



presS/Tmagazine n.15-2012 SPECIALE VENEZIA_Young Italian Talents:
Giovani Critici

<http://www.presstletter.com>

http://presstletter.com/2012/08/presstmagazine-n-15-2012-speciale-venezia_young-italian-talents-giovani-critici/

per cancellarsi mandare una mail all'indirizzo: news-unsubscribe@presstletter.com

per iscriversi mandare una mail all'indirizzo: news-subscribe@presstletter.com

VENEZIA is coming...



L'Associazione Italiana di Architettura e Critica_presS/Tfactory presenta la **terza edizione** del meeting internazionale

Architects meet in FuoriBiennale

Nei giorni in cui a Venezia si svolge la XIII Biennale di Architettura, l'Associazione Italiana di Architettura e Critica_presS/Tfactory lancia una **proposta alternativa** che allarga lo sguardo al panorama della **giovane architettura in Italia, in Europa e nel mondo**, alla ricerca delle nuove leve da cui potranno emergere i **grandi architetti del futuro**. Da qui il titolo:

Architects meet in FuoriBiennale: From World to Italy Venezia 27-28 agosto 2012

Il primo convegno si è svolto a Venezia nell'agosto del 2010 a Palazzo Widmann con grande successo di pubblico e coinvolgendo circa cinquanta gruppi di giovani architetti provenienti da altrettante realtà nazionali (info su: www.backstage-architecture.org). Il secondo si è svolto a Selinunte dal 10 al 14 marzo 2011 (info su: www.architetturaecritica.it).

Info: www.presstletter.com at

<http://presstletter.com/2012/07/architects-meet-in-fuori-biennale-from-world-to-italy-venezia-27-28-agosto/>

Young Italian Talents: il concorso Giovani Critici

Il 28 agosto 2012, Venezia sede dell'IUAV Palazzo Badoer ore 17.00, l'Associazione Italiana di Architettura e Critica_presS/Tfactory presenterà i lavori dei giovani architetti e

dei giovani critici che hanno partecipato ai concorsi *Young Italian Architects* e *Giovani Critici*, promossi da presS/Tletter, professioneArchitetto e IUAV Alumni.

Young Italian Architects, alla sua seconda edizione, premia il miglior progetto ideato da uno studio di architetti italiani under 35. Un premio speciale è previsto per i migliori lavori di architetti laureati all'Università IUAV di Venezia.

Giovani Critici, giunto alla sua quarta edizione, premia il miglior saggio scritto da un critico under 35.



In seguito alle tre precedenti edizioni del concorso, presS/Tletter_Associazione Italiana di Architettura e Critica insieme a professioneArchitetto bandisce la quarta edizione del Premio per la critica d'architettura.

Il concorso ha lo scopo di promuovere tra i giovani l'attività critica.

La partecipazione era aperta ai progettisti e agli studi italiani under 35.

Al concorso hanno partecipato **34 concorrenti**. I **10 testi finalisti** sono stati individuati dalla giuria di prima fase composta da Camilla Bonuglia, Bernardina Borra, Maria Clara Ghia, Arianna Giancaterina, Zaira Magliozzi, Giulia Mura, Ilenia Pizzico, Marco Maria Sambo, Fiona Serrelli, Roberto Sommatino, Diego Terna.

I primi tre classificati saranno individuati dalla giuria della seconda fase composta da: Anna Baldini (PresS/Tmagazine), Cesare Maria Casati (L'Arca), Luca Gibello (Il Giornale dell'architettura), Giuseppe Nannerini (L'Industria delle costruzioni), Francesco Pagliari (The Plan), Mario Piazza (Abitare), Paola Pierotti (Edilizia e territorio).

I 10 testi finalisti

CRONOCAOS e il futuro del passato di Caterina Maria Carla Bona_testo inedito

Alla 12. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, Rem Koolhaas porta nel cuore dei Giardini un chiaro messaggio: l'idea di conservazione del patrimonio architettonico mondiale va rivista. E fa suonare questo campanello d'allarme proprio nella città che rifiutò le idee di Kahn, Wright e Le Corbusier, ma che decide di accettare il suo progetto di riqualificazione per il nuovo Fondaco dei Tedeschi – department store, proprio di fronte al Ponte di Rialto.

"Past is the next big thing": l'archistar olandese, nella sua duplice natura di teorico visionario e progettista immerso nella praticità, non si pone l'obiettivo di proporre una migliore teoria della conservazione, e non da soluzioni definitive alle problematiche e molteplici questioni affrontate, ma ha il merito di portare in tour l'idea dell'importanza di tornare a riflettere sull'esistente, sull'integrazione del passato con il presente, sulla necessità di un aggiornamento normativo e soprattutto culturale riguardo al tema della "preservation".

Nella contemporaneità, all'aumentare del sentimento di nostalgia sta corrispondendo una pericolosa riduzione di quello di memoria: attualmente infatti è massima l'ostentazione nostalgica del rispetto del passato, ma è minima la consapevolezza che la conservazione di esso è stata fin dalle origini un segno di radicale trasformazione. Il concetto di conservazione nacque nel periodo compreso tra la Rivoluzione Francese e quella industriale inglese, e la prima iniziativa della storia risale al 1790, quando la Francia istituì la "Commission des Monuments" – la stessa che nel 1851 promosse la Mission Héliographique, primo progetto fotografico di committenza pubblica della storia volto alla catalogazione del patrimonio storico nazionale, affidato a cinque fotografi mandati in missione nell'intero territorio nazionale – ed è significativo che proprio in un clima di Rivoluzione un paese scelga di proteggere il suo passato.

E il tour mondiale viene fatto partire dall'Italia: auspicare la distruzione dell'opposizione tra le idee di conservazione e progresso proprio nel Belpaese, dove le nozioni di conservazione e restauro del patrimonio architettonico hanno rappresentato da sempre il bacino vincolante da cui attingere per recepire i modi di intervento sul costruito, risuona quasi come una sfida. Soprintendenze, istituzioni e associazioni nazionali italiane atte alla tutela sono da più di mezzo secolo giudici ingombranti di ogni progetto sull'esistente. Se è vero che dopo "La presenza del passato" di Portoghesi, non c'è più stato spazio alle Biennali per parlare del passato e di conservazione, secondo Koolhaas il 2010 è un momento perfetto di intersezione tra due tendenze in architettura, quella della distruzione e della salvaguardia, che stanno distruggendo nelle città ogni possibile percezione di evoluzione lineare del tempo, causando un periodo di crono-caos, appunto.

E questa consapevolezza sembra maturare anche tra le pagine delle più autorevoli riviste di architettura italiane, che recentemente stanno concedendo sempre più spazio, parole e disegni al futuro del passato, a progetti e teorie che promuovono una positiva idea di ritorno sull'esistente. Incuriosisce il fatto che Casabella non manchi di pubblicare mensilmente progetti stranieri di interventi di riuso, restauro, ristrutturazione di qualità, che in Italia non sarebbe nemmeno possibile realizzare, a causa dell'incombente corpus normativo e vincolistico. "Archeologia e restauro", "Rovine e conservazione", "significati nuovi per luoghi trascorsi" sono titoli tanto intriganti quanto demoralizzanti, a conferma del fatto che oggi abbiamo bisogno di "allungare il collo" Oltralpe, o di gettare lo sguardo al di là del mare nostrum, per comprendere come realizzare progetti di quel tipo, e ripensando a malincuore al periodo d'oro dei grandi maestri, Scarpa tra gli altri, quando era l'Italia la meta dei pellegrinaggi da ogni dove.

Domus nel mese di marzo con la sua indagine sulle "rovine laureate" sembra mostrare l'altra faccia della medaglia di una delle provocazioni lagunari di Koolhaas: Luigi Spinelli osserva infatti che molte opere realizzate dai vincitori del Pritzker Prize, anche in tempi più recenti, giacciono abbandonate, o sono a rischio demolizione, o sopravvivono ormai solo in fotografia. OMA denuncia invece come la drastica riduzione dell'intervallo di tempo per l'applicazione di criteri di salvaguardia porterà a stabilire lo status di "monumento" prima ancora che esso si sia fisicamente manifestato. Conservazione non più retroattiva, bensì applicata al presente: ne è un esempio il criterio (i) di candidatura UNESCO, "rappresentare un capolavoro del genio creativo dell'uomo", che dall'Opera House di Sydney in poi è un percorso tutto in discesa. E va ricordato che per essere inclusi nella lista i siti devono soddisfare anche solo uno dei dieci criteri di selezione. Come dire, in medio stat virtus... Qualcosa ancora sfugge alla "morsa" della conservazione, ma forse il tiro andrebbe un po' aggiustato.

Non da meno, Abitare di maggio sceglie di mettere in copertina un Istituto Marchiondi-Spagliardi mimetizzato dalla vegetazione che ormai ha preso il sopravvento sul cemento Brutalista di

Viganò: anche questo edificio è stato presentato da OMA a Venezia, nella sezione "Black hole" dedicata a quella "architettura come progetto sociale" degli anni del Moderno che divenne oggetto di intolleranza (o meglio, invidia) e quindi della successiva cancellazione. O almeno di abbandono e degrado quasi irreversibile, come nel caso milanese.

"In nome del passato: opporsi alla crociata per la conservazione": è però Casabella, nell'aprile di questa primavera che sembra parlare di un'architettura che si guarda alle spalle, a scagliare la pietra più pesante presentando l'indagine di Beatriz Ramo, titolare dello studio STAR con un passato da OMA a Rotterdam. Dopo l'accusa di "crimini contro il Patrimonio mondiale" fatta ad un suo progetto, vincitore di un concorso e successivamente rifiutato perché poneva la città a rischio di espulsione dalla lista UNESCO, Ramo illustra "complessità e contraddizioni" della conservazione. Circa il 12% del territorio mondiale è attualmente dichiarato intoccabile, diceva Koolhaas. 911 sono i siti appartenenti alla lista UNESCO e altri 1.511 quelli in attesa di approvazione, ribatte Ramo. Negli anni la scala di conservazione si è allargata drasticamente, dai monumenti antichi fino a interi paesaggi, così che oggi tutto ciò che abitiamo è potenzialmente salvaguardabile. Criteri generali poco chiari e troppo vaghi fanno del "congelare il vecchio e bloccare il nuovo" l'opzione più rassicurante. Vedere crescere parallelamente estensione e pericolosità di questo impero senza imperatore, e leggere che Ramo auspica la creazione di "riserve urbane" intese come "aree protette dalla conservazione, che saranno dedicate per sempre all'attività, al cambiamento e alla libertà" fa ripensare con rammarico alle parole di Ponti che riconosceva un'unica possibile idea di tradizione, "...quella di trasformare le cose; il tempo è misurato solo dalla trasformazione delle cose: dove non esiste il tempo, non esiste storia". Datate 1957.

L'Italia quindi non è sempre stata congelata: "Salvare per distruggere, distruggere per salvarsi; in tempi di apocalisse gli estremi si toccano, i contrari si eguagliano. Il solo salvataggio è ancora una volta la distruzione, la sterilizzazione totale di quell'organismo che, nato per essere la casa dell'uomo, ne è divenuto prigioniero ed infine sepolcro". Anzi, il caldo estremismo dei Superstudio portò ai fotomontaggi della serie "Salvataggio dei centri storici italiani" del 1972, che illustrano la loro posizione polemica nei riguardi della politica di salvaguardia dei centri storici e del paesaggio, e in particolare delle maggiori città storiche italiane e dei loro monumenti. E allora ecco Venezia: togliere l'acqua dai canali e ricostruirne l'apparenza con una superficie di vetrocemento dipinta di blu, e conseguenti gondole a ruote. Milano: innalzare una enorme gabbia cubica produttrice di smog, per salvaguardare la nebbia, vera caratteristica del paesaggio urbano messa ormai in crisi dalle campagne anti-smog. Cagliari, Anfiteatro romano: sovrapporre alle rovine un "razionalismo invasore" fatto di gru e piattaforme scorrevoli, che ricordano la Instant City degli Archigram o il Fun Palace di Price.

Distruggere o conservare, quindi? Risale proprio a quel 1972 la "Convention concerning the protection of the World Cultural and Natural Heritage" firmata UNESCO, che ha stabilito i criteri per la conservazione del patrimonio architettonico e paesaggistico ai quali ci si attiene ancora oggi. AMO, la controparte teorica di OMA, risponde proponendo provocatoriamente la creazione di una "Convention concerning the demolition of World Cultural Junk", per sottolineare la necessità della comprensione di cosa davvero vada mantenuto per la sua importanza culturale e storica, e dare spazio invece alla crescita e allo sviluppo della contemporaneità.

Ma dove trovare questo nuovo spazio? Le nuove terre da esplorare sono quelli che già esistono nella loro fisicità storica. E allora, specialmente in Italia, i centri urbani non solo possono, ma devono essere i palinsesti dove semplicemente protrarre quel lavoro senza tregua che la storia ha operato da sempre sui suoi edifici, annettendo intersecando sovrapponendo e ritagliando volumi, stratificazioni, e quindi narrazioni, nella trama precedente. Va promossa una modalità di intervento sull'esistente che dichiara fortemente il tempo del progetto, rifacendosi ad un ideale di sincerità nei confronti del fluire della storia senza il timore di inserire oggetti fortemente contemporanei nella preesistenza, che diviene in questo modo teatro di tensioni spaziali e concettuali nuove. Nella Milano che preservava la nebbia, "atterra" nel dicembre 2011 sulla Galleria Vittorio Emanuele il bianco parassita "The Cube": operazione molto commerciale e poco popolare, permane per qualche mese come dirimpettaio della spirale azzurra del Museo del Novecento (impegnata a spegnere la sua prima candelina), e costringe col naso all'insù i passanti che non possono esimersi dallo sviluppare almeno un giudizio in merito, e i cultori dell'architettura a scomodare Lorenz: "Può il batter d'ali di una farfalla in Brasile provocare un tornado in Texas?". La "preservation" è ormai una questione di respiro più ampio di quello architettonico, è materia politica ed economica di grande scala, e Koolhaas stesso sembra "non-concludere" che la soluzione potrebbe essere solamente un modello più umano di progresso. Convieni allora

ricordare Bruce Mau, e il 23esimo punto del suo "Incomplete Manifesto for Growth": "Sali sulle spalle di qualcuno. Se ti fai trasportare dai risultati di chi ti ha preceduto, puoi andare più lontano. E il panorama è decisamente migliore".
Caterina Maria Carla Bona

L'architettura contemporanea e il riconoscimento dell'originario di Luigi Chirone_testo inedito

Che sia attribuito a Goethe, a Lichtenberg o ad altri ancora, spesso si trova citato su blog e riviste l'aforisma «Si vede solo ciò che si sa», declinato in diverse varianti come «Si riconosce solo ciò che si conosce», ma inteso ogni volta a stimolare lo studio al fine di aumentare la consapevolezza del proprio agire.

Per quanto condivisibile, questo pensiero pare oggi poco applicabile nell'avvicinare la società a una più attenta comprensione dell'architettura contemporanea. Nel rapporto tra i due soggetti, infatti, si deve invertire la posizione dei termini e ad un problema di mancata conoscenza sostituirne uno di mancato riconoscimento.

L'architettura oggi non è più riconoscibile dalla collettività, perché priva di riferimenti che ne permettano un'identificazione già solo formale e funzionale.

Di fronte ad alcune sperimentazioni, soprattutto nel settore dell'architettura museale, alberghiera e persino produttiva, la memoria si trova impotente nel fornire elementi alla ragione con cui quella determinata opera possa essere riconosciuta.

Questo perché oggi l'architettura non si trova più nella condizione di dover dare nuovi significati a forme consolidate, bensì in quella di attribuire nuove forme a significati consolidati.

Paradossalmente in maniera inversa rispetto a quanto accade in altri settori della società, in architettura si è spostata l'attenzione dal contenitore, come luogo permanente del significato, al contenuto per cui, ad esempio, nei musei di arte contemporanea si trovano varianti delle stesse opere e degli stessi autori, ma contenute in scatole in ogni caso differenti tra loro, secondo una logica non inspiegabile ma irricognoscibile.

L'attenzione mediatica suscitata dalla novità di queste architetture ha permesso la loro diffusione, ma dopo la prima infatuazione ci si è resi conto che l'abitudine e una certa familiarità con i piani inclinati, le fluide geometrie non euclidee, il visionario zoomorfismo, hanno svuotato lentamente i motivi di interesse, suscitando dapprima noia quindi rifiuto di una novità che non fonda la propria ragion d'essere altro che su se stessa, collocandosi fuori dalla storia e quindi da un percorso del quale la società è ineluttabilmente parte.

In questo chiamarsi fuori dal processo storico sta l'illusione di un'architettura che si colloca in antitesi e in radicale estraneità rispetto alla tradizione, assumendo l'estro del gesto artistico come condizione prima e unica della propria Gestalt, dimentica del fatto che senza regola non ci può essere eccezione.

Non che l'intera produzione contemporanea sia da rinnegare: in essa è da recuperare quella meno sensazionale, frutto di un'azione critica sul significato stesso di ARCHITETTURA ereditato dal passato. Perché l'architettura, pur nel doveroso aggiornamento di forme, materiali e linguaggi, non è che la continua riflessione sull'UOMO, i cui desideri e le cui esigenze non sono mutati nello svolgersi della storia.

Ed ecco arrivare la messa a fuoco dell'obiettivo nell'architettura: la ricerca continua di risposte diverse a una medesima reiterata domanda, mediate attraverso l'uso dei materiali e delle tecniche e definite dalla conoscenza dell'ambiente e delle opere che hanno di volta in volta preceduto.

Questo vale ancora di più in Italia, in cui ogni nuovo progetto non può esimersi dal confrontarsi con una cultura le cui tracce visibili rivelano venti secoli di stratificazioni (o di ricordi).

Personne ne songe que pourraient être créés de toutes pièces les œuvres et les chants. Toujours ils sont donnés à l'avance dans le présent immobile de la mémoire. Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois[1].

In queste parole è la legittimità del ricorso alla memoria in architettura, e non solo in essa, e nella tensione per la ricerca di quel "ridire" è la commensurabilità del valore di un'opera.

Compito del progettista è, infatti, andare alla scoperta di un percorso all'interno del quale collocare la propria opera e, per l'attuale generazione, questo diventa ancora più faticoso, perché ostacolato dalla massificazione mediatica che presenta un'idea di architettura basata sui concetti più provocatori dell'avanguardia. Gran parte dell'architettura odierna, quella che si autocelebra nelle fotografie ritoccate sulle pagine delle riviste, si arroga la propria autorevolezza dal contrasto con la presenza storica della quale rinnega, allo stesso tempo, ogni insegnamento, forse temendo che nel ricercarlo possa riconoscere che la propria individualità, riverita come un culto, non è interamente propria, e che un appello alla storia la possa indebolire.

Il gusto per la novità fine a se stesso, il continuo andare contro una tradizione che diventa costume tradizionale anch'esso, perdono di significato in un'operazione circolare che non può offrire progresso, se non una continua trasformazione concentrica incapace di muoversi lungo una direzione.

Una parte della società contemporanea soffre di tale anomalia, la cui patologia si può esprimere con l'esclusione dell'ORIGINARIO (primus) dall'ORIGINALE (singularis).

Per andare in cerca di un possibile rinascimento è necessario accorgersi, però, che tale riflessione, e l'azione che deve materialmente seguire ad essa, non sono limitate alla sola architettura.

Perché quest'ultima non può assumere il ruolo di una paladina che, sola, apre nuove vie: così facendo perderebbe la sua propria identità, frutto di un insieme di rapporti complessi e interrelati con manifestazioni altre della ragione e del sentimento umani.

L'arte, in primo luogo, ma anche la musica e la letteratura nascondono memoria di questi legami e del loro condiviso obiettivo: della volontà di ricollocare l'opera contemporanea in un dialogo agostiniano con il "presente del passato". Valgano due indizi, tra i tanti possibili.

Il primo riguarda la scrittura di Jorge Luis Borges che "rinnegando l'obbligo di essere originali ad oltranza [...] afferma che l'unica autentica modalità creativa consiste nel riutilizzare e nel riscrivere quanto è già stato scritto"[2]:

Cuentan que Ulises, harto de prodigios, / Lloró de amor al divisar su Itaca / verde y humilde. El arte es esa Itaca / de verde eternidad, no de prodigios.[3]

E proprio all'immagine di un paesaggio, quindi architettonica, Borges affida il compito di far comprendere al lettore l'importanza per l'UOMO, fiaccato dallo stupore continuo della novità, dell'incontro con la tradizione.

E nel campo dell'arte, un giovane di brutale anticonformismo quale Egon Schiele seppe scrivere le seguenti parole:

*Kunst kann nicht modern sein.
Kunst ist urewig.*[4]

nelle quali erompe l'impossibilità di un compromesso storico che modifichi la costruzione prospettica in cui inserire l'elemento attuale.

A questo punto viene da chiedersi cosa in architettura rappresenti questo già detto, la verde eternità, il ritorno all'origine.

È un richiamo all'ordine, inteso come volontà al lavoro sopra la memoria, spingendosi fino al fondo ultimo di questa, là dove sta il ricordo primo, essenziale, dell'atto creativo: la forma.

Perché, con le recenti parole di Gregotti: L'architettura deve proporre un'ipotesi di ordine, non ritrarre il caos che ci circonda.[5]

L'atto creativo è sempre un atto ordinatore, che non comporta necessariamente un'idea di stabilità, di staticità o di privazione di libertà. L'ordine può essere un processo, una dinamica di perpetua rinascita e di rinnovamento di ciò che è informe, in cui ogni cosa mantiene il proprio posto senza prendere le distanze da ciò che l'ha preceduta.

Un esempio, sull'azione del processo ordinatore, è nel confronto tra le architetture dell'abbazia cistercense di Heiligenkreuz del XII secolo presso Vienna, e la Vitrahaus di Herzog&de Meuron, a Weil am Rhein completata nel 2009.

Da una parte la costruzione cistercense strutturata secondo una successione rigorosa di spazi e di funzioni, come elemento conformatore del territorio boschivo.

Dall'altra una sovrapposizione apparentemente casuale di volumi come elemento distorto in un reticolo chiuso attorno a un parco industriale.

In entrambe le architetture: elementi riconoscibili, disposti secondo un ordine funzionale, variato

nel tempo e nello spazio, ma che non annulla il rapporto tra architettura e UOMO, svolto attraverso la funzione della memoria: qua un vuoto, là un pieno; dove un solo livello compaiono più quote in elevato; dove un punto centripeto un irraggiamento centrifugo, ma costante rimane la possibilità del riconoscimento di una storia già vissuta nella sua forma.

Far rinascere un'architettura che sia frutto di una riflessione critica sul processo storico, è la chiave per far sì che la produzione contemporanea, liberata da un'impasse in cui domina l'esibizionismo di culto, ridefinisca il proprio punto di partenza e di arrivo è la memoria, che conserva il ricordo esemplare della forma originaria, e ne permette il riconoscimento.

Luigi Chirone

Note

[1]«Nessuno pensa che possano essere create dal nulla le opere e i canti. Sempre sono determinati in anticipo nel presente immobile della memoria. Ciò che importa, non è di dire, ma di ridire e, in questo ridire, dire ogni volta ancora una prima volta», M. BLANCHOT, *L'Entretien Infini*, Gallimard, Paris 1969, p. 459.

[2]T. SCARANO, «Ulisse a Itaca» in J. L. BORGES, *L'artefice*, Adelphi, Milano 1999, p. 209.

[3]«Ulisse, è fama, stanco di prodigi,/pianse d'amore quando scorse Itaca/umile e verde. L'arte è questa Itaca/di verde eternità, non di prodigi.» J. L. BORGES, «Arte Poética», in *ibidem*, p. 178.

[4]«L'arte non può essere moderna. L'Arte ritorna eternamente all'origine». Dal diario di prigionia di Schiele in data 22 aprile 1912. In J. CLAIR, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité*, Gallimard, Paris 1983, trad. it. F. ISIDORI, Critica della Modernità, Allemandi, Torino 1984, p. 159.

[5]V. GREGOTTI, intervista di V. ZINCONE, «Sette», n. 11, marzo 2012, pp. 56-59.

Blog di Laura Crognale_testo inedito

L'architettura è illegale.

Pensiamo, oggi, di chiedere un permesso a costruire per una casa sulla cascata o per edificare su pali in una laguna o per un restyling di un edificio storico, ecco cosa accade: diniego. La casa sulla cascata di Write, reato ambientale su area tutelata dalla legge galasso e successive modifiche, Venezia città abusiva per costruzione su aree a rischio idrogeologico e pericolo di inquinamento ambientale, Borromini condannato per aver alterato lo stato originario di numerosi beni architettonici. Nel 2012 i più grandi architetti della storia che hanno sognato e costruito meraviglie oggi sarebbero condannati penalmente. Eppure mai come prima si guarda la storia come fonte di verità, modello a cui ispirarsi, ma bisogna comprendere l'evoluzione della storia per poter continuare a fare storia dell'architettura.

Negli ultimi anni sono state generate un'overdose di normative e vincoli per dettare parametri pseudo scientifici a garanzia del territorio, del costruire secondo un "piano sovraordinato" ed ecco il risultato: una città senza architettura. La norma ha distrutto tutti i principi storici alla base della qualità del costruire, lo spazio quotidiano è costretto, intrappolato nei parametri di legge minimi; tutto è al minimo, lo spazio della qualità architettonica è morto! come possiamo fare qualità nei sottotetti abusivi, nei bonus piano casa e similari, partendo dai regolamenti comunali che vietano i tetti verdi, i chiostrini interni e le sporgenze. Sembra un discorso banale, poco aulico, ma è il presupposto per capire che quotidianamente non si è più liberi di progettare perché l'architettura è illegale mentre l'edilizia è legale.

Architettura geneticamente modificata.

Contestualmente a questa realtà e in totale dissonanza con essa, oggi si progettano nuovi materiali geneticamente modificati e in un futuro prossimo sarà possibile pensare e progettare materie a proprietà multiple, a trasformazione di fase, a cambiamento di forma, la nuova generazione di materiali intelligenti rivoluzionerà la tecnologia costruttiva fino ad oggi conosciuta. Recentemente sono sorte le prime banche dati materiche per la promozione di nuovi brevetti da Matrec a Material Connexion, la Philips sta progettando nuovi appartamenti per il 2020 costruiti con un "pelle" capace di filtrare luce, recuperare acqua e depurare l'aria, nel Living Tomorrow a Vilvoorde tutte le più grandi multinazionali sperimentano la nuova dimensione di casa intelligente

e a Linz nell'Ars elettronica Center si vedono i primi prototipi di superfici sensoriali ad alterazione di forma che interagiscono con il movimento umano. La nanotecnologia è la nuova scienza che altererà l'architettura ma, tutti gli scenari evolutivi e gli sforzi fatti dai laboratori di ricerca, sono privi di essere se la materia non sperimenta la realtà.

Architettura usa e getta.

Oggi la sperimentazione è lasciata solo ai grandi progetti, ai grandi cantieri, ma anche lì qualcosa non funziona. Forse, gran parte di quei cantieri che nascono per grandi eventi, finiscono con il diventare "architetture usa e getta"; anche in questo caso siamo diventati consumisti ed è triste vedere come le architetture testamento dell'ecosostenibilità, studiate e pubblicate per i loro principi innovativi, a solo sei anni dalla loro costruzione vengono abbandonate ed alcune trasformate involucro contenitore di negozi cinesi. Ad Hannover come a Barcellona i tanto acclamati progetti che dovevano sviluppare e riqualificare spaccati urbani consistenti sono diventati luoghi più pericolosi di quelli preesistenti; su youtube impazzano i video amatoriali di giapponesi che fanno chilometri per vedere le grandi architetture, ma ecco cosa appare: transenne e sbarramenti, un sito inaccessibile perchè pezzi di rivestimento di architetture stanno cadendo giù. E allora o pensiamo di fondare un'associazione che salvi l'architettura contemporanea oppure capiamo dov'è il problema, per non continuare a reiterare un sistema malato.

Autoarchitettura.

La vera aberrazione del sistema è sicuramente la dimensione, come l'economia globale sta degenerando e si parla di decrescita, parallelamente, anche l'architettura, deve confrontarsi e rappresentare la nuova realtà sociale. Diversi movimenti sociali stanno fondando scuole permanenti di decrescita, sostenibilità, ecologia; è nata, da tre anni, la conferenza internazionale e la festa della decrescita. Sullo stesso spirito iniziano corsi per autocostruire case in paglia, l'azienda agricola La Boa fa seminari in tutta Italia al costo di solo trentacinque euro per insegnare come fare a costruirsi casa e a Pescomaggiore il Comitato della rinascita nel cratere sismico Aquilano sta realizzando un eco villaggio in paglia costruito da volontari che pagano sette euro al giorno per il vitto e per aiutare la popolazione, il tutto gestito e promosso da un gruppo di giovani architetti BAG.

Autoproduzione è questa la nuova dimensione anche per il design italiano, se sei un giovane designer per vivere e sopravvivere devi autoprodurre e vendere in rete su piattaforme per edizioni limitate o nelle fiere tipo Operae a Torino dove i giovani talenti vendono direttamente le loro creazioni. Il design che era nato per la produzione industriale sta tornando ad essere artigianato di qualità. "L'energia creativa non organizzata" come definisce i nuovi designer Alessandro Mendini hanno perso qual è il contesto del design: esso nasceva per essere prodotto industriale, ma, la decrescita, ha portato il design ad una nuova era che sembra riportare il prodotto post-industriale ad uno stato pre-industriale.

Autoconsumo, autosufficienza, autoproduzione sono i nuovi paradigmi etici per il prossimo sviluppo. Storicamente l'autoconsumo è stato sempre definito "caratteristica dei primi stadi dello sviluppo economico" ora è tornato ad essere il modello a cui tendere; anche in questo caso è nata una fattoria dell'autosufficienza che sostiene ed educa a concetti di permacultura e di agricoltura sinergica e si assiste alla nascita di tanti ecovillaggi che credono che l'autoproduzione alimentare ed energetica dona autonomia economica e di pensiero. L'architettura entro il 2020 dovrà essere energeticamente autosufficiente; gli spazi comuni delle città, le aree condominiali stanno diventando i luoghi di autoproduzione destinati a orti urbani comuni, per questo i tetti verdi, così come le terrazze verdi stanno colonizzando anche i progetti più ambiziosi quali lo skyfarming di New York. Non è questo un fenomeno elitario ma al contrario, come rilevato da uno studio della Garden Writers Association, è una tendenza che investe gli strati meno ricchi della città e che ha portato a raddoppiare il consumo di sementi in un solo anno. Il New York Time ha lanciato "il manifesto degli agricoltori metropolitani" a Brooklyn un campo da giochi nella red Hook Community è stato trasformato in una fattoria urbana da 12 mila metri quadrati dove gli studenti delle scuole superiori si alternano per coltivare ortaggi.

Inevitabilmente, ogni epoca, a trasformato il paesaggio secondo un modello di organizzazione sociale, questi cambiamenti radicali in atto, oltre che appartenere ad una nuova coscienza ambientale, rappresentano una risposta all'instabilità economica che stiamo subendo. E allora?

Saldi estivi: Architettura a -50%.

“In tempi di crisi nasce così, il progetto Aktiv. L’acquirente mette a disposizione terreno e soldi, poi gli svedesi pensano a tutto il resto” è questo un articolo di aprile del portale www.liberoquotidiano.it che annuncia il modello Ikea arriva sul mercato con un massimo di 80mila euro ad abitazione compreso anche i mobili. Definita da diversi blog una “manna dal cielo” contro la crisi, lunga sedici metri e larga quattordici arriva tutta pre-assemblata e pronta per l’autocostruzione. Il progetto è stato ideato da Ideabox, una società di architetti con sede a Portland, Oregon. E’ difficile digerire annunci del genere, fino ad oggi, sono stati tanti i progetti simili ma mai realmente attraenti, il colosso Ikea, con il suo brand, credo sia un modello molto pericoloso. Allora immagino quale sarà il prossimo tessuto urbano o tipologia edilizia di periferia o campagna: una serie di mini abitazioni identiche in tutto il mondo fatte ad un piano in legno in cui, la sola cosa che cambia, è il colore della cucina.

Credo che lo spazio-tempo per l’architettura sia finito. Abbiamo bisogno di una nuova dimensione, spero, in ogni modo, che non ci rimanga, come unica piattaforma per costruire liberamente il nostro pensiero, quella virtuale di Secondlife.

Laura Crognale

Di nuvole, donnole o balene: il Design Museum di Shenzhen di *Francesca Esposito*_testo inedito

E se Amleto in realtà non avesse fatto altro che parlare di architettura? Se volesse, con Polonio nel III atto, solo disquisire di costruzioni? Dice, infatti, “Vedete quella nuvola laggiù? Non ha quasi la forma d’un cammello? O piuttosto direi di una donnola. O forse una balena?”

Davanti al surreale Design Museum di Shenzhen, pare proprio di immaginarselo il principe shakesperiano mentre si illude, si confonde, si sbalordisce per quella forma naturale ma così irreali. Un’opera che da lontano sembra una nuvola quasi perfetta, poi si fa liscia pietra, quindi uovo inclinato e infine diventa qualcosa di ultraterreno, come una sorta di navicella spaziale, o, forse, balena dal grande ventre che porta chissà dove.

Shenzhen, metropoli del Guandong da 12 milioni di abitanti che dista circa 100 km da Hong Kong, non a caso la chiamano City of Design. Attrazione per grandi studi internazionali e architetti in fuga dalla crisi, questa enorme città vanta uno skyline non da poco con i suoi grattacieli che continuano a sbocciare – il Pingan International Center con i suoi 648 metri una volta completato nel 2015 diventerà il secondo edificio più alto al mondo- e le costruzioni firmate dai grandi architetti -Fucksas per l’aeroporto, Steven Holl per il grattacielo orizzontale, Marco Casagrande per il Bug Dome, Terry Farrell per la Kingkey Finance Tower, Arata Isozaki per il Cultural Center. Questa nuvola, di magrittiana memoria, nel quartiere orientale di Nanshan fa parte del complesso di OCT Bay. Ovvero cinquemila metri quadrati di attrazione turistica dedita alla mallificazione che comprende centri commerciali, uffici turistici, laghetti, ponti, spiagge, ristoranti, bar e attività ricreative.

“L’intento è quello di collegare l’aspetto moderno della Cina con le sue antiche radici, reinterpretare la tradizione in chiave contemporanea”, questa l’idea dell’architetto Pei Zhu, classe ’62, firma dell’edificio e fondatore a Pechino dell’omonimo Studio che conta venti teste e quaranta mani pensanti. Tra i concorsi vinti quelli per il Guggenheim Museum di Beijing e il Guggenheim Art Pavilion di Abu Dhabi; fra i premi il Design Vanguard nel 2007, il China Award nel 2006, il WA Architectural Prize nel 2004; poi esposizioni all’Albert & Victoria Museum (2008, ‘China Design Now’), a Dresden in Germania con la mostra Chinese Gardens for Living – Illusion into reality sempre nel 2008, quindi il Centre Pompidou di Parigi (2003, ‘Alors, la Chine?’), la partecipazione alle Biennali di Beijing, San Paolo e Canarie.

Con quella soddisfazione che non è mai abbastanza, Pei Zhu cerca di dare una definizione al suo ineffabile: “Uno spazio surreale senza confini che sembra andare verso l’infinito, simile alla sensazione di una installazione di James Turrell. Sembra di essere in una nuvola o in una nebbia fitta. L’edificio diventa uno sfondo vuoto, con piccole finestre triangolari sparse casualmente, come se fossero uccelli in volo.

“In questo Design Museum di Shenzhen a 300 metri dalla spiaggia, sede di sfilate di moda, mostre di design e show automobilistici, più di tutto regna il bianco. L’edificio con le sue curve che

fanno da semplice sfondo è leggero, pare quasi non abbia ombre o giochi di profondità. Al primo piano trova posto una hall all'ingresso e uno spazio caffè, mentre le aree espositive principali si trovano sul secondo e terzo livello. Dall'esterno la luce quasi non può entrare, se non fosse per le pareti perforate da finestre triangolari, ma il Design Museum è di per sé pura luce.

Una costruzione che sfiora il terreno, come fosse solo di passaggio, per trasformarsi poi in chissà cosa. Perché, come diceva Amleto, è questo il bello di un'illusione: essere una nuvola a forma di cammello, oppure donnola o, forse, balena.

Francesca Esposito

Yes no more di Davide Tommaso Ferrando_testo inedito

Un No deve salire dal profondo e spaventare quelli del Sì. I quali si chiederanno che cosa non viene apprezzato nel loro ottimismo.[1]

È vero che il presente, fra tutti i piani del tempo, è quello che risulta più sfuggente alla nostra osservazione, e che lo storico della contemporaneità è costretto a lavorare con visuali condizionate da corte distanze – anzi, a costruirsi egli stesso distanze artificiali che gli permettano di rappresentare, seppur parzialmente, i fenomeni che lo circondano per renderli finalmente visibili. Ma è altrettanto vero che qualsiasi azione progettuale, per potersi concretizzare, necessita di un momento preliminare di comprensione della realtà in cui essa intende depositarsi – momento intimamente legato all'esistenza di (almeno) una rappresentazione previa dello status quo – nonché di un telos, ovvero di uno scopo ultimo che configuri il contenuto dell'azione stessa, permettendole così di acquisire una (e una sola) forma, espressione materica del fine da essa perseguito. Perché ci sia progetto, in altre parole, è necessario conoscere la realtà, entrare in relazione con essa e, infine, modificarla nell'ottica del raggiungimento di un determinato obiettivo.

Dei sopraccitati momenti che scandiscono l'iter dell'atto progettuale (conoscenza, relazione e trasformazione della realtà), i discorsi sull'architettura sembrano oggi avere la tendenza a prediligere, in modo alquanto significativo, il primo e l'ultimo a scapito del secondo. Ne è prova, da un lato, la frequente incursione di un sempre maggior numero di campi del sapere all'interno della disciplina architettonica (valgano come unico esempio gli studi sulla termodinamica di Iñaki Abalos), che ha prodotto un positivo – seppur non sempre controllato – aumento dei piani della realtà con cui l'architettura, attraverso il progetto, riesce a entrare in contatto; e, dall'altro, il continuo affinamento delle tecniche di produzione e rappresentazione dell'architettura, grazie al quale i progettisti, in linea di massima, possono oggi disegnare e (quindi) realizzare praticamente *qualsiasi cosa*. La centralità che le due fasi di analisi e formalizzazione rivestono oggi all'interno del processo progettuale non è, però, priva di effetti collaterali, dato che il rischio di far coincidere il valore architettonico con la possibilità di gestire il maggior numero di dati attraverso il minor numero possibile di segni (l'architettura come puro diagramma), o di generare combinazioni formali "originali" [2] ma forzate (l'architettura come pura immagine), è infatti sempre alle porte – come testimoniato da buona parte della produzione architettonica attuale.

Uno dei più lucidi interpreti di tale tensione bi-polare è senza dubbio il danese Bjarke Ingels, le cui proposte progettuali giocano spesso e volentieri al tira e molla tra i due termini diagramma/programma e immagine/icona – seppur con una certa tendenza a prediligere il secondo termine, laddove i suoi lavori si leghino alla concretizzazione di consistenti interessi economici [3]. In un recente libro-catalogo delle principali opere del suo studio [4], Ingels costruisce una tanto breve quanto acrobatica teorizzazione del suo metodo progettuale: *unaexcusatio non petita* con la pretesa, in due colonne e mezzo di testo, di smontare (almeno) cent'anni di pensiero occidentale sull'architettura. La "teoria evolutiva" di Ingels è di una chiarezza esemplare, come la maggior parte dei suoi progetti: se il progresso dell'architettura è stato caratterizzato, almeno fino ai giorni nostri, da una «edipica catena in cui ogni generazione dice l'opposto della precedente» – catena paradigmaticamente rappresentata dalla sequenza di slogan *Less is more* (Mies van der Rohe), *Less is a bore* (Robert Venturi), *I'm a whore* (Philip Johnson) e *More is more* (Rem Koolhaas) –, piuttosto che continuare ad alimentare tale frustrante tradizione

(frustrante perché «se fai una cosa solo per opposti a quel che fa un altro, sei pur sempre un seguace») prendendone parte, l'autore propone di invertire le regole del gioco, e di fare «dell'accondiscendenza un programma radicale». Appoggiandosi a una versione paradossale dell'evoluzionismo darwiniano, opportunisticamente riletto attraverso i meccanismi olocratici del giurato popolare («noi proponiamo di lasciare che siano le forze sociali, i molteplici interessi individuali, a decidere quale delle nostre idee deve sopravvivere»), Ingels teorizza l'inutilità di qualsiasi presa di posizione, in favore di un'architettura accogliente, «che permette di dire sì a tutti gli aspetti della vita umana»: *Yes is More*.

Dalla lettura facile e divertente, il breve testo di Ingels si presenta come un collage arbitrario e mal riuscito delle stesse teorie alle quali il danese afferma di opporsi, nonché di alcuni grossolani *misunderstandings*. È infatti eclatante, in primo luogo, come l'accostamento all'evoluzionismo darwiniano da egli proposto risulti tanto superficiale quanto ingiustificato: non c'è infatti bisogno di scomodare Alvar Aalto, che negli anni Trenta aveva già compiutamente formulato una teoria dell'architettura come processo evolutivo complesso[5], per notare l'ingenuità con cui Ingels confonde l'idea di "adattamento", che implica il cambiamento *involontario* di un organismo, i cui effetti si manifestano indirettamente sulla sopravvivenza di una data specie, con l'idea di "progetto", che implica il cambiamento *volontario* di una situazione, i cui effetti si manifestano direttamente sulla felicità di un'intera società. Simili considerazioni, ad esempio, possono essere fatte in merito al non dichiarato (seppur palese) riferimento all'"edipico" *Complessità e contraddizioni nell'architettura*[6] contenuto nella frase ad effetto: «Un'architettura che includa anziché escludere», a cui Ingels ricorre di soppiatto per giustificare la propria filosofia da *yes man*, dimenticando, però, che nello stesso libro Venturi ha anche scritto che «Non vi sono leggi prefissate in architettura, ma non per questo in un edificio od in una città qualsiasi elemento funziona».

Di questi e altri piccoli errori/orrori Bjarke Ingels farcisce il suo posticcio manifesto, tra le righe del quale, invece di una teoria evolutiva dell'architettura eretta sulla base di un «pragmatismo utopistico» tutto da verificare, riusciamo soltanto a intravedere il tentativo dell'autore di conferire identità e struttura a un insieme disordinato di idee divertenti ma demagogiche: che non solo sono del tutto insufficienti a fondare un pensiero architettonico coerentemente rivoluzionario (o evoluzionistico, come vorrebbe l'architetto danese) ma, soprattutto, sono gravemente responsabili di aver conferito dignità di stampa a un modo di pensare l'architettura à la Ponzio Pilato.

Ora, il caso delle traballanti fondamenta teoriche di *Yes is More* mi permette di recuperare l'ipotesi di partenza di questo scritto, ovvero il supposto disinteresse di parte dell'architettura contemporanea (quella meglio rappresentata dai lavori di BIG – dunque una parte tutt'altro che indifferente) a entrare in relazione con la realtà. Per chiarire questo punto bisogna rifarsi alle parole di Giulio Carlo Argan, che in *Progetto e Destino*[7] ha scritto che «Non si progetta mai *per* ma sempre *contro* qualcuno o qualcosa» e che «È quindi impossibile considerare la metodologia e la tecnica del progettista come zone di immunità ideologica». Il progetto, scrive Argan, sorge sempre dal desiderio di modifica di una situazione considerata insoddisfacente: «Allorché formulo un giudizio, cioè compio un processo critico grazie al quale accerto che una data situazione non mi soddisfa e che quindi intendo cambiarla, quella situazione passa [...] "in giudicato", diventa passato, ossia diventa per me pensabile solo in quel processo critico che è la storia»[8]. L'atto della negazione, in questo senso, è connaturato al progettare, che Argan intende sempre come atto critico (del resto, se una situazione è ritenuta insoddisfacente, perché modificarla?). Tali riflessioni illuminano la già citata "catena edipica", rozzamente messa alla berlina da Ingels, di una luce ben diversa: non si tratta, infatti, di criticare gratuitamente i propri maestri, quanto piuttosto di passare al vaglio la loro eredità – dunque non solo le loro opere, ma anche la specifica visione del mondo da loro inaugurata – e metterla in aperta discussione, se ritenuta insoddisfacente rispetto alle esigenze della società e della cultura attuali. Così fecero tutti i più grandi architetti del passato e così dovrebbero fare anche gli architetti contemporanei. Perché al di fuori di un sistema progettuale basato sull'analisi e messa in discussione della tradizione (e non sulla compiacente metabolizzazione dello *status quo*), non è pensabile alcun tipo di progresso della disciplina architettonica.

Nel corso dei secoli VI e V a.C., come ha osservato Karl Popper[9], si compì un evento di

straordinaria importanza: l'invenzione di una filosofia razionale da parte di alcuni pensatori greci, fondatori della tradizione scientifica occidentale. Nel tentativo di comprendere i fenomeni naturali, essi misero per la prima volta in discussione i miti della tradizione religiosa, respingendoli e sostituendoli con nuovi miti, implicitamente accompagnati dalla richiesta della loro stessa sostituzione, nel caso in cui questi ultimi non fossero stati ritenuti soddisfacenti dalle persone cui venivano trasmessi. Tale era, e tale dovrebbe tornare a essere, l'architettura: un lavoro collettivo intergenerazionale, non certo finalizzato all'affermazione altalenante delle inclinazioni personali dei singoli progettisti, bensì caratterizzato dalla loro partecipazione, per mezzo di continue critiche e rilanci, al razionale e progressivo processo di miglioramento delle condizioni del nostro abitare. È tornato il momento di dire di "no". Viva il progresso: *Yes no More!*
Davide Ferrando

Note:

- [1] ENNIO FLAIANO, *Filosofia del rifiuto*, in ID., *Diario degli errori*, Adelphi, Milano 2002, p. 98.
- [2] Salvo poi scoprire che nulla è realmente originale, e che ogni atto creativo si presenta sempre come copia e variazione di una o più opere del passato.
- [3] ID., come esempio, il People's building di Shanghai, il Vilnius World Trade Center 1 e la Zira Zero Island in Azerbaijan.
- [4] BJARKE INGELS, *Yes is More. Un archifumetto sull'evoluzione dell'architettura*, Taschen, Colonia 2011.
- [5] Cfr. ALVARO AALTO, *Influenza dei processi costruttivi e della natura dei materiali sull'architettura contemporanea*, in ID. *Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*, Zanichelli, Bologna 1987, pp.46-50.
- [6] ROBERT VENTURI, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 2005.
- [7] GIULIO CARLO ARGAN, *Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milano 1968.
- [8] ID., *Lezione*, 23 febbraio 1982, in LUCA MONICA (a cura di), *La critica operativa e l'architettura*, Unicopli, Milano 2002, P.
- [9] Cfr. KARL R. POPPER, *Per una teoria razionale della tradizione*, in idem, *Congetture e confutazioni*, il Mulino, Bologna 1972, pp. 207-233.

Fogo island: un programma di residenze "alla fine del mondo" di Mauro Lazzarotto _testo edito, pubblicato su Archiportale il 4 maggio 2012

Sulla Fogo Island, un estremo lembo di terra canadese in mezzo all'Oceano Atlantico, lo studio norvegese di Todd Saunders sta curando l'attuazione dell'"Arts Residency Program", un piano per la costruzione di un nuovo centro d'arte "diffuso", sei abitazioni sparse lungo tutta l'isola alle quali si aggiungerà un albergo a cinque stelle.

Long Studio, Squish Studio, Bridge Studio, Tower Studio... Sono i nomi di questi moderni rifugi, di dimensioni e livelli di comfort differenti ma tutti caratterizzati dal rapporto armonioso col paesaggio. Queste architetture riprendono elementi delle architetture tradizionali dell'isola, dai ricoveri per le barche ai magazzini del sale, ma a differenza di queste si aprono verso il paesaggio.

Attraverso grandi vetrate, gli interni dipinti di bianco accolgono la luce naturale e l'impostazione minimale e quasi spartana contribuisce a evitare ogni distrazione visiva nella percezione dell'ambiente esterno. È una natura sorprendente e selvaggia quella che circonda queste piccole architetture, spazzata dai forti venti e circondata dalle acque gelide dell'Atlantico.

Tutte le strutture appoggiano su pilastri, per ridurre l'impronta a terra degli edifici ed evitare il più possibile di coprire con una "colata di cemento" un territorio ancora estremamente poco antropizzato. Situati su promontori isolati o in prossimità delle coste rocciose, questi piccoli avamposti giocano sullo straniamento dato dall'assenza di altri riferimenti a scala umana.

Il disegno di tutti i manufatti ha due anime: la prima è dura e ruvida, con linee decise che si

inseriranno nel profilo del paesaggio ed un aspetto massiccio, ben aggrappato al terreno. La seconda è più eterea, e si propone di mettere in comunicazione l'interno con l'esterno, utilizzando un gioco di trasparenze, riflessi ed assonanze.

Il concept delle strutture, che esternamente si presentano come dei semplici parallelepipedi rivestiti in legno di pino, è chiaro e definito. Al centro della progettazione c'è la possibilità di fruire della casa nel modo migliore a seconda delle stagioni, con differenti gradi di chiusura e protezione per sfruttare le lunghe giornate senza tuttavia essere in balia del tempo, sempre piuttosto mutevole a queste latitudini.

Dal punto di vista energetico, gli studi sono perfettamente autonomi e dispongono di sistemi per lo smaltimento ed il riciclo dei rifiuti. Progettate con l'idea di offrire rifugio e conforto, con un mix tipicamente nordico di pragmatismo e misura, queste piccole architetture si mettono a servizio dell'avventura, mescolando l'attenzione al paesaggio a un pizzico di poesia.

L'intervento, finanziato dalla Fogo Island Arts Corporation, mira alla valorizzazione in chiave turistica della piccola isola canadese, abitata da soli 2.700 abitanti. Un tempo l'economia da queste parti era legata a doppio filo ai proventi della pesca ma ora la difficile congiuntura economica spinge a cercare nuove strade.

La Fogo Island Arts Corporation propone un modello di sviluppo complesso che cerca di incorporare la bellezza di una natura selvaggia alle capacità di attrazione dell'arte, nell'ottica di uno sviluppo sostenibile. Il programma internazionale di residenza, al quale è possibile candidarsi da qualunque parte del mondo, permette di passare alcuni mesi in quello che potrebbe sembrare un eremo sperduto, una specie di esilio volontario, e che in realtà è sempre più connesso ai maggiori circuiti artistici internazionali.

Mauro Lazzarotto

NENDO/Palazzo Visconti di Giulia Milza_testo edito pubblicato su KRITIK #16/17 il 21 Giugno 2012

"To live together in the world means essentially that a world of things is between those who have it in common, as a table is located between who sit around it; the world, like every in-between, relates and separates men at the same time."

Hannah Arendt, *The Human Condition*

The Japanese firm Nendo, led by thirty-four year old Oki Sato, *Wallpaper Magazine's* "Designer of the Year 2012," could not have chosen a better opportunity than Milan Design Week to celebrate its tenth year of activity.

Far from any intention of complacent self-congratulation, the solo exhibition "trial & error", that graced the piano nobile of Palazzo Visconti from 17th to 22nd of April, instead of a sterile exaltation of objects designed by the Tokyo team, assumed the form of a 360° story about the space around them.

This is confirmed by the location choice, the seventeenth-century Palace commissioned by the Spaniard Carlo Bolagnos, not far from Piazza San Babila, whose interiors strongly contrast with the pieces on exhibit. The splendor of the Visconti rooms speaks to the studio's formal lexicon which is reduced to its essence, the murkiness of the setting is livened up by the brightness of the furniture and the Rococò redundancy of marble and stucco is attenuated by the lightness of the minimal forms.

Attention is focused on the empty space that is around the objects, which intertwine with an intricate web of not-only-visual relationships with the surrounding space and the audience, making the atmosphere vibrate.

The dynamic linear structures of the products are not just the result of a process of dematerialization which focuses on the essence rather than on appearance, but are above all a

praise to agility and encourage visitors to move through the space.

In mounting its retrospective, Nendo never gave up on the ever difficult challenge of communicating the intangible: by stimulating the emotional interpretation of the public, they investigate the margin of inter-Action of the design.

In the last ten years, the studio has produced more than 200 individual designs, a polyhedric repertoire including glass, furniture, lamps, seating, and modular systems.

New prototypes and limited editions scatter the five halls of the Baroque palace. The items in the firm's newest collection, "1%," include products such as the win-tea cup, the top-tea set, the blockvase, the stack-sake set, and the shrink-plate. Each item in this collection is limited to 100 copies, a choice which one may interpret as an effort to increase the value of each piece while praising a minimalist design.

In an era in which we feel overwhelmed by mass production while simultaneously fiercely critical of the contamination between art and design, "1%" identifies the solution: in media stat virtus. Neither few nor millions, but a hundred; the perfect number, according to the Japanese firm, to enjoy the idea of owning a part of the entire production.

This collection illustrates that the fleeting border between the fields of art and design is easy to cross, and it's not just a matter of numbers.

As Oki Sato said several times, although his creations have a deep aesthetic effect on their audience and establish a strong emotional bond with them, he is not an artist and does not create something from what he intuitively finds beautiful or interesting. There must be logic and meaning. Sato's process of creating does not start with a white canvas, but with a problem to solve. The fragile beauty of his designs is more a result than a criteria, and this is what secretly links his inexhaustible creative vein to the architecture field.

In addition to "1%," the exhibition brings together pieces from five other collections of furniture designed and developed over a series of solo exhibitions: the modular shelving system known as "Scatter Shelf" (Friedman Benda Gallery, New York, and Carpenters' Workshop Gallery, London and Paris) is a black shelf made from thin strips of black acrylic sheets; the "Farming-net" lamps (Carpenters Workshop Gallery, Paris, 2012) are made from agricultural nets originally used to protect produce from harm; the carbon fiber collection "Visible Structures" (High Museum, Atlanta, 2011); "Thin Black Lines" (Philips de Pury at the Saatchi Gallery, London, 2010), the series of seating and furniture whose structures are defined by a simple, dark line; and the specimen edition "Object Dependencies", which further questions the relationship between furniture and other objects by way of weakened and dynamic pieces that require additional support from objects in order to increase their stability or alter the way they function.

The leitmotif of the objects on display is a measured and rational elegance that does not trace its roots in an exclusively cultural factor, but is the fruit of an uncommon sensitivity and intelligence.

"trial & error" is a programmatic title that perfectly suits the non-stop empirical research of a firm known for its eclecticism.

The attention to detail and the will to deeply investigate the properties of the most different materials in an attempt to obtain formal and unpredictable effects have been the research territory of this design studio from Tokyo. Nendo dedicated the exhibition to the attempts and the mistakes in which its designers have invested, and invest daily, in order to feed their production. Furthermore, it is actually Nendo's passion for experimentation and courage to dare that makes it possible to find a further connection between the bizarre, late Baroque decoration of the historical residence and the unusual shapes of imaginative and delicate beauty proposed by the studio.

"trial & error" was an exhibition which looked beyond the confines of shape and which found its identity in the space that envelopes bodies, that osmotic band of relation which should be cared for.

Giulia Milza

VERSO UN MODERNISMO FREE FORM _ sull' apparente libertà digitale di Giacomo Pala _ testo inedito

- Form and Space

"l'arte è ciò che tutti sanno che cosa sia" _ Benedetto Croce

Che cos'è l'architettura?

A questa domanda, ammesso che abbia senso porla, si potrebbe rispondere in molti modi. Ammesso che abbia senso rispondere.

C'è stato, però, un lungo periodo in cui la risposta c'era e non era nemmeno difficile trovarla. Dall'ottocento agli anni '60 del novecento la risposta che avremmo ricevuto sarebbe stata, magari con alcune variazioni su tema:

"l'architettura è l'arte di creare spazio".

Questa affermazione ha governato il racconto modernista dell'architettura, un racconto che, partendo dalla tradizione teorica mitteleuropea di filosofi e teorici quali Gotthold Ephraim Lessing, Heinrich Wölfflin e Alois Riegl, vedeva nella forma il principale elemento e contenuto dell'arte. Ogni arte nel suo diverso ambito disciplinare.

Tra gli ultimi teorici di questo modo di intendere le arti spiccano due figure fondamentali per l'evolversi (anche se per contrasto) della teoria e pratica artistica degli anni seguenti: l'americano Clement Greenberg e, in architettura, l'italiano Bruno Zevi.

Greenberg, grazie alla pubblicazione di testi quali "Avant-Garde and Kitsch" o "Towards a new Laocoon" formula il concetto di "medium specificity", vale a dire: il contenuto dell'arte "vera" (da cui la contrapposizione tra avanguardia e kitsch) è la sua specificità mediale.

Poiché la pittura modernista è, secondo il critico americano, figlia del processo che porta l'arte a liberarsi dalla sua funzione narrativa e rappresentativa, arrivando a sostituire gradualmente il "soggetto" con il "contenuto", l'avanguardia rappresenta la forma più "alta" d'arte, il cui più grande esponente, nell'America degli anni in cui scrive Greenberg, è Jackson Pollock, il quale arriva addirittura a liberarsi del cavalletto, entrando fisicamente nella tela.

Zevi, invece, interpreta l'architettura come l'"arte di creare spazio", ovvero, detto con le parole che avrebbe usato Greenberg, vede la qualità ultima dell'architettura nella sua specificità mediale, in questo caso lo spazio.

Anche Zevi, come Greenberg, inserisce questa teoria all'interno del racconto storico che vede l'evoluzione dell'architettura come il processo che porta alla progressiva liberazione delle qualità spaziali (è ormai quasi leggendaria la mostra su Michelangelo che organizzò nel 1964 in cui venivano mostrati i modelli dello spazio interno degli edifici dell'artista architetto).

- The medium is the message

"L'architettura è l'arte di sprecar spazio." _ Philip Johnson

Il racconto modernista ha, tuttavia, una battuta d'arresto:

Negli anni '60 la cultura di massa cambia il paradigma culturale dell'occidente. La "brillo box" diventa arte, nasce l'happening, il kitch acquista "valore" e la riscoperta della storia e le visioni utopiche liberano le discipline artistiche dalla narrazione modernista e dalle sue prescrizioni. In arte si passa dalla "medium specificity" di Greenberg all'"Aboutness" di Coleman Danto e alla "postmediality" di Rosalind Krauss.

_ Il contenuto dell'opera d'arte non è più il suo "medium" ma il suo concept

_ L'opera d'arte si rifà ad "altro da sé"

In architettura avviene lo stesso cambiamento. Alle sette invarianti dell'architettura moderna vengono sostituite regole non prescrittive, flessibili, reinterpretabili.

Vengono pubblicati testi che rifondano e cambiano il territorio della disciplina architettonica: "Learning from Las Vegas" di Robert Venturi, l'"Architettura della Città" di Aldo Rossi, "Collage City" di Colin Rowe.

Inizia l'epoca postmoderna: il passato diventa un repertorio dal quale poter attingere, gli edifici diventano un mix di citazioni e la forma un gioco compositivo che si evolve fino a incorporare il tanto odiato "moderno" nel patrimonio storico da recuperare.

Questo è il caso dei giovani Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Frank O. Gehry, Bernard Tschumi, Coop Himmelb(l)au, Peter Eisenman e Daniel Libeskind che, "modernisti a loro insaputa" [1], riprendono i temi formali, svuotati dal contenuto ideologico e propagandistico, del "moderno", cominciando un ampliamento dell'orizzonte disciplinare architettonico che avvia il processo che (forse) porterà alla sua definitiva distruzione.

Da questo momento, convivono una moltitudine di idee e modi di intendere il progetto. Da Bjarke Ingels a David Adjaye, da Jurgen Mayer a Junya Ishigami.

Esiste tuttavia un mondo a sé stante, che, anche se non del tutto svincolato dall'ibridazione con altre discipline, cerca una sua dimensione autonoma.

È il mondo della così detta "digital architecture". Un mondo in cui l'architettura è pensata tramite gli strumenti digitali e che ha come parole d'ordine interattività, connettività, computazione.

Un genere architettonico, che, fondato (consapevolmente?) dagli allievi dei "modernisti a loro insaputa" trasforma in regole le idee dei padri andando a generare una visione di anno in anno sempre più prescrittiva.

- Geometry of Space

"And you may ask yourself, Well...How did I get here?" _ David Byrne

La "Digital Architecture" è un mondo a sé le cui scuole (si pensi allo IAAC di Barcellona, alla die Angewandte Kunst di Vienna, alla Bartlett School of Architecture di Londra o allo SCI-ARCH di Los Angeles) forniscono una specializzazione in questo campo dando basi teoriche, strumenti e tecnologie per lo studio approfondito della computazione in architettura.

Un mondo dove esiste un sistema di pubblicazione per un determinato settore di mercato (numeri dedicati di "Architectural Design", vari blog tra i quali SuckerPunchdaily.com o eVolo.com) e dove, ovviamente, esiste un' élite di architetti specializzati in questi temi.

È interessante notare come, ascoltando o leggendo i testi, interviste o lectures di architetti quali Greg Lynn, Tom Wiscombe, Hernan Diaz Alonzo, Robert Stuart-Smith o Patrick Schumacher, spesso (in realtà quasi sempre) torni il tema dello spazio e del modo in cui è stato prodotto come discriminante per definire la qualità di un progetto.

Tralasciando le implicazioni tecnico/costruttive come il "form finding" o la tecnologia BIM, dal punto di vista teorico lo spazio torna a essere elemento centrale nell'architettura, il progetto torna ad essere la capacità di riflettere e operare sul proprio medium (spazio) e, viceversa, tramite i progressi tecnologici per il disegno e la costruzione, il progetto è figlio del suo medium.

Se si legge il catalogo dei lavori degli studenti dello studio di Greg Lynn all'Institute of Architecture della Die Angewandte Kunst di Vienna[2], si nota subito come il docente abbia catalogato i migliori lavori degli studenti secondo le seguenti categorie "spaziali":

"surface: form", "surface: effect", "volume: poche", "volume: void" .

Poco importa se alcuni architetti parlano di "estetica decadente" ed altri di processi atti al raggiungimento di un maggiore grado di sostenibilità del progetto.

Tutti questi protagonisti della scena avanguardistica contemporanea, ne parlano spiegando i processi che usano per generare le forme che portano a quel determinato risultato piuttosto che ad un altro come se l'unico giudizio esprimibile fosse sul modo in cui si arriva a una soluzione, piuttosto che criticare la soluzione stessa.

Questo atteggiamento sembra riprendere i temi già espressi dalle avanguardie inizio novecento. Viktor Sklovskij, per esempio, nel suo testo "L'arte come procedimento" del 1917, rintraccia la possibilità di dare un giudizio di merito a un'opera d'arte solo nello studio del procedimento usato per arrivare al fine di sfamiliarizzare la nostra percezione.

Ritornano in primo piano l'attenzione per la letteralità della forma, i valori estetico-visivi del progetto e l'integrità tridimensionale del modello.

Come scrive Clement Greenberg in "verso un più nuovo Laoconte":

"[...] l'artista si rivolge al medium del proprio mestiere. Se deve avere una validità estetica, il non "figurativo" o astratto non può essere arbitrario o accidentale, ma deve nascere dall'obbedienza a un qualche obbligo o modello originale. Una volta che si è rinunciato al mondo dell'esperienza esterna, comune, si può ritrovare quest'obbligo solo in quegli stessi processi o discipline con i quali l'arte ha imitato in passato il mondo dell'esperienza comune. Tali processi e

discipline diventano essi stessi oggetto dell'arte [...] [3].

Cambiando la parola artista con architetto e arte con architettura, questo breve estratto dal testo di Greenberg del 1940 sembra descrivere la situazione dell'avanguardia odierna.

Di fronte a questo scenario, nel quale riprende forza una funzione prescrittiva della teoria progettuale e in cui una definizione di genere come "digitale" imbriglia gli architetti all'interno di un determinato sistema di riferimenti culturali, sorgono spontanee le seguenti domande (polemiche ?)

- Il valore di un progetto è davvero nella sua autonomia linguistica o lo è anche nel suo contenuto concettuale e programmatico?
- è possibile usare queste tecniche digitali in un modo alternativo e più personale senza rimanere imbrigliati da un linguaggio e tecniche stilistiche internazionali?

Sicuramente il digitale non può essere liquidato come un' evasione o un momento passeggero ma forse, la sua teoria, perdendo in futuro la maschera neomodernista che sembra indossare, potrebbe rivelare un mondo più vario e aperto del previsto.

Giacomo Pala

NOTE

[1] Philip Johnson, Mark Wigley (edited by), "Deconstructivist Architecture", the Museum Of Modern Art New York, 1988

[2] Kristy Ballie e Brennan Buck (edited by) "Visual Catalog: Greg Lynn's studio at the University of Applied Arts, Vienna Springer Wien New York , 2010

[3] Clement Greenberg, "Towards a new Laocoon", Partisan Review, 1940

Gocce di Paolo Panetto_testo inedito

"Limiti, vincoli, a malapena qualche possibilità: non sono questi i punti di partenza per eccellenza? Come sempre, ecco è così che ci piace vedere la questione" [1].

Sono queste le parole con cui Jan De Vylder dello studio "architecten de vylder vinck taillieu" accetta la proposta di disegnare la copertina del numero 954 di Domus. La copertina, completamente bianca, è l'introduzione ideale alla presentazione di tre case progettate in Belgio dal suo studio. Nella successiva intervista, viene introdotto e definito il termine contesto, non solo come luogo con cui inevitabilmente rapportarsi durante ogni operazione compositiva e progettuale, ma soprattutto come sommatoria di persone, eventi culturali, limitazioni, vincoli. La ricchezza espressiva dei loro progetti sembra proprio nascere da questa complessità. Fare di necessità virtù.

L'intervista descrive in modo approfondito l'approccio progettuale dello studio belga riferendosi alle tre case, indagandone differenze, caratteristiche e continuità logica. Esplicita l'idea che il progetto deve lasciare aperto un margine, uno spazio di adattabilità. "Non si tratta di costringere le persone ad abitare in un concetto. Si tratta di imparare, come architetto, a lasciare che il concetto cambi e si trasformi in architettura reale" [2].

Adattabilità, il progetto disponibile ad accogliere nuove variabili. La pagina bianca.

Il linguaggio architettonico è scarno, a volte rude, lo-fi per dirla con una definizione tipica di qualche band primi anni Novanta. Una trascuratezza apparente ma studiata e dettagliatissima che ormai è diventata l'etichetta dello studio, e, come tutte le etichette, forse, anche il limite.

La cosa che appare più interessante del lavoro realizzato dallo studio "architecten de vylder vinck taillieu" è il bisogno di tornare a riflettere sul senso delle operazioni progettuali che compongono un progetto di architettura.

Saper affrontare l'imbarbarimento [3] attraverso la riscoperta della vera essenza del costruire e dei linguaggi dell'architettura. Non un'architettura facile, superficiale, composta da suggestioni e citazionismi trovati in rete nei siti di architettura più noti che quotidianamente elencano progetti troppo spesso simili.

Dopo aver descritto la geniale intuizione di Larry Page e Sergey Brin e la nascita di Google, Alessandro Baricco introduce il concetto di "superficie al posto di profondità". Parlare di profondità è la possibilità per contrastare un imbarbarimento in atto, che non deve essere pensato necessariamente con un'accezione negativa. Il fenomeno è in corso e tutti ne siamo immersi.

Baricco lo legge, lo interpreta e lo scarnifica.

Per un architetto la parola "profondità" significa prendersi tempo. Significa approfondire. Il fenomeno del moltiplicarsi in rete di siti che sono dei grandissimi e completi elenchi di architettura contemporanea, rende disponibile una quantità di informazioni e suggestioni impensabile fino a pochi anni fa. L'imbarbarimento comporta rapidità, il Barbaro analizzato da Baricco si costruisce sistemi passanti che ti rilanciano continuamente in avanti, o meglio, che ti fanno scivolare in superficie.

Una quantità di architettura contemporanea è a disposizione nei principali siti di architettura. Tutto è presentato senza giudizio (o pre-giudizio), in una sorta di appiattimento continuo.

Inoltrarsi in questi cataloghi è una pratica ormai in uso, che permette di essere molto rapidi e fluenti nelle ricerche, ma, allo stesso tempo, approssimativi e superficiali. Chi non sa andare in profondità non può apprezzare la complessità del progetto, restando in superficie si rischia di scivolare via, passare ad altre cose, più visivamente affascinanti.

È un fenomeno in corso, anche la critica contemporanea ne è in balia e, ad esempio, la fama che Jürgen Mayer H. si sta costruendo attraverso alcuni progetti di edifici istituzionali in Georgia, ne è l'esempio più calzante. Superficialità, specchietti per le allodole.

Francisco e Manuel Aires Mateus da anni portano avanti una delle ricerche più interessanti sulla costruzione dello spazio architettonico e sulla sua rappresentazione. Una riflessione costante sulla spazialità e sul senso del fare. Sul significato, ad esempio, che assume progettare un'apertura in un edificio, del riquadrare una bucatina che seleziona una porzione di paesaggio, un'inquadratura che va dotata di un significato architettonico e costruttivo. Dall'idea di cornice si passa al controllo degli spessori, degli allineamenti, della complanarità delle parti, di come si gestisce il profilo e le teste della pietra e i raccordi. Profondità.

I loro lavori sono uno dei migliori esempi di coerenza di un percorso di ricerca ventennale, un percorso partito lentamente grazie alla realizzazione di una serie mirabile di case unifamiliari in Portogallo e alla definizione di una rappresentazione bidimensionale fatta di alternanza di campiture bianche e nere che è diventata il manifesto dello studio. Una scansione cromatica che rappresenta in pianta e in sezione l'idea stessa della scansione spaziale che sta alla base della loro architettura. Si tratta di uno dei pochi studi contemporanei che ha saputo coniugare a una significativa capacità ideativa e costruttiva, una nuova idea rappresentativa, ossessiva e assoluta. L'intervista fatta a Manuel e Francisco Aires Mateus presente in apertura de "El Croquis" [4] a loro dedicato, bella e approfondita, risulta fondamentale per comprendere un tipo di approccio al progetto che in questi anni non era emerso e riconduce ad alcuni concetti che sono stati espressi da Jan De Vylder e che vale la pena evidenziare. Parlando della casa di Alenquer, i Mateus raccontano un episodio interessante. Il progetto nasce come il recupero di una casa esistente e l'intenzione era di ripensare la spazialità interna, un tema caro allo studio che sarà portato avanti nel loro progetto successivo, la casa a Azeitão. A cantiere quasi iniziato la copertura e i solai crollarono trasformando l'edificio repentinamente in un rudere, lasciando in piedi la sola, spesso, traccia muraria di sette metri di altezza. A questo punto le condizioni cambiarono il progetto doveva mutare, il contesto in qualche modo si è modificato, bisogna pensare a un nuovo progetto che trovi nuove ragioni e senso. Il vero tema portante del progetto diventa la ricerca delle tensioni spaziali tra il nuovo corpo edificato e i muri, tra il nuovo e la rovina il cui stato viene cristallizzato attraverso una finitura in intonaco bianco. Fare di necessità virtù. Altro tema fondamentale nella conversazione è la rivendicazione a interrompere il processo progettuale, a fermarsi, a ritrovare in una pausa le ragioni delle scelte. Prendersi il tempo per cancellare tutto quello che è in più, smussare il superfluo, cercare l'essenziale.

Bisogna abbandonare l'idea, figlia del Moderno, dell'architetto "creatore", idea pericolosa, che illude, che fa sognare un potere che l'architetto non ha.

Non si tratta di un atteggiamento remissivo o pavido. Non si tratta dell'immobilità che racconta Francesco Targhetta in "Perciò veniamo bene nelle fotografie"[5], un romanzo in versi sulla condizione della generazione nata tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, cresciuta guardando le tv private e mangiando merendine piene di conservanti. "Non si muove nessuno, qua, perciò veniamo bene nelle fotografie". Racconta di un vuoto interiore, che immobilizza, di una condizione generazionale diffusa, il tutto è strutturato intorno a un unico grande vuoto. Targhetta però si riferisce a un'immobilità che alla fine diventa attesa. Si tratta, invece, di individuare le nuove regole del gioco, assimilarle e muoversi tra gli ostacoli aprendo vie inedite.

Assumere, da un certo punto di vista, l'andatura claudicante, incerta e asimmetrica di Cheyenne / Sean Penn in "This must be the place" di Paolo Sorrentino.

L'architetto che cerca di leggere la complessità contemporanea deve sapersi districare come un contorsionista tra un insieme di leggi, regolamenti, vincoli, figure professionali, deve saper unire richieste contrastanti, gusti della committenza e nevrosi personali. E deve sapersi insinuare in quell'unico interstizio libero. Il contesto contemporaneo è più complesso di quello descritto da Christian Norberg-Schulz alla fine degli anni Settanta. Oggi la faccenda è drammaticamente più difficile, le variabili che entrano a far parte e servono a definire il termine contesto sono numerose, contrastanti a volte dissonanti. Ritornano le parole di Jan De Vlyder, la capacità di adattamento progettuale e la ricerca di senso dei Mateus, ritornano i Barbari.

Baricco sostiene che siamo in piena mutazione e dobbiamo dotarci di branchie per sopravvivere e adattarci. In pieno imbarbarimento bisogna saper stare in superficie per saper leggere la contemporaneità e allo stesso tempo fare profonde immersioni sul senso e il significato delle cose. Il vero talento è sapersi districare in questa concatenazione di variabili.

Il progetto contemporaneo deve saper andare in profondità alle scelte. Ogni scelta deve essere debitamente soppesata, nulla è facile, tutto deve dotarsi di senso. E di pazienza. Come una goccia che costantemente scava nella roccia e va in profondità.

Non hai padroni. Lo so.

E non hai limiti e non hai risposte

ma solo un vago senso di eleganza

per questo ti insegno la pazienza

è così che ogni goccia di me scava la tua schiena

lentamente

con un ritmo costante

è così che ogni goccia di te scava la mia schiena

lentamente

con un ritmo costante

Paolo Benvegnù, La schiena, 2008

Paolo Panetto

Il coniglio dorato. Riflessioni semiserie sul kitsch di Rosa Sessa_testo edito pubblicato su Amor Vacui, www.amorvacui.org, 1-05-2012

Le recinzioni e i varchi sono segni particolarmente affascinanti del territorio. Trovo suggestiva la loro capacità di limitare lo spazio, di attribuire nuovo senso ai luoghi, di distinguere ciò che è dentro da tutto il resto.

Ogni recinzione distacca cose e persone dal mondo esterno. Inoltre indica a tutti inequivocabilmente l'appropriazione di uno spazio. I modi e le forme di questi limiti raccontano molto della personalità di chi li occupa.

Le mie recinzioni preferite sono i muretti a secco che disegnano i campi. Li trovo bellissimi.

Realizzati con le pietre che il contadino raccoglie nel suo terreno, rappresentano il perfetto equilibrio tra atto artificiale e contesto naturale. E poi sono bassi. Così bassi che non è mai davvero difficile scavalcarli. Quei muretti non sono la separazione tra il mio e il tuo, ma rappresentano un segno necessario per rispettare il mio, il tuo e il paesaggio che ci ospita.

All'opposto del muretto a secco c'è il cancello metallico, con telecamera incorporata e, soprattutto, temibili leoni da guardia placcati oro in bella posa sulle colonnine del varco principale. A volte ho trovato anche dei cani in luogo dei leoni, ma sono sicuramente questi ultimi che più impressionano la mia fantasia. Immagino gli interni della villa altrettanto sfarzosi e minacciosi, con zampe leonine che spuntano sotto ogni mobile e sotto ogni frangia delle larghe poltrone. E cosa mi raccontano questi luccicanti felini dei loro padroni? Innanzitutto il loro cattivo gusto. Poi la loro ansia di possesso di quel luogo, che rende sicuramente poco desiderata la mia curiosità. Mi figuro i proprietari arroganti, volgari e flaccidi.

E' davanti a un impenetrabile cancello del genere, con indimenticabili leoni pettoruti a zampa alzata in bilico sulle pigne, che ho iniziato a pensare al coniglio dorato.

Quando avrò una casa, questa sarà uno spazio pieno di luce, pieno di aria e pieno di libri. Uno spazio pulito, libero e facile da spolverare. Non ci saranno tappeti e nutro scetticismo anche nei confronti dei soprammobili. Ma non potrà mancare lui, il coniglio dorato. La nota stonata del mio salotto (o del mio cancello, se dovessi mai averne bisogno), un pugno nell'occhio, un gesto folle nel suo essere così squisitamente kitsch!

Il coniglio sarà la mia risposta al leone: in un sol colpo prenderò in giro sia il cattivo gusto, sia il velleitario minimal chic della mia casa.

Sono circa due anni che sono alla ricerca del mio coniglio dorato. Ho visitato mercatini dell'usato e raffinati store di design e arredamento, incuriosita da tutto ma con un'idea fissa in testa: il mio occhio era sempre pronto a scorgere anche nel disordine più fitto un paio di orecchie lucenti.

Invano.

Poi, all'improvviso, l'incontro fortuito in un elegante negozietto di via del Boschetto a Roma. Era lui, era assolutamente lui, in bella mostra su un ripiano. Lui, dolce e dorato come lo avevo sempre immaginato. Stilizzato ma non tanto da occultare la tenerezza del suo musetto. Mi sono avvicinata. L'ho accarezzato: era perfetto.

A un tratto la delusione: alla base del pon pon della sua coda spuntava un filo. Il coniglio dorato, il mio coniglio dorato, era in realtà una lampada.

L'idea che a qualcuno possa venire in mente di utilizzare un coniglio dorato come lampada mi ha fatto inorridire. E poi ha fatto scaturire in me diverse riflessioni.

I REGOLA DEL BUON OGGETTO KITSCH: ASSENZA DI UNA FUNZIONE

Un oggetto kitsch è un oggetto kitsch. E, come tale, deve assumersi le proprie responsabilità. L'inutilità del suo essere e della sua presenza deve essere assolutamente sublimata. Un oggetto kitsch che pretende di assolvere a una funzione è un oggetto che si rinnega, che finge e che pertanto risulta disonesto e insincero.

Un oggetto kitsch coraggioso e sicuro di sé potrebbe entrarvi in testa e non uscirne più.

Paradossalmente solo se privo di funzione potrebbe sembrarvi assolutamente indispensabile possederlo.

-Postilla alla I regola: La lampada è lampada.

Se ho bisogno di un punto luce sceglierò una lampada a forma di lampada. Di sicuro non mi verrà in mente di acquistare un coniglio luminoso.

II REGOLA DEL BUON OGGETTO KITSCH: UNA IDEA, MOLTEPLICI INTERPRETAZIONI

L'idea originaria rappresenta sia il progetto che il significato dell'oggetto kitsch. Il kitsch più puro sarà portatore di una forte carica di intelligente ironia. Tuttavia è ragionevole aspettarsi che il significato dato dal progettista sarà diverso dal significato che l'osservatore attribuirà all'oggetto. Non si tratta affatto di fraintendimento. Il nuovo sforzo interpretativo alla base dell'apprezzamento di un oggetto kitsch ne rappresenta uno degli aspetti essenziali più autentici e affascinanti.

III REGOLA DEL BUON OGGETTO KITSCH: ZOOMORFIA

Un vero oggetto kitsch non finge di essere un oggetto di design di tendenza assumendo forme cool e colori glam. La sua forma, però, non può nemmeno apparire priva di suggestione.

L'essenza del kitsch è pertanto rappresentata dalla zoomorfia.

IV REGOLA DEL BUON OGGETTO KITSCH: ANTROPIZZAZIONE

Che l'oggetto kitsch si ispiri a forme vegetali o animali, il vero salto di qualità è rappresentato dall'antropizzazione del soggetto. Ciò avviene mediante l'utilizzo di capi di abbigliamento, accessori moda o altri particolari tipicamente umani, come ad esempio le espressioni del volto o le pose del corpo. Simili espedienti aiutano a definire la personalità e le caratteristiche dell'inconsueto personaggio.

-Postilla alla IV regola: Ogni lasciata è persa.

Ricordo ancora con rimpianto una ricca vetrina: vi spiccava il busto di un cane, razza boxer, dall'aria corruciata e fiera. Nonostante ciò, l'attenzione non poteva che ricadere sulla giubba

militare rossa con tanto di gradi e stellette al valore che il canide impettito indossava. Era irresistibile e costava (incredibilmente) solo 12 euro. Perché mai non l'ho acquistato resta ancora oggi una dolorosa domanda senza risposta.

V REGOLA DEL BUON OGGETTO KITSCH: PLACCATURA ORO

Un onesto oggetto kitsch sa di essere un oggetto unico e prezioso. Negargli una placcatura, l'applicazione di gemme o una smaltatura scintillante ha la stessa gravità di un efferato delitto.

Rosa Sessa

YOUNG ITALIAN TALENTES

28 Agosto – 17.00pm-20.00

Università IUAV, Palazzo Badoer, San Polo 2468

Evento aperto al pubblico

presS/Tmagazine

Lettera di critica dell'architettura che affianca presS/Tletter. Ai sensi della Legge 675/1996, in relazione al D.Lgs 196/2003 La informiamo che il Suo indirizzo e-mail è stato reperito attraverso fonti di pubblico dominio o attraverso e-mail o adesioni da noi ricevute. Si informa inoltre che tali dati sono usati esclusivamente per l'invio della presS/Tletter e di presS/Tmagazine. Per avere ulteriori informazioni sui suoi dati, che di regola si limitano al solo indirizzo di e-mail può contattare il responsabile, Luigi Prestinenzza Puglisi, all'indirizzo l.prestinenzza@gmail.com. Tutti i destinatari della mail sono in copia nascosta (Privacy L.75/96).

E' gradito ricevere materiale che può essere trasmesso via mail all'indirizzo presstmagazine@fastwebnet.it. Il materiale, a giudizio insindacabile della redazione, sarà divulgato quando se ne intravede un potenziale interesse. I giudizi espressi negli articoli non esprimono l'opinione della redazione ma dello scrivente. Si ringraziano i progettisti per le informazioni relative ai credits e per il materiale iconografico che viene concesso gratuitamente, libero da diritti relativamente alla circolazione di questa newsletter. Il materiale mandato in redazione, che è anche il luogo dove sono custoditi i dati, viale Mazzini 25, Roma, non verrà restituito.

REDAZIONE: Anna Baldini, Diego Barbarelli, Valentina Buzzone, Diego Caramma, Maria Elena Fauci, Massimo Locci, Moreno Maggi, Zaira Magliozzi, Roberto Malfatti, Valerio Paolo Mosco, Gulia Mura, Patrizia Pisaniello, Ilenia Pizzico, Luigi Prestinenzza Puglisi, Federica Russo, Monica Zerboni.