone della collezione delle mille città che i suoi occhi vedono, esplorano, memorizzano; una città esterna, oggettiva, e dunque condivisa. Per Zaha questa città inizia con Baghdad, poi con Beirut dove ha studiato matematica e prosegue con Londra, Vienna, Miami e le centinaia di città di cemento, asfalto e vetro percorse e studiate nel suo lavoro di architetto, di artista, di docente universitario. Ma ogni architetto, ognuno di noi, ha anche una sua città interna, interiore, fatta di pregiudizi e convinzioni profonde, di paradigmi culturali e disposizioni caratteriali, di spazi e costruzioni concettuali ed emotive che stanno da questa parte dei nostri occhi, non davanti, ma prima dello sguardo. Una città immateriale di pensieri e aspettative, che come quella esterna ha i suoi luoghi centrali e le sue periferie, le sue parti antiche e le sue aree in movimento.

Ci sono architetti che lavorano tutta la vita per mantenere intatta la distanza tra la città di pietra e la loro città interiore; questi architetti producono architetture che spesso sono come affermazioni apodittiche, dure come sassi.

Altri architetti cercano invece di avvicinare le due città – quella intima e quella esterna – e, nello sforzo di ridurre le loro distanze, producono architetture che sono adattative, spesso incerte, mimetiche, o che a volte semplicemente rispecchiano, l’una nell’altra, le due città. Quando penso al lavoro di Zaha Hadid penso a un architetto che ha prodotto, con una grande passione ma anche con un grande impegno, un sistema infinito di ponti tra queste due ontologie, tra le mille città di pietra che ha visto e frequentato e i territori e le potenti vallate concettuali della sua città interna. Per chi l’ha conosciuta, l’immaginario privato di Zaha è sembrato a volte esso stesso un ponte sospeso, slanciato tra le due ontologie.

Zaha non parlava volentieri di Baghdad e della sua infanzia, ma di certo parlava con incanto della Valle dell’Eden e delle rovine di Samarra, dove il Tigri e l’Eufrate confluiscono. Ecco: ho sempre pensato che quell’incanto

rapsodico e ricchissimo di sfumature, lei, una giovane araba borghese e colta, lo abbia coltivato per tutta la vita introiettandolo nella sua città interiore, insieme alla nostalgia per un mondo che era ormai sparito, demolito dalle dittature autoctone e dagli equivoci tragici dell'occidente. Annientato dal terrorismo integralista.

I dipinti coloratissimi che negli anni '80, nel periodo di studio e insegnamento all'Architectural Association di Londra, Hadid disegnava su grandi fogli, descrivono un mondo con un orizzonte diagonale, in pendenza, in cui il territorio si prolunga nel cielo e incontra le schegge in movimento dei fatti urbani. Un mondo dove spazio e tempo, architettura e città non si distinguono ma si compenetrano. A conferma di quel ponte tra le due ontologie, lo stesso mondo di rimandi formali, di sinapsi plastiche, apparirà poco più tardi nel primo progetto importante realizzato: la stazione dei pompieri di Weil am Rhein nel complesso di Vitra, un'architettura che sembra uscita dai suoi dipinti e che si afferma nel campus come un grande meccanismo di tensione tra lo spazio e il tempo.

Ancora, questo ponte tra due ontologie, la stessa immediatezza e sintonia tra le congetture culturali disegnate e le configurazioni spaziali realizzate, lo si ritrova in tutti i progetti, pensati e realizzati tra la metà degli anni '90 e i primi anni 2000, a partire dal Landscape Formation One di Weil am Rhein (1996-1999) per arrivare alla stazione dell'Alta Velocità di Afragola. E lo stesso ponte tra città interna e città esterna, tra passioni estetiche e progetti, ricompare nei lavori che riprendono le ispirazioni suprematiste di Malevič, come il Trampolino di Innsbruck (1999-2002) e il Centro della Scienza Phaeno a Wolfsburg (2000-2005).

Dopo i primi anni di difficoltà e perplessità sulla reale edificabilità dei suoi progetti, Zaha ha costruito moltissimo e ovunque, realizzando a Londra, insieme a Patrik Schumacher, una vera e propria macchina di produzione di idee e spazi architettonici.

Nel 2009, nel pieno dell'esplosione dello studio di Londra, come direttore della rivista "Abitare" avevo dedicato una monografia a Zaha Hadid, all'interno di una serie di numeri che cercavano di descrivere in "presa diretta" la vita di alcuni protagonisti dell'architettura contemporanea. *Being Zaha Hadid*, curato da Marco Sammiceli e Giovanna Silva (che avevano "osato" seguire ovunque da vicino – ovviamente con il suo assenso – Zaha per tre mesi) è ancora oggi una eccellente rappresentazione del suo talento, della sua grande fatica a imporsi tra i pregiudizi maschili, e della sua spietata passione per l'architettura.

Di quel numero, tra le altre sezioni, quella più spettacolare – soprattutto se confrontata con le sezioni analoghe realizzate per altri protagonisti come Renzo Piano o Norman Foster – è quella che riassume nel disegno di un'unica grande città tutte le sue opere costruite. E che raccoglie in tre doppie pagine le assonometrie di tutti i suoi progetti. Quella collezione di assonometrie in bilico tra gli edifici in cemento realmente costruiti e i primi disegni bolidisti di Zaha, è una conferma non solo della sua incredibile proliferazione, ma anche della sua coerenza artistica. Musei, scuole, ponti, residenze, malls, stazioni, aeroporti; volumi ripiegati ad angolo acuto, estrusi a sbalzo diagonale, spazi stirati e sottoposti a torsioni; Dubai, Hong Kong, Innsbruck, New York, Salerno, Pechino, Cincinnati: Zaha declina nei più diversi scenari lo stesso dispositivo di cucitura tra i luoghi del contesto e quelli del suo immaginario spaziale. Perché a guardar bene, le decine di architetture ospitate in quelle pagine confluiscono entro un'unica idea di architettura, un'unica matrice originaria seppure disponibile a infinite variazioni.

Ed è proprio questa particolarissima coerenza tra tutti i suoi lavori che rende indistinguibile in Zaha Hadid la sua opera di architetto costruttore di cose da quella di architetto costruttore di visioni.

Non c'è al mondo, nella storia dell'architettura – dopo Le Corbusier – un altro protagonista capace di creare un flusso di forme di tale potenza visiva da non poter essere scomposto in frammenti, da non correre il rischio di fraintendimenti o copie; e allo stesso tempo da sfumare, quasi rendere indecifrabile il confine tra materia e visione. Quella di Zaha Hadid è un'architettura globale non solo perché diffusa nei continenti di tutto il pianeta, ma perché dotata di un corpo continuo, fatto di un impasto di materie e ingredienti che sono inscindibili dalla sua prorompente personalità, dalla sua psicologia, dalla sua enciclopedia. Un risultato riuscito solo ad alcuni grandi registi cinematografici, come Fellini, come Kubrick, come Antonioni. Non è un caso che Zaha amasse così tanto il cinema e che proprio il cinema, il flusso continuo delle percezioni, lei lo abbia portato nel cuore

stesso dell'architettura lasciandoci, a Roma con il MAXXI, forse l'esempio più alto della sua visione fluida delle spazialità in sequenza, senza soluzioni di continuità. Un omaggio all'arte delle cinematografie e insieme una portentosa accelerazione di quelle forme dinamiche e fluide che fanno la storia dell'architettura islamica.

Zaha era una donna intrigante. Con un corpo maestoso e una grazia innata. E una cattiveria difensiva che di colpo si scioglieva in attenzione e cura: molti incontri, dibattiti, messaggi, telefonate hanno punteggiato un rapporto di grande stima e affetto nei suoi confronti. Ma mi piace ricordare, a proposito della sua naturale inclinazione a cucire i mondi, il progetto con cui lo studio Hadid vinse il concorso per il primo "Museo dell'arte nuragica e contemporanea del Mediterraneo" che sarebbe dovuto nascere sul lungomare di Cagliari, voluto dall'allora presidente della Regione Sardegna Renato Soru. Una delle grandi occasioni perdute dalla cultura del nostro Paese. Da presidente di quella Giuria non dimentico la fascinazione verso un'architettura sinuosa e sofisticata che sembrava nascere dalle incrostazioni di calcare e salsedine e legava tra loro gli spazi per i misteriosi Giganti di Monteprema e le piccole sculture bronzee di tremila anni fa, i ricami di Maria Lai e le opere di artisti contemporanei come Damien Hirst, Charles Ray e Jeff Koons.

La cifra profonda di Zaha Hadid mi sembra, in estrema sintesi, essere quell'arte della tessitura che il critico Aaron Betsky, guardando i suoi primi grandi dipinti, aveva ricondotto all'arte araba della produzione dei tappeti. La tessitura come prendersi cura della ricucitura dei livelli di realtà in cui il mondo è scomposto. La tessitura come fiducia assoluta nell'idea di un'architettura che ingloba nel suo corpo – e dunque promette e anticipa – le mutanti prospettive percettive dei suoi utilizzatori. La tessitura come legame tra il contesto e il progetto, la città e le architetture.

La tessitura come suo modo precipuo di interpretare il femminile nelle discipline, a governo maschilista, dell'architettura.

Come scrive Mario Coppola, uno dei suoi più autentici e promettenti allievi italiani, "il senso delle strade curvate che penetrano nell'atrio a tutt'altezza dei dipinti del Rosenthal Center o del Tevere che s'intreccia agli edifici di via Reni e diventa flusso spaziale nel MAXXI è che non c'è più un sopra né un sotto, che non c'è un fuori né un dentro, che non esiste un io contrapposto a un altro: le separazioni, tutte, esistono solo nella nostra testa; nel mondo tutto è connesso, anzi, tutto è complesso e cioè *cum-plexus*, intessuto insieme, come un tappeto arabo".

Il vuoto lasciato da Zaha è in realtà così denso di aspettative e impegni da non permettere a nessuno di soffermarsi sul dolore, sulla tristezza. Ci sono architetti che lasciano un patrimonio di opere potenti, che gridano la loro forza in contrappunto al mondo che le ospita. Altri architetti che lasciano un'eredità di opere delicate, che non smettono di dar valore ai luoghi che le hanno accolte.

Zaha Hadid ha fatto altro.

Con enorme fatica e con enorme passione, ha cucito le lettere di un discorso sul nostro essere abitanti di questo pianeta. Un discorso nuovo, che abbiamo appena cominciato a leggere e a decifrare.

lo spazio che danza. architettura e spazio scenico in zaha hadid

silvia cattiodoro



Ha progettato scarpe e gioielli, infrastrutture e residenze, automobili e utensili da cucina. Ha incarnato il mito dell'archistar facendosi amare e odiare da critici e colleghi che hanno guardato con diffidenza alla sua capacità di influenzare l'immaginario collettivo, quasi fosse una sorta di rinuncia all'etica che si vorrebbe intrinseca alla nostra disciplina.

A qualcuno, perciò, potrà sembrare un'eresia affermare che Zaha Hadid fosse un architetto rinascimentale: certo, non erano le forme dei suoi edifici ad avvalorare questa affermazione ma, piuttosto, il suo approccio artistico, il desiderio di oltrepassare la tradizione, anche quella recente, e soprattutto la sua capacità di sperimentare in altri campi, consanguinei all'architettura ma con necessità tecniche completamente differenti. Il celebre slogan “dal cucchiaino alla città” che perseguita, sibillino, gli architetti del XX secolo, non riguarda nel suo caso solo un'attenta riflessione in merito alle scale di progetto, ma soprattutto la convinzione dell'indissolubile legame tra architettura e design.

Non è un caso che Hadid si sia confrontata anche con l'ambito progettuale della scenografia, tornata a essere, soprattutto nell'ultima parte del Novecento un territorio di applicazione della ricerca, come già era stato nel XV e XVI secolo.

L'ambito dell'architettura dalle “fondamenta paradossalmente mobili”, come la chiamava Luca Ronconi, è il terreno perfetto per mettere in forma un programma ideale e perciò diventa particolarmente importante in due occasioni: quando un architetto affermato deve avvalorare il proprio professionismo dando testimonianza culturale delle proprie qualità o quando, come nel caso di Zaha Hadid, i tempi per la costruzione nella città non sono ancora maturi.

Così come nei bozzetti degli architetti del Rinascimento la città ideale era un mix di architetture urbane esistenti, previste e utopiche, analogamente oggi sul palcoscenico si possono comprimere aspettative, studi e sogni in un crogiolo progettuale che consente di mettere a punto il pensiero teorico e contemporaneamente l'universo figurativo, studiando l'approvazione del pubblico in un ambito effimero in grado di testare il gradimento di forme che potrebbero un giorno diventare definitive.

La riflessione di Hadid sulla potenza sintetica del lavoro di Tatlin, Malevič e Kandinsky e sulle metafore fantascientifiche degli architetti radicali inglesi, prima di produrre arditi edifici-scultura dal dinamismo estremo, ha preso una forma scenica a cavallo del nuovo Millennio.

Quando nell'autunno del 1999 parte da Miami la tournée mondiale dei Pet Shop Boys per il concept album¹ *Nightlife*, per Zaha Hadid – che si occupa del progetto degli elementi sul palco e, eccezionalmente, del coordinamento del montaggio – questa prima esperienza di scenografia è un modo di confrontarsi con svariati temi, dalla rapidità di assemblaggio e facilità di trasporto di elementi architettonici destinati a viaggiare e a subire modifiche a ogni tappa, alla loro iconicità.

Il palco costruito per il tour *Montage: the Nightlife Tour* dei Pet Shop Boys, 1999-2000

Foto di scena di *Metapolis Project 972*.
Concept e coreografia: Frédéric Flamand
Scene e costumi: Zaha Hadid
Video artist: Carlos Da Ponte
Compagnia Charleroi/Danses Plan K

Il titolo del tour, *Montage: The Nightlife Tour*, ammiccando al metodo del montaggio, richiama nelle sonorità e nello stile visivo l'esperienza Postmodern da cui il gruppo musicale arrivava dopo anni di silenzio: tutto doveva rappresentare un punto e a capo da cui progredire, uno sguardo oltre. I costumi dai dettagli punk rimandavano a un'immagine futuristica mischiando il tessuto a righe bianche e nere dei pantaloni, tratti dall'iconografia tradizionale dei samurai, ai video dei volumi architettonici di Hadid trattati in forma grafica come linee di energia componenti uno spazio virtuale. Sul palco cantanti e ballerini in carne e ossa sembravano integrarsi all'architettura virtuale proiettata alle loro spalle in un rincorrersi di immagini a due e a tre dimensioni.

Il palcoscenico svelava poco a poco i due piani inclinati praticabili dalla texture simile al Corian che, snodandosi come un nastro, terminavano in un angolo acuto ricordando il volume principale della Vitra Fire Station, a quel tempo l'edificio più famoso di Hadid. A fare da struttura portante della passerella si innalzava una superficie verticale, anch'essa tagliata in diagonale, innestandosi su tutta la lunghezza del piano inclinato destinata a ospitare i video di accompagnamento ai vari brani. “All'interno, al di fuori, in cima, in mezzo alla struttura – come disse il *frontman* Neil Tennant – l'architettura diventa energia dinamica, priva di angoli retti, con molte curve, trasformando talvolta il pavimento in soffitto”, permettendo a cantanti e ballerini di usare agevolmente anche la terza dimensione, spesso problematica nel progetto per uno spettacolo.

Contemporaneamente al tour dei Pet Shop Boys, viene messo in scena il balletto *Metapolis Project 972* che debutta a Bruxelles nella primavera del 2000. L'idea di una collaborazione con il coreografo Frédéric Flamand era nata qualche anno prima, quando Flamand – che dagli anni '80 aveva impostato una riflessione sullo sviluppo metropolitano in relazione all'energia cinetica antropica, coinvolgendo nelle sue creazioni artisti e architetti – aveva notato molte similitudini tra gli schizzi di Hadid ispirati alla scrittura araba e le sue personalissime notazioni coreografiche: in entrambi l'evidente *fil rouge* era il concetto di fluidità del movimento. Nel linguaggio di Hadid che progettava vele anziché tetti, superfici che si appoggiano anziché muri che proteggono, Flamand ritrovava la stessa volontà di affrancarsi “dalle leggi della gravità e di liberarsi dai codici esistenti della disciplina”².

Il lavoro per *Metapolis* si concentrava sulla dicotomia tra movimento antropico e mappa urbana apparentemente immobile rispetto al momento in cui avviene l'azione, ma in continuo mutamento se vista in un tempo più dilatato. La transizione al III Millennio stava avvenendo parallelamente alla consapevolezza che fosse impossibile considerare i nuovi inurbamenti nella loro interezza, avessero essi un disegno organico o razionale. La metropoli, nel cambiare pelle, sembra esplodere e implodere contemporaneamente: se l'esplosione “trasforma la condizione dello stare in quella del percorrere”³, l'implosione rimanda al singolo individuo che diventa un universo a sé stante, mentre i flussi di comunicazione, di movimento e di energia sui quali si fondano le *smart cities* intessono una trama formale grazie alla quale si struttura un modello di città lontano dalla tradizione ippodamea. Una continuità logico-matematica genera il nuovo universo fluido in cui “lo spazio è tutto ciò che sta tra le pelle di un uomo e la pelle di un altro uomo”⁴. Il luogo teatrale diviene punto di sutura tra metropoli esplosa e società, grazie all'armonia creata dal movimento sinergico di architetture e ballerini. Lo spazio scenico evoca una città utopica in cui fluidità e attrito, ordine e caos concorrono alla *coincidentia oppositorum* definendo un organismo spaziale, ibrido di uomo e macchina, che respira dilatandosi e contraendosi. “Meta-polis” significa “attraverso”, ma anche “oltre” la città: rappresenta una gigantesca ameba nata dall'entropia – ancor più pericolosa della *Metropolis* di Fritz Lang – alla quale l'uomo può sopravvivere solo instaurando nuovi improbabili equilibri fatti di linee sghembe, griglie irregolari, punti di appoggio accidentali. Le innumerevoli variabili poste come condizioni d'esistenza impediscono la frustrazione della ripetitività, pur generando un'armonia enigmatica e talvolta inaccessibile.

Una topologia intrecciata, composta da diversi materiali stratificati diventa, sulla scena, la mappa urbana su cui si muovono i ballerini: le energie stesse che attraversano la città saturano lo spazio e collegano i corpi. Lo spazio è un labirinto di segni e situazioni, la trama su cui si sovrascrive l'ordito che è l'episodica presenza umana. La metafora sartoriale di trama-ordito è immediata sia per l'architettura, che si compone di struttura e pelle, sia per la musica dove armonia e melodia si completano a vicenda, sia per l'azione coreografica nella quale al ritmo si sommano i gesti individuali.

Il progetto spaziale di Hadid prende avvio da una superficie piana, monocromatica, su cui vengono incise delle linee di taglio; la tensione applicata ortogonalmente all'alternarsi di vuoti e fasce materiche dà vita a una struttura ondulata. A questo punto, la tecnica dell'origami unita alla tecnologia digitale crea una topografia simile a quella che si ha in un telaio al momento della creazione dell'ordito.

Sul palcoscenico la maglia scozzese ottenuta e rielaborata in forma digitale si trasforma in un reticolo di linee-forza luminose e in tre curve. Queste ultime, alludenti all'ordito, diventano strutture architettoniche composte con linee spezzate, tre ponti di alluminio spazzolato e fibra di carbonio, simbolo di un flusso energetico pietrificato. La possibilità di spostare tali “onde spigolose”⁵ secondo un disegno variabile, di sovrapporle e di percorrerle, grazie alla leggerezza e alla resistenza che le caratterizza, finanche di attraversarle verticalmente attraverso particolari forature, le rende perfetta metafora di una comunicazione tra uomini e città. Alle articolazioni fatte di luoghi-reti-passaggi frutto di un progetto astratto e di improbabili quanto impercettibili simmetrie, si sostituisce un ordito di salti-collegamenti-scorciatoie analogo a quello che l'uomo crea nella città. Come nella città tendiamo ad addolcire la brusca deviazione ad angolo retto di un percorso abituale generando un'alternativa curva quasi per un inconscio “risparmio energetico”, analogamente i ballerini si distaccano ben presto dalla griglia luminosa ortogonale che disegna il pavimento preferendo le diagonali o inconsueti percorsi composti alla prospettiva classica: lo scambio solo in apparenza frammentario tra uomo e città diventa simbiotico e si caratterizza nella creazione di un motivo nuovo sulla trama metropolitana proprio grazie ai ponti mobili.

Sullo sfondo vengono proiettati grazie al *green screen* gli scorci in prospettiva aerea del progetto di concorso vinto da Hadid nel 1998 per il MAXXI, al tempo del debutto ancora lontano dalla realizzazione. Come nel tour dei Pet Shop Boys, la regia poteva integrare i ballerini ripresi in azione da live-cam con i panorami della città del futuro. Strade, edifici, automobili e persone si compenetrano diventando gli uni estensioni degli altri in un flusso di linee dinamiche in tensione, originale benché evidentemente figlio della Op Art. Il movimento dei corpi non è più il generatore di uno spazio materiale e praticabile come aveva teorizzato lo scenografo Adolphe Appia scardinando i fondamenti del progetto scenico pittorico basati sulla rappresentazione in piano dei volumi, ma di uno spazio che danza in un sistema allo stesso tempo virtuale e realmente presente sul palco.

Il ballerino finisce per riprodurre il gesto sincopato, l'interruzione, cioè il contrario di ciò che ci si aspetta dal corpo umano: il movimento meccanico non è più peculiare dell'oggetto prodotto, ma dell'uomo. Anzi, il flusso nella metropoli non è più neppure determinato dai movimenti antropici, ma da un'energia non controllabile, autonoma e indifferente alla presenza dell'uomo a cui non ci si può che adattare.

Se “la superficie del corpo diventa una membrana tra uomo e città, una sorta di frontiera o diaframma”⁶, è lecito che i costumi dei ballerini – anch'essi pensati da Hadid – rappresentino lo strato flessibile, il sistema ricettivo e di collegamento alla città, insieme finestra di connessione sulla frenesia urbana e progetto trans-mediale in grado di preludere ai nuovi materiali che vestiranno il corpo umano. Realizzati con lo stesso materiale usato per il *green screen*, sfruttano il medesimo concept da cui origina il sistema trama-ordito della scenografia, ricevendo in tempo reale proiezioni di brandelli di architettura: nuovamente, la Metapolis supera il suo limite fisico tradizionale usando il corpo umano.

Benché nascosto qui dall'uso di nuove tecnologie, il costume-architettura non è che l'evidente applicazione teatrale di un consumato paragone rinascimentale e ancor prima vitruviano: De Chirico nel 1929 aveva decorato i costumi di *Le Bal* con colonne, capitelli e trabeazioni sovvertendo la fissità di questi elementi e trasformando il corpo umano in parti mobili di una scena architettonica. Anni prima, nel 1917, Picasso aveva immaginato per i manager del balletto *Parade* una sorta di scafandro in forma di grattacielo che rimandasse in modo inequivocabile allo skyline newyorkese.

Flamand e Hadid alla fine lasciano intendere l'indifferenza e la supremazia del flusso energetico urbano nei confronti dell'uomo: i ballerini si fermano mentre scorrono i rendering dalle linee fluide del MAXXI. Immobili in cima ai ponti, con le spalle al pubblico guardano la metropoli del futuro nella stessa posizione dei personaggi del quadro di Tiepolo *Il mondo nuovo* e con la stessa curiosità speranzosa di osservare la vecchia città in una “nuova confezione”.

Un'ulteriore versione dello stesso spettacolo viene ripensata a sei anni dal debutto alla luce dei rapidi cambiamenti globali. Se gli elementi scenici e i costumi rimangono invariati, il mutamento del panorama urbano – non più progetto, ma reali vedute delle megalopoli del mondo – modifica in modo sostanziale il messaggio dell'intero spettacolo. In *Metapolis II* la pacificazione tra uomo e città sembra avvenire nella lenta, quasi impercettibile, variazione del movimento cosmico che trasforma le linee spezzate in curve continue. Tale armonia, però, risulta ancora una volta un'illusione quando al Mondo Nuovo si sostituisce l'implosione programmata dello scheletro di uno dei tanti ecomostri, utopie mai compiute rimaste nel paesaggio come fantasmi sfigurati che ammoniscono l'architetto sulle sue responsabilità. Dopo la nuvola di calcinacci e polvere, simbolico annientamento del sogno architettonico, ma anche evidente riferimento alla cicatrice sociale generata dall'attentato alle Torri Gemelle, resta solo lo spazio siderale, un vuoto in cui l'uomo nuota come nel ventre materno.

L'epilogo del balletto, così come la prematura scomparsa di Zaha Hadid, non può che far riflettere sul concetto debordiano di situazione costruita⁷ nella quale l'accadimento che cambia il mondo pur “lasciandolo quasi intatto”⁸ è, qui, la fine della spettacolarizzazione dell'architettura trasmessa non a caso da un media e non realizzata fisicamente sul palcoscenico. A entrambi questi eventi definitivi la società umana dovrà sopravvivere, cercando ancora una volta di ripartire da zero.

Il presente scritto è una rielaborazione, con l'integrazione di molti aggiornamenti, del capitolo *Fluidità* presente nel testo dell'autrice *Architettura scenica e teatro urbano*, FrancoAngeli 2007.

NOTE

¹ I *concept album* hanno come caratteristica un'unico filo conduttore o un'unica tematica che si snoda lungo tutte le canzoni. Spesso preludono alla forma teatrale del Musical.

² F. FLAMAND, Z. HADID, *Metapolis - Project 972*, libretto di sala, Festival Oriente e Occidente, Rovereto 2002, p. 5.

³ M. PETRANZAN, *Gae Aulenti*, Skira-Rizzoli, Milano 2002, p. 233.

⁴ S. FRANCO, *Frederic Flamand*, L'Epos ed., Palermo 2004, p. 10.

⁵ E. GUZZO VACCARINO, *Metapolis II*, programma di sala, Teatro Nuovo Giovanni da Udine, Udine, 13 gennaio 2007.

⁶ S. FRANCO, *Frederic Flamand*, cit., p. 19.

⁷ “Momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito mediante l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di avvenimenti”, “Internationale situationniste”, 1, Parigi, giugno 1958; trad. it. *Internazionale situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994).

⁸ G. AGAMBEN, *Commentari alla Società dello Spettacolo*, SugarCo, Milano p. 239.



(foto Iwan Baan)

architettura oltre la crisi

mario coppola

Il ventennio che va dagli anni '80 ai primi del Duemila è forse il periodo più significativo in riferimento alla crisi valoriale che attraversa tutto il secolo breve a partire dallo scardinamento dei pilastri del positivismo ottocentesco. Sono anni densi, che testimoniano con grande forza trasformazioni epocali attraverso un manierismo doloroso quanto inconsapevole, che prende forma nei più paradossali eccessi, sprechi e dissolutezze; gli innumerevoli cambiamenti, corollario di questa crisi, mutano così profondamente il panorama mondiale che hanno finito, nell'ultimo decennio, con il mettere in discussione gli stessi cardini del grande paradigma culturale occidentale, incrinandone tutti i sistemi: quello produttivo/economico, quello politico/sociale e, inevitabilmente, quello ambientale.

Nei *magnifici* anni '80 – quelli in cui ha luogo la famelica ascesa del Lupo di Wall Street – si moltiplica la potenza produttiva che, già nel decennio precedente, aveva visto nascere i simboli più imponenti del benessere tecnico-economico occidentale (nel '73 inaugurano le Twin Towers a Manhattan). In preda a una febbre macinatrice e divoratrice, la stragrande maggioranza dei paesi industrializzati ignora sistematicamente le ammonizioni arrivate dal campo artistico, filosofico e scientifico: in architettura, Paolo Soleri aveva contestato duramente lo sviluppo della metropoli e la sua intrinseca insostenibilità già negli anni '60, ponendosi invano sull'Aventino di Arcosanti; nel campo filosofico si erano fatti strada da tempo i testi di Deleuze e Guattari che mettevano a nudo, con eccezionale efficacia, la psicosi endemica del capitalismo. Eppure, malgrado tutto, il processo di potenziamento tecnico della società consumista non solo non decelera ma esplode: è ancora negli anni '80 che l'automobile, insieme a tutti gli altri agi della società di massa, si diffonde ovunque a un ritmo esponenziale, mentre le periferie delle metropoli di tutto il mondo si moltiplicano, sfruttando aree sempre più ampie di suolo naturale. Nel 1989, la caduta del muro di Berlino sancisce come una ghigliottina lo sgretolarsi definitivo delle *grandi narrazioni* che avevano accompagnato – e rassicurato – la società occidentale nel corso del Novecento.

Il campo artistico, come sempre, intuisce e anticipa le trasformazioni globali che di lì a poco sarebbero esplose e, nel 1988, il MoMA newyorkese propone la mostra “Deconstructivist Architecture” a cura degli onnipresenti Wigley e Johnson. I lavori esposti rappresentano un panorama architettonico *sensibile* rispetto a una situazione profondamente contraddittoria: gli artisti invitati utilizzano l'architettura per dare forma e spazio alla crisi attraverso tratti che, incrinando l'alterità e la *rittezza* del linguaggio internazionale, “violano intenzionalmente i cubi e gli angoli retti del modernismo. [...] I valori tradizionali di armonia, unità e chiarezza sono sostituiti da disarmonia, frattura e mistero”¹. Dei sette famigerati protagonisti della mostra (Peter Eisenman, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Coop Himmelb(l)au, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas e Zaha Hadid), Eisenman è forse il più efficace traduttore di questa *anomalia* che prelude alla fine del paradigma moderno (per dirla con Thomas Kuhn) e dello strutturalismo in architettura. Nello stesso anno viene pubblicato *La piega*, in cui Deleuze mette a nudo il fulcro problematico del paradigma

culturale occidentale: si tratta dell'*errore di Cartesio*², la dicotomia tra soggetto e oggetto, tra il mondo del pensiero e il mondo delle cose su cui è costruita l'illusoria separazione tra mente e corpo, cultura e natura, civiltà e biosfera. Riprendendo Leibniz, il filosofo francese suggerisce un modo diverso di pensare la struttura del reale che, anziché attraverso il bipolarismo soggetto-oggetto, si sviluppa secondo una piega continua, che non prevede separazioni: “La differenza non è più tra il poligono e il cerchio, ma nella pura variabilità dei lati del poligono; non è più tra il movimento e il riposo, ma nella pura variazione della velocità. [...] se andiamo in cerca della formulazione più generale della legge di continuità, possiamo forse trovarla nell'idea che non si sa, che non si può sapere “dove finisce il sensibile e dove comincia l'intelligibile”: un altro modo di dire che non vi sono due mondi”³. Un anno prima della mostra al MoMA e dell'uscita de *La piega*, nel 1987 Sol LeWitt presentava un'opera dal titolo *Complex forms 6*, una scultura non composta da elementi separati e giustapposti ma plasmata da una superficie continua, una geometria topologica – senza strappi né aggiunte – che, piegandosi, generava i movimenti di un volume vivo, vibrante.

Gli anni '90 proseguono la corsa del decennio precedente presentando una sintomatologia ancora più evidente: un masochismo feroce dilaga tra i giovani e i giovanissimi dando luogo a stili di vita dissoluti, caratterizzati da suicidi di massa – i frequentissimi incidenti stradali nelle folli corse al ritorno dalle discoteche tra gli effetti di alcool e droghe – e, in generale, da una vita notturna che è l'ultimo, disperato rifugio di chi, durante il giorno, si sente abbandonato, inascoltato, frustrato dall'assenza assoluta di identità e prospettive, *buttato a vivere* in un mondo ormai privo di un sistema valoriale attraverso cui dare senso all'esistenza, alla creatività, su cui costruire sogni e progetti⁴.

L'11 Settembre 2001, con l'attentato alle Torri Gemelle, viene colpito e distrutto il simbolo concreto, materico, della potenza occidentale cattolico-capitalista. Una tragedia di risonanza mediatica planetaria che diventa in brevissimo tempo il simbolo di un'epoca che finisce, stavolta agli occhi di tutti: come se, a un tratto, fosse svelato il cortocircuito tra un mondo sfarzoso, iper-industrializzato, che si era sempre sentito onnipotente, *al sicuro*, e il suo residuo bistrattato, depredato, lasciato in balia di forze oscure, di tutto il carico irrazionale distruttivo che, nel primo mondo, sembrava sconfitto per sempre. Il cortocircuito non si ferma alla relazione tra parti – pur distanti – della civiltà né a quella, meno esplicita e più subdola, tra uomo e altro uomo, e si estende ben oltre l'atomizzazione di un sistema sbilanciato, polarizzato, fondato su un individualismo divenuto religione globale⁵, tradotto in architettura con il proliferare da un lato delle *gated communities*, agglomerati di palazzine-bunker protetti da cancellate e guardiani armati, e dall'altro delle baraccopoli. Né si arresta al rapporto con le donne, vittime di una violenza maschile dilagante ogni giorno più meschina, e con il corpo, trattato come un tritarifiuti, tra cibo spazzatura e sigarette, e poi portato in palestra o in clinica come fosse una carrozzeria.

Pochi anni dopo l'attentato newyorkese, al largo della Florida, si forma l'uragano Katrina (28 agosto 2005): 1.836 persone perdono la vita. Si tratta del fenomeno atmosferico più distruttivo dal punto di vista economico, i cui danni ammontano a circa 81,2 miliardi di dollari contro i 27,3 causati dall'attentato dell'11 settembre⁶. In un tempo relativamente breve il cambiamento climatico entra a far parte delle macroquestioni mondiali, affiancandosi rapidamente alle preoccupazioni per il terzo mondo e a quelle incalzanti relative al terrorismo. Secondo lo scienziato Paul Ehrlich (Stanford), sarebbe iniziata in questi decenni la Sesta Grande Estinzione planetaria, dal momento che il ritmo al quale si vanno estinguendo le specie vertebrate aumenta come mai era accaduto nel passato. Per la prima volta la comunità scientifica internazionale concorda, la responsabilità della distruzione della biodiversità su scala globale è dell'attività umana: è l'Antropocene, bellezza. È l'era in cui la civiltà ha acquisito una forza trasformativa in grado non soltanto di cambiare gli equilibri degli ecosistemi locali – selezionando specie per l'estinzione – ma anche di distruggere l'intera biosfera (da cui la civiltà, volente o nolente, dipende del tutto).

Tornando alla lettura epistemologica, quello tratteggiato sin qui è un quadro in cui la separazione tra soggetto e oggetto, tra l'io e l'“altro” – inteso come altro uomo, poi come altro paese e, infine, come alterità corporea, sessuale e specista – appare sempre più netta; un moto prometeico⁷ di immunizzazione, di negazione/allontanamento dall'origine biologica⁸ che sembra non aver fine: è il tema predominante di questo tempo, è l'humus emozionale nel quale le nuove generazioni – inclusa la mia, classe 1984 – si sono formate, percependo la fragilità di una mamma-biosfera sempre più

erosa, consumata, inquinata; sentendo propria la responsabilità di essere gli attori futuri di un simile scenario.

Renzo Piano, alla fine del 2009, affermava durante una conferenza a Bologna: “L’elemento più ispiratore del Duemila è la scoperta che la Terra è fragile. Ma non può essere semplicemente che consumiamo meno e basta: nel consumare meno gli architetti devono trovare un modo che questo diventi rappresentazione, diventi linguaggio. [...] Gli edifici devono vivere a ritmo della Terra. È una dimensione poetica”⁹.

La dimensione della Terra nell’architettura, la dimensione del paesaggio, dell’elemento naturale non come *pezzo* esterno da integrare o meno nell’edificio né come risorsa da sfruttare, ma come *unicum* del quale il progetto fa parte: si tratta di un altro paradigma culturale, nel quale l’oscillazione perpetua tra soggetto e oggetto è sostituita da una *tessiturologia*, una *piega infinita* che vede mente e corpo, uomo e terra, natura e architettura parti di uno stesso campo ontologico, appartenenti per questo al medesimo codice formale.

È qui, in questo passaggio chiave della contemporaneità, che s’incunea con la forza di un missile la potenza immaginativa di Zaha Hadid: l’architettura – la cultura – non è più l’espressione dell’antropofallogentrismo fondato da sempre sul distacco, sulla differenziazione dal “non-umano”, ma slitta lateralmente, rompe le frontiere tra il mondo dell’umano e quello dell’altro da sé, tra la megalopoli composta da grattacieli algidi e *minerali* e il paesaggio esterno sommerso dai suoi rifiuti. Opponendosi strenuamente al moto di emarginazione¹⁰ dalla Terra, la ricerca di Hadid si propone, agli inizi degli anni ’90, come una strada alternativa che rimanda a un altro sistema valoriale: quello delle filosofie post-antropocentriche, cioè *postumane*, non a caso intimamente connesse a quelle femministe. Come se l’elemento femminile – di pensatrici come Rosi Braidotti e Donna Haraway, o di Zaha Hadid – fosse l’unico in grado di concepire un sistema di pensiero basato sulla simbiosi, sull’interindividualità, su uno scambio aperto, sull’accoglienza del diverso, rendendo possibile il concepimento di un’identità intrecciata, osmotica, che prevede percorsi nomadi, ibridazioni, trasformazioni e indifferenziazioni. Un pensiero-utero capace di sostenere l’anti-specismo di una coesistenza priva di discriminazioni.

E infatti sono questi i motivi per cui l’UNESCO decide, nel 2010, di premiare Hadid con la nomina ad Artista per la pace: nei lavori dell’irachena c’è tutto questo, c’è tutta la complessità – e anche tutte le contraddizioni – di un mondo in cui i confini tra macchina, uomo e natura sono sottili, illusori, valicabili. Molto prima dei progetti faraonici che lo studio Zaha Hadid Architects – diretto, da un certo punto in avanti, da Patrik Schumacher, le cui posizioni anarco-capitaliste sembrano tutt’altro che postumane – ha costruito negli ultimi quindici anni (molti dei quali sconfinano in un manierismo che ghetizza la città esistente)¹¹, la carica più fertile e innovativa della ricerca di Hadid si manifesta proprio nei primissimi lavori¹² – persino in quelli piccoli, a budget ridotto – degli anni ’90. Attraverso questi esperimenti si possono individuare con chiarezza le caratteristiche fondamentali di un retaggio culturale che trascende le singole opere e che oggi vive nell’inventiva di migliaia di studenti, di giovani architetti e di progettisti internazionali del calibro di Bjarke Ingels, Ben Van Berkel, Delugan-Meissl e moltissimi altri.

C’è anzitutto, in queste prime opere, un processo progettuale inedito, che scavalca la linearità delle semplificazioni e delle astrazioni moderniste e che, attraverso i grandi dipinti con cui prendono forma i progetti di questo periodo, si fa *rizomatico*, capace di accogliere dentro di sé l’incontrollabile, il casuale, un vortice eterogeneo di stimoli e di elementi diversi e apparentemente contraddittori: gli edifici e i segni della città, le infrastrutture, il movimento incessante della società del XXI secolo e, contemporaneamente, le curve sensuali del corpo, le topografie del paesaggio naturale, la maniera con cui il vento plasma le dune del deserto, erode le rocce dei canyon, la fluidità dell’acqua che scava i letti dei fiumi. C’è il mondo in piena rivoluzione digitale, dove i flussi immateriali di informazioni¹³ scavalcano i confini geografici, si muovono alla velocità della luce nei cablaggi dei computer e nell’aria, attraverso i dispositivi portatili, generando reti dinamiche di interazioni, creando connessioni infinite, imprevedute; in cui il cinema di massa scopre gli effetti speciali, la computer grafica, aprendo scenari prima inimmaginabili e liberando la strada alla fantasia, alla possibilità di volare su pianeti inesplorati, di commuoversi per storie che raccontano di alieni, di ibridi, di cyborg, con il sottofondo di colonne sonore anni ’80.

È il mondo degli artisti che plasmano membrane e uteri a scala titanica, come Anish Kapoor, che indagano sul cinematismo del corpo e delle emozioni, come Bill Viola, che mescolano insieme corpi umani e animali, come Louise Bourge-

ois; il mondo in cui l’industria pesante finisce lasciando aperte nuove possibilità, nuove frontiere: per esempio quelle della Terza Rivoluzione Industriale¹⁴, in cui, grazie alla *digital fabrication*¹⁵, si riducono costi e consumi (di energia, di materiali), e i vincoli imposti dalla produzione in serie cadono, offrendo inedite possibilità formali a prezzi sempre più bassi rispetto all’edilizia tradizionale.

Naturale sviluppo di quest’invenzione è un linguaggio architettonico basato sulla differenziazione anziché sulla serialità e sulla ripetizione di elementi uguali a distanze uguali: Hadid sperimenta un nuovo modo di vedere il sito di progetto, composto da una infinita varietà di prospettive inanellate che scuotono la città attraverso il dinamismo dei corpi che la vivono, che la affollano, dei flussi energetici che vi scorrono; finché è la città stessa a muoversi, anticipando le visioni cinematografiche degli ultimi anni. Nei suoi disegni una molteplicità di campi di forza tiene insieme i frammenti della città come fossero stormi di rondini e, nel progetto della stazione dei vigili del fuoco di Vitra, ciò si traduce per la prima volta in un linguaggio fatto di schegge, di elementi che, anche quando sono fisicamente separati, sono connessi da un’energia invisibile – quella dei dipinti suprematisti di Malevič – che li tiene insieme, che li muove e deforma all’unisono, trasformando una scia di oggetti inerti in un corpo unico, organico. Un modo inedito di intendere un sistema di parti distinte, diverso dalla differenziazione casuale del decostruttivismo e del post-moderno di Koolhaas, che si trasforma in una maniera nuova di intendere la serie, la disposizione ordinata di una pluralità di oggetti (pilastri, brise-soleil, bucatore di una facciata ecc.) che da *offset* e da griglia indifferenziata – quella tutta antropica dei macchinari disposti nelle fabbriche secondo la catena di montaggio – diventa folla, corrente gravitazionale, composizione di elementi simili ma mai identici¹⁶. Una *continuità differenziata* come quella delle vertebre, tutte *tipologicamente* uguali eppure tutte *topologicamente* diverse.

Da qui la capacità di immaginare il progetto stesso come un ibrido, in cui la struttura tipologica si trasforma in un DNA suscettibile di mutazioni che cambiano le proprietà estensive mantenendo intatte relazioni e strutture di base: come accadeva nel progetto non costruito di Hadid per Novoli, a Firenze, e come accade oggi nel Courtscraper di BIG, meticcio tra un edificio a corte e un grattacielo, dove una copertura rettangolare solleva uno dei quattro vertici dando vita a uno spazio che per metà è un grande cortile e per metà è un Grand Canyon.

Una capacità, questa della morbidezza e dell’elasticità offerte dalle geometrie topologiche, che diventa indispensabile quando il progetto vuole adattarsi agli agenti atmosferici senza perdere coerenza formale, integrando nel processo morfogenetico le ragioni suggerite dalla brezza da lasciar entrare per la ventilazione naturale in estate, dal vento da cui proteggersi in inverno, dal sole da captare e da deflettere, e così via.

L’uso delle geometrie topologiche, oltre a permettere la sperimentazione di inedite soluzioni tipologiche – portando nella ricerca architettonica il processo “evolutivo” attraverso cui si trasformano le forme di vita nel tempo, adattandosi ai fattori del proprio paesaggio epigenetico – ha prodotto un’ulteriore mutazione del linguaggio architettonico: quella della continuità di un involucro spaziale che, attraverso la piega e la curva di una superficie adattiva, acquisisce le caratteristiche formali finali senza mai interrompersi o spezzarsi. Un’idea che viene da lontano – già Michelangelo ci aveva pensato nel progetto biomorfo per le fortificazioni fiorentine, antesignano dell’odierna progettazione computazionale, e dopo di lui, tra gli altri, Wright, Gaudi e Saarinen – ma che trova nella ricerca di Hadid una compiutezza mai vista prima: l’edificio, disegnato utilizzando le tecniche cinematografiche di modellazione digitale, si trasforma in un *guscio*, una “placenta” architettonica che avvolge il visitatore e il suo movimento generando un ambiente intenso, *immersivo*.

La cifra essenziale di questo linguaggio è la *neghentropia*, cioè l’ordine e la complessità¹⁷ degli ambienti naturali generati da millenni di interazione tra un’infinità di agenti; ambienti in cui ciascuna parte è strutturalmente connessa all’insieme di parti, di materiali, di colori che costituiscono lo scenario complessivo, come accade in una spiaggia prodotta dalla stratificazione di differenti minerali e materiali organici a loro volta erosi dal vento e dall’acqua. È ciò che avviene nella stazione di Arnhem progettata da UNStudio, un organismo che trova la sua forma negoziando la distanza con gli altri edifici e che plasma l’interno attraverso una superficie unica, strutturale, capace di piegarsi, contrarsi e dilatarsi.

Così, l’ordine architettonico post-antropocentrico si confonde con l’ordine naturale dinamico e auto-organizzato, e da questa fusione emerge una nuova connessione con la dimensione della corporeità – dal momento che il

corpo vive della medesima auto-organizzazione – innescando un’empatia profonda che passa per la percezione visiva, addirittura tattile, tra la persona, il suo corpo e lo spazio¹⁹. Oggi, mentre Donald Trump sfila gli USA dagli accordi di Parigi sul clima, di fronte a una catastrofe ambientale ogni minuto più imminente, che suggerisce un cambiamento epocale permanente, diventa sempre più urgente una spazialità che stemperi il senso di estraneità a ciò che si è abituati a considerare come “altro”, come non-umano, non-*proprio*; che elimini la percezione di un confine netto tra interno ed esterno, tra l’ambiente antropico e quello “alieno”, del resto della biosfera. E, se è vero che l’architettura e le sue figure rappresentano la relazione profonda tra l’uomo e il mondo, descrivendone l’identità e l’intenzionalità, diventa indispensabile un linguaggio trans-culturale, trans-nazionale, capace di esprimere ed ispirare un nuovo senso di affiliazione, di appartenenza alla Terra: una *landness* – traducibile solo come *terrestrialità* – in risposta alla domanda, ormai ineludibile, di una coscienza planetaria¹⁹.

NOTE

¹ Dalla scheda riassuntiva della mostra al sito internet del MoMA disponibile online all'indirizzo https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6526/releases/MOMA_1988_0029_29.pdf?2010, trad. it. dell'autore.

² "L'errore di Cartesio, riscontrabile in diversi campi, è quello di aver creduto che la distinzione reale tra le parti implicasse la loro separabilità: ciò che definisce un fluido assoluto sarebbe allora l'assenza di coerenza o di coesione, vale a dire la separabilità delle diverse parti, che in realtà appartiene solo a una materia astratta e passiva", G. DELEUZE, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 2004, p. 9.

³ G. DELEUZE, *La piega*, cit., p. 109.

⁴ U. GALIMBERTI, *Giovane, hai paura?*, Marcianum Press, Venezia 2014.

⁵ Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2011.

⁶ Perdita in termini di prodotto interno lordo sperimentata dall'economia newyorkese negli ultimi tre mesi del 2001 e per tutto il 2002. Da G. MAKINEN, *The Economic Effects of 9/11: A Retrospective Assessment* (PDF), Congressional Research Service, Library of Congress, 27 settembre 2002, pp. 5, <https://fas.org/irp/crs/RL31617.pdf>, consultato l'8 maggio 2017.

⁷ E. MORIN, *L'anno I dell'era ecologica*, cit.

⁸ R. ESPOSITO, *Pensiero vivente*, Einaudi, Torino 2010.

⁹ "Cersaie 2009", conferenza tenuta da Renzo Piano a Bologna, il 1 ottobre 2009, consultabile online all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=QhmcMpxciOc#t=304>

¹⁰ "In realtà, noi siamo integralmente i figli del cosmo. Ma, attraverso l'evoluzione, attraverso lo sviluppo particolare del nostro cervello, attraverso il linguaggio, la cultura, la società, noi gli siamo diventati estranei, ce ne siamo distanziati, emarginati. Per comprendere la nostra condizione, riprenderò la parabola del matematico G. Spencer Brown. Egli diceva pressappoco così: 'Supponiamo che l'universo voglia prendere coscienza di se stesso. Che cosa farebbe? Ebbene, l'universo sarebbe costretto a far spuntare da se stesso una sorta di peduncolo, una sorta di tentacolo da polpo che dovrebbe allontanare da sé in modo da potersi osservare. Ma, nel momento in cui questo tentacolo si allontana, in cui l'estremità di questo tentacolo si volta verso l'universo per guardarlo, cessa di farne veramente parte e gli diventa estraneo. Così l'universo fallisce proprio là dove ha avuto successo: nel momento in cui è riuscito a conoscere se stesso, è troppo tardi, chi l'ha conosciuto, in un certo senso, se n'è reso autonomo'", E. MORIN, *L'anno I dell'era ecologica*, Armando Editore, Roma 2007, p. 40.

¹¹ Cfr. M. COPPOLA, *La maniera biomimetica - Architettura PostDecostruttivista*, II, D Editore, Milano 2016.

¹² Ci si riferisce, tra gli altri, alla stazione dei vigili del fuoco di Vitra (1990), al padiglione *Landscape Formation 1* (1996), all'installazione *Mind Zone* (1998), al museo MAXXI (1998).

¹³ M. GUCCIONE, *Zaha Hadid*, Motta, Milano 2007.

¹⁴ J. RIFKIN, *La Terza rivoluzione industriale. Come il "potere laterale" sta trasformando l'energia, l'economia e il mondo*, Mondadori, Milano 2012.

¹⁵ Da cui la possibilità di indagare la complessità – e l'efficienza – delle strutture naturali attraverso i processi di form-finding (ottimizzazione topologica strutturale) che rendono possibile la genesi e la costruzione di strutture simili a quelle che si trovano nel mondo animale e vegetale, minimizzando l'utilizzo dei materiali. Come accadeva nell'installazione *Dragonfly* (Los Angeles, 2007) di Wiscombe, dove una sottilissima struttura metallica, funzionando come un'ala di libellula, riusciva a coprire un grande sbalzo.

¹⁶ Di recente le neuroscienze hanno messo in evidenza il costo, in termini psicologici, degli spazi monotoni, indifferenziati. Cfr. C. ELLARD, *Places of the Heart: The Psychogeography of Everyday Life*, Bellevue Literary Press, New York 2015.

¹⁷ E. MORIN, *L'anno I dell'era ecologica*, cit.

¹⁸ Il che, come suggeriscono le neuroscienze, avrebbe persino effetti positivi, aumentando la concentrazione, il rilassamento e in generale il benessere psicofisico. Cfr. Gregory Bratman, Gretchen C. Daily, Benjamin J. Levy, James J. Gross, *The benefits of nature experience: Improved affect and cognition*, "Landscape and Urban Planning", 138, 2015, pp. 41-50.

¹⁹ "È vitale sviluppare questa coscienza planetaria, così come di mettere radici nella Terra. Perché la nostra Terra non è soltanto una cosa fisica. È una realtà geo-psico-bio-umana. Certo, bisogna essere capaci di distinguere questi diversi aspetti, ma bisogna saperli collegare", E. MORIN, *L'anno I dell'era ecologica*, cit., p. 107.

contesti tra (multi)spazialità e (multi)temporalità

angela d’agostino
giovangiuseppe vannelli



(foto Werner Huthmacher)

Contesti

Secondo una diffusa idea, di derivazione wittgenstiana, il contesto è indispensabile a chiarire il significato di una parola. In un’accezione più ampia e non solo riferita all’ambito linguistico, richiamare il contesto allude all’idea di riferimento a situazioni e condizioni spaziali, temporali, geografiche, storiche, sociali, economiche ecc., a un relativismo del racconto dei fenomeni. Osservando la ricchissima produzione di Hadid la cosa che forse riesce meno facile è rintracciare una qualsiasi evoluzione lineare della sua architettura. E anche laddove eventi decisamente segnanti lasciano intravedere la possibilità di identificazione di momenti precisi di caratterizzazione delle sue architetture, si assiste poi a un ritorno ad altro, magari a un pregresso. Questo vale anche per la fortissima influenza che l’innovazione tecnica e tecnologica hanno avuto nella sperimentazione progettuale di Zaha Hadid. Una sperimentazione assolutamente segnata dalla continua volontà di mettere alla prova la possibilità costruttiva di forme ardite o di costruire spazi e forme a partire da possibilità tecniche. Certamente ci sono punti ben fissi e leggibili in successione: la mostra “Deconstructivist Architecture” al MOMA del 1988 che inserisce l’architetto iracheno tra le archistars del panorama architettonico mondiale e certamente, circa 10 anni dopo, la prepotente voluta “intrusione” del digitale sempre avanguardistico nella sua architettura. A partire da questo si potrebbe tracciare una direzione evolutiva che lega la laurea in matematica allo studio e alla sperimentazione personale del costruttivismo e del suprematismo russo attraverso i dipinti ad architetture come la Vitra Fire Station dove ogni singolo elemento lineare e superficiale ha il suo posto e il suo peso in una composizione tesa alla schizofrenia della forma. Direzione evolutiva che, secondo un lineare svolgersi nel tempo e nello spazio diviene fluida, morbida, complessa, variabile, con l’avvento del parametrico che trova nel Galaxy Soho di Pechino del 2009 una delle massime realizzazioni. Eppure verrebbe da sostenere che non è così. La direzione evolutiva di Zaha non è univocamente tracciata. Lo spazio fluido, le superfici piegate si ritrovano anche all’inizio, agli esordi decostruttivisti, così come angoli acuti e composizioni di elementi ritornano nel periodo delle grandi architetture parametriche. Le architetture di Zaha Hadid sono quasi sempre riconoscibili come sue, eppure non sono univocamente descrivibili. Il *leitmotiv* potrebbe essere quello della relazione con i “contesti”, i tanti contesti di Hadid rispetto ai quali ogni opera trova il suo tema, la sua forma, la sua dimensione, il suo spazio, il suo tempo. C’è un contesto d’origine, quello dell’Iraq, quello di cui pare molto poco parlasse, che ritorna dall’inconscio in maniera ancestrale nelle sue linee di paesaggio, dove le architetture insieme al disegno di spazi aperti, rampe, scale e sedute richiamano paesaggi di dune o si dispongono sul e nel

terreno riprendendo segni geografici che divengono conformazioni spaziali. La Stazione dell'alta velocità di Afragola sembra riprendere il sinuoso segno della via Arena che dal centro urbano si estende a est curvando a nord-est oltre l'autostrada del Sole per solcare campi coltivati in direzione di Acerra. Una grande architettura nel paesaggio agricolo campano dove è rintracciabile la continuità che sembra esserci tra la linea sinuosa della strada e il sinuoso distendersi e moltiplicarsi di quella stessa linea nello spazio fluido della stazione.

C'è il contesto che potremmo definire cognitivo, il contesto della formazione, degli studi matematici e della passione per l'arte e per l'architettura decostruttivista. Se la già citata Vitra Fire Station rappresenta uno degli esempi più chiari della trasposizione in architettura e dunque in spazio tridimensionale delle operazioni di decostruzione di Hadid, il Rosenthal Center for Contemporary Art a Cincinnati definisce l'angolo di un isolato urbano con un'architettura tutta giocata sullo slittamento di volumi sovrapposti, incastrati, compenetrati. Qui, da un lato la "ricerca sui frammenti"¹ giunge all'apice, dall'altro, proprio la condizione di urbanità dell'architettura, consente di condurre un'altra riflessione sui diversi "contesti" di Zaha Hadid. Raro per lei costruire in contesti urbani sedimentati o regolari. Molto più spesso, le occasioni del progetto riguardano aree se non periferiche o di limite, comunque estese e talvolta slabbrate in cui il ruolo dell'architettura, piuttosto che completare e descrivere la dimensione contestuale urbana, costruisce e descrive contesti infrastrutturali e di paesaggi della contemporaneità. Paesaggi in cui uno dei dati fondamentali e permanenti resta "l'attaccamento" alla terra, alle sue tracce, alle sue linee e superfici curve – che trovano continuità semantica e fisica nello spazio fluido dell'architettura – o "l'attaccamento" al suolo antropizzato che attraverso elementi di continuità tra interno ed esterno diviene parte integrante dell'architettura.

Due architetture in aree portuali al confine tra acqua e terra, una terra geometrica, quella dei moli, in luoghi lontani e assolutamente diversi, ci raccontano come Hadid interpreti le occasioni del progetto.

La Stazione Marittima di Salerno occupa quasi interamente la dimensione trasversale del molo e si allunga in direzione longitudinale alla quota del piano d'appoggio e ancora di più si estende con gli sbalzi della copertura a segnare un verso dell'edificio, dal mare si guarda la città e dalla città si guarda il mare. Anche qui, come quasi sempre, l'architettura si protende all'esterno, disegna lo spazio aperto ma al contempo, il guscio delle copertura denuncia la dimensione e la forma dell'architettura.

Il Riverside Museum di Glasgow sorge su un molo all'innesto del canale Kelvin nel fiume Clyde, un molo non "costretto" in una densa dimensione urbana ma che al contrario si innesta in un'area distesa e perfino verde, libera, non costruita, un'ex area industriale dove l'edificio di Hadid si confronta a distanza con il centro congressi di Foster e con la sede della BBC di Chipperfield. Zaha Hadid modifica la configurazione del molo stabilendo una più morbida linea di continuità con la banchina. Qui il museo prende forma dall'immagine dei capannoni industriali che un tempo campeggiavano lungo il fiume. Nel museo, parte del progetto di trasformazione dell'ex area industriale in area turistica e culturale, la sezione trasversale sembra generarsi da un tetto a falde tipico dei capannoni, che si ammorbida e si itera parallelo e accostato a se stesso con dimensioni diverse e variabili. Lo sviluppo longitudinale dei capannoni, simbolicamente affiancati, diviene accostamento di spazi fluidi, curvati secondo direttrici con giaciture analoghe, che si protendono verso l'acqua, verso la strada e verso la banchina oltre la quale svettano gli altri grandi edifici della trasformazione.

Se nelle architetture che più l'hanno resa nota e l'hanno rappresentata nel mondo, la cifra dell'esistente diviene contesto delle relazioni tra natura e corpi in movimento negli spazi fluidi, in alcuni casi le si è richiesta la progettazione di grandi architetture, rappresentazione costruita di contesti politici, culturali ed economici. L'Heydar cultural centre a Baku, in Azerbaijan, gigantesco manifesto della ricerca sulla costruzione parametrica di superfici curve, si configura come un unico grandissimo oggetto, compatto e al contempo sempre diverso a seconda del punto di vista. Estese superfici curve si piegano a definire l'interno e contemporaneamente l'esterno, la copertura, i segni permeabili alla luce, l'attacco al suolo, il disegno dello spazio aperto.

Se Zaha Hadid rappresenta una delle icone della contemporaneità, l'Heydar cultural centre è una delle sue realizzazioni in cui si concentrano e si manifestano più chiaramente tutti gli elementi di innovazione delle sue architetture,

un'icona della sua produzione. L'immagine della Hadid in Azerbaijan è una di quelle più variamente "trascritte" nel mondo e nei mondi della contemporaneità, iconica a tal punto da essere usata per il doodle che google le ha dedicato il 31 marzo 2017 ad un anno esatto dalla prematura scomparsa.

"Ma la Hadid, per tornare all'inizio, questo mondo l'ha immaginato 'prima' che esistesse la tecnologia per realizzarlo. La Hadid lo ha sognato, dipinto, disegnato, realizzato in incredibili quadri, in meravigliosi plastici, in tessiture infinite, senza che esistesse la tecnologia per trasformarlo in realtà. Oggi grazie soprattutto a lei noi lo possiamo abitare progettare e realizzare"². [a.d'a.]

Spazio geo-grafico

Zaha Hadid non è una, non è Giano, è un poliedro, forse nemmeno, perché troppo regolare; Hadid ha sfaccettature multiple e diverse tra loro, certamente "la facciata principale" è quella dell'archistar di fama internazionale. Eppure tante Hadid si possono individuare osservando la sua eredità fatta di architetture, di contesti, linguaggi e dimensioni molteplici e di un'innovativa lezione sul processo progettuale.

Una donna che modella lo spazio, per la quale astrazione e concettualizzazione di forme e luoghi sono elementi di primaria rilevanza in architetture che raccontano storie non sempre uguali.

Negli anni Hadid si è costruita con forza la fama di celebre archistar. Proprio per questo, come spesso accade, quelle opere che tanto l'hanno rappresentata sono state, e continuano a essere, oggetto di svariate critiche. Le sue architetture sono espressione di un essere complesso, come la contemporaneità che iconicamente rappresentano; ma complesso significa anche molteplice e vario.

Rispetto a contesti, geografici, d'origine, culturali, tecnici e tecnologici, la dama dell'architettura dimostra, forse nei progetti meno noti – paradossalmente quelli che meno hanno contribuito a costruire la sua fama internazionale –, di progettare con sapienza "spazi geo-grafici".

Con questa espressione si vuole alludere alla sua capacità istrionica e camaleontica talvolta di costruire un paesaggio, di lavorare con la geografia rendendola parte del progetto, talvolta di progettare in contesti geografici (non solo fisici ma anche politici) molto vari o, ancora, alla spregiudicatezza, evoluta nel tempo, di adottare molteplici processi progettuali e mezzi grafici per giungere al progetto.

Le opere disegnate tra gli anni '80 e '90 sono una chiara espressione del suo processo ideativo: l'idea diventa segno che diventa forma.

Il forte legame con il movimento costruttivista russo contraddistingue la genesi architettonica di Hadid che si può individuare in un processo di astrazione e concettualizzazione e che trova una primordiale traduzione in segni nei suoi dipinti. Opere pittoriche che raccontano intenzioni, individuazione di elementi, priorità e finalità del progetto. Su sfondi scuri emergono disegni critici dai colori vivaci che interpretano il contesto in cui l'ipotesi progettuale si inserisce, dichiarando con forza direzioni, direttrici e volontà.

Segni in successione che sembrano rincorrersi, come nel dipinto della Vitra Fire Station, insistono in un "campo di forze" all'interno del quale avviene il movimento, e de-costruiscono lo spazio con chiari rimandi all'opera di Malevič.

Un dinamismo di fondo pervade le sue opere pittoriche e si tramuta nella prefigurazione progettuale. Angoli acuti e punti di vista inusuali, che in alcuni casi quasi potrebbero dirsi satellitari, restituiscono una visione originale del mondo, quel mondo contemporaneo e dinamico che Zaha Hadid interpreta. Le sue tele, prime tra le altre quelle raffiguranti il progetto The Peak, esplicitano con vigore sia una personale reinterpretazione della geografia e della natura attraverso il progetto, sia il legame e il radicamento del progetto al suolo. Nei suoi quadri anzitutto ricostruisce e ridisegna il mondo, il contesto al quale la sua architettura dovrà radicarsi, fatto di città ed elementi naturali, che lei reinterpreta graficamente. Con queste opere offre un chiaro esempio di legame con quei paesaggi arabi a lei cari dove non vi era interno ed esterno, non vi era oggetto e soggetto, ma solo un continuo tra paesaggio, architettura e uomo.

Nella sua opera pittorica, che confluisce poi nel progetto, riesce con maestria a fondere la lezione del Suprematismo russo, caratterizzato da un permanente dinamismo e da una esplosione contenuta, con quella del Cubismo che immette nella raffigurazione bidimensionale il parametro "tempo", strettamente legato alla questione percettiva ed esperienziale, in questo caso, degli spazi delle sue architetture.

Lo strumento grafico, necessario all'espressione del progettista, viene indagato, contaminato ed esasperato. Zaha Hadid si muove con destrezza nello spazio grafico per giungere al progetto dei suoi spazi fisici. Modifica, focalizza e raffina le sue espressioni grafiche al fine di arrivare ad un progetto capace di esprimere la complessità. Il disegno bidimensionale che viene spesso riconosciuto come limitante per l'espressione della volontà progettuale, con Hadid prende spazio, si muove, o allude comunque a un dinamismo che resta nelle sue opere come un ordigno pronto a esplodere. La visione del progetto d'architettura nell'ultimo secolo è repentinamente mutata in pari con le evoluzioni delle arti visive. Destreggiandosi abilmente in un contesto tecnico e tecnologico in costante avanzamento, la dama dell'architettura riesce a fare di astrazioni un libero processo creativo. La grandiosità di Zaha Hadid è nella capacità di tradurre il fluido segno prodotto ad inchiostro in un dinamismo e una fluidità fatti di spazi potenti. Con la sua ricerca grafica arriva ad un ampliamento delle possibili operazioni compositive, talvolta necessarie anche alla gestione di programmi sempre più complessi. Hadid ha esplorato col fare di una coraggiosa pioniera lo spazio grafico, superando la tradizionale concezione spaziale modernista. Grazie alle innovazioni nello spazio grafico l'architetto ha a sua disposizione strumenti di rappresentazione, manipolazioni grafiche, tecniche di composizione, concetti spaziali tutti nuovi. "Il punto di partenza è l'adozione di nuovi mezzi di rappresentazione (stratigrafia a raggi-X, proiezioni multiprospettiche) che consentono alcune operazioni grafiche (marcate deformazioni multiple) le quali poi funzionano come trasformazioni della composizione (frammentazione e deformazione). Queste tecniche conducono a una nuova concezione dello spazio (spazio del campo magnetico, spazio particellare, spazio distorto) e suggeriscono un nuovo orientamento, una navigazione e modalità di abitazione nuove. [...] La distribuzione delle densità, la polarizzazione direzionale, la distribuzione scalare delle texture, i vettori gradienti di trasformazione costituiscono la nuova ontologia che definisce che cosa significhi vivere uno spazio"³.

La sua opera è sicuramente piena della sua stessa espressa intenzione di sorprendere con la sua architettura. "Il problema ora è che le persone pensano che le cose siano impossibili, che non sono costruibili, che siano irrealistiche [...] ma in quanto architetto o designer devi preservare quest'ottimismo perché senza di esso non puoi veramente muoverti – tanto vale che ti sieda e non fai niente"⁴.

Ma il coraggio di Zaha Hadid e la ferma convinzione della realizzabilità delle possibilità intraviste l'hanno condotta alla notorietà e a occupare un posto specificamente suo nel panorama contemporaneo dove il sapiente gesto, che si è tramutato in vero *brand*, pieno e fortemente segnato da saperi e da capacità grafiche e tecniche, l'hanno portata nell'ultimo decennio ad affermarsi anche come designer per la realizzazione di "oggetti architettonici" (sedute, lampade, gioielli).

Secondo Agamben "È veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente col suo tempo né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo. [...] Coloro che coincidono troppo pienamente con la loro epoca, che combaciano in ogni punto perfettamente con essa, non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla, non possono tenere fisso lo sguardo su di essa"⁵.

In questo senso possiamo definire Hadid una progettista visionaria che tiene sinergicamente uniti il suo passato con il suo bagaglio culturale, ciò che vede e le relazioni e gli intenti che prefigura attraverso il progetto.

A rafforzare l'idea dello spazio geo-grafico in cui si muove, ci sono progetti, forse meno noti, che raccontano di una Zaha Hadid che non è solo quella dei progetti *prêt-à-porter* di grande taglia. C'è una Hadid, meno celebre, che si è mostrata capace di tradurre i suoi segni in progetti che con eleganti forme interpretano il contesto e la geografia su cui si costruiscono. Ne sono emblematici esempi il Landscape Formation One a Weil am Rhein in Germania (1996-1999) e il Maggie's Centre Fife a Kircaldy in Scozia (2001-2006).

Nel progetto tedesco Hadid dimostra di gestire con sapienza il rapporto con l'orografia, con i preesistenti percorsi e il contesto circostante. In occasione di un festival del giardinaggio progetta questo edificio che ha una relazione viscerale con il suolo, da esso emerge come parte del paesaggio. I percorsi si intersecano tra interno ed esterno, configurando gli spazi per

l'esposizione e per il ristoro, concependo un'architettura che neghi l'assolutismo dell'idea d'un progetto-icona.

Nel progetto scozzese una particolare condizione orografica diviene occasione e strategia progettuale. Il Maggie's Centre Fife sorge sul limite di una conca che si configura come isolato episodio naturale presso il Victoria Hospital. Il progetto tende a configurarsi come transizione tra il paesaggio verdeggianti della conca e gli spazi artificiali del parcheggio e dell'ospedale retrostante. Si ridefinisce così il limite superiore della conca con un'architettura che funge da soglia per quella depressione naturale che si prevedeva potesse in futuro ospitare un parco di sculture.

Una delle lezioni di maggiore interesse che si possono desumere dall'eredità dell'architetto iracheno, sta nella capacità di aver reso strumenti e fini del progetto lo spazio fisico, grafico e geografico.

Zaha Hadid, come ha più volte affermato, si è proposta di portare avanti quello che lei stessa ha definito il "progetto incompiuto del modernismo", con preciso riferimento al costruttivismo russo per l'importanza che attribuisce all'innovazione formale piuttosto che a quella funzionale.

Dunque, ragionando in linea con la lezione di Jacques Lucan dal titolo *L'architettura contemporanea nell'epoca di un nuovo manierismo* ci si può interrogare sulla possibilità di definire Hadid un architetto manierista. Una progettista che potrebbe essere forse emblema di un "manierismo post-moderno", che non rispetta le condivise regole generalmente accettate, bensì preferisce ripensare e rimodellare spazi, elementi e processi, assumendo una necessaria coscienza critica e sperimentale accompagnata da una sintesi e da una esperienza del passato e sul passato, necessarie per proiezioni future. Perché ciò si possa affermare, perché il riconoscimento di una "rivoluzione manierista" possa avvenire, è necessaria una distanza critica, forse non ancora sufficiente. [g.v.]

NOTE

¹ Cfr. M. COPPOLA, *La linea della complessità*, Deleyva, Roma 2016, p. 134.

² A. SAGGIO, *Zaha Hadid e la creazione dello spazio della rivoluzione informatica in architettura*, "che futuro", 4, 2016.

³ Cfr. P. SCHUMACHER, *Hadid digitale. Paesaggi in movimento*, Testo & Immagine, Torino 2004, p. 19.

⁴ Cfr. P. COOK, *The emergence of Zaha Hadid*, in P. SCHUMACHER, G. FONTANA-GIUSTI (a cura di), *Zaha Hadid Complete Works*, Thames & Hudson Ltd, Londra 2004, p. 11.

⁵ Cfr. G. AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008, p. 9.

Mi sono messo dalla parte del torto perché non c'era nessun altro posto dove mettermi. (da Bertold Brecht)

quando domina ciò che domina

roberto masiero

Tempo fa ho avuto occasione, a Zurigo, di presentare uno dei miei ultimi lavori su le opere di Silvia e Reto Gmür per l'Electa. C'era un pubblico di giovani architetti e non me la sono sentita di fare la sintesi del libro e, soprattutto, non avevo voglia di ripetermi. Ho cercato invece di spiegare perché avevo fatto la fatica di scriverlo, quel libro. Ho così proiettato due immagini in contemporanea di due architetture: la fondazione Vuitton di Gehry e la Philharmonie di Nouvel, ambedue a Parigi.

Ero appena andato a vederle.

Ho raccontato al pubblico che, come faccio di solito, ho chiesto all'inser-viente del bar interno alla fondazione Vuitton e a quello di un bar adiacente alla Philharmonie, cosa pensavano di quella architettura. "Bellissima" è stata la risposta dei due. Ho chiesto allora cosa ne pensavano gli avventori, e ancora la risposta è stata: "Tutti dicono che è bellissima". Non ne ero stupito. In cuor mio lo sapevo. Ma mai la questione mi era sembrata così evidente: in gioco c'era la bellezza. Ma di quale bellezza si parla e cosa si nasconde dentro all'omologazione di questo superlativo "bellissimo"?

Ciò che ho subito pensato è: "Se tutti dicono 'bellissima' a cosa serve qualcuno (come il critico e in alcuni casi lo storico) che la analizza, quella architettura, ne interpreta le logiche, la distribuzione, le tecnologie applicate, i materiali, i bisogni o le ragioni del committente, le analogie storiche o meno, i vari intrecci, anche ovviamente quelli formali e/o estetici?". Ovviamente a nulla visto che "bellissima" è non solo un'affermazione assertiva, ma non ha bisogno di alcun aggettivo di accompagnamento, di nessuna spiegazione. I superativi nascono per questo. E poi se tutti – e ripeto tutti – dicono "bellissima" ha qualche senso che qualcuno dica "bruttissima"? Evidentemente sarebbe la stessa cosa, nella logica dell'assertivo e del superlativo, anche se dalla parte del negativo. E anche, se per orgoglio o altro, qualcuno volesse vivere questa esperienza di solitudine intellettuale provando a spiegare il suo perché, la sua stessa critica sarebbe inquinata, meglio devastata, dalla Ragione (scritto volutamente in maiuscolo) espressa da quei *tutti* che, sorridendo felici, esclamano "bellissima".

Devo confessare che mi sono trovato a guardare il baratro di una possibile depressione: per quaranta e più anni ho insegnato inutilmente storia e critica dell'architettura (sarebbe più giusto scrivere critica e storia dell'architettura e delle arti). Inutilmente, ripeto, perché impotente di fronte a quel fragore ossessivo di quel "bellissima".

Si è presentata un'ulteriore angoscia a questo rischio depressivo: quel "bellissima" è l'urlo *kitsch*, sostanzialmente ebete, di una liturgia di sacerdoti del bello che vorrebbero persino farne un movimento politico (e non è un caso, visto che questa sì è questione politica).

Mi sono difeso ricordandomi che comunque avevo cercato di comprendere la totalizzazione estetica del nostro tempo sviluppando un lavoro sul *kitsch* e, evocando il barone di Münchhausen, mi sono sollevato da solo prendendomi per i capelli. Come? Con una considerazione: la domanda attorno ai



(foto Iwan Baan)

due *capolavori* del nostro tempo non è: "Perché sono 'bellissimi'?" (magari invocando argomentazioni sociologiche) o perché, di contro, potremmo definirli "bruttissimi" (magari evocando con nostalgia le bellezze del passato, moderno o premoderno che sia), ma che società è una società che vuole che tutti dicano "bellissimo"?

Forse (!?) il compito della critica non è solo quello di descrivere, interpretare, collocare nello spazio e nel tempo delle opere, ma quello di comprenderne le ragioni sociali cercando di aiutare il superamento delle contraddizioni che le opere, volenti o nolenti, mettono in scena.

Ecco quella sera avrei potuto tranquillamente proiettare assieme all'opera di Gehry e di Nouvel anche un'opera di Hadid. Magari avrei potuto aggiungere che nel panorama della produzione attuale di "bellissime" architetture lei poteva fare tranquillamente la parte della *prima donna*, cioè di una molto, molto brava.

Avrei anche potuto citare altri compagni di strada, tutti bravissimi, cosmopoliti, grandi seduttori, produttori di metafore nella forma del pesce, della nuvola, del serpente, della libellula e quant'altro. Tutti manipolatori abilissimi delle tecniche di parametrizzazione. Tutti grandi produttori di stilemi, in sostanza intenti a rincorrere facili metafore. Facili perché così animano e si animano nel *pap. Metafore* nelle forme dei pesci (Gehry), delle nuvole (Fuksas) o, che so, dei serpenti (Nouvel) e così di seguito. Devi progettare un auditorium? Disegnalo in forma di mandolino; un museo del mare? In forma di nave; una biblioteca? In forma di libro.

È vero! se vogliamo nel contempo pensare e parlare (quindi comunicare) non possiamo che affidarci alle metafore, ma c'è modo e modo. Per esempio provando a contenerle, limitarle, condurle verso l'"assenza", dove risuona, nell'incontro con il *Nulla*, il senso stesso delle cose, si forma un'identità e si sospende la proliferazione caotica non solo del senso, ma anche dei sensi. Di contro, le metafore si possono lasciar debordare, esplodere, navigare in un mare che continuamente le inghiotte, liberandole da ogni vincolo che non sia l'immediato effetto retorico. E così pesci, nuvole, mandolini, navi, libri e quant'altro popolano un nuovo universo fluido sempre alla ricerca di nuovi intrecci, metafore di metafore, emozioni e sentimenti inevitabilmente succedanei, sostituti, *kitsch*. E questo accade anche, come nel caso della Hadid, quando l'oggetto architettonico si presenta con straordinaria eleganza. L'inclusività estetica non si alimenta di giudizi e proprio per questo si presenta come ciò che non può che essere così com'è. Non ci sono alternative, allude costantemente alla totalità; è totalizzazione estetica e non solo estetica ma anche politica.

Si dirà che in fondo né l'uno né l'altro dei due modi riescono a liberarsi delle metafore, ma almeno il primo modo (che architettonicamente significa Mies) prova nel silenzio a cogliere ciò che gli antichi chiamavano l'"essenza" nell'atto stesso della produzione del senso, cioè nella tecnica. Se invece la metafora viene liberata nella sua spettacolare incontinenza tutto si presenta come liberamente insensato (e questo è tutto il postmoderno, la decostruzione, la tansarchitettura, sino alle attuali teorie sinestetiche del parametricale).

Si dirà: "Sono semplicemente diverse strategie della comunicazione, della composizione, della stilistica o della moda". Sì! Se si ritiene che l'opera d'arte si risolva nello stile o nella capacità espressiva. E ancora si dirà che da una parte il *meno*, dall'altra il *più* sono semplicemente degli estremi retorici. Behh! Non proprio così! Il *meno* toglie e il *più* aggiunge. Il primo ha come orizzonte di senso l'identità, l'altro la diversità. C'è una fondamentale differenza etica: il primo tende a produrre autonomia, il secondo eteronomia. Immagino che qualcuno potrebbe anche affermare che l'eteronomia sia più democratica, apra all'alterità in modo più che seducente e suggestivo, sia disponibile ai meticcianti e, in fondo, sia in sé globalizzata e globalizzante, e quindi rappresenti maglio il nostro tempo. Quante volte ho sentito parlare di architettura fluida con un inevitabile ammiccamento giornalistico: Bauman! Bauman! Bauman! Ma l'autonomia (lo sguardo verso il nulla) ha una dinamica totalmente diversa rispetto all'eteronomia (l'inclusione verso il tutto). Nell'autonomia l'opera tende a essere solo se stessa, mentre nell'eteronomia finge di essere altro da sé (appunto pesce, nuvola, serpente...). Si dirà così si dà più "senso" o si stimolano più "sensi". Forse sì! Ma nelle modalità delle emozioni succedanee, come edulcorazione, come onanismo estetico. Si dirà anche che nell'eteronomia si produce diversità. Ma l'effetto è invece quello conosciuto dai semiologi: l'eccesso di informazione produce rumore di fondo. Tra la fondazione Vuitton di Gehry e la Philharmonie di

Nouvel c'è una evidentissima differenza formale, ma la sostanza è indubbiamente la stessa: stupire! Se le avanguardie storiche (alle quali con un atteggiamento da necrofili gli eteronomi non mancano di riferirsi cercando una legittimazione previa) volevano *épater le bourgeois*, qui si vuole *épater les masses*, ovviamente globalizzate.

Provo a spiegarmi. Nell'opera autonoma ci si ritrova a dover prendere autonomamente posizione, non c'è una precostituzione metaforica, non si indica ammiccando allo spettatore o all'utente cosa pensare; l'opera autonoma non ha come oggetto emozioni e sentimenti, ma condizioni logiche e tecniche della sua stessa consistenza. L'autonomia chiede altra autonomia e quindi la più ampia libertà possibile per il soggetto. L'opera diventa opera solo in quanto si libera persino del proprio autore.

Nell'opera eteronoma il soggetto viene continuamente sedotto evocando i suoi sentimenti e le sue emozioni in una finzione di libertà per poter, assieme a tutti, esclamare "bellissimo!". Perché ciò funzioni è necessario fare continuamente il gioco delle tre carte, rimuovere qualsiasi aspetto che alluda a una qualche "disciplina" o a un qualche ordine del discorso possibile perché razionale e razionale perché possibile, insomma trasformare il gesto in opera. La rimozione ahimè è però sempre pericolosa.

La seduzione diventa così intensa e diffusa da occupare lo spazio della sublimità, una sublimità che non nasce più, come negli antichi o come nel Seicento, da un irrisolto conflitto con la natura, ma dal dominio stesso (totale) dell'artificio, tecnologico quanto politico.

L'artificio per l'artificio è, senza una ragione etica, mera superfluità. È il motore stesso della società dello spettacolo. È così che si ritiene che l'innovazione sia il regno della tecnica; ed così che invece di dominare la tecnica se ne viene dominati. L'uso della parametrizzazione porta a una sorta di casualità tecnologica indubbiamente emozionante, ma fine a se stessa.

Diventa quindi necessario affidarsi alla *gratuità* animandola, diffondendola, idolatrandola: gratuità politica, economica (*sic!*), sociale, estetica... insomma neoliberista. Facendola, questa gratuità, diventare anche una vera e propria religione con le sue liturgie (andate a vedere il pubblico che va a vedere le opere superstar!) con i suoi sacerdoti per gesti senza scopo per un *dio* a sua volta del tutto gratuito dall'economico, dal politico, dall'estetico: un dio simpatetico.

Sapete cosa succede di fronte alle opere che per ora ho incluso nella modalità del termine *eteronome*, che non formano uno stile (anzi!), e che comunque si muovono nell'estetica della parametrizzazione decantata da Schumacher? Che chiunque, compreso il sottoscritto, si ritrova a pensare: "Avrei potuto farlo anch'io. Quindi anche io sono un potenziale genio".

Questo è decisamente l'ultimo esito, quello eticamente più perverso, dell'estetica romantico-idealistica: prima impone la figura del genio come quella soggettività così diversa da tutte le altre da rendere gli altri tutti uguali tra loro, poi – oggi – afferma che anche gli altri sono potenzialmente (virtualmente) geni. Non è un caso che gli architetti dell'eteronomia si sentano sostanzialmente artisti e abbiano le nevrosi tipiche dell'artista tipico.

Peccato per me e non per loro, visto che vivono una "bellissima" vita da artisti/professionisti (e lo dico senza alcuna invidia) per il fatto che dopo i miei studi sul *kitsch* io pensi che l'arte così come ce la siamo raccontata (museificata, mangiata, fagocitata, digerita... evacuata in forma d'arte), a partire dall'intreccio estetico tra Kant ed Hegel, sia sostanzialmente idolatria della gratuità (Kant avrebbe detto della *superfluità*), con tutte le variazioni o allusioni che volete: gratuità politica, sociale, economica, dei valori... C'è veramente un imbroglio etico per molti aspetti condiviso (se non voluto) dalle stesse vittime. Il *refrein* è: anche tu potresti fare come me, non è necessario alcun rigore disciplinare; i tuoi gesti valgono quanto i miei; le tue emozioni sono anche le mie; nella società fluida tutto si amalgama e mescola; anche tu potresti essere famoso. E il paradosso è che di questo si alimenta lo star system (questo termine usato prevalentemente dal giornalismo è indubbiamente sintomatico) che a sua volta viene alimentato dalla politica che lo usa come propria legittimazione estetica.

Comunque (evitando di essere travolto in questa occasione dai due grandi temi attuali: neoliberismo e populismo) ciò che più mi preoccupa è la dinamica idolatrica. la metafora diventa stile, la fluidità diventa regno del virtuale e del potere dell'inconsistente.

Immagino a questo punto il lettore: "Ma cosa c'entra tutto questo con l'architettura? E perché Masiero non ci parla dell'opera di Hadid?".

È evidente, per me, che sto parlando di architettura e scrivendo della Hadid. Ma per accontentare giustamente il lettore cercherò di andare al cuore del problema inerente anche all'architettura della Hadid e non solo: l'estetica della parametrizzazione. Lo farò cercandone il DNA, la genealogia. Hadid studia a Londra dal 1972. Alla Architectural Association, dove continuava, anche grazie a Peter Cook, la riflessione delle neoavanguardie, in particolare con gli Archigram, sul rapporto tra architettura e critica sociale. Alle loro spalle la grande mostra nel 1956, sempre a Londra, "This is Tomorrow", riferimento da allora per la nascita della Pop Art e del New Brutalism. Parteciperà anche Stirling.

Sempre alla Architectural Association si laurea nel 1957 Cedric Price che elaborerà una architettura ispirata alla flessibilità e adattabilità, in particolare con il Fun Palace del 1961.

Qui Hadid incontrerà Rem Koolhaas, Elia Zenghelis e Bernard Tschumi con i quali diventerà socia dopo la laurea all'interno dell'Office for Metropolitan Architecture (OMA), a Rotterdam.

Significativo l'incontro con l'ingegnere strutturista Peter Rice che ha lavorato a lungo con Renzo Piano in particolare per il Centre Pompidou (inaugurato nel 1977) e per la Grande Arche di von Spreckelsen (inaugurata nel 1989). Attorno agli anni Novanta, in ambiente accademico Olandese, si sviluppano molte ricerche sull'utilizzo delle tecniche digitali per la progettazione architettonica, in particolare con Lars Spuybroek (Nox UN studio) e con il suo significativo padiglione dell'acqua nell'isola di Neeltje Jans, primo edificio completamente interattivo su una tipologia e struttura a geometria continua.

Nel frattempo negli Usa si sviluppa la ricerca definita nel 1992 Transarchitettura da Perrella che lavora nella Columbia University. Sempre dalla ricerca universitaria provengono Chu, dal Southern California Institute of Architecture e in particolare Novak, fondatore del Laboratory For Immersive Virtual Environments and the Advanced Design Research Program all'Università del Texas, e da altri come Greg Lynn e Kas Oosterhuis.

Le loro architetture (riprendo quanto segue dall'introduzione ad una mostra da me organizzata proprio sulla Transarchitettura nel lontano 2000): "Prefigurano spazi amorfi, amebici, toroidali, intestinali e nel contempo estroflessi. Non hanno funzioni, o per lo meno la loro formatività non nasce direttamente da una qualche funzione; non hanno più nulla di meccanico; sembrano prodotte da bioingegneria. Prefigurano la loro stessa instabilità e sembrano l'esito di una sperimentazione che ha come scopo solo se stessa. Alludono alla fluidità. Il loro genoma è frattale, in ogni suo momento perfetto e instabile, riconoscibile e altro da sé. Hanno un'anima algoritmica. Nessuna memoria, nessuna nostalgia, nessun attaccamento al passato, nessun tentativo di farsi giustificare dalla storia (come era accaduto per il Postmoderno). Nessuna decostruzione. Non c'è alcuna metafisica da smontare per cercare il bandolo della matassa. Nessun antropomorfismo (come sarebbe possibile se il soggetto non è all'apice di una qualche gerarchia?). La frase 'a misura d'uomo' diviene finalmente ciò che è sempre stata, un'arrogante idiozia. Nessun fitomorfismo o zoomorfismo. Ogni morfologia è autoreferenziale ogni mimesi è implausibile (sarebbe impresentabile, perché solo nostalgica, là dove il mondo non è più la somma delle sue cose o dei suoi fatti, ma esso stesso sistema informativo che rende ogni parte del tutto e il tutto stesso contemporaneamente uguale e diverso, uno e infinita varietà. Non c'è nulla da imitare). Gli architetti operano tutti direttamente al computer in simbiosi uomo macchina, sono informati, cibernetici, bitici. Il loro soft è il loro tempo e il loro spazio. La loro memoria è senza tempo, sempre disponibile e diffusa nell'immane spazio della rete. Il loro sapere non è diverso da ciò che viene prodotto da questa simbiosi, non c'è più l'antica differenza tra teoria e prassi. Nella simbiosi avviene anche la frantumazione delle ontologie regionali che hanno caratterizzato l'organizzazione dei saperi e delle tecniche nell'età moderna e in quella contemporanea". È superfluo ricordare che era oramai consolidata una fisica dello spazio curvo (Einstein) e dell'indeterminazione (Heisenberg), e che sul fronte degli studi della morfologia del vivente un riferimento costante di tutti coloro che ho sopra nominato era ed è il libro *Crescita e forma* di D'Arcy W. Thompson, dedicato alla comprensione della morfogenesi e della filogenesi, nel quale la forma non appare più come un dato ma come un processo, come l'esito di progressive metamorfosi regolate da leggi geometrico-topologiche e matematiche. Va ricordato che Hadid dapprima si laurea in Matematica a Beirut. Un territorio estremamente fertile quello nel quale il talento, indubbio, della Hadid si innesta. Oltre a tutto lei viene da una cultura come quella persiana che è per propria natura globalizzata tra occidente e oriente.

Questo il contesto culturale postmoderno e non di certo postmodernista o decostruttivista (fenomeni di fatto risolti tra gli anni Sessanta e Novanta del Novecento), contesto nel quale esplode l'intreccio tra progetto/società/ e il modo di produzione (e quindi di essere) digitale. *Post*moderno nel senso che le categorie sulle quali la modernità nelle sue varie declinazioni o interpretazioni si è presentata, ha dovuto molto spesso, nella seconda parte del Novecento, anche ammettere il proprio fallimento.

Ecco! Quello che accade in quel frangente (e la Hadid è nel contempo testimone e attore) è l'inevitabile rimozione di tutti i valori, o delle domande e delle contraddizioni sulle quali si è costruita la stessa Modernità. Lo fanno, tutti, con grande ingenuità. Tant'è! Dire *post* però non basta, visto che ciò che accade è un vero e proprio collasso sistemico, un cambio radicale di paradigmi, il passaggio definitivo dal modo di produzione industriale al modo di produzione digitale. Il contesto in questione, nel quale naviga con astuzia e grande capacità la Hadid, ne percepisce la potenza, prova a usarla, diventa potentemente libero persino dalla storia (anche se continua ad innovare le avanguardie storiche come modello... benedetta ingenuità), ma – e questo è il problema – si fa catturare dall'indubbia potenza globalizzante del digitale, non riuscendo però a elaborarne una critica dell'economia politica. Cioè si mette al traino (non tutti, sto pensando ai testi teorici di Koolhaas più che alle sue architetture) del processo, confermandolo nella sua potenza, ma non vedendone i pericoli.

Certo era necessario misurarsi con la crisi della Modernità, con il superamento del modo di produzione industriale con quello digitale, ma questo non significava, e non può significare, rimuovere la necessaria critica sociale e politica recuperando solo le modalità formali o genericamente estetiche delle avanguardie storiche come delle neoavanguardie degli anni Sessanta. Il superamento dei valori che hanno caratterizzato il modo di produzione industriale va governato sapendo che è più pericoloso ciò che resiste rispetto a ciò che si è presentato; si tratta di attuare una strategia di emancipazione e non di omologazione, anche se estetica (cioè in presunzione: "bellissima"). Il punto è proprio l'estetica della parametrizzazione che, elaborata nello studio a Londra della Zaha Hadid – vedi gli scritti di Schumacher – ha coinvolto e coinvolge tutti gli architetti che si sono liberati della tradizione del Moderno, hanno rifiutato il Postmodernismo citatorio e fondamentalmente *kitsch* e la Decostruzione per alcuni aspetti transmetafisica, sempre in bilico tra il silenzio e lo scatenarsi della chiacchiera, per muoversi nello spazio aperto non solo dal modo di produzione digitale, ma dalla stessa società digitale. Secondo Schumacher la parametrica è sostanzialmente autopoietica cioè un processo autoreferente capace di elaborare dati digitali in forma grafica per permettere che tutti gli elementi interni ed esterni al progetto si trovino o si configurino in relazione additiva.

Cosa raccomanda la parametrica? Dove vuole operare? Ovviamente negli stati di relazione. E questo è indubbiamente molto digitale.

Ma vediamo un po' meglio la questione in sintesi: il progetto parametrico assistito a logiche e pratiche computazionali permette di elaborare formule basate su set di regole generali astratte, ricavate da ecosistemi complessi capaci di definire le molteplici relazioni formali dello stesso sistema in questione. Detto in modo ancor più semplificato, solo nell'elaborazione grafica dei dati è possibile mettere in relazione pattern formali come *lay out* funzionali, tipologie distributive, formalità spaziali, tecnologie applicate e le relazioni ambientali; questo prefigura una relazione fattuale tra forme libere e modi di percezione figurale sia dal punto di vista spaziale che genericamente emozionale.

Inevitabile ricordare il fondamentale uso del CATIA (Computer Aided Three dimensional Interactive Application) da parte di Gehry. Senza questo elaboratore sistemico le opere di Gehry non solo non avrebbero potuto prendere forma, ma nemmeno essere da una parte pensate e dall'altra costruite, né l'estetica del parametrico si sarebbe diffusa in modo così capillare.

Alcuni esempi: il Terminal internazionale passeggeri di Yokohama (Foreign Office Architects, 1995-2002), il Phaeno Science Center (architetti di Zaha Hadid, 2000-2005), il Dalian International Conference Centre (Coop Himmelb (l) au, 2008-2012), forse il più complesso e riuscito progetto elaborato con supporti parametrici, la Plaza Design di Dongdaemun (Zaha Hadid Architects, 2009-2014). L'elenco potrebbe essere molto più esteso. Indubbiamente Zaha Hadid ha ottenuto risultati di grande qualità. Ripeto è "bravissima" e fa progetti "bellissimi" e interpreta al meglio il nostro tempo.

E qui sta il problema. Quante volte ho sentito affermare che le arti, architettura compresa (ammesso che si debbano usare ancora gli schemi interpretativi del romanticismo, idealismo, positivismo, solo apparentemente diversi tra loro), hanno come compito quello di rappresentare il proprio tempo. Se effettivamente fosse così le opere della Hadid sono perfette: fluidità, inclusività, virtualità, e via elencando. E lei, come continuo a ripetere, è bravissima. Ma le contraddizioni sociali e politiche del nostro tempo non sono forse semplicemente rimosse?

Perché il parametrico individua solo dati formali da rielaborare nelle relazioni formali e non include quelle socio-economiche e politiche, cioè i bisogni dei soggetti che si ritroveranno a consumare il prodotto architettura? Eppure è proprio questo che il digitale può fare: intercettare dati e metterli a sistema. Forse non ha tutti i torti Tim Cook, CEO di Apple, affermando che "servire l'umanità conta più della tecnologia". Questa è l'innovazione. Il digitale non è questione tecnologica, ma epistemica e sociale.

E se il compito delle arti non fosse quello di rappresentare il proprio tempo, ma di cambiarlo? Se dovesse essere oggi l'opera stessa, e l'insieme delle sue stesse procedure, a elaborare la critica al tempo, al nostro tempo, al tempo del neoliberismo scatenato, della globalizzazione feroce, della democrazia continuamente rinviata per non dire violata, del totalitarismo estetico e così elencando?

Penso che queste opere del "parametrico" meramente paratecnologico, cioè pensato solo come innovazione tecnologia, formale ed estetica, abbiano, nel migliore dei casi, una valenza consolatoria, la realizzazione di un mondo redento per "finta", un'ostentazione di un potere talmente gratuito da non preoccuparsi del mondo reale.

Si dirà che questo è il regno del digitale. Il digitale con tutta la sua potenza immateriale può alimentare indubbiamente questa totalizzazione estetica, ma può anche essere, e come se può esserlo vista la sua natura social, il motore della inclusività sociale (che è il contrario dell'estetica del genio) della creatività e della intelligenza collettiva (che è il contrario della logica della appropriazione e della soggettivizzazione tipica del modo di produzione industriale) della trasparenza procedurale (che è il contrario della finzione democratica, del "anche tu potresti essere famoso").

A Zurigo ho concluso giustificando il lavoro su Silvia e Reto Gmür perché volevo capire se ci fosse una strada per un'architettura non regressiva o nostalgica della tradizionale moderno, ma nemmeno una architettura immersa in un'acritica totalizzazione estetica. Credo ci sia, o per lo meno credo necessario fare il possibile perché le nostre opere abbiano come scopo una società migliore e il digitale c'è ne dà una formidabile opportunità che non possiamo tradire. Forse non sarebbe male ricordare che il bene viene prima del vero e del bello.



(foto Roland Halbe)

L'accattivante e suadente fluttuare parametrico dello spazio: gli "inquieti oggetti ansiosi" di zaha hadid in italia.

concentrazione-compressione, deflagrazione, disseminazione

francesco moschini
lorenzo pietropaolo

L'esperienza italiana di Zaha Hadid ha segnato una sorta di spartiacque nel suo percorso professionale: è avvenuta durante la transizione, allora non ancora definitivamente compiuta, tra gli anni della più intensa e originaria ricerca dei fondamenti concettuali e figurativi del suo linguaggio architettonico – ricerca contrappuntata da difficoltà e perplessità sulla effettiva edificabilità delle sue visioni d'architettura – e gli anni del definitivo passaggio alla costruzione su larga scala, e della consacrazione globale. La scommessa del Museo nazionale delle Arti del XXI secolo a Roma – un'opera compiuta nell'arco di undici anni, e a cui si sono affiancate opere altrettanto significative e di lunga gestazione, come la stazione marittima di Salerno, la stazione dell'alta velocità di Napoli Afragola, la torre di Generali a Milano – ha accompagnato quasi per intero la fase decisiva di questa transizione, conclusasi con la definitiva trasmutazione dell'atelier di Zaha Hadid. Dalla originaria dimensione artigianale – con non più di 15 architetti, coinvolti nei primi anni in gran parte in straordinari progetti di concorso – lo studio in quasi tre decenni è così passato all'assetto attuale di una vera e propria macchina creativa di produzione e controllo del progetto su scala internazionale, capace di fare fronte – con oltre 400 architetti coordinati dall'edificio vittoriano di Clerkenwell a Londra – ad una vertiginosa moltiplicazione di commesse, sparse in tutti i sei continenti ed estremamente diversificate tra loro, sia dal punto di vista della scala e del processo (dal disegno industriale alla moda; dall'allestimento di interni, all'architettura e al disegno urbano) che in termini di natura stessa dell'oggetto progettuale (dai gioielli, alle scarpe, alle borse e agli abiti; dai musei, al terziario avanzato; dalle stazioni ferroviarie agli alberghi, ai centri commerciali e ai centri sportivi ecc.). Il Museo di Roma appare quindi come un campione particolarmente significativo del lavoro di Hadid, utile a riconoscere sia le ragioni e le invarianti più intime e originali delle sue figurazioni e delle sue spazialità, quanto i prodromi della loro trasmutazione in una riconoscibile quanto multiforme matrice progettuale.

Sul MAXXI, o sulla trasmutazione immateriale del museo

Oggetto di un concorso internazionale in due fasi¹, il progetto di un Centro nazionale per le arti contemporanee da realizzarsi a Roma era uno dei principali elementi della strategia culturale italiana che a metà degli anni Novanta intendeva rendere il Paese più "permeabile" al contemporaneo, per recuperare così il terreno perduto nei decenni precedenti rispetto al contesto europeo e mondiale. Guardando al modello francese dei "grands travaux" presidenziali a Parigi e delle innovazioni nella gestione e nella comunicazione pubblica della cultura introdotte da Jack Lang, in una capitale che si preparava al Grande Giubileo del 2000, l'organizzazione del concorso si era svolta parallelamente alla definizione della missione e del programma funzionale del futuro Centro. Questo nella consapevolezza da una parte della sfida insita nel costituire a Roma *ex novo* un organismo interamente dedi-

cato al contemporaneo che – pur in partenza privo di una collezione propria – potesse ambire a inserirsi in breve tempo nelle reti museali internazionali, e dall'altra della cattiva reputazione del nostro Paese nel campo dei concorsi di progettazione, reputazione dovuta a procedure sovente incerte e discutibili, e soprattutto all'incapacità di dare effettivo seguito realizzativo ai progetti selezionati, di cui troppo spesso si era già data prova².

L'area prescelta per il MAXXI – il comparto militare dismesso in via Guido Reni – insiste su uno dei due principali assi strutturanti il quartiere Flaminio, con il suo impianto novecentesco di strade ortogonali che si intersecano a formare maglie regolari nella piana tra il corso del Tevere e le pendici di Villa Glori.

È questa una parte di Roma fortemente caratterizzata dal Villaggio per i Giochi Olimpici (1957-1960, progettato da Vittorio Cafiero, Adalberto Libera, Amedeo Luccichenti, Vincenzo Monaco e Luigi Moretti), e da oggetti duchampianamente spiazzati, come il viadotto di Corso Francia, lo Stadio Flaminio e il Palazzetto dello Sport di Pier Luigi Nervi (anch'essi realizzati in occasione dei Giochi del '60), oppure ancora come l'Auditorium - Parco della Musica di Renzo Piano (1994-2002, di cui all'epoca del concorso era stata da poco avviata la costruzione).

Sono proprio questi oggetti "urtanti" a conferire a questa parte di Roma una dimensione di *disseminazione* urbana: contrariamente a quanto asserito da coloro che hanno cercato nell'assetto planimetrico del progetto di Zaha Hadid ogni possibile traccia di un'improbabile consonanza al contesto del tessuto novecentesco, il MAXXI appare concepito all'interno di questa diffusa rarefazione come un ennesimo oggetto *spiazzato e ansioso*, composto in accordo piuttosto con la dimensione *inquietata* di quelle architetture disseminate.

Le membra architettoniche del continuum spaziale di Hadid si sovrappongono e fagocitano i pochi lacerti delle caserme preesistenti lasciati in vita dal progetto: libera da atteggiamenti consolatori e da volontà rappacificatrici, l'architettura sembra concentrare e comprimere in sé l'energia latente nelle direttrici dei percorsi e degli assi spaziali del suo intorno urbano, per poi rilasciarla e disseminarla, moltiplicata, nell'onda d'urto di una deflagrazione costruita.

Concepito secondo *linee, fasci e reti*, il museo romano si dichiara alla città come una fortezza "da Linea Maginot", per mutuare una figura cara a Paul Virilio: il ricorso a una struttura cementizia di grande solidità e di grande occlusione fa sì che l'organismo museale tenda a negarsi all'esterno, se non attraverso aperture impreviste, oculatamente prodotte da Hadid come una sorta di "incidente originale" non dissimulato; l'organismo prende così, in modo suadente, il possesso del territorio circostante, e il controllo della gestione del movimento e della circolazione.

In questo modo di rapportarsi alla città, riaffiora in mutata forma il tema dell'*anti-grazioso*. Introdotto dalle Avanguardie storiche a sottolineare come all'interno dell'operazione artistica (si pensi alle opere di Braque, di Picasso, ma anche di Severini o di Prampolini) potessero essere impiegati materiali spuri ed extra-artistici, il concetto di *anti-grazioso* a partire dagli anni Sessanta è stravolto ed esasperato in particolare da Claes Oldenburg e poi da Frank O. Gehry, con la loro definizione di oggetti scultorei quasi inquietanti e rigettanti, così che l'anti-graziosità si tramuta in una sorta di repellenza. È il caso dei grandi hot-dogs di Oldenburg, con il ketchup che fuoriesce in maniera quasi infastidente, oppure dello stesso Guggenheim Museum di Bilbao, "oggetto ansioso" per eccellenza, che con il suo mostrare le viscere della propria interiorità, con le sue lastre di titanio a ricoprire per intero la superficie esterna, dà conto anche a livello tattile di questa nuova anti-graziosità.

Pur rimanendo un'architettura "inquietata e ansiosa", il museo romano di Hadid, come molte altre sue spazialità, "urta" sì con lo stato delle cose, ma per aprirlo e tesservi flussi suadenti che morbidamente accompagnano fin dentro al corpo dell'architettura, in uno spazio tanto accattivante quanto instabile, e dunque ottimisticamente e felicemente inospitale, per le persone come per le opere. La hall di ingresso appare entrare in risonanza con il lascito di Piranesi circa l'impossibilità di circoscrivere lo spazio, di chiarificarlo e rappresentarlo, in virtù della sua sostanziale incontrollabilità. Nel vuoto della hall, in cui la gravità è assente, fluttuano – insieme a frecce poetiche come il nucleo della reception, dichiarato omaggio a un artista come Anish Kapoor – i percorsi alle diverse altezze che qui si riannodano, sovrapposti e sospesi. Dilatato da questa sovrapposizione, lo spazio della hall è concepito come un interno da carcere piranesiano, ma addomestica-

to e privato della terribilità annichilente delle macchine di tortura spaziale dell'architetto-incisore. Più in generale, la concezione museale cui Hadid dà forma si inserisce nel solco di una specifica linea evolutiva del museo contemporaneo, laddove il tipo della tradizione moderna – con le sue varianti aggregative entro un unico corpo di sommatorie di cellule e stanze in cui esporre l'opera d'arte nel suo isolamento – trasmuta in uno spazio di frammenti, in uno spazio *disintegrato* e *disseminato*. Una linea aperta dalla Neue Staatsgalerie di James Stirling a Stoccarda (1977-1984, dove la rotonda centrale del modello schinkeliano diviene un vuoto gravitazionale che concentra in sé gli attraversamenti urbani, disseminando il museo nella città stessa), che prosegue nella frantumazione compositiva del Wexner Center for Visual Arts a Columbus in Ohio di Peter Eisenmann (1983-1989), fino ad arrivare alla definizione di uno spazio esplosivo come quello di Frank O. Gehry per il Guggenheim a Bilbao (1998-1999). L'idea di museo di Zaha Hadid guarda a queste esperienze di spazio disintegrato e disseminato, cogliendone la valenza rivoluzionaria: il museo non è più proponibile secondo la serena e serafica spazialità della sua lunga tradizione, ma può, o deve, entrare in assonanza con la natura immateriale dell'arte contemporanea, che non ha certezza di immagine, ma appare piuttosto animata da una volontà di dissolversi, di contaminarsi, di ibridarsi, attraversata da una sorta di *cupio dissolvi* e di intangibilità, che rende impossibile prevederne le forme a venire. L'architettura del museo diviene allora essa stessa un'opera immateriale, destinata a ospitare opere immateriali, di cui non è dato ancora conoscere la consistenza e la configurazione. Lo stesso MAXXI di Hadid è una trasmutazione immateriale dell'oggetto architettonico in una sorta di *campo* di flussi semi-urbani: lo spazio del museo diviene così un mondo di associazioni spaziali multiple, permeabili e compenetrato, che sfida la natura stessa del curatore come del visitatore a ripensarsi e a riorientarsi in dialogo con un *continuum* che dissolve le separazioni e i vincoli reciproci tra artefatto e ambiente circostante.

Gli anni della formazione: la "discesa" e il "decollo" dal cosmo suprematista

Il tema della *concentrazione-compressione*, della *deflagrazione* e della *disseminazione* che anima la spazialità del Museo delle Arti di Roma è a ben vedere uno dei temi ricorrenti che attraversano l'iter progettuale di Zaha Hadid sin dagli inizi. Nata a Baghdad da una famiglia borghese e cosmopolita, cresciuta in un Iraq laico e in rapido sviluppo economico dove l'architettura moderna era parte integrante del processo di costruzione della nazione, Hadid – dopo gli studi in matematica alla American University di Beirut – si trasferisce a Londra, dove nel 1972 si iscrive alla Architectural Association di Bedford Square. Insieme all'Institute for Architecture and Urban Studies diretto da Peter Eisenmann e alla Scuola di architettura della Cooper Union presieduta da John Hejduk, la scuola londinese era uno dei riferimenti più importanti alla scala internazionale, e forse il più rilevante punto di contatto tra le due sponde dell'Atlantico. La cultura architettonica inglese – già segnata dal pensiero critico di Reyner Banham e dalle sperimentazioni dell'Independent Group, dalla visionarietà tecnologica di Cedric Price e dall'avanguardismo radicale di Peter Cook e di Archigram – vedeva sì in quegli anni l'affermarsi delle prime realizzazioni di Norman Foster e di Richard Rogers, ma era anche condizionata dalla rinnovata attenzione per la storia e per la città di Colin Rowe, e dall'attenzione al Costruttivismo sovietico ereditata da James Stirling, riscontrabile in particolare nella sua "Red Trilogy"³.

All'arrivo di Zaha Hadid, la AA – che alla fine degli anni Sessanta aveva attraversato una crisi profonda, dovuta a problemi economici, ma anche allo scivolamento verso una sorta di esoterismo culturale, in cui la pratica del progetto era stata accantonata a favore di ricerche sull'ingegneria sociale – si era da poco rinnovata, da quando cioè nel 1970 Alvin Boyarsky ne aveva assunto la direzione e ne aveva riconfigurato radicalmente la struttura organizzativa e pedagogica⁴, eliminando la logica del voto per sostituirla con quella del *portfolio*, istituendo una *summer school* e aprendo nuovi spazi sociali ed espositivi, riportando insomma con forza la sperimentazione progettuale al centro del processo formativo e della vita stessa della scuola. È dello stesso Boyarsky, appassionato lettore di Walt Whitman, una programmatica quanto orgogliosa sintesi retorica del rinnovamento introdotto nell'istituzione di Bedford Square: "Creiamo un terreno fertile molto ricco per gli studenti perché lo sviluppino e ne traggano sostanza per crescere, e com-

battiamo la battaglia con i disegni sul muro. Perseguiamo l'architettura, la discutiamo con audacia, la disegniamo come meglio possiamo e la esponiamo. Siamo una delle poche istituzioni al mondo che ne tiene vivo lo spirito"⁵. Peter Cook, in un ritratto di Boyarsky a due decenni dalla sua scomparsa, descriverà così quella intensa stagione: "Come l'impresario di balletto Sergej Djagilev, Alvin aveva un concetto creativo di genealogia. Così da Elia Zenghelis sarebbe uscito Rem Koolhaas, e da entrambi sarebbe uscita Zaha. Uno sbandamento laterale di Elia avrebbe dato Leon Krier. Da Archigram sarebbe uscito Colin Fournier, e più tardi Christine Hawley. Da Bernard Tschumi, Nigel Coates. Le importazioni australiane Peter Wilson e Jenny Lowe avrebbero gironzolato da qualche parte, da Zenghelis fino ad un'alleanza con i nuovi romantici e narrativisti"⁶.

Allieva di Rem Koolhaas, vicina al gruppo di ricerca che con Elia Zenghelis dà vita nel 1975 all'Office for Metropolitan Architecture, Zaha Hadid compie la sua formazione in una scuola protesa a rimettere in discussione il paradigma consolidato del Moderno secondo la chiave interpretativa già indicata da Banham, in opposizione a ogni possibile *revival* storicista. Lavorando sui cambiamenti indotti dalle tecnologie della società del consumo, e sull'architettura come evento artistico e performativo eccezionale capace di informare la città, si perseguiva la ricerca di un "nuovo inizio". Il riferimento privilegiato al disegno e la retorica pedagogica del "libero mercato delle idee" promossi da Boyarsky ne erano lo strumento. Negli anni della formazione di Hadid, docenti come Peter Cook, Bernard Tschumi e Rem Koolhaas erano intenti a immaginare e a scrivere un territorio nuovo per gli architetti. Trascrivevano la convulsa molteplicità della realtà contemporanea in narrazioni prefigurative e teoriche, che prendevano la forma di aneddotiche dell'evento e dell'azione spaziale, di *collages* mitici, di manifesti istantanei.

In particolare Koolhaas, nel suo *Manifesto retroattivo per Manhattan*, si scagliava apertamente contro i codici dell'architettura moderna e occidentale: "L'architettura moderna viene invariabilmente presentata come l'opportunità per una redenzione all'ultimo minuto, un invito urgente a condividere la tesi paranoica secondo la quale una calamità spazzerà completamente quella parte irragionevole del genere umano che rimanga aggrappata alle vecchie forme di abitazione e di coesistenza urbana. "Mentre tutti gli altri ritengono stupidamente che tutto vada bene, noi costruiamo le nostre Arche perché l'umanità possa sopravvivere al prossimo diluvio..." [...] Ciò di cui Noè avrebbe avuto bisogno era il cemento armato. Ciò di cui ha bisogno l'Architettura Moderna è un diluvio"⁷.

Per Koolhaas, era necessario sovvertire la lunga tradizione dell'architettura, per poter aprire a nuovi territori di sperimentazione del reale e liberarsi così dalla coazione a ripetere: "I fatti si logorano, la realtà si consuma. L'Acropoli si disintegra, il Partenone sta crollando per il numero sempre maggiore di turisti che lo visitano. Così come il grande alluce della statua di un santo si consuma gradualmente sotto l'assalto furioso dei baci dei suoi devoti, anche il Grande Alluce della realtà si dissolve lentamente ma inesorabilmente per la perpetua esposizione al Bacio incessante del genere umano. Maggiore è la densità di una civiltà – e quanto più questa è metropolitana – maggiore sarà la frequenza del Bacio e più rapido il processo di consunzione della realtà naturale e artificiale. Queste vengono consumate così in fretta che ne esauriscono anche le scorte. Questa è la causa della Penuria di Realtà. Tale processo si intensifica nel XX secolo ed è accompagnato da un malessere parallelo: il fatto che tutti gli eventi del mondo, gli ingredienti, i fenomeni, ecc., sono stati categorizzati e catalogati, che anche le ultime riserve del mondo sono state prelevate. Tutto è già noto, incluso ciò che non si conosce ancora"⁸.

L'architetto olandese individuava in Le Corbusier il baluardo di quella lunga tradizione, da abbattere per lasciare posto alla concretezza inconsapevole del "manhattanismo", e più in generale della congestione delle spazialità metropolitane contemporanee, come apoditticamente affermava a proposito delle vicende legate alla sede delle Nazioni Unite a New York: "Per Le Corbusier, questo edificio è una medicina, forse amara, ma certamente benefica. [...] Le Corbusier non viene invitato a somministrare a Manhattan la medicina risolutiva. [...] Come Le Corbusier ha tentato di liberare Manhattan dalla congestione, così adesso Harrison libera la Ville Radieuse di Le Corbusier dall'ideologia. Nelle sue mani sensibili e professionali, questa abrasività astratta si ammorbidisce fino al punto che l'intero complesso diviene semplicemente una tra le tante enclave di Manhattan, un isolato come tutti gli altri, un'isola indipendente nell'arcipelago di Manhattan. Non-

stante tutto, Le Corbusier non è riuscito a inghiottire Manhattan. Il Manhattanismo ha trangugiato, e infine anche digerito, Le Corbusier”⁹.

Come per Gilles Deleuze e Félix Guattari l'ostacolo da rimuovere per produrre l'inedito e l'originale è la società edipica, prigioniera del complesso di colpa e dunque condannata a ripetere la rappresentazione della dispotica regola paterna, così per Koolhaas il codice dell'architettura occidentale che dall'Acropoli ateniese giunge a Le Corbusier doveva essere rimosso, in favore di un nuovo codice autopoietico metropolitano: “La Metropoli è una macchina che dà assuefazione, da cui non vi è scampo, a meno che non lo conceda lei stessa [...] la Metropoli necessita/merita di avere una propria architettura specifica, in grado di rivendicare la paternità della promessa originaria insita nella condizione metropolitana e sviluppare ulteriormente la nuova tradizione della Cultura della congestione. Gli architetti di Manhattan hanno realizzato i loro miracoli abbandonandosi a una volontaria incoscienza; il difficile compito affidato a quel che rimane di questo secolo consiste nell'occuparsi ‘spregiudicatamente’ delle rivendicazioni stravaganti e megalomani, delle ambizioni e delle possibilità della Metropoli”¹⁰.

I presupposti filosofici di de-costruzione del pensiero occidentale originati dalla ricerca di Jacques Derrida erano dunque utilizzati da Koolhaas per scardinare il “recinto sacro” dell'architettura moderna, e per volgere lo sguardo verso ciò che non ha mai avuto codici, così da poter riprendere le mosse da una sorta di brodo primordiale ancora intatto, da cui attingere forme e spazialità inedite, libere dalle premeditazioni e dai canoni preesistenti, poste al di sopra di ogni presunta “malattia” e di ogni conseguente “medicina”, come quella lecorbuseriana, o quella dello storicismo e della contestualità.

Le sperimentazioni delle Avanguardie russo-sovietiche rappresentavano allora per Koolhaas il possibile riferimento per un nuovo “grado zero”, un amuleto in grado di respingere sia i “mali” della tradizione del moderno che quelli del “ritorno della storia”, e di aprire le porte verso un dominio di libertà e di libido creativa. Il suo interesse per le sperimentazioni della Russia rivoluzionaria ne privilegiava dunque gli aspetti più concettuali, e guardava a quello straordinario patrimonio di innovazioni radicali e di contaminazione artistica come a un repertorio pronto all'uso per la costruzione razionale di un nuovo territorio per l'architettura.

Quello stesso riferimento appare invece assunto da Zaha Hadid al di fuori del cinismo teorizzante dell'olandese: in quella cultura artistica e figurativa la più giovane allieva sembra ritrovare sin da principio – anche per la fertile influenza maieutica di Zenghelis – una più intima corrispondenza: è il precedente non ancora esaurito in cui riconoscersi, la via interrotta ancora capace di liberare il potere dell'invenzione, alternativa a quella sviluppata dalla modernità fino alla metà del Novecento, e che può essere nuovamente intrapresa, “con spirito di avventura”, e senza manierismi.

L'interesse per i protagonisti delle Avanguardie russo-sovietiche è del resto un tratto comune a molta cultura architettonica di quegli anni, approfondito e sviluppato in percorsi tra loro molto diversi, certo non riconducibili a quell'improbabile sodalizio che cercherà invece di suggellare, con l'efficace quanto riduttiva etichetta di “Deconstructivist Architecture”, la celebre mostra del 1988 al MoMA di New York. Tra coloro che negli anni Settanta riscoprono le sperimentazioni rivoluzionarie di inizio secolo, è forse proprio Zaha Hadid a sondarne più in profondità il potenziale, e ad assumerne – con rigorosa coerenza e sistematicità, ma anche con originale libertà interpretativa – il lascito ancora aperto quale viatico fondativo per definire e affermare la propria ricerca e il proprio orizzonte espressivo. Ecco allora che l'attenzione di Hadid è catturata dalle attrazioni magnetiche dei *Proun* di El Lissitzky, dalle immagini fuori fuoco e dai tagli inconsueti e imprevedibili che accelerano il movimento nello spazio di Aleksandr Rodčenko, ma soprattutto dalle espressioni più concettuali e minimaliste della cultura artistica rivoluzionaria, stabilendo da principio più intense affinità elettive con il Suprematismo di Kazimir Malevič.

Il suo lavoro di diploma alla Architectural Association è in questo senso una programmatica dichiarazione di intenti: *Malevich's Tektonik* (1975-76) riparte dalla plasticità di un'opera come l'*Arkhitekton Alfa* del 1923, per prefigurare un albergo di 14 piani sull'Hungerford Bridge, proteso a riconnettere gli edifici ottocenteschi della sponda settentrionale del Tamigi con le architetture brutaliste del South Bank Center su quella opposta. La matrice malevičiana è moltiplicata e deflagrata in una proliferazione di viste di pianta, di viste aeree e di frammenti architettonici, tutti disseminati nella rappresentazione astratta dell'artificio urbano, annullato fino a divenire un

mondo flottante, liberato dal suo dogma e dalle sue regole preordinate. A ben vedere, però, Hadid non si limita a riferirsi a un'opera specifica di Malevič, come se questa potesse essere assunta come un materiale prefigurato da scomporre e ricomporre a piacimento. Si riappropria piuttosto del processo creativo che la sottende, con i suoi principi interni, e le sue possibili direzioni evolutive.

Se Malevič procedeva a partire dai cosiddetti *Planity* – costruzioni affini ai *Proun* di El Lissitzky, provvisoriamente atterrate dal cosmo suprematista – per poi assemblarli ortogonalmente in disegni assonometrici di costruzioni orizzontali, e ottenere infine, per trasposizione plastica di questi ultimi, le costruzioni scultoree e architettoniche dette *Arkhitektomy*, Zaha Hadid invece ripercorre a ritroso il processo malevičiano (vale a dire, discendendo dall'*Arkhitekton* al *Planit*), alludendo così a un ritorno alle sorgenti della contemporaneità, e al contempo rifuggendo ogni meccanica trasposizione storicista.

Da Malevič, per Hadid discende dunque un metodo di esplorazione delle forme, indifferente alla scala, capace di attraversare arte e architettura e di porle sullo stesso piano.

La composizione suprematista è tradita, sottratta alla sua dimensione cosmica per discendere e incarnarsi sulle sponde del Tamigi, mentre il dinamismo compresso al suo interno deflagra nello spazio urbano.

La visione spaziale che Hadid origina dall'architetto-artista ucraino è dunque già visibile in nuce nel suo lavoro di diploma.

Si tratta di uno spazio bidimensionale e al contempo multidirezionale, ripreso simultaneamente da molteplici angolazioni e prospettive, possibili e impossibili, e ridotto a lastre la cui deflagrazione coinvolge tutto l'ambiente circostante.

Questi elementi fondativi dell'immaginario spaziale di Hadid si definiscono e precisano ulteriormente in altri dipinti-progetto che accompagnano l'auro-rale messa a punto del suo “nuovo decollo” lungo la traiettoria aperta dal Suprematismo, e che convergono in *The World (89 degrees)*, del 1983. Qui Hadid condensa e amplia i lavori già sviluppati nei sette anni precedenti, montandoli in un unico paesaggio che si sovrappone, fagocitandolo, all'artificio urbano esistente. Tutto è deformato dall'angolazione aberrata di un missile in accelerazione, che rompe nella sua velocità i 90 gradi del sistema cartesiano e mostra la curvatura della Terra, capovolgendo gli orizzonti consueti (il sopra e il sotto, il dentro e il fuori) e moltiplicando i punti di vista in ragione del suo movimento. Le spazialità architettoniche non sono più recluse nella statica della geometria euclidea, ma sono invece esplorabili secondo cinematismi simultanei, che forzano la legge di gravità secondo nuovi parametri non solo geometrici, ma anche temporali e sensoriali. Architettura e città, artificio e natura, spazio e tempo sono tra loro compenetrati, senza gerarchie, deformati e resi indistinguibili in un continuum accelerato e vertiginoso.

Matrice e parametri

Questa visione spaziale della continuità è interpretata dalla stessa Hadid come il riaffioramento di un immaginario archetipico: “Ricordo quando mi hanno portato a vedere il Malwiya, il minareto a spirale della Grande moschea di Samarra, costruita nel IX secolo, ossia mille anni prima degli edifici modernisti che le assomigliano. Facevamo spesso lunghi giri fra le rovine di Samarra, nella Valle dell'Eden, dove il Tigri e l'Eufrate confluivano. Quando si è lì, si prova una sensazione di sospensione temporale. Si vedono i fiumi e gli alberi sapendo che tutto è così da diecimila anni. La sospensione temporale ti invade. C'è questo stupefacente flusso fra terra, acqua e natura che si estende a incorporare gli edifici e le persone. Penso che forse ciò che cerco di fare sia catturare quel tipo di assenza di soluzione di continuità e quel tipo di flusso in un contesto architettonico urbano a vantaggio della città contemporanea e di coloro che la usano”¹¹.

L'intera poetica di Zaha Hadid appare del resto guidata da un'unica *matrice originaria*: l'idea della fluidità spaziale in continuo movimento, in cui tutto possa essere insieme contemporaneamente, senza distinzione o contrapposizione alcuna tra natura e cultura. È una matrice che si inverte caso per caso a generare infinite variazioni, declinandone diversamente di volta in volta i *parametri*, vale a dire le forme di quegli elementi spaziali ricorrenti e ripetibili (come le *lastre*, i *puzzle*, i *grappoli*, i *fasci*, le *reti*, le *topografie*, i *campi*, gli *sciami*, come lei stessa li definisce) che Hadid ibrida e manipola con spietata passione e abilità.

La calligrafia delle sue piante dalle complesse stratificazioni, i modelli tridimensionali di stratificazioni incise e sollevate dalla carta, i *collages* multicolori con massiccio intervento pittorico – che lasciano in seguito il posto ad acquerelli monocromatici o a inviluppi prospettici a linee bianche su carta nera – sono tutte espressioni capaci di prefigurare con esattezza, sin dall’inizio della sua ricerca, superfici, forme e composizioni tridimensionali complesse, prodotte da un immaginario artistico che sembra aver presupposto – anziché atteso – le tecnologie digitali di modellazione e di produzione che avrebbero consentito di tradurre in costruzione un simile approccio geometrico non euclideo.

La matrice e i parametri di Hadid sono un mondo, dunque, prima ancora che un processo progettuale; un mondo indagato e costruito nella sua fenomenologia attraverso un magistrale controllo del disegno e delle forme. Un mondo che è pervaso da una sorta di “panismo dell’invenzione”, esteso alla stessa persona dell’architetto, come dimostrerà la prolificità della sua produzione, onnicomprensiva e diffusa, indifferentemente dalla scala dell’oggetto (una borsa, un abito, un’architettura, un’aggregazione urbana, un territorio).

Ecco allora che la matrice, già apparsa nel “mondo a 89 gradi”, trova incarnazione progettuale – ora più esplicitamente estesa anche alla dimensione del paesaggio e agli elementi naturali – nella dirompenza e nella dissoluzione formale del Peak Leisure Club, ad Hong Kong (1983). I dinamici dipinti che impongono questo lavoro di Hadid all’attenzione mondiale rappresentano un resort in cima a un dirupo dalla geologia suprematista, composta dagli impatti verticali e orizzontali dei materiali, che domina la città congestionata e concentrata-compressa. L’intervento è una lastra che fende il suolo, sezionandone i tradizionali principi organizzativi e costruendone di nuovi. L’edificio – quasi un suadente spostamento tellurico di una massa geologica inamovibile – è una sovrapposizione di lastre, livelli e giaciture (*layers*), un’architettura compressa e deflagrata anche al suo stesso interno: il primo e il secondo livello sono a uso abitativo; il terzo, che ospita il club, è un’esplosione fissata in un vuoto dilatato di 13 metri, posto tra il secondo livello e quelli superiori, in cui elementi autonomi (le piattaforme per l’allenamento sportivo, il bar, la biblioteca) fluttuano e gravitano sospesi come corpi celesti.

Gli stessi principi di composizione per lastre e frammenti bidimensionali, e di rifondazione del rapporto col suolo, ritornano in altra forma alla scala urbana dei Grand Buildings, progettati nel 1985 per la risistemazione della più famosa piazza londinese, Trafalgar Square. Astraendosi dai vincoli edilizi esistenti, Hadid celebra le potenzialità dinamiche del paesaggio urbano contemporaneo: il perimetro dell’intervento è accarezzato da un percorso suadente, che risale a spirale verso il livello più alto, dove da una terrazza pubblica si può ricomprendere il caos sottostante e percepire le torri frammento infitte nella superficie della piazza come un’unica massa solida. Il processo di *concentrazione-compressione* ritorna poi nelle declinazioni alla scala architettonica di due interventi berlinesi: il progetto per il blocco di uffici sul viale di Kurfürstendamm (1986) e il blocco dell’IBA realizzato sulla Stresemannstraße, poco distante dalla Potsdamer Platz (1986-1993). Nel primo caso, i limiti dimensionali posti dallo strettissimo lotto ad angolo danno vita a una compressione delle lastre fino a generare una sorta di “sandwich”, fatto di piani verticali tra loro paralleli. La lobby è rialzata dal piano stradale, svincolando così l’edificio dal suolo. Il corpo aggettante al di sopra è compresso sul fianco da una lastra-facciata, che si incurva progressivamente verso il suo limite sull’angolo (ulteriore ripresa di un tema maleviciano) con un dinamismo che si oppone alla regolarità stereometrica del blocco berlinese.

Nel blocco residenziale realizzato per l’IBA, Hadid invece aggira il regolamento edilizio berlinese con un blocco di tre piani trasparente alla base, che si allunga e concentra a deflagrare in una torre rivestita in lamina metallica anodizzata, posta a cuneo sull’angolo della strada. Si precisano così ulteriormente i parametri spaziali e figurativi che informano anche i progetti per il Victoria City Areal a Berlino (1988), per lo sviluppo dell’Hafenstrasse ad Amburgo e per il Media Park della zona portuale di Düsseldorf (1989). Gli “inquieti oggetti ansiosi” di Hadid hanno fin qui le sembianze di cuneiformi prore di nave, di lastre e di lamine disseminate nel corpo convulso della città contemporanea, da cui si staccano o in cui si infiggono, lasciandosi compenetrare da spazi e percorsi pubblici, e aprendo il suolo a nuovi possibili usi e contaminazioni. È ciò che accade anche in una delle sue prime prove costruttive, la Stazione per i Vigili del Fuoco nel comples-

so della Vitra a Weil am Rhein (1990-1994), la cui valenza di architettura topografica sarà ripresa poco dopo nella riconnessione di elementi disaggregati del Landesgartenschau (1996-1999). Lo *sciame* di elementi ripetibili è qui costituito da forme fluide, che introducono ulteriori parametri di tipo naturalistico. Le transizioni create dalle formazioni paesaggistiche naturali si concentrano sino a prendere la forma del padiglione, che emerge gradualmente dall’intreccio dei sentieri, attraversato sino in copertura da un percorso che inizia, o termina, dall’incisione del terreno.

Nel Rosenthal Center for Contemporary Art di Cincinnati (1997-2003) invece si declinano i parametri di una composizione spaziale esplorata con esiti diversi anche nei progetti per un albergo sulla 42^a strada a New York (1995) e per il Future TV Media Center a Beirut (1998). A Cincinnati, l’edificio museale è una scatola dinamica suprematista atterrata a completare un isolato della tipica griglia di una downtown nordamericana. L’organismo, staccato dal suolo per via di un basamento smaterializzato, è un gigantesco *puzzle* tridimensionale di masse piene e di vuoti vetrati, di oggetti e di rientranze, che corrispondono all’intreccio interno delle diverse gallerie, degli spazi funzionali e degli elementi di circolazione.

In tutti i progetti di Zaha Hadid ricorre del resto una sorta di inseguimento vorticoso e di riappropriazione intuitiva di parametri sperimentati, abbandonati e poi ripresi. È molto difficile per esempio leggere il complesso intervento delle case-ponte sul viadotto di Spittelau a Vienna (1994-2005), composte secondo i parametri dei *grappoli* e dei *puzzle*, senza legarlo alla germinazione spaziale dei *flussi* e delle *reti* esplorati in altre occasioni, come ad esempio nel progetto per l’Habitable Bridge a Londra (1996). A partire dalla fine degli anni Ottanta, il progressivo passaggio alla modellazione digitale di Zaha Hadid – unitamente al parallelo adeguarsi della tecnologia digitale alle nuove esigenze di manipolazione e costruzione dello spazio architettonico, e al contemporaneo moltiplicarsi per Hadid della qualità e della quantità degli incarichi – dilata ulteriormente ed esponenzialmente le direzioni molteplici e la complessità del suo mondo progettuale. I parametri delle sue costruzioni spaziali si evolvono verso una ancora più accentuata fluidità e flessuosità, orientandosi verso forme di origine biologica fino a produrre vere e proprie *metafore naturalistiche*. A partire dal Phaeno Science Center di Wolfsburg (1999-2005) e dalle architetture della “linea italiana” – che insieme fissano il momento di questo nuovo “decollo” di Hadid – i parametri della sua fenomenologia, già fortemente tra loro interconnessi, diventano da qui in poi sempre meno separabili, così che intendere le forme della sua più recente e poliedrica profusione progettuale appare possibile solo ritornando ogni volta alla matrice originaria.

La “linea italiana” e il DNA di Zaha Hadid

Il rapporto con il nostro Paese, come si è andato intensificando a partire dal concorso per il Museo nazionale delle Arti Contemporanee di Roma, si configura dunque per Hadid come un passaggio decisivo nella elaborazione e definizione di nuove traiettorie di sperimentazione. La stagione italiana è infatti costituita sì da esperienze rimaste ancora una volta confinate nella dimensione di promesse d’architettura (il Museo regionale dell’arte nuragica e dell’arte contemporanea a Cagliari del 2006, il nuovo fronte a mare di Reggio Calabria, avviato nel 2007 e definitivamente interrotto nel 2015), ma soprattutto dal successo costruttivo – pur faticoso – di opere di elevata complessità formale, tecnica, e tecnologica, per altro ulteriormente amplificata dalle specifiche condizioni al contorno in cui ciascuna di esse è maturata.

Il passaggio in Italia, dunque, non solo è coinciso per Zaha Hadid con una sorta di decisiva “prova del fuoco”, ma anche – in virtù della diversità e intensità delle sfide e degli esiti – con un ampliamento e arricchimento del suo repertorio parametrico, tale da determinare ulteriori mutazioni evolutive nel DNA stesso della sua *matrice originaria*.

La linea tracciata nelle opere “italiane” anticipa in molti casi le nuove traiettorie che, con il vorticoso moltiplicarsi di occasioni di architettura alla scala internazionale, Hadid percorrerà nel resto del mondo.

Il *bozzolo* da concrezione salina, deflagrato al suo interno, del museo nuragico di Cagliari; la *conchiglia* che racchiude tra i suoi due gusci – la copertura e il molo – la stazione marittima salernitana; l’*onda* che mellifluamente si solidifica e avviluppa a contenere il museo reggino; la nuova formazione rocciosa originata dal deflagrare di frammenti precipitati dal cosmo di Hadid sulle montagne di Plan de Corones: sono ibridi di codice storico e di origine biologica, parametri spaziali resi costruibili dalla digitalizzazione avanzata

dell'intera linea produttiva dell'architettura, che conducono per altro a molte delle *metafore naturalistiche* delle sue sperimentazioni più recenti, come tra le altre l'Aquatics Center di Londra (2003-2012), l'Heydar Aliyev Center di Baku (2007-2013), oppure ancora il padiglione della Serpentine Sackler Gallery inaugurato nel 2013.

I cinematismi multipli che innervano il campo parametrico del MAXXI, per altro registrati e rivelati con paradigmatica eloquenza dalla straordinaria fotografia di Hélène Binet, a moltiplicare ulteriormente la circolarità con cui nel mondo di Hadid si è condotti dall'immagine allo spazio, e da questo di nuovo all'immagine; le accelerazioni che deformano le topografie sinuose della stazione-ponte di Afragola per condensarle in un nuovo magnete urbano; le tensioni che inducono torsioni inaspettate nei fasci e negli sciami della Torre Generali a Milano: sono questi ulteriori e nuovi elementi perturbatori con cui Hadid scompagina e rimescola ancora una volta le carte della sua composizione parametrica, dilatandone e intrecciandone ulteriormente le prospettive.

Ma viene anche da domandarsi se per caso in questa laboriosa quanto felice stagione sia stata anche Zaha Hadid ad acquisire alcune specificità del tutto italiane. Verrebbe da dare una risposta affermativa, non solo perché di qui in avanti ogni labile confine di separazione ancora esistente tra i parametri spaziali di Zaha Hadid sembra essere definitivamente oltrepassato in favore di una sua piena e onnicomprensiva totalità espressiva, ma anche perché a questa decisiva mutazione del suo DNA progettuale appaiono aver contribuito anche sentite risonanze – neanche poi così esoteriche – non solo con l'opera di Luigi Moretti, ma anche con le ricerche di altre figure straordinarie, di artisti come ad esempio Alberto Viani, oppure ancora di architetti come, tra gli altri, Luciano Baldessari o Carlo Mollino, la cui plasticità tattile o la accattivante sensualità sono invocate a piene mani, e a più riprese, da Zaha Hadid, e forse con ancora maggior evidenza nelle sue nuove spazialità.

Inscindibile dalla sua attitudine “babilonese” a immaginare il mondo e dalla sua personale enciclopedia rizomatica di forme, il DNA dell'architettura di Zaha Hadid, come ulteriormente modificatosi nella “linea italiana”, si propone esso stesso come replicabile e moltiplicabile, anche per via delle tecniche di intelligenza computazionale da lei stessa sperimentate, ma appare comunque rimanere di per sé irripetibile nella sua più intima essenza, custodita nel coraggioso viaggio non privo di contraddizioni di una donna rigorosa che ha desiderato il limite per oltrepassarlo.

NOTE

¹ Avviato con la pubblicazione del bando nel luglio del '98, il concorso si concluderà con la selezione del progetto vincitore nel febbraio del 1999. L'inizio della vicenda risale però alla fine del '97, quando il Ministero della Difesa cede la Caserma Montello in via Guido Reni al Ministero per i Beni Culturali guidato da Walter Veltroni, allora Vice-presidente del Consiglio del primo governo Prodi, e in seguito sindaco di Roma dal 2001 al 2011.

² Si pensi ad esempio, tra gli altri altri, ai concorsi promossi nel 1985 a Venezia da Aldo Rossi per il Ponte dell'Accademia, per il Mercato di Rialto e per Ca' Venier dei Leoni, oppure, ancora a Venezia, al ciclo di concorsi promosso da Francesco Dal Co all'inizio degli anni Novanta per Piazzale Roma, per il Palazzo del Cinema al Lido e per il Padiglione Italia.

³ La cosiddetta “trilogia rossa” di J. Stirling è costituita dalla Facoltà di Ingegneria a Leicester (1959-1963, con James Gowan), dalla colata lavica vetrata della Facoltà di Storia a Cambridge (1964-1967) e dalla residenza studentesca del Queen's College a Oxford (1966-1971).

⁴ Boyarsky – ebreo polacco-canadese formatosi alle teorie urbane di Colin Rowe durante i suoi studi post-laurea alla Cornell University di Ithaca, già *visiting lecturer* a Chicago e direttore dell'International Institute of Design – rifonda la formazione alla AA sulla base dello *Unit System*. Si tratta di un sistema, tuttora in vigore, di unità didattiche “verticali” che legano gli anni dal 2° al 4° in un triennio durante il quale gli studenti sono affidati allo stesso docente (*Unit Master*). L'obiettivo era di creare una sorta di “arena maieutica” entro cui le unità didattiche, guidate da docenti con posizioni diverse, potessero confrontarsi.

⁵ “Architectural Design”, 4, 1972, trad. it. L. Pietropaolo.

⁶ “The Architectural Review”, settembre 2012, trad. it. L. Pietropaolo.

⁷ R. KOOLHAAS, *Delirious New York* (1978), ed. it. a cura di M. Biraghi, Electa, Milano 2001, pp. 232-233.

⁸ *Ivi*, p. 227.

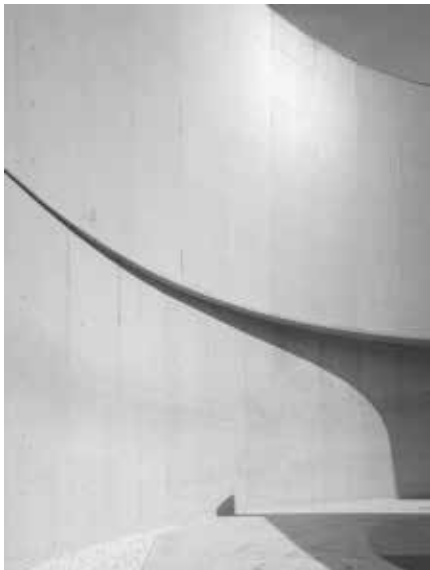
⁹ *Ivi*, pp. 258 e 260.

¹⁰ *Ivi*, p. 274.

¹¹ Z. HADID, *Gli anni di Baghdad*, in *Being Zaha Hadid*, “Abitare”, numero monografico, 511, aprile 2011, p. 70.

zaha hadid, il progetto per bagnoli-coroglio. tra richiami ancestrali e nostalgia di futuro

carmine piscolo



(foto Roland Halbe)

In un monumentale numero monografico dedicato a Zaha Hadid di “El Croquis”¹, risulta particolarmente interessante il tracciato autobiografico in forma di intervista del grande architetto. In esso, al di là delle esplicite dichiarazioni, si accampa sullo sfondo una vicenda molto complessa di attraversamento del moderno e del postmoderno, fino sulla soglia del nuovo millennio, connotato, come spiega Zygmunt Bauman, dalla liquidità². L'intervistata ha modo di precisare il senso di alcune scelte, che non sono comprese adeguatamente nella ricezione critica e, insieme, di introdurre per interstizi spunti di riflessione altra sulla sua opera, come ad esempio riguardo alla sua attività, che, dall'inizio ha percorso e presagito puntualmente tutto il nuovo che è venuto dopo³, o alla sua progettazione che è puntualmente il risultato di un dialogo aperto di gruppo⁴, o al rischio che si corre in architettura e ingegneria che, quando l'opera viene portata al termine, essa si trovi già antiquata e sorpassata dai ritmi travolgenti del nostro tempo e alla necessità, quindi, di essere dinamicamente (e futuristicamente) in movimento e al passo con le situazioni in evoluzione⁵. Il medesimo fascicolo si conclude con una nota essenziale di Walter Nageli, densa di suggerimenti riguardo agli approcci critici con la figura e con l'opera di Zaha Hadid. Tra essi, il più incalzante e appropriato è quello di liberare il campo di osservazione dagli apparati di riferimento canonici negli scandagli del nuovo, come l'idea di avanguardia e dintorni, e di osservare piuttosto la vicenda presa in esame nel suo concreto porsi in essere e negli ascolti collaborativi delle attese di un'intera epoca⁶.

Se facciamo nostra la proposta di Nageli, l'attività di Zaha Hadid si configurerà come lo scorrere di un fiume di vasta portata e ricco di acque impetuose, ma sempre trasparenti, provenienti da vari affluenti che sboccano nel suo bacino, ognuno con il suo specifico profilo e con il suo specifico apporto, ma finendo in ultimo con l'intrecciarsi in armonica convivenza e sinergia all'interno di un fiume che tutti accoglie e valorizza.

Uscendo di metafora, la vicenda di Zaha Hadid risulta quella di un'originale macchina desiderante, come si potrebbe dire con André Breton, che si mette in funzione per accogliere e lavorare nell'insieme e senza sosta pulsioni di varia provenienza e di varia natura, per dare, alla fine del processo, prodotti in consonanza con i tempi e per suggerire anche stimolanti ulteriori svolte per il discorso e per le ricerche.

Queste pulsioni vanno dai richiami ancestrali (i caratteri cuneiformi e le gigantesche torri terrazzate popolate di giardini pensili della terra madre, la Mesopotamia che aveva ospitato le civiltà assire e babilonesi tra le più avanzate del proprio tempo, anche sul piano architettonico, ingegneristico, idraulico, e insieme i pittogrammi e altri grafemi propri dell'Oriente, ognuno dei quali è una rappresentazione figurale singola verbo-visuale⁷), ai grandi miti della Modernità e della Postmodernità. Tali sono, per citare solo i più significativi, innanzitutto l'utopia, ovvero, come insegna Ernst Bloch⁸, il sogno ad occhi aperti che ci fa guardare trepidanti al futuro rendendoci

intanto scontenti del “cattivo presente”, e che trova supporti fisiologici nella tradizione del nuovo⁹ con i suoi estremismi e le sue radicalizzazioni, quindi l'effimero, il precario, e altre fenomenologie e referenze particolarmente marcate nell'ambito della modernità e delle prassi delle culture della reversibilità, dell'implosività, della postumità¹⁰ e dell'estetizzazione, la crisi delle ideologie e delle grandi narrazioni con i loro *requiem* per la rivoluzione, la fine della storia¹¹ e delle certezze antropocentricamente costituite, oltre che delle prospettive unilineari e unidirezionali di etimo illuministico. Entro questo contesto di situazioni di svolta proprie di fine millennio e di un nuovo millennio, ribollenti di suggestioni, Zaha Hadid procede in avanti, tagliandosi tutti i ponti di ritorno alle spalle, e guardando con concretezza agli obiettivi da raggiungere, senza distrazioni e attimi di perplessità, un po' d'istinto, un po' su dettato di un impegno etico-civile, decisa a sfidare l'azzardo stesso e a rovesciare in positivo il negativo, usandolo infine come risorsa. La sua, è un'avventura totale per sé e per i suoi collaboratori, dove non mancano dubbi e momenti di incertezza, come lei stessa ammette¹², che la espongono, con la sua sensibilità estremamente reattiva, all'ascolto impregiudicato delle molteplici pulsioni che le vengono da vicino e da lontano, di cui, intanto, si appropria come di occasioni per aprire interstizi o per dare maggiore spessore ai suoi scandagli e al lancio dei dadi entro prospettive di vaste latitudini e di estrema attualità.

La rivisitazione e la risistemazione negli studi della sua complessa vicenda in continua tensione e sviluppo, ovviamente, non possono ambire, come di norma, alla definitività e all'esautività. Non possono non rimanere zone in ombra, come finora ad esempio è accaduto sul conto degli appelli dell'ancestralità, né si può congelare l'interpretazione, che è/deve essere all'interno del flusso ermeneutico inarrestabile e impregiudicabile che è propriamente suo¹³. Sugli aspetti, poi, già inquisiti negli studi, qualche piccola e veloce (in rapporto all'economia della nota) glossa a margine non si può non allegare. Innanzitutto, riguardo alle suggestioni del futurismo. Nelle ricostruzioni e nelle analisi critiche, è stato fortemente e diffusamente sottolineato il forte rapporto tra il futurismo russo¹⁴ (particolarmente con il cubofuturismo, con il suprematismo, costituito sull'astratto e sul geometrico, di Malevič e con il costruttivismo di Tatlin) e Zaha Hadid, che ha esplicitato il suo consenso per l'agonica rivoluzionaria avanguardia russa, nell'allestimento dalla medesima curato per il Guggenheim Museum di New York nel 1992 della grande esposizione “The Great Utopia: the Russian and Soviet Avant-Garde”. Debole, invece, e frettolosa è sempre risultata l'attenzione riguardo agli influssi dei movimenti dell'Avanguardia storica nel loro complesso dal cubismo con le sue decostruzioni e dal futurismo italiano al dadaismo. In realtà, la prospettiva zahadidiana di palingenetico e radicale rinnovamento dei linguaggi e dei comportamenti, su un orizzonte planetario, è di marca marinettiano-boccioniana. A Boccioni e a Balla, inoltre, fa pensare l'insieme dei reticoli di sinergie fra l'oggetto e l'ambiente, su cui Zaha Hadid ha poggiato il suo design e la sua architettura.

Riguardo ai rapporti con il Decostruzionismo¹⁵, si auspica un allargamento inclusivista degli scandagli, dove si faccia emergere la bifrontalità di Zaha Hadid, che certamente è una delle figure dominanti e trainanti del movimento, ma che nel medesimo tempo guarda a un orizzonte più vasto, in certo senso metadecostruttivista, che, accanto all'indirizzo specifico e ormai storicizzato, abbraccia un ambito di eventi e di atteggiamenti di altra marca, connotati intanto di impazienza, di inquietudine, di spaesamento, di utopia (anarchicheggiante), di proiezioni *en avant* comunque.

Per quanto concerne il profilo interiore, è pressoché tutta da scoprire la complessità insieme con la generosità della persona, come laboratorio di interrelazionalità con gli altri e con il mondo. Una figura che viene scoprendo e riconoscendo sé negli altri e gli altri in sé. Che interpreta le situazioni all'interno di un reticolo di interdipendenze e di comunicazioni fondate sul diritto alla vita e sull'impegno di collaborazione alla salvaguardia della terrestrità e della comune appartenenza a una medesima famiglia, non solo nei confronti dell'essere umano, ma anche della restante vita animale e di quella vegetale. Che, anzi, opta per le forme vegetali, assumendole a matrici di suggestioni decisive per il nostro immaginario anche nel design e in architettura, perché quello antropico non è un universo a sé, ma uno specchio di concordanze con la natura.

A riscontro, basta dare uno sguardo a un documento, che rischia di affondare nell'oblio e nel silenzio, in quanto finora sfuggito all'attenzione generale. Si tratta della relazione di progetto del parco urbano per Coroglio-Bagnoli

nell'area occidentale di Napoli, affidato a sottilissimi fili di paesaggio e costituito sulla cifra di un “tralcio di vite che germoglia da una spina centrale”¹⁶, liddove sorgevano perentori confini un tempo disegnati da maglie rigide e irrazionali. In esso, di contro a guasti e devastazioni del territorio e delle condizioni di vita degli abitanti, si propone l'“invenzione” di un nuovo paesaggio ad altezza delle aspettative attuali di potenziamento e lievitazione delle risorse e delle attività. Come in una scena primitiva, distante dal clamore mediatico, che allinea in serie gli elementi di un metodo, i percorsi del parco giocano con la luce e la profondità dei corpi, mentre gli scheletri delle archeologie industriali si stagliano contro il cielo, e una successione di giardini tematici, di giochi d'acqua e di bacini idrici si schiudono in propilei verdi, per cedere il passo a parchi tematici. È qui che il tralcio di vite, immaginato da Zaha Hadid per Bagnoli, mette in connessione, in una successione di eventi, il mare con l'entroterra, la darsena con l'isola di Nisida.

E, da qui in poi, afferma Hadid, qualunque sia lo stato di completamento delle opere realizzate, il disegno dovrà assorbire le maglie di una divisione del suolo che si interrompono contro i muri, contro gli isolati urbani, come un fiume fatto di giardini intensamente disegnati, il cui corso si possa snodare in una vallata. Una necessità, dunque, di dare forma a un'incompiuta, di cui non si conosce lo stato di realizzazione, e, più in profondità, a un disegno che a lungo si è confrontato con cantieri di trasformazione di edifici industriali, affinché il parco possa emergere gradualmente nel paesaggio spontaneo, bonificato, restituito alla natura dalla dismissione degli stabilimenti. È il ritratto di un percorso a ritroso, che assume gli antichi segni e le tracce di un passato recente (dell'uomo) e ne preserva il cambiamento, per rielaborarli e restituirli attraverso la sequenza di un codice formale (il sistema percorso, il propileo, la foglia), dentro cui si riflette, in filigrana, un'“inedita” sensibilità che porta la firma di Zaha Hadid.

Ogni rielaborazione, qui, si fa invenzione di paesaggio.

E se la fortuna critica di Hadid ha voluto costruire l'immagine di un architetto impegnato sull'ossessiva ricerca di un segno per superfici strutturali, simultaneamente giocato su codici evolutivi e spazi grafici, alla ricerca di una completa analogia con organismi vegetali, il progetto per Bagnoli parla di un radicamento diverso di Hadid alla bellezza del luogo.

“Tutte le soluzioni immaginate – afferma Hadid – saranno completamente integrate nel parco, così da risultare assolutamente invisibili a tutti i visitatori, in modo da privilegiare l'aspetto paesaggistico”¹⁷. Soluzioni, chiarisce Hadid, che dovranno inserirsi nell'alveo di tutto quanto sia stato già costruito dalla Società di Trasformazione Urbana, così da configurare, anche, un progetto di integrazione.

E, ancora, nell'affrontare le questioni emergenti che, da sempre, hanno attanagliato Bagnoli nella sua immagine di cantiere cronico, Hadid chiarisce quanto “la concessione del grande parco urbano rappresenti un'opportunità importante, agendo da catalizzatore dello sviluppo della città, quanto meno per la sua capacità di aumentare il valore fondiario dei terreni”¹⁸. Un'attenzione, dunque, particolare al controllo dei diversi livelli in gioco, come l'emergere, ancora una volta, di una figura nel tappeto, che si compone e si nutre di superfici fondiarie e di percorsi invisibili, nella costruzione di una solidità (del modello) e di una leggerezza (del disegno), come fili tenuti insieme da sottilissime linee di paesaggio.

NOTE

¹ Zaha Hadid 1996-2001, “El Croquis”, 103, dicembre 2000.

² Cfr. Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2000.

³ M. MOSTAFAVI, *El Paisaje como Planta. Conversación con Zaha Hadid*, “El Croquis”, 103, dicembre 2000, p. 6.

⁴ *Ivi*, p. 25.

⁵ *Ivi*, p. 33.

⁶ Cfr. VV. NAGELI, *En Tiempo de Hastio*, “El Croquis”, 103, dicembre 2000, p. 240.

⁷ Cfr. I.G. GELB, *Teoria generale e storia della scrittura. Fondamenti della grammatologia*, Egea, Varese 1993.

⁸ E. BLOCH, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano 1994, prima ed. tedesca 1959.

⁹ Cfr. H. ROSENBERG, *La tradizione del nuovo*, Feltrinelli, Milano 1964.

¹⁰ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1976; *Id.*, *Simulacri e simulazione*, Feltrinelli, Milano 1985; *Id.*, *Il delitto perfetto*, Raffaello Cortina, Milano 1995.

¹¹ Cfr. F. FUKUYAMA, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Rizzoli, Milano 1992. La tesi qui sostenuta sarà poi rivista e perfezionata in *Id.*, *L'uomo oltre l'uomo. Le conseguenze della rivoluzione biotecnologica*, Mondadori, Milano 2002.

¹² M. MOSTAFAVI, *El Paisaje como Planta. Conversación con Zaha Hadid*, cit., p. 33.

¹³ Cfr. H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2000, pp. 683 ss.

¹⁴ La bibliografia sul futurismo russo è sterminata sia in russo, sia in altre lingue. Qui ci si limita a citare due ricognizioni generali: V. MARKOV, *Storia del futurismo russo*, Einaudi, Torino 1973, dove l'insieme dei movimenti futuristi in Russia è scandagliato in maniera analitica e sulla base di documenti di prima mano, non facilmente reperibili, con squarci su aspetti precedentemente ignorati; *L'avanguardia russa*, a cura di S. Vitale, Oscar Mondadori, Milano 1978. Nell'una e nell'altra monografia, sono allegate ampie note bibliografiche.

¹⁵ Sul decostruzionismo, per gli aspetti teorico-critici, cfr: G. DELEUZE, F. GUATTARI, *L'anti-Edipo*, Einaudi, Torino 2000; J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971; lo., *Il segreto del nome. Chora, Passioni, Salvo il nome*, trad. it. F. Garritano, Jaca Book, Milano 1997.

¹⁶ Dalla relazione del progetto "Nuovo Parco Urbano di Coroglio-Bagnoli", Zaha Hadid Architects, Roberto Vangeli, Filippo Iacomini, Paolo Matteuzzi, Filippo Innocenti, Serena Pierantonj, Paola Cattarin, Anja Simons, Michele Salvi, Fabio Forconi, Federico Bistolfi, Patrik Schumacher, p. 1.

¹⁷ *Ivi*, p. 3.

¹⁸ *Ivi*, p. 4.

architettura e bellezza. la “lezione” di zaha hadid

paola scala



(foto Helene Binet)

“Con la Hadid se ne va una protagonista scorbutica e travolgente dell’architettura di una generazione sublime, una progettista dal talento vero e dalla capacità professionale infinita, a dispetto (e forse in ragione) della sua intransigenza”¹. Così Pippo Ciorra, professore ordinario di progettazione all’Università di Camerino e senior curatore per l’architettura al MAXXI di Roma ricordava Zaha Hadid in un articolo sul “Manifesto” scritto pochi giorni dopo la prematura scomparsa dell’architetto anglo-iracheno.

Di contro in un articolo pubblicato il 10 agosto sul suo blog² Pietro Pagiardini riporta il duro giudizio su Zaha Hadid da parte di Vittorio Gregotti, grande padre della cultura architettonica italiana da lui “orientata” per più di dieci anni attraverso le pagine di “Casabella”³: “quando tutto è immagine e obbligatoriamente ‘estetico’, niente è più distinguibile, né giudicabile. Abitabilità, ordine, costruzione, relazione con il contesto, senso della storia in generale e di quella dell’architettura in particolare, responsabilità civili e di disegno urbano sono i principali nemici delle illustrazioni progettuali di Zaha Hadid. Piuttosto che il nuovo fondato sulla differenza, esse sono il ritratto della sua definitiva dissoluzione per far posto ai mondi stellari di Flash Gordon. Tutto deve essere curvo e sghimbescio: aerodinamico, appunto. Non si tratta solo di oblio della tradizione classica, gotica del progetto europeo, ma anche di quella islamica o indiana, cinese o persiana. Futuro assoluto, sospeso al di sopra del suolo e di qualsiasi miseria umana?”⁴.

Le due posizioni raccontano in maniera esemplare il controverso rapporto tra l’archistar anglo irachena e la cultura architettonica italiana. Da un lato i suoi detrattori, sostenitori di un’idea di architettura fondata su regole e principi, forse non immutabili – è Gregotti con il numero doppio di “Casabella”⁵ del 1984 ad aprire ufficialmente la stagione della modificazione raccontata anche attraverso il bellissimo saggio di Cacciari dal titolo *Un ordine senza la legge* – ma comunque desunti o desumibili dal contesto, dal territorio e dal luogo; dall’altro i suoi estimatori, studiosi e architetti profondamente convinti del fascino di un’architettura che travalica i limiti di una costruzione teorica – che troppo spesso diventa deduttiva – per entrare in una dimensione estetica dove al bello si sostituisce il sublime, dominata dall’ineffabile dote del talento che se c’è c’è e se non c’è non si può imparare (o insegnare) “perché è un’inclinazione troppo più profonda di una capacità, troppo più radicata di una passione, troppo più caratterizzante di un volto o di una maniera, per poter essere riprodotta o finta”⁶.

In mezzo tanti docenti e studiosi, architetti e soprattutto studenti di architettura divisi tra la volontà e il desiderio di un sapere trasmissibile, di cui si capiscano e condividano ragioni e fondamenti, e il fascino di un’architettura seducente, imprevedibile e imprevedibile, capace di suscitare emozioni.

Perché se è indubbio che entrare in un’opera di Zaha può suscitare una forte emozione e può anche rovesciare il proprio giudizio su di un’architettura che, guardata dalle pagine di una rivista ci è sembrata discutibile, è altrettanto indubbio che sia difficile insegnare e imparare da Zaha, almeno secondo un

punto di vista tradizionale. Era lo stesso architetto anglo iracheno ad affermare, in un'intervista rilasciata a "Il Giornale" in occasione dell'inaugurazione del terminal di Salerno che non credeva fosse possibile "insegnare l'architettura. "Certamente puoi tenere qualche lezione di storia e poi trasmettere le ragioni tecniche e i concetti caratteristici di un modo di pensare il design. Ma in realtà puoi solo dare ispirazione ad altra gente per spingersi a fare il prossimo passo. Una sfida piuttosto ardua, perché in primis non tutti possono affrontarla e, in secondo luogo, non è un qualcosa di tangibile"⁷. Zaha ha avuto molti studenti, ma tanti ne hanno colto forse soprattutto la cifra stilistica senza comprendere fino in fondo che la sua architettura esprime soprattutto la ricerca di soluzioni inedite per tempi e problemi inediti. Dunque in molte università "italiane", e soprattutto in quelle ancora fortemente legate a una tradizione di studi basata su fondamenti scientifici e su una metodologia rigorosamente controllata⁸ finalizzata alla costruzione di una vera e propria "teoria della progettazione architettonica", l'architettura di Zaha Hadid non viene, non dico insegnata, ma neanche mostrata nella convinzione che la sua opera sia espressione di una poetica troppo personale per poter essere trasmissibile. Che esista uno iato, forse incolmabile tra questa cultura architettonica, profondamente italiana, e l'opera dell'architetto anglo-iracheno è forse innegabile ed è testimoniato da Zaha stessa quando, in un'intervista rilasciata a Richard Levene nel numero monografico di "El Croquis" a lei dedicato, sottolinea: "Io non sono europea, ho una diversa struttura del pensiero, il mio ordine è diverso. Il decostruttivismo e le teorie strutturaliste sono basate sulle cosiddette teorie razionaliste. Non appartengo a quella tradizione. Io appartengo a quella tradizione più emozionale, intuitiva. Ma intuitivo non è istintivo. Intuitivo è il matrimonio di razionalismo e esperienza. Solo poi, dopo molti anni, si possono utilizzare logica e intuizione insieme"⁹. Che però questa distanza venga usata per ignorare o attuare un generico e acritico rifiuto di uno degli indiscussi protagonisti dell'architettura degli ultimi trent'anni, forse, è meno legittimo. Certamente la stagione dell'architettura italiana più significativa nel panorama internazionale, quella a cavallo degli anni '60 e '70, era fondata sulla ricerca del ruolo sociale, culturale e politico dell'architettura che dichiaratamente considerava la dimensione estetica ed emozionale come secondaria. Dietro i numerosi *rappel a l'ordre* che si consumano in quegli anni c'era la convinzione assoluta che l'architettura, uscendo dal recinto della pratica professionale, dovesse avere un'azione riformatrice in grado di sanare le brutture e le contraddizioni della città capitalista, recuperando la dimensione etica del progetto moderno o, al contrario radicalizzare le condizioni esistenti attraverso una nuova forma estetica realista che avrebbe dovuto rappresentare la contro-estetica borghese. Da un lato dunque la scuola di "tendenza" e le sue diverse anime, dall'altro l'architettura radicale rappresentata in forme differenti da Archizoom e Superstudio, posizioni distanti ma accomunate dalla comune ambizione di lavorare nelle logiche di un "progetto dell'autonomia" (così come descritto da Pier Vittorio Aureli nell'omonimo libro). E se da un lato ci si concentra sulla forma dell'architettura e della città, considerando la questione estetica come una conseguenza e non un fine, ascrivibile a una metodologia chiara e trasmissibile nei suoi pre-testi, nella sua processualità e nella verifica dei suoi esiti che finiscono talvolta con il tendere pericolosamente verso un'architettura postmoderna nel linguaggio, più che nei contenuti, dall'altro si arriva a una deflagrante rottura del binomio forma/funzione che porta alla totale scomparsa della prima e a una progressiva astrazione dell'architettura e della città raccontate attraverso diagrammi che restituiscono "una visione ad absurdum della città neocapitalista in cui produzione, circolazione e consumo venivano a coincidere entro un piano omogeneo e continuo"¹⁰. Tuttavia, a partire dalla fine degli anni '70 queste tendenze dell'architettura, complice anche un progressivo scollamento tra i processi sociali ed economici che investono i nostri territori e la capacità dell'architettura di intercettarli, cominciano a perdere il loro potere di impatto sulla realtà e si traducono talvolta in puro esercizio accademico. La crisi più generale investe l'architettura internazionale dove movimenti simili ma fondati su matrici culturali profondamente diverse, come quella americana, perdono la loro carica critica e si trasformano, come scrive Mary McLeod nel saggio *Architettura e politica nell'era reganiana: dal postmodernismo al decostruttivismo*¹¹, in affermazione dello *status quo*. La nascita del decostruttivismo viene letta nel saggio citato come una sorta di reazione agli esiti architettonici che il "postmodernismo", nelle sue diverse declinazioni, aveva prodotto. Con straordinaria capacità critica per un artico-

lo scritto quasi in contemporanea all'affermarsi di un fenomeno, l'ennesimo "ismo" inventato da "una manciata di critici" e consacrato dalla mostra al MoMA del 1988, la McLeod sottolinea tra gli aspetti che identificano questo eterogeneo e plurale "gruppo di professionisti con intenzioni e stili diversi c'è 'il disprezzo per l'accademismo' e il rifiuto per alcune premesse ideologiche fondamentali del Movimento Moderno: funzionalismo, razionalismo strutturale e fede nella rinascita sociale". Se c'è un ruolo politico per l'architettura questo sta nella sua natura di "oggetto": "il singolo edificio torna a essere più importante della città, la creazione individuale più importante della crescita collettiva [...] è una visione urbana della negazione, che rigetta le soluzioni passate e nega ogni possibilità di ricostruzione di una comunità"¹². La critica maggiore che viene mossa all'architettura di Zaha Hadid è appunto questa, come rilevabile dalle parole di Gregotti a inizio articolo: un'architettura dalla dimensione fondamentalmente estetica che asseconda lo *status quo*, che non si misura con il suo ruolo civile e oggi diremmo con le questioni della sostenibilità ambientale, economica e sociale, che diventa espressione di una poetica e di una ricerca individuale molto più che costruzione collettiva. Certo alcuni edifici di Zaha hanno ottenuto l'etichetta Leed Platinum e molti spazi da lei progettati hanno avuto esiti positivi dal punto di vista sociale, tuttavia si potrebbe sostenere che spesso questi risultati rappresentano più degli "effetti collaterali" che l'obiettivo messo a fuoco dalla sua ricerca in architettura. Meglio dunque cercare la risposta a questa critica altrove, nel saggio di McLeod ad esempio, dove l'architettura decostruttivista viene raccontata non come fuga dalla realtà ma, al contrario, come azione deflagrante nei confronti di un progetto che, a dispetto della sua carica teorica e ideologica, sembrava incapace di produrre esiti significativi. Una stagione contro un'altra, un "background" politico, economico e, soprattutto, culturale contro un altro; e da questo punto di vista non ha molto senso chiedere a quest'architettura risposte a domande che non si è posta. Certo Zaha è figlia di un tempo, e di due culture distanti ma per certi versi simili, dell'Iraq del "nation building", paese liberale e laico nel quale l'interesse per l'architettura coincideva con il desiderio di costruire una nuova nazione, e della Londra dell'Architectural Association School of Architecture dove incontra Koolhaas e Zenghelis. Del tutto naturale, dunque, che la sua architettura diventasse "iconica" aderendo alle logiche di una cultura spettacolare e globale che ha creato il mito/condanna dell'archistar e si trasformasse in un brand, lo strumento attraverso il quale non solo singole aziende ma intere città affidano la ricerca di una nuova identità all'architettura contemporanea. Questo fenomeno, definito "effetto Bilbao", è alla base della volontà di sindaci e amministrazioni locali di "commissionare" architetture firmate ai protagonisti dello star system nel tentativo di catturare il commercio globale, in un ambiente in cui si chiama l'architettura (o lo spettacolo dell'architettura) a svolgere un ruolo chiave¹³. Zaha ha forse interpretato questo ruolo con maggiore cinismo di altri, o forse solo con maggiore indifferenza, assecondando e accettando in maniera acritica "le condizioni al contorno" del suo lavoro e concentrandosi esclusivamente sulla sua idea di un'architettura capace di tradurre un nuovo concetto di spazio architettonico. Non "distratta" dalla volontà di "spezzare" l'asfalto dell'idealismo con il martello pneumatico del realismo di Koolhaas, dalla relazione tra architettura e la filosofia come Tschumi e Eisenman (gli unici che in realtà esplicitano le proprie connessioni con Derrida e Deleuze), dall'esperazione del sovvertimento delle regole tettoniche di Coop Himmelb(l)au, dalla volontà di tradurre la storia, o l'evento, in esperienza vissuta come Libeskind, dalla "radice" americana di Gehry, Zaha è forse quella che con più forza riporta il discorso "dentro l'architettura" intesa, come si è detto, nella sua componente *emozionale e intuitiva*, al punto che lei stessa rifiuterà, da subito, l'etichetta di architetto decostruttivista, di matrice troppo occidentale. Come sottolinea Marco Biraghi "vi è un tratto che attraversa la sua opera come un limite intrinseco, ma anche come una caratteristica peculiare". In quale senso vada intesa quest'ultima è la stessa Hadid a chiarirlo in occasione di un'intervista: 'Si tratta di dare vita a uno spazio che, in una molteplicità di modi, offra alla gente piacere, divertimento, comodità e benessere simili a quelli provati in un paesaggio. La finalità è quella di fornire spazi pubblici potenzialmente in grado di dare piacere'. A un simile approccio all'architettura edonistico e 'naturalistico' corrisponde di fatto un atteggiamento assai meno concettuale e problematico che non piuttosto sensibile, esperienziale"¹⁴. Dunque al centro dell'architettura di Zaha c'è la ricerca della bellezza, certo non il *Tò kalòn* greco, né la *venustas* romana

o la *concinntas* albertiana, piuttosto un'idea di bellezza che va ricercata e riconosciuta dentro le cose, che unisce etica ed estetica attraverso la figura di chi osserva, capace di riconoscere nell'oggetto contemplato la riproposizione dell'armonia dell'universo, e la bellezza interiore dell'artista. In questa idea di bellezza è possibile riconoscere l'"arabità" di Zaha Hadid che coincide con "un (mio) particolare interesse verso il paesaggio che è legato alle dune di sabbia ed altri elementi del genere. Questo si rispecchia in un altro (mio) interesse, ossia la geometria e la pixelizzazione delle figure, che in qualche modo sono strettamente connesse alla cultura e all'identità araba, essendo strettamente intessuti con l'algebra e la matematica. È possibile connettere in linea diretta questi (miei) interessi trasformandoli in materiali e idee architettoniche. Quindi: sì, c'è una connessione tra la (mia) architettura e le (mie) radici arabe"¹⁵. Questo particolare interesse per il paesaggio non diventa dunque mimesi ma un'astrazione che, attraverso i concetti della geometria topologica e della matematica, costruisce forme talvolta allusive al mondo reale ma più di tutto tese a costruire una nuova armonia, una condizione di piacere, tra l'architettura e gli uomini che la vivono. "L'architettura deve offrire piacere. Entrando in uno spazio architettonico, le persone dovrebbero provare una sensazione di armonia, come stessero in un paesaggio naturale, al di là delle dimensioni o del valore economico dello stesso. Proprio qui risiede il mio personale concetto di lusso: è qualcosa che non ha nulla a che vedere con il prezzo, piuttosto con l'emozioni che l'architettura riesce a trasmettere"¹⁶. In questo, a costo di sembrare blasfemi, Zaha recupera la tensione poetica dell'architettura moderna perduta nelle pieghe di un "funzionalismo ingenuo", ignorata dalla volontà di un sapere oggettivo e trasmissibile e trascurata dalla ricerca di un ruolo civile: l'aspirazione alla costruzione di uno "spazio indicibile" che se in Le Corbusier diventa *vittoria del proporzionalismo di ogni cosa*¹⁷, nelle opere dell'architetto anglo-iracheno si costruisce innanzitutto attraverso l'esperienza del progettista che costruisce lo spazio abitando e muovendosi in una pianta che non è un disegno bidimensionale ma un'idea tridimensionale che connette, deforma e frammenta i diversi piani in un'unica unità. In questo Zaha recupera dal punto di vista "compositivo" la lezione di Malevič e sperimenta una nuova idea di spazio, ben prima che l'avvento dei moderni software parametrici rendesse questi concetti facilmente replicabili, svuotandoli della loro carica innovativa.

NOTE

¹ P. CIORRA, *Zaha Hadid, la forma sublime del mondo*, "Il Manifesto", 1 aprile 2016.

² <http://www.de-architectura.com/2009/08/zaha-hadid-secondo-gregotti.html>

³ La direzione di Gregotti alla storica rivista comincia nel 1982 e termina nel 1996.

⁴ V. Gregotti, *L'architettura si è liquefatta*, "Corriere della Sera", 5 agosto 2009, http://archivistorico.corriere.it/2009/agosto/05/ARCHITETTURA_LIQUEFATTA_co_9_090805027.shtml

⁵ *Architettura come modificazione*, "Casabella", numero monografico a cura di V. GREGOTTI, 498/499, 1984.

⁶ Testo originale pubblicato su "unaparolaalgiorno.it": <https://unaparolaalgiorno.it/significato/T/talento>

⁷ <http://www.dagospia.com/rubrica-31/arte/regina-liberta-ultima-intervista-zaha-hadid-giornale-122528.htm>

⁸ G. SAMONÀ, *Introduzione*, in *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari 1968.

⁹ Z. HADID, *Intervista con Richard Levene* (1992), in *Zaha Hadid, 1983-2004*, "El Croquis", 2004, cit. in M. COPPOLA, *Architettura post decostruttivista*, 1. *La linea della complessità*, Deleyva, Roma 2016, p. 71, nota 10.

¹⁰ P. AURELI, *Il progetto dell'autonomia*, Gudlibet, Macerata 2016, p.175.

¹¹ M. McLEOD, *Architettura e politica nell'era reganiana* (1989), ora in M. BIRAGHI, *Le Parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, Einaudi, Torino 2009, ¹² *Ivi*, p. 445.

¹³ Cfr. J. RAJCHMAN, *Effetto Bilbao/Bilbao Effect*, in *USA, architettura come spettacolo*, "Casabella", numero monografico, 673/674, 2000.

¹⁴ M. BIRAGHI, *Storia dell'architettura Contemporanea II. 1945-2008*, Einaudi, Torino 2008, p. 426.

¹⁵ Z. HADID, *Conversazione con Rem Koolhaas e Hans Ulrich Obrist*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Berlin 2007, p.86 (Conversation series, 8), cit. in M. COPPOLA, *Architettura post decostruttivista*, cit., p. 71 nota 9.

¹⁶ Z. HADID, *Conversazione con Margherita Guccioni*, da G. LEONI, *Zaha Hadid. L'architettura, i protagonisti*, La biblioteca di Repubblica - L'Espresso, Roma 2003, cit. in M. COPPOLA, *Architettura post decostruttivista*, cit., p.113, nota 1.

¹⁷ LE CORBUSIER, *Ineffable Space* (1946), trad.it *Lo spazio indicibile*, in *Le Corbusier. Scritti*, a cura di R. Tamborrino, Einaudi, Torino 2003.

soglie

a cura di
aldo peressa

Il senso di questo nome "Soglie" è racchiuso nel valore fisico, architettonico, oltre che letterario, che il termine esprime: luogo materiale, non solo punto di passaggio, àndito di entrata (ma anche di uscita) tra due àmbiti diversi. Ma pure luogo di stazione, di sosta e di indugio, quindi spazio che favorisce la riflessione su quanto vien lasciato alle spalle e quanto è atteso; e poi esordio, principio, condizione al limitare del problema che ammette il discorso in una forma parabolica, aforistica, piuttosto che sistematica. Infine, luogo di ricovero e riparo: a un'estremità del campo del cosiddetto Tappeto Santo della Moschea di Ardebil si legge: "Io non ho altro rifugio nel mondo che la tua soglia, il mio capo non ha altra protezione che la tua porta". Ma, a ben guardare c'è, forse, un'altra via d'uscita (o d'entrata).

via dell'innovazione s.n.c.

aldo peressa

S.n.c. sta per "senza numero civico". Questo perché l'architettura che viene documentata dalle immagini a corredo scattate in corso d'opera è situata in una strada appena realizzata che prende il nome, appunto, di via dell'Innovazione, ma è ancora priva di numero civico. Quindi una nuova architettura, insediata in una via intitolata all'Innovazione, ancora senza identificabilità. Di più, l'architettura in questione è, in effetti, un complesso architettonico industriale costituito da diversi corpi di fabbrica che ospiterà una realtà produttiva altamente innovativa: per il settore merceologico cui appartiene – quello delle biotecnologie –; per la natura del prodotto – la sintesi di attivi vegetali ottenuti mediante un processo di coltura cellulare –; per il concept energetico che ne ha accompagnato la progettazione – l'impiego di fonti di energia rinnovabile, i sistemi di climatizzazione ad alta efficienza energetica, la ventilazione meccanica bilanciata, l'assenza di emissioni di CO₂ nell'atmosfera, la telegestione degli impianti ecc. – per i sistemi costruttivi adottati, finalizzati all'integrazione dei fattori naturali nel progetto, come il controllo e la gestione dell'irraggiamento solare diretto sulle superfici opache e trasparenti realizzati mediante forti isolazioni e un dispositivo di pannelli frangisole mobili e orientabili in funzione dei cicli solari; per i materiali costruttivi impiegati – le ampie facciate continue termoisolate e i tamponamenti in vetro ad alte prestazioni – l'adozione spinta di sistemi di automazione, controllo e monitoraggio infrastrutturale e dei processi industriali.

Perciò questa compresenza di fattori produttivi, impiantistici, formali, gestionali, amministrativi persino, mette in luce in modo netto quale prospettiva complessa si apra nell'affrontare il tema dell'Innovazione in architettura, senza entrare nel merito delle questioni relative al disegno, alla produzione iconografica dei dati da elaborare, agli strumenti di calcolo.

Via dell'Innovazione s.n.c., dicevamo. Ora, più che una questione di toponomastica l'apposizione s.n.c. è un vero e proprio artificio retorico che ci permette di esplorare, da un lato, lo scarto che si determina tra un concetto alquanto complesso, comunque instabile – qual è quello di innovazione – e la sua istituzionalizzazione (un nonsenso!), e la fragilità dello stesso quando lo si consideri fattore primario di produzione della forma mediante la tecnica e i modi della sua (presunta) amministrazione e controllo.

Normalmente si intitolano le strade – le nuove strade – agli eroi, ai padri della patria, agli uomini e donne illustri, anche ad animali e piante, persino a numeri ordinali e cardinali, ma battezzare una strada con l'attributo dell'Innovazione è un po' come mettere il carro avanti ai buoi, è, di fatto, un modo per far rientrare senza esitazioni questo fattore nello specifico della logica economico-produttiva.

In effetti, il largo consumo di questo concetto, soprattutto nel linguaggio dell'economia politica, dimostra come il prevalere della tecnica faccia piazza pulita di ogni complessità e tagli corto su una presunta alternativa alla sua potenza globalizzante, dimostrando in fin dei conti come l'assunzione dell'innovare nella sfera del progredire non lasci alcun dubbio sulla natura eteronoma, neoliberista della questione.



in questa e nelle pagine successive,
foto © Leonardo Peressa, 2017.

Infatti, alla domanda "Che cos'è l'innovazione?" si risponde – all'interno delle svariate Community Innovazione & Tecnologia – senza mezzi termini: "Una conditio si qua non del progresso economico e sociale. È il mezzo attraverso cui sosteniamo la qualità del nostro stile di vita, è la fonte principale del reperimento di nuovi prodotti e del miglioramento dei processi organizzativi delle nostre imprese, è lo strumento che ci consente di rispondere in maniera adattiva al costante mutamento di modelli produttivi, assetti demografici, condizioni ambientali"¹.

Proprio per queste ragioni, la mia idea è che il paradigma dell'innovazione non abbia alcun nesso con la creazione del nuovo, che innovare non significhi affatto fare cose nuove e che, anzi, l'atto dell'innovare intervenga in una realtà facendo in modo che più che essere appaia nuova.

In estrema sintesi, l'atto innovativo oscilla tra l'alterazione dell'esistente per far sì che ne derivino nuove apparenze e la sua riproposizione attualizzata in modo che quel che c'è risulti nuovo, ovvero più aderente alle neoistanze, alle logiche tecniche ed economiche sopraggiunte.

In ogni caso, in tutto ciò c'è qualcosa che ha a che fare con un intendimento persuasivo, per non dire, seduttivo, un agire volto a produrre, mediante la spettacolarità dei mezzi e dei linguaggi, l'effetto del nuovo, fino al punto di trasfigurare le apparenze in apparizioni.

Ma dov'è, allora, il nuovo? E dove va cercato? In che consiste il nuovo in architettura, nell'opera architettonica?

"Non vuoi né ripetere il già detto né trovare l'indicibile; non vuoi essere né un'inutilità né una vanità. Vuoi il nuovo, ma sai che nelle cose è il nuovo [...] e non t'indurrai a trovarlo, affatturando e sofisticando. Il nuovo non si inventa si scopre"².

Secondo questa lezione il nuovo è nelle cose, va ricercato nella realtà delle cose, attraverso un lavoro di disvelamento, di smascheramento, di sottrazione dell'inessenziale: "Così deve operare, facendo a ogni momento qualche rinuncia... Perché l'arte [...] è sempre una rinuncia. Ho detto che deve togliere, non aggiungere: e ciò è rinuncia. Deve fare a meno di tanti ghirigori, così facili a farsi, di tante bellurie, così piacevoli alla vista, di tante dotature, che danno tanta idea della propria ricchezza: e questa è rinuncia"³. Ma la realtà delle cose è dominata dalla tecnica attraverso la quale avviene "la trasformazione più profonda del mondo che mai sia stata sperimentata sulla terra. Il trasformarsi delle cose è il loro divenir altro. La volontà (divina, individuale, sociale) è, essenzialmente volontà che le cose divengano altro; la tecnica è ormai la forma più potente della volontà. Dispersa all'inizio nelle infinite operazioni tecnologiche in vario modo specializzate, la tecnica tende oggi a costituirsi come un unico Apparato planetario i cui elementi sono interdipendenti"⁴.

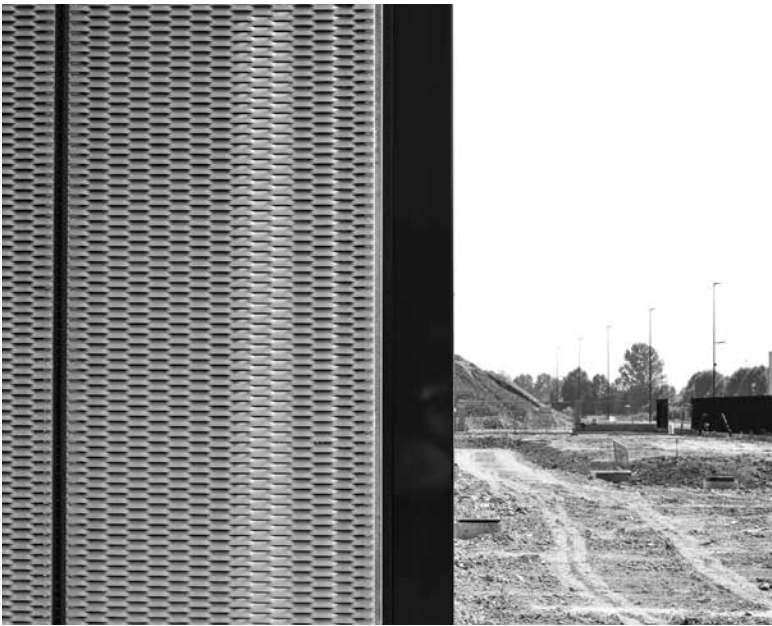
È, quindi, la tecnica la realtà delle cose. Ma il dominio della tecnica sulle cose, la sua missione trasformativa, la tensione infinita a realizzare scopi si scontra col fatto che non è nella realtà delle cose che risiede il senso ultimo dell'opera.

L'opera d'architettura è fatta sì di materiali, di elementi costruttivi, di sistemi, di impianti – in una parola, di tecniche (quanto di più reale si possa intendere) –, ma tutto ciò è in ultima istanza uno dei mezzi (forse il più complesso, talora ingombrante) attraverso i quali l'architettura trasmette in forma mediata, per via d'allusione, il suo senso, la propria cifra espressiva. "Il 'reale' nell'opera d'arte, le superfici e le masse, i colori e i materiali ... tutto questo ha il carattere di allusione mediante cui l'artista fa comprendere allo spettatore quello che propriamente intende comunicare [...]"⁵. Ma l'oggetto della comunicazione non è nella tecnica, nella realtà della tecnica: "Proprietà essenziale dell'opera d'arte è di non risiedere, col suo nucleo più proprio, nella realtà. Reali sono i colori, i materiali con cui sono costruiti gli edifici, però tutto questo non le è peculiare. La sua specificità consiste [nella] compenetrazione fra essenza dell'uomo ed essenza dell'oggetto [...] che emerge nel manifestarsi dell'espressione... Il suo nucleo peculiare è irreali non perché sia spirituale, ma perché è un contenuto della rappresentazione"⁶.

Ecco, quindi, il punto. L'innovazione, che trova nella tecnica il suo campo di applicazione, pur giovandosi dei più alti esiti delle produzioni tecnologiche, non è fattore sufficiente per connotare la qualità, se non il destino dell'opera d'architettura.

"La tecnologia è molto più che un metodo, essa costituisce di per sé un mondo. Ma soltanto dove viene lasciata interamente a se stessa rivela la propria vera natura: non solo un utile strumento ma un qualcosa di auto-





sufficiente, un qualcosa che possiede un senso e una forma efficace. Ciò è ancora tecnologia o è già architettura? Forse proprio questo è il motivo per cui alcune persone sono convinte che l'architettura sarà superata e rimpiazzata dalla tecnologia. Accade proprio il contrario. Dovunque la tecnologia trovi il suo reale adempimento, essa trascende nell'architettura. È vero che l'architettura dipende dai fatti, ma il suo reale campo d'azione è nel regno del significato”⁷.
In conclusione. Scambio di battute in cantiere tra l'architetto e l'impiantista.

Architetto Ma lo sa lei, ingegnere, perché i templi greci sono belli?
Impiantista ?
Architetto (trascurando alcuni particolari, per essere apodittico) Perché non ci sono impianti!
Impiantista Sarà, ma gli architetti fanno dei bei progetti e poi si accorgono che ci sono anche gli impianti...

E così sia. Ah, l'impiantista, comunque non sa di aver espresso una visione flaubertiana della professione. Infatti nel suo *Dictionnaire* Gustave Flaubert annota: “Architectes: tous imbéciles. Oublient toujours l'escalier des maisons”⁸. E – definitivamente – così sia.

NOTE

¹ *L'ecosistema per l'innovazione, Technology Forum 2015*, The European House - Ambrosetti, Milano 2015. Nello stesso testo ci si chiede: “Che cos'è l'innovazione?” E ci si risponde:
- Mix di creatività e iniziativa per generare nuove combinazioni.
- L'introduzione di qualcosa che in un certo contesto è nuova.
- Nuove idee, nuovi modi di vedere le cose.
- Qualcosa che cambia le regole, stabilisce nuovi confini, introduce qualcosa di non previsto/contemplato o conosciuto.
- Un nuovo prodotto, processo, struttura che crea nuovo valore.
- Un breakthrough (il miglioramento è incrementale).
- Un processo di trasformazione che cambia la struttura interna e l'ambiente esterno.
² G. PASCOLI, *Il fanciullino*, www.classicitaliani.it/pascoli/pascoli_fanciullino.htm
³ *Ibid.*
⁴ E. SEVERINO, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina, Milano 2003.
⁵ R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, Morcelliana, Brescia 1998.
⁶ *Ibid.*
⁷ L.M. VAN DER ROHE, *Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010.
⁸ G. FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*, www.leboucher.com/pdf/flaubert/b_fla_di.pdf

theorein

a cura di
massimo donà

La sezione “Theorein”, la cui denominazione rimanda a un peculiare ambito tematico, è da un lato fortemente connessa all'esercizio (o ar-te) del vedere (cioè, a quell'esercizio che dell'ars architettonica è la cifra più significativa), dall'altro allude a un modo del vedere. Eppure “vedere” non è tout-court contemplare. Il vedere con gli occhi del corpo, infatti, più propriamente, è ciò su cui il contemplare si sofferma, si acquieta, appunto nel comprendere. Il contemplare, che è innanzitutto un “pensare”, dà nome e si interroga su ciò che il “vedere” vede, su ciò che il vedere sensibile incontra.
Allora, proprio in base a quanto abbiamo visto fino a questo punto, dovrebbe ormai poter essere facilmente compreso per quale motivo il criterio metodologico di fondo, su cui ci regoleremo nello strutturare questa sezione della rivista, consisterà per lo più nella scelta di un nome particolarmente significativo, di un'espressione concettuale e dunque di un mondo di fenomeni (di “veduti”) quali quelli che quel certo “nome” chiama inevitabilmente a sé sulla base di una secolare tradizione di grandi esperienze di pensiero.

innovazione

massimo donà

Per i rappresentanti della “saggezza convenzionale” l'essenza della sicurezza e dello status è interamente in un'unica forma di conoscenza acquisita, sicché un'innovazione non è più una novità ma un annichilimento.
Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, trad.it., Garzanti, Milano 1986, p. 89

In-novare significa rendere nuovi. O meglio, inscrivere nell'orizzonte del *novum*. D'altro canto, quello del farsi “nuovi” è un antichissimo proposito degli umani. Si pensi solo all'Apocalisse di Giovanni, libro con cui si chiude il cosiddetto Nuovo Testamento. Lì (nei capitoli 21 e 22 del medesimo) si prospettava già l'avvento di nuovi cieli e nuove terre. Quasi prospettando una nuova creazione dell'essente tutto intero. Una sorta di trasfigurazione dell'esistente volta a rendere manifesto il mistero stesso di Dio.
“E vidi cielo nuovo e terra nuova” (Ap. 21, 1). Il Veggente di Patmos vide l'angelo levare la mano destra verso il cielo e giurare che non vi sarebbe stato più tempo. Insomma, ci si sarebbe fatti “nuovi” solo con la *fine* del “tempo”. Il tempo doveva finire: questa era l'unica condizione che avrebbe consentito il disegnarsi dell'unica vera grande e inaudita *novitas*. Ché, “nel tempo”, si può esser *nuovi* solo nella misura in cui qualcosa, del rinnovantesi, rimanga quel che già era, prima del suo rinnovarsi; e dunque solo in relazione al non rinnovarsi del rinnovantesi. Qualcosa deve permanere, affinché il nuovo possa apparire nuovo rispetto a quel che era *prima del suo sopraggiungere*. C'è sempre un rispetto-a-prima che istituisce un legame, e dunque un'identità con il prima. E dunque il non rinnovarsi di quel che continua ad essere, appunto, quello di prima – di cui, con l'evento del rinnovarsi, apparirebbe l'essersi in qualche modo rin-novato.
Ma quella relativa al *farsi nuovi* è sempre stata anche un'aspirazione del pensiero in quanto tale.
Anche Andrea Emo, immenso pensatore del Novecento italiano, ebbe a scrivere che: “Il pensiero aspira non tanto a creare, quanto ricreare il mondo; in esso tutte le cose, dopo essere, per sua virtù, morte, debbono per sua virtù rinascere; il pensiero, analizzando, uccide e appunto perciò vuole che tutto rinasca in un nuovo cielo e in una nuova terra, che sono appunto il cielo e la terra dei risorti. Sotto nuove forme rinascono unità e pluralità, sentimenti e passioni, verità ed illusioni. E in tanta varietà si stabilisce un misterioso legame di unità, quel legame appunto che unisce i risorti, che sono affini appunto perché hanno egualmente sperimentata la morte. La morte è forse la vera esperienza dell'unità?” (*Quaderno* 30, 1934). Eppure, mai come oggi il discorso pubblico è costellato da continui riferimenti al bisogno di “innovazione”. Ormai ci si appella ossessivamente al bisogno di farsi nuovi. Come se mai lo si fosse voluto, esser nuovi.
Il fatto è che, con la modernità, tutto ha cominciato a scorrere sempre più velocemente. Il tempo lento della riflessione (con le sue divagazioni, le sue sospensioni, le sue incertezze, i suoi dubbi e le sue digressioni) è stato travolto e oscurato da una progressiva e da ultimo pressoché totale rimozione. Guai a rallentare il ritmo; bisogna essere sempre “più nuovi” – bisogna

usare nuovi materiali, inventare nuove forme, rendere sempre più veloce il raggiungimento delle mete prefissate (in relazione a qualsivoglia progetto). Chi si ferma è perduto!

Come se si volesse prima o poi riuscire ad azzerare la distanza che è sempre intercorsa tra il proposito e la meta da realizzare. Come se ci si volesse *fare nuovi*, nel proposito realizzato, con velocità tendenzialmente assoluta. Ossia, *istantaneamente*. Mirando a far sì che nessun tempo separi più il *prima* dal *poi*. L'intenzione dalla realizzazione.

Ma se davvero ci riuscisse di eliminare tale distanza, ci troveremmo in una situazione quanto mai "paradossale". Ché, se si attuasse "immediatamente", per ciò stesso, il supposto *novum* (il "poi") finirebbe per trasformarsi... facendosi perfettamente identico al *prima*. E nulla saremmo, se non quello che già da ora non-siamo.

Per questo, la delirante e progressiva riduzione della distanza che, sola, fa del *novum* una "promessa" – sostenuta da semplice "speranza" –, potrebbe risolversi nel paradossale annullamento della stessa "novità" che crediamo di cercare e guadagnare... sì da impedire la 'sorpresa' che essa può sempre anche riservarci. Vanificando da ultimo il senso stesso di una vita caratterizzata da quell'*attesa* che solo la follia degli umani può sperare di ridurre e da ultimo cancellare, non comprendendo che, proprio azzerandola, rischia di vanificare la *speranza* stessa che la vuole.

i nuovi leader politici dovranno interpretare il transito di civiltà: a colloquio con il filosofo salvatore natoli

massimiliano cannata

"La fiducia è un legame aurorale che non può evaporare nel nulla, ne sentiamo il bisogno a dispetto di ogni apparenza. Abbiamo, infatti, ricevuto affetto e sicurezza fin dall'origine, nasciamo per un atto d'amore. Significa che il bene viene prima del vero e del buono". La riflessione di Salvatore Natoli, pensatori tra i più acuti e attivi del nostro universo accademico, comincia da questa evidenza che il palcoscenico tragico di un'attualità dominata dalla paura e dall'angoscia vorrebbe negare. "Il nostro approccio alla realtà dovrebbe essere caratterizzato da apertura, fiducia ottimismo" si legge nell'ultimo interessante saggio (*Il rischio di fidarsi*, il Mulino, Bologna) di Natoli, che ha insegnato Filosofia teoretica presso l'Università degli Studi Milano-Bicocca e Storia delle idee presso l'Ateneo Vita-Salute San Raffaele di Milano. Si tratta di uno scritto per molti aspetti illuminante che offre una ricognizione a tutto tondo dei processi di cambiamento che stanno trasformando la politica e con essa la rete delle relazioni sociali, fino a toccare i modi di concepire e attuare la democrazia in un mondo segnato dalle disuguaglianze e più che mai lacerato dai conflitti e dalla violenza. Non è difficile constatare – ed è questo il punto centrale dell'analisi dello studioso –, come nella nostra società ci sia una crisi diffusa di fiducia, che riguarda in particolare proprio le istituzioni la deriva di questo sentimento negativo trascina i poteri delegati, e le relazioni personali. Tale fenomeno determina la crescita delle istanze di autotutela, diretta conseguenza dell'individualismo moderno, centrato su una presunzione di autosufficienza. Detto in sintesi: ci illudiamo di poter fare da soli. Rispetto all'altro non instauriamo una relazione di confidenza, ma di chiusura, di reticenza, fino a rifiutarci di chiedere. Una tendenza pericolosa che può portare al solipsismo, che è l'antitesi non solo della politica, intesa in senso alto, ma anche della polis, come luogo del confronto e della convivenza, in cui gli uomini organizzano la vita sociale e progettano il futuro.

Partiamo dalle istituzioni

Professore, per capire se la politica ha uno spazio possibile di rinnovamento, partirei da una riflessione preliminare sulla qualità delle Istituzioni. Stiamo assistendo ad una progressiva erosione della fiducia dei cittadini verso chi li rappresenta. La crisi della politica comincia da qui?

Il discorso è molto complesso. Se ci soffermiamo sulle istituzioni dobbiamo pensare che l'indicatore della fiducia, da cui prende le mosse la mia ricerca, non è quantificabile nel quotidiano, non siamo in una parola nelle condizioni di sperimentare nel breve periodo i possibili benefici di una efficace *governance* della cosa pubblica. L'istituzione è il dispositivo che mette in relazione persone che non si conoscono, innescando un processo di fiducia indiretta. Un'istituzione è un bene sociale nella misura in cui permette che le aspettative avanzate dal corpo collettivo non vengano disattese ed entra in crisi quando non riesce a garantire l'efficienza del sistema. Il meccanismo si è oggi inceppato perché reagire con la rapidità richiesta è diventato sempre

più difficile, in una società che tende a gonfiare le aspettative a dismisura. Questo innesca uno scollamento tra le élite e il popolo.

Per quale ragione l'innovazione è al centro di molti dibattiti, ma in realtà in pochi la praticano e sono ancora meno quelli che hanno fiducia nel cambiamento?

Non solo è difficile innovare, ma va aggiunto che le sclerotizzazioni burocratiche fanno il resto rendendo il sistema refrattario a recepire il disagio della società. Ed è quello che sta avvenendo per esempio alla nostra macchina dello stato, con il risultato che il sistema politico – amministrativo è sempre in ritardo rispetto ai ritmi con cui si evolve la società. La sfiducia in un tale eco-sistema diventa inevitabilmente fisiologica. Per invertire il trend servirebbe una grande capacità di riassetto cognitivo insieme e una corretta percezione della modificazione sociale da parte del management e delle classi dirigenti. Esiste, infatti, un'inefficienza che potremmo definire fisiologica del sistema, determinata dalla sclerotizzazione di ruoli e funzioni che hanno creato nel tempo sacche di rendita di posizione, difficili da intaccare. Il deficit cognitivo che ne consegue è comprensibile, anche se non giustificabile. Maggiormente condannabile è invece l'atteggiamento di chi ha compreso molto bene che è giunta l'ora di mutare atteggiamenti e strategie, ma volutamente frena ogni possibile azione di rinnovamento per difendere la propria area di influenza.

Il rigurgito di conservatorismo, che sta condizionando il ricambio delle élites da dove trae origine?

Una delle spiegazioni della crisi delle nostre élites è sicuramente individuabile nella scarsa volontà da parte delle classi dirigenti di dare forza a un decisivo salto generazionale basato sul merito e sulle competenze. In questo c'entra la politica, perché istituzioni e politica confinano, non dimentichiamocelo. Lo stato amministrativo dovrebbe essere formalmente indipendente, ma le scelte che ne possono mutare indirizzi e sviluppo sono prettamente di natura politica. Molti guasti vanno spiegati in questa logica.

Possiamo fare un esempio per entrare in quell'orizzonte della prassi, da cui appunto la politica non può, per sua stessa natura astrarsi?

Prendiamo la buona scuola, la riforma della PA. Il cammino è stato avviato, ma ciascuno in realtà voleva e vuole la riforma di un settore non suo perché non vuole pagare alcun prezzo. Le riforme hanno sempre un costo e qualcuno lo deve pagare a vantaggio del sistema nel suo complesso: le riforme, l'innovazione richiedono sforzi ed insieme rinunce. Il “renzismo” probabilmente sarà un episodio di passaggio della società italiana: non sappiamo se sia finito, in ogni caso pare per molti aspetti già riassorbito. Ma detto questo, una cosa è certa: quando ci si prova a toccare – e per davvero – alcuni nodi del sistema più che ottenere consenso s'innesca una reazione di rifiuto e di ostilità. Questo atteggiamento cozza con l'innovazione e con la necessità di svecchiamento del sistema, di cui avremmo certamente bisogno.

Alla luce della sua analisi viene a questo punto da chiedersi: la politica è intenzionata a risolvere i problemi o se ne vuole servire pretestualmente per crescere e continuare ad alimentare quelle inefficienze che in apparenza vuole combattere?

Oggi capita che vi siano forze politiche che trovano il loro nutrimento nella sfiducia: siamo in una situazione in cui il successo di talune forze matura sul disinganno nei confronti del governo/non governo di altre. Questa è cosa fisiologica nelle democrazie, ma meno normale è quel che accade quando ci si trova in congiunture economiche sfavorevoli e per di più di lungo periodo. Tutto ciò accumula risentimento e quanto più la crisi è lunga tanto più i nodi vengono al pettine e si pretendono soluzioni semplici e a breve. Di qui la disponibilità a dar credito a forze antagoniste proprio “perché tali”, prima ancora che abbiano fornito prove di credibilità. E così, per eterogenesi dei fini, la perdita generalizzata di fiducia genera creduloneria, spinge a dar fiducia a chi è contro semplicemente perché è “contro”.

Democrazia e leadership

Quanto incide tutto questo sulla qualità della leadership?

Moltissimo. Ingabbiati tra frustrazione e ira, gli individui appaiono spesso poco attenti, o comunque inadeguati, a individuare modalità efficaci per risolvere i problemi. Ciò dà luogo a un singolare paradosso: dal ritiro della fiducia alla disponibilità all'“azzardo”. Come dire: “proviamoci”. E questo

spesso motivato dal semplice rifiuto dello stato di fatto. Intanto qualcuno le soluzioni le troverà, probabilmente “fuori campo” e, magari, con poco disturbo. In ciò risulta visibile la crisi del modello classico della democrazia rappresentativa: capita, così, che chi ha rappresentanza poco decide e chi decide in genere si sottrae alla rappresentanza. E tutto ciò nonostante la rete che, come oggi s'usa dire, è il luogo eminente della *post-verità*.

Sfiducia e populismo finiscono così col coincidere, con quali rischi per il futuro della democrazia?

Non mi convince il termine populismo, troppo generico. In realtà si stanno registrando fenomeni di aggregazione con leader occasionali. Quando si verifica una situazione di disagio diffuso e una motivazione alla ribellione, appare, nel menu delle possibili soluzioni qualcuno che crea un capro espiatorio “pubblico” contro cui scagliarsi, che è poi il ceto politico dominante, l'*establishment*. La dinamica della protesta, nelle situazioni di crisi come la nostra, finisce allora col prevalere su quella della proposta e questo porta la collettività a fidarsi di un “liberatore”. Vi è una parte della popolazione, che per disagio tende a tirarsi fuori, in quest'ottica si può spiegare l'astensionismo dilagante, un'altra parte cavalca o meglio viene cavalcata da chi si mette a capo della protesta. In queste condizioni è difficile che emerga una figura politica capace di indicare grandi orizzonti senza che abbia i tratti della singolarità leaderistica.

Nel breve periodo ci potrà essere un cambio di passo?

Bisognerà trovare un riassetto di rappresentanza che possa vantare un indice di credibilità. La difficoltà è data dal fatto che se il sistema politico istituzionale non è assestato, per quanto possiamo tentare di intervenire non si vedranno benefici immediati. Diventa allora probabile che il consenso si esaurisca prima del successo delle riforme e che il riformatore paradossalmente paghi il costo delle riforme. Per invertire la rotta il ceto politico deve dimostrarsi capace di costruire agende realistiche, deve saper giocare sui tempi e interpretare le diverse fasi sociali nella loro evoluzione.

La situazione di complessità che viviamo è accentuata dal naufragio della vecchia forma partito. Sembra che la politica non abbia imparato a fare i conti con questa trasformazione sostanziale, che ne ha cambiato volti, profili, linguaggi. Cosa pensa al riguardo?

La forma partito costruita su un bagaglio di ideologie: il solidarismo cattolico, il classismo comunista, l'egualitarismo del socialismo utopista erano comprensibili perché agivano dentro grandi orizzonti valoriali. Era facile fino al secolo scorso comprendere il diritto e il rovescio, il parroco e il sindacalista, c'erano insomma figure concrete che si muovevano su un agone leggibile. Oggi siamo di fronte a una situazione in cui non è più possibile identificare dei meccanismi di sano equilibrio, di confronto e, per tornare alla riflessione fatta prima, di ricambio. In questa fase storica, se guardiamo anche a quello che sta succedendo in Europa e nel mondo, stanno prevalendo delle dinamiche di protesta sulla proposta, di conseguenza risulta difficile che possano emergere figure politiche che non abbiano i tratti del *leaderismo* individuale.

C'è insomma da ritenere che un grande pensatore come Norberto Bobbio non avrebbe nella contemporaneità scritto un saggio su “destra e sinistra”, categorie che sembrano sepolte dalla storia.

Queste categorie potrebbero funzionare, ma sono troppo generiche rispetto all'articolata complessità che caratterizza il mondo che viviamo. La destra tenderà sempre a tutelare le libertà, la sinistra a creare uguaglianza. Questo vuol dire che il loro compito storicamente non si è esaurito, a patto però che i nuovi leader sappiano rinnovare linguaggi e proposte, dimostrandosi capaci di interpretare il cambiamento. Le faccio l'esempio di Revelli, bobbiamo di formazione, che con la finalità di difendere gli ideali della sinistra ha assunto delle posizioni radicali sul fronte dei valori. Si tratta di uno esempio importante di attualizzazione del pensiero del maestro, che va considerato.

Il riformismo e innovazione sociale

La radicalizzazione non ha però portato grandi consensi alla sinistra nelle ultime competizioni elettorali. Forse non è la strada giusta per intercettare la domanda di riforme e di innovazione che proviene dal corpo collettivo, non crede?

Non può trovare consenso quel tipo di radicalizzazione perché non c'è più lo spazio motivazionale del partito, è il singolo che domina, mentre il partito è debole, quasi impalpabile.

La storia non avrebbe dovuto insegnarci qualcosa in questo senso?

Se guardiamo al Novecento tanto per non andare molto indietro ci possiamo accorgere che *leadership* individuali ce ne sono sempre state, e sono cresciute dentro grandi partiti. Il leader in quel contesto era il “ministro” di un “ideale”, anzi in quanto capo era il primo garante di quell'ideale. Togliatti era “il migliore”, un “papa” di una religione laica. Un leader individuale, che esprimeva una società a sfondo sacrale, anche se secolarizzata. De Gasperi rappresentava la chiesa, leader di un partito che incarnava un programma fondato sui valori cristiani. Nenni era un leader popolare, dai tratti così forti da far impallidire ogni improprio paragone con la parabola berlusconiana.

La società delle “reti” ha cancellato il metodo della mediazione, risulta imprevedibile capire chi avrà politicamente il sopravvento, perché anche il consenso risulta polverizzato, volatile. Dobbiamo rassegnarci a una costante instabilità?

Difficile dare una risposta. Si può, infatti verificare, che possa vincere le elezioni un movimento di protesta antigovernativo, che deve poi reggere a una contraddizione di fondo, perché governare e protestare contemporaneamente non è facile. C'è per capirci il rischio che il “rottamatore” rimanga rottamato. Al nostro ex premier Renzi è successo, potrebbe accadere anche a Grillo se si troverà a Palazzo Chigi, sarà perciò interessante osservare l'evoluzione dei movimenti e la creazione delle future *leadership* per analizzare l'evoluzione in corso.

Mentre la politica tarda ad avviare un percorso di autentico cambiamento, anche l'innovazione sociale segna il passo, con quali conseguenze?

Credo che l'assetto sociale stia mutando volto, perché si riformula. Se rimaniamo al caso Italia, va detto che il “berlusconismo” non si è dissolto come molti potrebbero pensare. Esiste infatti una “domanda di leader” ancora molto forte nel corpo collettivo. La maggior parte della popolazione che vive sulla propria pelle la crisi finisce con l'astenersi, prevale una sorta di “fiducia privata”. Vi è poi il fronte dei più esasperati che accede alla ribellione.

Astensionismo e sete di rivalsa quando non di rivolta. Siamo in un cul-de-sac pericoloso, come si fa a venirne fuori?

Bisogna stare molto attenti agli equilibri che si formeranno in questo specifico momento storico in cui il sistema della rappresentanza è fatto di aggregati momentanei, che necessitano che qualcuno si costituisca come un punto di aggregazione. Siamo a un transito di civiltà. Si sta consumando la civiltà centrata su valori stabili, su quei grandi sistemi di credenze che sono stati per secoli il basamento della fiducia. Le credenze e le fedi collettive hanno scandito tempi storici più o meno lunghi; quando questi sono venuti meno è cominciato a sopravvenire un mutamento di clima e di visione della realtà. Vi sono comunque ancora tracce di motivi ideali capaci di performare una condotta comune. La durata di Angela Merkel al vertice del potere così a lungo la si può per esempio interpretare come uno degli ultimi fuochi di una cultura fondata su blocchi sociali grandi a motivazione ideale, di lunga tradizione. Cosa che, ad esempio, è venuta meno, come ricordavamo prima, nel nostro paese, soprattutto a seguito della dissoluzione dei partiti.

Il passaggio dall'industriale al digitale sta determinando un profondo “salto di paradigma”, destinato a segnare la nostra epoca. L'universo della politica come si pone rispetto a questa profonda trasformazione?

Il corpo della società è segnato da un polimorfismo crescente, è fatta di vortici in fusione. È un concetto che si discosta dalla liquidità di Bauman. Gli individui non sono così liberi come si potrebbe pensare, hanno una capacità di movimento, ma solo dentro i vortici in cui sono trascinati. Le identità si strutturano attorno a punti di fusione. Bisogna vedere qual è il codice che struttura queste formazioni, che durano in rapporto alla capacità di codificazione che hanno. Vi sono, ed è questo l'aspetto più interessate anche ai fini della riflessione che stiamo facendo, soggetti che sono in grado di creare dei codici, dei nuclei di senso, saranno questi i nuovi leader.

La democrazia è un altro concetto di capitale importanza che avrebbe bisogno di rivalizzarsi e rinnovarsi. Cosa dobbiamo aspettarci?

La riflessione sulla democrazia implica un'analisi di teoria dei sistemi, perché in una società come la nostra i “sottosistemi” si sono moltiplicati, e hanno un loro spazio di autonomia e una loro politica che li governa. Ritornando su un piano più generale va detto che l'idea di democrazia, che discende direttamente dal modello classico, è legata a un sistema di rappresentanza, che deve essere capace di produrre un ordinamento finalizzato a regolare l'insieme dei sottosistemi. Non dimentichiamo che la legittimità che dà forza alla democrazia viene dal consenso, senza di cui non ci può essere alcun esercizio di potere. Aveva ragione Marx in questo senso.

Bisogna dunque tornare a Marx per innovare la politica?

Non intendo dire questo, voglio semmai sottolineare che aveva ragione il pensatore tedesco quando definiva lo stato come la “maschera”, la sovrastruttura del capitale, un potere delegato che si giustifica in una dinamica funzionale. C'è bisogno, oggi forse più che nel passato, della “finzione” di rappresentanza che veicolando il consenso deve avere il potere sufficiente per coordinare gli altri poteri, non certo per comandare su questi.

Il tema del potere decisionale degli esecutivi moderni è al centro del dibattito politico e filosofico della contemporaneità. Da più parti si paventa la possibilità di un autoritarismo strisciante dettato dalla necessità di accorciare i tempi della deliberazione. A risultare schiacciate sono le assemblee elettive, che sono di fatto lo spazio del dialogo e del confronto democratico. Quanto è reale questo rischio?

E qui che entra in gioco la democrazia. Se il potere decidente reale è distribuito nel corpo sociale, ci deve essere una “finzione” che tenga unita la società. Questa è la democrazia, che si attua attraverso il voto. Si tratta di una “finzione” necessaria, altrimenti avremmo una scomposizione sociale. Quando si verifica una crisi molto grave, come è avvenuto in questi difficili anni, i sottosistemi chiedono alla politica di ridare un ruolo allo stato. Nell'America di Obama si è puntualmente verificato. La democrazia ha in definitiva una funzione di stabilizzazione della società, proprio in virtù del grande potere che riceve dal consenso e guai ad alterare questo equilibrio, perché questo stesso consenso, intrecciandosi con un bisogno naturale di stabilità serve agli altri sottosistemi per sviluppare il loro ruolo.

Il destino del sindacato nell'ecosistema della post-verità

Lei sta toccando un altro punto dolens: in una società polverizzata i sottosistemi, a partire dai corpi intermedi e dai sindacati, possono continuare a innovarsi per cooptazione?

I sindacati sono parte del sottosistema politico, devono rimodularsi. In Italia fino a quando ha retto il modello ideologico classico hanno avuto il peso che sappiamo. Saltati però i vecchi equilibri bisognerà ridare una vocazione al corpo sindacale, cercando di privilegiare la rappresentanza dentro le aziende. È venuto il momento di superare una visione del potere sindacale, come essenzialmente legata alla capacità di contrattazione collocata al centro del sistema produttivo. Dobbiamo tutti spostare il focus del nostro impegno sulle imprese, cioè sulle realtà organizzative che stanno vivendo in concreto la trasformazione del lavoro, sulla spinta del digitale e di tecnologie sempre più pervasive. In questi ambiti si deve ora operare, nella consapevolezza che vecchi strumenti come lo “sciopero” hanno fatto il loro tempo. Ci si trova sempre più a operare dentro interessi parziali, lo sforzo deve essere quello di attuare i grandi valori della giustizia e dell'uguaglianza nei nuovi contesti produttivi. Un sindacato che conta deve, in una parola, essere realmente presente nelle aziende.

Poco prima Lei ha accennato a un termine che è stato considerato dai linguisti come la parola dell'anno nel 2016: “postverità”. La politica ha bisogno della verità o può farne a meno?

La questione della verità sorge quando si affaccia un problema, perché è la dimensione del problema che crea la differenza tra vero e falso. Per dirla in altri termini: in assenza di problemi nessuna questione di verità si pone. Quando una struttura affronta la perturbazione dell'ambiente in termini sistemici nasce il problema, solo allora si affaccia il tema della verità. Quella che assumiamo come uscita positiva del problema è per noi la verità. C'è una pragmatica della verità che istintivamente ci spinge alla soluzione del

problema, come accade ai bambini che si rivolgono al genitore, che se non ha cognizioni per dare una risposta si rivolge al docente che è portatore di una verità in relazione a requisiti riconosciuti di preparazione e competenza.

Qui entra in campo la formazione. Potrebbe essere questo l'antidoto al proliferare della post-verità?

Newton, Galileo, Popper ce lo hanno insegnato, proponendo di applicare il metodo scientifico, fondato su prova ed errore. È infatti impossibile porre una questione di verità se non introduciamo un bivio scettico. L'unico modo di far saltare la post verità è quello di introdurre lo scetticismo. Se ci riflettiamo la connotazione fondamentale della post verità, che va tanto di moda, è quella di fornire un contenuto di credenze, senza alcuna prova. È un esercizio che punta sulle emozioni e reazioni, e che ha come fine quello di atrofizzare la dimensione scettica della domanda.

La macchina dell'informazione sembra però poco interessata alla forza raziocinante dell'analisi. Per quale ragione?

Dinanzi alla diffusione di una notizia la prima reazione non dovrebbe essere il consenso, piuttosto dovrebbe scattare l'esercizio del dubbio. Torma ancora una volta l'impianto della grande tradizione umanistica: tanto più seducente è la proposta, tanto più bisogna dubitarne. Nella tradizione del monachesimo occidentale era la bella donna che assumeva la forma del diavolo tentatore. Tanto più bella era tanto più bisognava prendere le distanze. Agostino e Tommaso hanno esercitato la cultura della ponderazione, quella cultura del sospetto di cui in tempi più recenti ci hanno parlato Nietzsche, Marx, Freud. Il sospetto deve in sostanza diventare l'antidoto alla post-verità.

Non possiamo però sospettare di tutto, dobbiamo pure appigliarci a qualche cosa non pensa?

La post verità di cui oggi si parla (anche se sono restio ad abusare di un termine come "post" divenuto un *passpartout*) è un meccanismo che ha a che fare con l'inganno di massa. Anche le grandi ideologie possono rientrare nell'alveo delle "post verità", nel senso che sono state tradizionalmente accettate al di là di ogni possibile verifica. La differenza sta nel fatto che le ideologie si reggevano su grandi sistemi di credenze. In questo momento storico sta invece avvenendo che il motore della comunicazione e dell'informazione tende a generare un alone di "verità aleatorie", sfornandone una dietro l'altra, a catena, con l'unico scopo di abbagliare l'opinione pubblica e generare consenso abbassando ogni capacità critica.

Se si restringe la dimensione scettica, diventa difficile ogni processo di verifica e controllo. L'uomo tecnologico è destinato dunque a vivere in una bolla virtuale senza punti di riferimento?

Dobbiamo lavorare sulla formazione per creare una mentalità adatta a esercitare il meccanismo della prova, rispetto all'enorme mole di dati e notizie che spesso ci disorientano e che ormai provengono dalle fonti più disparate.

Solo l'intelligenza scettica è capace di verità, sembra un paradosso ma è questo l'unico l'antidoto efficace. Se ne tenesse conto anche la politica, probabilmente anche la strada dell'innovazione che abbiamo cercato di individuare in questa conversazione, potrebbe risultare più breve e più diretta.

spazi, tempi e forme dell'innovare

romano gasparotti

Mutare e ricreare rigenerando

Innovazione, dal punto di vista lessicale, è la forma sostantivale corrispondente al verbo latino *innovare*, nel quale vengono a incrociarsi due principali significazioni. La prima indica il *mutare* un certo stato di cose sì che esso appaia come *novum*. La seconda indica un *ricreare*, ovvero il riattualizzare qualcosa che già c'è. Ad entrambe tali significazioni si associa il senso di un riprendere forza e vigore da parte di un vivente che era andato incontro a un calo o a una stasi della sua potenza ri-generativa, come nel caso delle piante che, in primavera, rinnovano i loro organismi.

Il coappartenersi dei due principali significati – mutare e ricreare – pone l'attenzione, innanzitutto, sul fatto che innovativo propriamente non è ciò che assolutamente non c'era prima, vale a dire ciò che non ha alcun prima. Il senza-alcun-prima, ciò che non ha assolutamente nulla prima di sé, è l'originario, l'*origo*, l'*arché*. Non il *novum*. Quest'ultimo presuppone sì l'origine, ma non coincide con essa. Ne deriva che innovare non significa affatto essere originali ad ogni costo. Innovativo non è il totalmente inedito, ovvero ciò che, sino al momento del suo apparire, non era mai uscito in alcun modo dal suo nascondimento. Innovare non significa nemmeno ricominciare totalmente daccapo, manifestando ciò che mai era apparso prima, proprio perché esso è l'effetto di un ri-creare quale esito di un mettere all'opera ciò che è già stato creato, nel perpetuarsi e superpotenziarsi, in tal modo, della forza originante dell'origine.

Se l'innovazione non è la produzione di qualcosa di inedito e di assolutamente originale, nel contempo, il mutare che essa comporta non è nemmeno un unilaterale rifluire, ovvero il movimento del semplice ritornare all'origine. L'innovazione, infatti, resta l'opposto di ogni mera regressione. Il fatto che innovare comporti necessariamente un aver a che fare con l'origine non implica affatto alcuna adesione all'origine stessa. Aderire all'origine, nella piena identificazione con essa, non ha nulla a che vedere con l'innovazione. Del resto, da ogni puro ricongiungimento con l'origine, non scaturirebbe alcun rigenerarsi della forza dell'origine, bensì si avrebbe il sintomo, semmai, di un esaurirsi della sua vitalità. Il filosofo Friedrich Nietzsche ha parlato, per quest'ultimo caso, di *nichilismo passivo* caratterizzato dal fatto che "la forza creativa dell'inventare un *senso* scema"¹, perché "l'energia dello spirito può essere stanca, *esaurita*"². Sigmund Freud, da parte sua, sulle pagine tarde di *Al di là del principio di piacere*³, correggendo quanto sostenuto da lui stesso in precedenza, scrive che la massima e ultima aspirazione di ogni essere vivente non è quella di raggiungere una condizione permanente di piacere, restando in vita, ma quella di ritornare al puro stato inorganico, ovvero alla condizione che precede l'inizio della vita stessa, acquietandosi per sempre nella perfetta stasi dell'origine. Un istinto che Freud non considera affatto innovativo, bensì il suo esatto contrario.

Eterno ritorno dell'eguale

L'aver a che fare con l'origine da parte di ogni innovare non equivale mai ad un centrarsi ed è, quindi, l'opposto di un radicarsi stabilmente e immutabilmente in un certo luogo proprio. Di ciò ci danno esplicita testimonianza le stesse scienze botaniche. Come è stato recentemente ripreso dal critico e curatore d'arte contemporanea Nicolas Bourriaud⁴ in riferimento al nomadismo dell'arte *global* degli ultimi quindici anni, in botanica si distinguono le specie radicali da quelle radicanti. Le prime comprendono quegli organismi, i quali possono sopravvivere e svilupparsi solo piantando saldamente e definitivamente le proprie radici in un certo luogo, che mai potrà essere abbandonato. Sradicata dal suo luogo di appartenenza, la pianta inevitabilmente morirebbe. Le specie radicanti, invece, possono sopravvivere e svilupparsi solo rinnovando continuamente le loro radici e proiettandole sempre oltre – come l'edera o le fragole radicanti – nel terreno e negli spazi circostanti. Anche queste ultime specie hanno bisogno di radici – ne hanno addirittura di più – e quindi intrattengono e mantengono un rapporto con l'origine, ma i loro apparati radicanti non possono insistere immutabilmente nel medesimo luogo centrato, perché hanno bisogno di protendersi indefinitamente oltre il luogo di provenienza, senza mai, però, staccarsi da esso.

Lo spazio aperto alla continua innovazione dei radicanti, perciò, non è chiuso entro limiti determinati, chiusi e inoltrepassabili, ma è aperto, indeterminato e sempre in corso d'opera. La sua natura è squisitamente ottica, secondo l'accezione sostenuta negli scritti di Gilles Deleuze, in quanto trova ogni volta una sua momentanea delimitazione, sia pure secondo contorni elastici e sfumati, indefinitamente protesi verso l'infinito, come accade all'irradiarsi della luce.

Analogamente anche il tempo dell'innovazione non è il tempo crono-logico caratterizzato dalla successione lineare e progressiva di istanti l'uno dopo l'altro e l'uno fuori dall'altro. Innovare è qualcosa di ben più profondo che il semplice assecondare un presunto progresso.

A tale proposito, uno degli artisti più innovativi operanti tra la seconda metà del XX secolo e gli inizi del XXI, Shozo Shimamoto ebbe modo di dire: “Nel mondo dell'arte compaiono numerose forme nuove che godono dell'attenzione pubblica, ma esse dovrebbero essere chiamate 'tentativi di arte originale', mentre l'arte d'avanguardia è tutt'altra cosa”⁵. Essere all'avanguardia, nell'arte, non significa essere originali, bensì, secondo Shimamoto, essere capaci di stupirsi e di stupire e lo stupore non nasce mai dal totalmente inedito, né dall'assolutamente originale, dal momento che consiste sempre in un risvegliarsi e in un risvegliare, i quali si accompagnano necessariamente alla potenza innovativa di una ri-creazione. Prima di Shimamoto, un altro grande protagonista dell'arte del Novecento quale Marcel Duchamp aveva sostenuto che il progresso non riguarda mai l'opera d'arte in quanto tale, ma solo i supporti e gli elementi tecnici e strumentali che sono implicati nella sua produzione.

Se, allora, il tempo del progresso è quello linearmente e irreversibilmente crono-logico, l'innovazione artistica non è esclusivamente assoggettabile ad esso. La temporalità ultracronica – che non è affatto la negazione logica di *chronos* e, quindi, non definisce alcun tempo alternativo – in cui si rende possibile l'innovare, tiene indissolubilmente assieme la dimensione cinetica, nell'accezione eraclitea (*panta rei*) della mutazione e la necessità dell'eterno ritorno dell'eguale. A tale proposito, giova ricordare che, nelle sue varie formulazioni dell'enigma cruciale dell'“eterno ritorno”, Nietzsche sostiene che esso è la massima espressione della volontà di potenza realizzantesi nell'“*Imprimere* al divenire il carattere dell'essere”⁶. Nel senso che l'essere di ogni cosa è il suo divenire stesso, senza inizio, senza fine, senza scopo e senza Dio. In modo tale che il mondo “diviene, passa, ma non ha mai cominciato a divenire, né ha mai cessato di passare – *si conserva* nel divenire e nel passare... Vive di sé, i suoi escrementi sono il suo nutrimento...”⁷. A riprova del fatto che l'innovare non esclude né respinge nulla, nemmeno i suoi stessi escrementi e quindi non è mai il rifiuto del passato nel nome del progresso. Anzi, l'innovare, nel suo nutrirsi degli stessi escrementi del mondo, continuamente li rigenera, impedendo che essi persistano nella condizione immutabile appunto di puri *excrementa* (alla lettera ciò che, espulso da un corpo vitale, si distacca totalmente da esso giacendo per sempre come cosa immobile e inerte).

Il fluttuare della forma

Ogni autentico innovare, nella misura in cui non può prescindere dal dare forma o dal trovare una forma, implica una certa concezione e pratica del formare. In ogni caso mai la forma che determina e definisce l'opera prodotta isolandola nella sua identità escludente ed esclusiva. Bensì una forma capace continuamente di trans-formarsi. Una forma all'altezza delle estasi spazio-temporali che ogni innovare comporta. Una forma capace di assecondare la potenza dionisiaca tanto quanto apollinea e apollinea in quanto dionisiaca della vita che continuamente tramonta e risorge superpotenziandosi. Una forma che sia capace, quindi, di *fluttuare* dall'assolutamente semplice al più complesso per tornare al semplice e complicarsi di nuovo... Una forma capace di temperare la più bella armonia con le antinomie e i contrasti della dissonanza. Senza escludere nulla e, insieme e nel tempo, senza radicarsi ad alcunché.

NOTE

¹ F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1887-1888*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1971, vol. VIII, t. II, p. 27.

² *Ivi*, p. 13.

³ Vedi S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp.183-197.

⁴ Cfr. N. BOURRIAUD, *Il radicante*, tr. it. postmediabooks, Milano 2014.

⁵ S. SHIMAMOTO, *Avant-garde Art. Drawing Flowers in Wartime*, in www.shozoshimamoto.org/testi

⁶ F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1885-1887*, cit., vol. VIII, t. I, p. 7 [54]

⁷ F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza. Frammenti postumi*, ordinati da P. Gast e E. Förster-Nietzsche, ed. it. a cura di M. Ferraris e P. Kobau, Bompiani, Milano 1992, p. 559.

varietà

a cura di
marco biraghi
alberto giorgio cassani
brunetto de batté

Sezione "Varietà" come *varietas* e come *variété*. Luogo di incontro e di scontro tra diversi saperi e pratiche, libero da coerenze troppo asfissianti, che non teme di accostare tra loro mondi apparentemente lontani.

Intermezzo, benjaminiana "costellazione di eventi" e frammenti, crocicchio di strade che qui si incrociano ma anche si dipartono, costituisce un momento di riflessione aperta a ospitare su uno stesso piano e con gli stessi diritti progetti di architettura, opere prime, arti, filosofie, interviste, libri, mostre. Privilegiando soprattutto quei luoghi di cui questi differenti linguaggi dialogano tra loro, pur parlando una propria lingua.

In questo il riferimento al concetto di *varietas* albertiana appare inevitabile: contro ogni "normatività", tipologia fissa e "canoni", stabiliti, la sezione riflette le differenze, le mistioni, lo spettacolo vario e multiforme che costituisce la nostra attualità.

"Tamen quid affirmen, nihil satis apud me constitutum habeo: tam varia de istiusmodi rebus apud scriptores comperio, tamque multa et diversa ultro sese consideranti offerunt".

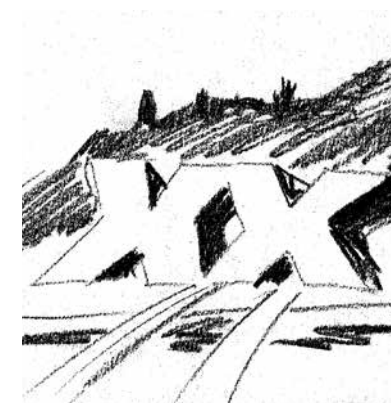
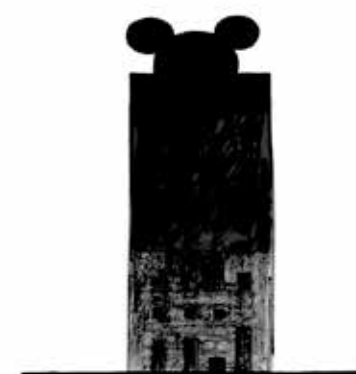
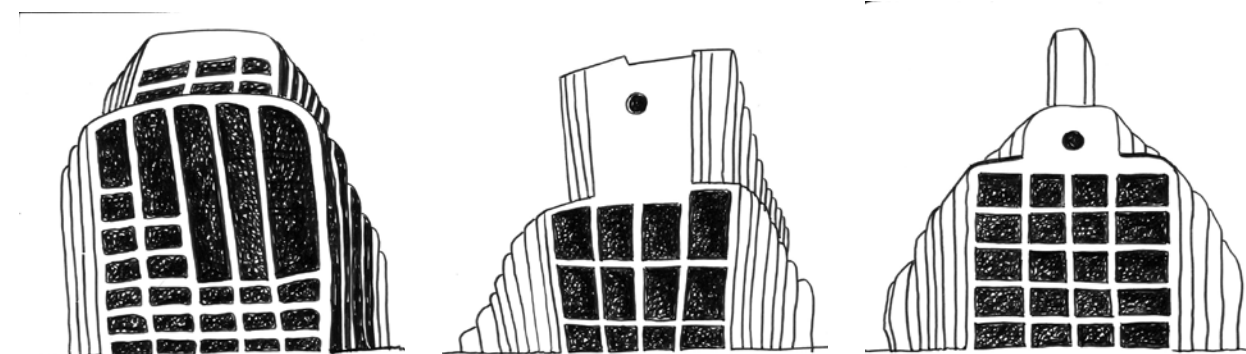
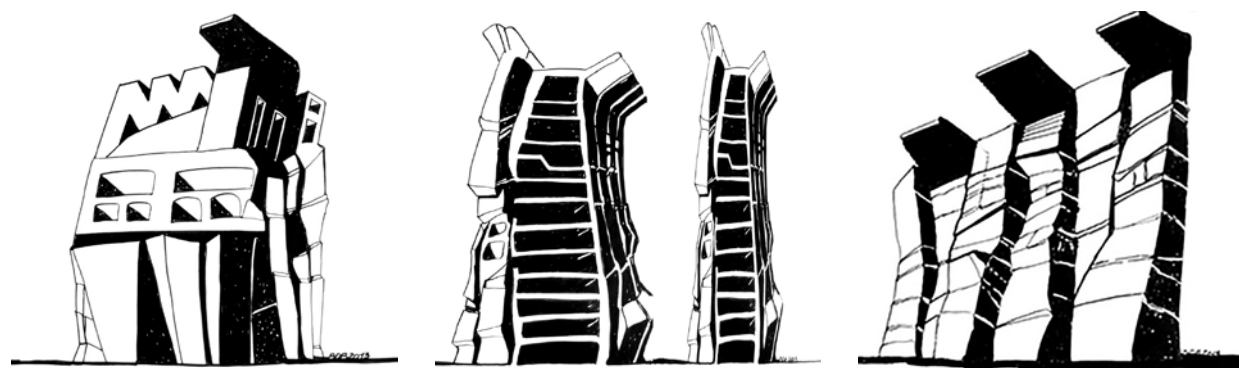
(*De re aedificatoria*)

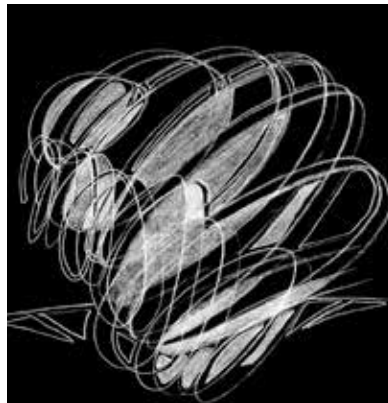
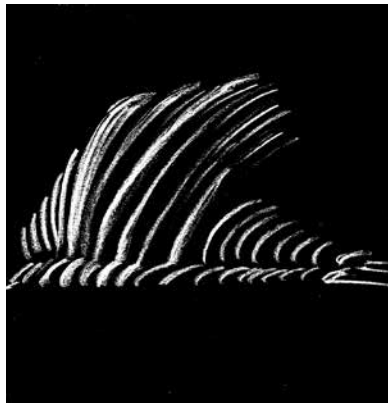
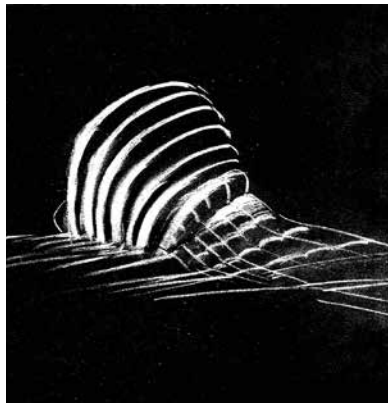
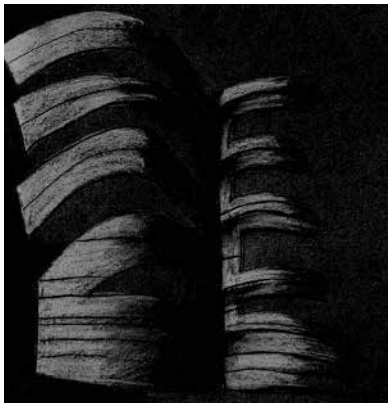
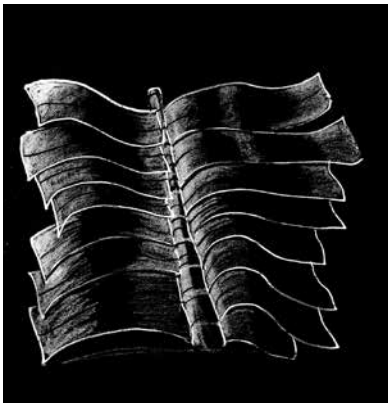
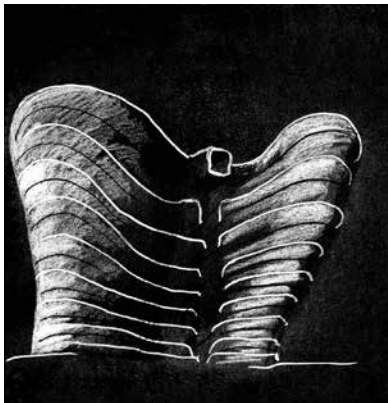
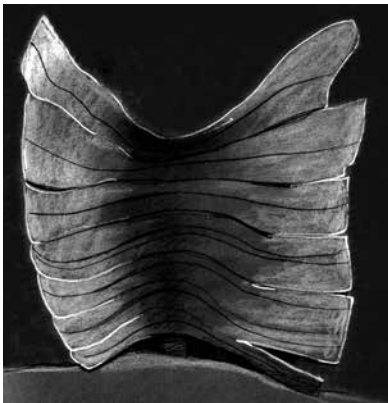
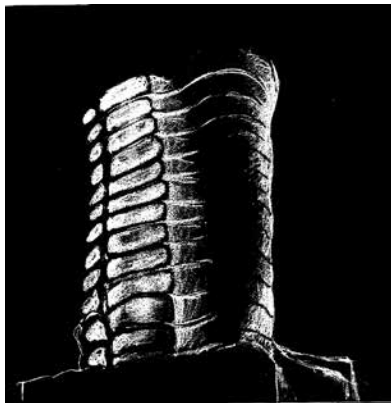
city
a cura di
francesca gelli
margherita petranzan

brunetto de batté

207

innovazione //
morfo_serendipità





massimiliano cannata

la “c-school”: quando l’innovazione connette saperi e genera ricchezza

È in atto un passaggio di civiltà, per comprenderlo appieno occorre investire in conoscenza a tutti i livelli. Nel passaggio dalla civiltà industriale alla società digitale si è compiuta una rivoluzione epistemologica senza precedenti, che ha modificato la concezione stessa del sapere e le stesse modalità di elaborazione, costruzione e trasmissione della conoscenza. Difficile prendere le misure rispetto a una salto di paradigma così profondo, le cui conseguenze sono ancora in larga parte da valutare e misurare. L'informazione alimenta il patrimonio della nostre cognizioni, ma quello che conta moltissimo è il modo in cui il patrimonio è sistematizzato e la storia della sua organizzazione: questi temi sono ancora poco affrontati sia dalle scienze manageriali sia dalle tecnologie ICT. Istituzioni e imprese sono sollecitate a dare delle risposte per essere all'altezza di una sfida globale, in cui la conoscenza diventa un fattore produttivo nell'orizzonte articolato dell'"economia circolare". Paolo Zanenga, ingegnere, ricercatore nel campo della costruzione di nuovi approcci al management, ha svolto un'importante attività internazionale di consulenza di direzione. Docente di Complessità delle reti della conoscenza: performance e governance dell'innovazione presso la Scuola di dottorato del Politecnico di Torino e *visting lecturer* in altre università italiane e internazionali, si è dedicato a temi di frontiera riguardanti il rapporto tra tecnologia ed economia delle organizzazioni. La pubblicazione del saggio *Le Reti di Diotima: Società della conoscenza ed economia della bellezza* (Carocci, Roma) ha portato alla fondazione di Diotima Society, l'associazione internazionale di cui lo stesso Zanenga è presidente.

Diotima Society ha dato vita alla C-school, struttura formativa che ha il compito di fare da catalizzatore dell'innovazione gettando un ponte tra il mondo classico, la società delle reti e il sistema produttivo. Un progetto ambizioso, che nasce dalla teorizzazione di un'alleanza non proprio scontata tra la società della conoscenza e l'economia della bellezza. Possiamo spiegare le finalità di questa iniziativa?

Partirei da un presupposto: quando si parla di *knowledge economy* spesso si intende una fase caratterizzata dall'uso intensivo delle tecnologie dell'informazione. Questo è però solo un aspetto e neanche il principale. Il senso più profondo presuppone la possibilità di generare ricchezza “trasformando conoscenza”. Siamo un passo oltre nella scansione di un percorso evolutivo che impone il coinvolgimento della scuola così come dell'Università, che non possono restare passive rispetto a questo profondo salto di paradigma. Cercare di essere il motore di una “ricostruzione sistemica” per anticipare piuttosto che subire fenomeni e processi in divenire, questo è l'intento che anima la nostra iniziativa.

Una scuola di connessione

Ma la c-school come si innesta in questa dinamica?

È la palestra formativa che deve aiutarci a entrare nella complessità attraverso la porta del sapere e della bellezza. Rifacendosi al ruolo della *scholè*, concepita nel senso classico con cui si intendeva uno spazio della vita e

delle attività umane, libero da costrizioni e contingenze, in cui è possibile progettare, dare sfogo alla creatività, la *C-school* vuole operare al fianco degli imprenditori che hanno bisogno di rispecchiarsi in contesti che non mortifichino la loro identità, ma che al contrario sappiano valorizzarla, contravenendo alla tendenza di un mondo globalizzato che vuole standardizzare, appiattendolo profili ed esperienze.

Diotima Society è dunque un “serbatoio di energie” che alimenta la circolazione di nuovi saperi, ma che colpisce anche l'immaginario per un nome che non appare certo frutto del caso. Da che cosa è stata dettata questa scelta?

Diotima di Mantinea è la sacerdotessa che nel *Simposio* di Platone definisce l'Eros, identificando nella Bellezza la connessione con il tutto. La nuova visione sistemica che vogliamo affermare si ispira a questo mito iscritto nella classicità. Questo non deve stupirci più di tanto dal momento che nell'economia circolare valori come bellezza, costruzione armonica, apertura diversità, fiducia, cura – anche se ancora a mio avviso colpevolmente sottostimati –, stanno riemergendo con degli impatti sul business molto più forti di quello che si potrebbe pensare. Sono tre i livelli di intervento attraverso cui si sviluppa il nostro progetto: Diotima Society è la riserva della *school*, costituita da una rete di visionari che arrivano da diversi paesi del mondo per sviluppare il paradigma della “conoscenza globale”. Individuata una *faculty*, si lavora in un clima di condivisione per riposizionare un problema economico, politico o sociale al fine di aprire prospettive esplorabili.

Ci troviamo di fronte a una scuola che non ha né docenti né aule tradizionali, ma che è fondata su una koinè di saperi trasversali. Quali sono gli esiti pratici di una realtà che non ha nulla di convenzionale?

Stiamo operando su diversi ambiti dalle infrastrutture ai servizi, agli assetti urbani che sono essenziali per la collettività e che devono essere ripensati. Dagli ospedali ai musei, dai parchi ai trasporti, la città “digitale” sta rivoluzionando la dimensione della convivenza tradizionale modificando l'idea stessa di vivibilità, di proprietà, ma anche il concetto stesso di città. Le faccio qualche esempio sulle attività in corso. Nella regione del Brennero, proprio perché transfrontaliera, abbiamo aperto un *atelier* che lavora sulla nuova Europa. Nello stesso ambito abbiamo già organizzato due incontri internazionali, in collaborazione con l'Euregio Tirolo. Non dobbiamo dimenticare che la crisi può infatti diventare un momento generativo di nuovi *pattern* (modelli n.d.r.), su cui possiamo ricominciare a pensare e creare. La ricerca di nuovi modelli è, infatti, uno degli aspetti chiave su cui si basa il nostro progetto formativo.

Con quali interlocutori vi confrontate?

C-school vuol dire scuola di connessione, non è una semplice etichetta ad effetto ma un *modus operandi* che coinvolge istituzioni, imprese, capitali, professionisti che intendono muoversi nei teatri del cambiamento con consapevolezza e apertura. In particolare, il patrocinio della CRUI [Conferenza dei Rettori delle Università italiane n.d.r.] legato alla cosiddetta “terza missione” degli atenei è un fatto prestigioso da cui cercheremo di trarre il maggior valore possibile per metterlo al servizio dei territori italiani, da Nord a Sud, senza distinzione. Intendiamo, infatti, capitalizzare la nostra esperienza per mettere a disposizione di chi vuole intraprendere saperi e valori, o per dirla con un linguaggio più concreto, capacità e mercati, al fine di creare un “topos”, cioè un luogo identificabile in un sistema di valori che può essere applicato ai diversi ambiti del business.

La contaminazione dei saperi

Quali sono i vantaggi reali per le aziende?

Ogni imprenditore può testare le sue idee e sapere che possono essere verificate e valorizzare senza che debba affrontare quegli investimenti e quegli oneri giganteschi, che servono per essere competitivi a livello globale. È la logica con cui mettiamo in campo gli *atelier* della *C-school* che sono generatori di idee, proposte domande che poi finiscono con l'atterrare nel concreto delle strutture produttive.

Non tutte le organizzazioni sono però pronte a recepire e ad adottare un metodo fondato sulla contaminazione e la trasversalità dei saperi. Incidere per trasformare assetti ed equilibri non è una partita persa in partenza?

Non sono d'accordo. A volte le imprese hanno organizzazioni rocciose gerarchiche molto rigide e tendono a rigettare violentemente proposte ec-

centriche, vi sono, però, anche contesti più porosi e quindi più permeabili. Rimane essenziale l'opera degli *atelier* entro cui le aziende possono intraprendere processi di innovazione di sistema senza dover fare i conti con le proprie strutture interne. È innegabile che ci saranno sempre delle aree di resistenza all'innovazione, anche se oggi stiamo finalmente comprendendo che la generazione di ricchezza va oltre i metodi tradizionali di produzione e avviene sempre meno in contenitori chiusi, perché si ha sempre più bisogno di polarità aperte. Teniamo presente che ci troviamo di fronte a una situazione in cui puntare su grandi investimenti fissi, o su assetti centrati sul modello di lavoro classico, non garantisce più vantaggi significativi. Sono i sistemi a rete, che diventano attrattori di capitali e di intelligenze. Le aziende che operano sul web sono l'esempio tipico di questa rivoluzione paradigmatica, quali uniche realtà in grado di condizionare miliardi di persone, con una forza paragonabile a quella che hanno esercitato nel passato le grandi religioni storiche.

Il lavoro da fare è enorme. Stiamo parlando di fenomeni culturali che riguardano la struttura profonda della società e degli individui, oltre che le logiche che attengono alla formazione e alla costruzione della classe dirigente del futuro. Come intendete procedere?

Non abbiamo certo la pretesa di cambiare il mondo, ci stiamo di fatto interrogando sugli strumenti che devono essere messi in atto per governare una realtà mutante. A questo fine abbiamo lanciato, in occasione di un recente seminario che si è svolto a Roma, la proposta di una scuola di “*epipolitica*” con lo scopo di rimescolare saperi ed esperienze anche nel campo della *governance* del settore pubblico. La crisi della politica richiede un lavoro di progettazione e di creazione di una zona di interazione tra le istituzioni e i cambiamenti in atto nella società.

“Nel passaggio dal paradigma industriale al digitale per dipanare la matassa occorre saper comprendere come i valori simbolici nascano da trame emergenti”. Nella brochure che illustra i corsi della C-School emergono queste parole-chiave. Possiamo spiegarne meglio il significato?

Siamo passati da un'economia basata sulle merci a una economia basata sui simboli. La contrapposizione tra soggetto e oggetto che la filosofia moderna da Cartesio a Hobbes aveva tematizzato fino al trascendentalismo di Kant è tramontata. Le premesse del positivismo sono state messe a soqquadro, l'oggetto è sparito, non è più in sé conoscibile, anche le scienze esatte hanno introdotto il calcolo probabilistico e il criterio di falsificabilità. In questo universo fluido dominato da un salto epistemologico dobbiamo saper individuare quelle tracce che sono il risultato dell'esplorazione, e che ci consentono di ritessere una trama di senso, senza di cui è impossibile costruire una narrazione. *Exploration, emergence, engagement* sono tre momenti essenziali attraverso cui l'uomo tecnologico può ritrovare un percorso di senso e le imprese la strada dell'innovazione. Il modello di umanità verso cui stiamo andando richiederà, infatti, a tutti di essere esploratori di sistemi. Dobbiamo attrezzarci.

Dal chaos al kosmos

La narrazione è così importante per le organizzazioni e gli attori del business?

Lo è non tanto per obbedire al vizzo oggi in voga del ritorno dello *storytelling*, inteso quale strategia di comunicazione persuasiva. La trama è l'equivalente del *pattern*, del modello che si avvicina al concetto classico del *Kosmos* che si contrappone per definizione al *Chaos*. Oggi produce ricchezza chi riesce a produrre *Kosmos*, chi è capace di generare ordinamenti che vengono prima dell'adozione di modelli, strumenti e norme. Per questa ragione la *C-School*, come ho accennato prima, sta dialogando con il mondo del diritto e della politica per far comprendere che la capacità di rigenerare gli ordinamenti viene prima del rispetto delle norme. La visione stessa della legalità e quindi i fondamenti della politica, intesa come espressione della volontà generale e costruzione della convivenza possibile, sono chiamati in causa in un profondo processo di ricostruzione sistemica, che è il fine ultimo del nostro lavoro di studiosi e uomini di impresa. Il ragionamento è ancora più cogente se consideriamo che a prendere il sopravvento sarà il modello della *sharing economy*, che è fondato sulla condivisione e sulla centralità dei beni comuni.

Dobbiamo dunque ritrovare Platone e Aristotele che hanno ancora molto da insegnarci per affrontare la complessità della società dei robot e dei big Data?

La grande filosofia classica torna prepotentemente a nutrire lo spirito dell'uomo contemporaneo che rivive il nomadismo nella nuova dimensione tecnologica. Aristotele ci aveva messo in guardia: le repubbliche incapaci di vivere una vita di *scholè*, cioè di coltivare il sapere in piena libertà e assoluta autonomia di pensiero, sono destinate al collasso. Sta a noi raccogliere l'eredità di un lascito così pesante e nello stesso tempo prezioso.

massimiliano cannata

università e impresa alleate per lo sviluppo: a colloquio con luciano violante

Il *Rapporto Italiadecide* 2017 (il Mulino, Bologna, cfr. www.italiadecide.it) si è focalizzato su un trionomio complesso, che riveste una rilevanza strategica per lo sviluppo: Ricerca, Università e Crescita. Si tratta di fattori interdipendenti che stanno trovando un punto oggettivo di convergenza nella “società della conoscenza”. Il sapere, nell’ambito di questo variegato orizzonte, è il “primo motore” di progresso e di produttività, in assenza del quale risulta di fatto impossibile progettare il futuro. Solo riaffermando la centralità dell’Università come istituzione e della ricerca, quale attività qualificante, potremo sperare di ridare slancio al nostro sistema-Paese, fiaccato da una crisi grave e interminabile. Di questi temi abbiamo parlato con Luciano Violante, presidente di Italiadecide, che ha da poco pubblicato per Einaudi *Democrazie senza memoria*, saggio che insieme a *Politica e menzogna* (2013) e *Il dovere di avere doveri* completa un’ideale trilogia di studio e di analisi dello stato di salute della democrazia, costretta a misurarsi con la dinamica di ecosistemi sociali e politici complessi, segnati sempre più dal profondo passaggio di paradigma dall’industriale al digitale. Questo “salto” epistemologico e culturale dovrà essere indagato più a fondo per comprendere tutte le potenzialità di sviluppo e di crescita che da una rivoluzione così profonda è legittimo aspettarsi.

Presidente Violante Università, Ricerca, Crescita, il Rapporto 2017 di Italiadecide ha deciso di orientare la sua indagine sull’orizzonte incrociato costituito da una molteplicità di problematiche. Quali sono state le ragioni di questa scelta e quale messaggio di fondo l’Associazione intende lanciare alle istituzioni e all’opinione pubblica?

Una delle parole d’ordine di *Italiadecide* è “sinergia”. Non c’è oggi sinergia tra ricerca e impresa e bisogna favorirla. Spesso i centri di ricerca, universitari e non, ignorano quello che serve alle imprese e le imprese non conoscono i prodotti delle ricerca scientifica che possono esser utili per la loro produzione. Fare sinergia è dunque il primo messaggio.

Globalizzazione e digitalizzazione sono le componenti che stanno mutando il profilo del capitalismo. Siamo di fronte a un “passaggio d’epoca”, per usare una definizione del filosofo Salvatore Natoli, che non ha precedenti. Questo profondo salto di paradigma di fatto sta modificando il ruolo dell’Università e la funzione stessa della ricerca. Quali sono le conseguenze?

L’intelligenza artificiale e l’interdipendenza frutto della globalizzazione delle merci e della finanza sono i grandi fattori che stanno determinando, non da soli, ma in modo prevalente, il cambiamento d’epoca. Oggi il paese più competitivo, quello che favorisce meglio la vita dei propri cittadini, è quello che punta sulla ricerca di nuovi materiali, sulla più razionale utilizzazione dell’esistente, su nuove applicazioni dell’intelligenza artificiale. Questo vale soprattutto per l’Italia che, come sappiamo, è povera di materie prime, ma ricchissima di intelligenze creative come dimostrano le migliaia e migliaia di giovani che vengono chiamati da università e centri di ricerca stranieri e

da grandi imprese multinazionali in misura assai superiore alla media dei colleghi europei. Naturalmente tutto va fatto in sintonia con il sistema produttivo non per farsi condizionare, ma per moltiplicare l’utilità della ricerca e potenziare lo sviluppo produttivo della nazione.

Un modello di Governance aperto alle imprese

Il mondo dell’impresa deve vivere oggi di innovazione e di conoscenza. Malgrado questo è difficile creare un ponte di comunicazione tra questi due universi tradizionalmente distanti. Quali sono le proposte di Italiadecide per abbattere questo grave gap che rischia di compromettere il percorso della crescita?

Ne cito alcune: riformare le lauree professionali; innovare sui requisiti della docenza, definire un modello di *governance* aperto a imprese, professioni e pubblica amministrazione; riordinare e concentrare il sistema dei finanziamenti, oggi troppo polverizzato; definire lo stato giuridico dei ricercatori e dei tecnologi che superi l’attuale incompatibilità tra la docenza, la ricerca e l’attività d’impresa; individuare un sistema di governo della ricerca più unitario, nel quale siano identificate sedi di indirizzo strategico delle attività di ricerca e di coordinamento per lo sviluppo di grandi infrastrutture di ricerca.

Tra le proposte enucleate nel Rapporto si parla di “politiche industriali più integrate alla ricerca” Che cosa vuol dire in concreto? L’Università potrà dare un effettivo contributo all’esecutivo nella definizione di politiche industriali efficaci e realmente innovative?

Certamente sì. Nelle Università italiane, che nella media sono superiori per la qualità dell’insegnamento a quelle di molti altri importanti paesi, si pensa, si elabora, si studiano i problemi concreti, si scelgono soluzioni, si è in perenne contatto con tutto il mondo scientifico, dal Giappone agli Stati Uniti. Esse perciò detengono saperi essenziali per il Governo. Se poi il Governo decidesse di non interloquire, ma va detto che ora lo sta facendo bene e con continuità, i guai sarebbero gravi per tutto il Paese.

Verso una nuova antropologia

Il piano Industria 4.0 è un asset strategico su cui l’Esecutivo sta puntando molto. Che cosa occorre perché tutto il sistema delle PMI, che rappresentano la spina dorsale del nostro capitalismo, possa incamminarsi sui nuovi linguaggi del digitale?

Lei tocca uno dei problemi più gravi. Nelle piccole imprese, accanto a fenomeni di straordinaria innovazione, c’è un largo bacino di indifferenza o di timore per l’innovazione. Occorre insistere, mostrando soprattutto quello che di positivo piccole imprese hanno fatto, per stimolare tutte le altre.

Ruggero Gramatica nella Lectio Magistralis che si è tenuta alla Camera in occasione della presentazione del vostro Rapporto ha toccato un punto critico che caratterizza la società dei Big Data: il complesso rapporto che deve intercorrere tra informazione e conoscenza, dietro cui si profila il territorio spesso accidentato dei nuovi saperi e della formazione. La nostra scuola e l’Università sono attrezzate per affrontare i livelli di complessità crescenti che la digital society impone?

La piattaforma *Yewno*, creata da Ruggero Gramatica, mette in connessione non parole ma concetti; se per esempio io scrivo la parola *jaguar*, la piattaforma è in grado di comprendere, sulla base del concetto di cui fa parte la parola, se intendo riferirmi all’animale o alla casa automobilistica. Gramatica, inoltre, ci ha letto una poesia alla “Montale”, scritta da un algoritmo al quale è stato chiesto di scrivere una poesia sull’amore come l’avrebbe scritta il grande poeta usando cioè la sua metrica, i suoi concetti, le sue parole. Una macchina che pensa e costruisce concetti. Come fa ciascuno di noi quando studia e scrive. Si impone, dunque, una grande riflessione sui rapporti tra il pensante umano e il pensante non umano. Credo stia nascendo una nuova antropologia, cui tutti devono partecipare, a partire, naturalmente dalle Università.

Nel corso della presentazione Lei ha anticipato un’iniziativa legata alla realizzazione di una show room. Si tratta di un’originale vetrina aperta all’innovazione. Quali attori coinvolgerà?

Ci siano già incontrati con il vicepresidente di Confindustria che cura le risorse umane, Giovanni Brugnoli, insieme al presidente della conferenza di Rettori, Gaetano Manfredi, al presidente del CNR, Massimo Inguscio e al vicepresidente Riccardo Pietrabissa, per discutere della realizzazione di

questo progetto. Confindustria tiene ogni anno un'importante conferenza sulla ricerca. In quella sede potrebbero essere invitati a esporre i loro risultati università e centri di ricerca che abbiano in corso o abbiano effettuato ricerche particolarmente significative per le imprese. Dall'altra parte le imprese potrebbero sollecitare la ricerca a impegnarsi su temi che riguardano più da vicino le produzioni in corso per renderle più competitive e più soddisfacenti per i cittadini. Il percorso dell'innovazione che porta al domani, è dunque già tracciato.

anna rita emili

boullée visionario fuller utopico

Visionario è colui che vede ciò che non esiste, che percepisce il mondo in modo de-formato. Il visionario non si rapporta con oggetti reali, ma con concezioni mentali. Questo pensiero tende a sottolineare il significato del termine *visionario* poiché spesso si tende a confonderlo con il concetto di utopia. A mio avviso tra utopia e visionarietà esistono differenze sostanziali. Prima fra tutte è che il soggetto visionario può prescindere dalla realtà, introducendo eventi irrazionali o impossibili, può ricorrere cioè a menzogne o a finzioni. L'utopia invece si rivolge al futuro, inventando un'entità, un valore ideale che si pone come una previsione. Nel concetto di utopia esiste dunque un auspicio rivolto alla realizzabilità di un intento, di progetto o di un'idea, ponendosi come modello di riferimento su cui orientare azioni pragmaticamente praticabili. Le utopie preconizzano un futuro in cui scienza e tecnologie avanzate creano delle condizioni per uno stile di vita migliore. È dunque una visione ottimistica e positivista nei confronti del futuro. Altro aspetto riguarda la *grande dimensione* che sta alla base del pensiero visionario, mentre all'interno del significato di utopia la maestosità e la grandezza divengono aggettivi che assumono un carattere deduttivo, cioè non necessariamente rientrando tra gli aspetti formativi del pensiero utopico. Infine ultimo punto che a mio avviso vale la pena porre in evidenza è l'aspetto evocativo e simbolico che sottintende tutte le opere degli architetti visionari, mentre per gli utopisti la creazione di opera che si pone come *significante* è implicita nel termine. Il termine utopia rappresenta il simbolo della perfezione ed esprime il luogo di perfetta armonia e compiutezza.

Vediamo di provare quanto affermato partendo da lontano e precisamente da una frase di Dante il quale a proposito del Purgatorio scrive: “E che la mente nostra, pellegrina più della carne, e men da' pensier presa, alle sue vision quasi è divina”¹. In questi versi Dante, il più visionario dei poeti di tutti i tempi, esprime al meglio l'essenza del termine visionario, mettendo in evidenza l'errare della mente quando viene meno il pensiero, cioè la ragione, per avvicinarsi alle sue visioni². Anche Piranesi attraverso i suoi capricci architettonici – i grotteschi eseguiti tra il 1744 e il 1747 oppure ancora nelle sue vedute di ruderi antichi – crea luoghi assolutamente immaginari e irreali. L'architetto è stato il primo a rappresentare lo spazio secondo una visione non più classica ma decostruttiva, attraverso l'uso de-contestualizzato dello spazio. Nel progetto di Campo Marzio³ e nelle invenzioni spaziali legate alla serie di *Carceri* si allontana dal principio del reale, iniziando a rappresentare ciò che viene elaborato dalla propria immaginazione o appunto dalla propria *visione*⁴. È Piranesi visionario che si oppone al bello come rivelatore di verità, proponendo al contrario il *brutto* come concetto legato al sublime, all'orrido, al disarmonico. Con la fine del Settecento l'uomo diviene attore, la natura vive attraverso la tecnica e la realtà non viene più contemplata ma *percepita*. La mente apprende lentamente molteplici apparenze con lo scopo di

raggiungere un'unità sintetica. Secondo Marguerite Yourcenar, le *Carceri di invenzione* rappresentano una delle opere più segrete che ci abbia lasciato in eredità un uomo del XVIII secolo. Per la scrittrice belga, le sedici incisioni che l'artista veneziano realizzò fra il 1745 e il 1750 rappresentano “la negazione del tempo, lo sfalsamento dello spazio, la levitazione suggerita, l'ebbrezza dell'impossibile raggiunto o superato [...] hanno le peculiarità del sogno, l'irrealizzabilità”⁵. Piranesi, rivoluzionando gli stilemi canonici della rappresentazione della prigione in quanto gabbia di ferro o cella chiusa da massicce sbarre, esprime l'angoscia di una concezione dell'esistenza come eterno inarrestabile ritorno del sublime, del dolore e del male. La visionarietà ha dunque qualcosa di psichico. Chi è visionario ha delle *allucinazioni visive*. Più in generale il concetto di *visione* come espressione del sublime caratterizza quasi tutta la cultura di fine Settecento da Burke a Kant. Quest'ultimo, introducendo il principio di *sublime matematico e dinamico* si rivolge alla contemplazione della natura immobile e fuori dal tempo. Di fronte alla magnificenza della natura l'uomo prova dapprima un senso di smarrimento e di frustrazione, ma riconosce poi, grazie all'esperienza del sublime la propria superiorità che in quanto unico essere del creato capace di un agire morale, egli è collocato al di sopra della natura stessa e della sua grandiosità. Per Kant il sublime è ciò che è assolutamente grande, al di là di ogni comparazione, smisurato, incommensurabile, è ciò che si manifesta nelle forme di una straordinaria potenza all'interno della natura⁶. Il *Cenotafio di Newton* del 1784 di Étienne-Louis Boullée è composto da una grande sfera che richiama la vastità dell'universo e che poggia su una struttura circolare. Lo spazio interno è completamente vuoto. L'unica presenza è rappresentata dal sarcofago dello scienziato. Per Boullée la curvatura della sfera senza inizio e senza fine, capace di offrire suggestivi giochi di luci e ombre, rappresenta uno dei punti salienti del progetto. Piccolissime aperture a forma di stella, raggruppate come costellazioni celesti, evocano sensazioni cosmiche. Con questo progetto Boullée si oppone alla natura, raggiungendo, attraverso la magnificenza dell'architettura, il concetto di Universale. Il contrasto dimensionale tra il piccolo volume del sarcofago e il grande volume dell'edificio crea emozione e spaesamento, una tensione sublime che pervade tutto l'insieme.

L'ambiente diviene un vasto campo magnetico attraversato da innumerevoli linee di forza. È il vuoto ad acquistare vita in virtù di un artificio compositivo “straordinariamente semplice” come afferma Emil Kaufmann⁷ nel suo libro *Tre architetti rivoluzionari Boullée, Ledoux, Lequeu*. Attraverso la rottura delle proporzioni Boullée si allontana inesorabilmente dalla concezione classica e barocca che tendeva ad armonizzare lo spazio, per raggiungere *estremi percettivi* espressi da antinomie come, grande-piccolo, finito-infinito, mortale-immortale. Boullée, distinguendo l'arte dell'architettura con la tecnica delle costruzioni e definendo quest'ultima come un procedimento meccanico afferma: “L'architetto dovrebbe tentare di raggiungere il sublime e l'architetto insegnante deve presentare qualcosa di più che le regole del mestiere. Deve insegnare la sua arte come egli stesso la concepisce”⁸. L'architetto illuminista si allontana dagli ordini classici, definendo i templi greci come architetture prive di carattere e il Colosseo come un'opera grandiosa e maestosa, ma con una decorazione di cattivo gusto⁹. Egli persegue l'ideale della *poesia dell'arte* che cerca di raggiungere nelle sue opere. Per Boullée le forme regolari sono quelle che più si accordano alla costituzione umana. Elogia la perfezione della sfera per la sua *splendida bellezza* e non si stanca mai di esaltarne la maestosità, la grazia del suo profilo e la regolarità delle sue sfumature dalla luce all'oscurità. Vantandosi di essere l'architetto delle ombre e delle tenebre afferma: “Le forme regolari ci affascinano per la loro semplicità regolarità e reiterazione”¹⁰.

Lo scopo dell'architetto visionario non è tanto mirato alla ricerca di nuove forme rispetto *alla vacuità*¹¹ delle forme barocche, quanto piuttosto al conferimento di un *carattere artistico* alle forme razionali, espresso attraverso l'aspetto percettivo che la luce, la grande dimensione e l'enfatizzazione delle forme dell'edificio provocano nei confronti dell'osservatore: “Le masse dovrebbero essere grandiose e ricche di movimento. [...] la grandiosità ci soddisfa perché l'anima nostra vuole abbracciare l'universo”¹². Questo aspetto si ripercuote anche nei suoi disegni che sono sempre rappresentati ad una scala immensa. Nell'architettura visionaria la luce viene dosata con lo scopo di incutere reverenza. Già Jacques-François Blondel, maestro di Boullée ritiene che la penombra: “Risulta essere più adatta al mistero, introducendo maggiormente all'introspezione”¹³. Egli crede che architettonicamente

l'esigenza più ragionevole risulta essere quella della grandiosità come unico espediente per contrastare l'eccesso di ornamentazione dello stile barocco. Nella Cappella Sepolcrale di Boullée del 1784, caratterizzata da una piramide e nei due cenotafi, uno a forma di piramide tronca e l'altro a tronco di cono del 1780 e infine nella torre a spirale sempre del 1780, si caratterizza maggiormente quello che Blondel chiama “architettura parlante”, una architettura che, attraverso l'aspetto simbolico, crea un'immagine *forte*. Per Boullée il *carattere* deve giocare un ruolo importante nel programma del romanticismo, deve impressionare l'osservatore. *L'images de la force* rappresenta per l'architetto illuminista la “poesie dell'architecture”.

Se osserviamo il progetto di Tetrahedral City di Richard Buckminster Fuller, pensato per la baia di Tokyo e commissionato nel 1960, si percepiscono gli stessi caratteri enunciati dagli architetti illuministi. Grandiosità, simbologia e carattere si riscontrano all'interno del grande volume piramidale che rappresenta la città galleggiante per un milione di abitanti. Diverso è però l'intento che anima il progetto di Fuller visto che la città è pensata per essere realizzata in ogni dettaglio e solo la morte improvvisa del committente, un facoltoso giapponese, ne impedisce l'edificazione.

A differenza dei visionari, Fuller è un attento osservatore della realtà, analizza i fenomeni che interessano l'intero globo terrestre. Parliamo di eventi di ordine naturale, sociale, antropologico, politico e soprattutto scientifico. Per Fuller la piramide rappresenta la forma e la dimensione che meglio consente la realizzazione di una città compatta, composta da piastre reticolari e da una sistema costruttivo rivolto alla prefabbricazione. Una città in cui trovano collocazione spazi residenziali, percorsi e aree pubbliche attrezzate, un ospedale, edifici amministrativi e culturali e persino un aeroporto. La sua forma nel complesso deriva da un'esigenza di ordine tecnico-funzionale. Anche gli studi che caratterizzano la città come sfere galleggianti, redatti sempre da Fuller nel 1967, pongono in evidenza una soluzione che, pur assumendo un carattere fortemente simbolico, deve la sua creazione ad un fatto meramente pragmatico. Parliamo infatti di globi geodetici sospesi in aria, della dimensione ciascuno di 100 piedi di diametro, tre tonnellate di peso e sei tonnellate di aria contenute al loro interno e che racchiudono spazi disponibili alla vita sociale. La radiazione solare, penetrando all'interno dei volumi e riflettendosi sul reticolo di alluminio eleva la temperatura al suo interno sino al raggiungimento del comfort abitativo. In questo modo l'aria all'interno del volume sarà più calda e quindi più leggera di quella dell'ambiente esterno. Attraverso il contributo di teli di polietilene viene mantenuto costante l'assetto termico del manufatto, consentendo alle sfere di galleggiare “nell'etere come una nuvola e ridiscendere come la brina notturna”¹⁴. Altro progetto di Buckminster Fuller che vale la pena di citare è la grande cupola su Manhattan, larga tre chilometri e alta uno e mezzo, che trova il suo intento primario nella salvaguardia di una porzione di città¹⁵. La cupola per Fuller permette il contenimento dell'energia per il condizionamento dell'ambiente interno, contenimento quanto più sensibile quanto maggiore è il diametro della cupola stessa. Anche in questo caso la forma e la dimensione dipendono da aspetti scientifici e tecnologici.

La semisfera che rappresenta il geode, percorre trasversalmente tutta la ricerca di Fuller, riprende la sua forma, non tanto da un aspetto simbolico quanto piuttosto da un'immagine naturale. Ricalca infatti la calotta cranica dell'uomo, stabilendo così un diretto confronto tra microcosmo e macrocosmo. Fuller afferma: “Ci sono inesorabilmente persuasivi argomenti in favore di città poste sotto una conchiglia ad una sola valva. Non è un fatto occasionale che la natura abbia incapsulato i nostri cervelli. Non ci sono uova, noci cubici”¹⁶. Un intento, quello di Fuller, di assecondare la natura con le sue forme che divengono esempi da utilizzare per la creazione di strutture. Egli afferma: “L'uomo non inventa nulla scopre principi che sono operativi in natura e spesso trova il modo di generalizzare questi principi e riapplicarli in direzioni sorprendenti” Fuller non si oppone alla natura, piuttosto la strumentalizza per il raggiungimento del concetto di autosufficienza energetica. Usare la forza della natura e le sue proprietà per ottimizzare la condizione di vita della società. Immagina una società vista come aggregazione di individui educati singolarmente all'ecologia e all'autogestione delle risorse naturali. Una struttura societaria complessa, lontana dalla tradizione.

L'approccio analitico di Buckminster Fuller sottintende un aspetto che rimarrà il filo conduttore della sua ricerca e che lo distaccherà inesorabilmente dalla sfera visionaria, cioè l'esigenza di “porsi al servizio dell'umanità”. Necessità e realizzabilità divengono dunque aspetti fondamentali per Fuller.

La sua ricerca assolutamente unica e altamente innovativa si proietta nel futuro, basandosi su esigenze e fatti concreti e ponendosi come vera e propria *previsione*, come appunto un *utopia*.

È questo forse uno degli aspetti che maggiormente contraddistingue un architetto visionario da un utopista: la creazione di un progetto ideale rivolto al futuro visto come un atto premonitore. Se per Boullée l'architettura visionaria è un modo per rispondere alla frivola cultura barocca, per Fuller diviene un modo insolito per rispondere all'inarrestabile società dei consumi¹⁷. È necessario prendere coscienza del fatto che il rapporto tra uomo e natura può essere rimodellato in una dimensione *conviviale*, nel rispetto della legge dell'entropia: "Meno consumi materiali e più ricchezza interiore, meno *ben essere* e più *ben vivere*"¹⁸. La ricerca di Fuller per la creazione di una società ideale espressa attraverso la forma di una città perfetta lo avvicina alle ricerche sulle città utopiche che caratterizzano il XIX secolo.

Anche le composizioni gigantesche, di impossibile realizzazione di Boullée sono immagini o raffigurazioni che rappresentano l'esigenza dei cittadini che si risolvevano dopo la rivoluzione francese, attraverso un mezzo per riaffermare i loro diritti e la loro esistenza. Stanno a rappresentare il riscatto dalla servitù dell'ignoranza, del pregiudizio e dell'oscurantismo, ma questa volta attraverso la rappresentazione di una architettura scenografia austera, colossale, cupa e cavernosa.

Un forte senso etico accomuna la cultura visionaria e il pensiero utopico, ma basato su atteggiamenti diversi. Mentre ad esempio per Fuller la ricerca è volta al raggiungimento della perfezione, attraverso l'individuazione di una dimensione *conviviale* e mediante l'offerta di risposte concrete, volte al miglioramento della qualità della vita, per Boullée e più in generale per i visionari, l'etica si esprime attraverso la creazione di un monito, di un sottinteso senso di rivendicazione nei confronti della realtà. Le grandi forme pure sono simboli che richiamano alla perfezione, ma allo stesso tempo sono immagini che denunciano un senso di sofferenza, di passione e di drammaticità, stabilendo e confermando quel contrappunto che esiste tra il concetto di pittoresco e di sublime¹⁹.

L'architettura visionaria decade nel momento in cui Napoleone diviene imperatore. Charles-François Viel in *Decadenza dell'architettura alla fine del XVIII secolo*, pubblicato nel 1800, auspica un ritorno al classicismo delle *nobili proporzioni* e, alludendo a Ledoux e a Boullée, scrive: "La fine del secolo ha visto apparire due architetti troppo celebri, l'uno per la dimensione delle sue imprese rovinose, l'altro per la moltitudine dei suoi disegni frutto di una immaginazione incostante e disordinata. Lo spirito capriccioso di questi due architetti si è impossessato di un grande numero di artisti, li ha distolti dal solo studio cui avrebbero dovuto applicarsi, quello dello stile puro degli antichi e ha operato una vera rivoluzione nell'ordine degli edifici."²⁰ Purtroppo a causa del sopraggiunto Neoclassicismo e dello stile impero anticipati dal pensiero di Viel, l'opera grafica e architettonica dei due innovatori rimarrà congelata per più di un secolo. Verrà riscoperta solo a partire dai primi anni del Novecento, provocando la sorpresa di una modernità profetica.

NOTE

¹ DANTE, *Purgatorio*, IX.
² L. DI ROSA *La "visionarietà" nell'arte*, intervento presentato all'incontro *Arte e follia* presso la Libreria Mondadori a Catania nel 2011.
³ A.VIDLER *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino 2002, p. 82.
⁴ Vidler afferma "i disegni di Piranesi in effetti servirono a molti romantici come altrettanti trofei di instabilità spaziale significare una pulsione abissale verso il nulla", A. VIDLER, *Il perturbante*, cit., p. 82.
⁵ M. YOURCENAR, *La mente nera di Piranesi*, in EAD., *Opere saggi e memoria*, Bompiani, Milano 1992.
⁶ I. KANT, *Critica del giudizio* (1790), trad. it. A. Gargiulo, Laterza, Bari 1974.
⁷ E. KAUFMANN, *Tre architetti rivoluzionari Boullée, Ledoux, Lequeu*, FrancoAngeli, Milano 1984, p. 171.
⁸ *Ivi*, p. 174.
⁹ Non rimane impressionato neanche da San Pietro a Roma. *Ivi*, p. 177.
¹⁰ *Ibid.*
¹¹ *Ibid.*
¹² *Ivi*, p. 179.
¹³ A proposito del progetto della chiesa parrocchiale, *Ivi*, pp. 100, 103.
¹⁴ Vedi A.R. EMIL, *Richard Buckminster Fuller e le Neoavanguardie*, Kappa, Roma 2003, p. 204.
¹⁵ Secondo Buckminster Fuller, i grattacieli di Manhattan sarebbero stati ricoperti da un'enorme cupola trasparente larga tre chilometri e alta uno e mezzo. Scrisse Fuller:

"Dal basso, la cupola apparirebbe come una pellicola traslucida attraverso cui si vedrebbero cielo, nubi e stelle. Ridurrebbe le perdite d'energia, sia per il riscaldamento invernale che l'aria condizionata estiva, a solo 1/85 di quelle attuali. Ciò ripagherebbe la cupola in 10 anni. Riscaldando la superficie della cupola con resistenze elettriche, si manterrebbe una temperatura sufficiente a fondere neve e ghiaccio. L'acqua fusa della neve e la pioggia correrebbero verso una grondaia, da dove fluirebbero in grandi serbatoi di raccolta. Riducendo le perdite di energia di Manhattan, il riscaldamento e il condizionamento potrebbero essere affidati esclusivamente all'energia elettrica. Questo eliminerebbe tutti i fumi dall'atmosfera racchiusa all'interno, e la cupola sarebbe anche in grado di schermare i fumi provenienti dall'esterno. Inoltre fungerebbe da nuvola artificiale, portando ombra quando sia desiderabile e sole a volontà. Al suo interno potrebbe essere creato un clima semitropicale, e in mancanza di pioggia e neve le terrazze dei grattacieli verrebbero trasformate in giardini. Le città sotto cupole saranno essenziali per l'occupazione dell'Artide e dell'Antartide, ed entro il 1975 dovrebbe già essere possibile trasportare per via aerea cupole in grado di coprire piccoli centri urbani. Le cupole verranno usate anche per racchiudere delle antichità da proteggere".

¹⁶ Vedi A.R. EMIL, *Richard Buckminster Fuller*, cit., p. 147.

¹⁷ Fuller prende coscienza del fatto che il rapporto tra uomo e natura può essere rimodellato in una dimensione "conviviale", nel rispetto della legge dell'entropia: meno consumi materiali e più ricchezza interiore, meno "ben essere" e più "ben vivere", *ivi*, p. 10.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Vorrei citare anche i progetti per le 12 città ideali del Superstudio caratterizzate da forme pure, simboliche e monumentali come piramidi sfere, sistemi ortogonali con i riscontriamo le prerogative finora accennate. Ogni città viene minuziosamente organizzata e strutturata attraverso una geometria pura, costruita attraverso l'utilizzo di misure precise, sino ad arrivare a valori infinitesimali. A tale proposito Natalini afferma "Era un tentativo di critica radicale alla società dei consumi". Per il Superstudio la grande dimensione e la forma simbolica è un espediente provocatorio.

²⁰ Viel aggiunge: "Il successo degli innovatori non avrà durata maggiore di quella del secolo che è giunto alla sua fine", E. KAUFMAN, *Tre architetti*, cit., p. 275.

francesco menegatti

oltre la grande dismissione. i vuoti di senso della metropoli globale

Dopo l'epoca definita da Eric Hobsbawm secolo breve, il secolo nel quale hanno avuto fine le grandi narrazioni collettive, e nel quale è avvenuta la più grande trasformazione globale dall'industrializzazione ottocentesca, attualmente sembra che l'architettura in quanto manifestazione primaria delle comunità, del collettivo, come costruzione comune per eccellenza, non trovi più il proprio *spazio*.

Per comprendere precisamente lo stato delle cose, è necessario ricorrere alle riflessioni di studiosi che hanno analizzato precisamente la condizione globale, individuandone le potenzialità ma anche le drammatiche criticità. Sono alcuni tra i più importanti studiosi a segnalarci un orizzonte preoccupante. Zigmunt Bauman, Richard Sennet, Chrystia Freeland, Ian Goldin e, non ultima, Saskia Sassen, solo per citarne alcuni tra sociologi ed economisti, esprimono la preoccupazione di un mondo in cui è contraddetto il principio che ha segnato l'evoluzione e la sopravvivenza dell'umanità: il vivere comunitario. Senza questa necessità cambia la ragione, l'antica *ratio* delle città, dell'abitare, e dunque, la ragione profonda del costruire. Si tratta di una rivoluzione incredibilmente importante dal punto di vista economico e sociale, che non può non vedere coinvolta l'architettura. Le città, i luoghi abitati, la loro costruzione è espressione primaria in cui la società si manifesta e si rappresenta.

Bauman aveva già descritto la nostra epoca, paragonandola al tempo in cui predominano i predatori, avvicinandosi con largo anticipo alla riflessione che la scrittrice Chrystia Freeland fa nel suo libro *Plutocrats, The Rise of the New Global Superrich and the Fall of Everyone Else* in cui l'autrice individua come tratto emblematico dell'*evoluzione* della globalizzazione, e cioè la esasperata disuguaglianza che i numeri della sua analisi sui super ricchi esprimono. I super ricchi del mondo sono lo 0,1%, i quali grazie alla tecnologia, alla loro abilità, all'individualismo sfrenato, sono tra le 28.000 persone che nel mondo hanno una ricchezza superiore a cento milioni di dollari. Ma il dato più preoccupante è l'esperata disuguaglianza nella distribuzione della ricchezza e contemporaneamente, la velocità con cui quella ricchezza si trasferisce ai vertici della piramide sociale. Tra il 2009 e il 2010 il Pil americano è cresciuto del 2,3%, ma il reddito del 99% degli americani è cresciuto solo dello 0,2%, mentre quello dell'1% è salito del 11,6%, sessanta volte in più. La globalizzazione ha aperto moltissime possibilità di cambiamento ma il prezzo è l'esperazione delle disuguaglianze. I nuovi ricchi, i plutocrati come li definisce la Freeland, hanno moltiplicato la loro ricchezza avendo a disposizione un mercato pressoché illimitato, quello globale. Solo Bill Gates e Warren Buffett (il cui capitale raggiunge i 100 miliardi di dollari) sono tra i 16 mila americani che hanno accumulato la ricchezza corrispondente a quella del 40% della popolazione, ovvero 120 milioni di americani. I plutocrati rappresentano l'esperazione del sogno americano, hanno fatto tutto da soli, grazie a ciò che Richard Florida ha definito le tre T: talento, tecnologia... e la caratteristica più politica, la tolle-

ranza. Secondo "Forbes", 840 dei 1.226 miliardari americani sono persone che si sono fatte da sé: i *self-made men*. Ma ciò che evidenzia la Freeland è la *distopia* che si viene a creare, nella nuova economia, come nella foresta sociale di cui parlava Bauman, vince chi prende tutto, e per farlo i super ricchi ritengono di poter essere al di sopra delle regole, poiché alimentano, sostengono e muovono l'economia del mondo. È il caso di Larry Page e Sergey Brin (Google), di Mark Zuckerberg (Facebook) e di Jeff Bezos (Amazon), paragonabili secondo la Freeland, agli aristocratici britannici che nel XIX e XX secolo che si battevano contro la nascita della democrazia in nome della loro lungimiranza nel gestire i problemi della società. La Freeland fa un altro paragone con "la prima industrializzazione, tra Ottocento e Novecento, in cui le società occidentali hanno attraversato un momento di analoga disuguaglianza sociale, ma per superare quella fase ci vollero due guerre mondiali, la grande depressione, le rivoluzioni in Cina e Russia. Con estrema lentezza, per preservare il capitalismo dalla minaccia comunista, la società occidentale inventò il moderno *welfare* e una rete di istituzioni per regolare il capitalismo. Ma ci vollero decenni di lotte, di discussioni, di travagli politici e ideali".¹ In una sua recente conferenza ha precisato che è necessario pensare a nuovi modi, a un nuovo *new deal*, per poter intravedere un orizzonte di maggiore equità sociale.

La città come rappresentazione costruita della società è, nella sua espressione democratica, il luogo delle regole, è espressione civile per eccellenza. Sebbene non possiamo avere l'ingenuità di non sapere che proprio le regole debbano essere sempre ricontrattate e rinnovate nell'evolversi delle società, allo stesso tempo ci rendiamo conto come l'architettura contemporanea per realizzarsi oggi abbia assunto un ruolo diverso. Le grandi città globali ne sono espressione.

Potremmo fare un parallelo tra i plutocrati, di cui ci dice la Freeland, e le *archisculture*, espressione diretta del potere finanziario, manifestazione esasperata della ricchezza.

Questo quadro si amplia se si aggiungono ad esso le riflessioni di Ian Goldin, economista, collaboratore del governo di Nelson Mandela, che mette in luce due nodi critici della globalizzazione. L'impero globale si fonda sul rapporto tra la crescita economica dei Paesi e il tragico aumento delle disuguaglianze; inoltre l'istantaneità dei cambiamenti lo rendono difficilmente governabile, rendendo di difficile attuazione gli orientamenti virtuosi. Goldin sostiene che il problema che scaturisce da queste due criticità è la riduzione dell'incisività e l'aumento esponenziale dell'*esclusione sociale*. Una delle ragioni è la non corrispondenza tra l'aumento della produttività e l'aumento dei salari e tantomeno, i posti di lavoro.

Un ulteriore contributo alla riflessione sulla condizione globale viene da Saskia Sassen. La sua analisi ha un grande interesse per gli studi sulla città e lo spazio urbano. La Sassen, proiettando l'immagine delle megalopoli del mondo, osserva acutamente un aspetto: non si vede in quegli agglomerati di baracche e di grattacieli, la città della classe media. Quelle megalopoli sono la rappresentazione del sempre più tragico divario sociale, sono determinate dalla sola volontà finanziaria. Saskia Sassen, attraverso un approccio analitico, elabora quella che lei stessa definisce una tattica, necessaria a vedere ciò che non si vede ma che c'è, situato in una zona d'ombra. In tal modo operando nella direzione del pensiero alternativo, la Sassen mette in luce la graduale sparizione di quella città, che è espressione della *middle class*.

E in effetti, dalla rivoluzione industriale in poi la città, la sua immagine e rappresentazione è città borghese, la città dei Lumi, della ragione, della democrazia e dell'uguaglianza, la città che si muove nella direzione dell'inclusione, inizialmente per ragioni di salubrità, poi di razionalizzazione, infine di modernizzazione, ma sempre con una *ratio* inclusiva. Anche i modelli di città dei moderni hanno tra le ragioni fondative, l'equità e l'uguaglianza. I modelli della città moderna rappresentano sperimentazioni nelle quali la città è per tutti. Ideologicamente.

Saskia Sassen sostiene che la globalizzazione ha un fondamento di "espulsione". Il suo più recente libro è intitolato proprio *Espulsioni. Brutalità e complessità nell'economia globale*. Non esiste una rappresentazione della città globale, intesa come progetto nella maniera in cui veniva inteso dal moderno, la città globale è per certi versi una città spontanea, anche se assolutamente finanziariamente orientata. Anche in tal senso l'architettura e la città sono direttamente coinvolte e travolte, direi, dalla situazione globale. La città come rappresentazione di un ordine democratico, non esiste più. Nel 2004 esce un libro di Aldo Bonomi e Alberto Abruzzese *La città infinita*,

nel quale è pubblicato un saggio di Massimo Cacciari, *Nomadi in prigione*, nel quale egli afferma: “La città è ovunque: dunque, non vi è più città. Non abbiamo più città, ma territori (territorio da *terreo*, aver paura, provare terrore!?)”. Cacciari nel descrivere i caratteri che determinano la complessità della città, paragona l'inerzia della sua dimensione spaziale rispetto alle trasformazioni, a quella stessa inerzia propria del linguaggio per cui “non può assimilare *in tempo reale* i nuovi significati dell'agire comune. Possiamo dire che la velocità che muove la trasformazione delle città globali tende a negare e a opporsi a questa inerzia, mettendo proprio in crisi un tempo di relazione tra spazio e uomo, tra spazio e linguaggio.

Voidopolis 1-2-3-4. Sintetiche riflessioni su 4 figure di città

Attraverso la pratica della ri-nominazione, della ri-definizione, ho *coniato* un nuovo termine derivato dall'unione di *polis* e vuoto: Voidopolis. Voidopolis è la manifestazione di una città in cui il tratto dominante è il vuoto, la mancanza, l'assenza... nelle differenti declinazioni che definiscono azioni dirette o indirette di “svuotamento”. Voidopolis è però la città che torna a dare un senso positivo al vuoto, il quale, proprio per i processi degenerativi che elencherò, ha assunto accezioni negative.

Attraverso la ri-configurazione e la ri-nominazione di categorie stabili, Le Corbusier identificava i termini su cui costruire la nuova città, la *Ville Radieuse*, li elencava in “habiter, circuler, travailler, cultiver le corps et l'esprit” tutti intesi come altrettanti momenti di una nuova relazione con la natura. A noi non è concesso riferirci nuovamente a queste parole, il quadro globale le ha rese troppo equivocate, deprivate dei possibili sensi. I termini dell'utopia moderna corbuseriana tuttavia mi guidano in questa mia riflessione sul “vuoto di senso” della metropoli globale, orientando quattro scenari.

Il primo scenario è rappresentato dalla dismissione. Voidopolis 1: *la grande dismissione*. Ampi territori industriali, luoghi del lavoro che non c'è più in conseguenza della deflazione economica, subiscono improvvisi abbandoni. Molte aree metropolitane europee sono soggette a processi repentini di abbandono dal 2008, anno della *crisi globale*, per cui i grandi investitori hanno delocalizzato e spostato i propri orizzonti di profitto. Se l'imprevedibilità e il carattere repentino delle trasformazioni costituisce uno dei due nodi critici della globalizzazione economica, il riflesso immediato di questa imprevedibilità investe proprio i territori, sui quali gravano le masse costruite di manufatti che perdono altrettanto repentinamente la propria ragione di esistenza. La dismissione è il grande problema di ampie aree urbane, per cui le strategie di intervento sono ormai in atto da decenni, senza tuttavia riuscire a restituire *spazio*. La velocità del cambiamento suggerirebbe di ricorrere a un principio o un'ipotesi di flessibilità funzionale dei manufatti, ma non vediamo, non abbiamo ancora visto il realizzarsi di questa flessibilità, non abbiamo esempi estesi, se non alcuni casi localizzati in aree geografiche non afflitte dalla deflazione economica. Laddove l'economia non riparte, rimangono così edifici come gusci vuoti, per i quali si deformano i principi estetici. Estetica del riuso, estetica dell'abbandono, estetica del riciclo, diventano altrettanti espedienti per rendere plausibile il recupero di manufatti, di territori che vengono espulsi dal mercato. Espulsione è la parola chiave, come scrive la Sassen. Le *nuove* estetiche tentano di reinserire nel circuito economico e finanziario ciò che ne è stato espulso, distorcendone ulteriormente sensi e ragioni.

Cambia profondamente il senso dello spazio e il suo uso, in un tempo velocissimo rispetto alle epoche precedenti. Dovremmo individuare strumenti per far ritornare il vuoto, superando la paura dello spazio libero, della distanza. La strategia della concentrazione è costitutivamente connessa alla città nel suo senso originario: luogo di concentrazione, di riunificazione, di comunità.

Il secondo scenario riguarda le reti. Voidopolis 2: le *Reti*. I grandi sistemi infrastrutturali di connessione tra le metropoli come le antiche vie che attraversavano l'Europa, arrivati a noi come idea unificante e tradotti più di recente nei corridoi trans-europei. Il sistema infrastrutturale è uno degli ambiti sui quali l'economia globale investe i propri interessi. Si tratta di potenziare e di allargare sempre più gli scambi di merci. Il progetto infrastrutturale più importante per l'Europa è quello dei corridoi transnazionali, che si è compiuto solo in parte. La rete trans-europea avrebbe dovuto rafforzare gli scambi interni, e dunque potenziare la percezione di un sistema economico collaborante, se non unitario. Ma le reti infrastrutturali oltre a connettere nodi, avrebbero dovuto sviluppare ampie zone di scambio, nuovi *hub*, da cui si sarebbero diramate ulteriori connessioni. A questo potenzia-

mento di circolazione reale, si è affiancato il potenziamento di circolazione virtuale. La smaterializzazione della merce ha assunto livelli sempre più elevati, il mercato come ha evidenziato la Freeland, è sempre più ampio e produce profitti istantanei inimmaginabili per entità prima d'ora. Le connessioni che attraversano il territorio sono opportunità di ridefinizione degli spazi che attraversano, rappresentano le possibilità di contatto tra culture e, al contempo, di definizione di identità territoriali. L'Italia è in tal senso in fortissimo ritardo. Il Sud separato dal nord è lacunoso di strade. Un altro vuoto da ridefinire.

Il terzo scenario è connesso ai primi due, ed è rappresentato dalla dismissione del tempo libero in favore del consumo. Voidopolis 3: *Consumology*. Se Le Corbusier prevedeva che nella città moderna avrebbero dovuto essere presenti luoghi per coltivare il corpo e lo spirito e per il tempo libero da impiegare nella natura, la metropoli della globalizzazione ha distorto completamente questo assunto. Il tempo libero è ormai soprattutto un tempo di consumo, un contenitore per gli acquisti, ricolmo di esigenze spesso non urgenti e poco autenticamente necessarie, create per la circolazione finanziaria, direttamente o indirettamente. Anche questa condizione produce una *distopia*. Gli spazi destinati al tempo libero sono spazi del commercio, in cui si sovrappongono funzioni e usi che non hanno nulla a che vedere con l'utopia di Le Corbusier.

Infine il quarto scenario presenta l'abitare nel luogo identitario di una comunità in relazione con la storia: Voidopolis 4: *Turistology*. Da tempo i nostri centri storici sono oggetto di trasformazioni legate all'industria turistica. In questo scenario la riflessione si concentra sullo svuotamento dei centri storici, che vengono occupati dal turismo. I centri storici appaiono sempre più come contenitori da esposizione. Abitare in case in prossimità di monumenti, in parti storiche della città, è sempre più complesso, poiché quelle parti urbane sono orientate da esigenze diverse da quelle proprie del vivere quotidiano. Nello svuotarsi per ospitare turisti, il centro storico, luogo indentitario per eccellenza, perde il carattere di *durata e permanenza*, per divenire espressione di massima temporaneità. La dis-identificazione prodotta dal turismo è un'altra delle *distopie* contemporanee. La città perde la sua ragione fondativa di spazio per una comunità, divenendo contenitore temporaneo. Ma ciò che riguarda il centro storico si riflette su tutta la città. Anche in questo caso si tratta di un'economia espulsiva. I cittadini vengono espulsi dal centro storico, per fare spazio a logiche di consumo turistico, e spinti verso altri settori urbani. Si può obiettare che si tratta di dinamiche vitalistiche, di trasformazioni sempre avvenute... In realtà ciò che è nuovo è la ragione economica, che altera sovrastandola completamente quella insediativa. Allo svuotamento prodotto dal turismo va aggiunta un'ulteriore dinamica di trasformazione *distopica*. Si tratta di ciò che producono sul mercato immobiliare le grandi Corporation internazionali. L'acquisto e trasformazione di interi settori di città ad opera delle corporazioni internazionali produce un'ulteriore alterazione della ragione dell'abitare. Le corporazioni sono mosse dall'investimento e dalla produttività legata alle rendite dei capitali, ma anche dalla dislocazione di ingenti somme di denaro legate a questioni di ordine fiscale, per cui contrattano con amministrazioni e governi le nuove regole, alterando il contesto nel quale si inseriscono.

Voidopolis, le cui figure ho sinteticamente elencato, sono altrettante rappresentazioni. Si tratta di disegni di città che intendono operare uno scarto rispetto al reale pur partendo da esso. Non sono soluzioni nel senso complesso del termine, ma, in un ossimoro, inquadrano evidenze nascoste.

Le differenti Voidopolis sono soprattutto proposte per ripensare e invertire il senso attualmente assegnato al vuoto. Ciò che le ha trasformate in *distopie* è probabilmente inarrestabile, tuttavia è possibile, attraverso un espediente immaginativo, formulare nuove visioni, ipotetiche, ma nelle quali poter intravedere la possibilità di “fare nuovamente spazio”.

NOTE

¹ C. FREELAND, *Plutocrats: The Rise of the New Global Super-Rich*, Penguin, New York 2013.

gruppo di lavoro

monica prencipe (dottoranda UNIVPM, coordinamento)

patrizia burattini (architetto)

serena belotti (architecto)

eleonora fanesi (studente)

michela galassi (studente)

emma paci (studente)

un catalogo aggiornato e integrato delle riviste italiane di architettura

a cura di monica prencipe

Obiettivi e scopo del progetto

In occasione dei 40 anni dalla fondazione del Coordinamento Nazionale delle Biblioteche di Architettura, si è proposto un approfondimento legato al tema delle riviste di settore. Con la collaborazione preziosa della dottoressa Raffaella Inglese e di un gruppo di lavoro coordinato da Monica Prencipe dottoranda presso l'Università Politecnica delle Marche, si è potuta concludere in pochi mesi una prima catalogazione di cui si riportano i risultati in questa sede. Consapevoli delle sue approssimazioni, ci auguriamo che questo lavoro possa considerarsi tutt'altro che una conclusione, quanto piuttosto la premessa per un suo più ampio sviluppo nei prossimi anni.

L'obiettivo del progetto è di costruire un primo elenco di riferimento con alcune indicazioni di base, per tutti coloro che fossero interessati ad approfondire il ruolo delle riviste italiane dedicate all'Architettura.

Il tema è infatti – soprattutto dagli ultimi decenni – sempre più al centro del dibattito storico-critico, come dimostrano una serie di pubblicazioni internazionali in merito¹, mentre la sua inaugurazione risale a diverso tempo prima, quando, già nella seconda metà degli anni ottanta, l'Università Normale di Pisa dedicò due volumi all'analisi di uno dei giornali più importanti del Novecento italiano: "Emporium"².

Il suo studio è passato anche attraverso un'attenta fase di spoglio e digitalizzazione di settanta anni di attività, necessari per una più attenta consapevolezza del mezzo e che – ci auguriamo – possa costituire un valevole esempio per iniziative simili.

In effetti, già prima del 1985, era stato messo in evidenza il ruolo di alcune riviste cruciali per la storia dell'architettura italiana: come quello di *Quadrante*, grazie all'approfondita disamina di Paolo Bettini sulle pagine di *Casabella* a partire dal gennaio 1968³, non a caso in coincidenza con la nascita dei movimenti studenteschi, le rivoluzioni nel campo della didattica e i primi ripensamenti dei fondamenti stessi della disciplina e dei suoi eroi "mitologici", consapevolmente costruiti dai portavoce del Movimento Moderno. Nel 1978 inoltre, Mario Universo aveva curato una prima antologia di articoli tratti dalla prima fase della più longeva – insieme alla pontiana "Domus" – fra le riviste italiane: "La casa bella" di Guido Marangoni, diventata, nel 1933 a pochi anni dalla sua fondazione, la ben più nota "Casabella"⁴.

Il tema si lega naturalmente alla questione molto più ampia dell'analisi storiografica dell'architettura moderna, alla relazione tra iconografia e costruzione, così come alla distorsione e alla ricezione della critica attraverso l'uso dei mezzi di comunicazione di massa.⁵ La ricchezza iconografica delle riviste è infatti un mezzo di diffusione cruciale per la nuova architettura moderna, così come dimostrato dall'interesse, sin dal primo dopoguerra, di Bruno Zevi che – dal numero 1 di "L'Architettura: cronache e storia" nel 1955 – decide di inserire una rubrica dedicata allo spoglio sistematico dei periodici più importanti dei decenni precedenti⁶.



Tuttavia, escludendo questi primi sporadici tentativi, una più completa analisi del ruolo della pubblicistica e del fiorire del panorama della critica italiana del dopoguerra, sarà riportata solo nel 1997 da Mario Mulazzani, nel volume dedicato alla storia dell'Architettura del Secondo Novecento⁷. Per la prima volta e all'interno di una storia nazionale, si evidenziava chiaramente come – alla costruzione di un paese reale – avesse fatto eco un complesso impalcato di riviste, il cui obiettivo era quello di "costruire con le parole" un nuovo pensiero compiutamente moderno, con risultati spesso altrettanto rilevanti rispetto alle sue realizzazioni materiali.

Un ruolo centrale per la storia del Novecento dovrebbe dunque essere riconsegnato non solo agli storici, ma anche ai molti direttori editoriali, agli stessi giornalisti di architettura e alle loro scelte del momento. Assemblandole assieme, queste ci riconsegnano in effetti una nuova versione della storia: più poliedrica, più inclusiva e certamente più ricca di nuovi riferimenti. Questo lavoro vuole dunque rappresentare una naturale evoluzione di questi primi studi, con l'intenzione di costruire innanzitutto una "geografia" di riferimento delle riviste italiane, come preludio necessario ad ogni successivo approfondimento.

Il lavoro di catalogazione

Il lavoro di catalogazione è stato organizzato in diverse fasi: la prima costituita dalla digitalizzazione dei titoli italiani presenti nel Catalogo delle Biblioteche di Architettura pubblicato nel 1989⁸; una seconda fase di inserimento dei titoli presenti nella lista dell'Anvur per la classe di concorso 08⁹ ed infine una terza e ultima fase di integrazione con le riviste inserite nel database ACNP, che presentavano la parola "architettura" nel titolo.

Il lavoro è consistito nella redazione di una prima rassegna delle riviste legate (anche indirettamente) al tema dell'architettura italiana, a partire dal 1821, con la nascita della storica testata di Gian Pietro Vieusseux, Antologia di lettere, scienze e arti.

Ad esempio, benché questo non sia stato un giornale specificatamente dedicato alla costruzione, in esso possiamo ritrovare le indicazioni del dibattito sulla formazione dell'architetto e dell'ingegnere, così come la nascita delle prime scuole politecniche. Come facilmente intuibile da questo primo esempio, i criteri di selezione delle riviste sono stati senza dubbio una delle questioni più significative del progetto.

Il risultato – ricco di circa 1.600 titoli – scaturisce dunque dalla consapevolezza di dover essere il più possibile inclusivi (per lo meno in questa prima fase di orientamento), inserendo non solo le pubblicazioni destinate specificatamente all'analisi dell'architettura, ma anche altre di carattere più generale, che hanno tuttavia ospitato articoli legati al tema e che, spesso, hanno rappresentato un luogo importante del dibattito.

In elenco, oltre alle informazioni di base di titolo e sottotitolo, sono stati riportati anche gli altri dati già presenti in ACNP: luogo di edizione, editore, data di inizio, data di fine (ove reperibile), nota di periodicità, codice ISSN e un riferimento alla storia della rivista dove presente (la sua derivazione o meno da una testata precedente, fusioni, supplementi ecc.).

Per questo motivo, ogni titoli è stato associato ad uno di sette temi più generali: "Architettura", "Arti e Architettura", "Architettura e design", "Tecnica dell'architettura e della costruzione", "Urbanistica, Paesaggio e scienze sociali", "Paesaggio e sostenibilità dell'Architettura", "Storia e restauro dell'Architettura". Per completezza sono infine state comprese nell'elenco altre tre categorie: le "Società di studi storici", le "Società e Università di Architettura" e infine i giornali delle "Esposizioni", considerati tra i primi volani per la nascita delle riviste di settore.

Oltre ai temi, l'elenco raccoglie infine altre informazioni reperite, dove possibile, dall'analisi bibliografica: il nome dei direttori delle testate e i link alla digitalizzazione o allo spoglio¹⁰.

Queste voci, che abbiamo definito "tematiche", rappresentano a nostro avviso il più importante contributo del presente studio, necessario per poter iniziare a transitare dalla "catalogazione" all'"analisi" e diventare dunque un mezzo sempre più efficace al servizio degli studiosi.

Nell'ottica di una possibile evoluzione del progetto, queste voci potrebbero essere man mano completate, così come aggiunte di nuove (composizioni di redazione, giornalisti, sintesi essenziale della storia della rivista, cover significative ecc.), andando a costituire delle vere e proprie schede monografiche.

Il ruolo del CNBA potrebbe dunque essere proprio quello di costituire tale ponte, di mettere cioè in rete le varie informazioni prodotte sul tema, ampliando di fatto un ambito di interesse già presente all'interno dell'organizzazione¹¹. Infine, il presente lavoro, oltre a definire una prima "geografia" di riferimento delle Riviste italiane di architettura, vorrebbe essere un ulteriore stimolo per favorire, in ambito accademico, lo spoglio e la digitalizzazione di riviste di difficile reperibilità come di quelle di particolare rilevanza. La lista è stata realizzata su supporto Excel, con l'obiettivo di renderla fruibile online il prima possibile sul sito del CNBA o – in alternativa – integrando le informazioni presenti in ACNP con nuovi campi che permettano anche una ricerca per temi.

Alcune statistiche generali

L'inserimento di nuove informazioni "tematiche" ci ha permesso infine di stilare una serie di statistiche generali, che hanno generalmente ribadito i passaggi cruciali della storia del dibattito italiano sui temi della costruzione e allo stesso tempo fornito alcuni interessanti spunti di riflessione. Per quanto l'inserimento di ogni titolo all'interno di una specifica "area di interesse"¹² sia operazione naturalmente soggetta a limiti, l'ampio numero di titoli presi in considerazione rende l'operazione legittima, limitatamente all'analisi di trend molto generali del panorama nazionale. Tornando dunque all'analisi dei risultati possiamo affermare che un primo e duraturo primato delle riviste italiane è certamente legato al suo numero fiorire sull'intera penisola, catalizzato tuttavia in modo consistente dai due maggiori centri: Milano (444 testate edite) e Roma (396). Seguono, ma significativamente più indietro rispetto alle prime, le prime "capitali" della nazione: Firenze (136) e Torino (109). La nascita di nuove facoltà, così come l'aumento delle specializzazioni tra i vari ambiti della costruzione, ha progressivamente ampliato il panorama delle case editrici presenti sul territorio, senza tuttavia scalzare il primato di Milano e Roma, che, ancora oggi, confermano il loro carattere profondamente accentratore per quanto riguarda la produzione della cultura. Analizzando invece il numero delle "nascite" di nuove testate giornalistiche di settore, è evidente che, dopo un secolo in cui il mezzo è cresciuto esponenzialmente, il terzo millennio affronta oggi un momento di generale crisi della pubblicistica, anche a causa della transizione ai supporti digitali e alla nascita di altre forme di auto-promozione (social-networks, siti internet e blog personali), di facile e libero accesso, ma sempre meno legati alla "fonte autorevole" o ad una linea editoriale. Dal 2011, le nuove riviste di architettura registrate sono state solamente una trentina (in tutte e dieci le categorie considerate): un numero comparabile a quello rilevato nell'ultimo decennio dell'Ottocento. Durante il Novecento al contrario, si registrano due momenti salienti per l'addensarsi dei nuovi fermenti artistici: il primo negli anni venti, in corrispondenza della nascita delle Scuole Superiori di Architettura (definitivamente affrancatesi dal corso di Belle Arti e dalle Scuole di Applicazioni per Ingegneri), dell'ascesa del movimento fascista e delle prime esposizioni di Architettura Razionale (1928). Prima di questi eventi, il maggior numero di riviste era rappresentato dalle Società di studi storici, non a caso legate ai fenomeni nazionalisti della seconda metà dell'Ottocento, e dalle prime Società di Architettura, tra cui la celeberrima "Associazione artistica fra i cultori d'Architettura in Roma". Il secondo momento, ben più lungo e importante, è rappresentato dai decenni compresi tra la fine della Seconda Guerra mondiale e il 1980, in cui il numero delle riviste si impenna senza sosta in tutti gli ambiti, così come accade alla produzione nazionale. Alla la fine del boom economico e al progressivo inaridimento delle contrapposizioni ideologiche, seguirà dunque un graduale stagnamento del dibattito nazionale, dove la diminuzione del numero delle nuove testate è uno dei molti effetti. Il picco è raggiunto nel decennio 1971-1980, con la nascita sbalorditiva di circa 237 nuovi titoli che, in pochi anni, invadono l'opinione pubblica. È interessante infine – specialmente per la seconda metà del Novecento – analizzare il diverso andamento dei "temi" delle riviste: l'urbanistica e le scienze sociali sono questioni particolarmente rilevanti fino al 1980, momento – come già ricordato – che segna la fine dell'espansione economica nazionale. Le riviste di storia e restauro dell'architettura, così come quelle legate al paesaggio e alla sostenibilità, raggiungono invece la loro massima diffusio-

	1821-1860	1861-1870	1871-1880	1881-1890	1891-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1940	1941-1950	1951-1960	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	2011-2017	totale
Architettura	1	1	1	2	0	2	1	2	8	8	10	11	14	18	17	17	6	119
Architettura e design	0	0	0	0	0	1	0	1	2	4	8	20	5	16	26	11	3	97
Arti e Architettura	2	3	4	4	6	10	11	16	18	15	24	26	33	27	18	22	4	243
Paesaggio e Sostenibilità dell'Architettura	1	0	0	1	0	1	0	0	3	4	1	4	11	13	15	10	4	68
Storia e restauro dell'Architettura	2	1	1	2	2	2	3	4	9	8	7	14	21	31	33	24	1	165
Tecnica dell'Architettura e della costruzione	2	2	3	1	5	5	7	21	21	27	49	52	59	37	32	24	3	350
Urbanistica, Paesaggio e Scienze sociali	0	1	0	1	2	1	2	3	3	13	15	24	40	27	24	30	4	190
Società di studi storici	2	0	6	2	6	7	4	13	3	14	11	17	17	16	0	18	2	138
Società e Università di Architettura	4	4	3	4	5	3	6	6	8	8	12	28	36	17	26	27	4	201
Esposizioni	0	2	0	1	0	4	0	1	1	0	0	1	1	1	0	0	0	12
TOTALI	14	14	18	18	26	36	34	67	76	101	137	197	237	203	191	183	31	1583



Totale dei titoli censiti organizzati per tipologia (1821-2018)
Maggiori città di edizione delle riviste italiane di architettura

ne leggermente dopo, nei decenni a cavallo tra gli anni ottanta e la fine del millennio, in accordo alle nuove questioni legate al patrimonio, all'ambiente e al ripensamento dei centri storici italiani.

Diverso è invece il caso delle riviste dedicate al design, la cui diffusione diventa particolarmente significativa tra gli anni cinquanta e sessanta e il cui risultato più importante è certamente la celeberrima mostra del MoMA "The new domestic landscape" del 1972¹³, interamente dedicata al panorama italiano.

Il tema sembra tuttavia crollare significativamente nei due decenni successivi, ritrovando valori simili solo negli ultimi anni del millennio.

Il fenomeno – difficile da interpretare se si pensa alla forza del design italiano tra gli anni settanta e ottanta – potrebbe invece essere considerato come uno dei risultati più significativi della mostra americana: dopo questo momento il design entra prepotentemente nelle pagine delle riviste fino a quel momento dedicate solo all'architettura. Uno fra tutti è l'esempio di "Casabella" che, proprio nel 1972 con la direzione di Francesco Mendini trasforma il sottotitolo in "Rivista di urbanistica, architettura e disegno industriale"¹⁴.

Infine, uno dei dati più rilevanti, è legato al numero e alla diffusione delle riviste tecniche: a lungo considerate come "minori", rappresentano da sole quasi la metà della produzione della pubblicistica nazionale, costringendoci a ripensare anche il loro ruolo culturale. Il boom economico in effetti non si è accompagnato solamente al fiorire del dibattito intellettuale sul significato della ricostruzione, ma è passato innanzitutto attraverso un'importante innovazione tecnica diffusa attraverso le pagine di riviste dedicate. Per traslato, causa ed effetto della fine dello sviluppo, sono la caduta dell'innovazione tecnologica e del numero di riviste tecniche.

Un'ultima – e ben più dolente – riflessione è infine legata alla relazione tra quantità e "qualità" di queste riviste. A fronte di una produzione pressoché unica in ambito europeo per numero e tipologie, il confronto con il numero di quelle dichiarate di classe A dalla stessa Agenzia dell'Anvur è praticamente nullo. Ad oggi, su 1619 titoli analizzati, solo sessanta sono quelli italiani considerati di primo livello. Questo implica senza dubbio un profondo ragionamento sulla quantità e sul metodo di selezione di questi titoli, al fine di un più corretto riconoscimento della validità delle ricerche esposte nelle pagine di settore.

Questo punto – su cui ci asteniamo dal dare giudizi in questa sede – dovrebbe invece rappresentare, a nostro avviso, un serio oggetto di dibattito, a cui tutte le istituzioni dell'istruzione italiana dovranno prima o poi necessariamente concorrere.

Le riviste di Architettura in Italia
Bibliografia essenziale

F. PEPPINO, *Il dibattito architettonico italiano attraverso le riviste: "Architettura e Arti decorative". 1921-1931*, "Rassegna dell'istituto di architettura e urbanistica", III, 8-9, agosto-dicembre 1967, pp. 154-187.

P. BETTINI, "Quadrante". *Documenti di storia e di critica dell'architettura: le riviste del periodo fascista (parte prima)*, "Casabella", XXXII, 322, gennaio 1968, pp. 52-57.

P. BETTINI, "Quadrante". *Documenti di storia e di critica dell'architettura: le riviste del periodo fascista (parte seconda)*, "Casabella", XXXII, 323, febbraio 1968, pp. 58-60.

P. BETTINI, "Quadrante". *Documenti di storia e di critica dell'architettura: le riviste del periodo fascista (parte terza)*, "Casabella", XXXII, 331, dicembre 1968, pp. 53-61.

P. BETTINI, "Quadrante". *Documenti di storia e di critica dell'architettura: le riviste del periodo fascista (parte quarta)*, "Casabella", XXXIII, 332, gennaio 1969, pp. 61-66.

P. BETTINI, "Quadrante". *Documenti di storia e di critica dell'architettura: le riviste del periodo fascista (parte quinta)*, "Casabella", XXXIII, 333, febbraio 1969, pp. 52-57.

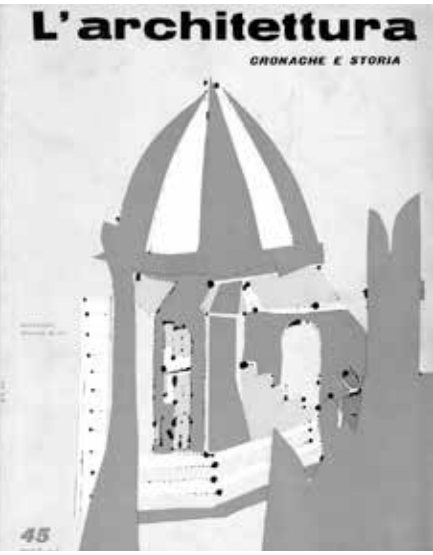
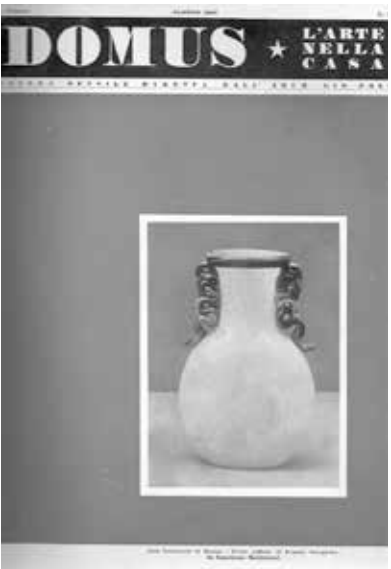
P. BETTINI, "Quadrante". *Documenti di storia e di critica dell'architettura: le riviste del periodo fascista (parte sesta)*, "Casabella", XXXIII, 334, marzo 1969, pp. 45-49.

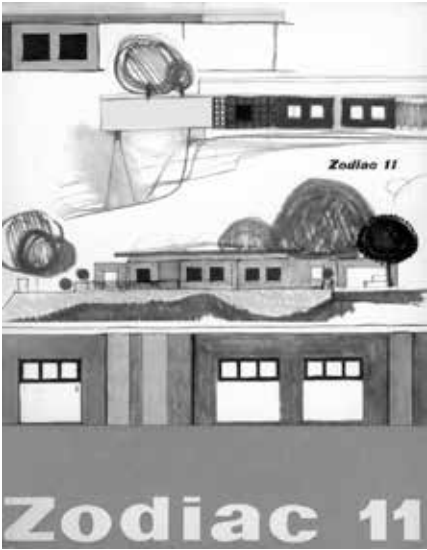
P. RESTANY, C.M. CASATI, *1928/1973 domus 45 ans d'architecture design*, Domus, Milano 1973.

M. UNIVERSO (a cura di), *Casabella. Per l'evoluzione dell'architettura dall'arte alla scienza (1928-43)*, Canova, Treviso 1978 ("Le riviste dell'Italia moderna e contemporanea").

T. MALDONADO, *Giornali ieri e oggi*, "Casabella", XLIV, 462, ottobre 1980.

Architettura nelle riviste d'avanguardia, "Rassegna", 4(12), dicembre 1982.





R. FREGNA, R. GABETTI, M. GRISOTTI, G.K. KOENING, *L'architettura delle riviste*, "Archi & colonne", vol. 1, 1, gennaio-febbraio 1985, pp. 22-36.

G. MIRANDOLA (a cura di), *Emporium e l'Istituto Italiano d'arti grafiche 1895-1915*, Nuovo Istituto Italiano d'arti Grafiche, Bergamo 1985.

M. FAGIOLO, *Le riviste di Storia dell'Architettura e Restauro: problemi e orientamenti*, "Palladio", 8, luglio-dicembre 1991, pp. 107-124.

Un settimanale di architettura scaturito dalla resistenza, "L'Architettura cronache e storia", vol. 37, 7-8 [441-442], luglio-agosto 1992, pp. 541-560.

P. MASSARETTI, *Colonialismi in copertina*, "Rassegna di architettura e urbanistica", vol. 14, 51, settembre 1992, pp. 80-88.

Da *"Metron-architettura" n°48*, "L'Architettura: cronache e storia", vol. 39, 11 [457], novembre 1993, pp. 803-805.

Da *"Metron-architettura" n°43*, "L'Architettura: cronache e storia", vol. 40, 9, settembre 1994, pp. 639-643.

A. GATTO, *Gli anni tra parentesi: lettere ad Anna Maria Mazzucchelli (1936-39)*, Avagliano, Cava dei Tirreni 1996.

M. MULAZZANI, *Le riviste di Architettura. Costruire con le parole*, in *Storia dell'Architettura italiana. Il secondo novecento*, Electa, Milano 1997, pp. 430-443.

Architettura e media. Il futuro delle riviste di Architettura, "Domus", 760, febbraio 1997, pp.51-58.

R. ASTARITA, *Anna Maria Mazzucchelli, a fianco di Persico e Pagano*, "L'Architettura: cronache e storia", vol. 44, 513-514, luglio-agosto 1998, pp. 467-472.

R. DE FUSCO, *Domus: fatti e interpretazioni*, "Domus", 821, dicembre 1999, pp. 4-9.

O. SELVAFOLTA, *Temi e luoghi della città-giardino in Italia nei primi decenni del Novecento*, "Ciudades", 6 (2000-2001).

M. MARTIGONI, *Gio Ponti: gli anni di Stile (1941-47)*, Abitare Segesta, Milano 2002.

H. JANNIERE, *Politiques éditoriales et Architecture "moderne". L'émergence de Nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, introduzione di Jean Louis Cohen, Editions Arguments, Parigi 2002.

G. GRESLERI, G. GRESLERI, B. BETTAZZI, *Chiesa e quartiere. Storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*, Compositori, Bologna 2004.

M. CASCIATO, *Gli esordi della rivista Metron: eventi e protagonisti*, "Rassegna di architettura e urbanistica", vol. 117, 51, settembre-dicembre 2005, pp. 45-55.

C. FIELL, P. FIELL (a cura di), *Domus*, Taschen, Koln 2006.

Archivi delle Arti Applicate Italiane del XX secolo (a cura di), *Il Modernismo a Roma, 1900-1915 tra le riviste "Novissima" e "La Casa"*, Palombi, Roma 2007.

C. BAGLIONE, *Casabella 1928-2008*, Electa, Milano 2008.

G. BACCI, M. FERRETTI, M. FILETI MAZZA (a cura di), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Edizione della Normale, Pisa 2009.

M.L. NEGRI (a cura di), *Dibattito internazionale e realtà locali*, Gangemi, Roma 2011 (L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo, 1).

D. RIFKIND, *The battle for modernism: Quadrante and the politicization of architectural discourse in fascist Italy*, Marsilio, Venezia 2012.

F. GALLANTI, *Le riviste di architettura e design pubblicate in Italia rappresentano uno spazio di democrazia*, "Domus", 971, luglio-agosto 2013, pp. 120-121.

G. BACCI, M. FILETI MAZZA (a cura di), *Emporium 2. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Edizione della Normale, Pisa 2014.

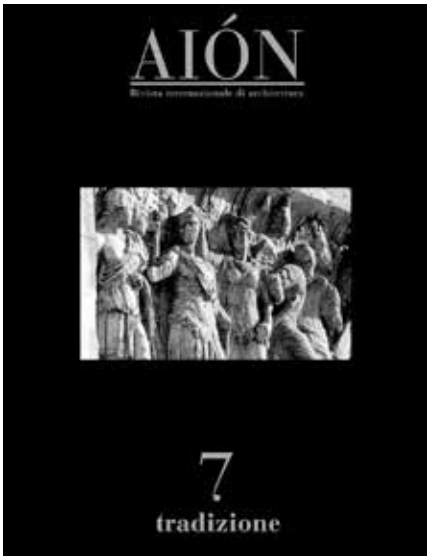
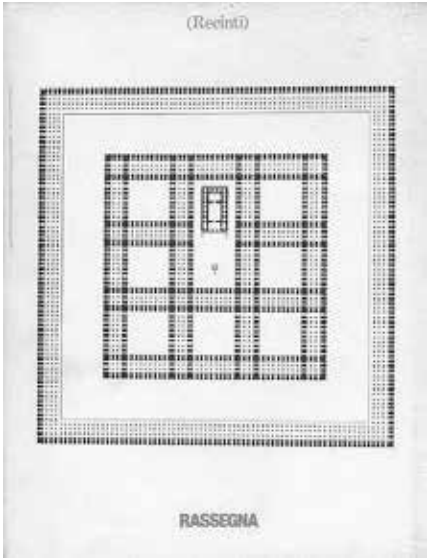
C. FRANCHINI, *From the Embroidery to the Constuction. Women in Design and Architecture: Domus 1928-1950*, in A. FERNANDEZ GARCIA, H. SERAŽIN, E.M. GARDA, C. FRANCHINI (a cura di), *MoMoWo 100 projects in 100 years. European Women in Architecture and Design 1928-2018*, Založba ZRC, Ljubljana 2016, pp. 248-255.

R. SPALLONE, *Il progetto illustrato. Cromolitografie dalle riviste torinesi di fine Ottocento*, in V. MARCHIAFAVA (a cura di), *Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari*, Associazione Italiana colore, Milano 2016 , XII A, pp.289-300.

G. BELLUCCI, *L'oscuro contributo degli 'inclassificabili' storici-ingegneri civili italiani allo studio della storia dell'ingegneria e dell'architettura contemporanea*, "Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura", I, 1, 2016.

NOTE

¹ Le più recenti esperienze si riferiscono in particolare al lavoro di due storici stranieri – Helene Janniere e David Rifkind – sul ruolo di alcune riviste italiane, a riprova di come il tema sia ancora ampiamente da esplorare da parte del mondo accademico nazionale. Si veda H. JANNIERE, *Politiques éditoriales et Architecture "moderne". L'émergence de Nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Editions Arguments, Parigi 2002; D. RIFKIND, *The battle for modernism: Quadrante and the politicization of architectural*



discourse in fascist Italy, Marsilio, Venezia 2012. Sempre dei primi anni duemila è inoltre l'interessante mostra di Beatrix Colomina pubblicata presso la Princeton University, dedicata al ruolo delle riviste negli anni sessanta e settanta del Novecento: B. COLOMINA, C. Buckley (a cura di), *Clip stamp fold. The radical architecture of little magazines 196x to 197x*, Media and modernity program, Princeton 2010.

² G. MIRANDOLA (a cura di), *Emporium e l'Istituto Italiano d'arti grafiche 1895-1915*, Nuovo Istituto Italiano d'arti Grafiche, Bergamo 1985; G. BACCI, M. FERRETTI, M. FILETI MAZZA (a cura di), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Edizione della Normale, Pisa 2009. L'intera serie della rivista è consultabile al link http://www.artivisive.sns.it/progetto_emporium.html mentre lo spoglio degli articoli è presente sul sito della Biblioteca "Angelo Mai" di Bergamo.

³ Tra il gennaio 1968 e il marzo 1969, Paolo Bettini pubblicherà un lungo articolo diviso in sei parti dal titolo "Quadrante". Documenti di storia e di critica dell'architettura: le riviste del periodo fascista.

⁴ M. UNIVERSO (a cura di), *Casabella. Per l'evoluzione dell'architettura dall'arte alla scienza (1928-43)*, Canova, Treviso 1978 (Le riviste dell'Italia moderna e contemporanea). Giuseppe Pagano prenderà la direzione della rivista nel 1933, costruendo assieme a Edoardo Persico una nuova veste grafica.

⁵ Nella stessa direzione vanno infatti gli studi sulla costruzione dei libri di architettura e l'analisi del ruolo della critica: tra tutti si segnala la pubblicazione di André TAVARES, *The Anatomy of the Architectural Book*, Canadian Centre for Architecture, Montréal 2016 e il progetto di ricerca promosso dall'Agence Nationale de la Recherche "Mapping Crit. Arch: Architectural Criticism XXth and XXist centuries, a cartography" (2016-2017).

⁶ Lo spoglio, che continuerà ad andare avanti fino alla fine degli anni sessanta, interesserà le più importanti riviste italiane: da "Urbanistica", a "Casabella", a "Palladio" a "Architettura e arti decorative", fino allo stesso "Emporium", intuendo con diversi decenni di anticipo il ruolo delle riviste d'arte, oltre a quelle specificatamente legate all'architettura. Questa rubrica, una volta digitalizzata, potrebbe già di per sé essere riutilizzata per un primo spoglio "semplificato" di alcuni titoli fondamentali.

⁷ M. MULAZZANI, *Le riviste di Architettura. Costruire con le parole*, in *Storia dell'Architettura italiana. Il secondo novecento*, Electa, Milano 1997, pp. 430-443.

⁸ Coordinamento Nazionale delle Biblioteche di Architettura (a cura di), *Catalogo dei periodici posseduti dalle Biblioteche di Architettura Italiane*, Rotoffset, Firenze 1989.

⁹ L'elenco è pubblicato sul sito dell'Anvur all'indirizzo <http://www.anvur.org/>

¹⁰ Si è già fatto riferimento alla digitalizzazione di "Emporium" che, tuttavia, non rappresenta l'unico esempio italiano. Il più importante portale in questo senso è infatti quello del progetto della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma-Periodici italiani digitalizzati, che aspetta ad ogni modo di essere integrato con un vero e proprio spoglio delle riviste di cui propone la digitalizzazione. Il progetto è visitabile al sito <http://periodici.librari.beniculturali.it/>

¹¹ Sullo stesso portale del CNBA è infatti già pubblicata una sezione destinata alla raccolta di informazioni relative allo spoglio di periodici al link <http://www.cnba.it/spogli/>

¹² Le aree di interesse corrispondono ai temi generali individuati nel paragrafo precedente: "Architettura", "Arti e Architettura", "Architettura e design", "Tecnica dell'architettura e della costruzione", "Urbanistica, Paesaggio e scienze sociali", "Paesaggio e sostenibilità dell'Architettura", "Storia e restauro dell'Architettura", "Società di studi storici", le "Società e Università di Architettura" ed "Esposizioni".

¹³ E. AMBASZ (a cura di), *Italy: The new domestic landscape. Achievements and problems of the new Italian design*, Museum of Modern Art, New York 1972.

¹⁴ Francesco Mendini, presente nella redazione di "Casabella" dalla seconda metà degli anni sessanta, dal n.349 del 1970 sostituiva la ben più algida direzione di Gian Antonio Bernasconi. Dal371 del gennaio 1972, Mendini inserisce il sottotitolo *Rivista di urbanistica, architettura e disegno industriale*.



maurizio bradaschia

riqualificazione del centro storico di praia a mare viale della libertà

progetto e direzione artistica:
maurizio bradaschia - studio bradaschia srl,
antonalle russo, federica la rocca

impresa esecutrice:
punto verde snc di francesco cairo e c.,
belvedere marittimo (cs)

cronologia: 2013-2016

committente:
comune di praia a mare (cs)

importo lavori: 1.470.000,00 euro

fotografie:
alessandra bello

**opere prime
opere inedite**
a cura di
filippo cattapan
alessandra trentin

Relazione generale

Premessa

Praia a Mare, cittadina del Golfo di Policastro, è indubbiamente oggi, uno dei più importanti centri turistici della costa settentrionale tirrenica calabrese.

È il penultimo centro della Provincia di Cosenza, a pochi chilometri dalla foce del fiume Noce che segna il confine tra Calabria e Lucania.

Anche se la cittadina è ubicata a pochi chilometri dal mare, dal punto di vista morfologico, nel territorio praiese sono, comunque, presenti i principali contesti paesaggistici: la costa, la pianura, la collina e la montagna.

Il territorio costiero delimita l'intero territorio verso ovest per tutta la sua lunghezza. Tale fascia costiera presenta un andamento pianeggiante che prosegue ad est verso l'interno del territorio, dove nasce e si sviluppa nel tempo il centro urbano. A circa 1 km dal mare inizia la zona collinare che ha una notevole estensione e che risulta attualmente occupata dalle due principali frazioni di Praia a Mare: Laccata e Foresta.

Il territorio praiese è inoltre delimitato verso est dall'estreme propaggini dell'Appennino Calabrese che con le sue montagne e colline occupa gran parte del territorio comunale più interno. Parte di questo territorio montuoso costituisce l'estremo lembo sul mare del Parco nazionale del Pollino, il più grande parco d'Europa, non accessibile però direttamente dal territorio praiese, data la natura impervia della sua zona montuosa e collinare.

Tra i peculiari elementi significativi, naturali e simbolici di Praia a Mare vi è l'isola di Dino, selvaggia e ospitale allo stesso tempo, caratterizzata da alti strapiombi, grotte e anfratti, e da un'intensa e interessante flora e sulla quale, sull'estremo limite occidentale, sorgono i resti di un tempietto dedicato a Venere; suggestive e caratteristiche sono le grotte.

Tra gli altri elementi naturali e simbolici troviamo l'incantevole scogliera di Fiuzzi, situata di fronte all'isola sulla spiaggia, dove si erge una cinquecentesca torre di difesa costiera e il Castello dei Normanni che domina con la sua mole parte del territorio a sud est dove ha inizio la frazione della Foresta.

Ad oriente del centro urbano, in una delle colline parallele al mare, a circa 90 m sul livello del mare troviamo il Santuario della Madonna della Grotta di origini antichissime e dalla cui nascita e storia sono legate le origini di Praia a Mare, oggi uno dei più importanti siti archeologici della zona e centro di devozione popolare.

Brevi cenni sulla nascita e lo sviluppo urbanistico di Praia a Mare

Le origini e la storia di Praia a Mare sono senza dubbio legate alla Grotta del Santuario: infatti furono i primi fedeli provenienti dalla vicina Aieta ad incominciare a costruire, nel xv e xvi secolo, le prime casupole ai piedi del Santuario. La fascia costiera molto fertile, inoltre, costituì un ulteriore elemento di richiamo contribuendo alla costruzione delle prime modeste abitazioni nella

prima metà del XIX secolo in quello che attualmente costituisce il centro antico di Praia, che urbanisticamente si sviluppò con alcune vie perpendicolari al mare. Solo dopo l'Unità d'Italia cominciò il vero e proprio sviluppo urbano anche lungo il margine orientale della strada parallela al mare determinando un allineamento di case che sarà in seguito mantenuto con la costruzione della statale SS18, oggi la via principale che attraversa il paese per tutta la sua lunghezza. La crescita urbanistica di Praia è stata lenta e progressiva nel primo venticinquennio del Novecento ma è diventata galoppante dopo la seconda guerra mondiale, anche perché nel frattempo erano state realizzate le principali infrastrutture, come le vie rotabili di comunicazione e trasporto e la linea ferroviaria.

Nel 1928 la borgata Praia d'Aieta venne elevata a Comune autonomo assumendo il nome di Praia a Mare e fu allora che cominciò il vero e proprio decollo. Venne anche deliberato il primo regolamento edilizio per disciplinare il prevedibile sviluppo urbanistico.

Intorno alla metà degli anni '60, lungo la costa, l'espansione urbanistica fu estesa nella zona ad ovest della strada statale che costituiva il limite dell'abitato verso mare, sulla zona del demanio marittimo, dando luogo ad una urbanistica abbastanza regolare con la costituzione di lotti di terreno delimitati da vie ortogonali tra loro. Agli inizi degli anni '70 lo sviluppo urbanistico aveva già raggiunto i confini territoriali da Tortora a San Nicola Arcella; in seguito l'abitato si è esteso nella zona collinare (nelle attuali frazioni Laccata e Foresta) dove già era presente qualche abitazione.

Lo sviluppo di Praia a Mare

La cittadina di Praia a Mare ha goduto fino a tempi recentissimi di uno sviluppo legato al turismo ed all'industria tessile.

In particolare l'industria tessile ha rappresentato negli ultimi decenni almeno l'80% del reddito locale. Infatti, tra gli anni sessanta e novanta la cittadina ha registrato un notevole sviluppo, grazie agli investimenti del gruppo Marzotto e della famiglia Agnelli. Per anni Praia a Mare è stato uno dei più importanti distretti tessili della Calabria e uno dei settori trainanti dell'economia praiese è stato l'abbigliamento, con *boutique* dove si potevano trovare capi d'alta moda ma anche creazioni di artisti locali. A Praia a Mare aveva sede la Marlane, un'azienda tessile e la "Lini e Lane" o "Lanificio di Maratea", fiore all'occhiello dell'industria tessile del Mezzogiorno.

Proprio il settore tessile aveva ottenuto un congruo finanziamento attraverso il Patto Territoriale finalizzato al miglioramento tecnologico del settore tessile stesso. Ma a causa della crisi economica internazionale e per effetto della delocalizzazione delle industrie locali verso Stati con bassi costi della manodopera il finanziamento fu reso indisponibile ed è attualmente disponibile per essere riutilizzato come stabilito con la circolare n. 43466 del 28/12/2012 emanata dal Ministero dello Sviluppo Economico.

Dal punto di vista turistico, Praia a Mare è un rinomato centro balneare dell'alto tirreno cosentino: il turismo si basa sul settore balneare con 54 stabilimenti in poco più di 6 km di costa.

Di rilievo sono poi i numerosi hotel di fascia medio-alta: Hotel La Cava, Hotel ai Platani, Hotel Garden, Hotel Branca, Hotel Germania, Hotel Mondial, Hotel Blu Eden, Villaggio Turistico Internazionale, Villaggio Turistico La Martinera, Hotel i Normanni, Resort Sporting Center srl, Hotel Borgo di Fiuzzi, Hotel Rex, Hotel Major, Hotel Calabria, Hotel Pian delle Vigne, Hotel Joli. Importanti sono anche i numerosi Bed and Breakfast e le seconde case affittate durante il periodo estivo.

Completano l'offerta turistica i numerosi caffè all'aperto, i ristoranti, le discoteche e altri locali.

In questo contesto Praia a Mare ha, dunque, la necessità di favorire un turismo qualificato e duraturo in coerenza appunto con gli obiettivi del Patto Territoriale che sono finalizzati allo sviluppo del turismo e dell'occupazione. L'unica via possibile di sviluppo sostenibile per il territorio di Praia a Mare, ed in generale dell'alto tirreno cosentino, rimane una riqualificazione turistica, una riorganizzazione in termini turistici del paese affinché la cittadina diventi attrattore importante nei circuiti turistici nazionali ed internazionali. Praia a Mare ha necessità di ricreare il centro propulsore per legare e far funzionare le attività e infrastrutture in essa già esistenti:

1. il lungomare, lungo 5 km, caratterizzato da un percorso pedonale ed una pista ciclabile lungo tutta la sua lunghezza;
2. ben 54 attività turistiche balneari ricreative, localizzate in adiacenza al lungomare sull'area demaniale;

3. un'arteria stradale che, adiacente al lungomare, collega ben tre Comuni confinanti: Tortora, Praia a Mare e San Nicola Arcella.

4. il lungomare conduce, verso sud, alla loc. Fiuzzi dove domina l'isola di Dino i cui fondali sono stati dichiarati dalla Comunità Europea zona SIC (sito di interesse comunitario). La stessa isola ed i suoi dintorni sono stati dichiarati Parco Marino con decreto della Regione Calabria.

È necessario, però, creare un collegamento del lungomare con l'area da urbanizzare, baricentrica rispetto all'ingresso del Santuario della Madonna della Grotta anch'essa interessata da sviluppo turistico in particolare religioso e culturale.

È necessario il riutilizzo di contenitori per la realizzazione di eventi che fungano da attrattori, per le attività di piccole e medie imprese collegate allo sviluppo turistico, per la localizzazione di stazioni punti informazione anche mediante sistemi informatici *Totem Touch Screen*, realizzare un'accessibilità ad una rete *wi-fi*.

Completano lo scenario economico di Praia a Mare, inoltre, le piccole industrie di vari settori e le aziende e cooperative agricole, operanti nella coltivazione e produzione di olio, piante officinali e di recente il mirto che cresce abbondante sulla prospiciente isola di Dino ed il tutto il territorio di Praia a Mare.

Relazione tecnica

Lo stato di fatto

L'area di intervento, è posta nel cuore della cittadina in zona pianeggiante a poca distanza dal mare. Dal punto di vista urbanistico, l'area in oggetto ricade in Zona B 2 Centro di nuova Formazione del vigente Piano Regolatore Generale.

Il progetto dell'intervento che si propone di realizzare sorge in un'area urbana che rappresenta il cuore della vita sociale del piccolo centro: il viale della Libertà rappresenta il luogo d'incontro per eccellenza, il centro ed il cuore delle attività turistiche. È posta in area pianeggiante e percorre il territorio praiese in direzione nord-sud; l'intervento, altresì, interessa il fronte mare, adiacente alla viabilità pedonale e alla pista ciclabile esistente, attualmente occupato da spiaggia libera. Viale della Libertà è il viale principale di Praia a Mare, su cui prospetta il Municipio, compreso tra Piazza Italia e Piazza della Resistenza. L'importante valore dell'area trova corrispondenza nella qualità estetica dell'area.

Lungo il viale della Libertà si affacciano da una parte edifici in prevalenza bifamiliari e monofamiliari al massimo a due/tre livelli circondate da giardini e sfalsate in modo da non interferire le une con le altre, e la Chiesa del Sacro Cuore; dall'altra parte è presente un'area verde caratterizzata da aiuole. Da entrambi i lati i platani percorrono tutto il viale della Libertà. Al di là della lunga aiuola è posta una strada carrabile a ridosso del fronte costante e compatto di edifici storici caratterizzati da tipologie edilizie a schiera. Generalmente le colorazioni utilizzate per le tinteggiature degli edifici suddetti sono tenui tendenti al pastello.

L'area si presenta oggi con un aspetto poco caratterizzante e dimesso, in contrasto con la notevole importanza sociale, turistica ed economica che invece rappresenta. Il viale, attualmente asfaltato, presenta alberature isolate verso gli edifici e aiuole comprendenti essenze arbustive e altre alberature verso la viabilità carrabile antistante.

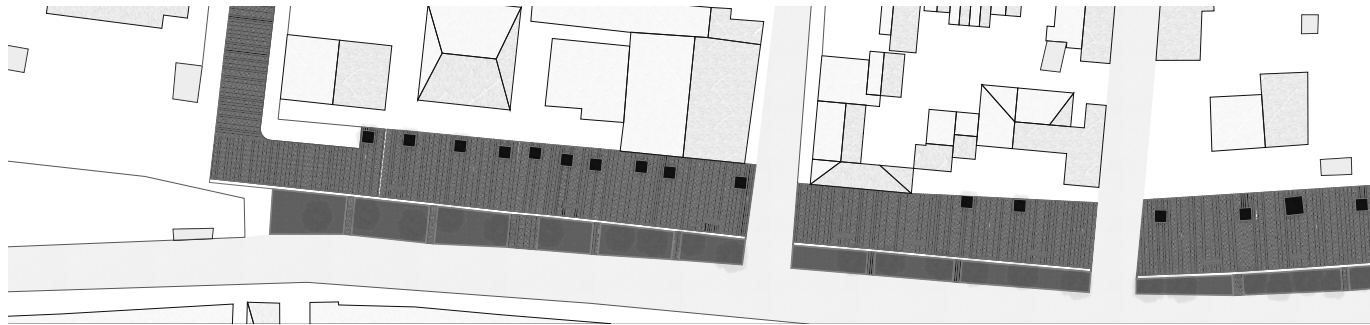
I materiali caratterizzanti l'area sono infatti cordoli di marciapiedi in cemento il più delle volte fatiscenti, una pavimentazione in asfalto, anch'essa fatiscente, un arredo urbano poco qualificante. Il viale non risulta oggi rispondente alle necessità della cittadina e alle sue potenzialità turistiche. L'arredo urbano è casuale e non omogeneo, oltre che di scarso pregio. L'infrastrutturazione materiale e immateriale a fini turistici pressoché assente. Un intervento di riqualificazione dell'area non può che essere migliorativo dello stato attuale.

Il progetto

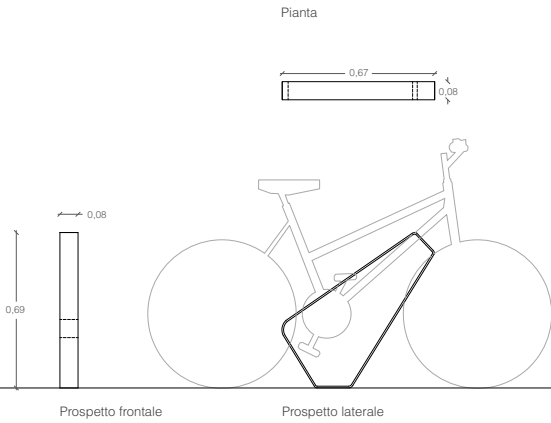
Il progetto è inerente la riqualificazione delle infrastrutture materiali e immateriali del centro storico di Praia a Mare (CS), in coerenza con le finalità e gli obiettivi del Patto Territoriale. La proposta progettuale nasce da un'attenta analisi dei luoghi: un lungo lago di matrice storica in uno scenario completamente urbanizzato.



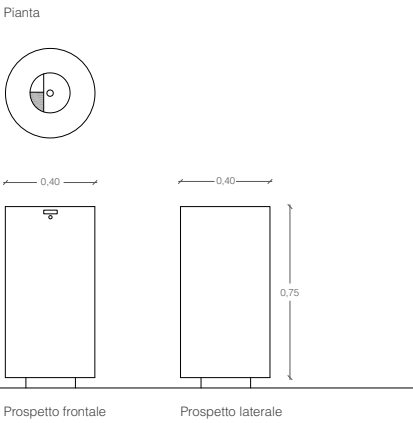
238



PORTABICICLETTE CITYSI
mod. ARTU' _ design Gibillero



PORTARIFIUTI METALCO
mod. SPENCER _ design Alfredo Tasca



239

Nello specifico il progetto punta alla riqualificazione e infrastrutturazione di viale della Libertà e del fronte mare per accrescere le potenzialità e l'offerta turistica della cittadina. L'intervento propone la sostituzione della pavimentazione e dell'arredo oltre che della rete di illuminazione esistente e non rompe equilibri precostituiti.

Il progetto prevede interventi sulle due aree citate in precedenza: viale della Libertà e fronte mare, ed è finalizzato a esplicitare concrete prospettive di sviluppo che assicurino, anche nel lungo periodo, funzionalità gestionale e finanziaria, nonché un indotto a livello locale ed uno sviluppo tangibile delle aree interessate dall'intervento. Il progetto, infrastrutturale, prevede una componente di lavori e finiture prevalente rispetto alla componente di servizi. Come si vede dalle foto allegate al progetto, attualmente le aiuole esistenti evidenziano un aspetto dimesso, il terreno risulta arido e non conferiscono l'adeguato pregio ai platani presenti lungo il viale. Sarà previsto un piano del verde con formazione di prato a raso con la pavimentazione in pietra in corrispondenza delle attuali aiuole. Dunque i platani saranno preservati e valorizzati. Il progetto prevede la sostituzione dell'attuale pavimentazione in asfalto con pietra compattata posta in lastre di diversa larghezza, con lunghezza a correre e caratterizzata da tre tipi di lavorazione superficiale: fiammata, naturale e lappata. L'area a verde non costituirà più una barriera tra il viale della Libertà pedonale ed il fronte degli edifici storici dove sono presenti innumerevoli attività commerciali, ma metterà in comunicazione tali aree per instaurarne un forte legame.

Il progetto, infrastrutturale, prevede una componente di lavori e finiture prevalente rispetto alla componente di servizi.

L'appalto comprende tutti i lavori, le prestazioni, le forniture e le provviste necessarie per dare il lavoro, come indicato e previsto nel contratto di appalto, completamente compiuto secondo le condizioni stabilite dal Capitolato Speciale d'appalto e dal medesimo contratto, con le caratteristiche tecniche, qualitative e quantitative previste nel progetto esecutivo e in tutti i suoi elaborati tecnici dei quali l'appaltatore dichiara di aver preso completa ed esatta conoscenza.

Nel dettaglio le opere consistono in:

- disfacimento della pavimentazione stradale in prevalenza in asfalto;
- scavo di sbancamento e trasporto a discarica dei materiali di risulta;
- demolizione e trasporto a discarica di elementi di arredo esistenti – corpi illuminanti ecc.;
- rimozione di cordoli e cordonate stradali;
- demolizione di marciapiedi in asfalto;
- trasporto a discarica dei materiali di risulta;
- fornitura e posa in opera di cavidotti spiralati;
- fornitura e posa in opera di cavi elettrici;
- fornitura e posa in opera di letto di sabbia per riempimento scavo;
- fornitura e posa in opera di pavimentazione stradale (binder e tappeto di usura spessore);
- fornitura e posa in opera di pavimentazione secondo lo schema indicato dai grafici di progetto (lastre in pietra compattata);
- fornitura e posa in opera di impianto per la fornitura di energia elettrica (quadri e contatori);
- fornitura e posa in opera di pozzetti di ispezione 40 x 40 cm;
- ripristino cordonata stradale;
- opere a verde
- opere di arredo urbano
- fornitura e posa in opera di plinti per pali illuminazione pubblica, compresi scavo, tirafondi, ecc.
- fornitura e posa in opera di corpi illuminanti;
- fornitura e posa in opera di rastrelliere porta bici
- opere di infrastrutturazione tecnologica e informativa (realizzazione di info point turistici – totem touch screen)
- Fornitura e posa in opera di cestini portarifiuti
- Fornitura e posa in opera di panchine
- opere di finitura.

Studio di prefattibilità ambientale

La proposta progettuale nasce da un'attenta analisi dei luoghi: un viale alberato in uno scenario completamente urbanizzato.

L'intervento si pone quale sostituzione della pavimentazione esistente da asfalto a pietra naturale, quale sostituzione della rete di illuminazione esistente e riqualificazione del sistema di arredo urbano e non rompe equilibri precostituiti.

Trattandosi della razionalizzazione e sostituzione di un sistema di pavimentazione e arredo e di illuminazione pubblica esistente, non vi è che miglioria dal punto di vista estetico percettivo.

Le opere non interferiscono in alcun modo con alcuno degli ecosistemi presenti.

Proprietà delle aree

Le opere interessano completamente aree di proprietà pubblica.

Sistema di sicurezza, esercizio e caratteristiche del progetto

Il progetto costituisce di per sé miglioramento rispetto alla sicurezza, trattandosi di nuova pavimentazione e di nuovo sistema di illuminazione che accresce la luminosità delle aree; è prevista inoltre la collocazione di totem *touch screen* a servizio del turismo che, fornendo informazioni (numeri telefonici di pronto intervento, Vigili del fuoco, Polizia, Carabinieri ecc.), accresce ulteriormente la sicurezza del luogo.

Gestione delle materie

È previsto dal progetto il trasporto a discarica dei materiali di risulta dallo scavo e l'utilizzo di materiali congruenti con il luogo: pietra, sabbia e materiali di caratteristiche chimico/fisiche quali quelle esistenti.

Interferenze

Il progetto non prevede alcuna interferenza.

Fattibilità ambientale

Idonea relazione paesaggistica è allegata al progetto. Dal punto di vista ambientale non sono previsti danni in senso lato: si tratta della realizzazione di un'infrastruttura materiale e immateriale che non altera lo stato dei luoghi ma ne migliora le componenti. Dal punto di vista paesaggistico l'inserimento è garantito dall'utilizzo di materiali naturali congruenti (pietra) e, relativamente a possibili interferenze con gli ecosistemi presenti, trattandosi di intervento in area completamente urbanizzata, non è prevista alcuna modificazione.

**cattaneo
architetti associati**

interni di un palazzo veneziano

progetto e direzione lavori:
cattaneo architetti associati
renzo cattaneo e armando cattaneo

committente:
studio boldrin & vianello

fotografie:
alessandra bello

Il piano terra, il piano ammezzato e il “piano nobile” di un palazzo patrizio del centro storico di Venezia sono destinati a sede di un importante studio professionale. I piani superiori invece mantengono la primitiva funzione residenziale. L'originario impianto tricellulare, tipica struttura distributiva dell'edilizia storica veneziana, ha trovato naturale adattamento alla trasformazione d'uso da residenziale a terziaria.

Dallo scalone del palazzo si accede direttamente al “pòrtego”, un tempo spazio di rappresentanza, ora luogo di ricevimento della clientela. Questa sala, passante da un fronte all'altro dell'edificio e con funzione di disobbbligo ai locali laterali che vi si affacciano, è caratterizzata dalla tipica continuità visiva tra rio e campiello, filtrata attraverso finestrate a trifora.

Le scelte progettuali danno risposta a precise esigenze della committenza: modificare l'organizzazione logistica dei locali, sostituire l'esistente dotazione di mobili di serie con un arredamento su misura che creasse un'immagine ordinata e non ordinaria dello studio, rinnovare gli impianti elettrico e di condizionamento, divenuti ormai obsoleti.

La forma del salone di ricevimento, della sala riunioni, dello studio direzionale, della saletta di attesa e la configurazione dei nuovi elementi di arredo, quella arcuata del bancone di ricevimento, quella complessa delle boiseries, quella articolata dei tavoli, delle sedute, degli armadi, delle pareti attrezzate, delle porte e del pavimento, ricevono coerenza formale e compositiva dai materiali e dal colore, che definiscono unitariamente il nuovo intervento rispetto agli spazi storici.

Sono state impiegate due essenze lignee, il rovere, dal colore dorato, utilizzato per campire le superfici e il vengè, quasi nero, per profilarle.

I nuovi elementi d'arredo non sono integrati alle parti edilizie originali ma sono giustapposti e chiaramente distinguibili da esse, in modo che ne sia garantita la reversibilità.

Il salone prende carattere dal grande bancone di ricevimento, il cui asse, con volontà di simmetria, incrocia l'asse della porta d'ingresso, posta frontalmente. Il bancone è fulcro distributivo e assume forma arcuata come espediente per smistare ambiti funzionali diversi, orientando i flussi d'ingresso, a sinistra verso gli uffici operativi, prospicienti il campiello, a destra verso la sala riunioni e gli uffici direzionali, affacciati sul rio. Costruito con due essenze di legno a larghe fasce orizzontali che ne sottolineano la curvatura, questo elemento evoca, con lettura astratta, il fasciame delle imbarcazioni lagunari.

Alla fluida linearità che caratterizza il fronte del bancone si contrappone l'articolata complessità delle forme e delle funzioni del retro, dove si trovano tre postazioni per complesse operazioni d'ufficio.

Alle spalle del personale addetto al ricevimento è collocata una capiente libreria-schedario, costruita con l'impiego delle stesse essenze lignee del bancone. Le boiseries, entro le quali è stata inserita la nuova rete impiantistica per non intaccare l'integrità delle murature originarie e che rivestono con altezza contenuta le murature di spina, modificano la loro configurazione in corrispondenza dei passaggi agli ambienti laterali, interrompendosi, nel caso della presenza delle porte originarie o divenendo esse stesse porta, nel caso di accesso ai locali di servizio. Lungo le boiseries sono distribuite strategicamente alcune sedute di prima attesa, accoppiate e isolate, che, con la loro forma arrotondata, danno fluidità agli spostamenti lungo il salone di ricevimento.

Le porzioni di muratura lasciate libere, trattate a marmorino e opportunamente attrezzate con una guida appendi-quadri, assumono funzione espositiva e si prestano per una commisurata distribuzione di alcuni dipinti di qualità.

Due elementi speculari di legno stratificato, conformati ad arco in alzato e curvati in pianta, formano la struttura portante del grande tavolo da riunioni. La loro forma, che può evocare quelle di un ponte, fa da contrappunto a quella del ripiano in vetro a sagoma lenticolare con vertici smussati, che non interrompe la percezione del disegno del pavimento a doghe bicolori di legno. Nella saletta riunioni, due pareti attrezzate e un rivestimento a tutt'altezza involucono su tre lati un piccolo tavolo da riunioni, raccordato dal disegno “a corsia” del pavimento al basso contenitore di servizio.

Un ufficio direzionale è stato organizzato con una grande parete attrezzata disposta ad angolo, che accoglie in diagonale un tavolo con il ripiano arcuato verso il lato esterno per aumentare le sedute di ricevimento.

All'antico terrazzo alla veneziana, notevolmente compromesso, è stato sovrapposto a secco un pavimento in doghe di legno chiaro (rovere) con inserti di legno scuro (vengè), il cui disegno genera continuità allo spazio originariamente unitario del “pòrtego”, coordinandosi con il disegno e i materiali delle boiseries e degli arredi.

Ingresso.

Boiserie del salone di ricevimento.

Salone di ricevimento.

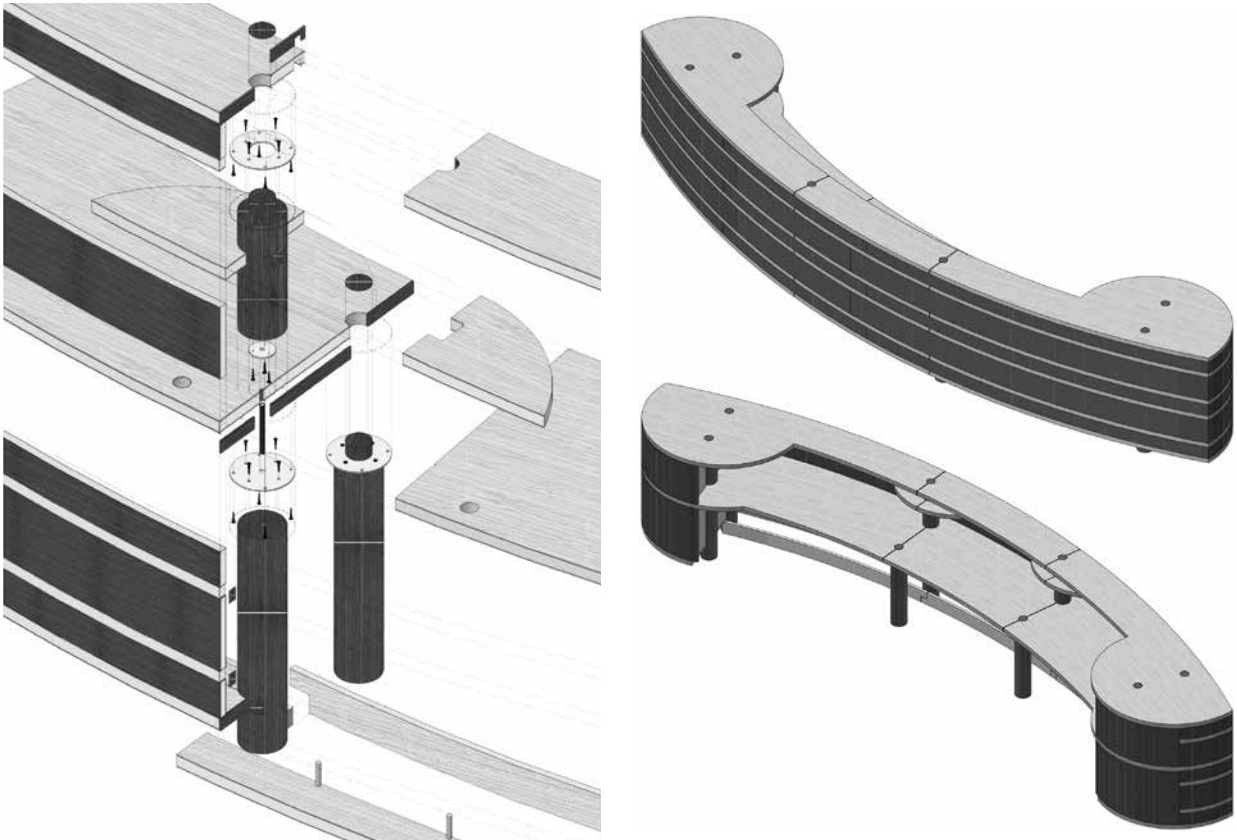
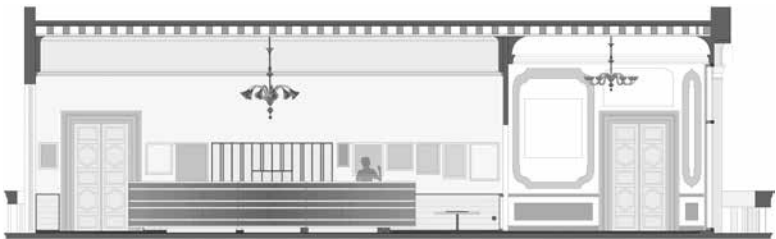
243



Ufficio direzionale.
Sala riunioni.
Salaletta di ricevimento.



Pianta del piano nobile del palazzo.
Sezione longitudinale del piano nobile
del palazzo.
Assonometrie del bancone di ricevimento.
Particolare costruttivo del bancone
di ricevimento.



malfona petrini architetti

slot house

2013-2016

Lina Malfona, Fabio Petrini, Simone Petrini.
Progettazione delle strutture: Tommaso Malfona

Formello, Roma

Committente privato

Mq 60 calpestabili

Costo di costruzione: 100.000 euro

Fotografie: Matteo Benedetti

La Slot House è un'unità residenziale monofamiliare minima (60 mq) a basso costo (100.000 euro), costruita con materiali e manodopera locale. Il modello teorico è un *padiglione residenziale*, pensato essenzialmente come una copertura, sorretta da setti e accessibile tramite una scala. Essa possiede una dimensione predominante, la lunghezza, e diventa una terrazza da cui guardare il paesaggio. In un secondo momento, al di sotto di tale terrazza potrà essere *allestita* la cellula abitativa, secondo un'organizzazione spaziale che ripropone, in versione postmoderna, il modello del *tempio greco*, col suo *kit* di parti: il crepidoma, la cella, la copertura, la peristasi di colonne. Ma la slot house può essere composta anche da diverse cellule che, come *slot* di una scheda madre (*punched card*), potranno occupare gli spazi al di sotto della suddetta copertura.

Il prototipo è stato realizzato nella campagna romana e ha dovuto *adeguarsi* a particolari richieste normative. Il dato di partenza è un casale esistente, da recuperare, l'idea è quella di conservare il casale così com'è e costruirci intorno un telaio, una copertura forata che funge da portico e che protegge la casa. Nel tempo, al di sotto del telaio, possono essere montati degli ulteriori moduli abitativi per estendere il casale secondo il modello teorico della *slot house*.

Tuttavia, la normativa edilizia locale impone che la casa conservi le dimensioni originarie del casale, che non può essere esteso se non attraverso la costruzione di "locali accessori": un locale attrezzi, un locale spogliatoio a servizio della piscina, una serra e una cucina all'aperto. Così l'estensione della casa è stata progettata proprio attraverso tali *locali accessori*. Essi sono stati pensati per essere utilizzati in maniera temporanea, come dei moduli *tipologicamente* flessibili. [Lina Malfona]



Matteo Benedetti, *Slot House*, foto lato sud.

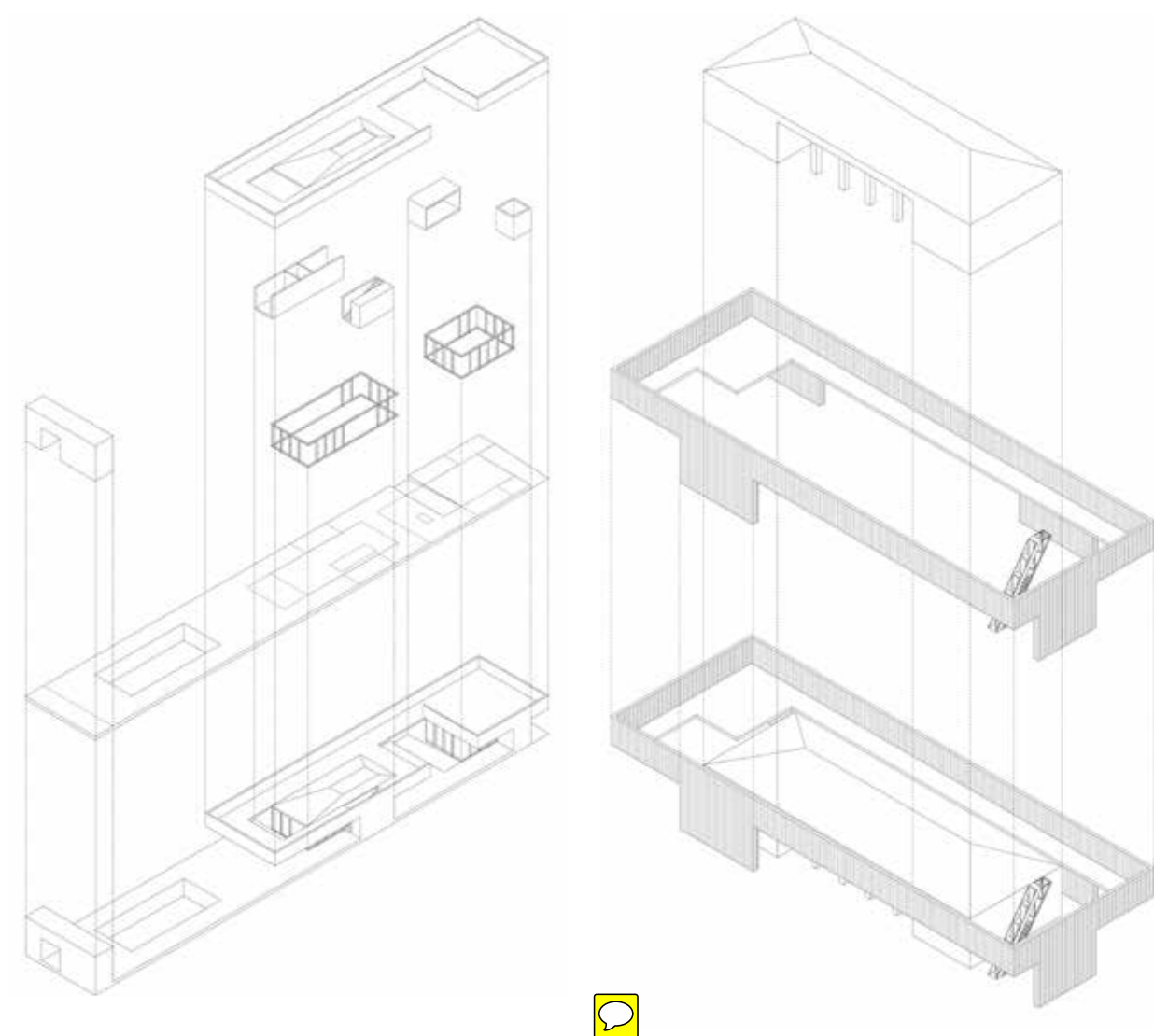
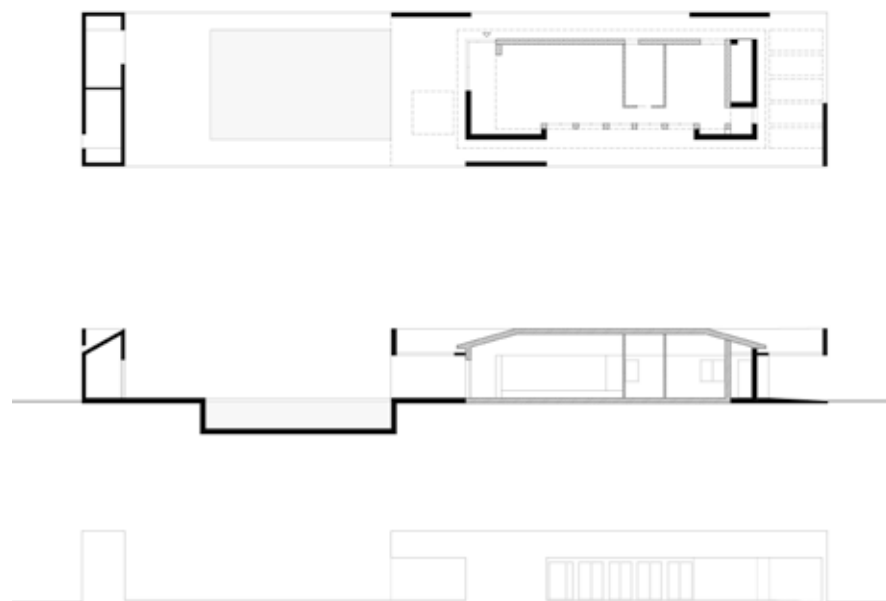
Matteo Benedetti, *Slot House*, particolare lato sud.

Considerazioni sull'astrattismo e le sue figure

Valerio Paolo Mosco

Vedendo il lavoro di Malfona Petrini architetti non posso fare a meno di pensare al moderno, al suo essere oggi allo stesso tempo vivo e deceduto, all'enigma del suo stato quindi, un enigma che coinvolge tutti gli strati del pensiero, da quello umanista a quello scientifico. I primi postmoderni avevano pensato che la questione fosse definitivamente risolta: il decesso per loro era conclamato e alcuni come Charles Jencks avevano persino trovato la data e il luogo di tale decesso. Ma non è andata così. Il decesso era infatti simulato, una messa in scena per l'avanzare di un'ennesima teoria e mentre andava in scena la rappresentazione moderno e postmoderno si scambiavano i ruoli, ibridandosi a vicenda. Per comprendere qualcosa è necessario guardare indietro a quasi cento anni orsono all'origine di quel linguaggio che avrebbe determinato quella civiltà edilizia che ancora oggi viviamo. Il momento fondamentale è colto da Reyner Banham che scrive che fino alla Prima guerra mondiale, fino all'evento di cui ancora oggi paghiamo le conseguenze, il moderno era essenzialmente figura. Il modello dei futuristi o degli architetti che cercavano di dar vita alle forme della civiltà delle macchine era infatti la *warehouse aesthetic*, l'estetica dei granai e delle fabbriche statunitensi, oggetti maestosi e sintetici, nudi e muti, figure tecniche enigmatiche di un futuro che paradossalmente ricordava un passato ancestrale¹. Dunque, ci ricorda Banham, il moderno di prima del conflitto era ancora un'espressione del romanticismo, in cui prevaleva il misticismo dell'*Einführung* e con esso il simbolismo figurativo stilizzato. Niente analiticità quindi, ben poca composizione e tanta figura, talmente tanta che paradossalmente prima degli anni '20 il più analitico dei nuovi architetti si sarebbe potuto considerare Frank Lloyd Wright: le piante delle sue *prairie house*, come per altro dimostrato dal catalogo della sua mostra in Olanda curata da Berlage, erano riconducibili a schemi analitici, erano già icone per certi versi autonome rispetto agli alzati ancora intrisi di *cottage style*. Sembrava quindi che dopo il conflitto da lì bisognasse ricominciare, ma invece, scrive Banham, "non se ne fece più nulla". In pochi anni il moderno intuitivo e figurativo cede infatti il passo ad una interpretazione completamente avversa ad esso, ad un moderno analitico, compositivo e anti-figurativo, paradigmatico e oggettivo, come tale sempre più iconoclasta. La svolta, prefigurata dai suprematisti, è definitivamente compiuta dai costruttivisti e dalle scuole dei *Vchutemas* e si realizza compiutamente con il neoplasticismo specialmente attraverso l'azione di Van Doesburg che avrà un impatto fondamentale sul Bauhaus. Nei primi anni '20 quindi lo stile cambia completamente e persino l'espressionismo, prima ed immediatamente dopo la Prima guerra mondiale di grande successo, in poco tempo finisce nel cono d'ombra del moderno analitico. Niente più *Einführung* dunque, bandita l'intuizione e bandita anche la figuratività. Per i nuovi sacerdoti del nuovo stile (finalmente liberato dal concetto di stile) la forma avrebbe dovuto eliminare l'intuizione sintetica per diventare il risultato di un metodo basato sulla logica a scendere deduttiva e la legittimità della stessa avrebbe corrisposto alla coerenza del metodo della sua costruzione. Diversi decenni dopo questa frattura uno dei massimi esegeti critici del moderno, Bruno Zevi, sentenziava: "la connotazione arriverà dopo"². L'idea di Zevi era infatti che il moderno non sarebbe dovuto partire dalla connotazione simbolica, se lo avesse fatto il risultato sarebbe stato un falso storico in quanto lo stesso moderno non sarebbe potuto esistere se si fosse riferito ad una simbologia definita. E così, pensando che la connotazione sarebbe dovuta arrivare dopo, si è andato avanti per decenni, almeno fino al postmoderno che ha cercato di sbarazzarsi dell'iconoclastia e lo ha fatto agendo su due fronti: il recupero citazionista degli etimi dell'architettura storica e citando lo stesso moderno, ormai storicizzato. È quest'ultimo il caso dei *Five architects* negli anni '70 nel cui lavoro Tafuri giustamente vedeva una torsione manierista del purismo che andava riscrivendo lo stesso rendendolo sempre più popolare, sempre più linguaggio comune³. Siamo negli anni in cui Colin Rowe giustamente affermava che la storia dell'architettura moderna, esaltata da Giedion, Pevsner, Hitchcock e dallo stesso Zevi, aveva avuto più successo dell'architettura moderna stessa. Una boutade questa che però coglieva un aspetto essenziale: gli etimi del moderno si erano infatti ipostatizzati (e istituzionalizzati) e, per una vera e propria eterogenesi dei fini, si era passati negli anni dalla iconoclastia all'iconolatria. Negli anni '70 questa iconolatria, questo citare il moderno in maniera tale che le sue forme astratte potessero diven-

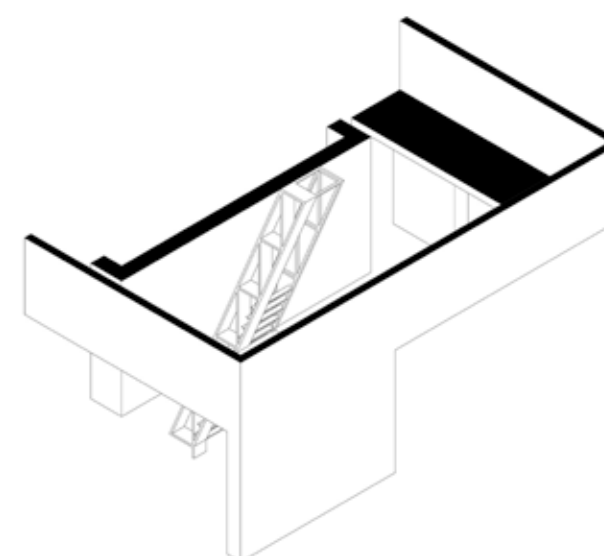
248



Malfona Petrini Architetti, *Slot House*, Pianta, Sezione longitudinale, Prospetto lato sud.
 Malfona Petrini Architetti, *Slot House*, modello teorico, esploso assometrico.
 Malfona Petrini Architetti, *Slot House*, progetto realizzato, esploso assometrico.



249



Malfona Petrini Architetti, *Slot House*, diagrammi.
 Matteo Benedetti, *Slot House*, foto lato est.
 Matteo Benedetti, *Slot House*, particolare lato sud.
 Matteo Benedetti, *Slot House*, particolare lato sud-est.

tare figure, è stato considerato come un atto manierista. Il manierismo, come ci racconta Hauser e dopo di lui Barilli, è stato un momento circoscritto della storia dell'arte: pochi anni densi e irripetibili, fatti di citazioni e stravolgimenti che vengono come spazzati via dal compulso procedere, dalla seconda metà del sedicesimo secolo, degli eventi storici⁴. Da allora il manierismo diventa un carattere fondante l'arte e l'architettura: scompare per poi riapparire ciclicamente con la stessa irrequietezza che lo aveva contraddistinto sin dal suo esordio sulla scena. Cosa rimane oggi della maniera moderna dopo almeno quarant'anni di vita? Molto delle sue forme, meno dei suoi contenuti, tanto che nei casi peggiori l'astrazione plastica più che un sussulto profondamente sentito è assimilabile ad un deposito di forme e motivi da cui attingere: forme consolatorie, accademiche, sempre più mancanti di vitalità intrinseca. Chi in ambito filosofico aveva compreso anticipando ciò è stato Romano Guardini che in un testo del 1950 preconizzante la postmodernità aveva scritto: "Per questa via si apre forse un accesso al significato dell'arte astratta, nella misura in cui essa è vera "arte", ovvero un creare sollecitato da una necessità interiore, denso di contemplazione autentica, e non un puro tentativo, o semplice procedimento"⁵. Le parole di Guardini, anche se non riguardano specificatamente l'architettura, sono illuminanti. Guardini se la prende con il moderno analitico e le parole chiave della sua critica sono "tentativo" e "procedimento", due termini che si possono tradurre in iconoclastia e composizione. Sembra dirci Guardini che è necessario, per inaugurare una nuova stagione del moderno che vada oltre lo stesso, disgiungere i due termini dall'astrazione. D'altronde è quello che fa uno dei lettori più attenti di Guardini, Mies van der Rohe, che quando arriva negli Stati Uniti alla fine degli anni '30 smette completamente di fare una architettura per "tentativi" (leggi un'architettura di processo) e di "procedimento" (leggi un'architettura compositiva). Egli trova allora la formula che è quella di un suprematismo anonimo, tecnico e monumentale, una sorta di romanticismo sintetico talmente ineffabile da sfiorare la tautologia. Un suprematismo astratto quindi quello di Mies che reinterpreta la figurazione astraendola dalla fisicità, sublimandola in un'atmosfera classica in cui la forma diventa grande in quanto, come intendeva Nietzsche, appare riposare in se stessa. Mies non è l'unico che vede nell'astrazione la possibilità di una figuratività alternativa. Alcuni anni prima, negli anni '30, a Milano e a Como artisti e architetti come Terragni, Cattaneo, Figini e Pollini, Rho, Radice, Galli, Veronese, Licini, influenzati dai testi di Gentile e seguendo l'insegnamento di quel bizzarro agitatore culturale che è stato Franco Ciliberti, si erano orientati in ordine sparso verso un astrattismo che potremmo definire neoplatonico, che aspirava ad una dimensione sempre meno materiale e sempre più spirituale. Il risultato di un breve periodo sono state opere che sembrano dirci che l'arte ha il dovere di evocare le idee e l'astrazione è il mezzo più efficace per ottenere risultati in quanto ha il potere di rendere visibili quei valori primordiali ("Valori primordiali" non a caso è il titolo della rivista di Ciliberti a cui aderirono Terragni, Cattaneo, Sartoris e altri) che essendo tali, non hanno tempo. Nulla di più lontano dunque dal futurismo, dal costruttivismo e dal neoplasticismo, eppure il linguaggio non sembra trascrivere questa distanza siderale, anzi l'attenua. Diverse astrazioni quindi, più o meno in contrasto con la figurazione in una sorta di tensione che è adeguato considerare come un'aporia, come un contrasto che non può essere risolto. Alcuni grandi artisti si sono nutriti di questa aporia. Penso alle grandi tele di Bacon in cui la figura è inquadrata da dei telai sghembi a cui è demandato il compito di stemprare e rendere ineffabile l'espressionismo figurativo o ad alcune opere della transavanguardia o alle silhouette di William Kentridge. Allora è come se nel tempo astrazione e figurazione abbiano cercato, e alle volte trovato, una reciproca necessità, o meglio una reciproca legittimazione, fino al punto che ciò che appare oggi con sempre maggiore chiarezza è che l'arte e l'architettura di maggiore interesse è quella che sa capitalizzare al meglio questa aporia. Il punto è essenziale. È convinzione generale, paludata e ormai stantia, che il moderno, e con esso l'astrazione, debba essere conflitto, che non possa fare a meno per perorare le sue ragioni di una "rissa in galleria" e di un apodittico manifesto, tutto slogan a buon mercato. Ma il moderno non è stato tutto così, non si è schiacciato completamente sul modello comportamentale, per altro fastidioso, dei futuristi. L'astrazione ad esempio, come dimostra l'opera di Mies e di Terragni, spesso ha scelto, opponendosi al dinamismo contundente la strada della contemplazione rarefatta⁶. Per il filosofo Roger Scruton ad esempio il migliore moderno è stato quello dei

conciliatori⁷. Tra i tanti Scruton sceglie un poeta, T.S. Eliot a cui dedica appassionati saggi. In Eliot, ma anche in un altro poeta Mandelstam, abbiamo una presa di distanza dal proprio tempo che si traduce proprio in distacco contemplativo. Egli è come se giocasse su più piani temporali ponendoli in relazione tra loro; il risultato è un'atmosfera elegiaca in cui il tempo è come se fosse messo tra parentesi, in cui finalmente si ha l'impressione di smettere di cavalcare la tigre della contemporaneità rendendola finalmente docile. Ripeto: la migliore produzione di questi tempi, che definirei di tardo postmodernismo, ci consegnano questa possibilità; essa nei casi migliori produce opere non paradigmatiche, non didascaliche, ma intuitive, capaci di bilanciare rigore ed empatia. Sono queste opere che vedono proprio nella sospensione espressiva la possibilità di una conciliazione. Anni fa Ignaci de Solà Morales parlava di esperienza del limite⁸. Egli affermava che le migliori opere che vedeva in giro (eravamo nei primi anni '90) erano proprio quelle che affrontavano l'esperienza del limite, ovvero quelle che si posizionavano in quella sottile linea di faglia tra i linguaggi e che sapevano altresì dissimulare il loro posizionamento con nonchalance; quelle che in definitiva facevano proprio il motto del Circolo di Bloomsbury *ars est celare artem*, che l'arte è la capacità di dissimulare la sua stessa costruzione e nascondere la fatica dell'intuizione. La Slot House di Malfona Petrini architetti riesce a bilanciare il moderno intuitivo con quello analitico, la figura con l'astrazione della stessa e ci riesce in quanto si affida all'essenzialità, quasi alla rarefazione. Mies ci ha insegnato che quando bisogna sposare poli estremi è necessario affidarsi all'essenzialità e quello di Mies non era certo un escamotage. Nell'essenzialità, come evidente nella Slot House, riconosciamo pur sempre una figura e così attiviamo quel gioco di analogie che è necessario affinché la forma possa sedimentarsi nel nostro inconscio. Un'essenzialità questa che a poco a che fare con il minimalismo, caso mai ha a che fare con un'interpretazione dell'astratto tipicamente italiana, quella degli anni '30 di cui abbiamo già parlato, ovvero l'astrazione come quintessenza della forma, come sua struttura metafisica, un qualcosa che artisti come Terragni e Persico vedevano nelle strutture astratte dei quadri di Giotto e Tiziano, tutti giocati su bilanciamenti di pesi e misure e rimandi dal sapore del tutto architettonico. Ma quell'astrattismo figurativo, ineffabile e sulfureo, dopo il Secondo dopoguerra scompare, evapora nel materialismo di un'epoca che doveva esorcizzare il passato. Un eco di tutto ciò sembra rivivere non solo nella Slot House, ma più in generale nel lavoro di Lina Malfona, un eco che potrebbe diventare canto se il gioco delle parti accettasse quel grado di ineffabilità, quell'andare oltre i modelli e i sistemi, che fa in maniera che un'opera diventi finalmente non più fungibile, ovvero diventi un'opera poetica.

NOTE

¹ R. BANHAM, *L'architettura della prima età della macchina*, Marinotti, Milano, 2005, pp. 77-85.

² B. ZEVI, *Elogio dei valori connotativi*, in *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino 1979, pp. 157-161.

³ M. TAFURI, *Les bijoux indiscrets, Five architects N.Y.*, Officina Edizioni, Roma 1976.

⁴ A. HAUSER, *Il manierismo. La crisi del Rinascimento e la nascita dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1988. Si veda anche R. BARILLI, *Maniera moderna e manierismo*, Feltrinelli, Milano 2002.

⁵ R. GUARDINI, *La fine dell'epoca moderna* (1959), Morcelliana, Brescia, 2015.

⁶ V.P. MOSCO, *L'ultima cattedrale*, Sagep, Genova 2015.

⁷ R. SCRUTON, *La bellezza. Ragione ed esperienza estetica*, Vita e pensiero, Milano 2011.

⁸ I. DE SOLÀ MORALES, *Differenza e limite*, "Domus", 736, marzo 1992.

**patrick jaeger,
ariel koechlin,
jaeger koechlin
architekten, basel**

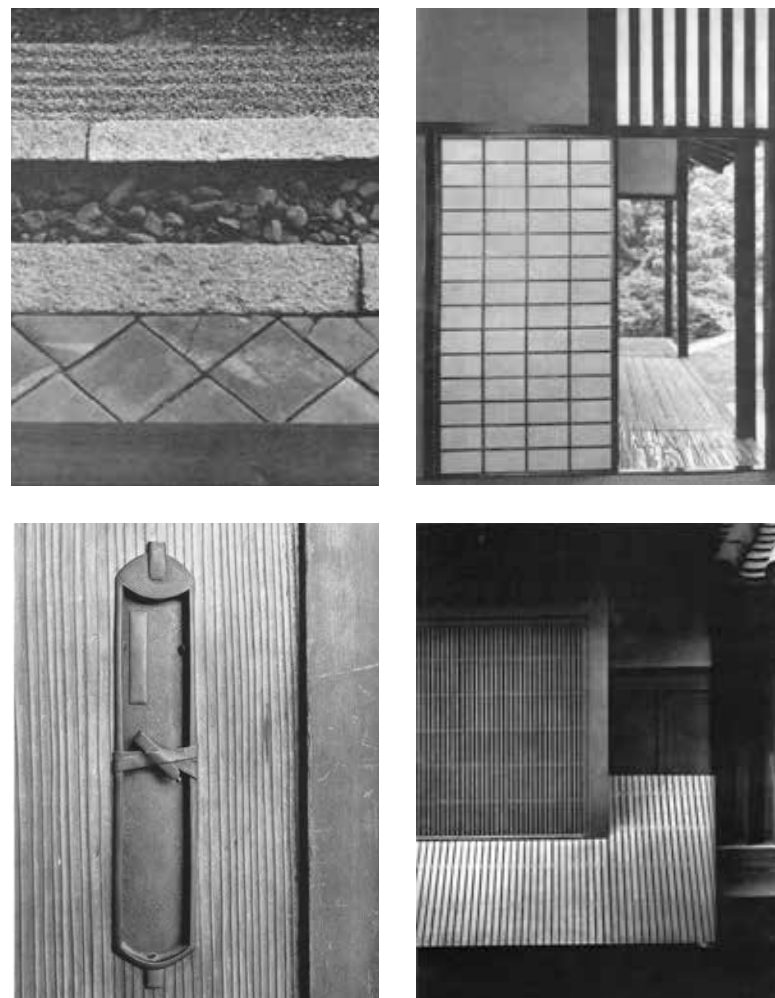
villa gempenweg, arlesheim, svizzera, 2016

traduzione:
Margherita Giacosa

fotografie:
Ben Koechlin

Il progetto ha affrontato la ristrutturazione completa, con alcune modifiche sostanziali, di una villa costruita ai margini della foresta nei pressi di Basilea. La villa originale fu commissionata nel 1968 da una famiglia appena ritornata in Svizzera dopo una permanenza di 10 anni in Giappone. La cultura e la tradizione costruttiva giapponesi hanno avuto per questo una forte influenza sulla progettazione dell'edificio, fondendosi con l'architettura svizzera d'avanguardia degli anni Sessanta.

All'inizio dei lavori sono stati ritrovati all'interno della casa due libri illustrati sull'artigianato giapponese, di cui sono riportate qui di seguito alcune immagini accostate a quelle del progetto ultimato. Lo studio di questi libri è stato molto importante durante la progettazione e ha influenzato in modo decisivo le scelte progettuali. Il progetto di ristrutturazione ha voluto seguire, reinterpretare e valorizzare l'eccezionale natura ibrida dell'edificio originale e dei suoi dettagli.



Takeji Takeji Iwamiya, Katachi, A Picture Book of Traditional Japanese Workmanship, Art Pub. Co. / Bijutsu Shuppan-sha, 1962, Parte I.



La scala è separata dal soggiorno per mezzo di una parete scorrevole. Sulle pareti di cemento è evidente la traccia delle casseforme in legno. Il soffitto e gli interni sono realizzati con assi di betulla verniciate di bianco.

254

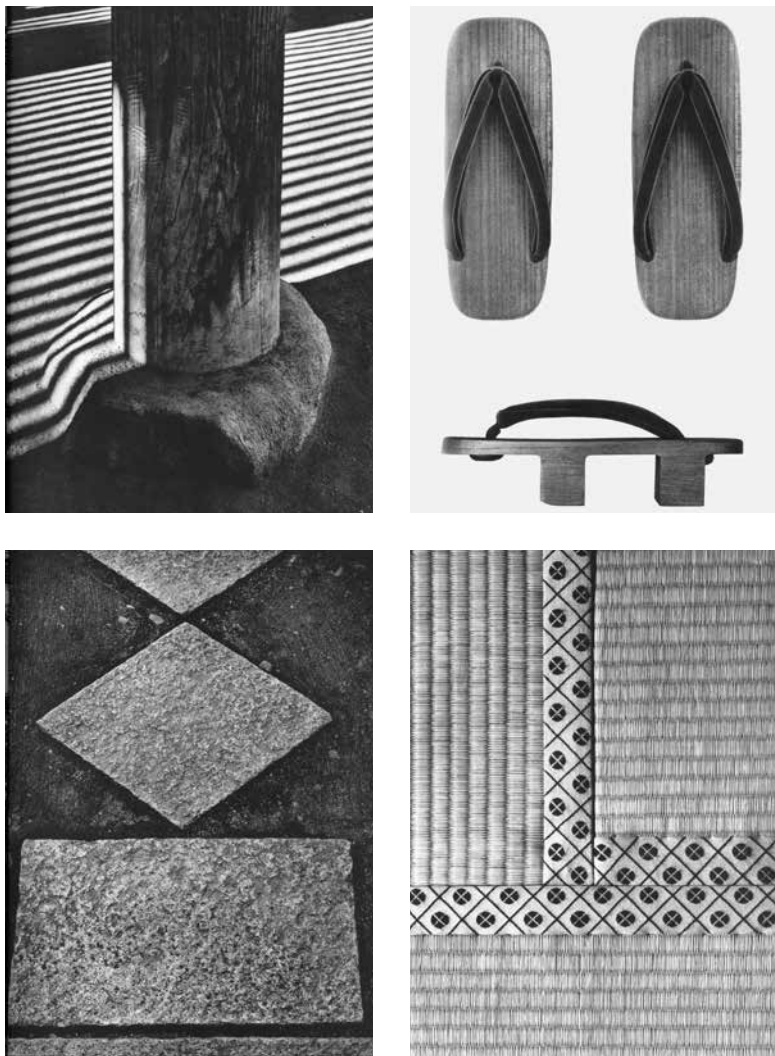


Da sinistra in alto in senso orario: nel deposito la vista e la luce sono schermate da grate in legno. La facciata è rivestita con diverse varietà di larice. L'acqua piovana scorre fino a terra lungo catene d'acciaio. Grandi lastre di pietra definiscono gli spazi esterni.

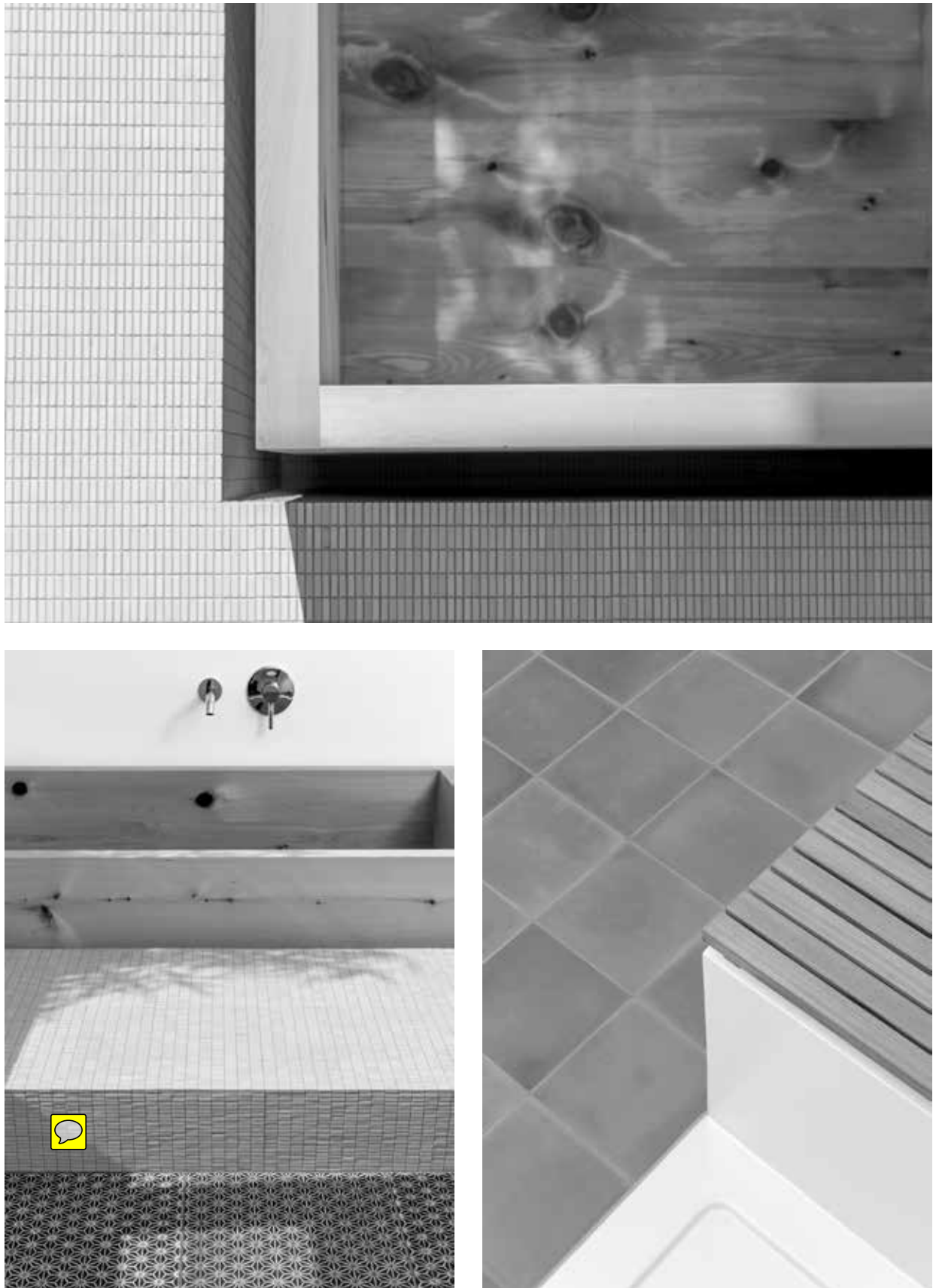
255



La relazione tra casa e giardino assume una notevole importanza, in particolare per quanto riguarda l'accesso, le vedute e i materiali. La facciata è caratterizzata da un rivestimento realizzato con diverse varietà e texture di larice.

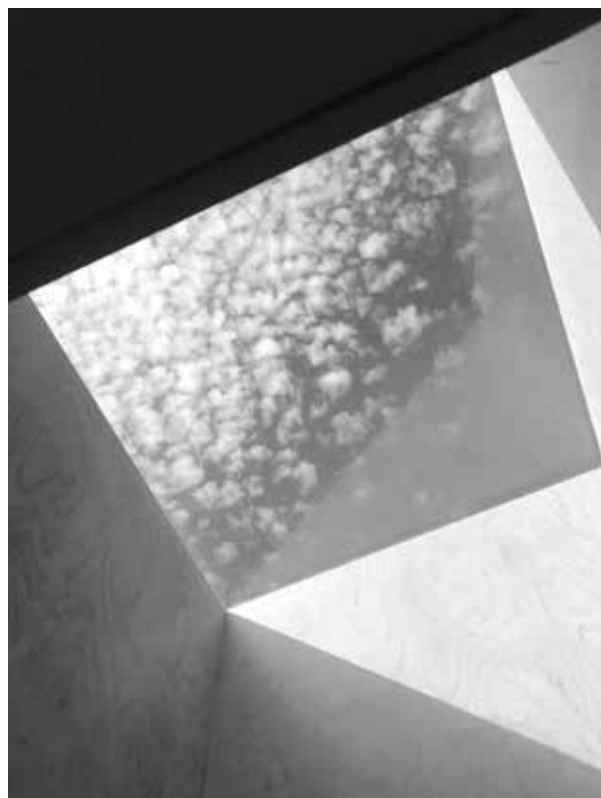


Takeji Takeji Iwamiya, Katachi, A Picture Book of Traditional Japanese Workmanship, Art Pub. Co. / Bijutsu Shuppan-sha, 1962, Parte II.



Da sinistra in alto, in senso orario: un ofuro, vasca da bagno in legno incassata nel pavimento. Gradino-panca davanti all'ofuro. Ripiani e sedute di legno del bagno.

258



Da sinistra in alto in senso orario: le pareti scorrevoli permettono di modificare le relazioni spaziali. Il lucernario privo di telaio che si apre al di sopra della scala. La soglia tra lo spogliatoio e il bagno. Il camino è costruito interamente in argilla refrattaria colorata.

259



Gradini realizzati con lastre in cemento e passaggi sospesi in legno collegano le due sale poste su due livelli differenti.

lorenzo zuccolillo

dialoghi e intertestualità tra due generazioni di architetti in paraguay: alla ricerca di un dibattito sospeso

Nel corso degli ultimi due decenni è emersa in Paraguay un'architettura dal carattere peculiare, prodotta da un paio di generazioni di progettisti con diversi interessi comuni.

È ad essa che intendiamo fare qui riferimento, analizzando alcuni suoi antecedenti e alcune sue caratteristiche attraverso lo studio di alcuni casi. L'ampiezza del tema ha motivato la scelta di preferire l'analisi dei processi a quella delle singole opere, anche quando ci riferiamo a casi specifici.

Insieme ad altre ricerche¹ la produzione architettonica di cui ci occupiamo in questa sede ha contribuito a ribaltare una costante di lunga data: la difficoltà di una riappropriazione locale che sia al tempo stesso collettiva e critica delle varianti architettoniche storicamente attestate nella regione, che ha avuto come sua conseguenza il rinvio di ogni dibattito capace di inserire attivamente e criticamente la progettazione locale nel dibattito architettonico del *cono sur* sudamericano.

Localmente esistono senza dubbio alcuni antecedenti significativi della tradizione moderna latinoamericana, tra cui vale menzionare il progetto per la sede del partito ANR (Homero Duarte e José Escobar, 1952), la Scuola Sperimentale Paraguay-Brasil (CEPB, Eduardo A. Reidy, 1953)², l'Hotel Guaraní (Rubens Vianna et al., 1958), così come altre opere successive progettate da architetti provenienti dalla Facoltà di Architettura di Asunción³. Ciò nonostante, questi progetti non sono riusciti a formare tendenze locali riconoscibili come tali, o in altre parole non è stato possibile riappropriarsi e rielaborare collettivamente i temi proposti da queste architetture.

Spiegare le cause storiche delle carenze di questo dibattito sfuggirebbe alla portata di questi appunti; ci proponiamo invece di segnalare, anche se schematicamente, alcuni dei fattori che di recente hanno contribuito a far nascere una discussione intergenerazionale inserendo l'architettura locale in un contesto regionale più ampio.

Alcuni antecedenti: due architetti

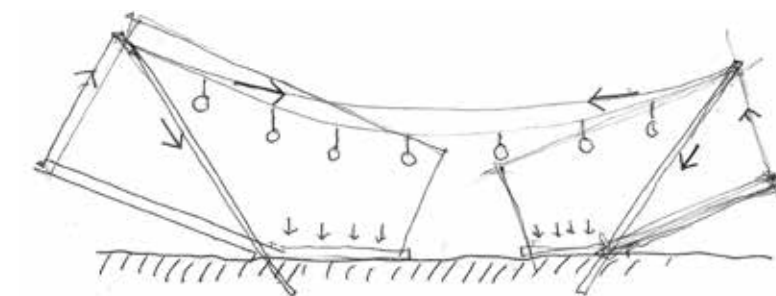
Senza togliere alcun merito ad altri autori, qualsiasi considerazione sull'architettura in Paraguay negli ultimi due decenni deve fare i conti con l'opera degli architetti Javier Corvalán e Solano Benítez. Molte delle esperienze recenti che discuteremo sono in qualche modo riconducibili a questi due architetti; sia per via dell'influenza esercitata dal loro lavoro, dovuta principalmente a vincoli accademici sia – più direttamente – attraverso tirocini formativi che gli architetti delle nuove generazioni hanno realizzato negli studi di questi due professionisti.

Entrambi condividono (oltre ad avere un'amicizia di lunga data) un approccio pragmatico verso la progettazione, il quale non esclude che nei loro progetti la *"poetica sia introdotta sovversivamente, attraverso un'artigianalità portata ai suoi limiti [...] o attraverso la singolarità di qualche oggetto altrettanto artigianale che aggrega un tocco sofisticato, che si tratti di un progetto di casa unifamiliare, un programma culturale, di uffici corporativi o di un Master Plan urbano"*⁴.

Tuttavia le differenze non sono meno trascurabili: Benítez opera principalmente per deduzione, partendo da esplorazioni centrate sulle possibilità strutturali ed espressive di un materiale basico (il laterizio), cercando in seguito di applicarle allo stesso modo in diversi programmi. Si tratterebbe – se vale l'ossimoro – di un'architettura (a dir poco manierista) che postula *l'esuberante eccesso del minimo*. Diversamente, Corvalán procede per induzione (o piuttosto abduzione): ogni progetto pone problemi particolari e la sua poetica, sebbene partendo da una "calligrafia" progettuale riconoscibile in tutti i suoi progetti, consiste nel connotare il funzionamento singolare di ogni artefatto. In altre parole, sposta verso il secondario-connotativo-simbolico le funzioni primarie-denotative, in concreto quelle statiche-strutturali⁵ (vedi ill.).

La costruzione di reti regionali: intertesti

Allo stesso tempo Corvalán e Benítez, insieme ad altri architetti paraguayani, iniziarono a strutturare reti regionali di ordine professionale e accademico sulla base della condivisione di interessi con architetti brasiliani come Angelo Bucci e Alvaro Puntoni, *rioplatensi* come Pablo Beitia e Rafael Iglesia, e più in là delle Ande, con Alejandro Aravena, per citarne solo alcuni. In particolare i legami con la denominata scuola paulista⁶ sono stati di fondamentale importanza in quanto aiutarono a ricomporre un nesso perduto, o quanto meno indefinito, tra diverse generazioni. Vale a dire, nonostante l'esistenza delle citate *opere dimostrative* (che in Paraguay sono state limi-



Eduardo A. Reidy, plastico del Colegio Sperimentale Paraguay-Brasil, iniziato ad Asunción nel 1952.

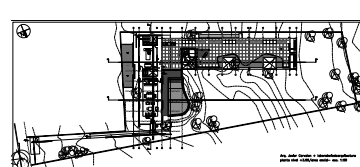
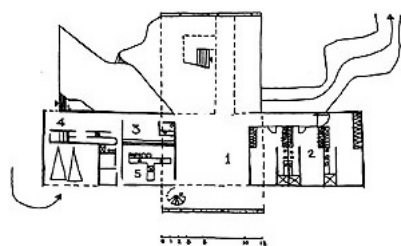
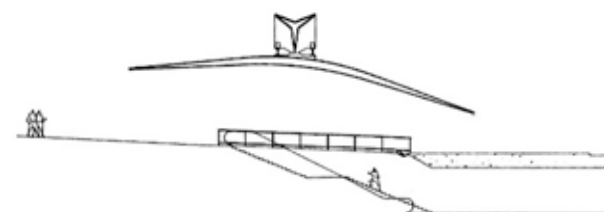
Homero Duarte y José L. Escobar, sede della ANR, Asunción, 1951 (foto Max Boettner).

Rubens Vianna et al., Hotel Guaraní, Asunción, 1958-1960 (foto Klaus Henning).

Solano Benítez / Gabinete de Arquitectura: Centro di Riabilitazione Infantile Teletón, Asunción, 2010.

Solano Benítez / Gabinete de arquitectura, Quincho Tía Coral, Asunción, 2005-2006.

Javier Corvalán + Laboratorio de Arquitectura Casa Hamaca, Luque, 2009-2010 (foto Andrea Parisi e Diagramma Strutturale).



Violeta Pérez, Adriana Sbetiel, José Luis Ayala, Javier Corvalán, José Cubilla, Ángel Bucci ad un incontro regionale di architettura, Rosario, Argentina, 2001 (da B. HOIDN, *The forces of Architecture*, in *Abu & Font House, Surubi House*, ed. by B. Hoidn, University of Texas at Austin - The Center for American Architecture and Design, Austin 2013, pp. 5 ss).

Paulo Mendes da Rocha y Eduardo Colonelli, intervento Praça do Patriarca, Sao Paulo, 1992-2002.

Solano Benítez, casa ABU Font, Asunción, 2004-2006.

Paulo Mendes da Rocha: casa a Catanduva, Sao Paulo, prima versione non costruita, 1978.

SPBR, casa a Santa Teresa - Rio de Janeiro, 2004-2008.

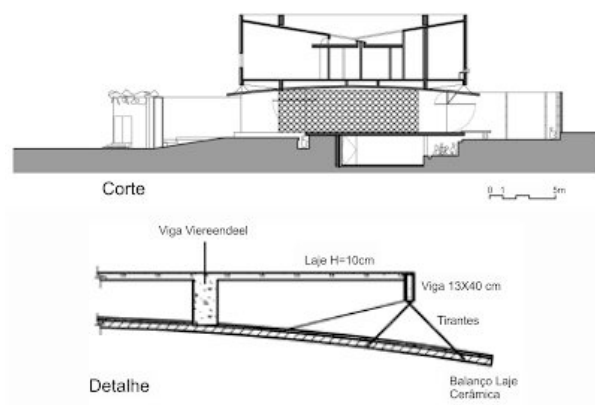
Javier Corvalán, casa a barrio Jara, Asunción, 2010.

Collettivo Aqua Alta, ponte galleggiante per un quartiere inondato di Asunción, 2015.

Aqua Alta, Padiglione del Paraguay alla 14. Biennale di Venezia, 2014 (foto Pedro Kok).

BFA, intervento nella casa Gimenez, Capiatá, 2012 (foto F. Cairolí).

Sergio Ruggeri + BFA, plastico della CEP, Asunción, 2014-in costruzione.



tate rispetto alla quantità presente in Brasile o Argentina), localmente non si è stati in grado di affermare una tradizione, se non sperimentale, almeno moderna, generando così una discontinuità tra le esperienze progettuali degli anni '50/'60 e quelle degli anni '90'.

A ben vedere questi vincoli regionali sono stati dei veri meccanismi di integrazione che hanno dato vita ad un prolifico scambio di idee e di esperienze che localmente hanno permesso alle nuove generazioni di architetti di riappropriarsi di una certa cultura del progetto, rielaborando e sistematizzando alcune delle sue caratteristiche.

Alcuni casi emergenti

Alcune esperienze emergenti in Paraguay propongono quindi un approccio critico del progetto che in modo diverso evidenzia un'attenzione particolare verso gli aspetti strutturali-costruttivi e quelli spaziali-tipologici. In particolare si pone enfasi nella struttura, che compie sia funzioni di natura statico-pragmatica, sia funzioni di natura estetico-spaziale. Alcuni progetti, come nel caso del Collettivo Aqua Alta, dimostrano inoltre il tentativo di potenziare la dimensione pubblica e sociale del progetto, iniziative che contano spesso con risorse a disposizione limitate, un impedimento che al contrario diventa un punto di inizio da assumere e trascendere.

La sfera pubblica e la sfera privata

Integrato da Nicolás Berger (FAU-UNNE, Resistencia, Argentina) e Giacomo Favilli (IUAV, Venezia, Italia), lo studio BFA (attivo ad Asunción dal 2012) ha sviluppato diversi progetti tra Paraguay, Brasile e Argentina. Anche se quantitativamente limitato, se lo consideriamo dal punto di vista qualitativo il lavoro di questo studio permette di segnalare certe caratteristiche relativamente definite. Tra le altre, la necessaria e ineludibile inclusione dei dati del contesto urbano nel processo di progettazione.

Due progetti – di ubicazione e caratteristiche molto distinte – potrebbero esemplificare queste intenzioni. Il primo tra questi – l'intervento nella casa Giménez (Capiatá, 2012) ubicata nell'area metropolitana di Asunción – allude alla città per la sua assenza: si colloca in un intorno dove scarseggiano le attrezzature urbane e, più in generale, la presenza del dominio pubblico. Come del resto accade nella maggior parte della città e del Paese dove, a partire dagli anni '80 del xx secolo fino ai giorni nostri, ha prevalso una modalità di crescita urbana a "macchia d'olio".

A questa situazione – di per sé limitante – i progettisti hanno opposto azioni reversibili che coinvolgono lo spazio domestico nella misura in cui cercano di proiettarsi verso lo spazio esterno, proponendo così una riqualificazione dell'intorno.

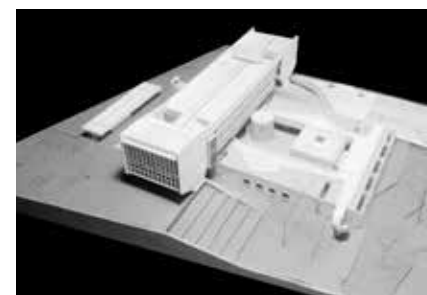
In una situazione diversa si può considerare il progetto per la nuova sede della Conferenza Episcopale Paraguaiana (CEP, Sergio Ruggeri come co-autore, del 2016 e attualmente in costruzione). Il terreno di progetto, sebbene sia privato, nella pratica funziona come parco pubblico, con un'alta intensità d'uso da parte della popolazione locale. Un dato non trascurabile, considerando il notevole deficit di spazi ricreativi di uso pubblico che caratterizza Asunción. Le strategie principali di questo progetto passerebbero quindi da un lato attraverso la conservazione del carattere di spazio pubblico del sito di progetto, dall'altro assegnando un carattere il più pubblico possibile al programma di destinazione d'uso privato del progetto. A tale proposito, l'edificio è stato strutturato su tre livelli funzionalmente differenti, dove la disposizione e i collegamenti del livello intermedio permettono – mediante una piazza pubblica – la continuità dello spazio di uso comunitario.

Città e progetto: articolazioni

A simile intenzione di vincolare lo spazio pubblico al progetto, lo studio – = + x –

(Sonia Carisimo e Francisco Tomboly, in attività dal 2007) ha incorporato in alcune opere ricerche tipologiche sulle possibilità di un uso attivo dei confini in un lotto.

Entrambi gli aspetti sono presenti nell'edificio di appartamenti Rosas 121 (2010-2011, Marina Tomboly coautrice) dove il blocco anteriore dell'edificio si orienta rispetto ai confini laterali al fine di permettere al settore posteriore un effettivo vincolo con la piazza che si trova di fronte al terreno. Lo spazio di quattro altezze che articola entrambi i volumi del complesso e che contiene i sistemi di circolazione, seppure ad un'altra scala, ricrea la dimensione della piazza sottostante che a ben vedere è servita come un dato significativo per la conformazione del progetto.





==+x-, Edificio Rosas, Asunción, 2010-2011 (foto F. Cairolì).

==+x-, Concorso per il memoriale Ykuá Bolaños, Asunción, 2016.

Lukas Fuster, Piazza dei nostri sogni, Remansito, 2013-2014 (foto F. Cairolì).

Lukas Fuster, Casa la Mercedes, Asunción, 2012 (foto F. Cairolì).

Questo vincolo esistente tra il progetto e lo spazio pubblico può assumere una valenza non solo spaziale ma anche simbolica, come dimostra il progetto per il memoriale Ykuá Bolaños, un concorso pubblico vinto da questo studio che ricorda le quattrocento persone morte durante un incendio avvenuto in un centro commerciale le cui porte furono chiuse quando il fuoco iniziò a divampare.

Circospetti – però non luttuosi – gli spazi di questo progetto si propongono come permeabili rispetto all'intorno, situazione giustamente inversa a quella verificatasi in quel tragico incidente. Per ovvie ragioni e al di là delle sue funzioni ornamentali, l'elemento dell'acqua assume un ruolo fondamentale per la qualificazione dei diversi ambiti del memoriale.

Dignificare il limite (un massimo di critica attraverso progetti minimi)

Se l'esempio precedente operava su una preesistenza urbana, il progetto della piazza a Remansito (Lukas Fuster⁸, 2013-2014) ha richiesto la generazione di un'unità minima urbana (poiché denominare urbano lo spazio previo all'intervento sarebbe a dir poco un eufemismo). Quell'estensione quadrangolare di 125 x 125 metri così come esisteva – a parte qualche precaria cicatrice planimetrica – mancava di una qualificazione spaziale o di un'infrastruttura che la potesse definire come uno spazio pubblico ricreativo.

D'altra parte – purtroppo – se tentassimo un metaforico “zoom out” che partisse da questo luogo potremmo verificare la stessa assenza di servizi e attrezzature pubbliche al livello del quartiere. A ben vedere, se ripetessimo ulteriormente l'operazione di allontanamento – già non a scala di quartiere bensì a scala urbana – noteremmo che un simile deficit affetta l'intera fascia costiera che contorna la città di Asunción, dove abita un quinto della popolazione della capitale in situazione di estrema povertà e dovendo far fronte alle periodiche piene del fiume Paraguay.

Tuttavia l'ottimismo che cela questo intervento dell'architetto Fuster obbligherebbe l'abbandono di toni eccessivamente negativi. Anche per via di un budget e una scala limitati (l'intervento ha riguardato solamente uno dei bordi del terreno), Remansito ci parlerebbe non tanto della situazione di precarietà, ma soprattutto dell'opportunità di conferire attraverso il progetto un'utilità sociale e una dignità a uno spazio pubblico di bassissima qualità. Nei 30 x 125 metri che comprende il progetto, si è trattato da un lato di consolidare uno dei bordi di questa unità minima di strutturazione urbana (la *manzana*) mediante la costruzione di un marciapiede (pure questo inesistente!); dall'altro di utilizzare una geometria regolare per ospitare – in contrasto – il principale, anche se non l'unico, elemento contenuto nell'intervento: la passerella che si sviluppa organicamente lungo i suoi considerabili 80 metri di estensione. Con un percorso sinuoso e con una chiara vocazione scultorea, la materialità di questo elemento ha incluso – attraverso un riciclo – copertoni di scarto di automobili; gli stessi che frequentemente si possono vedere impiegati per puntellare i tetti delle case precarie della periferia asuncena.

Procedimenti pragmatici e allo stesso tempo consistenti che concettualmente dimostrano diverse affinità a quelli impiegati da Fuster nella sua propria casa della *Mercedes*⁹. In questo caso, oscillando tra il bricolage e un figurativo trattamento “ortodontico”, viene riutilizzato con una funzione strutturale parte del materiale della costruzione originale.

La condizione presente della città e dell'architettura in America Latina – secondo Roberto Fernández¹⁰ – si situerebbe tra un passato caratterizzato da una modernità imperfetta (condizione per lo più aggravata dalla crisi delle versioni locali del Welfare State dalla fine degli anni '70) e un'attuale globalizzazione selvaggia. Di fronte a questa circostanza Fernández propone di portare agli estremi le risorse concettuali e materiali involucrate nella progettazione (sia particolari che urbane) al fine di ottenere una massima critica culturale a partire da un progetto di natura minima. E anche se in Paraguay il caso non sia stato esattamente quello qui sopra descritto (incluso esistono delle aggravanti differenze, dato che si trattò di un Welfare State decisamente precario e maggiormente autoritario, e la globalizzazione ha colto il Paese in un'incomoda situazione di geopolitica colonialista), l'uscita dal problema che si propone può essere comunque valida, come del resto lo dimostra questo progetto.

Ripensare gli spazi di transizione

"Entre dó roimé" è un'espressione in guaraní contemporaneo, che letteralmente si potrebbe intendere come "stare nel mezzo a due" (a titolo di terzo della discordia); però si potrebbe tradurre anche, più liberamente, come esistere in una situazione intermedia.

Due progetti del Taller de Arquitectura (TDA, Larissa Rojas, Sergio Fanego e Miguel Duarte), sembrerebbero prendere in considerazione positivamente questa dualità. Vale a dire: la relazione esistente tra una pratica progettuale sperimentale e una relativa alle prestazioni professionali più convenzionali, che del resto convivono senza apparenti frizioni.

Casa en el aire, disegnata come casa degli architetti Duarte e Rojas (Luque, 2010) esemplificherebbe la prima variante menzionata, alla quale di recente si è aggiunto l'ufficio dello studio la cui spazialità, certamente, rimanda con un'altra chiave di lettura a quella della casa menzionata ubicata nel fronte del lotto.

Strutturalmente a dir poco spettacolare, il volume sospeso di questa casa potrebbe senza dubbio distrarci da ciò che succede al di sotto dello stesso: lo spazio che conforma assume una funzione potenzialmente diversa dal momento che, in quanto spazio di transizione, rimanda a certe costanti dei lineamenti tipologici propri dell'architettura tradizionale locale. Identificare questi spazi come una sorta di "identità inequivocabile" dell'architettura paraguaiana costituisce certamente un luogo comune. Come del resto è stato un luogo comune ricorrente nei decenni passati riformulare questi spazi dal punto di vista di una nostalgia anacronistica che non ha nascosto un certo storicismo letterale. Consuetudine che, attraverso la speculazione edilizia ed in contrasto con le condizioni effettive dell'espansione urbana, attualmente si impegna a mantenere vivo il mito arcadico della casa unifamiliare isolata che risulta ormai insostenibile e costosa ai nostri giorni e che a sua volta non ha fatto altro che rimandare sempre più le risposte ad una domanda abbastanza ovvia: come sostantivare oggi questi spazi, nelle attuali condizioni urbane di Asunción?

Assumendo le sostanziali trasformazioni delle condizioni urbane avvenute nella città negli ultimi anni, questa simile intenzione di ripostulare queste costanti spaziali dal punto di vista contemporaneo si ripete in un altro progetto di questo studio: 3xKB (Asunción, 2014). Si tratta di un insieme di tre case unifamiliari che – a prima vista – si potrebbero attribuire alle caratteristiche inerenti alla casa unifamiliare isolata nonostante l'estensione ristretta dell'area costruita.

Subito però il progetto rivela altre caratteristiche che si discostano da ciò che era convenzionalmente prevedibile. Ad esempio: la collocazione dell'area giorno in un livello semi depresso, che a prima vista sembrerebbe una scelta stravagante, risulta sorprendente fino a quando viene presa in considerazione la sua funzione nell'insieme. Infatti con questa scelta è possibile relazionare due spazi distinti dell'area giorno, coperti e scoperti, che si collocano rispettivamente nel secondo e nel quarto livello delle case. È forse grazie a questo stratagemma che il progetto si distacca da quel poco riscattabile che offre il mercato immobiliare. In questo modo queste case di estensione modesta, anche se per niente modeste spazialmente, sono capaci di proporre altre vie fattibili e sensate per rivisitare la tradizione con uno sguardo inequivocabilmente contemporaneo. Che nell'attuale contesto locale non è dir poco.

Riqualificare l'esistente

Negli anni '70 e '80 del xx secolo, il territorio centrale della città di Asunción fu sottomesso ad una saturazione funzionale ed a uno sfruttamento eccessivo di usi che non ha avuto una sua controparte negli investimenti infrastrutturali. Infatti nel centro della città si sono sovrapposte funzioni amministrative del governo centrale e municipale, commerciali, finanziarie, residenziali ecc.; senza troppa coordinazione e pianificazione da parte delle istituzioni pubbliche.

Com'era prevedibile, questi spazi collassarono agli inizi degli anni '90 e l'interesse corporativo nello sfruttare il valore locativo della città¹¹ si spostò verso zone residenziali, che oggi similmente sovra-sfruttate minacciano di correre lo stesso destino del centro più di due decenni fa. Così, la zona centrale della città esibisce oggi una condizione di abbandono, sottoutilizzo e deterioramento edilizio che difficilmente si potrebbe invertire attraverso l'uso delle buone intenzioni e di alcuni palliativi finora proposti.

In questa prospettiva due progetti del Grupo/Taller Culata Jovai¹², ubicati precisamente nella zona centrale di Asunción denotano un atteggiamento



TDA, Casa en el aire, Luque, 2010.

TDA, Studio, Luque, 2016.

TDA, 3xKB, Asunción, 2014.

(foto F. Cairoli)

Gruppo Culata Jovai, Casa WF, Asunción, 2012.
Gruppo Culata Jovai, Casa Ilona, Asunción, 2014.
(foto F. Cairolì)



positivo verso la riqualificazione dell'esistente il cui stato contestuale sarebbe oggi a dir poco lusinghiero. Nella casa WF (riqualificazione del 2012) si è raddoppiata la posta sulla geometria caratteristica dei lotti del centro generalmente stretti. Attraverso la suddivisione del lotto in due parti (con il risultato di due lotti di 4,5 m di fronte x 30 m di fondo) si è potuto da un lato preservare gli uffici esistenti, dall'altro organizzare una piccola casa con uno studio.

La casa *Ilona* (2014) anch'essa si trova nel centro di Asunción, contigua a una scalinata la cui spazialità fu interferita negativamente dalla costruzione di un edificio in altezza su uno dei suoi fianchi. Si tratta di una casa della tipologia tradizionale *chorizo* degli anni '20 che è stata modificata per ospitare un ostello ed una casa attraverso un ripristino che ha tenuto conto delle dimensioni e delle operazioni sull'esistente.

In entrambi i casi Culata Jovai porta agli estremi il carattere elementare dell'intervento. Intenzioni al limite della precarietà, senza però incorrere in essa e senza escludere soluzioni strutturali appropriate come ad esempio i tensori artigianali impiegati nel sostenere il volume in oggetto della Casa WF. Attraverso queste operazioni elementari, che sembrano dispiegate alla maniera di un collage, il clima di queste opere rielabora riferimenti molto eterogenei: un rimando all'opera di Eladio Dieste in chiave pop e il richiamo occasionale di certe atmosfere labirintiche piranesiane.

NOTE

¹ I casi qui commentati non rappresentano definitivamente la totalità dei fatti: esistono altri approcci le cui caratteristiche ci obbligherebbero a considerarli in un'apposita sezione. Tale è il caso – tra gli altri – dei progetti di architetti come José Cubilla, Luis Elgue, Solano Benítez (h), Horacio Cherniavsky, Violeta Pérez, Pablo Ruggero (h), Carlos Jiménez, Ramiro Meyer, Carlos Zárate, Julio Diarte, Juan Carlos Cristaldo y Paola Moure. Va sottolineato che questi appunti non hanno l'intenzione di esaurire l'argomento e riguardano restrittivamente solo alcuni aspetti dell'architettura attuale in Paraguay.

² Nel contesto geopolitico della regione Argentina e Brasile esercitavano in Paraguay un'influenza culturale che, nel caso dell'architettura moderna, si è verificata attraverso la mediazione della cosiddetta architettura *rioplatenses* (uruguaiana e argentina) fino agli anni '50 e successivamente attraverso l'influenza di quella brasiliana.

³ La Facoltà di Architettura e Urbanismo dell'Università Nazionale di Asunción è stata fondata solamente nel 1957 ed è stata l'unica scuola di Architettura in Paraguay fino al 1980.

⁴ B. HOIDN, *The Forces of Achitecture*, in *Abu & Font House, Surubí House*, ed. B. Hoidn, University of Texas at Austin - The Center for American Architecture and Design, Austin 2013, pp. 5 ss.

⁵ Consideriamo la definizione di segno architettonico proposta da Umberto Eco (*La struttura assente*); secondo la quale il "contenuto" di questo segno equivale alla possibilità di realizzare una determinata attività (es.: porta = possibilità di accesso ad un recinto); a sua volta questa funzione è primaria (funzionale-denotativa) e secondaria (simbolico-connotativa).

⁶ Analizzando queste pratiche emergenti, Florencia Rodríguez ha menzionato l'importanza di questi vincoli, così come il predominio dell'utilizzo di un repertorio básico di materiali: il cemento alla vista e il materiale ceramico; F. RODRÍGUEZ, *Nuevas prácticas, Asunción, "Plot"*, agosto settembre del 2015.

⁷ La creazione agli inizi degli anni '80 della Facoltà di Scienze e Tecnologie dell'Università Cattolica di Asunción, che incluse un indirizzo di Architettura, ha contribuito certamente a recuperare la dimensione riflessiva del progetto; sebbene si tratti di un precedente soggetto a considerazioni più dettagliate.

⁸ Lukas Fuster iniziò i suoi studi nella Facoltà di Architettura/UNA di Asunción e li completò nella Scuola di Arte e Architettura del Salvador, Argentina, nel 2008. È collaboratore dell'architetto Javier Corvalán e svolge parallelamente la pratica professionale nel suo proprio studio; è membro fondatore del collettivo Aqua Alta e suo attuale presidente.

⁹ Progetto premiato alla IX Biennale Latinoamericana di Architettura e Urbanismo, Rosario, 2014.

¹⁰ R. FERNÁNDEZ, *Derivas. Arquitectura en la cultura de la posurbanidad*, UNL, Santa Fe 2001.

¹¹ Prima di ordinare questa sovrapposizione di funzioni, il potere pubblico, non incontrò migliore soluzione che la dispersione, sebbene questa fu rappresentata come decentralizzazione. In parte, tale fu il caso della nuova sede del banco centrale del Paraguay (BCP), dei Tribunali, la Municipalità, tra i programmi pubblici; alcuni tra i quali di interesse architettonico se singolarmente considerati (prescindendo dai suoi contesti di ubicazione).

¹² Integrato da Jessica Goldenberg, Sebastián Blanco, Myky González Merlo, Emmerick Braum e Sergei Jermoliev Merlo, *Culata Jovai* si auto definisce sia come studio che come gruppo; capace di ristrutturarsi "ad hoc" – incluso in modo interdisciplinare – a seconda della natura dell'incarico da affrontare. Le opere qui commentate sono state premiate nella Biennale Panamericana di Architettura di Quito, nelle sue edizioni del 2012 e 2014.

mostre, premi,
concorsi
a cura di
patrizia valle

270 patrizia valle

xxviii edizione del premio internazionale carlo scarpa per il giardino *al jardín de cactus di lanzarote*



Guardando la proiezione del filmato realizzato per la premiazione potremmo dire anche noi che Lanzarote è un vero e proprio romanzo in cui i cactus e le rocce sono i protagonisti germinati dalla sua terra che “imprimono con la loro fisionomia certe idee da cui non possiamo difenderci”¹

La finalità del premio, come abbiamo sottolineato in altre edizioni, è di contribuire a diffondere la conoscenza, la cultura della “cura” dei luoghi, anche attraverso il governo del territorio e delle sue modificazioni.

La XXVIII edizione del premio si è svolta a Treviso a maggio 2017. Il comitato scientifico ha assegnato il premio al *Jardín de Cactus di Lanzarote*.

Questo è un altro riconoscimento all'utopia di Lanzarote, che è la prima isola dell'arcipelago delle Canarie che si incontra arrivando dall'Europa, a 70 miglia dal continente africano, la più naturalistica, sorprendente, però, per la grande distesa di lava, che occupa una parte consistente della sua superficie.

Investita da numerose eruzioni vulcaniche l'isola ha saputo più volte mettere a frutto e cogliere in condizioni di vita estreme, come motivi di una sua rigenerazione e per creare un legame consapevole con il proprio ambiente. La coltivazione estensiva della vite testimonia questo carattere e questa attitudine a convivere in modo creativo con un territorio poco ospitale. Un'attitudine che si è espressa anche attraverso prospettive culturali rilevanti. César Manrique, un artista, nato nel 1919, ha saputo valorizzare questi luoghi e mettere in atto strumenti e pratiche tali da sviluppare una coscienza sociale e politica di un luogo considerato povero e privo di attrattiva.

Il progetto di César, che a lungo si è battuto contro lo sfruttamento turistico dell'isola, propone una via alternativa nel rapporto tra conservazione e trasformazione nel campo del paesaggio, ha dimostrato con il proprio lavoro una possibile strada, la cultura della “cura”, costruendo luoghi come il *Jardín de Cactus*, che nel loro insieme si presentano come il manifesto di un diverso modo di vivere nell'isola e di riconoscerne, con occhi nuovi, la bellezza.

Il giardino è immerso nel contesto delle coltivazioni di ficodindia, in una cava di *picón*, o meglio di lapilli vulcanici, che si usano nella coltivazione, in particolare di succulente che diventano, in questo contesto, la connessione di Lanzarote con altri siti localizzati nel continente americano.

Si tratta di un progetto che prosegue, assumendo forme inaspettate e fantasiose, il lavoro di trasformazione delle pieghe e delle cavità del suolo dell'isola, con le tecniche di sempre: elevare terrazzamenti, distendere superfici di cenere vulcanica, inventare forme di protezione dal vento, derivanti dai sistemi tradizionali popolari

“La sensibilità estetica di Manrique si manifesta qui, in modo particolare, in termini di lavoro di squadra, trasmissione collettiva di sapere, indirizzo di pratiche e capacità manuali animate più che da un sentimento nostalgico o ideologico di riproposizione di paesaggi tradizionali, da un desiderio di lasciare il segno del proprio tempo, compreso il piacere del gioco e di uno



sguardo divertito sul mondo. Il giardino dei cactus raccoglie in sintesi, e in uno spazio ristretto, tutti i caratteri di una storia – la cultura del paesaggio di Lanzarote – che qui invita a proseguirne e rinnovarne i caratteri”².

Si tratta di una vera e propria contaminazione urbana di idee di architettura che regolano lo sviluppo urbanistico dell'isola, norme che impediscono per esempio di costruire edifici superiori ai due piani.

Questo progetto è stato insignito dodici anni fa dal premio internazionale Europa Nostra, legata al Consiglio d'Europa, per l'azione urbana sul territorio “No gay en España ningún lugar cuya rehabilitación cultural y turística esté tan ligada a un nombre propio como Lanzarote”³. Con il premio si riconosce il lavoro di tutta una vita dedicata dall'artista per far conoscere la bellezza vulcanica del suo luogo natale, recuperando l'architettura vernacolare, restaurando palazzi e eremi e rendendo consapevole la popolazione della necessità di proteggere dal degrado questi luoghi.

NOTE

¹ Nota introduttiva di I. Calvino a H. BALZAC, *Ferragus*, Mondadori, Milano 2001.

² Dalla motivazione del Premio internazionale Carlo Scarpa per il Giardino 2017.

³ Da Hispania Nostra 40 anniversario.

271





dieter leysen

il riuso flessibile e il concetto di *beleving* nell'insegnamento dell'architettura

traduzione
filippo cattapan

fotografie
filip dujardin

Hybrid Business Districts

Il workshop *Hybrid Business Districts* si è tenuto presso il World Trade Center di Brussels durante le prime due settimane di febbraio 2017 e ha coinvolto ventiquattro studenti dei corsi magistrali di architettura e riuso flessibile dell'Università di Hasselt.

Ideato e diretto da Freek Persyn¹ e da me, il workshop ha esaminato come il distretto nord della città di Brussels, ora a destinazione terziaria e strettamente monofunzionale, potrebbe trasformarsi in un quartiere ibrido, parte integrante dell'area urbana di Brussels, applicando la strategia del riuso flessibile. Questa modalità di intervento sul costruito richiede di andare oltre le nozioni comuni di ripristino e conservazione dei siti esistenti per esplorare in modo progettuale il loro potenziale in relazione a nuovi impieghi e possibili interventi temporanei. Il riuso flessibile sta trovando sempre maggior sostegno, soprattutto nell'ambito della conservazione del patrimonio modernista e industriale². Parallelamente al workshop con gli studenti, sono stati organizzati anche una conferenza e un dibattito aperti che hanno consentito al pubblico di entrare nel World Trade Center e di prendere parte alla discussione. Per una settimana gli studenti hanno lavorato insieme al 19° piano di questa torre a uffici e hanno soggiornato in un albergo nelle vicinanze. Lo scopo del workshop consisteva nel conoscere e capire il contesto grazie alla possibilità di un'esperienza personale diretta. Il termine olandese *beleving* sintetizza meglio questo concetto che non la sua traduzione italiana "esperienza". *Beleving* è un derivato della parola *leven* che significa "vivere". Gli studenti hanno infatti vissuto per due settimane nel distretto nord confrontandosi con tutti i suoi diversi aspetti: le bellissime vedute sulla città così come il disagio di trovare il bagno più vicino al piano terra; la possibilità di accesso 24 ore su 24 e il sistema di riscaldamento e di ventilazione che si arresta alle 17. Il riuso flessibile delle torri monofunzionali degli anni '60 e '70 rappresentava un terreno inesplorato per gli studenti come per i professori. La mancanza di una consuetudine di lavoro su questi temi ha prodotto di conseguenza una sperimentazione libera su vari fronti: il design, la metodologia di insegnamento e, a un livello ancor più generale, il ruolo di uno studio di architettura all'interno dei processi contemporanei di trasformazione urbana.

Beleving

Lo studio sul campo non è una novità nell'insegnamento dell'architettura. Negli anni '60 e '70 esperimenti di questo genere sono emersi in tutto il panorama accademico. La vitalità disciplinare di quegli anni ha prodotto una serie di esperienze che Beatriz Colomina ha definito "pedagogie radicali"³. La scuola di Valparaíso in Cile, ad esempio, ha trasformato l'educazione architettonica in un modo di vivere sulla base di una "idea di insegnamento e di costruzione come esperienza vissuta, a costante confronto con gli arresti e con le deviazioni che caratterizzano la vita stessa" (Devabhaktuni,



2015). Gli studenti e i docenti della facoltà hanno lavorato e vissuto insieme all'interno della scuola e in vari altri luoghi del continente sudamericano. A Valparaiso, la vita, il lavoro e lo studio erano sempre strettamente legati. Un altro esempio rilevante dello stesso periodo è il bus Polyark dell'Architectural Association di Londra, dei primi anni '70. Sotto la direzione di Cedric Price, gli studenti di architettura hanno attraversato e visitato tutto il Regno Unito con un autobus a due piani. Con una grande fede nella connettività e nella tecnologia, il progetto del bus Polyark voleva "creare un dialogo tra gli studenti e il mondo" (Doucet, 2016). Diversi per natura e metodologia, questi esperimenti rappresentano tutti il tentativo di collegare l'insegnamento dell'architettura a nuovi modi di vivere e a contesti sconosciuti da esplorare. Nel 2017, il quartiere di Brussels Nord rappresenta ancora un territorio sostanzialmente ignoto, di cui è quanto mai necessario fare una nuova esperienza diretta.

Brussels Nord

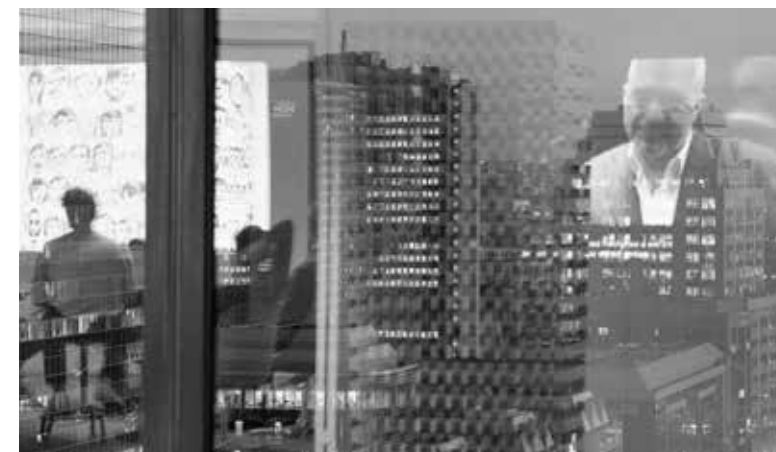
Il quartiere di Brussels Nord è un distretto a uffici di 50 ettari realizzato grazie agli accordi tra l'ex premier Van den Boeynants e un grande imprenditore immobiliare della città. Il masterplan del distretto, noto anche come "piano Manhattan", prevedeva un quartiere commerciale internazionale che avrebbe dovuto attirare e accogliere le grandi multinazionali nella città di Brussels. Oltre alle torri ufficiali in stile internazionale, il masterplan comprendeva inoltre il progetto di una nuova autostrada che avrebbe dovuto attraversare longitudinalmente il distretto collegando idealmente Londra e Istanbul e rendendo così Brussels lo snodo principale tra i due maggiori assi viari automobilistici europei, quello nord-sud e quello est-ovest. La costruzione del distretto ha richiesto lo sfratto di tutti i residenti e di tutte le attività commerciali di due storici e popolosi quartieri operai. Tuttavia, la nuova autostrada non è mai stata costruita e le grandi multinazionali non sono mai arrivate. È stato lo stesso governo della città a sollevare infine gli investitori contraendo un leasing a lungo termine per l'utilizzo della gran parte degli edifici del distretto. Oggi questi contratti stanno per scadere e gli uffici statali si stanno gradualmente spostando da Brussels Nord per trasferirsi in nuove sedi, lasciando così il distretto con una prospettiva di inoccupazione almeno del 25%. L'ufficio per la pianificazione urbana si sta concentrando, inoltre, in questo momento su altre aree della città, mentre il quartiere nord rimane una piattaforma vuota dal futuro sempre più difficile e incerto. D'altra parte, questa incertezza e questa mancanza di una precisa visione politica stanno mobilitando diversi partiti e gruppi di cittadini, che sono stati di grande aiuto e supporto anche nell'organizzazione del workshop.

Esperienza diretta e riuso flessibile

Ai ventiquattro partecipanti è stato proposto di analizzare l'area "dal punto di vista del riuso flessibile, evitando di pianificare ancora una volta dall'alto verso il basso, ma indagando invece su come si possa immaginare una trasformazione graduale, sulla base delle diverse competenze specifiche del gruppo di lavoro e sui modi di vivere già presenti sul luogo" (Freek Persyn). La nostra ipotesi era che queste potenzialità sarebbero state comprese più facilmente avvicinando il distretto in prima persona e avendone un'esperienza diretta. Sia per i partecipanti al workshop sia per i visitatori, la grande qualità spaziale del piano ufficio generico è risultata molto più comprensibile quando questo è stato utilizzato in prima persona come studio architettonico e quindi come piattaforma per conferenze. La strategia dell'esperienza diretta e quella del riuso flessibile condividono un forte interesse per la relazione tra spazio e uso. Il processo di riappropriazione dello spazio per mezzo del suo utilizzo e della sua successiva trasformazione inverte radicalmente l'ordine tradizionale del progetto architettonico, in cui l'uso diventa possibile solo dopo il completamento. Nell'ambito di questa masterclass sono stati applicati due tipi di indagine: una incentrata sulla rappresentazione dell'uso e una su quella dei processi e delle procedure con cui mettere in pratica il riuso flessibile.

Questioni di tipologia e di utilizzo

Nafsika Efklidou, architetto del Berlage Institute e ospite della masterclass, ha mostrato la molteplicità e la ricchezza di utilizzi della *polykatoikia*, una tipologia residenziale degli anni '50 che copre quasi completamente la città di Atene e che si presta sostanzialmente a qualsiasi destinazione, dalla casa



familiare tradizionale allo studio per single, fino all'alloggio di emergenza e all'ufficio. Nel suo progetto *Types and Stereotypes*⁴, il rapporto tra tipologia architettonica e uso è rappresentato in un modello dettagliato in scala 1:10 che riproduce la sezione di una *polykatoikia*. La relazione con le torri a uffici del distretto è evidente. Si tratta in entrambi i casi di contenitori spaziali generici. Quale tipo di utilizzo potrebbero accogliere queste torri oltre agli uffici ormai datati che hanno ospitato finora? Nafsika Efklidou ha analizzato la qualità spaziale, materiale ed estetica della *polykatoikia*, indagandone allo stesso tempo lo spazio e l'utilizzo. Un altro contributo importante alla discussione è stato dato da Christoph Grafe, professore di storia e teoria dell'architettura all'università di Wuppertal, il quale ha mostrato i *Micro-cosm of London* di Rudolph Ackermann, una serie di illustrazioni di interni in cui si è svolta la vita pubblica della Londra del XIX secolo. La rappresentazione simultanea di spazio e uso nella pratica contemporanea richiede chiaramente un livello di precisione maggiore di quello ottenuto con i lavori del workshop, che comunque hanno prodotto risultati inventivi, inaspettati e, almeno in alcuni casi, sorprendentemente acuti e critici.

Dal basso verso l'alto

L'approccio del riuso flessibile interroga direttamente le comuni procedure della pratica architettonica, dalla progettazione fino alla ricerca di eventuali acquirenti e utenti, modificando le fasi del processo e sovvertendone l'ordine. Il dibattito organizzato durante la masterclass ha rivelato chiaramente questa tensione. Peter Swinnen, architetto e precedente *Vlaams Bouwmeester* (architetto capo del governo fiammingo), ha sollevato il rischio che questo tipo di approccio possa favorire una frammentazione problematica del processo a causa di una mancanza di controllo e pianificazione. Secondo Swinnen, senza un controllo governativo e finanziario "dall'alto", l'approccio flessibile non sarebbe in ultima analisi un'alternativa adeguata ai modelli immobiliari esistenti. Al contrario, Petra Pferdmenges, promotrice della vicina e molto celebrata fattoria del parco di Brussels, ha ribadito invece che il riuso flessibile è stato nella sua esperienza l'unico metodo realistico per riuscire a lavorare in modo efficace a Brussels, città nota per il suo enorme e problematico apparato burocratico. Con i loro lavori, gli studenti hanno integrato questa discussione in modi diversi: alcuni hanno proposto interventi specifici a breve termine, evitando deliberatamente una riflessione di tipo generale, altri hanno invece sviluppato progetti alla scala del distretto, tentando di affrontare le stesse questioni in modo più tradizionale e sistematico. Un simile ecosistema di interventi sembra essere una possibilità interessante sia per riflettere sia per agire sulla futura trasformazione dell'area, combinando strategie diverse per affrontarne la natura complessa e gli aspetti molteplici. La strategia adottata ha voluto essenzialmente approfondire il distretto in modo graduale, organizzando azioni significative e tangibili in grado di alimentare, rafforzare e dirigere una più ampia e consapevole discussione urbana.

Conclusioni e prospettive

La masterclass *Hybrid Business Districts* si è dimostrata una formula efficace per mobilitare le persone sulla questione del riuso flessibile e sulla sua possibile applicazione nel caso del rinnovamento urbano del distretto nord. L'occasione di fare interagire studenti, professori, architetti e immobilieri ha costituito un punto di partenza importante per costruire un dialogo interdisciplinare più intenso e continuo sulla questione. In secondo luogo, più in generale, il workshop ha innescato una nuova riflessione sull'importanza dell'esperienza diretta nell'insegnamento come nella pratica dell'architettura. Nei progetti di rinnovamento di una certa scala e natura, l'esperienza diretta può generare una comprensione più profonda delle qualità potenziali e latenti dello spazio urbano, indicando strategie alternative altrimenti difficili da individuare, spesso più efficaci e anche più economiche in termini di mezzi. Ci si potrebbe chiedere se questo approccio non sia un tentativo fuori tempo di riportare la professione indietro di qualche secolo, quando un architetto poteva supervisionare il progetto di un'opera per tutta una vita. Non necessariamente, anche perché l'architettura si è sempre più evoluta verso una pratica multidisciplinare in cui le questioni dello spazio e dell'uso sono analizzate e progettate in stretta collaborazione tra esperti di campi diversi: progettisti, urbanisti, immobilieri, antropologi e molti altri. Lasciando un certo margine di autonomia alla progettazione ma aprendosi

allo stesso tempo a nuove informazioni e competenze, è possibile costruire una modalità di lavoro condivisa in grado di soddisfare anche la sempre maggiore velocità richiesta dalla pratica architettonica contemporanea. In questo senso, l'utilità della masterclass non ha riguardato solo gli studenti partecipanti ma si è posta obiettivi di sperimentazione molto più ampi che riguardano in generale la professione dell'architetto e il futuro delle città.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

B. COLOMINA, I.G. GALAN, E. KOTSIORIS, A.-M. MEISTER, *Radical Pedagogies. Notes towards a Taxonomy of Global Experiments*, in *Building Culture Valparaíso*, ed. by G. Devehaktuni, Tapparelli, EPFL Press, Lausanne 2015.

S. DEVABHAKTUNI, *Introduction*, in *Building Culture Valparaíso*, ed. by G. Devehaktuni, Tapparelli, EPFL Press, Lausanne 2015.

I. DOUDET, *Architecture Wrestling the Social. The "Live" Project as Site of Contestation*, "Candide", 10, 12/2016.

F. PERSYN, *Introduction to Hybrid Business Districts*, in fase di pubblicazione (2017).

NOTE

¹ Architetto dello studio 51n4e e professore presso l'Università di Hasselt.
² Il 14° seminario DOCOMOMO che si è svolto nel 2016 aveva il titolo *Adaptive reuse*.
³ "Durante questo periodo una serie di brevi esperimenti didattici che abbiamo denominato 'pedagogie radicali' ha giocato un ruolo fondamentale nella formazione del dibattito teorico e della pratica architettonica dell'epoca. Opponendosi direttamente al pensiero normativo dell'accademia architettonica (dal Beaux-Arts al Bauhaus), una nuova generazione di professori attivisti ha messo in discussione, ridefinito e riformato il campo dell'architettura del dopoguerra", B. COLOMINA *et al.*, *Radical Pedagogies: Notes towards a Taxonomy of Global Experiments*, in *Building Cultures Valparaíso: Pedagogy, Practice and Poetry at the Valparaíso School of Architecture and Design*, eds S. Devabhaktuni, P. Guaita, C. Tapparelli, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne 2015.
⁴ Video di presentazione di *Types and Stereotypes* on vimeo: <https://vimeo.com/155952030>

tesi di laurea
a cura di
patrizia montini zimolo

il progetto dei percorsi a roma tor vergata

tesi di laurea magistrale
a ciclo unico
in ingegneria edile - architettura

università degli studi di roma "tor vergata"
a.a. 2015-2016

laureata:
cristina renzoni

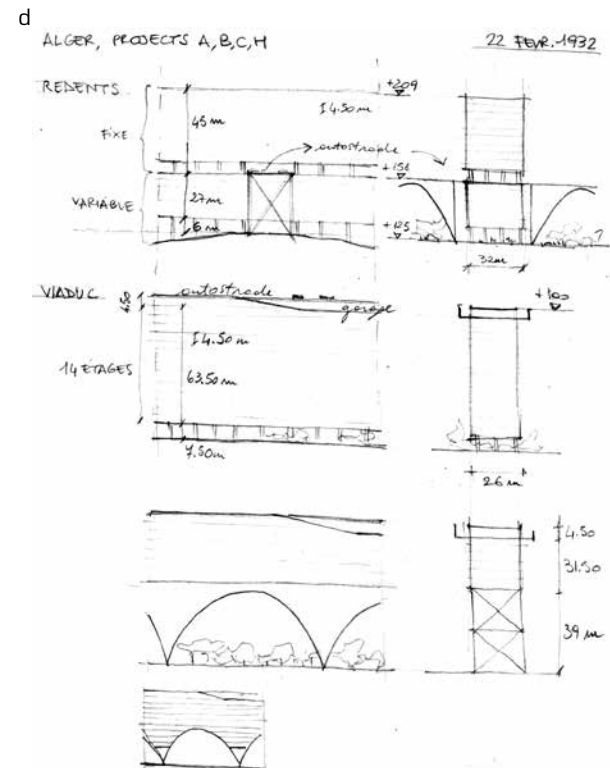
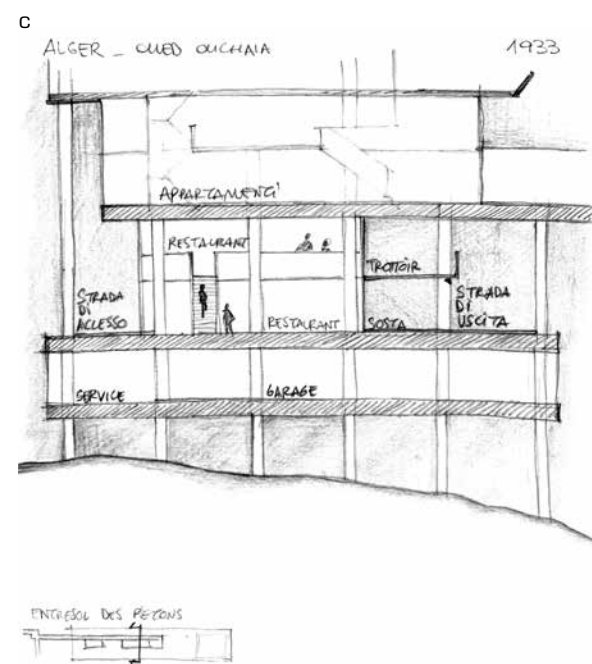
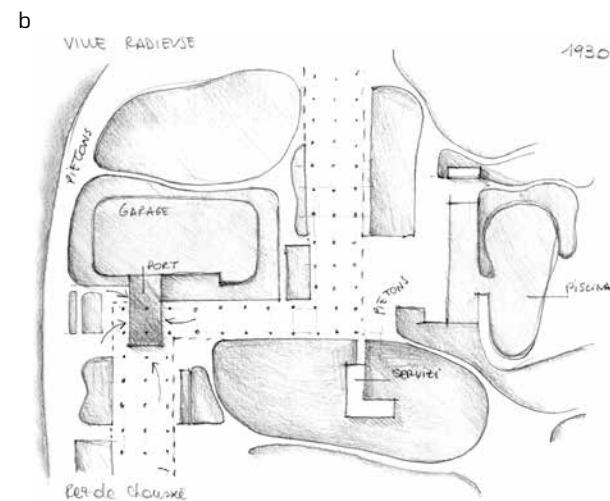
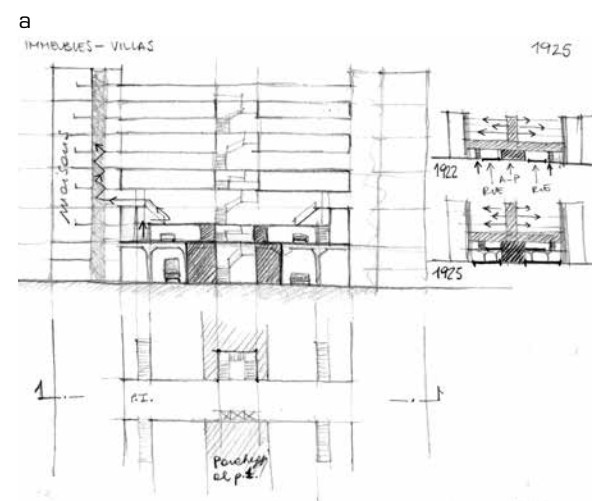
relatore:
francesco taormina

Lo spazio della mobilità è unico per la sua duplice funzione di collegamento e di incontro e su tale oggettiva condizione è stata basata la progettazione della città contemporanea; essa non ha tuttavia tenuto conto dell'equilibrio tra le due componenti, rendendo preponderante la prima, la sola funzione di collegamento, con il risultato di un impoverimento culturale e architettonico degli spazi comuni e del loro uso sociale. Con il lavoro di tesi si è perciò voluto riflettere su come la progettazione delle infrastrutture possa tornare ad essere (come nella città del passato) un oggetto primario per l'architettura, capace di assecondare un ragionamento più profondo che coinvolga molteplici aspetti, a cominciare dal rapporto tra l'identità stessa dell'opera progettata, il suo contesto e le trasformazioni che lo riguardano. In particolare, ci si è voluti soffermare sull'importanza che riveste, per la riqualificazione urbana, il progetto dei percorsi lenti (pedonali e ciclabili) e sulla loro incidenza nel miglioramento della vivibilità, in quanto spazi di interscambio vissuti quotidianamente da tutti, utili alla riqualificazione dei vuoti urbani, alla riscoperta dei paesaggi.

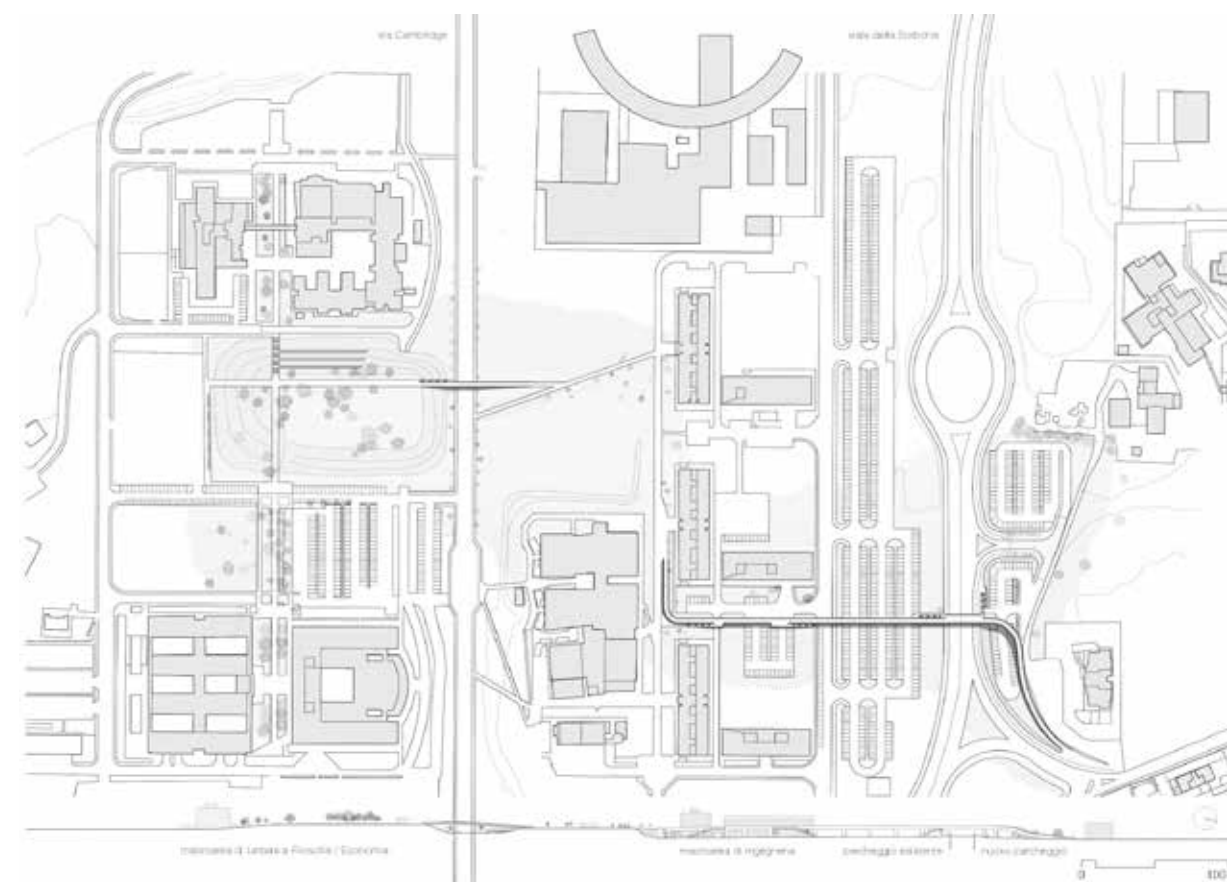
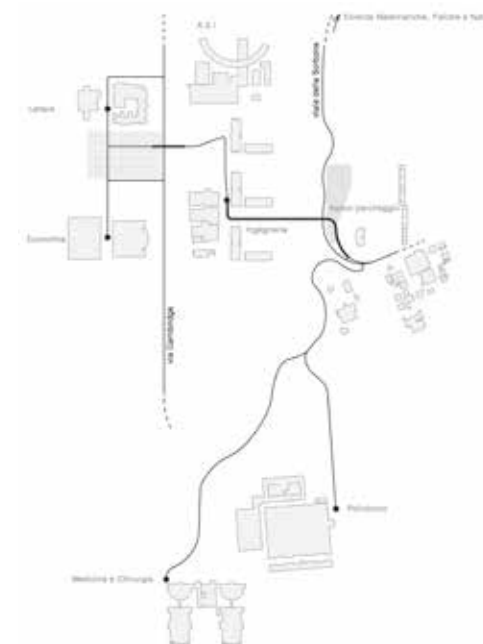
Da questo punto di vista, lo studio preliminare di alcune opere di Le Corbusier, svolto direttamente sulla documentazione originale presso la Fondation parigina, ha costituito un formidabile punto di riferimento ideale per l'elaborazione progettuale: da esse, sintetizzate in alcuni schizzi personali di studio, si evince come il rapporto uomo-natura-infrastruttura non possa considerarsi che un tutt'uno, sebbene manchi qualsiasi chiarezza sui sistemi di scambio tra i vari livelli di percorrenza previsti. Le stesse opere corbusieriane, nonostante la loro varietà tematica, non disgiungono inoltre la completezza analitica delle questioni affrontate dall'operatività architettonica, spesso declinata in un raffinato controllo delle visuali.

Tutti aspetti, questi, che si è voluto mettere alla prova nell'area universitaria di Roma "Tor Vergata", nella periferia sud orientale della città interessata dai fenomeni dell'espansione urbana degli ultimi decenni e caratterizzata dalla presenza frammentata di importanti centri didattici e di ricerca. Dislocati entro vaste aree della campagna (Tor Vergata è per dimensioni il più grande campus universitario europeo) tali centri sono inoltre separati da un reticolo viario veloce, con conseguenti rotatorie, che ne pregiudica pesantemente le relazioni e, soprattutto, le connessioni e la comune fruibilità. Il progetto di tesi si è perciò voluto occupare del miglioramento e del completamento di un percorso ciclo-pedonale esistente, estendendolo alle parti interessate dell'Ateneo, facendone non solo la risposta ad una pratica esigenza di continuità funzionale ma il motivo morfologico che ne caratterizza l'identità e la riconoscibilità contestuale.

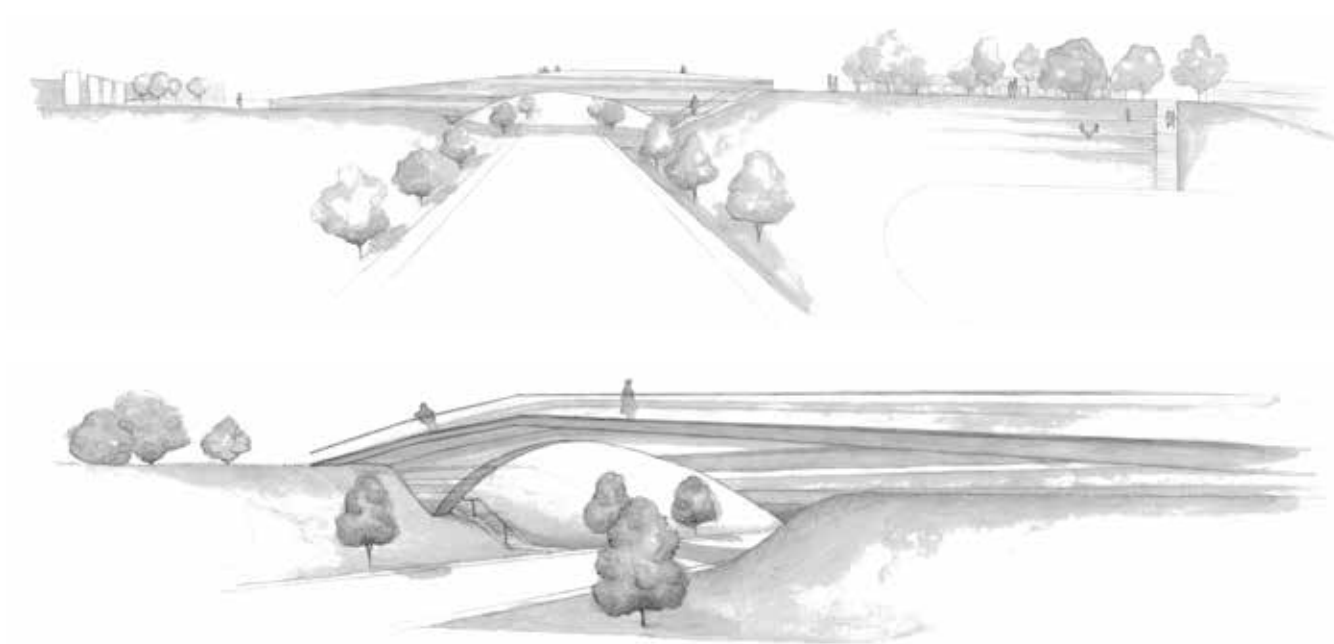
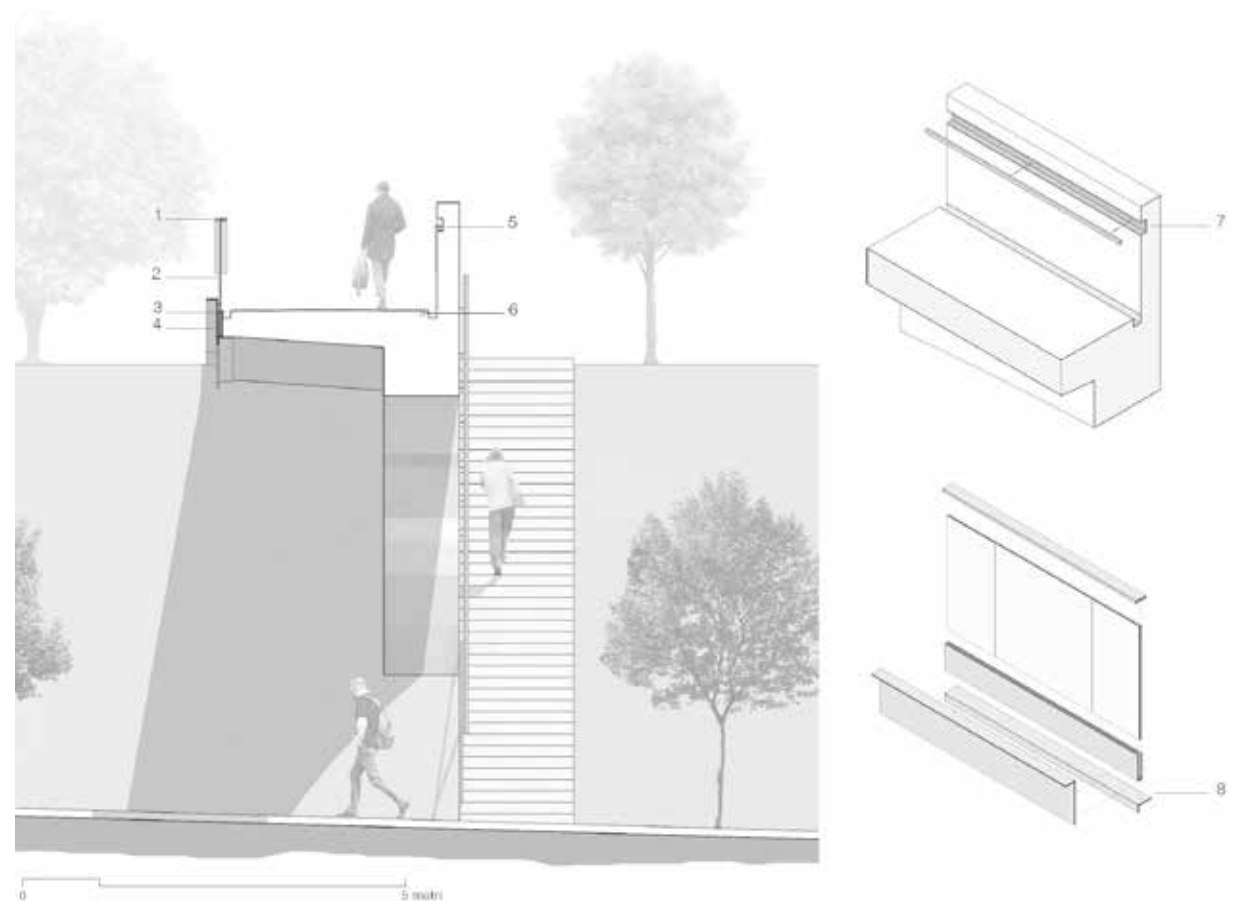
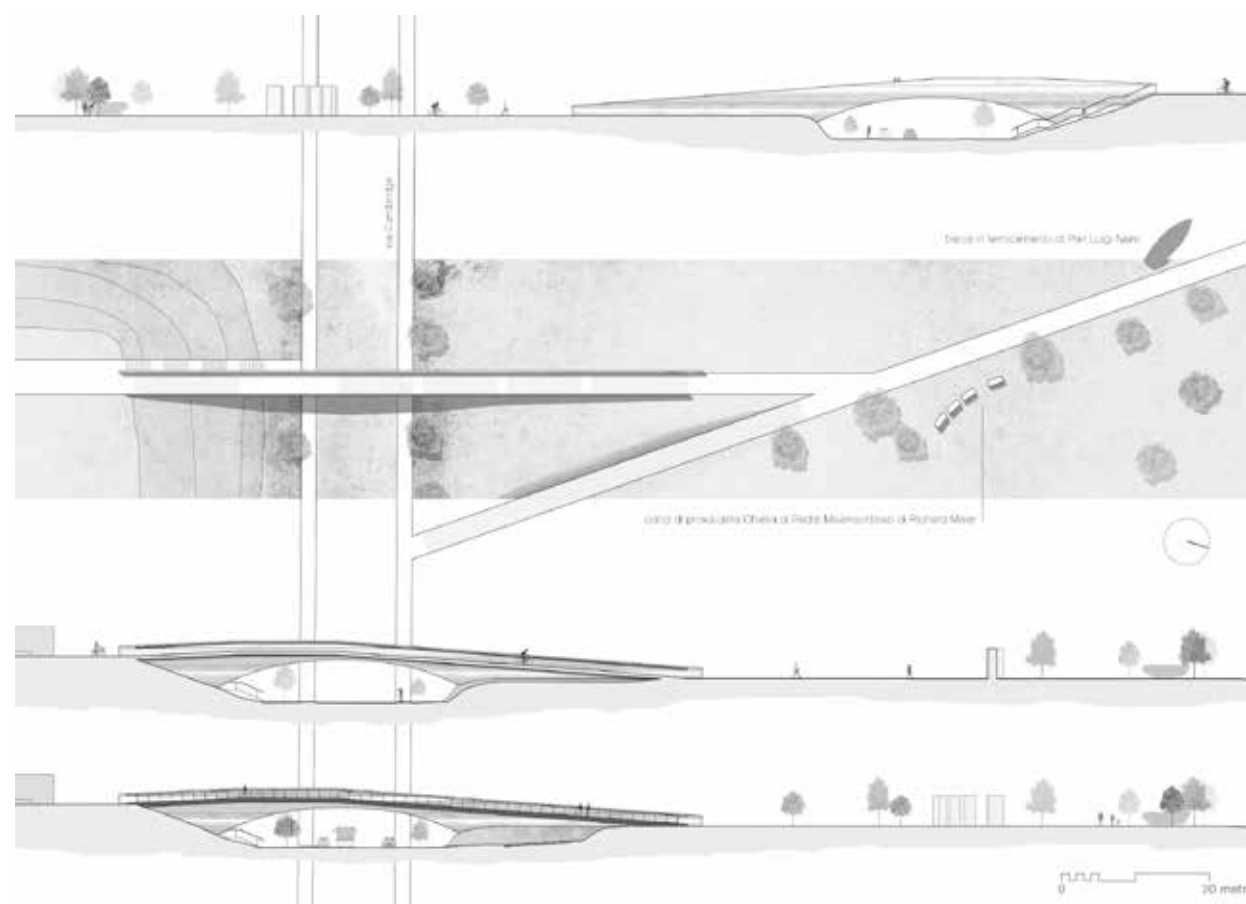
Il percorso previsto è sostanzialmente formato da due passerelle che, relazionando differenti ambiti urbani, hanno richiesto altrettanto differenti soluzioni. La passerella di via Cambridge sovrappassa una via interna all'Ateneo, innestandosi su un tratto di tracciato ciclo-pedonale di recente realizzazione e configurandosi, alla maniera di un vero e proprio portale di accesso, quale



Disegni di studio sulle opere di Le Corbusier: a. il sistema di connessioni degli Immeubles-Villas (1925): due livelli stradali, con parcheggi disposti al centro, e torre centrale di collegamento ai ballatoi; b. il suolo della Ville Radieuse (1930): spazi verdi e percorsi pedonali per le strutture dei servizi comuni (l'accesso carrabile al garage è a 5 metri dal suolo); c. l'edificio tipo per il Lottissement Durand ad Algeri (1933) ingloba le infrastrutture; d. la strada-edificio per Algeri (progetti A, B, G, H, 1930-1932).



Il nuovo percorso ciclo-pedonale.
Planimetria generale dell'intervento e profilo d'insieme.

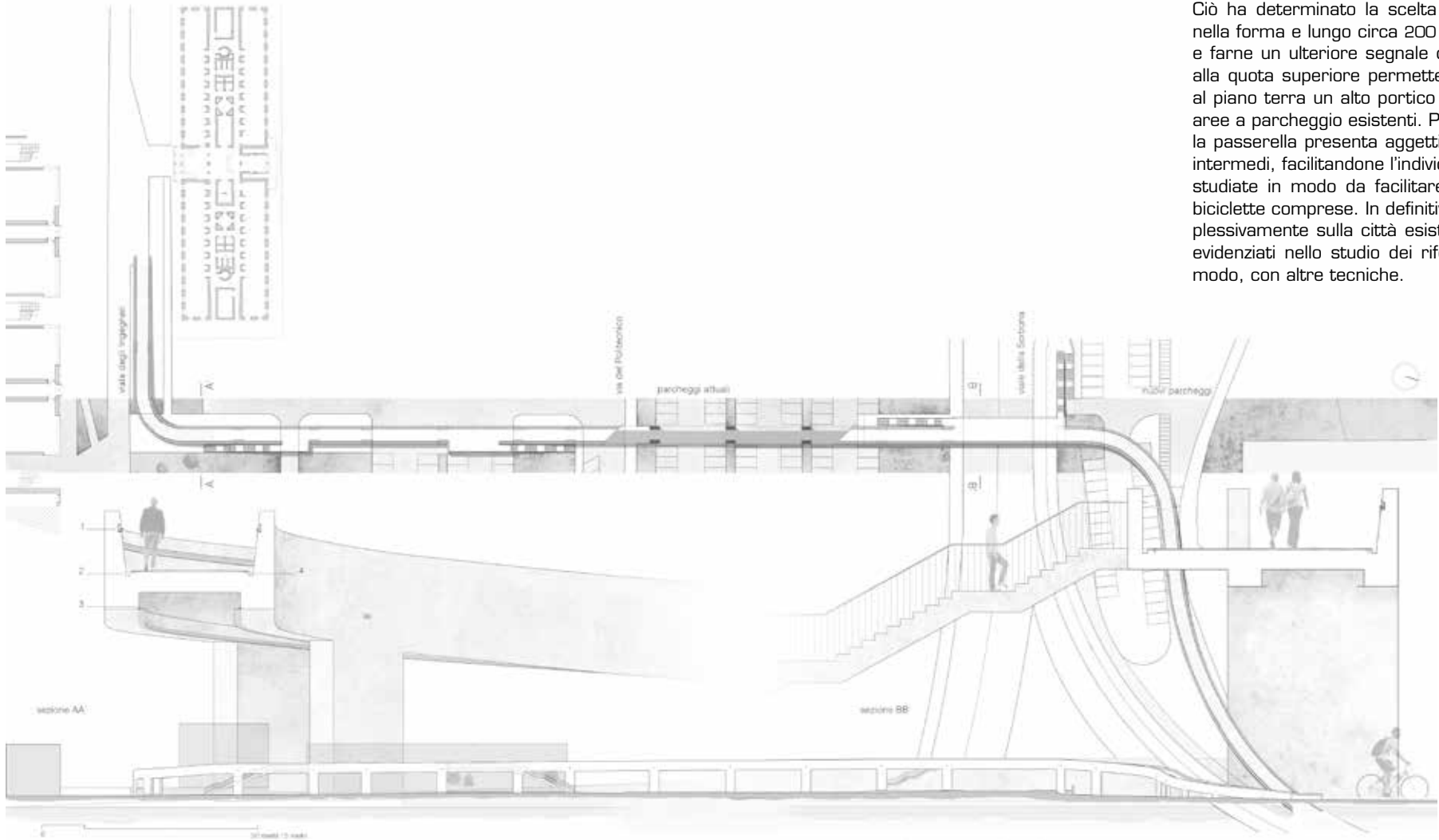
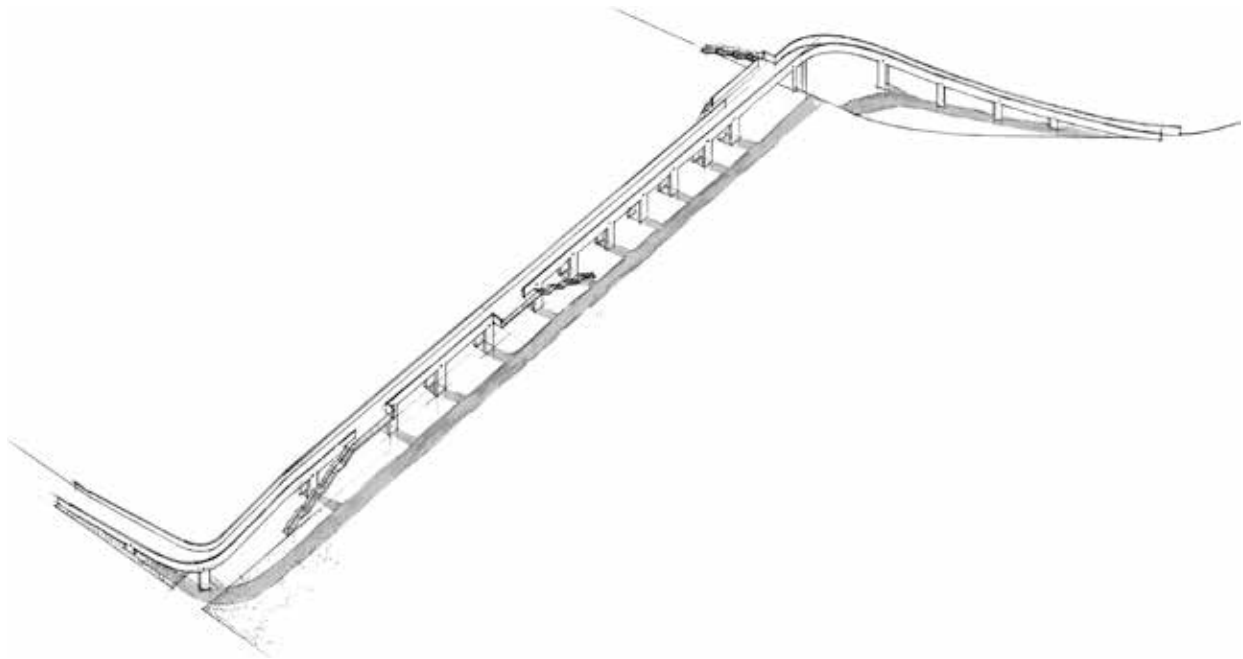


Passerella di via Cambridge. Pianta, prospetti e sezione longitudinale.

Passerella di via Cambridge. Sezione trasversale e dettagli:

1. corrimano in acciaio inox con illuminazione LED; 2. parapetto in vetro stratificato;
3. canaletta per drenaggio; 4. profilo esterno ad L in acciaio inox;
5. profilo a U in acciaio inox e corrimano tubolare; 6. faretto LED segna passo;
7. profilo in acciaio a U inserito nel getto di calcestruzzo del parapetto e corrimano tubolare; 8. profilati per il fissaggio del parapetto.

Passerella di via Cambridge, vedute.



Passerella di viale della Sorbona, assonometria d'insieme.
Passerella di viale della Sorbona. Pianta, prospetto e sezioni trasversali:
1. profilo a U in acciaio inox e corrimano tubolare; 2. canaletta per drenaggio; 3. profilo a L in acciaio inox per alloggiamento illuminazione LED; 4. faretto LED segnapasso.

elemento di unione tra i complessi edilizi delle macroaree che vi si affacciano. La passerella sul viale della Sorbona collega invece gli stessi complessi edilizi, e in particolare quello della macroarea di Ingegneria, ad una nuova e distante area di parcheggio, programmata a suo ulteriore servizio e che entra così a far parte del progetto, insieme ai parcheggi esistenti, alla esistente pista ciclabile, alle parti residenziali del quartiere.

Per quanto riguarda la prima passerella, essa si presenta come una grande arcata dal duplice aspetto: sul fronte di ingresso al complesso universitario la sua figura appare come quella di un solido ponte arcuato, una sorta di preesistenza che è anche il risultato di una stratificazione orizzontale di getti di cemento di diverso tono, quasi un rimando alla naturale stratificazione geologica dei terreni dell'area; sul fronte opposto il percorso è in aggetto, protetto da un parapetto in acciaio e vetro a segnarne l'aspetto più tecnologico e visivamente leggero. Questa passerella coinvolge su un lato della strada un'area verde oggi inutilizzata e che costituisce un fastidioso ostacolo visivo e fisico, facendone un giardino attrezzato, luogo di ritrovo comune alle diverse macroaree e di confluenza dei percorsi che le collegano. Il trattamento di questi percorsi e del giardino rispecchia la diversa configurazione dei fronti della passerella: in corrispondenza del fronte di ingresso, una scalinata segue il declivio del giardino, terrazzato con elementi in calcestruzzo utilizzabili come sedute; in senso opposto, il percorso scende con una rampa inclinata assecondando il più dolce declivio naturale, dove la presenza di numerose alberature permette una sosta riparata con vista verso i Castelli Romani (e verso il guscio reticolare del palazzetto dello sport di Calatrava).

Mentre il progetto per la passerella di via Cambridge può ritenersi in certo qual modo come elemento integrante il sistema universitario, il progetto per l'altra passerella, quella di viale della Sorbona, si è presentato come l'occasione per razionalizzare e regolarizzare un contesto assai più vasto e particolarmente dispersivo, del tutto privo di un efficiente percorso pedonale e dei collegamenti alla pista ciclabile disposta sul percorso della strada. Ciò ha determinato la scelta di un sistema costruito lineare, essenziale nella forma e lungo circa 200 metri per assicurare un certo impatto visivo e farne un ulteriore segnale della presenza universitaria; l'impalcato, che alla quota superiore permette di scavalcare il traffico veicolare, definisce al piano terra un alto portico ritmato dai setti di sostegno, riunificando le aree a parcheggio esistenti. Pensata in calcestruzzo armato a faccia vista, la passerella presenta aggetti in corrispondenza dei collegamenti verticali intermedi, facilitandone l'individuazione, ed è conclusa da rampe curvilinee, studiate in modo da facilitare l'accesso in quota a tutti i tipi di utenza, biciclette comprese. In definitiva, si tratta di un intervento che agisce complessivamente sulla città esistente, senza tuttavia venire meno ai principi evidenziati nello studio dei riferimenti corbusieriani, esprimendoli in altro modo, con altre tecniche.

recensioni
a cura di
marco biraghi
alberto giorgio cassani

marco biraghi

il capolavoro ri-conosciuto

recensione a
Susanna Caccia e Carlo Olmo,
La Villa Savoye. Icona, rovina, restauro
(1948-1968), Donzelli, Roma 2016

La nozione di “capolavoro” ha una matrice inconfondibilmente idealistica. Idealistico è il modo di concepire l'opera d'arte come un prodotto eccezionale, isolato, frutto dell'intuizione sublime di un genio; e idealistica, in fondo, è pure la presunzione dell'esistenza di un rapporto di “continuità” tra il cosiddetto capolavoro e la propria epoca, di cui il primo rappresenterebbe semplicemente il “culmine”. In realtà, volendo servirsi ancora di questa categoria per altri versi parecchio invecchiata, bisogna riconoscere nel capolavoro da un lato la piena implicazione nelle vicissitudini produttive del proprio autore, e dall'altro una capacità – questa sì davvero straordinaria – di rompere con il proprio tempo, di mettere in crisi l'ordine precedente, e di istituirne al suo posto uno nuovo. Da questo punto di vista il capolavoro ha a che fare con l'epoca nel preciso senso che *fa epoca*, ovvero che provoca un arresto del corso del tempo (*epoché*, sospensione). Ma nel “far epoca” il capolavoro mostra la propria attitudine rivoluzionaria, non certo quella a occupare con sovrana tranquillità una posizione centrale che lascia però il quadro in cui si inserisce del tutto immutato.

Il libro di Susanna Caccia e Carlo Olmo (rispettivamente insegnante di restauro all'Università di Firenze e storico dell'architettura al Politecnico di Torino) non corre il rischio di incorrere in equivoci idealistici. Semmai – al contrario – è la perfetta incarnazione dello studio che compie una critica della nozione di capolavoro nel senso indicato all'inizio. E non certo perché non elegga a oggetto dei propri interessi un'opera d'arte sufficientemente “illustre” e celebrata; anzi, quello scelto dagli autori per la propria ricerca è uno dei “luoghi” più comuni dell'intera storia dell'architettura contemporanea, una delle sue “icone” più note e diffuse: la villa Savoye a Poissy di Le Corbusier. Ma è proprio questo il punto. Come scrivono gli autori: “La villa Savoye ha avuto biografie e monografie importanti, che si sono concentrate essenzialmente sulla sua genesi. Quello che qui si delinea è invece il gioco, assai complesso, che attorno alla villa si definisce [...], tra icona, rovina, oblio, restauro, trascrizione e memoria”. La natura fortemente iconica della villa Savoye non ostacola – e anzi favorisce – l'approfonditissima analisi allestita intorno ad essa dai due autori. È proprio tale natura, infatti, a occupare un ruolo centrale nella discussione intorno a villa Savoye – e non certo per negarla, e neppure per affermarla acriticamente, bensì piuttosto per ricostruirne dettagliatamente origini e sviluppo.

A partire dalla volontà esplicita – da parte di Le Corbusier – di assegnare fin da subito alla villa Savoye un ruolo canonico, facendone appunto un'icona. È il suo stesso autore, nell'*Introduction* al primo volume dell'*Œuvre complète*, pubblicato nel 1929, a fissare infatti i “caratteri” iconicamente più distinguibili della casa, non ancora finita di costruire, e anzi, ancora in via di progettazione: l'assenza di fronti, i quattro orizzonti (non identici ma astutamente concepiti in modo da farli risultare tali, in analogia con la Rotonda palladiana), la composizione cubica. Caratteri che, insieme ai *pilotis* sui quali la casa si regge, alle finestre *en longueur* che ne tagliano le facciate e ai volumi



“puristi” del solarium che la coronano, concorrono tutti a comporre il quadro di una riconoscibilità oscillante tra l'eccezione e la norma. L'aspetto più curioso e interessante è che contestuale alla creazione del “mito” sotto forma di icona, di “immagine”, è la dissoluzione fisica dell'oggetto architettonico concreto. “I difetti della villa iniziano a manifestarsi quasi contemporaneamente al cantiere”. Nel 1932 (l'anno successivo al termine dei lavori) diverse porzioni d'intonaco sono già da rifare. E inoltre, come risulta dall'epistolario tra la famiglia Savoye e lo studio di Le Corbusier, “piove nell'atrio, piove nella rampa e il muro del garage è completamente bagnato. Inoltre piove ancora nella mia stanza da bagno, che resta inondata a ogni acquazzone”. Ma tali ammaloramenti, ancorché risultare allarmanti agli occhi del suo autore, sono da questi considerati eventi di scarsa importanza, la cui gestione verrà lasciata infatti al cugino Pierre Jeanneret. E ancora di più: tali ammaloramenti in fondo non mettono in crisi la convinzione di Le Corbusier in merito al “valore” della villa Savoye. Né vi è contraddizione apparente per lui tra la progressiva scomparsa della villa reale e l'affermazione di quella ideale: anzi, addirittura l'una sembrerebbe quasi il presupposto dell'altra.

Con una precisione filologica ammirevole e facendo ricorso a una notevolissima mole di fonti di diversi generi (dal più classico archivio della Fondation Le Corbusier agli *obituaries* pubblicati da giornali e riviste all'indomani della morte dell'architetto), il libro di Caccia e Olmo ricostruisce l'intera vicenda della riduzione della villa Savoye in rovina, e poi del suo restauro, e poi ancora del ripresentarsi degli stessi problemi e della loro ennesima risoluzione. Si tratta di vicende complesse e altalenanti, che restituiscono tutte le difficoltà, le incertezze e le insidie legate a questo cantiere “postumo” rispetto alla costruzione originaria, ovvero alla costruzione (o ricostruzione) di qualcosa che non è soltanto un oggetto materiale, dotato di un suo valore d'uso, e neppure di un semplice valore di scambio, ma è anche – e soprattutto, verrebbe da dire – un oggetto virtuale provvisto del valore d'icona. Ma al là di tutte le questioni connesse ai diversi interventi di restauro attraverso i quali è passata nel tempo la villa Savoye, la tesi di fondo che emerge con forza dal libro di Caccia e Olmo va oltre la stessa persistenza materiale dell'architettura (benché in maniera significativa la incroci) e si concentra piuttosto sulla costruzione di un'idea. È sintomatico da questo punto di vista che, per quanto lo scandalo sul rapido deterioramento della villa – come notano gli autori – potrebbe facilmente ritorcersi contro di lui, sarà lo stesso Le Corbusier a enfatizzarlo, utilizzandolo per rilanciare la necessità di una conservazione degli edifici moderni, e in particolar modo di quelli che lui stesso non esiterebbe a definire i “capolavori” del XX secolo. Per fare questo l'architetto utilizza ogni mezzo a sua disposizione, intrattenendo – tra le altre cose – una corrispondenza con il ministro della Cultura André Malraux, e arrivando a ipotizzare l'allestimento all'interno della villa Savoye restaurata di un “museo Le Corbusier”.

Tra i documenti che gli autori hanno riunito per allestire la composita lettura della vicenda di cui si occupano, di particolare interesse è il dossier di Jean-Yves Le Guyader, vicino di casa dei coniugi Savoye, inviato al ministro Malraux nel 1965. Le fotografie – accompagnate da commenti di Le Guyader – mostrano lo stato di desolante abbandono in cui versa la villa. Ma la cosa più impressionante sono le scritte lasciate da anonimi visitatori della casa ormai ridotta a una rovina, all'interno della quale è facile entrare: “Francia vergogna! Non si abbandona così una grande opera di poesia!”; e ancora: “Sono venuto da Cambridge, Inghilterra, soprattutto per studiare le opere di Le Corbusier. Ed è per questa ragione che sono arrabbiato nel vedere questo capolavoro in tali condizioni. Vergogna alle autorità delle Belle Arti che lo hanno lasciato accadere! Vergogna! Vergogna!”

Quando finalmente la villa ritornerà allo “stato originario”, come ossessivamente richiesto da Le Corbusier, non si sarà soltanto reso nuovamente attingibile un edificio di grande rilevanza dell'architettura moderna: si sarà anche affermata un'idea di modernità paradigmatica che la villa Savoye avrà preso a incarnare.

alberto giorgio cassani

resterà (forse) solo la memoria

recensione a
Giuliano Malatesta, *El niño del balcón*.
La Barcellona di Manuel Vázquez Montalbán,
prefazione di Gianni Mura,
Giulio Perrone Editore, Roma 2017



La Barcellona (o le Barcellone) di Manuel Vázquez Montalbán descritta nel volume di Giuliano Malatesta non esiste più. L'Autore lo sa e dunque è consapevole di scrivere un “libro di memorie”, che ha il merito, appunto, di far ricordare che bisogna ricordare. Con un “retrogusto amaro”, come giustamente sottolinea Gianni Mura nella sua bella Prefazione. Almeno, questo era quello che aveva chiesto Manolo. Rivolgendosi al lettore della sua particolarissima ‘guida’ di Barcellona, *Barcelonas* (1987) aveva infatti scritto: se passate da Plaza del Pedró “vi chiedo di porre una reale o immaginaria rosa gialla sul bordo della fontana, omaggio a morti che soltanto io ricordo o soltanto io immagino [...]. Morti che mi precedono o mi eccedono, che non hanno avuto né cronisti né agiografi, seppelliti per sempre nella fossa comune del tempo, come diceva la canzone tanto triste di George Brassens”. Giustamente l'Autore ricorda questo passo alla fine del suo primo capitolo intitolato *Il pianista e la Barcellona dimenticata*. E lo cita anche, *en passant*, Gianni Mura nella chiusa della sua Prefazione a evidenziare che il tema è centrale. Montalbán è morto da quasi quindici anni e sembra che sia passato un secolo. Oggi, la turistizzazione forzata, la Barcellona “mordi e fuggi” delle crociere, ha distrutto quella Barcellona, forse ancor più di quanto abbia fatto la “ricostruzione distruttiva” e la “pastorizzazione” dei quartieri poco presentabili della vecchia Barcellona, di cui ha parlato Manolo per bocca di Pepe Carvalho nei tanti romanzi, da *Tatuaje* (1974) fino all'ultimo, *Milenio Carvalho* (2004), uscito postumo. Va subito detta una cosa che colpisce al cuore. Ne parlano sia il prefatore che l'autore nell'*incipit* stesso del suo primo capitolo: Manolo, che per tutta la sua vita ha parlato della necessità del ricordo, non meritava che gli si intitolasse quell'“orgia di cemento” (così Mura) che è l'attuale plaza Manuel Vázquez Montalbán. Una *plaza dura*, come la chiamano i barcellonesi: “Molto cemento, poco verde, nessun riferimento alla storia passata”, sintetizza efficacemente Malatesta. Mura è ancor più duro: “La *plaza dura* testimonia che di lui a Barcellona si sono ricordati, ma nel modo peggiore, da analfabeti del sentimento”. È quanto sostiene anche Michael Eade nel suo libro *Con el muerto a cuestras: Vázquez Montalbán* del 2014: coloro che leggeranno l'intestazione della piazza “non potranno mai sapere che Manolo era una persona che lottò tutta la vita contro la dittatura, anche a costo di finire in carcere, e che si sarebbe sempre opposto alla realizzazione di una piazza come questa. Lui era per il mantenimento della memoria storica, questa piazza invece sembra volerla cancellare”. Se la sindaca di Barcellona Ada Colau leggerà mai “Anfione e Zeto”, che provveda a sanare questa ferita. Ma lasciamo le malinconie. “Tra i meriti di questo libro – riprendo le parole di Mura – non secondario quello di avere ricostruito, tra bar che sembrano farmacie e farmacie che sembrano bar, il clima culturale, l'aria del tempo: i locali della movida, i cocktail degli antifranchisti, l'abilità di editori e agenti letterari. Le stagioni della modernizzazione, le stagioni dell'illusione e del disamore”. Il libro di Malatesta intreccia la biografia di Manolo – nel capitolo secondo – con la Barcellona del suo tempo, tra gli ultimi anni di una dittatura agonizzante – come il suo Generalissimo – e i primi anni euforici di “magnifiche sorti e progressive” del governo socialista durante gli anni Ottanta del secolo scorso. Tra i luoghi “mitici” di questo lungo processo di transizione, il *Bocaccio*, locale trasgressivo protagonista del terzo capitolo del volume, che segnò, secondo Oriol Regàs, citato dall'Autore, “il momento migliore di Barcellona. [...] uno spartiacque [...] un prima e un dopo nella vita culturale e sociale della città”. Gli altri capitoli sono dedicati al detective più famoso di Spagna, Pepe Carvalho; al Barça, definito da Montalbán – che l'Autore cita – “l'esercito simbolico, disarmato ma imponente, della catalanità”; alla “Super Agente letteraria con licenza di uccidere” Carmen Balcells, che, con fiuto da vera detective, mise sotto contratto, oltre a Manolo, quella “gallina dalle uova d'oro” che è stato Gabo, Gabriel Garcia Márquez. Ma giustamente l'Autore menziona anche Carina Pons, collaboratrice fondamentale dell'agenzia, che, ce lo ricorda l'Autore, “ha lavorato fianco a fianco con Manolo per una vita”. Anch'io posso testimoniare la sua professionalità e disponibilità quando inviai, temerariamente, un mio testo allo stesso Montalbán. Ricevetti un fax, dopo qualche giorno, con un'insperata prefazione dello scrittore, preceduto da qualche riga a firma della Pons. L'ho conservato come una reliquia. Gli ultimi capitoli sono dedicati al cibo; ad alcuni immaginari letterari di Barcellona (Lorca, Genet, Pieyre de Mandiargues); alla “falsa autobiografia” di Franco, scritta da Montalbán – tutte “le autobiografie sono sempre un falso” – magistralmente ‘editato’ dalla sua traduttrice di una vita e amica Hado Lyria per farlo comprendere al pubblico italiano (“è un altro libro, ma è perfetto”, ammise al termine dell'operazione chirurgica sul suo testo lo stesso Manolo) –;

e, infine, al “ritorno di Carvalho”, che annuncia un'azzardata operazione editoriale, sancita da un accordo tra gli eredi di Montalbán e la casa editrice Planeta, “che riporterà in vita le avventure di Pepe Carvalho”. Il detective non era stato ucciso dal suo Autore (come aveva fatto Conan Doyle), ma solo relegato nelle patrie galere alla fine del secondo volume di *Milenio*: “Oggi è Natale e, del resto, così come sono fatto io, così come va il mondo, questo mondo di cui ho appena fatto un giro di scandalizzata ispezione – fu tentato di rispondere l'investigatore – il solo posto logico alla mia portata è il carcere. Non dovrei mai esserne uscito”. Malatesta, dopo aver ricordato i temerari precedenti – Anthony Horowitz che resuscita Sherlock Holmes, Jeffrey Deaver che fa lo stesso con James Bond, Sophie Hannah che fa rivivere Hercule Poirot – parla di un’“operazione letterariamente affascinante ma anche molto più rischiosa”, dovuta alla “straordinaria immedesimazione tra autore e personaggio letterario”, al “rapporto simbiotico che entrambi hanno avuto con Barcellona” e allo “stile di scrittura davvero unico dello scrittore catalano” (la sua ironia, in particolare). Il tema in oggetto è naturalmente come elaborare il lutto. Almudena Grandes, ricordata da Malatesta, nel celebrare i quarant'anni del quotidiano “El Pais”, ha confessato come la sua “strana sensazione di inquietudine”, ogni lunedì mattina, prima di comprare il giornale, si attenuava soltanto dopo la lettura della rubrica settimanale di Manolo: “Qué habrá escrito Manolo hoy?”, si chiedeva ogni volta. Ed era felice sia quando era d'accordo con lui che quando non lo era, avendone egli insegnato che “nel giornalismo, nella letteratura e nella vita le domande sono molto più importanti delle risposte”. L'Autore, dunque, in attesa del 'ritorno di Carvalho', si chiede, nel finale del suo bel libro: “Che avrebbe detto Manolo?”. Io credo, se non è presuntuoso ipotizzarlo, che avrebbe risposto come Totò nell'omonimo film di Bolognini del 1959: “Arrangiatevi”.

Postilla

L'Autore, nella Bibliografia posta alla fine del suo libro, ha voluto graziosamente ricordare anche il volumetto che il sottoscritto scrisse nel 2000 (poi ampliato con un ultimo capitolo in una nuova edizione riveduta, nel 2011) dal titolo originario di *Le Barcellone perdute di Pepe Carvalho*, Presentazione di Manuel Vázquez Montalbán, Edizioni Unicopli, Milano (titolo poi modificato, per ragioni editoriali, in *Barcellona. Sulle tracce perdute di Pepe Carvalho*). Il caso, o meglio il sempre vigile *lapsus* saviniano, ha voluto che il mio cognome fosse trasformato da Cassani in Bassani. Così come il mio nome, Alberto Giorgio, capovolto in Giorgio Alberto. Sono onorato, nonostante il rifiuto, dell'involontario scambio col grande scrittore ferrarese. E ne ho anche scoperta la ragione. A p. 60 (che tra l'altro, è il mio anno di nascita – ancora la cabala!) si cita “un libro di Giorgio Bassani” che doveva essere tradotto in spagnolo. Un caso felicemente risolto, senza dover nemmeno ricorrere a Pepe Carvalho.

the sound of silence

recensione a

Giordano Montorsi, *La mutevole precisione della forma. La la land: storia di un'opera*, con testi di Claudio Cerritelli, Romano Gasparotti, Tullio Masoni, Mimesis, Milano-Udine 2016



L'opera d'arte, a differenza della “casa”, scriveva più di un secolo fa l'architetto Adolf Loos, “[...] non ha bisogno di piacere a nessuno”, essendo “una faccenda privata dell'artista”. Essa “vien messa al mondo senza che ce ne sia bisogno”, “non è responsabile verso nessuno” e “vuol strappare gli uomini dai loro comodi”; è “rivoluzionaria” e “pensa all'avvenire”; e siccome l’“uomo ama tutto ciò che serve alla sua comodità” e “odia tutto ciò che lo molesta e vuol strapparla alla posizione che ha raggiunto e che si è assicurata”, egli “ama la casa e odia l'arte”.¹ Molte di queste riflessioni possono ancora adattarsi all'opera-installazione dell'artista Giordano Montorsi, *La La Land*, realizzata nel 2013 e di cui nel 2016 è uscito un piccolo, ma prezioso volume in cui se ne racconta la storia. Innanzitutto il titolo: *La La Land*, cioè Mondo dei sogni, Mondo della fantasia, nonché omonimo film di Damien Chazelle del 2016 dedicato a Los Angeles, la “terra dei sogni”.

A cercare di sondarne la complessità sono stati chiamati tre autori: un critico d'arte, un filosofo e un critico cinematografico. Claudio Cerritelli – *La La Land (ho la testa tra le nuvole)* – vede nell'opera il condensato dei molteplici “sentieri – interrotti? – della sua arte senza perimetri”. Una complessa e “stralunata macchina desiderante” giocata su “calcolate distanze” e “fluide polarità” che non prefigurano nessuna sintesi conciliante, anzi sono “sentori di catastrofe”. L'opera prende “possesso dello spazio” attraverso “complessi orientamenti”, con un gusto per il “depistaggio” che si manifesta attraverso “atmosferae surreali e paradossali”, di “metafisica enigmaticità”. *Quid tum?* E allora?, potremmo dire, citando Leon Battista Alberti. Montorsi, secondo Cerritelli, da sempre ha dichiarato di “volersi confrontare con la dimensione mutante dell'infinito” (il suo interesse astronomico per il cielo stellato lo conferma), nel tentativo di “riesumere dall'oscurità tracce di mondi dispersi” che disegnino un concetto di arte come “immensa galassia di immagini” dai “significanti” plurali. Per far questo, Montorsi si serve di “tecniche poliedriche” – sarà perché ha insegnato tutta una vita le “diverse” tecniche pittoriche a Urbino, Venezia e Milano? –, come “disegno, pittura, scultura, ready-made, reperto antropometrico e oggetto venato di design” – questi ultimi decontestualizzati.

In questo quadro, le tre tele dipinte a olio, apparentemente autonome e autoreferenziali, diventano invece “soglie che si affacciano sul mondo”, “spazi dispersi nelle latitudini immisurabili dell'inconscio”. Anche se la pittura, per Montorsi evocazione del “primordio cosmico” e dunque “dimensione ineffabile”, è alla fine indipendente dai “marchingegni dell'installazione”, in quanto questi “oscillano tra la memoria utilitaristica degli oggetti e la loro allusività simbolica”. Ecco che allora i “piedi da tavolo” – o da pianoforte? – spingono a posare lo sguardo sulle surreali “caviglie alate” (un omaggio all’“occhio alato” dell'Alberti?), trasformando il tavolo in un “mercurio giocoso”. La complessità dell'opera costringe “lo sguardo dello spettatore a doversi muovere per commisurarsi alle strutture dell'installazione” (lo stesso accadeva coi mosaici luccicanti dell'interno di Haghia Sophia a Costantinopoli, secondo Procopio di Cesarea (*De Aedificiis*)). Domina, su tutto, il “peso discontinuo delle forze in campo”: le immagini selezionate da Montorsi “sono estranee al rumore del mondo”, “schegge in cerca d'armonia” – difficile, se non impossibile, aggiungo io – “frammenti d'unità possibile, tracce spaesate da tutto il resto”. All'interno di questo campo di forze in instabile equilibrio, lo sguardo dell'osservatore “viaggia irresponsabile tra presenza e assenza”. Per Cerritelli, un “ruolo decisivo” assumono i “moduli cilindrici in metallo” disposti a differenti altezze, come “punti di appoggio e di ancoraggio per i listelli tondi in legno disseminati in diversi punti”, assumendo la funzione di un’“astratta e musicale oscillazione, come un fascio di tensioni aeree”. A questi cilindri si oppone, sempre per una legge di bilanciamento, seppur precario, la “semisfera in granito” rappresentante “l'immobile precisione della forma”. Mentre la superficie specchiante circolare posta sul pavimento – e anche, aggiungo io, il “buco nero” ellittico su cui poggia uno dei piedini del tavolo-pianoforte – desiderio forse di “vedere il doppio del mondo”, costituisce un ‘potenziamento ambientale’ che accresce “la percezione dello spazio”. Dalle “grammatiche installative dell'arte internazionale praticate dagli anni settanta ad oggi”, conclude Cerritelli, Montorsi “ha saputo apprendere e filtrare gli scatti intuitivi, i meccanismi alogici della permutazione, le tensioni critiche di un'arte che sfugge alle retoriche celebrative dei codici acquisiti, per farsi libero montaggio di linguaggi che si trasformano nella sintesi del loro molteplice divenire”. “*In nova fert animus mutatas dicere formas corpora*” (Ovidio, *Metamorfosi*, Proemio, vv. 1-2).

L'installazione ha invece suscitato una “parainstallazione di carattere logico-discorsivo” nelle pagine di Romano Gasparotti (*Musicalità dello sguardo*),

essendo un’opera che “si presta in modo particolare al confronto sul piano della prassi teoretica del pensare”. Riconosciuto a Montorsi il carattere di “artista tecnicamente poliedrico, capace di raggiungere punte di autentico virtuosismo”, e di realizzare opere che costituiscono “veri e propri saggi di pensiero all’opera”, il filosofo ricorda Duchamp e il suo suggerimento di oltrepassare la “dimensione meramente ‘retinica’” dell’opera d’arte. Questo è ciò che fa anche *La La Land*, un’installazione che celebra “non religiosamente la sacralità delle manifestazioni della vita organica ed inorganica”. D’accordo in questo con Cerritelli, i quadri, infatti, non hanno funzione retinica per sé, ma in quanto “limiti/soglie”. L’opera dell’artista di Scandiano “esige di non acquietarsi nella dimensione dei puri segni visibili” che, come insegna Bergson, derivano tutti “dall’archetipo del segno linguistico-alfabetico”. L’opera d’arte, invece, non è “esclusivamente espressione di un sistema comunicativo di segni” – la casa loosiana utile e comoda. Essa è, invece, benjaminianamente, “simbolo del non comunicabile”.² Anche se con già alle spalle un numero consistente di ‘sorelle’, *La La Land* rappresenta una “vera e propria summa della sua ricerca” nel campo delle installazioni, nel suo mostrare “l’impossibilità da parte di ogni essente-presente di radicarsi in modo definitivo all’interno di un determinato spazio suo proprio, nel quale fondare, sino a blindare, la propria identità, secondo la logica oppositiva, escludente e immunitaristica [...] propria del pensiero analitico-concettuale”. Montorsi non nega la possibilità di qualche forma di radicamento, ma quali sono le ‘radici’ di *La La Land*? Non radici “radicali”, ma “radicanti”.³ Il ‘radicante’, infatti, a differenza del ‘radicale’ che non si muove mai da un preciso e determinato terreno, “si sviluppa in funzione del suolo che lo accoglie”, che può mutare nel tempo. Ma il “radicante” di Montorsi va oltre: è l’opera stessa che crea lo spazio (e non solo si adatta a esso). Non esiste, dunque, “a priori” uno spazio come “contenitore universale dei corpi fisici”, bensì è “il movimento dei corpi mobili stessi che, nel suo moto, fa luogo”. L’opera d’arte non è commento al mondo, ma mondo concreto, che mostra, come fa *La La Land*, “il ritmo dell’universo, nei suoi infiniti mondi compossibili” (Spinoza). In apparenza, i singoli oggetti che compongono l’installazione, presi ognuno per sé, sembrerebbero “presenze inerti, se non fosse per le trame di connessioni, commessure ed elementi di collegamento, che ne (ri)animano l’esistenza”. Essi appaiono sì, da una parte, una “vasta ed eterogenea congerie di presenze scultoree, ‘oggetti trovati’ e *ready made* più o meno rettificati”, ma, in verità, il “motore di tutta l’opera – secondo Gasparotti – è costituito dal multiverso delle connessioni, materiali e immateriali, che collegano gli oggetti gli uni agli altri, secondo trame talora geometricamente essenziali, talaltra sorprendenti e complicate”. Una “cinetica relazionale” costituisce il “vero fulcro dell’opera”: i quadri sono oggetti e gli oggetti quadri. Essi “ci riguardano” e, al tempo stesso, ci “guardano”. E la loro rigidità si scioglie in un “flusso musicale” (sarà per questo che io continuo a vederci un pianoforte smembrato con le corde finalmente libere di fluire nello spazio?). *La La Land*, è qui il nocciolo dell’interpretazione di Gasparotti, “è un’opera eminentemente musicale”, in cui tutti gli oggetti sono ricondotti a un “flusso ritmico di modulazioni assolutamente formali”. L’apparenza funerea e lugubre di alcuni dei “relitti” che compongono l’installazione si riscatta nel “dinamico snodarsi delle relazioni, che legano ogni presenza alle altre”. Il “retinico” apparentemente resiste, ma intonando “un doppio la” a un processo metamorfico, “mettendo irresistibilmente in moto un guardare traguardante, che trascorre, senza posa, da qui a là e ancora là e di nuovo qui, inseguendo le molteplici relazioni possibili, che ogni oggetto o ogni insieme di oggetti intrattiene dinamicamente con gli altri” (e qui il filosofo è d’accordo di nuovo con il critico – Cerritelli – e con lo storico – Procopio). *La La Land* compie dunque un’operazione decostruttiva nei confronti di “ogni metafisica del visibile e, di conseguenza, ogni atteggiamento logocentrico” (opponendosi a una tradizione di “2500 anni di civiltà della scrittura” e del “visibile solo come segno dal quale estrarre il significato”). Di fronte a *La La Land*, la vista deve farsi udito, accettare l’“ombra” assieme alla luce (retinica) per superare l’astratta separazione dei sensi corporei per ricongiungerli nel “sesto senso proprio dell’arte”. Che è, insieme, vista, udito, ma anche gusto, olfatto e tatto (e qui sta il terzo punto di contatto con Cerritelli, che ha parlato di “carattere sinestetico” della ricerca artistica di Montorsi). Dunque, anche se priva di alcun elemento sonoro, *La La Land* è “un’opera squisitamente musicale”. Una musica “inudibile”, ma che può divenire “assordante”: una “cosmica archidanza” (ancora il Montorsi osservatore incantato dell’armonia delle sfere e della

musica dei pianeti che ritorna). Risvegliare le “potenze invisibili” contro la “macchinazione dei superpoteri visibili”: è questo che ci insegna, per Gasparotti, l’“ultrainstallazione” di Montorsi. Tullio Masoni è il terzo a riflettere sull’opera. Partendo da un poemetto-fiaba di Bruno Munari, *Pensare confonde le idee*, in cui l’autore s’immaginava “il vivere sotterraneo degli uomini in un futuro prossimo”, l’esperto di cinema vi legge un legame con l’installazione di Montorsi: *La La Land* ci mette di fronte a un’“angoscia”, quella che fa la sua apparizione nel “momento in cui si riconosce l’impossibilità di fermare lo sguardo, di stabilire un insieme, una sintesi vera”. Come tentava di fare la prospettiva rinascimentale, mettendo le cose al loro posto, alla loro giusta distanza (ma ben sapendo che questa era solo una maschera di una realtà ben più tragica e priva di ‘misura’). Ci hanno provato i futuristi a “proclamare il movimento” (ma spesso ripiegando su “convenzioni rigide”); così come il postmoderno invocando la fine delle ideologie; gli uni tentando di esorcizzare “la tirannia del tempo e del destino”, l’altro “denunciando le gerarchie estetiche” che gravavano come macigni sulle nostre teste. Nel testo si cita anche Pier Paolo Pasolini come chi ha profetizzato le migrazioni odierne, mostrando l’altra faccia, tragica, delle “magnifiche sorti e progressive”. Per Masoni, “maturato dai climi della stagione concettuale” e inevitabilmente “postmoderno”, Montorsi non è ovviamente pasoliniano, ma, come il poeta bolognese, “avverte il rovescio”. Egli, con la sua opera, “fuori da ogni illusione ‘naturalistica’”, vuole offrire “un ordine diverso”, che, però, inevitabilmente, s’irrigidisce in “un’opera pur sempre *compiuta*”. Infatti, “anche l’opera meno propensa all’equilibrio canonico [...] e alla sintesi, giunge in quanto tale a un ‘suo’ equilibrio e a una ‘sua’ sintesi”. *La La Land*, opera “*ferma*”, “mette in scena un paradosso: linee di fuga [di una prospettiva non più rinascimentale, ma einsteiniana, aggiungo io] che incessantemente accentuano il conflitto [...] fra l’insieme e il dettaglio”. L’opera esprime un’“angoscia antica e nuova: quella che viene da un mancato abbandono nello spazio; da un dispetto del tempo e della sua terragna inafferrabilità”. Dei tre esegeti, Masoni è il più pessimista: “La La Land’: *adesso, poi, altrove...*”. “Non si sa in quale *altrove*”. Il volume è poi arricchito da una bella serie d’immagini che fotografano, “al modo di Procopio”, cioè da molteplici punti di vista, l’installazione; da un pensiero filosofico di Alessandro Di Chiara e, infine, da una “Raccolta sistematica di alcuni aforismi e testi scritti in tempi e luoghi diversi dall’artista Giordano Montorsi”, che, nonostante si affermi *urbi et orbi* che l’artista non deve parlare della sua opera perché dev’essere l’opera a farlo, ci dà invece utili strumenti per leggerla, come dimostra questa sua massima: “Non spetta all’arte risolvere l’enigma, ma spetta all’arte farsene carico”. Sempre fedele, Montorsi, al motto pseduo-biblico: *Varietas varietatum et omnia varietas!*

NOTE

¹ A. Loos, *Architektur* (1910), in lo., *Sämtliche Schriften*, in zwei Bänden, Herausgegeben von Franz Glück, Erster Band: *Ins leere gesprochen, 1897-1900; Trotzdem, 1900-1930*, Verlag Herold, Wien-München 1962, pp. 302-318: 314-315, trad. it. S. Gessner, *Architettura*, in lo., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, 1980², pp. 241-256: 253.

² W. BENJAMIN, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, 1916, in lo., *Gesammelte Schriften*, vol. II, 1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, pp. 140-157, trad. it. di R. Solmi, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, in lo., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, pp. 51-67: 67.

³ Secondo la classificazione di N. BOURRIAUD, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, Paris 2009, trad. it. di M.E. Giacomelli, *Il radicante. Per un’estetica della globalizzazione*, Postmedia Books, Milano 2014.

disegno, dunque sono

recensione a

Valentino Parmiani. *Paesaggi/Architetture*, catalogo della mostra (Cesena, Chiesa dello Spirito Santo, 5 maggio - 29 maggio 2016), a cura di Gianni Braghieri, Franco Raggi, Francesco Saverio Fera con Lorena Pulelli, La Greca, Forlì 2016

“Io desidero offrire la descrizione di una montagna o di una roccia: comincio col descriverne la forma. Ma le parole non riescono a farlo con precisione; allora disegno tale forma e dico: ‘Questa era la sua forma’”. Così scrive Ruskin in *The Seven Lamps of Architecture* (1849). Come a dire che, solo disegnandole, si possono capire le cose. Arduino Cantàfora, nel saggio contenuto in questo volume, non fa che ribadirlo: “Chi sa disegnare le cose, sa leggere quelle cose”. Di più. Disegnare bene, come sapeva fare con inviolabile sprezzatura Valentino Parmiani, vuol dire “insegna[re] ad apprendere i codici della lingua della natura”. Parmiani faceva proprio questo. Ma “Disegnare e schizzare significa [...] anche scegliere; scegliere di vedere una cosa e non vederne un’altra [...]” (Franco Raggi). Sì, perché Parmiani non “fotografava” la realtà così come si presentava ai suoi occhi: la manipolava, cancellando le cose che non gli piacevano (così come Ruskin non disegnava le parti restaurate degli edifici della sua amata-odiata Venezia) arrivando, come scrive lui stesso in un testo ripubblicato nel volume, a “un atto di riprogettazione e restauro del paesaggio”. Che, per lui, comprendeva, *in uno*, gli “aspetti fisici, biologici, antropici”, vale a dire che era insieme “naturale, agrario e urbano”.

Il volume mette in luce i tanti sguardi del Parmiani disegnatore – “topografo” e “topofilo”, lo definisce Cantàfora – teso a creare quell’*Atlante del paesaggio* e quel *Manuale di viaggio* come si legge in due pagine dei suoi taccuini: lo sguardo analitico da entomologo dei processi di costruzione del paesaggio (che è *tutto*, o quasi, antropico); i “ritratti” delle montagne (e dei ghiacciai), descritti e indagati fin nei più riposti crepacci (e qui, *centrale*, è la presenza dell’“architettura” del Monte Bianco di Viollet-le-Duc); il mare e le marine; le grandi pianure emiliano-romagnole, raffigurate come nel magistrale “panorama” della *Veduta della Solarola*. Ma Parmiani era architetto più che pittore, “nel senso che dell’immagine non gli interessa solo la qualità estetica finale, ma il suo appartenere ad un progetto più vasto di osservazione e di storicizzazione dello spazio” (Raggi). Come, infatti, il deserto è *abitato* (ce l’ha insegnato Reyner Banham), così anche le montagne disegnate da Parmiani si popolano a volte di architetture reali (in gran parte militari – al tema egli dedicò, nel 2010, un libro con Gianni Contessi, *Su per montagne armate*), o di fantasia (immaginari labirinti e autostrade verdi). “Tratta gli edifici con la stessa cura che gli artisti dedicano alle rocce in primo piano, disegnando tutte le erbe, il muschio e le macchie che vi stanno sopra”, scrive sempre Ruskin in *The Elements of Drawing* (1857). Parmiani avrebbe sottoscritto. Ma l’aspetto “naturalistico” di gran parte dei disegni ha il suo opposto nell’incredibile e “surreale” quaderno musicale in cui “Piramidi, tramonti, nuvole, piogge, vegetali, minerali, animali” (Raggi), del tutto inventati, sono disposti in modo ordinato sulle righe di un pentagramma musicale.

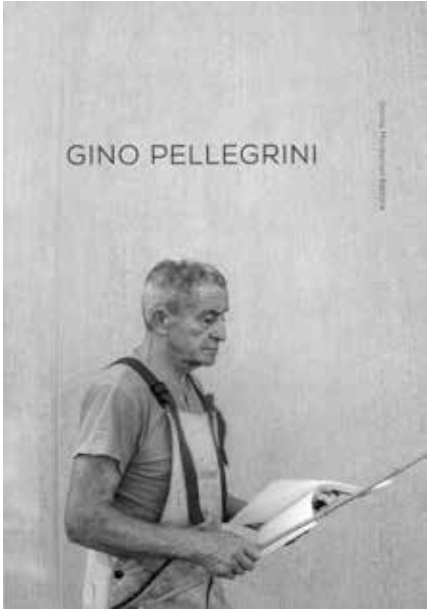
Sono stati fatti i nomi – inevitabili – di Caspar David Friedrich, William Turner e David Roberts (ma anche *La grande zolla d’erba* di Albrecht Dürer, del 1503, è stata un suo modello); e sempre Cantàfora ha scritto che, attraverso i disegni di Parmiani, “ci si sente condotti per mano lungo una passeggiata schilleriana” (*Der spaziergang*, 1795). Parmiani, dunque, un neo-romantico? Il piccolo acquerello *Mare a Casalborsetti* (1989) – sconosciuta località minore della riviera romagnola dove, se posso permettermi una nota privata, si sono conosciuti i miei genitori – non è altro che la copia perfetta di *Der Mönch am Meer* (1809-1810) di Friedrich. Per un qualche miracolo del caso, la conformazione della sabbia, del mare e delle nuvole in tempesta è *la stessa* (manca solo il monaco).

Perché Parmiani sapeva “vedere” il sublime nel quotidiano.

also sprach pellegrini

recensione a

Gino Pellegrini, catalogo della mostra (Schio, Palazzo Fogazzaro, 7 dicembre 2016 - 26 febbraio 2017), a cura di Osvalda Clorari Pellegrini, Patrizio Peterlini, testi di Osvalda Clorari Pellegrini, Patrizio Peterlini, Eugenio Riccomini, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2016



A Gino Pellegrini (1941-2014) – “blue jeans e camicia alla Springsteen, un po’ working class un po’ grunge”, come lo ricorda l’amico videomaker Fabrizio Varesco –, scenografo-pittore che ha sperimentato per tutta la vita le tecniche e i materiali più diversi, la Fondazione Bonotto ha dedicato una mostra retrospettiva che mette in luce la sua instancabile attività. Pochi lo sanno, perché Pellegrini non amava raccontarlo, ma, dopo aver vissuto, dodicenne, l’esperienza folgorante delle riprese di *Senso*, girate nella palladiana Villa Godi a Lonedo di Lugo di Vicenza (dove egli era nato), egli parte sedicenne, nel 1957, per gli States a studiare e a lavorare. Lì frequenterà i corsi di architettura alla UCLA, conseguendo il Master Degree in Fine Arts alla Los Angeles Art Center School. Per vivere, lavora in alcuni dei principali studi di architettura della California – Paul László e Richard Neutra –, realizzando maquette e rendering (a mano, come si faceva allora). La sua grande abilità e velocità d’esecuzione lo portano a percorrere, dalla fine degli anni Settanta al 1972, una brillante carriera – da bozzettista a pittore realizzatore, ad aiuto-scenografo, a scenografo – nei principali Studios di Hollywood: M.G.M., Columbia, Universal, Warner Bros., Paramount, Walt Disney, 20th Century Fox. Qui collabora, tra gli altri, ad alcuni film che hanno fatto la storia del cinema: *Gli Uccelli*, *Funny girl*, in cui dipinge la New York d’inizio XX secolo, *Il pianeta delle scimmie*, in cui disegna la cattedrale di St. Patrick in rovina, *Hello Dolly*, in cui ricostruisce angoli della NYC di fine secolo. Ma, forse, rimarrà alla storia per aver ideato alcune delle più memorabili scene di *2001 Odissea nello Spazio*. “In questi 15 anni – si legge nel catalogo – Gino Pellegrini affina tutte le principali tecniche pittoriche e sviluppa soluzioni innovative ed ingegnose per accelerare i tempi di realizzazione dei grandi fondali. Inventa così una serie di attrezzi: pennelli speciali, tamponi, rulli, etc. ognuno dei quali con uno specifico utilizzo. Una personalissima ricerca che lo accompagnerà durante tutta la vita, portandolo ad escogitare sempre nuove soluzioni tecniche dalle quali emerge chiaramente l’attenzione e l’amore per il ‘sapere concreto’ dell’artigiano, una conoscenza che coniuga alle norme formali e stilistiche la padronanza dei mezzi esecutivi”. Ma l’avvento dell’elettronica lo mette ai margini del mercato. E così Pellegrini decide di tornare in Italia a Zanè nei pressi di Vicenza. Qui si dedica a un’intensissima attività, usando l’acrilico secondo due diversi filoni: da una parte, una “pittura iperrealista con ascendenze surrealiste in cui sono evidenti i riferimenti metaforici alla cultura antropologica e ambientale”; dall’altra, “una pittura di derivazione Pop” che riprende l’esperienza maturata negli U.S.A. Ma, incapace di limitarsi a una sola tecnica, dal 1974, trasferitosi in Emilia-Romagna, inizia una nuova esperienza pittorica dedicata principalmente al tema della natura, assumendo, i suoi lavori, i toni di “veri e propri appunti filosofici in forma di acquerello”. E la sua instancabile ricerca sfocia, infine, nell’utilizzo degli stessi materiali naturali all’interno delle opere: “ramoscelli, foglie, spighe di grano, zolle di terra” entrano direttamente a far parte delle sue composizioni, di cui vanno ricordati, soprattutto, i suoi raffinatissimi “tessuti” (*Trama e ordito*, *La vite maritata*, *Gold Rush*, *Alce Nero*, dal 1982 al 2004). All’*architettura picta*, in ogni caso, Pellegrini rimarrà sempre legato anche dopo la conclusione dell’esperienza americana, dipingendo a *trompe l’œil*, sui muri di San Giovanni in Persiceto, Dozza e Conselice, i suoi paesaggi pop (dagli anni Ottanta in poi). La vicenda umana e professionale di Gino Pellegrini lo avvicina, per certi versi, alla figura del costruttore di sedie di Adolf Loos, Josef Veillich. La stessa manualità, la stessa maestria, lo stesso sapere artigianale. La stessa mancanza di eredi: “[...] perché mai dovrei svelare i segreti di una bottega che non esiste più?”, si chiede Loos. E conclude: “[...] siccome i fabbricanti di sedie sono morti, anche la sedia di legno è morta. Così muoiono le cose”.¹ Anche Gino Pellegrini non ha avuto eredi, anche la sua grande arte della ‘sprezzatura’ è morta con lui: “... perché no ghe se più nesuno intorno par dirme qualcosa”, confesserà nel 2014. Ma nessuna nota di tristezza si adatta a un artista capace di “far sorridere i muri” (Eugenio Riccomini). In un epigrafico *curriculum*, buttato giù di sua mano su un foglio di carta, dal titolo “Due righe”, Pellegrini così compendia, con albertiana *brevitas*, tutta la sua multiforme esperienza artistica: “Dal 1957 al 1972 ho lavorato nel cinema hollywoodiano, con incursioni nei casinò di Las Vegas nel settore della scenografia. Dal mio rientro in Italia mi sono dedicato a varie espressioni artistiche: mostre di pittura, scenografie televisive, cinematografiche e teatrali, videoclip musicali, visioni pittoriche su pareti murarie in esterni, allestimenti di mostre tematiche e altro... tutto ciò cercando di fare il meno danno possibile”.

¹ A. Loos, *Josef Veillich* (1929), in *Id.*, *Sämtliche Schriften*, in zwei Bänden, Herausgegeben von Franz Glück, Erster Band: *Ins leere gesprochen, 1897-1900; Trotzdem, 1900-1930*, Verlag Herold, Wien-München 1962, pp. 302-318: 314-315, trad. it. S. Gessner, *Architettura*, in *Id.*, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, 1980², pp. 367-373: 372-373.



ben più che semplici città

recensione a
Georg Simmel, *Roma, Firenze, Venezia*,
a cura di Federica Corecco e Christian Zürcher,
introduzione di Andrea Pinotti,
Meltemi, Roma 2017



Finalmente, dopo che *Metropolis* di Massimo Cacciari¹ – il testo che, per la mia formazione di studente universitario d’architettura, rimane un libro d’elezione – ci aveva fatto conoscere, in traduzione parziale, i tre folgoranti e decisivi saggi di Georg Simmel sulla città – *Rom. Eine ästhetische Analyse* (1898)², *Florenz* (1906)³ e *Venedig* (1907)⁴ – oggi possiamo goderci la loro versione completa grazie al piccolo volume che qui recensiamo (e forse avremmo voluto che i curatori e l’editore pubblicassero anche, a fronte, il testo originale; a ogni modo, accontentiamoci!). I tre scritti sono preceduti da una bella e chiarificante *Introduzione* di Andrea Pinotti che, giustamente, esalta la figura di Simmel come l’unico “pensatore del Novecento” in grado “di ampliare il campo degli oggetti degni di riflessione filosofica”. Da fenomenologo, sì, ma senza i tecnicismi cari a questo filone del pensiero, e anzi portato a usare un linguaggio che appartiene al “parlare quotidiano, al discorso comune” (Pinotti). La forma, come tutti sanno, in cui Simmel ci ha parlato, è quella del ‘saggio’, un genere ben diverso dal trattato, che riesce a cogliere la “realtà concreta nella miriade delle sue sfaccettature” (Pinotti) e che farà dire, con una sottile venatura critica, a un pur ammirato György Lukács che Simmel è stato “il più grande filosofo della crisi della nostra epoca [...] il vero filosofo dell’impressionismo [...] Un Monet della filosofia al quale finora non è seguito alcun Cézanne”. Oggi sappiamo che non sarebbe stato possibile, né augurabile. Simmel non poteva avere allievi, perché egli non ha mai avuto alcuna intenzione di creare scuole. Egli è sempre partito non da una teoria, ma dalle ‘cose’, come comprese e scrisse Adorno, citato da Pinotti. Pochi, ma grandissimi, quelli che potremmo definire i suoi eredi: Benjamin, Kracauer, Adorno. Tutto il pensiero del filosofo berlinese, come evidenzia Pinotti, ruota attorno ai grandi dualismi: “contenuto e forma”, “stasi e movimento”, “dogma e libero pensiero”, “meta e cammino”, e l’autore “prende puntualmente partito per il secondo dei due poli” (Pinotti). L’Introduzione poi entra nel merito del rapporto tra Simmel e la città, ricordando il fondamentale – per tutta la riflessione filosofico-psicologica e sociologica del Novecento – del saggio *Die Großstädte und das Geistesleben* (*La metropoli e la vita spirituale*) del 1903, chiaramente ispirato dalla capitale del Reich, e decisivo, fra le altre cose, per la descrizione di un nuovo tipo antropologico creato dalla grande città: il *blasé*. Ma su ciò è indispensabile rimandare al testo di Cacciari *Dialettica del negativo e metropoli*.⁵ Solo apparentemente lontani da questo scritto basilare sono quelli tradotti nel volume e dedicati a tre città “così diverse da Berlino” (Pinotti) e che in realtà rientrano in un altro dei grandi dualismi cari a Simmel: quello tra Italia e Germania, o tra insularità e mondo nordico (una “diade” cui già, lo ricorda Pinotti, Wölfflin aveva dedicato pagine famose). Se il saggio su Roma, “nel suo scorrere di bellezza e finalità [...] risente in modo particolare di echi kantiani” (Pinotti), offrendo la città eterna un “*tertium datur* all’alternativa arte-natura” (Pinotti) – Roma, infatti, è la dimostrazione di come la mera *utilitas* possa diventare perfetta *venustas* – anche nel saggio su Firenze riaffiora il “motivo del conciliarsi degli opposti” (Pinotti): se nel caso di Roma era l’intera città a produrre la sintesi, qui, nel caso del capoluogo toscano, è l’arte rinascimentale a “superare” la “lacerazione fra natura e spirito” (Pinotti). Venezia, come vedremo nel finale, è un *tertium* che si differenzia sia da Roma che da Firenze.

Il tentativo di tutta la ricerca simmeliana è stato quello di trovare l’armonia e l’unità nel frammento, nel casuale, nel separato, insomma, come appena detto, la conciliazione degli opposti. Non per nulla Simmel è stato l’autore del più bel saggio moderno sul simbolo del ponte. Ma il valore grandissimo che ha ancora oggi, per noi, la riflessione di Simmel, è che egli, nonostante questa volontà di sintesi, non dimentica mai l’irriducibile tensione, l’ineliminabile conflitto che permane, alla fine, nel risultato finale, apparentemente pacificante, del processo artistico o del pensiero. Vediamo di ripercorrere brevemente i tre saggi. Nell’*incipit* di *Roma. Un’analisi estetica* (1898), Simmel parla dell’essenza della bellezza, vedendone il “fascino più profondo” nel fatto che “essa costituisce sempre la forma di elementi che in sé sono indifferenti e a essa estranei, e che acquistano un valore estetico solo in virtù del loro stare l’uno accanto all’altro”. *Mutatis mutandis*, non è altro che il concetto albertiano di *concinntas*. A volte ciò è ottenuto casualmente dalla natura – essa, infatti, non conosce “finalità” – a volte dall’arte. Più raramente “si dà un terzo caso” quando, lo abbiamo già sopra anticipato, “l’opera dell’uomo, nata per soddisfare i bisogni della vita, converge nella forma della bellezza”. Cos’è accaduto? È intervenuto il “caso”, determinando una “bellezza nuova

e involontaria”, cui hanno contribuito, inconsapevolmente, intere generazioni, aggiungendo e sottraendo edifici e monumenti “senza assolutamente curarsi di ciò che [l’e] precedeva, e spesso senza neppure comprenderlo, obbedendo unicamente alle esigenze del presente e al gusto e alla moda⁶ della propria epoca”. Roma è un’opera d’arte perché concilia elementi spaziali: alto e basso, cioè la sua orografia collinare, così come l’antico e il moderno – e anche l’“elemento più riluttante” viene “trascinato in questa corrente”; persino le cosiddette “attrazioni turistiche” non appaiono monadi isolate, ma “sono componenti di un tutto”. Questa “fusione” spaziale ha il suo corrispettivo nella dimensione “temporale”. La “continuità delle epoche”, così come tutte le cose, a Roma, raggiunge un “terreno comune”. A Roma non ci si sente *hic et nunc*, ma parte di un’“immagine d’insieme” spazio-temporale. Roma è un ponte – ancora la metafora così cara a Simmel – che collega la nostra vita esteriore, casuale, alla nostra “patria interiore” (pure Firenze, come vedremo, sarà una città patria dell’anima). Roma fa acquisire al molteplice una “straordinaria unità”, come awiene con le rovine che ridiventano natura o come le stoffe antiche i cui colori, grazie al tempo, acquisiscono “un’unità e un’armonia altrimenti irraggiungibili”.⁷ Ma nel finale Simmel ci dice che chi fa percepire questa armonia, questa superiore unità non sono gli oggetti in sé (le architetture o il paesaggio urbano), ma il soggetto che guarda e che, solo, kantianamente, può essere in grado di “coniungere” tra loro le cose. Dunque, di nuovo, la figura del ponte, questa volta personificata, però, non da tutti gli uomini indiscriminatamente: “La coscienza subumana e bassamente umana – scrive Simmel – rimane debitrice dell’isolamento delle sue rappresentazioni”; soltanto “una coscienza superiore” riesce a stabilire “relazioni [*i.e.* ponti] tra i singoli elementi e così, nello stesso tempo – giacché unità e molteplicità si condizionano vicendevolmente – ne sperimenta tutta la varietà e ricchezza”. Ma Simmel non è in alcun modo ‘normativo’ e termina il suo saggio nel nome della *varietas*: la grandezza di Roma consiste nel fatto che essa “possa essere percepita in tanti modi diversi e che la sua percezione possa essere interpretata in tanti modi diversi, sebbene rimanga sempre *una sola* Roma”.

L’assai più breve saggio su *Firenze* inizia, ancora una volta in modo fulminante, con l’autore che entra subito, *d’emblée*, nel cuore del problema, ricordando come, da quando il “sentimento unitario della vita proprio dell’antichità si è scisso i due poli distinti, quello della natura e quello dello spirito, e l’esistenza immediata ed evidente ha scoperto la propria estraneità e la propria opposizione al mondo dello spirito e dell’interiorità”, si è cercato in tutti i modi di “restituire alle due parti della vita la perduta unità”. Sebbene questo risultato sembri raggiungibile soltanto dall’opera d’arte, vi è una città in cui ciò appare facilmente realizzabile: “Quando [...] dall’alto di San Miniato si lascia cadere lo sguardo su Firenze, e si osserva com’essa sia contornata dai suoi colli e attraversata dal suo Arno come da un’arteria [...] allora nasce il sentimento che qui l’opposizione di natura e spirito si sia annullata” in un’“unità misteriosa e però visibile”. Per Simmel si capisce allora come solo qui, a Firenze, sia potuto nascere il Rinascimento, movimento in cui per la prima volta si è avvertito “che tutta la bellezza e il significato a cui l’arte aspira si presenta come un’elaborazione della manifestazione naturale delle cose” – *ars sub specie naturæ* –, concezione oggi in gran parte superata dalla critica storica. Qui, a Firenze, “la natura è diventata spirito senza rinunciare a se stessa”, annullando così una delle maggiori antitesi simmeliane. Qui Simmel si lascia andare a una confessione inaspettata per un uomo del nord: “C’è un’esuberanza tropicale dell’esistente sia interiore che esteriore che l’arte non potrà mai eguagliare”. Un profondo Sud dell’immaginario, forse solo sognato e desiderato. Un “sublime” dell’esistenza, rispetto al “bello” che Firenze rappresenta. Qui, lasciate le ‘fantasie tropicali’, anche la natura appare sotto forma di opera d’arte. Ecco perché essa, nei dipinti degli artisti del Quattrocento, prende l’aspetto di un giardino – natura ordinata. I “monti brulli” di Fiesole, in quest’ottica, assumono la funzione che ha la cornice rispetto al dipinto, “del cui senso essa si mette al servizio proprio attraverso la sua alterità”.⁸

Tutto a Firenze, per Simmel, concorre a un’immagine di pace e di unità: il dettaglio acquista senso dall’insieme; il passato rivive pienamente nel presente (nonostante l’attuale decadenza del ruolo politico della città); il ‘romanticismo’ è presente in ogni angolo del paesaggio, ma senza quella *Sehnsucht*, quella brama che caratterizza il romanticismo tedesco; persino il tempo, qui, “non genera una tensione distruttrice tra le cose, come accade con il tempo reale, ma anzi assomiglia al tempo ideale nel quale vive

l'opera d'arte". Il paesaggio di Firenze "non significa nulla, è ciò che può essere". Ma, giunto a questo punto di massimo 'idillio' pacificante, Simmel si ricorda della polarità e del conflitto e ci parla di una tensione interna che va cercata nell'*intérieur* della città. E tale tensione si materializza in un artista, in un gigante che assume su di sé e rappresenta da par suo i segni della crisi del Rinascimento: Michelangelo. L'apparente solarità di Firenze ha un 'interno', appunto, che racchiude un elemento tragico: la Sagrestia nuova di San Lorenzo con i sepolcri medicei. "Le figure di Michelangelo [...] portano in sé la maledizione di un passato irrisolto, sono tutte colte come nell'istante dell'irrigidimento di fronte all'incomprensibilità della vita, all'incapacità dell'anima di riunire tutte le lacerazioni del destino all'interno di un unico sentimento della vita". Così anche l'"unità fiorentina di natura e vita" sembra, nelle sculture michelangiolesche, quasi spezzarsi. Infatti, "[...] la tensione tra i due elementi – natura e vita, appunto – è a tal punto potente, persino violenta, ch'essi rischiano incessantemente di separarsi e riescono a conservare la loro unità soltanto facendo costantemente appello alle proprie riserve di forza più estreme. È come se egli avesse colto ogni figura nell'istante esatto in cui si arresta la lotta tra l'oscuro fardello della pesantezza terrestre e l'anelito alla luce e alla libertà dello spirito".

Se Simmel fosse stato anche uno storico dell'architettura avrebbe potuto leggere queste tensioni forse ancor meglio nelle 'forzature' introdotte da Michelangelo nei rapporti tra le membrature della Sagrestia nuova e, ancor più, nel suo capolavoro fiorentino, la Biblioteca laurenziana. Michelangelo e Firenze, dunque, per Simmel, diventano due facce antitetiche (della stessa medaglia, come tutti i veri 'simboli') che "esprimono la stessa cosa", ma che mostrano come la sintesi sia sempre in pericolo di spezzarsi: a seconda che si voglia mettere l'accento sull'unità che esiste in ogni dualità, o, all'opposto, sulla dualità ineliminabile da ogni (presunta) unità. Dei due l'uno: necessariamente, si deve "rinunciare all'uno se [si] vuole possedere l'altro". Alla fine del saggio su Firenze l'anima tedesca di Simmel viene però fuori. Firenze è *solo* cultura e la natura vi è vista *sub specie* di essa. Per un tedesco, in cui il romanticismo scorre nelle vene, la "terra di Firenze non è una terra su cui ci si getta per sentir battere il cuore dell'esistenza nel suo oscuro calore, nella sua forza informe [...]". Per questo motivo Firenze non è terra per noi, in un'epoca in cui si intende ricominciare tutto da capo, in cui si desidera confrontarsi di nuovo con le fonti della vita [lo Jugendstil? Nota mia], un'epoca in cui, strappandoci ai turbamenti dell'anima, ci dobbiamo orientare verso un'esistenza totalmente originaria".

La Firenze della bella 'forma' non può soddisfare quest'anelito. Un altro grande tedesco, Peter Behrens, negli stessi anni aveva vissuto in prima persona l'innamoramento per la città toscana – con i padiglioni espositivi a Oldenburg del 1905 e, soprattutto, con il crematorio di Hagen del 1905-1908 – per poi ritornare, dopo la fondamentale parentesi come 'total designer' dell'AEG, a rituffarsi nel lato romantico dell'anima tedesca, progettando l'edificio amministrativo della Hoechst di Francoforte del 1924 come un castello medievale (con la 'caverna mistica' dell'atrio d'ingresso)⁹.

Ma è nel terzo saggio, quello su *Venezia* (1907), che le precedenti riflessioni su Roma e Firenze vengono messe in crisi. Perché Venezia 'spiazza' un Simmel che riconosce, all'inizio del suo testo, di là da ogni "interpretazione naturalistica", come sull'arte gravi "una pretesa di verità". E, fra le altre, usa una metafora tratta dall'architettura: "Se una poderosa trabeazione poggia su colonne che non crediamo capaci di tale peso [...]", allora, ne deduce l'autore, "sentiamo la mancanza di una verità, di un accordo tra l'opera d'arte e la sua propria idea". L'arte, ci dice Simmel, si trova sempre a fare i conti con verità e menzogna. In una misura differente, a seconda delle varie arti. Nell'architettura – Simmel lo coglie acutamente – "il naturalismo non può essere una pretesa di verità nel senso di un'identità formale con qualcosa di esteriormente dato", come può avvenire con la tradizione di pittura e scultura *ante* simbolismo e avanguardia. Proprio per questo, per non essere un'arte che guarda alla natura, l'architettura "esige la verità interiore con ancora maggior evidenza: che le forze portanti siano sufficienti a sostenere i pesi, che gli ornamenti trovino il luogo in cui poter vivere pienamente la loro dinamica interiore, che non vi siano dettagli infedeli allo stile in cui il tutto si manifesta". Venezia smentisce tutto ciò (lo coglierà magistralmente Sergio Bettini in *Venezia: nascita di una città*, Electa, Milano 1978). Il suo carattere di 'maschera' di "città dell'artificio", domina su qualunque volontà di verità, dai palazzi alle persone: i primi "al contrario [sc. di quelli di Firenze] sono un gioco elegante, essi mascherano i caratteri

individuali dei loro abitanti attraverso la loro uniformità, un velo le cui pieghe seguono soltanto le leggi della bellezza e lasciano intravedere la vita dietro di esse nella misura in cui la nascondono"; i secondi "[...] si muovono come su un palcoscenico: con la loro operosità, che non produce nulla, o con le loro vuote fantasticherie, essi compaiono ininterrottamente da dietro un angolo per poi scomparire subito dopo all'angolo successivo,¹⁰ e in questo hanno sempre qualcosa degli attori, che a destra e a sinistra della scena non sono nulla; la rappresentazione ha luogo solo lì e non ha origine nella realtà che la precede, né conseguenze nella realtà che la segue". Un'esistenza "meramente bidimensionale", da fondale teatrale. Ciò è confermato, se ce ne fosse ancora bisogno, dal fallimento che qui subisce uno dei simboli per eccellenza di Simmel: il ponte.

"Normalmente esso riesce a compiere l'ineguagliabile impresa di realizzare d'un sol tratto la tensione e la riconciliazione tra due punti dello spazio, di rendere percepibili, muovendosi tra loro, la loro separazione e la loro unione come una sola e medesima cosa. Tuttavia questa doppia funzione, che conferisce all'apparenza meramente pittoresca del ponte una vivacità più profondamente significativa, tende qui a svanire, le calli scivolano senza interruzioni sugli innumerevoli ponti, e per quanto in alto si estenda l'arco del ponte, esso è soltanto un respirare profondo della calle, che non interrompe la continuità del suo corso".

A Venezia, perciò, così Simmel conclude il suo saggio, "[...] la superficie, che ha perduto ogni suo fondamento, l'apparenza, in cui non vive più nessun essere, si danno tuttavia come realtà totali e sostanziali, come il contenuto di una vita che può essere veramente vissuta", ammettendo, così, che si può vivere nell'"artificio". A Venezia si vive la straordinaria esperienza del "doppio", contro ogni unicità e univocità: "ambigua è la doppia vita della città, da una parte la rete delle calli, dall'altra la rete dei canali, così ch'essa non appartiene né alla terra né all'acqua [...]". Venezia ci mostra come la nostra vita, come sostiene Schopenhauer, non sia altro che una "facciata dietro cui sta, unica cosa certa, la morte"; se Firenze è una "patria" per l'anima, Venezia è la città dell'"avventura", che ha in sé, sì, un'"ambigua bellezza", ma che "galleggia senza radici – vera città per i "senza patria" nietzschiani – nella vita, come un fiore strappato galleggia nel mare".

Fatta salva la stupenda prosa, in questa chiusa Andrea Pinotti coglie un limite del pensiero di Simmel: "[...] il filosofo della superficie, che ha fatto del suo procedere impressionistico la cifra costitutiva della propria riflessione e di uno stile inconfondibile del filosofare, sembra abdicare al proprio compito e perdersi nel moralismo proprio là dove un oggetto così complesso e affascinante come Venezia gli offre pane per i suoi denti. È questo, al contempo, il punto in cui la sottile acribia della descrizione fenomenologica lascia spazio a un atteggiamento prescrittivo e valutativo".

Diversa era stata invece l'interpretazione di Cacciari, che aveva rilevato come – questo sì, forse, *malgré lui* – Simmel si fosse evidentemente reso conto che Venezia costituiva il *de profundis* del suo tentativo di dipingere (da filosofo 'impressionista'), la "città come saggio"¹¹.

"A Venezia – scrive Cacciari – le categorie filosofico-estetiche che sembravano comprendere Roma e Firenze, tutto il mediterraneo opposto al simbolismo nordico, vanno a fondo. Eppure, anche qui, nulla allude, nulla è simbolo,¹² nulla è Sehnsucht romantica. Qui entrano in gioco altre forme, che sconvolgono definitivamente l'utopia della Gemeinschaft. E queste forme sono *forme tragiche*, le stesse che il saggio voleva programmaticamente esorcizzare. La scissione tra esteriore e interiore, la perdita della radice dell'essere, l'autonomia che l'apparenza raggiunge. Venezia *non significa*. Il suo essere-gioco indica che essa è soltanto linguaggio. La sua immagine realizza la crisi e il conflitto della Kultur – non la sua utopia, la sua forma. Essa è simbolo della tendenza sprigionatasi dalla Parigi di Baudelaire [...] sulle tracce di Benjamin. Linguaggio senza significato – significante – struttura di significanti. *Hiersein e basta*: secondo l'annuncio delle *Elegie duines*"¹³. Normalmente, in una recensione seria ciò non si potrebbe dire. Ma in questo caso non posso non farlo: correte in libreria a comprare quest'aureo libretto!

NOTE

¹ *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Officina, Roma 1973.

pepe barbieri

forme imminenti di alberto clementi

recensione a
Alberto Clementi, *Forme imminenti. Città e innovazione urbana*, Trento, List 2016

² Pubblicato in “Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst”, 191, 28 Mai 1898, pp. 137-139.

³ Pubblicato in “Der Tag”, 111, 2 März 1906, Erster Teil, Illustrierte Zeitung.

⁴ Pubblicato in “Das Kunstwart. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste”, herausgegeben von Ferdinand Avenarius, XX, 2, Juniheft 1907, pp. 299-303.

⁵ M. CACCIARI, in *Metropolis*, cit., pp. 7-97.

⁶ Alla moda Simmel dedicherà un saggio fondamentale: *Zur Psychologie der Mode. Sociologische Studie*, in “Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst”, 5. Bd. 1895, 54, 12 October 1895, pp. 22-24, trad. it. *La moda*, a cura di D. Formaggio e L. Perucchi, Editori Riuniti, Roma 1985.

⁷ Non è un caso che qui compaia una similitudine che ritornerà proprio nel fondamentale saggio *Die Ruine*, in *Philosophische Kultur: Gesammelte Essays*, Klinkhardt, Leipzig 1911, trad. it. di G. Carchia, *La rovina*, “Rivista di Estetica”, XXI, 8, 1981, pp. 121-127.

⁸ Anche sulla cornice Simmel ha scritto un magistrale saggio: *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch*, “Der Tag”, 541, 18 November 1902 (ora in *Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908, Gesamtausgabe*, Bd. 7, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995, pp. 101-108), trad. it. in M. MAZZOCUT-MIS, *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 208-217.

⁹ Su questi temi si vedano i saggi di G. BILANDIONI, *Il primo Behrens. Origini del moderno in architettura*, prefazione di P. Portoghesi, Sansoni, Firenze 1981 e M. BIRAGHI, *Peter Behrens: Krematorium 1906-8. La scena del lutto*, “Casabella”, LXIV, 682, ottobre 2000, pp. 85-89.

¹⁰ Viene in mente una formidabile pagina di *Andreas oder die Vereinigten*, di Hugo von Hofmannsthal, incompiuto capolavoro ambientato a Venezia: “Entrò nella chiesa, non c’era nessuno. Ritornò sulla piazza, si fermò sopra il ponte, guardò in ogni casa e non trovò nessuno. Si allontanò, percorse alcuni vicoli, ritornò poco dopo sulla piazza, entrò nella chiesa per la porta laterale, tornò indietro, passò di nuovo sotto l’arco, ma non trovò nessuno”, H. VON HOFMANNSTHAL, *Andreas oder die Vereinigten*, Fischer Verlag, Berlin 1932, trad. it. *Andrea o i ricongiunti*, a cura di G. Bemporad, nuova edizione riveduta, Adelphi, Milano 1970, 1980³, p. 93.

¹¹ È il titolo del quinto capitolo del saggio di Cacciari premesso all’antologia di testi, in *Metropolis*, cit., pp. 80-90.

¹² Si badi bene: qui il termine simbolo non ha nulla a che vedere col significato che poi esso assumerà, per Cacciari, dopo i suoi studi su Aby Warburg e su Leon Battista Alberti.

¹³ Qui, però, Pinotti potrebbe contestarmi che si tratta più del pensiero di Cacciari che di quello di Simmel.

Può il nostro sguardo cogliere i mutamenti complessi della natura delle città nella contemporaneità? Sono cambiamenti che si possono riconoscere nelle forme dell’insieme o di alcune parti o componenti? E, quando le incontriamo, queste forme ci appaiono il prolungamento e la riverberazione nel presente delle ricerche e dei precetti della modernità o, almeno in qualche caso, piuttosto come l’annuncio, sia pure frammentario, di diversi e innovativi modi dell’abitare e del “fare le città” che sanciscono un definitivo distacco dalle visioni e dai paradigmi del Novecento? È possibile trarre dalla lettura critica di alcuni casi nel mondo, dove sembrano essersi realizzati interventi di innovazione urbana, indicazioni utili per una revisione degli strumenti e dei procedimenti del progetto di città, anche nella realtà italiana? Queste le domande alla base di questo libro, efficacemente costruito su tre piani che si intersecano per argomentare e approfondire, da diversi punti di vista, i nodi centrali che le questioni proposte mettono in campo. I tre piani corrispondono all’articolazione del testo: una prima parte in cui Clementi delinea le condizioni problematiche del cambiamento (*spazi in mutamento; sfide; nuova natura delle città*); una seconda parte (*spazi innogenetici; l’ipotesi ecowebtown*) in cui, in una campionatura di casi, esercitando lo sguardo, si ricercano e registrano le innovazioni e i possibili disvelamenti di futuro in *città-laboratorio* del mondo e si offre con *EcoWebTown* una ipotesi di revisione delle strumentazioni tradizionali del progetto urbano spingendo a integrare tra loro approcci e riferimenti che, con proprie diverse linee teoriche e operative, vengono in genere adottati separatamente: l’*Eco* della sostenibilità, il *Web* dei flussi immateriali e dell’immaginario digitale, la spazialità concreta della *Town*, quale deposito attivabile di molteplici materiali e memorie, nella condizione (soprattutto europea) di progetto della città esistente. Una ipotesi che, quindi, propone una modificazione dello stesso oggetto del progetto urbano con una dilatazione e moltiplicazione dei suoi materiali, ma che appare implicare anche un cambiamento profondo delle procedure con cui si dovrebbe sviluppare il percorso decisionale affinché nel mutare delle forme (se e quando presente) si possano legare *paesaggi fisici* e *paesaggi sociali*.

Un terzo piano è rappresentato dal contrappunto costituito dai saggi di autori diversi (sociologi, urbanisti, progettisti) che, a partire dalle domande chiave, in rapporto a vari itinerari disciplinari e/o di pensiero, aprono i temi in questione ad altre fertili interpretazioni e prospettive.

Forme imminenti. Nel titolo, ben scelto, compaiono due termini decisivi per un ragionamento sulla trasformazione delle città: la *forma* e (attraverso l’*imminenza*) il *tempo*. Apparentemente gli strumenti fondamentali perché sia possibile un progetto di città o di una sua parte. Ma il loro significato e statuto nelle culture del progetto, e soprattutto nella società contemporanea, è oggetto cruciale di un dibattito che arriva a doverne registrare la marginalità fino alla negazione.

La *forma*. Nell’interpretazione più estrema, a partire dalla crisi, già dal ’900, della concezione di una forma compiuta di singole opere o oggetti, ancora di più sembra dissolversi nelle reti ubique disseminate nei territori la possibile forma di una città o perfino di una sua parte. Nella contemporaneità il mondo non è, allora, più percepito come un tessuto di cui comunque sia possibile cogliere una gerarchia di rapporto tra le cose. Alla città non si considera più applicabile la metafora del corpo. Così è avvenuto, ad esempio, anche nella storia della scultura quando negli anni ’60 Stella o Judd contestano una linea dell’arte europea fondata su sistemi *a priori* in base ai quali sia possibile ancora comporre le relazioni tra gli oggetti, raggiungere un equilibrio, mentre, secondo il loro pensiero, non resta che mettere “una cosa dopo l’altra”. Di una *cosa dopo l’altra* si compongono le sterminate periferie della *città generica* o gli agglomerati – appunto per diversa natura “informali”– dei territori metropolitani. Esito *de-formato* della lucida previsione di Argan del 1983 che vedeva la città come un esteso e continuo sistema di servizi dalla *potenzialità praticamente illimitata*. Oggi una *broadacre* in cui alla metafora agricola si può combinare l’universo immateriale dei circuiti digitali. Una città “senza qualità”che si accende, in quanto percepibile forma e bellezza, ad intermittenza, in singoli e discontinui episodi.

In questo libro è il caso di Tokyo – *groviglio di flussi nello spazio illimitato* – che testimonia una forma non preordinata prodotta dalla pura giustapposizione densa e furiosa di cose diverse. Ma anche nel miracolo di Chandigarh – in qualche modo ancora una mirabile *città corpo* con la testa verso le montagne e una complessa articolazione sistematica delle membra – si misura il conflitto e lo squilibrio prodotto, come in molte altre città del mondo, da un abitare il territorio che preme ai margini dell’insediamento e si insinua nelle scansioni spaziali della città disegnata.

Territori in cui sembra – con tonalità antieroiche e banalizzate – riprodursi quell’*informe coacervo di frammenti che cozzano l’uno contro l’altro* del Campo Marzio di Piranesi, che, sosteneva Tafuri, nella ossessione tecnica dell’assemblaggio mostrava l’aspetto inquietante dell’*eterotopia* nel senso datogli da Foucault “devastando anzi tempo la sintassi, e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta, che fa *tenere insieme* (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose”.

Persa allora, nella città uscita dalla cornice tranquillizzante della sua compattezza, qualunque speranza o possibilità di forma? No, ma si misura qui una delle distanze più significative tra modernità e contemporaneità anche secondo il sentire dell’autore di questo libro. Se, come, afferma in conclusione, *la stessa Town tende a essere soppiantata dalla nozione più fluida di un campo di urbanità aperto alle interazioni tra flussi de territorializzati, stratificazioni locali e presenze immersive*, ci si deve confrontare, a tutte le scale, con una mutevole idea di urbanità i cui valori spaziali e significati devono essere continuamente ricercati e riconosciuti e rispetto ai quali ogni proposta deve assumersi la responsabilità di qualunque trasformazione indotta. Si sostituisce così alla concezione moderna della forma come soluzione, autorale ed impositiva, parte di un percorso lineare di decisioni, una idea di forma non come previsione autorealizzante, ma come strumento problematico di una interrogazione continua, componente essenziale di un auspicabile processo dialogico in cui si decide sul cosa e sul come della trasformazione di una città in movimento continuo, in cui il mondo delle cose, l’*urbs*, possa incontrare una *civitas*, per quanto molecolare o conflittuale. Perché questo processo si attui occorre però che alcune elaborazioni progettuali precedano la definizione delle “regole del gioco trasformativo” per esplorarne i contorni, le potenzialità e per suscitare la domanda degli esiti che è possibile intravedere. Il percorso diviene, quindi: da *forma* a *norma* e,



di nuovo, a *forma/forme*. L'esplorazione di forme possibili serve, in questo modo, ad elaborare norme che possano generare forme desiderabili.

La forma, in questi percorsi, si dovrebbe quindi riconoscere, non come qualcosa di statico, ma piuttosto come un *dispositivo* che si pone in una condizione di equilibrio temporaneo in un campo di forze dinamiche. Il passaggio da esclusivo autore di un'opera a produttore di *dispositivi* non limita la responsabilità dell'architetto nello svolgere il compito, indispensabile, di usare la potenza immaginativa dell'architettura per mostrare le alternative possibili ad una produzione banale della città in cui si è realizzato sempre più il distacco tra pratiche sociali e configurazione degli spazi.

Da questo punto di vista occorre ragionare più in profondità su alcune delle forme presentate nel testo come possibili testimonianze di innovazione. Infatti alcune di esse – penso soprattutto al caso di Singapore, ma anche, sia pure in modo diverso, a quelle di Amburgo e Copenhagen – pur mostrando la possibilità di mettere in opera nuovi *materiali* e dispositivi spaziali, efficaci per esprimere nuove potenziali condizioni dell'abitare contemporaneo (soprattutto nella capacità di declinare nuovi modi di spazialità pubblica, anche offrendo inedita bellezza) appaiono il frutto di un percorso decisionale "moderno", imposto secondo una filiera decisionale che, privilegiando l'efficacia dell'azione, non sembra aver costruito le condizioni affinché, attraverso una attribuzione di senso, un *territorio* si trasformi in un *paesaggio*, perché una collettività non solo ne ha accettato e condiviso i valori, ma soprattutto perché ha anche contribuito ad identificarli.

Valori che non sono da conferire solo alle cose che "fanno la città", ma che, in un dinamico cosmo relazionale, si possono riconoscere in nuovi sistemi di rapporto tra le parti e tra i diversi materiali dei territori urbani, capaci di alterare positivamente, anche per mezzo di forme "tradizionali", lo stato di fatto, aprendo, ad esempio, i recinti separati e giustapposti della città esistente. Come nello straordinario intervento di mobilità e ingegneria urbana di Medellin che ha connesso città informale e città legale, offrendo nuove occasioni alla vita urbana.

Il *tempo*. Più di una forma compiuta, anche il tempo sembra divenuto, in qualche modo, assente nella costruzione della città. È in atto, da diversi anni, un processo di de-secolarizzazione, un *abbassamento dell'orizzonte temporale* (Bodei), una emorragia del senso storico, che è cosa diversa dal riferimento all'*eterno presente* di cui scrive in questo libro nel suo saggio Ricci. Si vive oggi piuttosto nel tempo della simultaneità e dell'attualità. Ma l'esperienza dell'attualità, come nota Perniola, è all'opposto dell'esperienza del presente. È esperienza della sua mancanza. L'attualità brucia tutti i tempi, anche il presente. Mentre è piuttosto in una utilizzazione strategica del "materiale tempo" e di una conseguente diversa concezione della "forma" che si possono individuare nuove modalità di un progetto urbano che abbia saputo apprendere dai fallimenti del progetto della modernità. A partire dalla considerazione che, come afferma qui Donolo, il progetto della modernità per la città è stato un *esperimento incompiuto* secondo la nota interpretazione di Habermas (1987) per cui, *abbacinato dalla Visione, dall'ossessione del punto-di-vista*, il Moderno avrebbe messo in opera una razionalità dimezzata, meramente tecnico-strumentale, incapace di aprirsi alla concretezza "comunicativa" delle forme-di-vita.

Incompiuto soprattutto perché, nel rapporto tra *opera finita/processo* e tra *distanza/partecipazione* si riscontra la differenza più significativa tra pensiero della modernità e le forme che queste due coppie di polarità potrebbero o dovrebbero assumere nella contemporaneità perché esse riguardano il nodo centrale della relazione tra *urbs* e *civitas*, tra il mondo degli *oggetti* e i *soggetti* che lo abitano. Se la città, come scrive Clementi, non appare più pensabile come spazio politico unitario, ma piuttosto come "un luogo di divenire e di sperimentazione democratica attraverso gli sforzi dei cittadini stessi" si deve ridefinire il ruolo che in questa sperimentazione va attribuito al progetto e ai progettisti. Si deve intervenire in una realtà in continuo movimento che pone il progettista di fronte al compito, a qualunque scala, di collocare le decisioni all'interno di un percorso argomentativo il cui esito non si misura più con la pura *astanza* dell'oggetto prodotto qualunque sia la sua dimensione. Si tratta piuttosto di comprendere come l'architettura possa offrire strumenti perché il percorso *negoziale* di costruzione della città, che ha ormai sostituito, avendone registrato l'inefficacia, quello lineare-autoritativo ereditato dalla modernità, consenta ai diversi attori, pubblici e privati, la possibilità di intervenire nel processo delle trasformazioni urbane. È un compito che, come giustamente suggerito da questo libro,

non depotenzia il ruolo della forma, ma costringe a ridefinirne il ruolo quale strumento principale, e non solo fine, di un processo argomentativo, come quella che, invece, alimentata da poetiche personali, corrisponde al modello autoriale ancora diffuso. Forme che si dispongono nel flusso del tempo, dovendo lasciare aperti vari gradi di scelta nell'itinerario delle decisioni. Forme, quindi, insieme *esatte* e *adattive* per proiettare nella mescolanza del tempo una previsione possibile, che si deve poter averare in modi diversi, anche non guidata dall'alto, in forma spontanea ed autorganizzata. Dovrebbero essere forme non assertive – in questo senso non corrispondono ad alcune di quelle presentate nel libro – che si propongano come problemi aperti: figure che utilizzino soluzioni per presentare problemi. Perché solo così lo spazio della città diviene "più pubblico", non perché elargito dall'alto, ma perché rappresenta la risposta ad un problema da condividere su cui ci si sia interrogati e la cui soluzione sia stata desiderata così da realizzare una efficace dinamica del rapporto tra spazi e mutamento dei paesaggi sociali che possa esplicitarsi come esercizio di democrazia urbana.

Una idea di nuovo *spazio pubblico* reso praticabile da un *tempo pubblico* delle decisioni.

Clementi ha collocato all'inizio del libro una affermazione di Wenders: *sono diventato regista per capire come mai il nostro sguardo non ci racconta tutto quello che vorremmo sapere*. E infatti i suoi *Angeli sopra Berlino* guardavano dall'alto, ma si chinavano anche all'ascolto della città, alla vita che scorreva intermittente nelle parole. Quell'ascolto necessario che, nel pensiero di Cacciari, porta a sostituire quel "gettarsi in avanti" del *pro-getto* con una *proairesis*, un cogliere, un afferrare la realtà, per comprenderla e poterla ricollocare. Parole e narrazioni indispensabili perché sempre più il *progetto urbano* – il progetto delle *cose* – possa essere inteso come *progetto civile*. Nella prospettiva, non soltanto, di un progetto che si "rivolge" alla comunità, alla *civitas*, ma che da questa stessa comunità – o più realisticamente dalla pluralità dei soggetti che devono trovare i modi di una condivisione – venga prodotto. In sintonia, in questo volume, con l'esigenza di *narrazione e azione sociale* indicate da Ricci o, secondo Belli, con la necessità di *operare per l'accoglienza e il welfare esteso allo spazio urbano come grande infrastruttura che contribuisca al benessere collettivo* o con l'obiettivo individuato da Palermo di *trovare i modi possibili di "unità nella molteplicità" perché è in gioco non soltanto l'idea di città fisica, ma la formazione di civitas a varie scale*.

lina malfona

essere andrea palladio. il teorema di peter eisenman

recensione a
Peter Eisenman, Matt Roman, *Palladio Virtuel*,
Yale Architectural Press, New Haven 2015

304



Lo studio “Palladio Virtuel” è frutto di un lungo lavoro di analisi e riflessione, svolto da Peter Eisenman sull’opera di Andrea Palladio e confluito prima in una mostra, tenutasi nel 2012 presso la Yale School of Architecture, e poi articolato in un libro, pubblicato nel 2015.

La mostra “Palladio Virtuel” si componeva di venti pannelli verticali che – emulando le pagine del trattato *I Quattro Libri dell’Architettura* (1570) – contenevano un plastico, un bassorilievo di un prospetto e un testo sintetico per ciascuna delle venti case analizzate da Peter Eisenman. Questi pannelli erano disposti nella sala a comporre un *interno*, la cui pianta era modellata secondo lo schema di Palazzo della Torre del Palladio, la cui relazione con la Chiesa di Santa Maria in Campitelli di Carlo Rainaldi è stata messa in luce da Eisenman come *incipit* della sua ricerca. Tale *stanza virtuale*, costituita da pannelli e colonne, ha senza dubbio il valore di un *manifesto* che, all’interno della doppia altezza dell’edificio di Paul Rudolph, è possibile vedere anche dall’alto.

Ma i modelli tridimensionali delle venti ville non sono che una parte del lavoro interpretativo su Palladio. Anche nel libro, Peter Eisenman affianca il modello al disegno e al testo scritto ma qui ogni progetto è accompagnato da un testo descrittivo e da una serie di testi analitici, volti a spiegare i processi secondo cui il modello, i diagrammi geometrici e quelli ideali e virtuali sono stati eseguiti. Il disegno è lo strumento attraverso cui queste architetture vengono indagate e *dissezionate* al fine di essere comprese, ma è anche un modo per ri-concettualizzarle, riformularle e, in definitiva, *reinventarle*, analogamente a come Giovanni Battista Piranesi, archeologo e disegnatore, ricostruiva e allo stesso tempo reinventava il Campo Marzio dell’antica Roma.

Il disegno diventa dunque *progetto*, come spesso accade nel lavoro di Eisenman, che scomponendo quadridimensionalmente le venti ville di Palladio mette in scena una sorta di *progetto neo-neoplastico*. Infatti, le ville palladiane vengono *disassemblate* secondo le figure del portico, dello spazio di transizione e dello spazio centrale, che sono contrassegnate da una notazione coloristica per cui alle lettere A, B e C corrispondono il bianco, il grigio e il nero. Ma tali *figure* diventano masse volumetriche anziché spazi vuoti e delimitati da muri, secondo la maniera in cui Luigi Moretti stesso analizzava le architetture di Palladio, in quel memorabile numero della rivista *Spazio*, dove l’architetto romano *solidificava* il vuoto architettonico costruendo *matrici negative*¹.

Tale lavoro è degno di nota almeno per due motivi. Innanzitutto perché ci presenta per la prima volta l’opera di Palladio non come *corpus* omogeneo, ma come lavoro eterogeneo e per certi versi conflittuale, frutto di una tensione formale senza precedenti, dove sovrapposizioni, stratificazioni e intrecci cedono il passo a disaggregazioni e separazioni. Con questo lavoro, infatti, Peter Eisenman mette in discussione l’immagine di Palladio costruita dagli storici, per aprire nuove ipotesi interpretative. Tuttavia bisogna precisare che ciò che vediamo non è l’opera di Palladio ma l’*immagine* di quest’opera filtrata attraverso gli occhi, o meglio attraverso la *visione*, di Eisenman, architetto e teorico di architettura.

Il secondo motivo per cui questo lavoro è rilevante è legato all’eredità senza precedenti che esso lascia. Infatti, attraverso la visualizzazione delle opere di Palladio, grazie ai modelli e ai disegni che Eisenman ha realizzato insieme ai suoi studenti, è possibile ripercorrere le tappe della storia dell’architettura. Essa si dispiega sotto nostri occhi, infatti, quando riusciamo a *vedere* le analogie tra le ville palladiane, specie quelle con barchesse, e le case di Frank Lloyd Wright e di Mies Van Der Rohe, ad esempio. Ma anche quando riconosciamo negli schemi palladiani l’eco dell’architettura greca *traslata* nei modelli romani: si pensi alla Villa Godi del Palladio, che sembra riprendere lo schema del tempio romano della Fortuna Primigenia a Palestrina, derivato a sua volta dalla tipologia del santuario greco.

Senza dubbio, “Palladio Virtuel” è un lavoro ossessivo, dove l’architettura è analizzata sempre e solo attraverso l’architettura, in quello che sembrerebbe essere un trattato sull’autonomia della disciplina. L’analisi è svolta in maniera seriale per venti volte ed è condotta attraverso uno *sguardo ravvicinato* sull’oggetto architettonico. Tuttavia, quella che di fatto è una metodologia d’indagine iterativa e inflessibile, che non prevede variazioni né adattamenti, mette in luce – proprio grazie a questo suo rigore – il carattere evolutivo dell’opera di Palladio. Infatti, alla serialità ossessiva dell’analisi corrisponde la scoperta di un *soggetto* dinamico, che viene letto come testo cangiante, che può modificarsi di volta in volta, attraverso un’interpretazione che non lo incardina all’interno di schemi, canoni e convenzioni ma che lo lascia libero di divenire.

Così, pian piano, lo sguardo si allarga per inquadrare l’oggetto nelle sue evoluzioni, fino alle sue *distorsioni*. Ma è proprio nel momento in cui la visione dell’interprete Eisenman legge il testo di Palladio come frutto della *trasgressione* del canone – quello classico e albertiano beninteso – che lo sguardo diventa *visione rovesciata*. Tale visione, che consente di vedere nell’opera di Palladio un numero di ambiguità maggiore rispetto al numero delle certezze a cui eravamo abituati, ci permette di cogliere il suo intrinseco *progetto postmoderno*. In un contesto certo diverso, Peter Eisenman scriveva: “Ma queste ‘quattro mura’ non dovranno più necessariamente simboleggiare il paradigma meccanico. Potranno avere a che fare con l’eventualità di questi ‘altri’ discorsi, di questi ‘altri’ significati emozionali del suono, del tatto e di quella luce che si nasconde tra l’oscurità”².

Tale sguardo rovesciato, infatti, permette di vedere anche ciò che di solito rimane nascosto alla visione, quella *luce della notte* di cui parlava Pietro Citati. Evidenziando contraddizioni e ambiguità, dunque, Eisenman mette in luce un Palladio *altro*, intravedendo nel suo lavoro degli stati di tensione tra le condizioni *ideali* e quelle *virtuali*, in un dissidio tra la ricerca di una soluzione al problema e l’ossessione della possibilità. A questo punto, appare chiaro che attraverso la ricerca della *piega* nell’opera di Palladio, Eisenman indaga se stesso, e che l’analisi di queste architetture coincide con la ricerca – e poi la dimostrazione dell’esattezza – della sua personale strategia di progetto³. Anche Eisenman, infatti, utilizza la composizione per pezzi e parti autonome e anche lui include il paesaggio all’interno dell’architettura attraverso telai e altri dispositivi spaziali analoghi alle barchesse di Palladio. Infine anche lui concepisce i suoi progetti come strutture architettoniche iper-segniche, cioè dotate di *sovra-strutture*. Si pensi all’uso del pronao nelle ville del Palladio: nella Rotonda, ad esempio, esso è il segno archetipico della casa aggiunto alla casa stessa per accentuarne la sacralità, come una sorta di rafforzativo. Ma in riferimento alle architetture di Eisenman, i quattro pronai della Rotonda possono essere visti anche come un ipotetico secondo involucro della casa, un involucro virtuale, concettuale, analogo a quelle strutture a telaio che circondavano le *cardboard houses* eisenmaniane.

E dunque se l’analisi diventa in qualche misura invenzione, Eisenman reinventa Palladio a sua immagine. Ma in fondo, verrebbe da dire, questo Palladio corrisponde a verità? A questo punto, la risposta non sembra essere importante, in quanto Eisenman sta dimostrando il suo teorema.

Nella mostra a Yale e in maniera analoga nel libro, dunque, Peter Eisenman *mette in scena* la sua versione di Palladio. Ma come sempre, nella messa in scena si nasconde una verità più profonda di ogni verità evidente, come dire più vera del vero. Per mettere in luce il presunto carattere manierista dell’opera del Palladio, Eisenman avrebbe potuto usare i testi del suo mentore, Colin Rowe⁴. Quest’ultimo infatti aveva offerto una prova evidente del manierismo del Palladio, evidenziando quella parete cieca, percorsa da una finta balaustra, che occupava il piano nobile del prospetto della Casa di Palladio a Vicenza (Casa Cogollo, 1572), che aveva poi messo in relazione con lo *schermo* bianco di Villa Schwob di Corbu a La Chaux-de-Fonds (1916)⁵. Ma Eisenman va oltre l’analisi comparativa, per evidenziare uno squilibrio e una vertigine nell’opera di Palladio che sono del tutto interni alle logiche del comporre, e che egli mette in luce grazie agli strumenti stessi della composizione architettonica e alle nozioni di sintassi, notazione e “scrittura dentro la scrittura” (*enscription*). Eisenman spiega che i tre elementi architettonici attraverso cui Palladio sembra costruire le sue architetture – il portico, lo spazio di transizione e lo spazio centrale – sono *dislocati* rispetto a quella che dovrebbe essere la loro posizione canonica, così come risulta *dislocato* il loro stesso significato, e pertanto essi diventano iscrizioni spaziali aniconiche (“noniconic spatial inscriptions”)⁶. Peraltro, questi elementi molto spesso si sovrappongono nello stesso spazio, uno spazio che subisce dunque una *traslazione* dalla sua identità “omogenea” verso una nuova dimensione “eterogenea”, dunque “altra”, uno spazio soggetto a una sorta di *corruzione* della sua condizione ideale in quella virtuale. In questi brevi ed efficaci passaggi, che vengono ricostruiti per ogni progetto, e dunque dimostrati attraverso un *corpus* per certi versi unico di diagrammi, risiede il *teorema* Palladio.

Tuttavia non è la prima volta che Eisenman conduce questo tipo di ricerche, che si collocano tra l’analisi e il progetto, come nel “caso Terragni”. Nella tappa romana della mostra “Le Città Immaginate: Un Viaggio in Italia. Nove Progetti per Nove Città” (1987), a cura di Franco Purini, egli formulò un progetto per l’area di Via Flaminia e Piazza del Popolo, lavorando sul concetto

305

di *dislocamento*, che proponeva di liberare Roma dalle repressioni del luogo, del tempo e della scala⁷. Nella relazione di progetto, Eisenman scriveva di essere stato influenzato dal testo “Disagio della civiltà”, dove Sigmund Freud ipotizzava una *Roma virtuale*: “Now let us, by a flight of imagination, suppose that Rome is not a human habitation but a psychical entity with a similarly long and copious past — an entity, that is to say, in which nothing that has once come into existence will have passed away and all the earlier phases of development continue to exist alongside the latest one”⁸. Da questo famoso passo di Freud prendeva le mosse la visione di Peter Eisenman di una Roma liberata da relazioni e significati, fatta di soli segni e figure – tratte dalla sua planimetria – che è possibile alterare, sovrapporre, ripetere, traslare. Anche in quella occasione, attraverso lo strumento del modello, Peter Eisenman metteva in scena l'*ossessione della possibilità* di una scrittura definitivamente separata dal significato degli stessi segni che la compongono.

NOTE

¹ Cfr. L. MORETTI, *Strutture e Sequenze di Spazi*, “Spazio”, 7, dicembre 1952 - aprile 1953.
² P. EISENMAN, *Visions’ Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media*, “Domus”, 734, gennaio 1992, 19-24, p. 21.
³ Eisenman lo dichiara in partenza: “I write about Palladio, in order to elaborate my own approach to architecture”. P. EISENMAN, M. ROMAN, *Palladio Virtuel*, Yale University Press, New Haven 2015, p. 9.
⁴ A ben vedere, lo strumento con cui Eisenman esegue l’analisi non è dissimile dalla pianta che Colin Rowe aveva utilizzato per confrontare La Malcontenta con Villa Stein a Garches, La Rotonda con Villa Savoye a Poissy. Il modello tridimensionale utilizzato da Eisenman, infatti, non è che una pianta estrusa, quindi tutt’altro rispetto al modello che aveva utilizzato precedentemente per investigare la Casa del Fascio di Terragni. P. EISENMAN, Giuseppe Terragni. *Transformations, Decompositions, Critiques*, The Monacelli Press, New York 2003.
⁵ Cfr. C. ROWE, *Mannerism and Modern Architecture*, in lo., *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (MA) 1976, pp. 29-57 (first published in “Architectural Review”, 1950)
⁶ P. EISENMAN, M. ROMAN, *Palladio Virtuel*, cit., p. 10.
⁷ Cfr. *Le città immaginate: Un viaggio in Italia. Nove progetti per nove città*, Electa - XVII Triennale, Milano 1987.
⁸ S. FREUD, *Civilization and Its Discontents* (1930), The Standard Edition, Londra 1989, I.

patrizia montini zimolo

l’architettura della città, 45 anni dopo

conferenza di presentazione del libro
Aldo Rossi, la storia di un libro.
L’architettura della città, dal 1966 ad oggi,
a cura di Fernanda De Maio, Alberto Ferlenga,
Patrizia Montini Zimolo, Il Poligrafo,
Padova 2014

Parigi, Libreria Volume, 16 giugno 2016



Questo libro racconta la storia di un altro libro: *L’architettura della città*, la sua nascita, la sua diffusione, le sue numerose traduzioni e interpretazioni. È questo il primo dei “magnifici quattro” sul rapporto tra città e architettura che hanno influenzato la cultura della seconda metà del xx secolo e che hanno cambiato per sempre la prospettiva sul fenomeno urbano. *L’architettura della città* esce nel 1966, seguito a pochi anni di distanza da *Learning from Las Vegas* di Robert Venturi, *Collage City* di Colin Rowe, *Delirious New York* di Rem Koolhaas. Dopo che generazioni di studenti si sono formati su questo libro considerato ancora oggi come un testo base per chiunque voglia iniziare il mestiere dell’architetto, abbiamo cercato di capire in che modo quello che potremo definire più come il primo abbozzo di una teoria che un trattato o un manuale e che interpreta una città specifica come la città storica possa ancora contenere degli strumenti utili per captare il processo attuale riguardante la città e la grande metropoli in trasformazione, e misurare la relazione tuttora fondamentale tra architettura, uomo e ambiente. Non è questo, quindi, un libro di storia. La dimensione del volume e la sua struttura, quasi quattrocento pagine costituite da una raccolta di saggi che provengono da diverse parti del mondo, sottolineano una pluralità di voci che è già di per sé la migliore garanzia della vitalità di un testo che continua ad essere un punto di partenza per un’operante storia urbana, a dimostrazione che che l’autore abbia avuto più di una buona ragione quando sosteneva che *L’architettura della città* era piuttosto “uno schizzo che l’affermazione di una teoria”, una somma di preziosi frammenti, di idee che potevano aprire a nuove vie di conoscenza. D’altra parte, fin dalle origini il testo si presta ad essere interpretato in differenziati modi, ed il libro è stato tradotto e ha messo radici in contesti anche molto lontani. Ricordo che a quel tempo interne non esisteva, molte versioni furono pubblicate anche a dieci anni di distanza dall’originale e contengono introduzioni personalmente approvate da Rossi che spesso contraddicono in larga misura la sua prima versione italiana. È un libro che viaggia e cambia ponendo nuove domande e aprendo a interpretazioni impreviste nell’incontro con un determinato luogo e una determinata cultura. E così è accaduto che il discorso di Rossi, interpretato nella versione spagnola dal comunismo marxista di Salvador Tarragò Cid, sia servito da introduzione a un discorso del tutto imprevisto. È accaduto che l’edizione portoghese del ’77 uscisse con una copertina che presentava essenzialmente monumenti ed elementi del paesaggio del Portogallo e delle sue colonie. Era il disegno di uno studente che proponeva un adattamento locale della città analoga stabilendo così uno stretto rapporto con la seconda versione italiana del ’69, dove veniva fissato da Aldo Rossi il ruolo dell’analogia nella costruzione della città attraverso la lettura data dall’Algarotti del famoso Capriccio veneziano del Canaletto. Ma ci sono altre situazioni in cui è lo stesso Aldo Rossi a disegnare la copertina del libro come nell’edizione greca, dove il bel capitello e la trifora su uno sfondo blu sono di pugno dell’autore. Per non parlare del suo approdo e diffusione nelle Americhe dove, attraverso la lettura del tutto particolare che ne fa Eisenman, il testo viene re-inventato a sostegno di un’idea di autonomia disciplinare che è più una costruzione *ex novo* che una semplice interpretazione. Come osserva Ernesto Ramon Rispoli nel suo scritto, Eisenman si avvicina e si allontana dal testo originale a suo piacimento, pur riconoscendo alla fine che Rossi offre non solo un’altra architettura, ma anche un’altra città rispetto alla città moderna, una città vissuta come un fatto collettivo, come elemento umano per eccellenza, nel saper riportare la storia civile, l’economia e la geografia urbana a momenti principali di conoscenza e di approccio al progetto. Vorrei infine ricordare che nel libro stampato in Italia nel 1995, l’autore si rifiuta di scrivere una nuova introduzione “[...] se avessi scritto una nuova introduzione, sarei venuto meno a me stesso, il testo è un classico aperto a molte interpretazioni”. L’obiettivo di questo nuovo volume non è tanto di pronunciare una parola definitiva sul testo, quanto quello di tastarne la validità e la capacità di interpretare i fenomeni in corso, la possibilità di continuare a leggere la città con occhi diversi rispetto al passato, di poter intervenire nella realtà. I capitoli che a prima vista possono sembrare i più complessi, i meno coerenti, ci vengono in soccorso. Il quarto capitolo, dove si introduce la grande questione dell’“evoluzione di fatti urbani”, è quello che ci offre anche le maggiori possibilità di interpretazioni. E lo possiamo verificare esaminando le traduzioni che ha avuto nelle differenti lingue. Se nelle lingue latine

ritroviamo ancora una certa assonanza con l'originale – le *fait urban* in francese, *hecho urbano* in spagnolo, nella versione americana *fixed activities* o in quella greca *astixos svvtelestes* (coefficiente urbano) –, ciò che cambia completamente oltre al suono è il contenuto. Quarantacinque anni sono passati, quarantacinque anni sono molti, e durante questo lungo periodo si sono consolidati fenomeni che erano difficili da prevedere o che non esistevano nemmeno. Molti di questi fenomeni sono stati suggeriti, anticipati in *L'architettura della città*, e qualcuno pensa, come Tony Diaz del Bo, che se Aldo fosse stato ancora tra noi avrebbe potuto scrivere qualcosa come "L'architettura della metropoli". Non so se questo sarebbe potuto mai accadere, ma so che leggendo il libro possiamo trovare alcune anticipazioni su delle importanti questioni che propongono oggi le grandi città nei paesi in via di sviluppo. Nel suo passaggio a una realtà di dimensione allargata, come quella della megalopoli, il fatto urbano non cambia di contenuto, ma propone un altro tema, quello della "dissoluzione della scala". Progettando in città come Singapore e Shanghai, dove questo fenomeno raggiunge il suo culmine, Rossi ci offre la possibilità di pensare in termini diversi, proponendo una nuova dimensione del fatto architettonico. "Queste città sono dei pezzi riconoscibili, non come frammenti di un disegno perduto, ma come facenti parte di una composizione in continua evoluzione che cambia attraverso i suoi punti fissi [...]". Il fatto urbano, l'elemento permanente, diventa un elemento patologico, o meglio un "frammento" che resta in mezzo a tutto ciò che cambia, e segna una nuova composizione urbana. In occasione del Prizter Preis nel 1996 Aldo Rossi nota: "Oggi, come molti architetti, io lavoro in tutto il mondo, in Italia, Germania, Inghilterra, America, Giappone. È come se tutte le culture di questi differenti paesi fossero partecipi alla mia architettura e contribuissero a formare un tutto. È il segno di una nuova architettura che va oltre gli stili, si potrebbe anche parlare di una sorta di contaminazione tra culture diverse [...]". La polifonia di voci e la ricchezza di studi sui processi urbani in corso che compongono il presente volume non possono che confermare questa intuizione e costituiscono la testimonianza più evidente che *L'architettura della città* non è solo il titolo di un libro, ma, come l'autore aveva già previsto, un modo di studiare e comprendere l'architettura che, come ogni grande opera collettiva, si svolge nell'esperienza e apre a possibilità ancora inesplorate nella costruzione della città contemporanea.

Artisti che lavorano con lo spazio pubblico.
Artisti che si relazionano con lo spazio urbano e architettonico.
Artisti che si relazionano col pubblico e che fanno di tale relazione il fulcro del loro operare. Artisti che fanno del "pubblico" il loro "politico".
La città non come scenografia, ma come luogo dei cittadini e dei loro comportamenti.
Una visione non monumentale della città, ma del suo uso.
Considero espressione del vero spirito dell'arte pubblica un'opera che con la sua forza metta in gioco una situazione, dalla quale scatuisce una reazione e coinvolgimento del pubblico.

arti visive
a cura di
paola di bello

alessandro allegrini, fotografie

I am never interested in the individual, but in the human species and its environment.
A. Gursky

Due mondi nutrono l'immaginario di Alessandro Allegrini: il primo ha origine dal suo vissuto, è lo spazio urbano-industriale nel quale si muove sin dall'infanzia; il secondo è quello tedesco della scuola di Düsseldorf dalla quale è fortemente influenzato nella sua produzione. Artisti come Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth e gli stessi fondatori Bernd e Hilla Becher, rappresentano per lui dei veri e propri maestri ideali. In una Germania ormai distrutta dal secondo conflitto mondiale i due coniugi tedeschi riconoscono nelle architetture industriali le nuove "cattedrali della modernità" e il loro approccio è pulito e oggettivo, esattamente come la linea che accompagna Alessandro nella sua ricerca. I suoi soggetti sono magici, carichi di storie e di Storia, come nel caso delle Cave di Carrara, da sempre luogo connesso all'Arte e all'architettura. Proprio questo è il valore delle sue immagini che non hanno alcuna pretesa se non quella di lasciare che siano i luoghi stessi a parlarci, in un clima sospeso e in un'atmosfera rarefatta in cui la presenza umana è esplicitata proprio attraverso la sua stessa assenza figurativa. L'intervento dell'uomo, la sua traccia, si rivela a noi onnipresente e imprescindibile, a patto di esser disposti ad ascoltare il silenzio dell'immagine. La documentazione si eleva così a riflessione ontologica sul mezzo e sull'ambiente che l'uomo quotidianamente abita, costruisce ma anche distrugge e rielabora incessantemente. Questo processo di stratificazione, invisibile allo sguardo fugace che caratterizza il contemporaneo, è al centro dei suoi interessi e affiora dalle immagini grazie all'atteggiamento che Alessandro adotta di fronte ai suoi soggetti, lo stesso atteggiamento ponderato che lo ha condotto alla predilezione per il banco ottico e che gli permette di vivere come esperienza ogni suo viaggio fotografico. Alessandro, infatti, dopo aver sfruttato a lungo le potenzialità della fotografia digitale scopre l'ineguagliabile potenza della fotografia analogica e inizia così un percorso di ricerca dell'elemento materiale che trova completezza nell'uso della fotografia chimica, la quale sottolinea naturalmente l'analogia con il referente fisico. Nel corpus di lavoro gli elementi tecnici, infatti, non rimangono in superficie, concorrono piuttosto alla costruzione di senso, anche grazie alla dimensione spaziale e temporale: attraverso di esse l'impercettibile trasparenza della realtà si opacizza, dando forma altra alle immagini del mondo. Lo sguardo analitico, la ricerca della definizione, la scelta del grande formato e le componenti plastiche della fotografia-oggetto propongono qui una realtà nuova e immersiva che ci invita a entrare nell'immaginario di Alessandro. L'opera si confronta con lo spazio presentato e con lo spazio espositivo attraverso la dimensione – mai ridotta o costrettae pone l'accento sui cortocircuiti che emergono dal continuo sforzo di leggere un'inafferrabile verità assoluta attraverso la percezione soggettiva di essa.

Fortitudo mea in rota (#1,2), dittico, 2017, inkjet print, cm 60 × 50.
Fortitudo mea in rota (#3,4), dittico, 2017, inkjet print, cm 60 × 50.



Fortitudo mea in rota (#5,6), dittico, 2017, inkjet print, cm 60 × 50.
Fortitudo mea in rota (#7), 2017, inkjet print, cm 65 × 80.
Fortitudo mea in rota (#8), 2017, inkjet print, cm 65 × 80.



312



Berg Heim (#1), 2017, C-print da negativo, cm 20 x 25, cm 180 x 150.

Berg Heim (#2), 2017, C-print da negativo, cm 20 x 25, cm 180 x 150.

313



Berg Heim (#3), 2017, C-print da negativo, cm 20 x 25, cm 150 x 180.

Berg Heim (#4), 2017, C-print da negativo, cm 20 x 25, cm 100 x 80.

Berg Heim (#5), 2017, C-print da negativo, cm 20 x 25, cm 100 x 80.

ezio roncelli

tempo ibrido

La ricerca artistica di Ezio Roncelli si sviluppa seguendo due linee ben precise che viaggiano sempre parallelamente: tecnica e arte. Oggetto della ricerca è il “tempo” come unità visibile sia all’occhio umano che ai mezzi digitali. Da oltre tre anni sta studiando, e cercando di capire al meglio, i procedimenti d’esecuzione di vari mezzi per arrivare a nuove estetiche di immagini.

L’intento iniziale non era quello di creare una nuova immagine, ma ideare un nuovo processo per ottenere un’immagine cercando di comprimere idee e immagini in un risultato finale che ne riassume i contenuti.

Il concetto del lavoro si insinua in uno spazio ibrido dove controllabile e incontrollabile si intersecano, dando vita al racconto di un lasso di tempo condensato in un’unica visione.

Nel primo passaggio si scannerizza una sequenza di immagini video in riproduzione facendo emergere uno spazio temporale inedito, in cui la convergenza delle tempistiche dei due dispositivi dà origine ad un’immagine unica e irripetibile, esistente esclusivamente nella loro confluenza.

Le sequenze raccolte vogliono condensare quel lasso di tempo, concentrandolo forzatamente tutto in una singola immagine; la fotografia risulta scomposta attraverso frammenti visivi che creano una narrazione specifica di questo sentimento di non-controllo.

È proprio partendo dall’errore generato consapevolmente che si innesca una riflessione sui dispositivi che può definire un nuovo linguaggio visivo, dove la realtà si smaterializza grazie all’incontro di due mezzi tecnologici.

Speed of execution

L’intuizione alla base di questo lavoro nasce dalle ricerche fatte da Eadweard Muybridge sul movimento.

La fotografia è stata usata per rappresentare e interpretare il movimento riuscendo così a fissare, per la prima volta, l’istante continuo, il momento inafferrabile che costituisce il paradosso di ogni riflessione sul tempo. Anche quando catturato, l’attimo è già trascorso, sia al momento dell’atto che nel futuro: ora non è più un singolo istante ad essere visibile.

Il progresso tecnologico consente un nuovo sguardo sul corpo umano e animale.

Il lavoro riflette sul riutilizzo dei dispositivi e sul loro funzionamento per arrivare ad un nuovo linguaggio visivo. La realtà perde la sua concretezza, generando così l’estetica rivoluzionaria di un archivio già esistente.

Se la nostra quotidianità risulta sempre più smaterializzata, in questo lavoro anche il tempo è stato ulteriormente scomposto attraverso strumenti tecnologici ben precisi, che l’hanno sottratto alla fruizione reale e fermato in una nuova un’immagine.

Speed of execution

Collage digitale

Il lavoro incarna una documentazione visiva di tre eventi storici dell’ultimo secolo, prelevati e rimodellati dal più grande archivio dell’era contemporanea: internet.

Questa ricerca vuole riflettere sull’utilizzo dell’archivio on-line e parallelamente sul funzionamento dei dispositivi moderni. Entrambi possono definire un nuovo linguaggio visivo dove la realtà viene scomposta come in un collage, rendendone così possibili nuove fruizioni.

Uno degli eventi che è stato analizzato con questa tecnica è il discorso di Martin Luther King del 1963. Questa scelta nasce dal bisogno di narrare quel momento e renderlo vivo, tra lo sguardo del popolo e le parole del protagonista.

Image, Not Found

Natural disaster

La catastrofe naturale è l’evento tragico che più d’ogni altro ci lascia inermi e ci sovrasta, palesando l’eterna condizione di impotenza dell’uomo nei confronti della natura.

La durata di un cataclisma può variare da pochi secondi ad ore o addirittura giorni, creando così un lasso di tempo all’interno del quale ogni tentativo di controllo umano appare (ed è) totalmente vano.

L’incertezza della durata dell’evento catastrofico è forse ciò che meglio rappresenta lo scopo del mio lavoro: unire il controllo all’imprevedibilità. L’immagine è il frutto di un processo incontrollabile dato dai due tempi di azione,

ma viene dominata dalle scelte stilistiche ed espositive con cui il risultato finale viene proposto.

Image, Not Found

Achieve

Ma perché questi eventi e non altri? La storia è vasta e complessa e scaturisce da alcune date chiave che hanno azionato dei cambiamenti nella società, come il crollo delle Torri Gemelle o l’attentato al Papa nel 1981. Tutti gli avvenimenti trovano un riscontro nel mondo e qui vengono richiamati alla memoria con una nuova forma. La protesta di piazza Tienanmen è una delle fotografie che hanno maggiormente segnato la storia fermando il tempo di un’imminente tragedia. Il carroarmato è a pochi passi dal ragazzo che pacificamente gli si para davanti. La staticità della fotografia non dà modo di sapere come andrà a finire, possiamo solo immaginarlo.

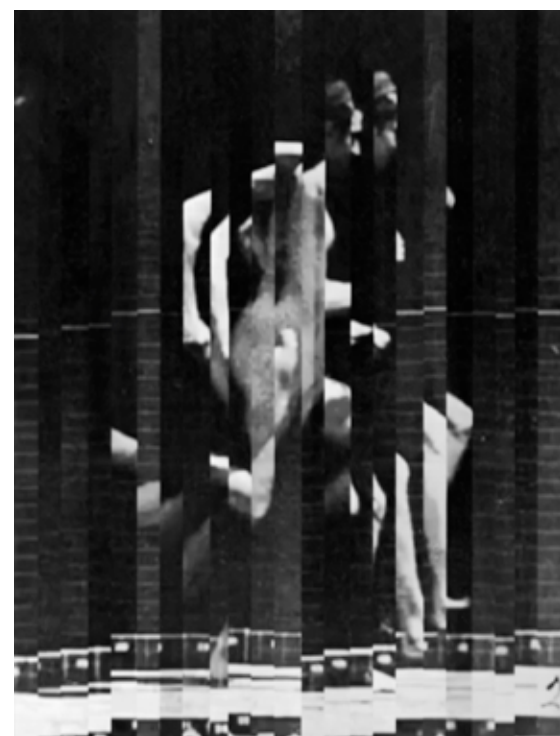
Il giorno dopo...

Il ferro e l’acciaio delle architetture industriali si accartocciano con la leggerezza di un foglio di carta. Il giorno è quello dopo la tempesta, un momento che esiste solo nello spazio della fotografia.

Un mondo fittizio, ma così vicino da sentirlo nello sguardo di chi osserva e che inevitabilmente viene lasciato libero di vagare nell’immagine. Il giorno dopo è un’altra realtà. Il segno nell’acciaio parla di un momento che è stato, ma che contemporaneamente non è stato poiché non ne esiste una rappresentazione. Una fotografia può raccontare, come un cantastorie, vicende di mondi inventati, resi reali grazie alla sua sola esistenza. Queste immagini sono prive di un’identità, rappresentano un luogo anonimo, un luogo staccato da qualsiasi rapporto con il contorno sociale. In genere, quando si parla di non luogo, si ricordano gli aeroporti, gli autogrill, i centri commerciali, le stazioni e le grandi industrie. Tutti questi luoghi hanno una stessa caratteristica: l’anonimato dato dalla riproduzione seriale degli ambienti architettonici.



316



Speed of execution
Cavallo al galoppo, 2016, scansione schermo Mac,
 cm 32 x 24.
Levarsi il cappello, 2016, scansione schermo Mac,
 cm 32 x 16.
Uomo che corre, 2016, scansione schermo Mac,
 cm 24 x 32.



317

Salto, 2016, scansione schermo Mac, cm 16 x 31.



Speed of execution _ Collage digital
Discorso di Martin Luther King, Washington, 28 Agosto 1963, 2016, scansione schermo Mac, cm 32 x 24.
Caduta del muro di Berlino, Germania, 9 novembre 1989, 2016, scansione schermo Mac, cm 32 x 23.
Studiante che cercò di fermare il carro armato a Tienanmenn, Pechino, 5 giugno 1989, 2016, scansione schermo Mac, cm 32 x 23.

Image, Not Found_Natural Disaster
#1, 2016, scansione schermo Mac, cm 100 x 50.
#2, 2016, scansione schermo Mac, cm 100 x 50.
#3, 2016, scansione schermo Mac, cm 100 x 50.
#4, 2016, scansione schermo Mac, cm 100 x 50.
#5, 2016, scansione schermo Mac, cm 100 x 50.





Image, Not Found_ Archive

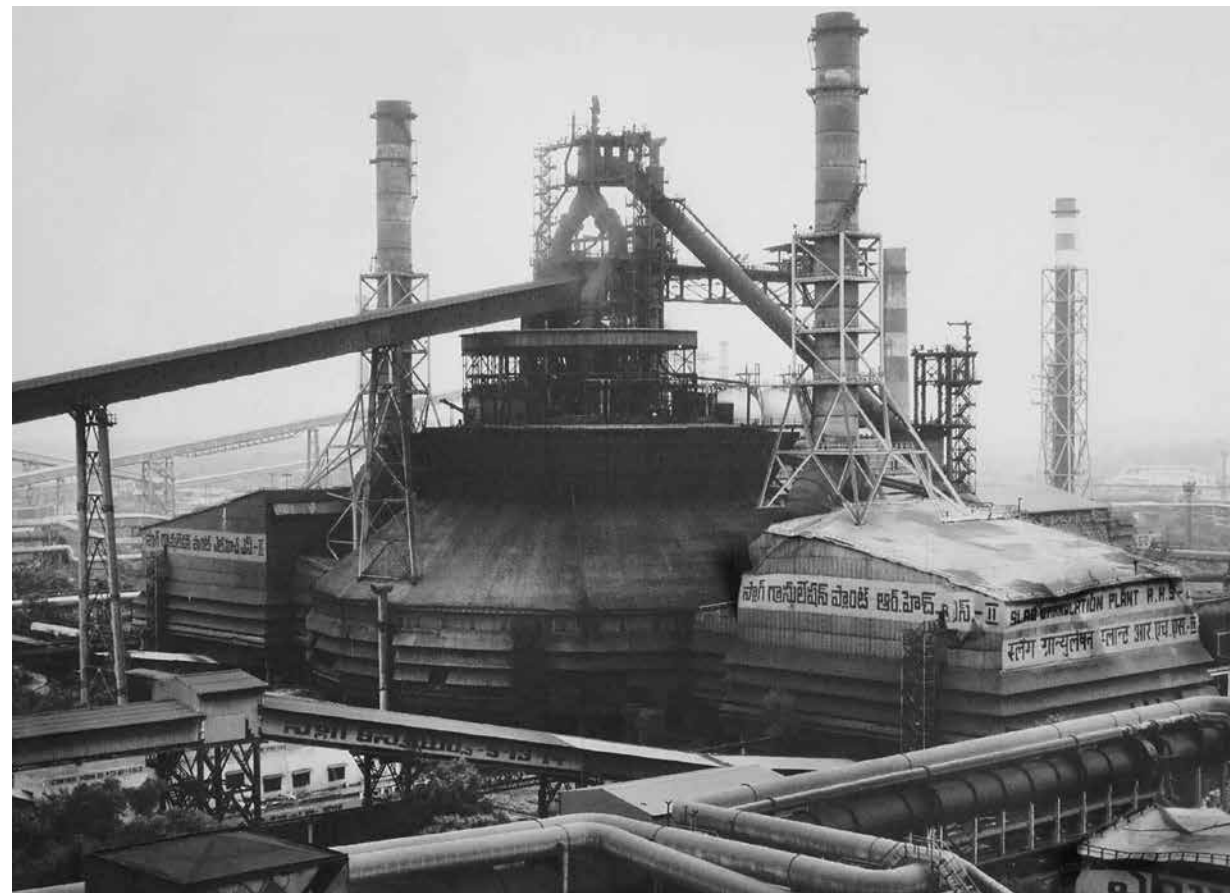
Attentato al Papa, 1981, 2017, scansione schermo Mac,
cm 59 x 39.

Caduta del muro di Berlino, 1989, 2017, scansione schermo Mac,
cm 50 x 38.

Primo uomo sulla luna, 1969, 2017, scansione schermo Mac,
cm 86 x 60.

Attentato alle torri gemelle, 2001, 2017, scansione schermo Mac,
cm 120 x 85.

Protesta in piazza Tienanmen, 1989, 2017, scansione schermo Mac,
cm 120 x 82.



Il giorno dopo

#1, 2016, fotografia digitale, cm 50 x 70.

#2, 2016, fotografia digitale, cm 50 x 70.

**architetture
poetiche**
a cura di
alberto bertoni
paolo valesio

alberto bertoni

un provinciale di classe subalterna. ricordo di ezio raimondi a tre anni dalla sua morte

per Andrea Battistini

323

Siccome lui, nei saggi, me l'ha sempre proibita, per parlare di Ezio Raimondi, professore di Letteratura italiana a Bologna, devo far tornare in scena la mia prima persona autobiografica, quella di Alberto Bertoni, nato a Modena il 23 marzo 1955 e ivi residente in via G.B. Amici 29. Allora, adesso parlo io: e per parlare in modo appropriato di Raimondi, mi tocca di cominciare da un'altra data, ancora ricostruibile perché sul web, oggi, si trova davvero di tutto: anche la notizia che il 23 dicembre del 1974 era un lunedì. Il 23 dicembre 1974 è una data molto importante, anzi: una delle date in assoluto più importanti, nella mia vita. Coincise infatti con l'ultimo giorno utile – sul limitare delle vacanze di Natale – per un approccio molto ritardato alle lezioni di Letteratura italiana, se si pensa a un calendario universitario che prevedeva tre lezioni settimanali da 45' minuti l'una (il tempo di una partita di calcio) distribuite fra i primi di novembre e la fine di maggio. Oggi le lezioni durano il tempo di una partita di calcio intera, compresi intervallo e recupero: ed è davvero tutta un'altra storia, coi ventenni di adesso, una “lotta per la vita” se – per orgoglio etico e intellettuale – si vuole impedir loro di cominciare a smanettare su smartphone, iPhone o quant'altro, fin dal 5° minuto del primo tempo... Le vacanze allora erano disposte in modo diverso, non esistevano trimestri e semestri e tutto gennaio era occupato dalle prove scritte: così che le lezioni sarebbero riprese solo ai primi di febbraio, ma non ricordo esattamente quando.

Comunque, non c'è bisogno che smanetti sul computer per cercare in che giorno cadde il primo lunedì del febbraio 1975, ma sarebbe potuto essere anche il secondo: per colpa delle mie ascendenze alzheimeriane riesco a ricordare le date solo con molta fatica e quasi sempre a caso (figurarsi poi a distanza di più di quarant'anni) e il giorno esatto, in questa circostanza, non è neanche importante. Infatti – in occasione di quella seconda lezione – la scintilla era scoccata e io avevo già imboccato la china che sto ancora, più o meno faticosamente, ma anche più o meno felicemente, discendendo. Lunedì 23 dicembre 1974 eravamo circa trecento, in via Zamboni, accalcati nell'aula III al secondo piano di Lettere (la cui capienza ufficiale, oggi, è di “max 220 studenti”, come perentorio recita un cartiglio), per ascoltare la prima lezione del ritardatario in questione, vale a dire del professore di Letteratura Italiana, riservato dai protocolli di Facoltà a noi fortunati con l'iniziale del cognome compresa fra la A e la L. Alle 11,15 in punto entrò deciso e veloce un signore alto, magro e notevolmente abbronzato per l'inverno padano e per il freddo che faceva fuori: infatti, lui fortunato, era sbarcato il giorno prima dalla California, un posto che quasi tutti noi avevamo potuto solo sognare sulle note dei gruppi e dei cantautori della West Coast oppure intravisto al cinema, in particolare nel *Laureato*, il film che nel '69 aveva lanciato Dustin Hoffman, con la colonna sonora di Simon & Garfunkel. Il signore in questione si chiamava Ezio Raimondi, era un bolognese

cinquantenne che qualche tempo prima si era autodefinito un “provinciale di classe subalterna”, a proposito del quale avevo ricevuto un’informazione lapidaria dalla mia antologia del liceo (che lo definiva esponente della critica cattolica); e di cui avevo letto – in preparazione alla maturità – alcune pagine d’un volume su Manzoni appena uscito da Einaudi, *Il romanzo senza idillio*. Non sapevo e non m’importava nient’altro: ero lì per ascoltarlo e basta, per dovere, ma anche per una curiosità venata da una punta di fastidio, a causa di quel ritardo di quasi due mesi che mi sembrava non solo irrituale ma anche un po’ maleducato, nei confronti di noi studenti. Visto poi che le sue lezioni erano destinate a coincidere con quelle di Estetica dell’invece puntualissimo Luciano Anceschi, avevo già deciso in cuor mio che – per una questione di gratitudine e di fedeltà – avrei continuato a seguire Anceschi. In definitiva, ero anch’io un provinciale di classe subalterna, anzi in quanto modenese ancor più provinciale di Raimondi, e non sapevo nulla, se non per vago sentito dire, di UCLA o di Berkeley... Fatto sta che questo signore prese la parola, cominciò a camminare gesticolando davanti alla cattedra, su e giù, giù e su, come un pendolo, e annunciò che il corso monografico sarebbe stato dedicato al romanzo *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo, che quasi nessuno fra noi trecento aveva letto: io per esempio (con tutto il mio illustre Liceo classico: di provincia anche lui, però, e d’ispirazione irrimediabilmente foscoliana) sapevo a malapena che Svevo era uno scrittore triestino e che il suo nome era uno pseudonimo. S’era annunciato come un giorno uguale a tanti, il 23 dicembre 1974, e invece, in quel preciso momento, sul nome di quello scrittore semisconosciuto, la mia vita cambiò di colpo. E nulla, nel mio modo di pensare, di leggere, di amare, sarebbe più stato uguale a prima: così com’è evidente che di Anceschi non avrei più ascoltato una sola parola. Raimondi annunciò subito che non sarebbe partito dalla lettura diretta del romanzo (condizione d’ingaggio che costituiva comunque il nostro unico “compito per le vacanze”), ma che avrebbe prima svolto alcune osservazioni metodologiche e critiche. E subito introdusse nomi da me mai uditi prima, quali quelli dei Formalisti russi, degli esponenti anglosassoni del New Criticism, degli strutturalisti francesi, di Auerbach e di Curtius: lo fece con un tono trascinate, infondendo credibilità ed energia in ogni sua sillaba. Quel primo tempo della partita che i miei compagni ed io avevamo cominciato a giocare nel Maracanà della Letteratura che era allora l’aula III di Lettere a Bologna per me non sarebbe finito più: a dir la verità mi sono sempre rifiutato (e mi rifiuto anche oggi, 21 luglio 2017) che finisse.

La scintilla attecchì, divampò l’incendio e quasi tutti noi sciamammo con la nostra lieta furia di ventenni lungo via Zamboni a caccia di una copia della *Coscienza di Zeno*, segnando per sempre il nostro destino di lettori, di insegnanti o anche solo di interlocutori appassionati e partecipi in un dialogo umano. Per me, però, sussisteva un problema serio: scrivevo già (brutte) poesie e Raimondi era piuttosto tiepido nei confronti della poesia assolutamente contemporanea o almeno si pronunciava pochissimo, in proposito. Per diversi anni, dopo l’inizio del nostro rapporto, io non gli ho detto nulla di questa mia passione inconsulta e – ahimè – anche praticata in prima persona, finché, all’uscita di una qualche mia *plaque*, ci fu chi lasciò trapelare un accenno, lui – perentorio – mi chiese il libriccino, lo scorre e pronunciò al volo il giudizio in assoluto più centrato sui miei esercizi di versificazione che mai mente amicale o letteraria abbia potuto concepire: “lettere metafisiche senza aldilà”.

Questo è l’inizio: e il teatro di quest’inizio non poteva essere altro che Bologna. Ma anche in una fase più avanzata e poi finale del mio dialogo intellettuale e privato con Raimondi c’è un’esperienza universitaria, nata però e sviluppata in un’altra regione, l’Alto Adige (o Tirolo meridionale, se si vuol dirlo alla tedesca), nella neonata Facoltà di Scienze della Formazione, fondata a Bressanone come appendice molto autonoma e didatticamente innovativa di un Ateneo invece piuttosto insonnolito e periferico come quello di Bolzano. A partire dal 1998, inaugurando un circolo virtuoso, vi si erano incontrati gli esponenti della pedagogia bolognese, capeggiati da Frabboni e Guerra; con quelli della pedagogia di derivazione cattolica milanese, rappresentati da Scurati: un’alleanza in qualche modo storica fra due scuole pedagogiche fin lì molto rivali, accomunate nel caso specifico da un affievolimento spontaneo dei conflitti di ideologia culturale radicati nel secolo che stava per finire e da una comune apertura europea, con un’attenzione peculiare riservata alle parallele esperienze tedesche.

Io ero da sei anni Ricercatore di Letteratura contemporanea a Bologna, ero stato un paio di volte negli Stati Uniti come *Visiting Professor* e quando

Raimondi mi chiese di fargli da compagno d’avventura nell’insegnamento targato con l’assurda sigla “Lingua madre: Italiano” (io 20 ore frontali e lui 10), accettai con entusiasmo. E in effetti questa di passare un paio di fine settimana all’anno, per tredici anni consecutivi, a stretto contatto con Raimondi è stata per me un’occasione imperdibile e davvero nutriente: sul piano culturale e soprattutto su quello umano. Tra l’altro, a differenza degli studenti di Lettere nella Bologna caotica e fin che si vuole ribelle, ma motivatissima e culturalmente esigente degli anni Settanta, le studentesse – i maschi erano molto pochi – della Bressanone finesecolare erano altrettanto numerose (con frequenza obbligatoria, per di più), ma anche in maggioranza demotivate: e non sapevano nemmeno lontanamente chi fosse Raimondi, né gl’importava granché della letteratura, che entrava in modo surrettizio attraverso lo spiraglio di quella materia insipida, affidata ironicamente a uno dei più grandi italianisti del Novecento.

Io, nelle 20 ore preliminari al suo arrivo, facevo i salti mortali, per riscuotere un minimo d’attenzione e almeno per preparare degnamente il terreno all’irruzione di Raimondi nel corso, con alterne fortune, ma – insomma – la nostra classe di quell’insegnamento dall’etichetta ambigua presentava parecchi problemi di attenzione, concentrazione e soprattutto motivazione. Inutile aggiungere che, per tutti i tredici anni dell’incarico, a Raimondi riuscì il miracolo di trasformare quelle classi inizialmente sgangherate in altrettanti gruppi coesi: tanto che – dopo la sua lezione introduttiva – in aula non volava più una mosca. Insisteva molto su Italo Calvino, in quei frangenti: e sul Calvino saggista più che sul narratore. Ma a Bressanone misurai una volta per sempre l’amicizia e l’affetto nutriti da Raimondi nei miei confronti, perché dopo ogni lezione – cui assistevo con un coinvolgimento e un trasporto per nulla inferiori a quelli del ’74, ben consapevole del privilegio di cui potevo godere – mi diceva: “Mi sono dovuto impegnare a preparare questa lezione perché lei rimane sempre lì ad ascoltarmi e io non volevo farla annoiare”: un’attenzione talmente squisita da risultare molto difficilmente collocabile nel rapporto fra maestro e allievo, in particolare nel mondo universitario. Ma lui non voleva esser chiamato maestro e forse era proprio questo piccolo vezzo terminologico a consentirgli attenzioni siffatte.

Rimane un pochino misteriosa la sua capacità di calamitare l’attenzione, rimasta intatta nel passaggio da classi storicamente ferrate e interessate ai metodi critici come quelle degli anni Settanta a classi invece tutte “contemporanee” (impressive, disinteressate all’idea stessa di Tradizione, emotive) come quelle degli anni Zero. Certo, competenza straordinaria, passione, eloquenza, fisicità figurale della lezione come performance sono state sempre peculiarità ontologiche del Raimondi docente: ma da sole non bastano a spiegare l’arcano. Raimondi, certo, non è mai stato “uomo tecnologico”, eppure io sono convinto che proprio il suo modo di usare l’amatissimo oggetto libro, durante le sue illuminate lezioni come durante i colloqui pubblici e privati, sia stato la ragione prima della sua capacità – intatta nel tempo e nei nuovi contesti storici – di coinvolgere nel proprio smisurato sapere letterario generazioni molto lontane, per non dire del tutto estranee, fra loro. Voglio dire che lui ha usato sempre il libro come lemma singolo e singolare di una Rete, oltre che come stazione di posta di un inesaurito *work in progress* o tragitto di formazione: e questo sulla soglia di un’epoca che cominciava a celebrare il funerale anche teorico del libro, nel senso che proprio a partire dagli anni a cavallo del nuovo secolo/millennio di libri di tenore antropologico-letterario a finalità interpretativa e conoscitiva si è cominciato a leggerne, produrne, curarne e venderne sempre di meno. A maggior ragione osservo che, anche grazie al fortissimo abbrivo impressole da Raimondi, la nostra Biblioteca dipartimentale di libri invece ne assume e ne fa circolare sempre di più, funzionando non solo da luogo erudito chiamato a custodire i reperti di un nobilissimo passato, ma da strumento dinamico e dialogico rivolto al futuro, nel nome di un’utopia culturale capace di agire positivamente su un panorama di specie non soltanto letteraria, bensì latamente umana, mettendo sempre gli studenti al centro del processo di *Bildung*. Al di là dunque di uno spirito d’epoca ostile al libro, spirito di cui Raimondi era perfettamente consapevole, il suo modo di agirlo, di animarlo grazie alle sue tecniche di lettura in viva voce e di trasmetterlo come un’autentica partitura drammaturgica e musicale finivano per rimarcare ad ogni occasione la necessità immarcescibile del libro, come le ultimissime fasi della “situazione” sembrano oggi confermare. E si parla del libro come spartito da eseguire, come copione da interpretare: non del libro come *medium* desueto di una cultura polverosa e irrimediabilmente trapassata; ma del libro,

al contrario, come principio attivo, motore inesausto di un'oralità condivisa e dunque anche virtualità o potenzialità mai esaurita da alcuna singola interpretazione o esecuzione, comprese le sue. Ogni libro rimandava (e il bello è che rimanda ancora, soprattutto in quest'epoca di Web diffuso) a un altro libro, a una trama d'intrecci sempre rinnovata, in base all'esperienza, alla storia, alle intenzioni, in una parola al "vissuto" di chi legge, a patto poi che chi legge sia abbastanza umile da cambiare il proprio punto di vista pregresso e da accogliere l'Altro compresso nel libro letto dentro il proprio percorso esistenziale e conoscitivo. In Raimondi era infatti radicata una straordinaria umiltà della lettura, in virtù della quale ogni singolo esercizio ricettivo non poteva mai considerarsi ultimo, definitivo, perfetto: piuttosto trampolino di una lettura e di una dinamica successive, aperte anche ai tentativi e alle opzioni di coloro che magari leggevano per la prima volta o che leggevano per aprirsi a un orizzonte conoscitivo non settoriale e non orientato da leggi economiche.

Dal punto di vista universitario, Bressanone prometteva molto, sul confine del nuovo secolo/millennio, perché sembrava davvero una nuova facoltà europea, o una prima facoltà europea. E Raimondi teneva davvero a questa connotazione internazionale, di dialogicità e di plurilinguismo didattico, forse avvertendo sensazioni simili a quelle che lo avevano portato – a metà degli anni Cinquanta – a distinguersi fra gli ideatori e i fondatori della Facoltà di Magistero, a Bologna: e poi come primo sperimentatore della struttura – importata dall'America – del Dipartimento, destinato in breve tempo a sostituirsi al meccanismo arcaico dell'Istituto. Raimondi ci ha persuaso subito, dall'inizio, cioè fin da quando assistemmo a quella prima, "mitica" lezione su Svevo, che la letteratura è ontologicamente internazionale e non limitabile all'epiteto di "italiana", o che perlomeno: se si partiva dalla letteratura italiana perché ci si rifaceva a un canone storico-geografico, a una tradizione di testi scritti in lingua italiana, bisognava immediatamente rompere questi confini, da allargare il prima possibile ai territori talvolta accidentati e impervi (per un endemico *manque* culturale legato all'intrapresa della traduzione) delle letterature mondiali, secondo un principio attivo di *Weltliteratur*, la letteratura-mondo su cui ragionava Goethe.

Insomma, noi che lo abbiamo seguito fin dall'inizio del suo percorso a Lettere eravamo automaticamente dei comparatisti e io ho dovuto imparare il francese perché lui ha cominciato a farmi leggere, per la mia tesi di laurea su Lucini e il Simbolismo, dei testi francesi e non era neanche lontanamente immaginabile che io potessi ribattergli: "Ma guardi, io il francese non l'ho mai studiato, quindi non lo conosco e non potrò leggere quei libri". Per reazione, adesso, il francese è la lingua che conosco meglio, anche se non ne ho mai aperto una grammatica. L'ho imparata a orecchio, in virtù di quella sua semplice ingiunzione: e questo è solo il minore dei suoi tanti doni. L'altro elemento su cui voglio insistere con forza particolare, per quello che faccio adesso dentro questo Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, che è una sua creazione, così come questa Biblioteca che porta il suo nome, è l'abbattimento di ogni barriera fra la letteratura cosiddetta generale e la letteratura cosiddetta contemporanea. Ciò equivale a riconoscere che le cognizioni di Raimondi erano talmente vaste da coprire qualunque secolo in modo perfetto, pluriprospectico, pieno di intersezioni fra la lettura e le altre arti. Ma equivale anche a riconoscere, proprio in virtù di quel principio che ho dichiarato all'inizio di energia, di forza, di entusiasmo che lui trasfondeva ai suoi atti di lettura in viva voce dei testi da percepire e da studiare, che le sue interpretazioni si concretizzavano in accenti mai sepolcrali, ma sempre rinnovati, vitali e declinati al presente. Insomma, quando Raimondi leggeva un testo del passato lo leggeva nella prospettiva, nella cognizione e nella disponibilità a trasformarlo in un testo del futuro.

Così, leggendo un testo del presente, naturalmente non ci si poteva non confrontare con quel principio dinamico di intertestualità, che è stata un'altra delle sue straordinarie lezioni non solo teoriche, ma pratiche, perché lui poi non amava la teoria fine a se stessa e quindi tutte le varie teorie metodologiche o le mode culturali *up-to-date* che si sono di stagione in stagione avvicendate: personalmente, di lui ho sempre amato soprattutto le lezioni di commento puntuale di un testo specifico. Erano le circostanze nelle quali trionfava la sua capacità di far vibrare epoche anche molto lontane all'interno di un testo letto nella piena responsabilità e consapevolezza del proprio presente: una lezione che ha continuato a vivere in me e che davvero me lo rende ogni giorno vivo e presente, ogni volta che apro un libro, correggo una tesi o svolgo un seminario, lungo un tragitto ideale che lega il dicembre

1974 al dicembre 2011, quando a Bressanone tenne – seduto e con un filo sottilissimo di voce – la sua ultima lezione, su Mandel'stam lettore di Dante, bravissimo una volta di più a impersonare tutte le parti, l'autore, gli attori, il regista e tutti noi, fortunati spettatori.

Tutte le belle storie, però, hanno inevitabilmente una fine. E la fine di questa potrebbe essere per me contenuta in questo cartiglio, una frase di Faulkner donatami per caso da un profilo Facebook: "Così in quella mattina di dicembre gli parve non soltanto naturale ma del tutto giusto che ogni cosa fosse cominciata con il whisky". E in effetti – la mattina del 18 marzo 2014: una data né natale né iniziatica, stavolta, ma fatale – ogni cosa era cominciata per me con il whisky, benché da anni mi sia proibito anche solo di annusarli, i superalcolici: quella mattina presto, invece, dopo le tazze canoniche di tè e caffè, buttai giù in gran segreto un sorso corposo proprio di whisky (proibito, sì, fin che si vuole, ma pur sempre un Glenmorangie invecchiato dieci anni), sotto l'impulso di un bisogno improvviso e – data l'ora – inusitato anche per il "diversamente astemio" di lungo corso che sono. Ma il tempo era cupo, dovevo avviarmi al treno, Bologna quel giorno la percepivo inconsciamente come un'ultima Thule, benché il dovere mi chiamasse al lavoro. A piedi dalla stazione all'università, cominciai ad attraversare in diagonale piazza VIII Agosto, più e più volte sdruciolando – ma senza cadere – sul fondo reso insidioso dalla pioggerella e dai residui di stelle filanti e di coriandoli con cui nella notte qualcuno aveva festeggiato la sua laurea. Guardai istintivamente verso gli alberi della Montagnola: anche in quello sfondo caro e abituale – lo sfondo del mio primo bacio bolognese – c'era qualcosa che non andava, il paesaggio era sbilenco, una specie di Cézanne ancora più estremo, le forme scompagnate, l'aria una pura bruma, tanto che il mio sguardo fu velato da un sipario di nebbia e di lacrime a fatica trattenute. Così, non ricordo più se in italiano o in dialetto modenese, maledissi la prudenza e il ritegno che mi avevano impedito di portarmela dietro, la mia bottiglia di Glenmorangie, e proseguii esitante nel cammino. Di lì a poco un messaggio sul telefonino mi avvertì che Raimondi era morto: in quei minuti, dietro quel sipario, con tutto il riserbo che per l'intero tragitto di sua vita gli era appartenuto.

Adesso e qui, per ricordarlo, semplicemente ricopio – come si faceva da bambini – la poesia contemporanea che Raimondi negli ultimi anni aveva amato di più, *Il senso* di Czesław Miłosz, un poeta di lingua polacca nato in Lituania, poi trasferito a Berkeley, in California, e nel 1980 insignito del Nobel. Un testo che ripeto e trascrivo nella traduzione di Valeria Rossella, come saluto e preghiera postuma, in sé perfetto perché riassume come meglio non sarebbe possibile il senso di quella parola che illuminò – volando alta proprio dalla California a Bologna e protestando, chiamando, gridando – il mio prima plumbeo e poi radioso mattino del 23 dicembre 1974:

– Quando morirò, vedrò la fodera del mondo.
L'altra parte, dietro l'uccello, la montagna, il tramonto.
Il vero significato che vorrà essere letto.
Ciò ch'era inconciliabile, si concilierà.
E sarà compreso ciò ch'era incomprensibile.

– Ma se non c'è una fodera del mondo?
Se il tordo sul ramo non è affatto un segno
ma solo un tordo sul ramo, se il giorno e la notte
si susseguono senza badare a un senso
e non c'è nulla sulla terra, oltre questa terra?

Se così fosse, resterebbe ancora la parola
suscitata una volta da effimere labbra,
che corre e corre, messaggero instancabile,
nei campi interstellari, nei vortici galattici
e protesta, chiama, grida.

Le strade della poesia, comunque, sono infinite e qualche tempo dopo mi sono trovato a ripercorrere quell'itinerario del whisky e del selciato scivoloso. Ero completamente sobrio, giuro, anche se era notte fonda (una notte fonda di domenica, per di più): e, invece di passare da via Righi e via delle Moline, come avevo fatto quel giorno di marzo, ho descritto un semicerchio e sono tornato indietro lungo via Innerio, più o meno deserta, a quell'ora, fino a raggiungere in fretta l'incrocio con via del Borgo. Dall'altra parte della strada, dalla parte che porta verso i viali, ho visto avvicinarsi una figura dinoccolata, vestita in modo strano, forse addirittura con un paio di pantaloni alla zuava: e mi è sembrato che così, a memoria fra sé e sé, parlasse una lingua cinematografica, ripetendo alcuni dialoghi che – se ho inteso bene – appartenevano a due film differenti. Ricordo allora di avere accennato un

saluto, ricevendo in cambio una specie di segno di riconoscimento. Ma, prima ancora che potessi provare a dare un nome a quel profilo alto, al-lampanato, dallo sguardo sì miope ma anche straordinariamente acuto, mi sono ritrovato di nuovo solo, immerso in un silenzio innaturale, a pensare che risaliva addirittura agli anni Trenta la consuetudine di proiettare due film consecutivi, nei cinema cittadini. E subito mi si sono articolati, fra il pensiero e la lingua, questi versi che trascrivo:


Bel tipo il cinquantenne che a sorpresa
è abbronzato in dicembre

Lo riconosco dal berretto e dalla posa
dinoccolata e sola
quasi all'imbocco della Montagnola
dove per vendere lamette, mi racconta
un certo Biavati dava lezioni di retorica
cantava l'amore della scuola

Oggi piove addosso ogni cosa
come goccia noiosa
o come i coriandoli di laurea
a nasconderti le ossa
e non c'è, non c'è più California
che ti avvolga di carta meraviglia
o che possa
impacchettarti e via
l'impermeabile tirato sulla bocca
quando il mondo è deserto
domenica all'incrocio di via Innerio
dove rincasi ricordando la scioltezza
di ogni fisico smilzo
metti Ridolini o Keaton
al principio della nuova procedura

Sapersi destinati come tutti
a una distanza senza misura

“Non è forse [...] verosimile che l’intellettuale esista per contraddire l’opinione pubblica, la doxa, scoprendo e sostenendo, in opposizione al luogo comune, l’opinione vera, la paradoxa? Può accadere che la missione dell’intellettuale sia fondamentalmente impopolare”
(José Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione*, 1937)



**codex
atlanticus**
a cura di paolo valesio

codex atlanticus, 16

Bologna, 12 marzo 2017

Cito una frase da un romanzo: “Era una giovane donna prosperosa, bionda, pallida, con gli occhi grandi e innocenti, un po’ flaccida all’apparenza, ma ben piantata sopra a un torso a fuso dal quale prorompevano, sotto il velo di *chif-fon* che la paludava, due seni da battaglia, a popone per colpa di un reggipetto mal sagomato, ma una volta liberi certamente a pera spadona, da tanto che s’impennavano quando alzava il busto per bere e per dar fiato ai polmoni” (Piero Chiara, *La stanza del vescovo*, Milano, Mondadori, 1976, p. 19). Non credo di esagerare affermando che questo paragrafo si presta bene a essere simbolo (e altri ve ne sono, ovviamente) di una svolta nella storia del romanzo italiano. Fino a una certa epoca (fino, diciamo, agli anni Ot-tanta), si potevano ancora scrivere romanzi artigianali – romanzi, vorrei dire, “scritti a mano” (e non mi riferisco a macchine da scrivere, computer o simili); nel senso di essere scritti con uno sguardo diretto sulla realtà. La voce che parla in questo romanzo è la voce di un uomo a cui piacciono le donne, e che le analizza senza eufemismi. Questa voce (dopo Chiara, dopo Moravia – a parte la vena un po’ troppo esplicativa e didattica di quest’ultimo – e pochi altri) non è più possibile nella narrativa contemporanea italiana a causa della informale ma onnipresente censura ideologica. Il romanzo italiano oggi è troppo spesso una traduzione indiretta della narrativa americana media (cioè della sua astuta *mediocri-tas*); è fatto, per così dire, “a macchina”; e soprattutto, è frutto della sud-detta censura informale ovvero censura interiore.

Bologna, 27 maggio 2017

Un altro passo di romanzo: “S’era ingrassata, e nel suo corpo gracile di bambina cresceva un corpo diverso, più colmo e vistoso. I fianchi, in ispecie, le sporgevano con una sorta di ostentazione involontaria, e le accompagna-vano il passo con un dondolio di danza lenta, quale si vede in certe giovane africane. Il ventre, dopo l’ultima gravidanza, non aveva più ripreso la sua piattezza verginale, e le si rilassava in una turgidezza pigra, visibile sotto la gonna stretta. Anche le mammelle, sempre piuttosto piccole, ma fatte ora più molli, le pendevano libere. E queste sue forme, non contenute da fasce o busti, davano al suo giovane corpo un senso di abbandono o di languore. In lei si svolgeva una qualche azione subdola e cruda, a cui la sua materia si assue-faceva servilmente. Le sue guance, piene e rotonde per natura, sembravano cedere un poco al proprio peso, e si rivelavano, specie nel pallore, di una pa-sta piuttosto densa e granulosa, non così fresca e tenera come una volta. Il loro colore ne appariva più bruno, e abitualmente erano piuttosto pallide; ma qualche volta fiorivano di un rossore opaco, somigliante a una bruciatura”. Questo è uno dei tanti ritratti di Ara Coeli, la co-protagonista eponima del romanzo di Elsa Morante del 1982, vista attraverso lo sguardo del co-protagonista/narratore, suo figlio Manuel [cito secondo l’edizione Einaudi dell’82, poi più volte ristampata, nella collana ET Scrittori, alla pagina 233].

Si potrebbe, a proposito di sguardo diretto sulla realtà, confrontare questa descrizione di figura femminile con quella citata sopra da un romanzo di Piero Chiara; uscito proprio nell'anno in cui pare che la Morante cominciasse a lavorare a quello che sarebbe poi rimasto il suo ultimo romanzo, cioè appunto *Ara Coeli*.

Ma non è il caso di svolgere una comparazione “accademica” – che, come spesso accade con simili comparazioni, sarebbe essenzialmente priva di senso – fra Chiara e la Morante. È inutile, per esempio, discettare su narratori “minori” (come Chiara) e “maggiori” (come la Morante): sono distinzioni che riescono a essere al tempo stesso ovvie e false, dunque irritanti; sono, insomma, scolastiche.

Quello che qui vorrei osservare è un fenomeno diverso: perfino un critico universitario potrebbe esser tratto in inganno dalla lettura di una pagina come quella citata della Morante, e attribuirla a Gabriele d'Annunzio. In particolare, un abile falsario potrebbe contrabbandarla come parte di una versione inedita di un brano di, per esempio, un bellissimo racconto dannunziano come *La vergine Orsola*.

E *non dico* questo per criticare la pagina in quanto datata – tutt'al contrario. (Credo sia chiaro da tempo che non sottoscrivo allo “sciocchezzaio” anti-dannunziano che ancora contamina buona parte della critica italiana, accademica e non.)

Piccole “riscoperte” come questa sono un'ulteriore conferma, se mai ve ne fosse stato bisogno, che d'Annunzio – oltre che il poeta fondatore (insieme con F.T. Marinetti) della poesia italiana *contemporanea*, è anche il maggior romanziere del modernismo italiano post-simbolista. Il che significa: il maggior narratore al cardine fra l'Ottocento e il Novecento (sottolineando il *Novecento*) italiani. Non so se la Morante fosse un'ammiratrice di d'Annunzio, oppure subisse il clima ideologico antidannunziano dominante in quegli anni – clima che, come notato, esercita ancora il suo nefasto effetto.

Ma ciò non importa – come non importa il fatto che l'unico autore italiano presente nelle curiose “Assonanze” che la Morante elenca alla fine del romanzo, sia Umberto Saba; autore certo non dannunziano – e comunque scrittore di cui fatico a vedere tracce nello stile di *Ara Coeli*.

Del resto, sarebbe ingenuo pensare che, quando un autore o autrice elenca alcune “assonanze” (secondo l'ingegnoso termine della Morante) con il proprio romanzo, egli/ella intenda rivelare autori che le causino una “ansietà di influenza” (secondo la sempre valida formula di Harold Bloom).

Infatti nelle “Assonanze” compaiono autori che hanno un rapporto per lo meno obliquo con quello che la Morante ha effettivamente scritto – autori come lo storico Hugh Thomas e la mistica filosofa Simone Weil. Un'eccezione a questa obliquità è il riferimento a Sigmund Freud, perché lo sfondo freudiano è chiaramente presente nel romanzo. D'altra parte, mancano nella lista autori che in effetti influenzano stilisticamente il romanzo – come per esempio il citato d'Annunzio; e Marcel Proust; e anche (su scala minore) Alberto Moravia. (La traccia stilistica di quest'ultimo appare a tratti, nei passi di esposizione lucida e pacatamente raziocinante; se poi uno avesse voglia di sviluppare uno studio di micro-stilistica, potrebbe per esempio notare che la Morante a volte usa ancora il pronome *essa* invece di *lei*, come faceva talvolta Moravia – o forse il rapporto è l'inverso...) Insomma, *Ara Coeli* è un romanzo sghebo e a volte un po' opaco, eppure – oso dire – geniale. È uno dei grandi risultati della narrativa tardo-novecentesca; all'altezza dell'*Isola di Arturo*, anche se non proprio al livello del fondamentale *Menzogna e sortilegio*.

Del resto, la inarrivabilità di *Menzogna e sortilegio* ha a che fare anche con la sua costante ossessività – quella “monotonia” che può essere (e lì in effetti è) un tratto di grande arte narrativa. *Ara Coeli* ha il pregio e insieme il limite (rispetto a *Menzogna e sortilegio*) di essere più vario nelle sue intonazioni.

Bologna, 20 marzo 2017

(primo giorno di primavera secondo alcuni astronomi)

Un recente, piccolo e accurato libro su Carl Gustav Jung (Romano Madera, *Carl Gustav Jung*, Milano, Feltrinelli, 2016) si presta a una rapida rivisitazione di questo grande psicologo. Riporto alcune citazioni, che Madera trae soprattutto dal famoso *Libro Rosso* di Jung.

“In verità la via passa per il Crocifisso, ossia colui per il quale non fu troppo poco vivere la propria vita, e che perciò fu innalzato alla gloria. Non si

limitava a insegnare quel che si poteva conoscere ed era degno di essere conosciuto, ma lo viveva in concreto. *Non si può dire quanta umiltà debba avere chi si fa carico di vivere la propria vita. È quasi impossibile definire quanto disgusto senta chi voglia entrare davvero nella propria vita. La ripugnanza lo fa star male fino a farlo vomitare di se stesso*” (Madera, p. 84, il corsivo è mio).

“In quanto so di una collisione con una volontà superiore nel mio proprio sistema psichico, *so di Dio*” (dalla cosiddetta *Letter to the Listener*, in *Opere*, 11, p. 487; il corsivo è nel passo citato da Madera).

“Il nuovo Dio ride dell'imitazione e del proselitismo [...] costringe l'uomo a passare attraverso se stesso. Il Dio è seguace di se stesso nell'uomo. Egli imita se stesso” (dal *Libro Rosso*, p. 44, citato in M.).

A differenza del prudente – per non dire sornione – Freud, Jung (che però sa, quando vuole, essere sornione pure lui...) di solito si allarga e si espone, svolgendo il proprio pensiero con una peculiare mescolanza del profondo e del risaputo.

“Il bisogno di affermazioni mitiche è soddisfatto quando ci costruiamo una visione del mondo che spieghi adeguatamente il significato dell'uomo nel cosmo, una visione che scaturisce dalla nostra interezza psichica, cioè dalla cooperazione della coscienza e dell'inconscio”.

“La mancanza di significato impedisce la pienezza della vita, ed è pertanto equivalente alla malattia. Il significato rende molte cose sopportabili, forse tutto. Nessuna scienza sostituirà mai il mito. Non 'Dio' è un mito, ma il mito è la rivelazione di una vita divina nell'uomo” (da *Ricordi, sogni, riflessioni*, a cura di A. Jaffé, p. 399, citato in M.).

“La consiglierei di mettere giù tutto questo nel modo più elegante possibile, in uno splendido libro rilegato. Le sembrerà di banalizzare le visioni, ma proprio di questo ha bisogno per affrancarsi dal loro potere. Se farà così, se le guarderà con questi occhi, il potere di attrazione che hanno su di lei cesserà [...] se le rappresenti nella sua immaginazione e tenti di dipingerle. Quando poi saranno racchiuse in un libro prezioso lei lo potrà aprire e sfogliarne le pagine e per lei sarà la sua chiesa – la sua cattedrale –, i luoghi silenti del suo spirito ove rigenerarsi. Se qualcuno le dirà che tutto questo è da malati o nevrotici e lei lo ascolterà, perderà la sua anima, perché essa si trova in quel libro” (M., p. 112-113).

Questa citazione è molto indiretta. [Le parole sono rivolte a Christiana Morgan, e riportate da Sonu Shamdasani nella “Introduzione” al *Libro Rosso*, p. 216. Il “tutto questo” di cui parla Jung pare siano le “visioni” della Morgan]. La trascrivo qui perché mi sembra che aiuti la comprensione dei rapporti fra analisi della psiche e ricerca letteraria. E mi viene da riportare anche le righe immediatamente seguenti nel testo di Madera, righe che stanno fra la parafrasi e il commento: “Il simbolo unifica, mette insieme contrari e opposti, là dove regnavano scissione e conflitto – cioè disagio e patologia nevrotica o psicotica. Il simbolo è la medicina che lega il diavolo della rottura, lo tiene nel gioco della dinamica psichica, gli consente il confronto, invece di dannarlo a una negazione carica di potenziali contrappassi. Decisivo è perciò il dialogo ermeneutico, la capacità di entrare nella dialettica degli opposti per renderne le pieghe” (M., p. 113).

Il linguaggio dei maestri dell'analisi psicologica, come Freud e Jung, è meta-linguaggio rispetto al linguaggio immediato e sofferente dei loro pazienti, che in questo senso è il linguaggio primario. Ma, rispetto alla lunghissima schiera che continua a parlare/scrivere di Jung e di Freud, il linguaggio di quei maestri è primario, mentre quello dei loro esegeti resta meta-linguaggio. Si potrebbe dire che con ciò io abbia scoperto l'acqua calda; cioè, avrei “scoperto” la meta-psicologia – ma non credo che qui io stia dicendo esattamente la stessa cosa. La meta-psicologia in quanto linguaggio in cui si parla della metodologia dell'analisi psicologica, è l'astrazione di un'astrazione. Il nesso che ho appena descritto, invece, riguarda il rapporto fra due livelli di scrittura in opere individuali e ben definite: quella dello psicologo che analizza realtà cliniche (e vi riflette, e le generalizza), e quella di un esegeta che scrive direttamente su questa scrittura di realtà.

Più in generale: la genialità di Jung è chiaramente multiforme. Quello che soprattutto mi attrae e su cui continuo a riflettere è la sua ampiezza di orizzonti culturali, e soprattutto la sua sensibilità per la realtà effettiva della vita spirituale. Avverto tuttavia anche un limite, nel pensiero junghiano, per quello che in esso attiene alla scrittura. Ed è un limite che a prima vista può sembrare paradossale: Jung – tanto spesso accusato di “irrazionalismo” (parola

vaga e venata di ideologismo) – mi sembra in realtà anche troppo razionalista. E lo è per un’esigenza etica, che però rischia di divenire moralistica. O per meglio dire: egli, curatore di psiche, è in un certo senso costretto a essere ottimisticamente costruttivo; laddove filosofi e scrittori non sono tenuti (è un limite, o un vantaggio? O entrambe le cose?) a queste costrizioni e restrizioni. Per esempio Georges Bataille può scrivere osservazioni come questa: “Le non-sens est l’aboutissement de chaque sens possible”; e: “[...] suffocation, silence, relèvant de l’expérience et non du discours” (*L’expérience intérieure*, pp. 119 e 126).

Bologna, 24 aprile 2017

All’indomani del primo turno delle elezioni francesi scopro un manifesto, riprodotto come illustrazione su una pubblicazione online, dove la facciona di uno dei candidati è come imbavagliata da un cartello giallo sovrapposto che dice:

NI PESTE NI CHOLÉRA
BOYCOTTONS
L’ÉLECTION
PRÉSIDENTIELLE

È firmato “Les deserteurs actifs”, il quale risulta essere il titolo di un blog, che però è assai difficile da visualizzare. Ma non importa – resta la forza della firma: “I disertori attivi”. Un rapido giro in rete mi fa pensare che questa, che pensavo essere una “terza via”, tra destra e sinistra, non lo sia in realtà, perché sembra essere una strada molto marcata in una specifica direzione ideologica. Oltretutto la virulenza della frase (che scandalizzò alcuni amici italiani, quando gliela citai) la data a uno stile polemico che appare ormai invecchiato. Ma l’intuizione centrale resta importante, e vi ritornerò.

Bologna, 5 maggio 2017

Bizzarra sincronicità di certe espressioni... Ieri sera, durante l’introduzione di un concerto di musica classica, il presentatore a un certo punto se ne è venuto fuori con un apprezzamento felicemente diverso dal linguaggio un po’ pedantesco di simili presentazioni – linguaggio che ha di solito l’effetto di appiattire la bellezza della musica che sta per seguire; questa volta invece, a proposito della lunghezza di tante composizioni di Franz Schubert, egli ha parlato di una sua “divina lunghezza”. Ritrovo oggi lo stesso tipo di espressione (ecco la sincronicità) in un contesto quasi scandalosamente differente, cioè nell’intervista a Marine Le Pen pubblicata dal “Corriere della Sera”, là dove lei dice che una sua vittoria alle elezioni (siamo all’antivigilia del ballottaggio finale in Francia) sarebbe “una divina sorpresa”. Prima che qualcuno mi accusi di paragonare Marine Le Pen a Franz Schubert, mi affretto a specificare che sto tentando di descrivere – e sono ben consapevole del fatto che questa mia descrizione è molto preliminare – una peculiare relazione psicologica fra gli imprevisi estetici e quelli storici. Una “divina sorpresa” è un’intensificazione, un’iperbolizzazione, della sorpresa; così come la “divina lunghezza” di un’opera è l’iperbole o rafforzamento di quella sua lunghezza. Nella frase della candidata, “divina sorpresa” era un elegante eufemismo (con l’eloquenza che è tipica del discorso francese in tutte le sue manifestazioni) per dire che lei non si aspettava certamente di vincere. Ma, come ho già suggerito, qui si esprime anche qualcosa di più complesso. Una divina sorpresa è una sorpresa vera, cioè qualcosa che veramente spiazza, qualunque sia la valutazione – politica, etica, ecc. – che si voglia dare di questo spiazzamento. (Si pensi per esempio alla Brexit, si pensi all’elezione di Donald Trump.) Ed è anche una sorpresa che ha qualcosa di divertente (il discorso politico tradizionale, con la sua solennità fasulla, è – a mio umil parere – un’esperienza peggiore di quella del discorso politico che occasionalmente esplode in una colloquialità radicale e irriverente); sia benvenuta, dunque, ogni sorpresa che vada oltre il tran-tran e il ron-ron e il bla-bla-bla. E, tornando a Schubert e agli artisti come lui, essi ci regalano ciò che è creativamente e soggettivamente impreveduto: un fenomeno che a prima vista o a prima udita (come in un testo musicale che nella sua lunghezza sfidi la nostra resistenza psicologica) può lasciare perplessi, ma poi ci cattura e conquista. Allora, al di là di iperboli ed eufemismi, forse bisogna rivendicare senza scrupoli puristici questo attributo di “divino”, nella politica e nell’e-

stetica e negli altri campi. Perché in ogni sorpresa o dismisura si annida effettivamente una scintilla del divino (accompagnata magari da qualche scintillina luciferina).

Bologna, 6 maggio 2017

Leggo su “Le Monde” di oggi una variante più, come dire, aggraziata del già citato “Ni peste ni choléra”. L’articolo descrive un corteo giovanile che canta in coro:

NI MARINE NI MACRON
NI PATRIE NI PATRON

(con tanto di rima e di allitterazione). E nello stesso numero del giornale un lungo articolo di Catherine Vincents, *Choisir de ne pas choisir*, analizza seriamente la questione del “voto bianco”; e cita fra l’altro il parere di un sociologo politico (Jérémie Movalek), secondo il quale le elezioni oggi sono diventate semplicemente uno strumento di legittimazione dei governi, e riconoscere il voto bianco significa “dare un’altra dimensione filosofica alle elezioni [...] mettendo più sfumature e più complessità nei nostri procedimenti elettorali”. È da anni, in verità, che qualche solitario ha tentato di sviluppare una riflessione su questo “voto bianco”. (Mi permetto di ricordare vari articoli su questo argomento da me pubblicati sul quotidiano online “ilsussidiario.net”).

Bologna, 7 maggio 2017

Sul “Corriere della Sera” un articoletto riprende lo slogan che avevo citato nel lemma precedente e accenna al fenomeno che esso rappresenta. Il titolo redazionale è “La generazione né-né” (che ricorda un po’ troppo la “generazione yé-yé” di cui si parlava negli anni Sessanta). Ma il sottotitolo cita una formulazione propriamente politica: “Astensione militante” – e con questa categoria siamo giunti al cuore del problema, al di là dei dettagli pittoreschi. Per capirci meglio, torniamo allo slogan “Né peste né colera” – che sembra ancora ferire (come dicevo) orecchie sensibili. Ma francamente non ne vedo la ragione – anche perché la genealogia di questo motto risale alla grande poesia rinascimentale e barocca. Noi tutti ricordiamo una delle scene culminanti della shakespeariana “Giulietta e Romeo” – quella in cui Romeo e Tebaldo, a spade sguainate, si affrontano in duello. Il caro amico di Romeo, Mercuzio, si intromette per evitare che si arrivi allo scontro, e viene mortalmente ferito dalla stoccata che Tebaldo destinava a Romeo (*Romeo and Juliet*, 3.1). Quando Romeo tenta di minimizzare il danno (forse anche per mascherare il suo rimorso, essendo stato la causa per quanto involontaria del ferimento dell’amico), e dice: “Coraggio, amico: questa ferita non può essere una gran cosa”, Mercuzio ribatte con una lunga battuta ironico-macabra spiegando che invece questa ferita è fatale – e in questa sua battuta emerge la frase capitale: “Che la peste colga entrambe le vostre casate!” (*A plague o’ both of your houses!*). Come accade con tantissime altre frasi e versi di Shakespeare, anche questa ha avuto la fortuna/sfortuna di divenire proverbiale. Fortuna, perché è entrata a far parte del normale tessuto quotidiano della lingua inglese, e corre sulle bocche di tutti i parlanti, anche di quelli che non leggono Shakespeare. Sfortuna, perché la cristallizzazione e impersonalizzazione dell’uso le ha (come in tutti i casi simili) tolto qualcosa della forza originaria. D’altra parte, proprio questa estensione proverbiale ha chiarito la vastità di riferimento che in ogni caso era già presente nella frase shakespeariana. Se, infatti, il personaggio Mercuzio scaglia tutta la sua amarezza contro due particolari casate nobili, i Montecchi e i Capuleti com’è ben noto, che ingabbiano la vita politica della Verona a lui contemporanea, il suo autore William Shakespeare è ben consapevole di stare enunciando un’affermazione universale. Ma, universale in che senso? Qui le cose si complicano. Prima di tutto, Mercuzio in tutto il suo comportamento sembra rappresentare la forza dell’amicizia – non solo come rapporto emotivo, ma anche (o, appunto per questo) come valore che trascende la politica. Forse Mercuzio vede in Romeo soltanto Romeo, non un Montecchi; e questo rivelerebbe una differenza, tanto significativa quanto delicatamente sfumata, fra il suo atteggiamento e quello di Giulietta, nel loro rispettivo rapporto con Romeo. Nella sua improvvisa scoperta della passione amorosa – che giustamente la allarma: “È una cosa troppo avventata, troppo sconsigliata, troppo improvvisa” – *It is too rash, too unadvis’d, too sudden* (*Romeo and Juliet*, 2.2) – Giulietta cancella d’un colpo la differenza, che fino ad allora per lei era

stata fondamentale, fra Montecchi e Capuleti. (Vedi tutta questa scena, e specialmente la famosa battuta “Che cosa c'è in un nome?” *What's in a name?* – che sotto le apparenze di una domanda retorica contiene in realtà una profonda questione filosofica.) Potremmo dire che quella di Giulietta è una cancellazione della politica – la quale svanisce come nebbia di fronte agli occhi dei due amanti.

Mercuzio, da parte sua, non è che ignori le divisioni politiche: egli si pone come loro esplicito avversario, le maledice. In ogni caso, si apre qui tutta una problematica sul rapporto di somiglianza e rivalità tra l'amore e l'amicizia – problematica molto sentita, dai tempi classici fino al Rinascimento; e sentita in particolare da quello mi pare chiaro (lasciando i filologi alle loro dispute) essere effettivamente stato uno dei modelli e ispirazioni fondamentali, sia filosoficamente sia stilisticamente, per Shakespeare: cioè Michel de Montaigne. (Quel Montaigne che dedica il capitolo “Sull'amicizia” dei suoi *Essais* al grande amico Étienne de La Boétie, giovane teorizzatore dell'amicizia come elemento fondamentale della società, e poeta; quel Montaigne inoltre che, a proposito dell'amico La Boétie, privilegia il rapporto d'amicizia rispetto al doveroso rapporto coniugale.)

Non è chiaro se Mercuzio – lo scettico, l'ironico Mercuzio – sia sempre stato critico verso le divisioni politiche, o se la sua delusione sia dovuta al suo improvviso trovarsi schiacciato, come vittima innocente, tra due sistemi di potere. (A proposito, mi chiedo se qualcuno abbia mai pensato a “riscrivere” questo interessantissimo personaggio drammatico che è Mercuzio come eroe di un moderno dramma post-shakespeariano, in modo analogo a quello che Tom Stoppard ha fatto negli anni Sessanta con *Amleto*, virtuosisticamente componendo, con il suo *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*, una commedia “nera” che parte dal più famoso dramma di Shakespeare.)

Ma ciò che qui importa non è l'esegesi shakespeariana e post-shakespeariana, bensì l'importanza delle intuizioni poetiche come genealogia degli esperimenti di pensiero intorno alla politica – esperimenti che prima o poi hanno conseguenze molto concrete. Certo, siamo ammoniti alla prudenza, quando si tratta di applicare il linguaggio (per non dire il gergo) della politica corrente alla psicologia così come essa si rivela nella poesia. D'altra parte, il pensiero autentico è sperimentale – e non si può sperimentare senza rischiare... Si potrebbe dire, allora, che Giulietta sia “apolitica”, mentre Mercuzio sarebbe “impolitico” (*unpolitisch*), in un senso analogo a quello del bel titolo del libro saggistico del 1918 di Thomas Mann, *Considerazioni di un impolitico* – titolo che resta ispiratore ancor oggi (al di là della maggiore o minore forza di convinzione di quei saggi).

Può sembrare risaputo (è materiale di tanta letteratura e filmografia pop ben inferiori ai testi che ho citato) che l'amore e l'amicizia intrattengano da sempre dei rapporti per lo meno difficili, se non ostili, con la politica. Ma io non sto parlando di quella “divisione del lavoro” che celebra più o meno leziosamente queste emozioni belle, confinandole in un'area domestica e così rafforzando *e contrario* il dominio della politica, la quale in tal modo vede confermato il suo controllo della “realtà”. Parlo invece dell'amore e dell'amicizia come modi di svolgere una critica della politica.

Non ho usato finora (né intendo usare) la parola “antipolitico”, perché questo termine ha una connotazione amara e un po' maligna – come la politica ha subito compreso; posando, di fronte a questo aggettivo, come se essa politica fosse vittima di pregiudizi. E non insisterò sull'“apolitico”, che si presta troppo facilmente alle prediche moralistiche contro l'indifferenza civica. No: il termine chiave, come ho già indicato, è “impolitico”: che non designa tanto un modo di volgere le spalle alla politica, quanto piuttosto un modo di viverla dal basso (guardandola, per così dire, dal basso verso l'alto) – o dai margini. Ciò è confermato anche dall'uso corrente del termine, che designa un comportamento poco diplomatico.

Insomma: l'impolitico si muove dentro la polis ma tenendosi fuori dalla regolamentazione strettamente politica; così che di volta in volta esso apparirà come troppo dimesso (e allora viene rimosso) o troppo impertinente – e allora può essere disprezzato dai funzionari dell'ideologia preposti a guardiani del buon gusto. E invece, questi movimenti apparentemente contraddittori dell'impolitico sono fra le poche risorse rimaste alla singola persona umana per farsi valere come tale nella polis, al di là del ruolo ormai ampiamente svuotato (non sono più i tempi di Rousseau) di una cittadinanza ridotta a formalismo.

Orbetello (Località Giannella), 14 luglio 2017

Per chiarire il problema intorno a cui mi sono aggirato in queste ultime “schegge” del *Codex Atlanticus*, ricorro a un romanzo bello e originale, che arriva *quasi* a sancire il trionfo dell'impolitico, e che sembra, come dicevano una volta i critici, “scritto ieri” (o addirittura domani) anche se risale al 2004: *Saggio sulla lucidità*, del premio Nobel José Saramago. (Pubblicato in Italia, con un certo ritardo, da Feltrinelli nel 2013, dove nel titolo è mantenuta con scrupolo letterale l'espressione originaria; ma si tratta in realtà di un vero e proprio romanzo, come evidenziano alcune traduzioni apparse anni prima: in inglese, nel 2006, è diventato *Seeing* – ma la resa del titolo francese nel 2007, *La Lucidité*, è migliore.)

Nella capitale innominata di un paese quasi innominato (a un certo punto l'autore si lascia sfuggire – e lo fa evidentemente apposta – la parola *Portogallo*, ma è evidente che il discorso di Saramago vuole andare ben al di là di quei confini) sono in funzione tre partiti: il p.d.d. = partito della destra, che è il più forte, il p.d.m. = partito della destra moderata, che lo tallona, e il minoritario p.d.s. = partito della sinistra; sono tre denominazioni dal sapore ironico per la loro prosaica letteralità, che demistifica gli eufemismi più o meno enfatici ai quali i nomi dei partiti politici ci hanno abituato.

Il romanzo comincia con la descrizione della giornata delle elezioni, che si svolgono regolarmente. Ma quando si aprono le urne, sorpresa: il 70 per cento delle schede, regolarmente compilate, risultano essere bianche. Il governo, sconcertato, si aggrappa alla speranza che questo sia un incidente (nella mattina delle elezioni pioveva forte...), annulla le elezioni e ne indice di nuove. E qui arriva la catastrofe: le schede bianche adesso ammontano all'83 per cento!

Era prevedibile che la narrazione descrivesse il panico del governo (e in effetti, questo fa: con una mimesi abilmente parodica del discorso politico in situazioni che per noi hanno un tono fortemente “italiano”, come le riunioni del consiglio dei ministri). Ma quello che non era prevedibile è la brillante svolta del romanzo a questo punto: i dirigenti decidono di abbandonare in massa la città, accompagnati da tutte le istituzioni cittadine, dalla nettezza urbana fino alla polizia, e di costituirsi come una sorta di governo in esilio. A prima vista questa può apparire come una mossa addirittura puerile (“Allora non ci sto, e non gioco più con voi!”), ma la manovra politico-poliziesca non tarda a emergere. Il governo infatti conferma la tendenza profonda di ogni istituzione di questo tipo (almeno secondo l'idea che, a parte il romanzo di Saramago, noi abbiamo già trovato negli scritti di vari pensatori libertari e dissidenti): quella cioè di considerare in quanto avversari, se non nemici, prima di tutto i suoi stessi cittadini. Comincia dunque una campagna di, come suol dirsi, destabilizzazione: provocazioni, attentati esterni mascherati da conflitti interni alla città, infiltrazioni di spie, e poi addirittura interventi letali di agenti speciali contro i “biancosi” della città – questo è il termine di obbrobrio diffuso dai governativi per i votanti scheda bianca – che per qualche ragione appaiano più in vista.

Adesso il lettore si aspetterebbe dal romanzo una descrizione delle idee e dei sentimenti (o almeno di questi ultimi) degli “scheda-bianca” e dei loro modi di coesistenza con quella parte minoritaria della popolazione che ha ortodossamente votato riempiendo la propria scheda, e che anch'essa è rimasta nella città (la quale in effetti è bloccata tutt'intorno dalle truppe governative, in modo che nessuno possa uscirne). Ma qui avviene il secondo, brillante colpo di coda nella narrazione: non ci viene detto nulla delle idee e delle emozioni dei non-votanti; i quali continuano la loro esistenza normale, fianco a fianco con i votanti, senza scambiarsi nessuna comunicazione o discussione. Così il romanzo viene a organizzarsi, molto efficacemente, intorno a un nucleo di silenzio – che è tanto più misterioso quanto meno è parato di misteriosità; tutto si svolge dentro il realismo del quotidiano che noi tutti ben conosciamo – il quotidiano dove si tende a evitare ogni discorso complesso o impegnativo. Il grande risultato del romanzo, insomma, è mostrare il mistero della quotidianità (e della sua imprevedibile componente di stoicismo o addirittura eroismo), come essa si riflette anche nella vita politica.

Ma non si può negare che, accanto a questi punti di forza, *Saggio sulla lucidità* mostri alcune crepe, che intaccano la sua, appunto, lucidità. (A differenza della totale riuscita di un precedente romanzo di Saramago di analogo carattere: *Cecità* in italiano, ma originariamente *Saggio sulla cecità*.) Una crepa ideologica, prima di tutto: i primi due partiti (di destra e centro-destra) sono continuamente presenti in scena, ampiamente sati-

reggiati, e infine chiaramente relegati nel ruolo degli oppressori; il partito di sinistra, invece, non viene mai nominato. Soluzione maldestra, per evitare sia la scelta "resistenziale" (il partito che resta "accanto al popolo" nella città assediata) sia la scelta "scettica": il partito di sinistra che si comporta esattamente come gli altri due. (Forse, per un raffinato scrittore di sinistra come Saramago, la prima scelta sarebbe stata troppo risaputa, e la seconda ideologicamente difficile da digerire.)

L'altra crepa è quella propriamente narrativa: nella parte finale, il romanzo cambia bruscamente stile e prospettiva, mettendo improvvisamente in scena due personaggi edificanti, che nell'ultima pagina vengono uccisi da un sicario governativo. (È come se questa debole coda del romanzo fosse stata pensata nei termini di una sceneggiatura cinematografica; e in effetti è strano che qualche sceneggiatore americano o italiano non abbia ancora pensato a trarne un film – che, come tanto spesso accade, sfuggirebbe il senso del romanzo e al tempo stesso garantirebbe un buon successo). Ma allora, qual è il senso fondamentale del romanzo?

A me pare che tale senso risieda nel suo *silenzio ribelle*: gli scheda-bianca non si spiegano – e la loro non-spiegazione non è arcigna, ma mite e pervasa dalla (come si diceva) semplicità della vita quotidiana. Se, a questo punto, qualcuno pensasse che tutto ciò è troppo inoffensivo, troppo poco ribelle, cambierebbe idea e si renderebbe conto di quanto questa ribellione silenziosa sia in realtà ancora difficile da accettare, se leggesse l'acuta analisi del romanzo contenuta in un saggio molto aggiornato (*Stato di minorità*, di Daniele Giglioli) – saggio che però, stranamente, sembra ribellarsi a questa silenziosa ribellione, la quale non rientra nei canoni dei Soliti Noti, abbondantemente citati (Deleuze, Fortini, Lyotard, Žižek, Butler, Foucault, Bourdieu, Badiou, ecc.), e sovrappone al romanzo un'idea della politica che il romanzo stesso, invece, pone radicalmente in questione. Con tutto il rispetto, infatti, per i suddetti pensatori – che naturalmente restano rilevanti – a me sembra tuttavia che il grande interesse del romanzo di José Saramago risieda nel suo essere uno dei segni di come gli esperimenti di pensiero veramente audaci richiedano, nel terzo millennio, nuovi paradigmi. *Saggio sulla lucidità* non è primariamente un romanzo fantapolitico, o utopico/distopico. È un romanzo profetico; come tale, è un romanzo che comprende se stesso soltanto in parte – che è corso, per così dire, in avanti rispetto a se stesso. Ed è proprio in questo che consiste, in ultima analisi, il suo valore.

(De même, la Mémoire - Union inconcevable du retour
et du ~~révolu~~. "Tant", en puissance. ~~Temp~~.)

|| Nous voyons au delà de nous - au delà du note
"Temps", et en delà de lui - - Et comme au delà de l'instant
et en delà - Tant au delà et en delà de note totale durée. Mais mal.

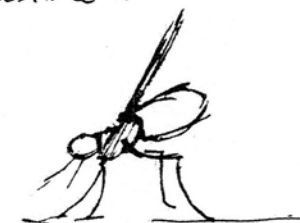
Le mystère du Temps doit peut-être se comparer
à cette énigme pour la mouche qui est le corps transparent,
et celui de l'espèce à celle qui offre le corps réfléchissant
où se voit ce qui voit.

Et tout ce qui devrait s'écrire en symboles logistiques -
différences de marche donnent l'idée du temps - (ce qui fut est,
ce qui sera est -) différences d'état - (la durée question de
différence d'état - entre demande et réponse - énergie

Il faut ^{rapporter} ~~comparer~~ la durée vraie, de la lutte de
l'être vivant contre le principe de Carnot.
Le dur ^{vivant} est récupération d'une partie d'énergie utilisable
par un de-tour. qui comme d'air le hélicter et autres
machines, on relève peu en laissant tomber beaucoup. -
Beaucoup plus que selon le taux normal.

Q. d'ac. célérité -

Prener ou retarder - quelque transformation
fondamentale - insensible -



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

JIM DINE

HOUSE OF WORDS

The Muse and Seven Black Paintings

**26.10.2017
03.02.2018**

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA piazza dell'Accademia di San Luca 77, Roma www.accademiasanluca.eu

The Muse and Seven Black Paintings

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA piazza dell'Accademia di San Luca 77. Roma www.accademiasanluca.eu



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

**DA RAFFAELLO
A BALLA**

Capolavori dell'Accademia
Nazionale di San Luca

Forte di Bard Valle d'Aosta
1 luglio 2017 - 7 gennaio 2018

Capolavori dell'Accademia Nazionale di San Luca

Forte di Bard Valle d'Aosta
1 luglio 2017 - 7 gennaio 2018



finito di stampare nel mese di marzo 2018
per conto della casa editrice il poligrafo srl
presso grafiche callegaro di peraga di vigonza (padova)