

Bloom

RIVISTA TRIMESTRALE DI ARCHITETTURA
NUMERO 28 2019



Eduardo Tresoldi, Sapi, 2019

Bloom

Rivista trimestrale di Architettura

-

direttore responsabile

Dario Giugliano

direttore scientifico

Antonio F. Mariniello

vice direttore

Gianluigi Freda

comitato scientifico

Renato Capozzi

Alberto Cuomo

Tzafirir Fainholtz

Gianluigi Freda

Dario Giugliano

Sergio Givone

Antonio F. Mariniello

Giovanni Menna

Silvano Petrosino

Federica Visconti

redazione

Paola Galante (coordinatore)

Alberto Calderoni

Maria Gabriella Errico

Maria Lucia Di Costanzo

Claudia Sansò

Francesco Sorrentino

Giuliano Zerillo

editoriale

05 **Continuare ed errare**
Antonio F. Mariniello

saggi

09 **L'architettura tra sparizione e nudità**
Alberto Cuomo

27 **Origini del modernismo brasiliano nelle opere di
Warchavchik, Levi e Altberg**
Gianluigi Freda

opere

45 **Una scuola, una strada, una piazza: Montessori College
Oost di Herman Hertzberger**
Francesco Sorrentino

luoghi

53 **Genova (per noi)**
Paola Galante

recensioni

59 **Il tempo diviene, il tipo permane**
Claudia Sansò

editoriale

Continuare ed errare

Rinnovando e potenziando i propri organismi editoriali (dalla Direzione, al Comitato scientifico, al Comitato di redazione), riprende le pubblicazioni Bloom, rivista online di Architettura fondata e già diretta da Alberto Cuomo (che ora mi passa il testimone) come periodico del Dottorato di Composizione Architettonica inter-facoltà (Napoli Federico II, Palermo e Reggio Calabria), ben prima della ristrutturazione e riunificazione dei percorsi di formazione per la Ricerca in unica Scuola di Dottorato. La rivista mantiene la sua costitutiva e riconoscibile caratterizzazione disciplinare raccogliendo contributi e saperi specifici concorrenti al consolidamento e allo sviluppo teorico/progettuale e critico della Composizione come permanente attività ideativa e centrale nel Progetto di Architettura.

In quale scenario si decide di riproporre in rete Bloom? La crisi delle riviste di architettura in veste cartacea (costi sempre più insostenibili della stampa contro un accesso alle informazioni apparentemente sempre più libero e gratuito) non fa che trasferire anche sul web, indubbiamente già affollato da innumerevoli testate e siti una generale condizione culturale contemporanea, vale a dire la crisi di un reale dibattito pubblico razionale e non ansioso, capace di sfuggire alle tentazioni di intervento nei *social network* imprigionato dal limite dei caratteri digitabili. In realtà solo una argomentazione distesa e libera, un autentico discorso critico, sarà in grado di rilanciare effettivamente la ricostruzione, anche oltre gli interessi accademici, di una opinione pubblica avveduta sulla natura e sulle vicende - in una parola sul destino - dell'architettura come attività intellettuale, come tecnica e arte civile delle trasformazioni umane dello spazio fisico, per le città e per i territori. Il *web* può estendere il campo di azione intellettuale dell'interesse non consumistico per l'Architettura. Persino in ambito accademico, una malnata (e mal praticata) riforma degli studi in Italia, che di fatto penalizza i fondamenti umanistici del nostro sapere, sta declinando verso una ipertrofica e utilitaristica produzione di pubblicazioni "per la carriera"- magari in linea con gli algoritmi della valutazione nei concorsi - e verso una allarmante perdita di interesse per l'approfondimento critico e la messa in discussione dei paradigmi più corrivi e convenzionali, a favore piuttosto di una crescita di patologico interesse verso il "mercato delle immagini" e delle cifre autoriali. Una ipertrofia convegnoistica, il più delle volte autoreferenziale, una nebulosa di informazioni frammentate e senza vere connessioni, prive di filtri critici, provoca evanescenza culturale, insofferenza verso la ricerca di ragioni dei fenomeni, e disorientamento sul "che fare". Tra chi studia e insegna oggi nelle Scuole di

architettura, l'effetto di ciò è sotto gli occhi di tutti, e cioè l'annientamento della capacità di giudizio critico su ciò che accade e si produce nell'universo dell'attività architettonica: dalla storia alla critica, alla produzione progettuale professionale, alla didattica del progetto nelle università europee.

Nelle travolgenti meraviglie delle tecnologie di comunicazione, nell'accumulo immane dei *Big-Data*, tutto si ammassa nella Rete, dove convivono - senza apparenti crisi di rigetto - commoventi dilettanti, boriosi incapaci, inconsapevoli "negati" e personalità geniali e autentiche, conformismi politicamente corretti verso i linguaggi più corrivi o cripto-reazionari, insieme a patetiche trasgressioni che ormai non scandalizzano più nessuno. Sepolte ormai le antiche e robuste spoglie della stroncatura critica, tutti sembrano voler allontanare il rischio di comprometersi o restare coinvolti in azzardate scelte di campo o di valore, nella lotta per la urgente necessità dell'Architettura e del suo valore umano come arte seria e responsabile mossa dalle finalità dell'abitare.

Le stesse Società scientifiche che fanno capo alle discipline del progetto, piuttosto che accendere e stimolare il dibattito di fatto lo irretiscono in una deriva auto protettiva e burocratizzante che spegne la conflagrazione della contraddizione tra le potenzialità produttive e di ricerca di un "capitale umano" intellettuale e creativo pure diffuso - da un lato - e la deprimente assenza di trasferimento di tali potenzialità e prodotti effettivi in politiche ambientali/urbane/architettoniche su terreni cruciali per lo sviluppo economico e sociale del Paese. Anzi si allarga la distanza tra questo e le punte avanzate della situazione globale.

Eppure, da sempre e soprattutto nelle fasi cruciali della storia delle società, la battaglia delle idee, il confronto e la discussione pubblica, e gli strumenti adoperati per stimolarla e svilupparla sono - a pieno titolo - la parte "collettiva di ogni ricerca in Architettura: ricerca teorica, storica, critica, ricerca progettuale/costruttiva, fatta salva la condizione individuale (solitaria) in cui ancora si forma una parte della ricerca architettonica. Questa trova appunto nel confronto critico consapevole la sua verifica culturale e sociale che la legittima come attività intellettuale. In tal senso hanno ancora un ruolo insostituibile le riviste di architettura. Tuttavia, queste hanno perso da tempo la funzione di orientamento e sostegno di linee di produzione, di ideologie e visioni storiografiche determinate, più o meno mosse da adesioni coscienti a certe politiche della cultura tutte interne alla fiducia nel ruolo sociale e progressivo di una Modernità dalla doppia faccia ideologica: quella della "libera-

zione” linguistica/sociale antidogmatica quale compimento delle promesse dell’avanguardia, da un lato, e quella della strenua affermazione dell’autonomia epurata da ogni contaminazione sociologica, benché “costruita” essa stessa nella evocazione di basi scientifiche ricercate (ritagliate) fuori della complessità (perché centrifuga ed eteronoma) dei portati più dirompenti del pensiero scientifico e dell’intera vicenda estetica contemporanei, sempre più tentati dalle seduzioni de-responsabilizzanti della Tecnica e dalle visioni del post-umano .

Restano, nel concreto della produzione di fatto dell’architettura e della realtà intera della città contemporanea, i fatti progettuali e costruttivi, le architetture e le forme del loro desiderio che sono i progetti, più o meno tecnologicamente sofisticati ma ormai sempre più condizionati, tranne poche isole di resistenza individuale, dalle logiche finanziarie del Mercato immobiliare globale nella indifferenza di questo persino (o al massimo surrettiziamente e opportunisticamente aderente) a una diffusa quanto epidermica assunzione degli allarmi e dei disastri veri nell’ecosistema umano/terrestre.

Accade il Progetto nella attualità tragica dell’arte desiderante dell’abitare, che non si rassegna al destino della fine e, nell’attesa, continua ad addobbare pietosamente il mondo fisico e vivente, il mondo reale e diseguale, mai pacificato né dalla Tecnica né dalla Politica che, tuttavia, dell’architettura sono condizioni di esistenza. Di questa estrema *pietas* e di questo desiderio Bloom vuole continuare ad essere testimone.

The french scholar Jean Baudrillard, at the end of the last century, explained how the third phase of capitalism that we live has led, through information technology and the transformation of the economy into finance, to the loss of reality. Naturally the real things exist, but the excess of the signs of our world has determined a kind of super-reality where the simulacrum of things is an apparent that arises as a real more real than the real. Even art, devoid of aesthetic value, is a simulacrum of itself that remains in the ritual that still recognizes it by offering it a mere economic value. In turn, architecture is no longer linked to use, to function, nor even to the play of the values of land rent, becoming only the basis for financial derivatives. It therefore oscillates between the desire to disappear and get lost among other languages, in Perrella or Lynn, and the aspiration to a new utopia in which the organic is stirred with the inorganic in the end of anthropocentrism. For Baudrillard, in our world of simulation, art and architecture should push the simulation up to create absolute simulacra in order to re-emerge perhaps the relationship between reality and definitions. And a lot of current architecture in fact appears to be simulation of the construction by creating “wrappings” without content. Against the “wrapping”, V. P. Mosco has interpreted some recent works as manifestations of the “naked architecture” without realizing that they were in their own face a dress.

1985

L'architettura tra sparizione e nudità

La sparizione degli oggetti, nel loro essere segni, agenti dell'universo comunicativo, sostituiti oggi dal proprio fantasma merceologico e immaginale, è uno dei *leitmotiv* delle analisi svolte, alla fine del secolo scorso, da Jean Baudrillard, cui si devono anche suggestive osservazioni sull'esalazione dell'architettura. Incrociando gli studi sul dono di Marcel Mauss¹ con la lettura marxista del capitalismo quale luogo dell'alienarsi di uomini e cose nella merce e, quindi, nel più volatile valore di scambio legato, invece che all'uso, ai dispositivi del tutto astratti delle simulazioni finanziarie, Baudrillard mette in luce come la scambiabilità dei segni in cui trasferiamo, nel mercato come nel linguaggio, gli oggetti, si fondi su termini differenziali (non c'è scambio se non tra differenti) a propria volta fondati su quelle che si direbbe siano differenze originarie di cui essi sono simbolici, quella sessuale o quella più radicale della morte. Anche lo scambio dei valori, quindi, risponde a tale necessità simbolica, la quale, nel mondo occidentale, nel suo culmine moderno, si è trasformata nella costruzione di sistemi chiusi di segni-valori la cui logica ha assorbito e alienato in sé il reale non più aperto allo scambio simbolico, disciplinando i rapporti di uomini e cose. La mutazione che distingue l'età successiva al moderno, ipermoderna più che postmoderna, è caratterizzata da una alienazione di secondo grado, determinata dalla ipertrofia semantica ed economica caratterizzante il mondo comunicazionale-informatico e l'accelerazione nel finanziario del valore di scambio, in una inflazione di immagini e valori tale da perdere sia la realtà che gli stessi segni nei quali si rifletteva, annullando il senso stesso dello scambiare nella dimenticanza delle differenze originarie in una grigia equivalenza dei segni, meri riflessi di sé². L'età dei consumi è pertanto l'età della "alienazione radicale", della estraniamento della stessa estraneità a sé, dove non solo i processi lavorativi ed i prodotti sono reificati nella merce e nel valore più astratto dello scambio mercantile, ma tutto l'intero universo umano fatto di funzioni, pulsioni, sentimenti, viene rivolto al consumo, ovvero all'oggettivazione spettacolarizzata di modelli-segni consumabili, in cui il più intimo sé, estraniato, perviene ad uno scialbo anonimato numerale, ad una piena identificazione cioè, ma come io-massa nella massa consumistica³. L'ipermoderno non manca di cose reali e di segni-valori, essendo anzi l'età dell'iperreale e dell'iperscambio, sebbene l'eccesso dei segni determini una sorta di superealtà, ovvero la fine della cosa reale nella fantasmizzazione del suo simulacro, nel senso che, se la realtà si è sempre data nelle apparenze, nella nostra età della simulazione, il simulacro è un apparente che non rinvia ad alcuna realtà ponendosi esso stesso reale più

reale del reale⁴. Essi cioè sono così tanti da aver creato una distesa di equivalenze in cui è annullato ogni valore, ogni differenza e, con il termine differenziale, l'alterità che li alimentava a fini comunicazionali, sì che tutto concorre a formare indistinte masse unite nel consumo in cui si alienano bisogni e desideri⁵. Capovolgendo l'analisi marxista dove si rilevava al soggetto il feticismo dell'oggetto, per Baudrillard è dall'oggetto che, nella "terza fase del capitalismo" promana una azione seduttiva tale da richiedere la conformazione del soggetto al desiderio alienato della sua appropriazione⁶. La sua critica si rivolge in realtà anche verso l'interpretazione economicista del reale in Marx e, in prima istanza, su quella del "valore d'uso" che, a suo avviso, lo lega ideologicamente, a un bisogno naturale, essendo invece determinato dalla volontà di riconoscersi dei differenti mediante lo scambio di oggetti-segni e, pertanto, quale modo semiologico⁷. In questo senso il passaggio dall'utile, delle cose-segno, al "valore di scambio", proprio al capitalismo e al mercato, in cui l'oggetto si annulla nel segno-merce alienando il suo stesso senso economico, si conduce sino al punto, nella terza fase capitalistica, del mero consumo, in cui esso non è più il referente dei segni divenuti mera marca priva di contenuti⁸. In tale percorso il soggetto, dalla libera estrinsecazione nell'uso e nello scambio di cose-segni, giunge al servaggio nei confronti dell'oggetto e, con la sparizione dell'oggetto cui è asservito, alienato nel consumo, al proprio annullarsi, mentre le tecnologie informazionali e comunicative, che coinvolgono anche l'economia, attuano in valori virtuali, nelle immagini della televisione e del digitale, il "delitto perfetto" del reale e delle apparenze che lo animavano. Secondo il filosofo francese dietro le apparenze non vi è alcuna essenza vera delle cose, sebbene proprio il desiderio di governarle, approntando teorie, religiose, metafisiche, scientifiche, ha vivificato, nelle loro fittizie verità lo sfuggente "reale". Al delitto imperfetto del reale da parte delle passate illusorie visioni in cui sempre esso riappariva pur mantenendo il proprio enigma, si sostituisce pertanto quello perfetto realizzato dalle tecniche attuali della riproduzione virtuale e materiale o del marketing consumistico e finanziario, che ci offrono l'estrema illusione di un reale più reale del reale il quale muore del tutto non essendo più "altro" alle apparenti verità che sempre tentavano di inquadrarlo tenendo in vita la sua proliferante alterità. Di qui una doppia posizione che, da un lato, rileva la fantasmizzazione, l'annientarsi del mondo, come estremo limite del controllo perfetto della realtà la quale, sostituita dalla sua immagine, è posta interamente sotto l'autorità dell'intelligenza artificiale, e, dall'altro, si lascia sedurre dalla vertigine del sen-

za-senso che pure potrebbe valicare, in termini liberatori, ogni dominio⁹. Seguendo il Foucault sebbene “da dimenticare”, secondo Baudrillard se il reale e l’uomo stesso trovavano la loro identità rispecchiandosi in un mondo altro, metafisico, utopico o ideologico, oggi, la sostituzione di quello specchio altro, sia con il darsi immediato delle cose nella presa diretta, sia con il loro simularsi nel virtuale, determina al reale un autoriconoscimento fulmineo, rendendolo iperreale, privo di simbolicità, insopportabile nel proprio doppiarsi, sì da condurre al suo negarsi, ed anzi, al suo annientarsi¹⁰. Ed è forse solo per testare la possibilità di tale estrema scoperta che egli pone attenzione alle opere d’arte, e d’architettura, intese non più luoghi di vita, e neppure di critica al perduto reale, quanto morti “oggetti singolari” in cui si espone il movimento delle cose, dei loro fantasmi, e quindi le tracce del nostro sopravvivere a noi¹¹. Malgrado l’imbarazzo a parlarne in quanto data per finita¹², emerge per l’arte, secondo Baudrillard, ancora un eventuale ruolo e se, nella prima età della merce, Baudelaire riteneva che essa avrebbe dovuto, onde liberare una autenticità, giocare il mercato in una accelerazione della mercificazione mediante il “rincarare la dose sull’astrazione formale e feticcizzata della merce, sulla fantasmagoria del valore di scambio” oltre le sue esaltate stime, sino a fare dell’opera un feticcio, un oggetto di valore assoluto, non più mercificabile, ovvero di valore zero¹³, oggi, concluso un tale processo che ha condotto l’arte alla sparizione, nell’età della supersimulazione, alienazione per eccellenza di ogni cosa nel suo fantasma virtuale o nel “frattalismo” economico derivato dal valore di scambio, essa dovrebbe spingersi verso il paradossale realizzarsi in simulacri assoluti che annullino l’opera stessa. L’arte passata, nella rappresentazione delle cose, aspirava a far affiorare la loro essenza. L’arte moderna, a sua volta, rompendo la figurazione, nell’astrazione pure tendeva a rispecchiare le intime logiche del reale offerte dalla matematizzazione delle conoscenze, o, come è nell’espressionismo astratto degli anni cinquanta a rispondere alla saturazione dei segni operata dai media con l’omologa evidenza di un gesto vuoto (Pollock). Quella del mondo attuale caratterizzato dal dopostoria come un dopo-orgia, l’orgia delle tante innovazioni della modernità, della liberazione di ogni istanza, sessuale, femminile, delle forze produttive e distruttive, l’orgia quindi anche dell’annientamento del tradizionale estetismo artistico nel suo essere merce, sembra vivere una sorta di coazione a ripetere in una condizione analoga a quella di un uomo “che mormora all’orecchio di una donna durante un’orgia: «che cosa fai dopo l’orgia?»¹⁴. Una coazione per l’arte che, malgrado il proprio

“vanishing point”, le impone di continuare il suo esercizio nell’allestimento, dopo quella degli anni sessanta-settanta che annientandosi nella merce simulava se stessa onde tentare di giocare il mercato – v. il primo Warhol – di un doppio ordine di simulazione onde riportare la sua sparizione dall’annientamento alla vita, scoprendo forse il sublime del trash¹⁵. L’oggetto d’arte nell’attuale mondo della simulazione dei valori in cui la merce si fa mero titolo, mostra in tal modo di possedere sempre più il carattere dell’icona, del feticcio liturgico, rituale, connesso non al carattere estetico quanto ad una funzione antropologica comprensiva dell’uso speculativo-mercantile dove è importante, più che l’opera, il suo costo ed il luogo dell’acquisto, in una visione “transestetica” posta oltre ogni disillusione estetica. Non ponendosi più quale oggetto estetico, quindi, l’opera ricava il suo valore non da se stessa, quanto dall’idea, dal concetto di arte che ancora persiste nel rituale sociale, per essere sempre “concettuale”, uno stereotipo cerebrale il cui valore, di merce anche, non è un valore vero, quanto uno stereotipo di valore. Allo stesso modo, anche l’architettura, non più legata all’uso, non essendo più modo di dar forma all’abitare, perduti i caratteri tipologici connessi alle diverse funzioni e, priva altresì di valore nello scambio che si gioca sulle mobilità economiche della rendita fondiaria, si manifesta stereotipo estetico che, come le opere d’arte, si offre al circuito del consumo culturale per essere supporto dei movimenti finanziari e dei cosiddetti derivati, essendo solo, secondo le definizioni di Koolhaas, “junkspace”, spazio spazzatura, residuo delle tante ideologie progettuali e però “marca” da marketing, mero rivestimento del costruire che si fa brand, come è esplicito nel collegamento con Prada e nella patina aurea offerta alla sede della fondazione a Milano. Ed è l’oscillazione tra la volontà di annullare la sua specificità onde sfuggire il mercato e quella di valorizzarsi quale luogo di incrocio di linguaggi diversi a condurre l’architettura a tentare il transito oltre se stessa verso il proprio fantasma in cui si realizza, anche con l’ausilio del computer, da un lato, quella spinta della simulazione, di cui scrive Baudrillard, verso la realizzazione di simulacri sottratti ad ogni mercimonio e ad ogni ideologia dell’abitare, sino alla sparizione, ma anche, dall’altro, il suo essere allineata ai falsi valori della finanza immobiliare. In questo senso, ispirandosi al Barocco nella lettura del filosofo Gilles Deleuze e guardando alle analisi di Jean Baudrillard, alla fine del secolo scorso essa sarà Trans-architettura, onde mettere in luce la volontà di uscire fuori dai confini disciplinari, dalla stessa costruzione che si fantasmizza nel transito verso una mescolanza, un rizoma bio-mineralogico determinato da nuove

genetiche, meticciate attraverso la omogeneizzazione di materiali e forme in bit da comporre al computer. Un transito che, secondo quanto ha osservato Roberto Masiero, traduce ogni dualismo dialettico, quello stesso messo in opera dal costruire tra artificio e natura o tra interno ed esterno, nel continuo sovrapporsi del dentro e del fuori (anche teorico-disciplinare) dove entrambi si confondono. Tutto per i transarchitetti sembra sia divenuto artificio e “lo stesso soggetto che prima cercava di riflettere la propria identità nella dialettica natura/artificio o, se vogliamo, natura/cultura, è diventato parte della totalizzazione della tecnica e soggetto alla tecnica... variabile dipendente... oggetto di una generale Scienza dell’artificiale che ha come principale caratteristica epistemologica quella di essere fondata sulla trasmutazione (traslitterazione) del tutto in bit, in informazione” in uno status cioè, oltre ogni dialettica, che vede tutti i fenomeni, tutti gli enti, soggetto compreso “riconducibili al di là delle loro differenze formali e persino sostanziali... ad una logotecnica informatica, tale per cui ‘ciò che è’ è in quanto ‘stato di relazione’... che nella sua potenziale infinità è riconducibile alla logica vero/falso, meglio 0/1”. Secondo Masiero, aderendo a una tale logica, la Transarchitettura avrebbe a tal punto occupato il fuori, i diversi territori fisici e culturali, da non essere più solo architettura che nasce da una qualche necessità d’abitare, per postulare una disponibilità performativa ad ogni uso, attraverso spazi amorfi, amebici introestroflessi, quasi sia prodotta da bioingegneria, priva di riferimenti spaziali e temporali, geografie e storia, del tutto autoreferenziale tanto che l’architetto stesso appare essere un prolungamento del computer in cui viene meno anche la distinzione tra teoria e prassi¹⁶. Malgrado il suo essere priva di storia, non avanguardia, quindi, né portatrice di valori passati o precorritrice di utopici orizzonti futuri, però, essa avrebbe comunque un retroterra culturale individuabile nell’ingegnerizzazione del progetto che separa gli elementi statici dal tamponamento, come è nei reticoli geodesici di Fuller, in quelli spaziali di Wachsmann, nelle tensostrutture di Frey Otto, negli spazi mobili di Friedmam, che influenzeranno i radicals anglosassoni e italiani degli anni settanta e, infine, i transarchitetti con buona parte dell’architettura attuale. Interpretando la nostra età, però, ancora per Masiero, le opere della Transarchitettura non pervengono alla “grande architettura” che “comprendendo il proprio tempo lo trasforma in altro da sé, in un senza tempo” ovvero, a seguire piuttosto la filosofia cui si ispirano, non sembra utilizzare gli apparati informatico-simulativi per ritrovarvi il senso etico proprio al rizoma deleuziano o per spingere la simulazione verso un

totale annullarsi atto a rinnovare lo scambio simbolico. Può ritenersi pertanto che, espressione di fine millennio, la Transarchitettura costituisce un punto di non ritorno oltre il quale il progetto si estranea dal tempo e dal luogo, fondandosi nell'istante, nella scelta estemporanea di una forma tra quelle evolvono dai programmi, privo della storica vocazione all'eterno e, pure realizzato, fisso a replicare l'immagine renderizzata del computer oltre il suo localizzarsi, e se Guattari, il quale ha condiviso tante analisi con Deleuze, ha coniato per le opere di uno dei suoi esponenti, Shin Takamatsu, sia pure ad indicarne il carattere dinamico, la definizione "architettura della sparizione", uno dei suoi maggiori rappresentanti, Stephen Perrella, ha teorizzato il suo diluirsi, teorico e pratico, tra altre forme di espressione e, in definitiva, il suo reale sparire. E, a proposito del venir meno di una significativa presenza dell'architettura nei disegni del mondo, è indicativo che, se nella Transarchitettura è ravvisabile visione del reale, quella successiva non si riconosce in alcuna aspirazione, o "tendenza", ritrovandosi al più in definizioni che rinviano ai dispositivi tecnici del calcolo e delle geometrie determinati dai programmi computerizzati, come è ad esempio per il frattalismo o per il parametricismo. Anche l'architettura parametrica, ovvero quella dei tanti architetti computerizzati, pur senza il retroterra ideologico della Transarchitettura e al più rivolta a ripetere forme organiche o minerali, biomorfiche o cristallomorfe in nome di una continuità con la natura secondo un banalizzato neo-organicismo mimetico, espone nelle forme frattali, nelle figure geometriche iperspaziali, una tensione verso un altro/oltre da sé. Vale a dire che è un elemento tecnico, la computerizzazione del calcolo strutturale a più variabili, a determinare le statiche avventurose, gli sbalzi eccessivi, le inclinazioni squilibrate, le esuberanze volumetriche in contrasto con l'esilità degli appoggi, tali da manifestare una possibile mobilità degli edifici, una loro intima energia rivolta a sfidare, nei precari equilibri, nelle articolazioni fratte dei volumi, l'eventualità di rovinare al suolo, invece che sensi altri. Per questo acrobatismo statico e formale, comune a molte architetture definite al computer, quasi tutte le esperienze progettuali odierne, a meno di quelle che ancora si intrattengono con il "progetto urbano" o lo studio tipologico, possono comprendersi sotto il segno della simulazione, nel senso che simulano lo stesso costruire, facendo spesso della struttura portante un simulacro di sé, esponendola cioè al modo dei lacci di imballaggio o annegandola in un involucro polimorfo, a volte pieghettato, esso stesso statico. Si può dire anzi che le opere della Transarchitettura e le esperienze del progetto successive, mal-

grado il tentativo di offrire edifici mobili, in trasformazione, vivi persino, producendosi nella “realtà integrale”, ovvero nella “virtualità integrale”, hanno del tutto annullato ogni dualismo tra concretezza fisica e leggerezza impalpabile della forma renderizzata, costruzione e ornato, conducendo gli stessi sostegni ed ogni elemento statico-strutturale a rendersi decoro, mero involucro da cui estirpare la materialità, ovvero il decoro a farsi consistente sino a mimare l’elemento statico. Ed è in tale ambiguità, in cui si annulla il dualismo tra necessità statiche materiali e leggerezza delle forme simboliche, che esse si destinano fatalmente ad essere confinate sul nastro di Moebius, senza dritto né rovescio, di simulazione e reale, rimanendo quando realizzate, isolate ed estranee, fantasmi, nel paesaggio metropolitano, sempre più incontenibile, con cui non accendono alcun colloquio, in un vitalismo esangue, zombie, utile alla valorizzazione stereotipa, da mercato fashion (e non a caso spesso utilizzate per case di moda) della propria tensione a movimentarsi sino ad annullare del tutto la forma, il proprio stesso corpo, si direbbe in una volontà di sparire, rendersi evanescenti. Si pensi in questo senso all’immagine da ectoplasma dell’edificio progettato per la fondazione Vuitton da Gehry a Parigi, dell’Atlantis Sentosa Resort progettato ancora da Gehry con Greg Lynn a Singapore, ma anche al fantasma trasparente costituito dal negozio Prada di Herzog e De Meuron a Tokyo, o alla fluidità, pur nell’acciaio Corten, del Design Museum Holon di Ron Arad a Tel Aviv, del Blur Building di Diller e Scofidio a Yverdon-les-Bains, dell’Hydra Pier dello studio Asymptote ad Amsterdam chiuso da una cortina d’acqua, sino all’allusione ad una possibile liquefazione della solidità siderale dei volumi vetriati bianco-luminosi della Philharmonic Hall di Barozzi Veiga a Szczecin. Che sia ancora in folding, come è per il Centro delle tecnologie sostenibili a Ningbo di Mario Cucinella, per la chiesa dell’Assunzione a Vancouver dei Patkau Architects, o che usi una “pelle” vitrea, rivestimento e manifestazione strutturale insieme come nella maison Hermes a Tokyo di Renzo Piano e nel Morpheus Hotel a Macao dello studio Hadid, o, ancora, che faccia dell’ossatura una epidermide esteriore, una veste merlettata, come nel Centro Coreografico a Aix-en-Provence e nel progetto per i Mètiers d’art Chanel, di Rudy Ricciotti, l’architettura successiva a quella trans- sembra essere transitata verso l’effimero, il transeunte, e pure quando intraprende con l’ausilio del computer nuove avventure statiche, si conclude in una eccentricità anonima, in una possibile performatività gratuita, priva delle ragioni del passato, le funzioni, le tipologie, i simbolismi etc. e di ogni ragione se non la propria narcisistica

estriore vanità. Con il nuovo millennio, il progetto di architettura sembra quindi abbandonato al relativismo in ogni aspetto, metodologico, formale, politico, per essere spesso, solo attento al mercato. All'architettura odierna, del tutto eterogenea negli indirizzi progettuali, nelle forme, nei materiali, tale da manifestare, nei mezzi comuni computerizzati, l'assenza di una visione dell'abitare e di metodologie condivise, Valerio Paolo Mosco ha voluto rilevare un carattere generalizzato rinvenendolo nella "nudità"¹⁷. Naturalmente, pur potendo avere sensi metaforici altri, la nudità si riferisce essenzialmente a quella dell'uomo e, pertanto, assimilare l'architettura alla nuda corporeità lascia emergere una sua interpretazione organicista, anche se chi ha attraversato i diversi modi, nel tempo, con cui essa si è riferita al corpo umano, alle sue misure, funzioni, immagini, ha rilevato nell'attuale abitare l'incontro, ed anzi l'ibridazione, dell'organico con l'inorganico, della biologia e della materia costruttiva¹⁸. La nudità tragiurdata da Mosco però non cede alle visioni del postumano, all'idea di corpo e mente aumentati mediante i dispositivi informatici e le biotecnologie onde meticcarsi con l'inorganico, per riferirsi, con l'immagine della nuda corporeità, a un organicismo, e razionalismo, architettonico, in fondo propri alla tradizione moderna, la quale riviverebbe oggi nell'azzeramento della cosiddetta "architettura degli involucri", una architettura cioè priva di corrispondenza tra interno ed esterno¹⁹, il cui esempio ultimo è individuato nel museo di Bilbao di Frank Gehry. In questo senso viene dichiarato il "ritorno" della costruzione "nuda, spogliata, asciugata, antidecorativa, non solo nelle forme ma anche negli apparati concettuali" e, a definire il rinascere di un antidecorativismo e di un antiformalismo, è utilizzata la nozione di "grado zero" intesa, più che attraverso Roland Barthes, con Bruno Zevi, quale modalità linguistica essiccata degli aggettivi e base di rilancio di una "evoluzione", storica, legata evidentemente a un impegno sociale²⁰, essendo invece per lo studioso francese il punto vuoto di una scrittura che sopravanzando la stessa lingua e la storia, oltre che la letteratura e lo stile, esponga il silenzio, come è in Camus²¹. Alla presunta "nudità" dell'architettura attuale caratterizzata dall'asciuttezza delle forme propria ai maestri modernisti corrisponderebbe, ancora nella citazione di Zevi, "una diffusa reazione nei confronti delle costruzioni teoriche che intendono legittimare le forme architettoniche attraverso le costruzioni intellettuali", i sermons in stone i quali, "proliferati negli ultimi decenni", hanno costituito "la lunga filiera" che va dallo storicismo, al concettuale, al decostruttivismo, al blobdesign e alle teorie del digitale dimostrando "la vanità di troppi sermoni dai

risultati sempre più miseri”²². Si intuisce come, nella generica accusa verso l’intellettualismo delle teorie dell’architettura del secondo dopoguerra, Mosco si riferisca probabilmente, per lo storicismo, a Tafuri, che però non fu affatto storicista, e, quanto agli architetti, all’esperienza italiana tra Rossi, la Tendenza, il Postmoderno, quindi a Derrida e alla deconstructivist architecture, a Deleuze e all’architettura della piega o del parametricismo, per poi contraddirsi a proposito degli architetti della “nudità” modernista, Mies ad esempio, per il quale non è evitato il riferimento al pensiero (un sermon in stone?) del teologo Romano Guardini, allievo di Husserl e amico di Heidegger, banalizzato quale supporto teorico per un metodo progettuale fondato sulla restituzione del primo momento intuitivo di “necessità pura”²³. Per non dire che la stessa nozione di “nudità” utilizzata tenda a richiamare, nella citazione iniziale e finale, la riflessione di Giorgio Agamben, forse il filosofo italiano più prossimo ai rappresentanti della french theory²⁴ ispiratori dell’architettura della decostruzione e della piega contro i cui “involucri” e discorsi teorici il saggio interviene. E che la “nudità” ascritta all’architettura attuale sia quella, invece che condivisa, sottoposta a critica da Agamben, è palese nell’apprezzamento di Mosco per la metafora di Colin Rowe secondo cui, così come Adamo ed Eva, cacciati dall’Eden, avrebbero potuto riconquistare la condizione paradisiaca svestendosi della foglia di fico e pentendosi, anche l’architettura potrebbe manifestare la sua “buona intenzione” a migliorare il mondo nel denudarsi, nel mostrarsi spoglia, al modo di quella modernista la quale, pur in molte contraddizioni, tra “suntuosità e squallore”, nella sua essenzialità intese manifestare la necessità di una rigenerazione²⁵. Invero l’analisi del Rowe sul modernismo, tra la scuola purovisibilista e iconologica, appare più problematica che non quella esposta attraverso il racconto della cacciata dal paradiso, nella considerazione che lo stesso ornamento, nel racconto biblico il perizoma vegetale, più che elemento da rimuovere, vi è inteso elemento simbolico²⁶. Tuttavia è l’invito all’arte e all’architettura di ricercare, periodicamente nel corso della storia, la grazia perduta, a manifestare una ambiguità e a mettere in luce un concetto di “nudità” quale denudamento cui si rivolge l’analisi critica del pur citato Agamben. Per questo studioso infatti la grazia, quella che rivestiva di luce i corpi di Adamo ed Eva nel Paradiso si configurava veste divina, sì che il perseguirla, da parte dell’architettura, togliendo la foglia di fico del decorativismo, implicherebbe comunque un ritorno a una vestizione e pertanto a un “ri-vestimento” profuso, più che di luce celeste, di impegno sociale. Per Rowe del resto è la stessa assenza di

decorazioni propria all'architettura modernista ad essere "decoro" simbolico, in un concetto di "nudità" quale veste del nudo, al modo dei nudisti descritti dal filosofo romano che offrono al proprio scoprirsi una veste ideologica quale nuova grazia²⁷. Analogamente, al modo del nudismo, il quale sublima la sensualità della carne nella purezza intoccabile dell'esporsi del corpo, la "nudità" attribuita nel testo di Mosco all'architettura eleva i valori sensoriali che vi sono ravvisati, lo "scheletrico", il "rugoso", il "secco", il "sentimentale", il "semplice", l'"istintuale", ad una dimensione estetica, alla "casta bellezza" dell'ingegneria pre-Calatrava, a una cifra stilistica cioè che, elemento retorico, nasconde al modo di una veste la stessa asserita nudità. A rilevare la contraddizione di voler identificare l'essenza dell'odierno costruire, il suo asserito nucleo ontologico dell'architettura, in modalità sensoriali-espressive è la stessa prefazione al libro affidata a Harry Francis Mallgrave il quale, nel dichiarare di pensare "molto diversamente" da Mosco, tenta di ricondurre la sensorialità legata alle "nude" espressioni architettoniche illustrate, più che a valori estetico-linguistici ritenuti rivelativi di un principio fondante posto oltre l'esperienza della vita, al sedimentarsi di tale esperienza in forme neurosensoriali connesse alla vita pratica. Oltretutto se la "nuda architettura" viene rinviata alla concezione del Laugier ed alla capanna primitiva, priva di rivestimenti, quale origine del costruire, Mallgrave sostiene invece nella sua breve digressione le ragioni di Semper rivolto a rivestirla, sino ad affermare che "ciò che è certo è che tutte le culture del mondo sono nate quando gli abitanti si sono vestiti..."²⁸. Può dirsi pertanto che, nelle sue diverse declinazioni, tra Mosco, Rowe, Mallgrave, la "nudità" attribuita all'architettura resti impigliata nel circolo teologico che unisce la nuda corporeità alla veste e che, secondo Agamben, ravvisando l'imperfezione della natura, l'impurità del corpo, fa dello stesso annudamento un modo per nascondere la nudità. A partire dal commento di una performance berlinese di Vanessa Beecroft del 2005 in cui erano state esposte alla 'Neue Nationalgalerie' 100 donne nude senza che l'evento del nudo accadesse, non perché indossassero un collant quanto perché preso nella "segnatura teologica" propria alla cultura, e alla politica anche, dell'Occidente²⁹ si da colpevolizzare lo sguardo dei visitatori e non essere pensabile nella sua semplicità, Agamben mostra come il racconto della Genesi sulla cacciata di Adamo ed Eva segni tutto il nostro modo di percepire e intendere la nudità, non solo nella tradizione teologica da Agostino a Peterson, quanto anche nella nostra esperienza comune tra le foto di Helmut Newton, lo striptease, le manifestazioni della moda. Vale a dire che

in Occidente, conformemente alla visione teologica, la nudità non si dona se non in un denudamento, in negativo, in una messa a nudo che porta con sé la veste rimossa³⁰, ovvero in una non-nudità, in una nudità si direbbe indossata come una veste, anche se esposta con disinvolta indifferenza, come nelle modelle, o con l'aggraziata innocenza che sollecita il sadico il quale, secondo Sartre, pur riducendo il corpo dell'altro a strumento e carne oscena, ansimante, docile, mai l'afferra veramente, essendo inattingibile e “come la nuda corporeità per i teologi... l'ipostasi e il supporto evanescente della libertà e della grazia, ciò che si deve presupporre alla grazia perché qualcosa come il peccato possa avvenire”³¹. La natura umana, la nuda corporeità è imperfetta, potenzialmente corrotta, nella sua possibilità di degenerazione e putrefazione sì che la grazia paradisiaca o, fuori dal paradiso, la veste, siano per il teologo il suo necessario supplemento da cui essa riappare nel peccato o nel denudamento, come natura lapsa, decaduta, senza che quella nudità originaria mai si presenti essendo sempre e solo il supporto di una veste anche se tolta³². Si chiarisce qui come, l'analisi di Paolo Mosco, secondo cui in alcune esperienze recenti l'architettura si annudi eliminando ogni “involucro”, ogni veste, tenga vivo un concetto di nudità proprio alla segnatura teologica, tanto più che il denudamento mostrato si ritiene aspiri, nell'adesione alle posizioni di Colin Rowe, ad una nuova grazia, un nuovo paradiso, sì che in realtà esso non esponga affatto una “nuda corporeità” quanto, paradossalmente, solo abbigliati contenitori. Basti pensare per questo ad alcuni esempi riportati nelle diverse sezioni. Come non vedere che gli “scheletri” estroversi di un Ricciotti o di un Mozò sono essi stessi, nell'enfasi delle strutture statiche in facciata, una sorta di fasciato costume, o che la “ruvidezza” del cemento a vista delle opere dei Bak Arquitectos ne rinvia la carne, nei segni esteriori, alle casseforme di cui era rivestito e di cui si è spogliato, o che la “snellezza” delle strutture di Toyo Ito, di Fletcher Crane, di Sou Fujimoto, trasforma i volumi in trasparenti e merlettati velari, veri négligé per un corpo assente, o, ancora che il “lirismo evocativo” di Kazuyo Sejima, Christian Kerez, Big, evoca strati di vestiario e ripiegamenti tessili, mentre il “frugale” e il “primitivo” di Lacaton-Vassalle, Zumthor, Rintala Eggertson, Gehry, oscillano tra la definizione di chiuse e opache coltri, veri sudari per corpi morti, e quella di sdruccite tessiture cui sfugge ogni corporeità. Vale a dire che in tali architetture la nudità loro attribuita conduce con sé una veste, presente o rimossa, costituendo gli stessi elementi costruttivi come decoro, se si vuole come ri-vestimento. E oltretutto l'architettura non è forse per definizione un abito, un modo per coprire il

corpo anche quando vuole essere suo prolungamento? Naturalmente si comprende l'intenzione di quanti, nel dilagare dell'architettura computerizzata, che sembra produrre forme attente solo all'immagine esteriore, aspirino a ritrovare una solidità costruttiva, il corpo edilizio, semplicemente nudo. E probabilmente, se si risale la bella frase utilizzata in chiusura del testo di Agamben³³ si fa luce anche un possibile diverso modo di intendere il farsi avanti dell'architettura tra tanti panneggi posticci, compresi i "nudi" rilevati da Mosco. Il saggio sulla "nudità" si sofferma infatti sull'interrogarsi di Walter Benjamin a proposito del rapporto tra apparenza e bellezza, velo e velato, che può tradursi per l'architettura in quello tra paramento esterno, facciata, involucro, decorazione e costruzione. Anche Benjamin sembra non essere alieno al dispositivo teologico della nudità compresa di veste dal momento per lui "l'involucro e il suo oggetto sono legati da un rapporto necessario... 'segreto' (Geheimnis). Bello è quell'oggetto il cui velo è essenziale... Per questo la bellezza è nella sua essenza indisvelabile: «disvelato l'oggetto bello risulterebbe infinitamente inapparente»". Questa legge però, secondo la sua riflessione, viene meno nell'arte e nella nuda natura in cui la dualità di nudità e veste è assente, ma anche là dove questa si intensifica, nel corpo umano. Tra l'apparire del volto, quello dell'amica Eva Hermann che gli confessa non voler manifestare nel viso la depressione interiore, e quello del corpo solitamente coperto, Benjamin è indotto a soffermarsi sull'apparenza simulativa, schein, o, anche, sul "dire tutto" (mostrare tutto) "inteso innanzitutto ad annullare ciò che è detto", per considerare un "nichilismo della bellezza... atteggiamento comune a molte belle donne che consiste nel ridurre la propria bellezza a pura apparenza, e nell'esibire poi, con una sorta di smagata tristezza, questa apparenza, smentendo ostinatamente ogni idea che la bellezza possa significare qualcos'altro che se stessa". Ed è in una tale bellezza nuda, priva cioè di allusioni e illusioni, quale esposizione del corpo privo di veli, esso stesso involucro, in una apparenza cioè che rinvii solo a se stessa tale da annullare il primato del "capo", del volto, della sua espressività, tanto da dirla "sfacciata", a potersi disinnescare il dispositivo teologico della nudità/veste. In questo senso "si potrebbe definire la nudità come l'involucro nel punto in cui diventa chiaro che non è possibile venirne in chiaro... Solo perché essa resta fino all'ultimo «involucro» solo perché rimane in senso letterale «inspiegabile» (le virgolettature sono nel testo), l'apparenza, che raggiunge nella nudità il suo stadio supremo, può dirsi bella". E ciò, avverte Agamben, non significa che nel suo oscuro, nella sua inspiegabilità l'involucro celi un segre-

to di cui sia veste, ma anzi, denudato, si manifesta quale “pura apparenza”. “Il matema della nudità è, in questo senso, semplicemente: haecce!...e, tuttavia, è proprio questo disincanto della bellezza nella nudità, questa sublime e miserabile esibizione dell’apparenza oltre ogni mistero e ogni significato, a disinnescare in qualche modo il dispositivo teologico per lasciar vedere, al di là del prestigio della grazia e delle lusinghe della natura corrotta, il semplice, inapparente, corpo umano”³⁴. Anche la nudità dell’architettura pertanto, se vale la metafora posta da Mosco, non è nell’eliminazione del decoro, nel rifiuto di definire puri “involucri” ma, al contrario, mostrare come le sue apparenze non siano appunto che apparenza dove non si cela alcun fragrante abitare. In un certo senso torna l’invito di Baudrillard di spingere l’arte, e l’architettura, nel nostro mondo improntato dal simulativo, verso una simulazione estrema, un’apparenza estrema che non dica altro che sé mettendo fuori gioco chi usa le tante finzioni, politiche, economiche, finanziarie sociali, per spacciare falsi valori onde esercitare un potere. E invero, tanto l’analisi di Agamben sulla “nudità”, legata a quella sulla “nuda vita”, supposta impura nel mitologema dell’homo sacer, in quanto mero presupposto estraneo al diritto umano e divino e pertanto uccidibile dal sovrano, che quella di Baudrillard sullo spingere la coltre delle simulazioni sino a disvelare il loro carattere simulativo, hanno un senso politico, rivolto a mostrare le falsità del potere che si intreccia con lo stesso contropotere, facendo dell’emergenza, la guerra o il terrore, un mediatore immunitario utile a salvaguardarlo³⁵. Allora, anche per l’architettura, come per l’arte, seguendo l’indicazione di Baudrillard, vale accelerare il suo tenore simulativo, se si vuole la sua semplice “nudità” intesa come esposizione dell’apparenza, non quindi per un ritorno all’Eden quanto al contrario per porre allo scoperto le ideologie dell’abitare che si celano nel costruire (la grazia cui Colin Rowe vorrebbe possa riportare l’architettura in Paradiso) rivolte a coprire sia gli intenti speculativi sia gli ordini sociali regolati dai poteri di cui solitamente sono portatrici. Una tale architettura, infatti, farebbe emergere per converso il suono falso degli slogan che alimentano tante esperienze attuali compiaciute dei loro presunti valori, quali la sostenibilità, l’operare per la salvezza del mondo o solo per la costruzione della città, ormai in realtà già collassata. Se un esempio della simulazione quale fake-architecture è il cosiddetto “bosco verticale” di Stefano Boeri dove, secondo il giudizio di Marco Biraghi³⁶, la costruzione si nasconde, quasi vergognosa di sé, dietro il mantello vegetale, simulando una naturalità e nobili fini che occultano di fatto il carattere altamente speculativo del suo essere

residenza per ceti ricchi la cui realizzazione ha richiesto la distruzione di un quartiere di artigiani immerso nella natura vera, una architettura che voglia mostrare il suo carattere di apparenza probabilmente è destinata a non trovare le risorse che le diano esito. Si possono comunque citare in tal senso le opere di Edoardo Tresoldi, ma anche alcune tra quelle esibite nel testo di Mosco e, particolarmente, alcuni edifici progettati dallo studio Sanaa di Kazuyo Sejima e da Toyo Ito, quali il nuovo museo di arte contemporanea di New York, la biblioteca di Sendai, o il MuCeM di Marsiglia da Rudy Ricciotti, tutte costruzioni che, pur nel significativo valore della struttura statico-costruttiva in cui si coinvolge la stessa coltre esteriore, si espongono semplicemente in un silenzioso apparire, se si vuole in una nudità che mostra il carattere simulativo dell'architettura quasi ad evolvere verso la sparizione quale eliminazione di ogni limite, di ogni potere.

Note

- 1 Il carattere sociale e simbolico del dono, che richiede il contro dono, è analizzato da Marcel Mauss, *Il dono* (1923), trad. it di F. Zannino, Torino 2002.
- 2 Si sono qui ripresi schematicamente i temi presenti in J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), trad. it. di G. Mancuso, Milano 1979. Cfr. in particolare l'introduzione e i capitoli secondo e quinto.
- 3 Jean Baudrillard, *La società dei consumi*, trad. it. di G. Gozzi e P. Stefani, Bologna 2010, p. 234 dove si illustra il concetto di "alienazione radicale" propria alla terza fase del capitalismo.
- 4 Baudrillard riconosce al simulacro il suo essere vero proprio nel suo mostrarsi quale apparenza. In proposito cfr. il secondo capitolo de *Lo scambio simbolico e la morte* cit. dove sono mostrati i tre ordini dei simulacri - contraffazione, produzione e simulazione - con il taglio dal reale dell'ultimo stadio, e anche *La precessione dei simulacri in Simulacri e impostura*, trad. it. di P. Lalli, Bologna 1980.
- 5 "Il principio di realtà ha coinciso con uno stadio determinato della legge del valore. Al giorno d'oggi, tutto il sistema precipita nell'indeterminazione, tutta la realtà è assorbita dall'iperrealtà del codice e della simulazione, è un principio di simulazione quello che ormai ci governa al posto dell'antico principio di realtà. Le finalità sono scomparse: sono i modelli che ci generano. Non c'è più ideologia, ci sono soltanto dei simulacri", in J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 12.
- 6 Sul centro Pompidou come inceneritore di cultura, macchina di simulazioni culturali per masse inebetite di consumatori, Baudrillard ha scritto *L'effet Beaubourg* nel 1977, saggio proposto in italiano in *Simulacri e impostura*, op. cit.
- 7 "ogni gruppo e ogni individuo, prima ancora di assicurarsi la sopravvivenza, si trova nell'urgenza vitale di doversi produrre in quanto senso in un sistema di scambi e di relazioni. Simultaneamente con la produzione di beni, urge produrre significazioni, un senso, far sì che esista l'uno-per-l'altro prima che l'uno e l'altro esistano per sé. La logica dello scambio è pertanto primordiale. In un certo senso l'individuo non è nulla... e ciò che troviamo in primo luogo è un certo linguaggio (delle parole, delle donne, o dei beni) che rappresenta una forma sociale rispetto alla quale non vi sono degli individui, giacché essa è una struttura di scambio". In J. Baudrillard, *Per una critica dell'economia politica del segno*, op. cit. p. 67.
- 8 Ibidem pagine 112-125.
- 9 Baudrillard in *Parole chiave*, trad. it. di S. De Amicis, Roma 2002, v. la voce Virtuale, pp. 44-45.
- 10 Sul dono e contro dono cfr. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, pp. 4-5.
- 11 *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, trad. it. di C. Volpi, Milano 2003, è il titolo dato a un libro che raccoglie alcuni colloqui di Baudrillard con Jean Nouvel tenuti tra il 1997 e il 1999 dove l'aggettivo "singolare" è offerto a edifici come il Beaubourg, il WTC, etc. che lo "appassionano" in quanto forme dell'iperreale e non perchè "meravigliosi dal punto di vista dell'architettura".
- 12 Baudrillard si mostra, nei suoi pochi scritti nel merito, critico del sistema dell'arte la quale è a suo dire giunta alla propria fine nel moderno, sopravvivendo a sé nel nostro mondo tanto da fargli dire "non penso che ne esista una postmoderna", *La sparizione dell'arte*, trad. it. di E. Grazioli, Milano 1988, p. 6.
- 13 Nel testo *La sparizione dell'arte*, cit. Baudrillard sovrappone Baudelaire al Benjamin che rileva il farsi culto di sé dell'arte, privilegiando il primo a proposito della sua idea di opporre al valore mercantile assunto dall'arte, invece che la difesa del suo statuto tradizionale,

estetico, l'andare oltre la sua alienazione in merce rincarandone la dose di astrazione formale e feticizzata sino a farla diventare più merce della merce, "oggetto assoluto" di valore nullo, radicalizzando il valore di scambio (p.8).

14 Ibidem, p.20.

15 La definizione è di Slavoj Žižek (*Il trash sublime*, trad. it. di M. Senaldi, Sesto San Giovanni 2013) il quale è in realtà critico nei confronti degli scarti, dei rifiuti, in cui Baudrillard vede invece un possibile riscatto dell'immaginario.

16 Sia le citazioni che le diverse considerazioni sono riprese dal saggio di Roberto Masiero per la mostra "TransArchitettura" organizzata a San Donà di Piave nel 2000. Alla mostra parteciparono Chu, Novak, Kolatan/McDonald, Nox, UNstudio, Perrella,

17 Il volume di Valerio Paolo Mosco, *Nuda Architettura*, che attraversa alcune esperienze recenti, è stato stampato a Milano nel 2012.

18 cfr. M. Sestito, *Corpo e architettura de humani fabrica*, Soveria Mannelli 2017.

19 In diversi punti del suo saggio Mosco si mette in luce come l'architettura dell'involucro, riconoscibile in architetture pure diverse, tra Kahn, Rossi, i Five, la pop-architettura sino al postmodern, abbia soppiantato la "sincerità" di quella moderna. Più in particolare si veda in op. cit. p. 30 e segg. il capitolo dal titolo Il declino dell'architettura nuda, che attraversa i testi di Robert Venturi.

20 Il "grado zero" viene inteso da Zevi nei termini di un periodico ricominciamento della storia: "primitivismo, dissoluzione degli apparati grammaticali e sintattici, disgregazione di un codice... fenomeno ricorrente in certi periodi, quando prevale il formalismo e i dogmi linguistici escludono una vera evoluzione, nei periodi in cui si sente l'urgenza di riconquistare la specificità semantica delle parole per combattere il malcostume delle frasi fatte: il 'grado zero' offre uno strumento per iniettare sangue nuovo e vitalità in una lingua esausta". Questa la frase in V. P. Mosco, op. cit, p.15 e n. 10 ripresa dal saggio di Zevi *Il grado zero della scrittura architettonica*.

21 Roland Barthes ne *Il grado zero della scrittura* (1953) trad. it. di G. Bartolucci. Milano 1960, distingue la "scrittura" dalla lingua, intendendola propria all'azione degli scrittori che si liberano della "letteratura", luogo di storia e stile, per renderla "neutra", "innocente", a un "grado zero" quindi, come è esposto a p. 93 e segg. a proposito de *l'Etranger* di Albert Camus.

22 Valerio Paolo Mosco, in op. cit. p. 16.

23 Romano Guardini è allievo di Husserl cui deve l'idea di una essenzialità vuota posta nelle "cose stesse". Mies, che aveva lo studio presso la sala delle conferenze di Guardini di cui segue con interesse gli incontri, apprende da lui la frase "Nicht ist mehr", malamente tradotta da Johnson in "less is more". Per questo tema non posso non rinviare al mio *Nichilismo e utopia nell'architettura tedesca contemporanea*, Milano 2009, p. 258 e segg.

24 Giorgio Agamben è il filosofo italiano che forse si è maggiormente confrontato con quelli francesi, sia in termini polemici, con Derrida, come è ad esempio a proposito del primato della "scrittura" (v. *Che cos'è la filosofia*, Macerata 2016) sia in adesione, con Deleuze, nel saggio a due voci *Bartleby la formula della creazione*, trad. it. di S. Verdicchio, Macerata 1993.

25 Mosco cita il saggio di Colin Rowe, *L'architettura delle buone intenzioni* (1994) nel volume dall'analogo titolo, trad. it. di S. Casini, Bologna 2005 con diversi riferimenti al racconto di Adamo ed Eva, in particolare alle pp. 68-69.

26 Colin Rowe ha studiato presso il Warburg Institute di Londra allievo di Rudolf Wittkower, apprendendo il sistema di analisi formale approntato da Heinrich Wölfflin fondato sulla lettura delle opere d'arte attraverso coppie di simboli visivi in contrapposti (lineare-pittorico, forma chiusa-forma aperta, etc.). L'importanza della decorazione nelle ricerche dell'istituto è resa palese nel testo di Ernst H. Gombrich, *Il senso dell'ordine* (1979), trad. it.

di R. Pedio, Torino 1984.

27 A proposito della grazia in Rowe intesa in un impegno sociale cfr. V. P. Mosco, op. cit. p. 15. Sul nudismo come ideale sociale e sulla nudità come Licktkleid, veste di luce, v. G. Agamben op. cit. pp. 97-98.

28 H. F. Mallgrave, Prefazione al volume di V. P. Mosco, op. cit. La frase citata è a p. 9-

29 “qualcosa che sarebbe potuto e, forse, dovuto accadere, non aveva avuto luogo”, in G. Agamben, *Nudità*, in Id., *Nudità*, Roma 2009, la frase è messa in corsivo e mostra come per l'autore la “nudità”, nel dispositivo teologico del racconto biblico è legata al denudamento il quale già differisce, nel gesto, il corpo nudo. La “segnatura” è qualcosa che marca un segno, un concetto, per rinviarlo a un determinato ambito interpretativo, in questo senso la “nudità” è segnata dall'interpretazione teologica. Secondo Agamben l'artista aveva capovolto il senso del Giudizio Universale: “non vi era nulla di più perfido dello sguardo annoiato e impertinente che soprattutto le ragazze più giovani sembravano a ogni istante gettare sugli inermi spettatori” ed esse “erano gli angeli, implacabili e severi, che la tradizione iconografica raffigura sempre coperti di lunghe vesti, mentre i visitatori – esitanti e imbacuccati com'erano in quello scorcio d'inverno berlinese – impersonavano i risorti in attesa del giudizio, che perfino la più bigotta tradizione teologica autorizza a rappresentare in tutta la loro nudità” (pp. 83-85). In tal modo si determinava un uso estraniante della nudità che impediva essa avesse luogo.

30 Dalla segnatura teologica nella cultura occidentale la nudità, la “nuda corporeità” è “solo l'oscuro, inafferrabile presupposto della veste” emergente come sua privazione. In questo senso essa non è uno stato proprio all'essere, alla persona, al corpo, ma evento che si dà nel tempo, nella cultura e nella storia. “Nell'esperienza che possiamo averne, la nudità è, cioè, sempre denudamento e messa a nudo, mai forma e possesso stabile. In ogni caso, difficile da afferrare, impossibile da trattenere”. Ibidem pp. 95-97.

3 G. Agamben, op. cit. p. 111.

32 Ibidem pp. 94-95.

33 La frase di chiusura del testo di Agamben citata in chiusura del testo di Mosco è: “Questa semplice dimora dell'apparenza nell'assenza di segreto è il suo tremito speciale – la nudità, che, come una voce bianca, non significa nulla e, proprio per questo ci trafigge”.

34 Tutte le citazioni sono tratte da G. Agamben, op. cit. pp. 119-128

35 Sulla reciproca simpatia di Agamben e Baudrillard e sul senso politico delle loro analisi cfr. G. Coulter, *Introduzione alla ristampa* in “International Journal of Baudrillard studies” n. 2 del 2005 del saggio di Agamben *Form of Life* (1993) pubblicato in G. Agamben: *Means Without End: Notes on Politics*, University of Minnesota Press, 2000

36 Marco Biraghi ha manifestato il suo giudizio sui progetti di Stefano Boeri ovvero sugli edifici rivestiti di verde in *La sparizione dell'architettura*, editoriale del 4 Luglio 2017 di GIZMO rivista di architettura online.

This article is aimed at being aware of the first experiences of Modern Architecture in Brazil from the 1920s onwards. In particular, Gregori Warchavchik, Alexander Altberg and Rino Levi, thanks to their first works and writings, were decisive for the development of a new vision of architecture, in cities such as São Paulo and Rio de Janeiro, which later spread throughout the country.

The illusory homogeneity of the Modern Movement, in fact, is called into question by the ability to reconfigure the lexicon of Modernism in a profoundly heterogeneous and complex cultural and social context. Moreover, a greater degree of freedom in the interpretation of the grammar proposed by the Masters of the XX century has allowed the development of an autonomy of jargon, aligning along a new trajectory of Modernity, that has seen authors and works considered being marginal, to configure a new and completely original map of the so-called International Style.

The education of Warchavchik and Levi in Italy and that of Altberg at the Bauhaus of Gropius have allowed the authors to assert themselves within a new tradition capable of producing a deviation from the modernist ideals that then made the path of future generations of architects free from the obsession with the paradigm.

•
1995
SABO

Origini del modernismo brasiliano nelle opere di Warchavchik, Levi e Altberg

La vitalità di pensiero che ha animato la visione internazionalistica del Movimento Moderno ha dato forma a modi di interpretare la modernità consolidando, nelle specifiche condizioni e tradizioni storiche, un'autonomia capace di rispondere positivamente all'implicita contraddizione tra il modello culturale di riferimento e i diversi ambiti geografici ai quali i nuovi paradigmi erano costretti ad adattarsi. Questa indipendenza ha segnato lo sviluppo del Moderno in regioni molto diverse tra loro, permettendo all'architettura di rigenerare i propri codici ed esiti formali dando luogo ad una indomabile eterogeneità. Inoltre, le nazioni che hanno dovuto incrociare il proprio patrimonio culturale con quello proveniente dalle tante immigrazioni che, per diverse circostanze, hanno caratterizzato la loro storia, hanno maturato questa attitudine all'eterogeneità formale in maniera ancora più forte rispetto ad altri paesi. Agli inizi del Novecento, i processi di modernizzazione e di evoluzione del gusto, che era in corso già da tempo negli Stati Uniti, avrebbero rideterminato l'identità intellettuale dei paesi sulle cui coste sbarcavano uomini e donne in fuga dall'Europa. In rapporto al suo piccolo territorio, questo fenomeno ha avuto grande impatto sull'architettura d'Israele ed altrettanto è accaduto, sebbene in misura diversa, in Australia o in Sudafrica. In America latina, invece, lo scontro tra la civiltà coloniale e le nuove tendenze culturali avrebbe caratterizzato i primi decenni del XX secolo, prefigurando lo sviluppo di una modernità difforme e densa di occasioni per l'architettura moderna di trovare nuove configurazioni. In Brasile, in particolare, in seguito alle esperienze avanguardiste europee si ebbero, agli inizi degli anni venti del Novecento, le prime forme di rottura con la cultura reazionaria, un secolo dopo l'Indipendenza della Nazione dal Portogallo. La *Semana de Arte Moderna* del 1922 a San Paolo coinvolse intellettuali ansiosi di sovvertire regole e tradizioni per definire un nuovo orizzonte alla multiforme cultura brasiliana, affermandone l'autonomia rispetto ai modelli europei. In questo senso, l'operazione non riuscì del tutto, poiché la presenza di quella cultura che al di là dell'Atlantico stava rivoluzionando il gusto internazionale e che era entrata nella struttura sociale del Paese sin dalle prime generazioni di immigrati, si stava ulteriormente propagando attraverso gli intellettuali importati dalla Germania e da altri stati europei appena usciti dalla prima guerra mondiale. Ciononostante, la "terra del futuro", così come l'avrebbe descritta negli anni '40 Stefan Zweig rifugiatosi nello Stato di Rio de Janeiro per sfuggire alle persecuzioni naziste, stava maturando una nuova fisionomia che, grazie alle contraddizioni sociali e alla multiculturalità tipica di un paese caratterizzato da tale costante e intensa immigrazione, riuscì a non

assomigliare semplicemente ai modelli avanguardisti europei, né a quelli che, partendo dall'Europa, conquistarono l'America del Nord. Il poeta Oswald de Andrade, uno dei promotori della *Semana* e già entusiasta ammiratore di Marinetti e del Futurismo italiano, costruì un movimento di rottura che non solo ebbe il merito di canalizzare l'energia progressista degli intellettuali, ma seppe anche definire con grande chiarezza i lineamenti della nuova cultura brasiliana dell'epoca. L'"antropofagia" che evoca de Andrade nel suo manifesto del 1928, infatti, si riferisce alla capacità degli artisti brasiliani di cannibalizzare le culture d'importazione per trasformarle in un sistema nel quale i riferimenti culturali e gli esiti nell'arte e nella società sono certamente più articolati e complessi di quanto non si veda nelle manifestazioni della cultura di provenienza. Questa forma di "assimilazione conflittuale", che fu in grado di riscrivere il significato e le forme in possesso della produzione artistica del luogo, ebbe conseguenze anche sull'architettura grazie a quegli autori che seppero ridefinire il gusto modernista in Brasile in opposizione a quello neocolonialista che ebbe ampia diffusione nel Paese e che trovò nella *Faculdade de Direito de São Paulo* di Ricardo Severo, inaugurata nel 1939, forse la sua ultima e più celebre manifestazione. I tentativi di espansione del gusto moderno, però, incontrarono l'opposizione dei neocolonialisti e della cultura accademica in generale, tanto che José Mariano Filho, direttore della *Escola Nacional de Belas Artes*, etichettò le teorie funzionaliste del Movimento Moderno come "comuniste" ed "ebraiche" (Segawa, 2013). Gli autori e le opere di seguito descritte rappresentano, dunque, i primi sforzi della cultura moderna di opporsi alla retorica neoclassica e neocolonialista, contribuendo in maniera decisiva alla formazione della una nuova identità espressiva brasiliana.

La casa di Rua Santa Cruz a San Paolo del 1928 di Gregori Warchavchik è da molti indicata come il primo esempio di architettura moderna in Brasile, ma è nel testo del 1925, che si colloca, dunque, in una posizione intermedia tra la *Semana dell'Arte moderna* del '22 e il manifesto antropofago del '28, che l'architetto russo naturalizzato brasiliano anticipa cifra e misura dello spirito modernista che andava formandosi.

Acerca da Arquitetura Moderna apparve per la prima volta tra le pagine del quotidiano della comunità italiana a San Paolo "Il Piccolo" con il titolo *Futurismo?* per essere poi ripubblicato in portoghese sul quotidiano antigovernativo dalla più ampia diffusione "Correio da Manhã", il 1 novembre 1925. Certamente influenzato da Le Corbusier, Warchavchik richiama nel suo ar-

titolo la necessità di nuovi principi espressivi capaci di raccontare lo spirito dell'epoca (Fiore, 2002), ma, nel rifiutare categorie legate all'eclettismo e allo storicismo, interviene a difesa dell'architettura classica quale fonte di ispirazione per una nuova tradizione locale. Per Warchavchik, inoltre, l'industrializzazione è uno strumento che fa parte del progresso estetico dell'architettura, ma non nasconde la preoccupazione che nutre nei confronti di una tendenza meccanicistica incapace di adeguarsi alle categorie dell'armonia classica. Questa attenzione al classico, da riscrivere alla luce di nuove conquiste formali, è forse una derivazione della sua formazione accademica iniziata all'Università di Odessa, nell'Ucraina dell'Impero russo dove nacque nel 1896 da una famiglia di origini ebraiche, e proseguita durante gli studi al Regio Istituto Superiore di Belle Arti di Roma, dove fu allievo di Vincenzo Fasolo e Marcello Piacentini. Di quest'ultimo fu anche collaboratore per i due anni che seguirono alla laurea conseguita nel 1920. Impiegatosi nella *Companhia Santos*, una delle più importanti ditte di costruzioni brasiliane, alla quale fu introdotto dall'amico e collega Rino Levi, nel 1923 emigrò a San Paolo (Cavalcanti, 2003). Nel 1927 conobbe e sposò Mina Klabin, artista e paesaggista, appartenente ad un'importante famiglia di intellettuali e imprenditori di origini ebraiche in Brasile e l'anno seguente costruì la dimora per la sua famiglia.

La strada che portò la casa di Rua Santa Cruz a diventare la prima casa moderna in Brasile fu tutt'altro che semplice, poiché la cultura reazionaria impose alla municipalità il proprio esercito di censori, pronti a non autorizzare chiunque intendesse costruire al di fuori dei canoni accademici (Cavalcanti, 2003). Le facciate dovevano, dunque, ornarsi di fregi e decorazioni in linea con il gusto ottocentesco e lo stesso Warchavchik dovette dimostrare di allinearsi a tali imposizioni per poi rimuovere, durante la costruzione, tutto ciò che avesse a che fare con inutili ornamenti e svelando, in questo modo, la nuda composizione, rigorosa e scarna che aprì la strada alla divulgazione del modernismo in terra carioca (Fig.1).

Sebbene le sia stato attribuito il ruolo di prima architettura moderna in Brasile, se non in tutta l'America latina, la casa risente di un timido dualismo tra classico e moderno, probabile eredità degli anni romani e degli insegnamenti di Piacentini. La facciata d'ingresso è simmetrica e in essa spicca un corpo centrale che si eleva rispetto ai due laterali più bassi, conferendole il ruolo di facciata principale, mentre le finestre ad angolo che rompono gli spigoli laterali sono un riferimento più deciso ai nuovi orizzonti espressivi. Gli altri

1. G. Warchavchik, *Casa em Rua Santa Cruz*, São Paulo 1927.
Archivio Warchavchik
(via www.arquivo.arq.br)



fronti sono, invece, più articolati producendo un ritmo volumetrico capace di instaurare una compenetrazione tra lo spazio interno e quello esterno del giardino. Quest'ultimo venne curato dalla moglie Mina ed è probabilmente il primo giardino moderno caratterizzato dall'uso di piante tropicali. Guidata dal talento e da una colta educazione cosmopolita che ne fece una raffinata pioniera del paesaggismo brasiliano, Mina Warchavchik Kablin, inaugurò una tradizione poi consolidata dall'opera del grande paesaggista Roberto Burle Marx. Le piante tropicali vennero disposte con un rigore velato da un'immagine di apparente disordine naturale: grazie a questa interpretazione dello spazio esterno, il giardino divenne un nodo cruciale nella narrazione di un'architettura moderna determinata a mostrarsi coerente con il contesto geografico. Warchavchik, infatti, vide nella relazione tra il giardino tropicale e la casa modernista uno strumento efficace per risolvere l'apparente estraneità al contesto dell'opera (Rizzo, 2010). La volumetria semplice, pronta anche a modificarsi nel tempo, come di fatto accadde alla casa di Rua Santa Cruz, e la relazione con la natura circostante, seppure non spontanea, fecero acquistare alla casa dei Warchavchik la fisionomia di una casa colonica con la forza espressiva di un edificio modernista. Anche la classicità finì con il rafforzare il carattere austero della costruzione, conferendole, nel contempo, un'essenzialità tipica dell'architettura minore, ma con il tono del benessere economico e sociale che la rese coerente con il modello che Mindlin identifica con la grande casa patriarcale simbolo dell'aristocrazia rurale brasiliana (Mindlin,

1956). Questo carattere è reso ancor più forte dalla struttura in muratura portante della casa che venne inizialmente progettata in cemento armato e poi realizzata in mattoni nascosti dall'intonaco bianco e solo in qualche punto rivelati.

Nella stessa città, nella casa in Rua Itapolis del 1929-30, invece, si riconosce una diversa maturità espressiva e una più profonda consapevolezza delle istanze moderniste. Le stesse condizioni in cui fu progettata la casa dimostrano una maggiore sicurezza da parte di Warchavchik e il progredire di una ricerca formale che si misura con quella dei Maestri. La casa fu costruita senza committente e venne inaugurata con la solennità di un'esposizione, tanto da essere chiamata *Exposicao de uma Casa Modernista* e aperta al pubblico con l'esposizione di opere di design, dipinti e sculture di Warchavchik stesso e di altri autori (Cavalcanti, 2003). Non è da escludere che, in termini propagandistici, l'autore avesse preso a riferimento il Padiglione dell'Esprit Nouveau di Le Corbusier, né Warchavchik avrebbe mai immaginato che il maestro svizzero avrebbe visitato la casa ammirandola a tal punto da offrire al suo autore un ruolo di prim'ordine quale rappresentante dell'America Latina per il CIAM. Il successo della casa fu vasto e procurò a Warchavchik clienti e ammirazione da parte dell'élite intellettuale e artistica del Paese (Cavalcanti, 2003). Superato il dualismo tra classico e moderno che caratterizzò la casa di Rua Santa Cruz, questo piccolo edificio a pianta quadrata, dallo sviluppo volumetrico non particolarmente articolato, seppe raggiungere un notevole equilibrio compositivo in grado di guidare l'impaginazione dei prospetti sui quali vengono ritagliate le finestre con un ritmo da composizione astratta. In questo nuovo ordine si è definitivamente persa la simmetria della prima casa, pur nella semplicità di un impianto che i balconi e gli sporti riescono a vivacizzare. Il giardino tropicale è già divenuto tradizione e con la stessa determinazione visibile nella prima casa, anche qui, di fronte ai muri bianchi di cemento, si impongono cactus e altre piante locali.

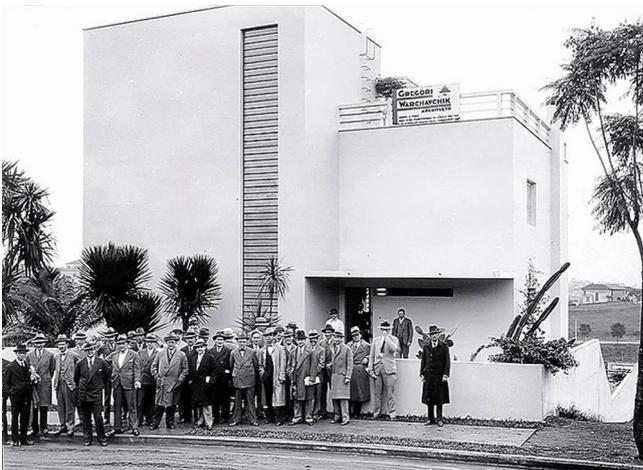
La casa di Rua Itapolis (Figg. 2, 3) ebbe grande risonanza nel mondo dell'architettura brasiliana dell'epoca e rappresentò una fonte di ispirazione non solo per gli architetti della generazione di Warchavchik ma anche per quelli a venire. Inoltre, questo piccolo edificio circondato da piante tropicali dimostrò che la grafia moderna non era soltanto il prodotto un codice uniforme, ma poteva aprirsi a declinazioni diversificate, che trovavano in una sottile incoerenza rispetto ai modelli una sua precisa caratterizzazione legata al contesto.



2 G. Warchavchik, *Residência Rua Itápolis*, São Paulo 1929-30
(via www.arquivo.arq.br)



3 G. Warchavchik, *Residência Rua Itápolis*, São Paulo 1929-30
(via www.arquivo.arq.br)



4. Inaugurazione di Casa Nord-schild di G. Warchavchik, Copacabana, Rio de Janeiro, 1931.
(via www.arquivo.arq.br)

5. G. Warchavchik, *Casa Nordschild*, Copacabana, Rio de Janeiro, 1931.
(via www.arquivo.arq.br)



Un anno dopo la casa di Rua Itapolis, e aperta al pubblico con un'inaugurazione ancor più solenne della precedente alla quale partecipò anche Frank Lloyd Wright, Casa Nordschild (Figg.4, 5) a Copacabana del 1931 rappresenta un ulteriore approfondimento della ricerca formale di Warchavchik. Presentata dalle riviste di settore come la prima casa modernista nello stato di Rio de Janeiro, Casa Nordschild trova la sua vitalità espressiva nell'articolazione della sezione, che segue il declivio naturale del terreno generando una relazione dinamica tra gli spazi domestici e quelli esterni. Ma sono i volumi aggettanti delle verande, trattati in modo scultoreo, in forma di elementi puri e grevi, a dare ancora più forza al ritmo spaziale e volumetrico della casa: Wright ebbe modo di apprezzarne la forza, tanto che Lucio Costa vide delle analogie tra l'articolazione dei volumi in aggetto di Warchavchik e i balconi della Casa Kaufmann (Cavalcanti, 2003). Anche in questo caso, all'interpretazione del tema della casa ispirata all'astrazione mediterranea e alla poetica di Le Corbusier fa da contraltare il disegno degli spazi verdi e del giardino tropicale curato dalla moglie Mina, il cui ruolo divenne quello di "brasilianizzare" ulteriormente l'architettura del marito.

Sul finire dello stesso anno in cui la casa fu inaugurata, Warchavchik e Lucio Costa aprirono il loro studio a Rio.

Grazie ad analoghe esperienze formative e alla stessa attitudine al progetto razionalista, Rino Levi ebbe un ruolo rilevante nel processo di modernizzazione del gusto nell'architettura brasiliana assieme a Warchavchik. A differenza di quest'ultimo, Levi nacque in Brasile, a San Paolo nel 1901 da famiglia ebraica di origini italiane, ma entrambi studiarono a Roma, dove si conob-

bero, ed ebbero come mentore Marcello Piacentini. Fu dalla città italiana che Levi spedì al giornale “O Estado de S. Paulo” l’articolo *A Arquitetura e a Estética das Cidades*, un mese prima della pubblicazione di *Acerca da Arquitetura Moderna* di Warchavchik nel 1925. Anche questo testo fu motivato dalla necessità di promuovere una grammatica essenziale, le tecniche costruttive all’avanguardia e la rarefazione degli elementi decorativi. Per rafforzare il sentimento identitario alla base del nuovo modo di costruire, Levi difende con forza la necessità di non adeguarsi in maniera sterile ai modelli europei, i cui esiti formali erano necessariamente diversi per condizioni climatiche e appartenenti ad una società molto diversa da quella brasiliana. Al dibattito introdotto da Warchavchik, inoltre, Levi aggiunge il tema della dialettica tra architettura e città. Diversamente dalle case unifamiliari di Warchavchik, isolate in contesti periferici e non ancora sviluppati dal punto di vista urbano, le prime architetture di Levi si misurano con il tessuto urbano, seppur di città giovani che ancora non hanno espresso una forma compiuta. Infatti, gli edifici multipiano dell’architetto di origini italiane sono per lo più residenze o strutture pubbliche, che determinano una nuova lettura e organizzazione spaziale della città. A San Paolo, in Av. Brigadeiro Luis Antônio, nel 1930, Levi inizia la costruzione dell’edificio residenziale in cemento armato di otto piani chiamato *Columbus* ed è particolarmente significativo leggerne l’inserimento urbano attraverso uno scatto dell’antropologo francese Claude Lévi-Strauss (Fig. 6), trasferitosi in Brasile nel 1935 per insegnare Sociologia all’Università di San Paolo. Poco tempo dopo il completamento dell’edificio, Lévi-Strauss avverte la contrapposizione tra l’opera di Levi, un volume alto, compresso in una volumetria statuarica che soltanto i balconi stonati d’angolo e un’articolazione in piani leggermente sfalsati che caratterizza le facciate riescono ad alleggerire, e il quartiere fatto di strade sterrate e costruzioni basse con i tetti a falde dalla vocazione tardo-colonialista. Lévi-Strauss coglie il grande cambiamento che sta per avvenire, a causa della rivoluzione culturale e dell’industrializzazione che sono pronte a stravolgere il volto di una città e di una nazione dai tratti ancora confusi.

Sebbene la città di San Paolo si fosse dotata di un piano regolatore già dai primi decenni del Novecento che concedeva agli abitanti un numero legale di metri quadrati di cui disporre e in grado di regolamentare il numero dei piani e le dimensioni delle finestre, queste norme riguardarono esclusivamente il centro, lasciando la periferia a lottare contro il degrado e l’illegalità. Anche il processo di *embelezamento*, che prenderà forma negli anni

6 Rino Levi, *Edifício Columbus*, 1928, São Paulo, ©Claude Levi-Strauss, Instituto Moreira Salles, (via www.arquivo.arq.br)



7 Rino Levi, *Edifício Guarany*, 1936, São Paulo, ©LIFE (via www.arquivo.arq.br)



a seguire, riguarderà soprattutto le aree centrali, lasciandosi influenzare, ad esempio, dalla tipologia dell'edificio alto e dal modello della città-giardino che andavano colonizzando gli Stati Uniti.

Anticipatore del nuovo registro urbano al quale la città andava incontro, privilegiando la costruzione in altezza, il *Columbus* ha una pianta simmetrica e risente di sicura influenza proveniente dall'Europa modernista, nonché dall'edilizia residenziale italiana degli anni '20 e '30. Il basamento dell'edifi-

cio ospita attività commerciali, assicurando una mediazione tra l'uso privato dei piani superiori e quello pubblico e urbano dell'attacco a terra. A differenza dei piani alti, infatti, quest'ultimo è trattato con maggiore attenzione ai materiali che contribuiscono all'allestimento decorativo degli ingressi.

È difficile inquadrare l'architettura di Levi dei suoi esordi senza tener conto della presenza, nelle sue composizioni, del modo italiano di concepire il progetto moderno. Emma Salmoni e Anita Debenedetti rilevano in tutta l'opera di Rino Levi un'intensa presenza della cultura italiana, che allinea le sue opere ad una lunga tradizione e alla cultura classica che gli permette, anche grazie ad una preparazione tecnica profonda e attenta, di bilanciare i volumi e di dare un ritmo alle superfici, senza perdere quell'attrazione per l'imprevisto e leggerezza che caratterizzano l'architettura moderna brasiliana (Villela, 2005). Del resto, la presenza della cultura italiana per Levi non prende forma soltanto grazie alle origini familiari e all'aver studiato a Roma, oltre che con Piacentini, anche con Giovannoni e Del Debbio, ma anche grazie ai suoi precedenti studi all'Accademia di Brera a Milano. Guardando il trattamento del basamento dell'*Edificio Guarany* (Fig. 7) del 1936 in Avenida Rangel Pestana, pensato come un podio sul quale poggiano le colonne che sorreggono l'ordine superiore dei piani, si legge l'opposizione dialettica tra la propensione modernista e i rimandi al classicismo di derivazione italiana.

Anche il *Guarany* presenta una pianta simmetrica che riesce, rispetto all'esempio precedente, a trovare una maggiore eleganza nella forma a ferro di cavallo. Anche in questo caso lo spiccato ruolo urbano viene messo in evidenza da una fotografia apparsa sulla rivista statunitense "Life", che ne racconta la monumentalità.

Sia il *Columbus* che il *Guarany* mettono, dunque, in rilievo i temi compositivi legati alla tipologia dell'edificio alto, come l'attacco al suolo e l'impaginato delle facciate in elevazione, ma soprattutto offrono la possibilità di riflettere su di una poetica che fornirà i presupposti formali per lo sviluppo della grande misura urbana, nei confronti della quale l'attenzione di Levi si è sempre rivolta durante la sua carriera terminata precocemente nel 1965, tanto da essere ritenuto uno dei fautori della dimensione verticale di San Paolo.

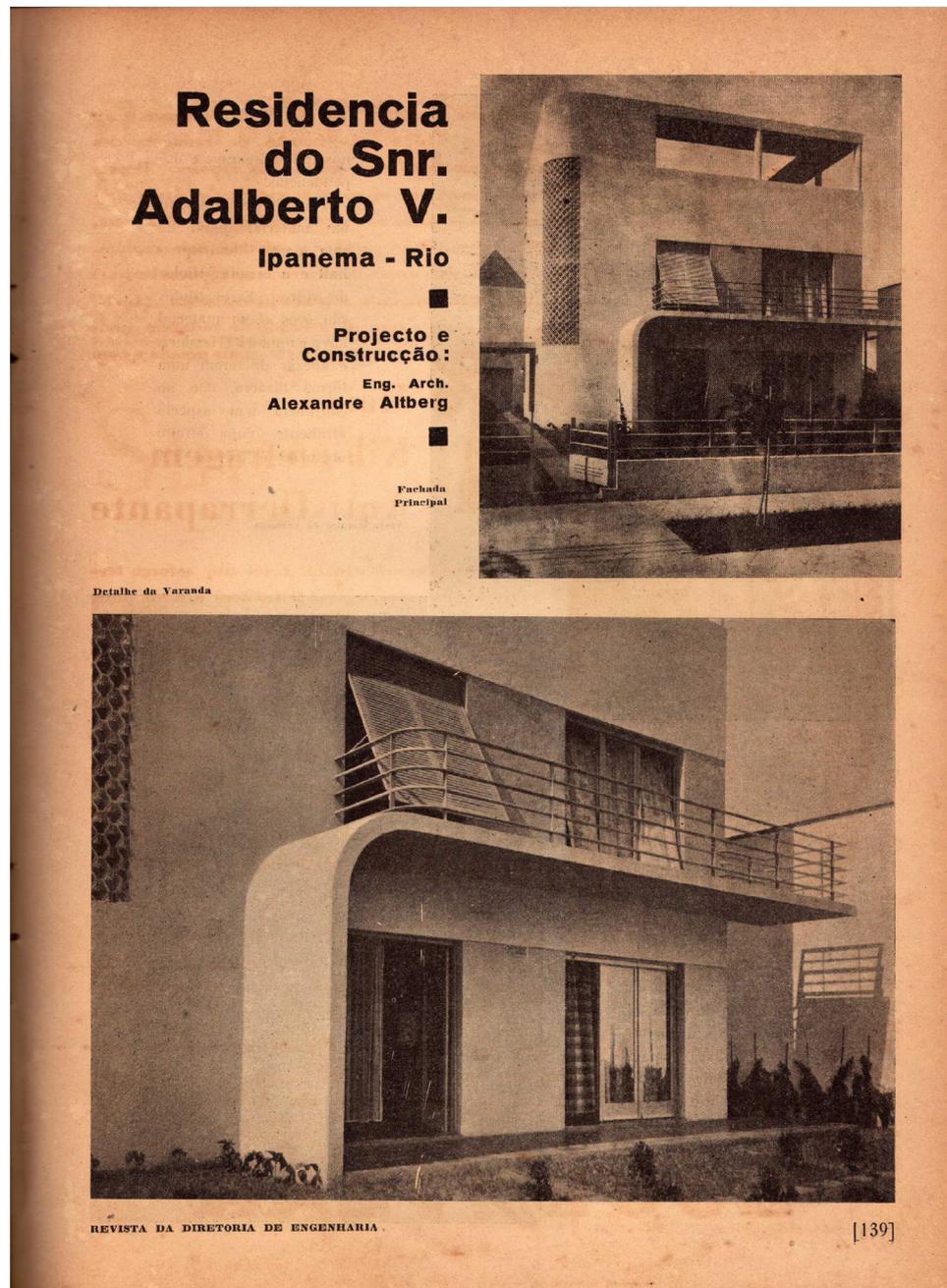
Legato ai gruppi di intellettuali e di imprenditori del tempo, in particolar modo all'industriale e politico Robert Cochrane Simonsen, Levi ebbe un ruolo significativo nell'introdurre i nuovi processi industriali nell'architettura brasiliana. L'interesse verso l'industrializzazione, che già dal termine della prima guerra mondiale registrò una crescita rapida nel paese, e la spiccata

sensibilità verso il codice moderno in opposizione al neoclassicismo che tenacemente resisteva nell'ambiente conservatore, lo resero, dal punto di vista professionale, il più influente antagonista di Oscar Niemeyer e Lucio Costa. A dimostrazione di quanto fosse urgente la necessità di divulgare il lavoro dei primi modernisti, nel 1933 venne inaugurato il *I Salão de Arquitetura Tropical* a Rio De Janeiro, un'esposizione di architettura moderna alla quale presero parte una lunga lista di architetti: Abelardo de Souza, Ademar Marinho, Ademar Portugal, Affonso Eduardo Reidy, Alexander Buddeus, Alexandre Altberg, Alcides Rocha Miranda, Anibal de Mello Pinto, Anton Floderer, Ary Paes Leme, Benedito de Barros, Daniel Valentim Garcia, Emilio Baumgart, Fernando Valentirn, George Bandeira de Mello, Gerson Pinheiro, Gregori Warchavchik, Jacy Rosa, João Lourencoda Silva, Jose Afonso Soares, Jose Theodulo da Silva, Jorge Mesiano, Jorge Machado Moreira, Lauro Lessa, Lucio Costa, Luiz Nunes, Marcelo Roberto, Nelson Tinoco, Nestor de Figueiredo, Raul Penafirme, Robert Prentice, Ruy Costa, Tomade Souza e Vicente Batista. Di questi, vennero pubblicati nel catalogo opere di Warchavchik (Casa Nordschild e Casa Manoel Dias), Reidy e Pinheiro (Albergue da Boa Vontade), Roderer e Buddeus (Sede do Rio Cricket Club), Roberto (Casa em Laranjeiras), Altberg (Casa em Ipanema) e Baumgart (Ponte sobre o Rio Peixe). L'inaugurazione avvenne alla presenza del Ministro della Pubblica Istruzione, Washington Pires (Herbst, 2007). A Frank Lloyd Wright venne attribuito il ruolo di Presidente onorario, mentre la mostra ed il catalogo vennero curati dal venticinquenne Alexander Altberg. Nato a Berlino nel 1908 in una famiglia ebraica, nel 1925 Altberg si trasferì a Weimar per studiare alla Bauhaus, dove rimase fino al 1926, senza, tuttavia, assistere e partecipare al passaggio della scuola a Dessau. Tra il '28 e il '29 lavorò come apprendista nello studio Korn & Weitzmann. Arthur Korn, che collaborò con Mendelsohn, Gropius e fece parte del *Der Ring*, diede ulteriore forza all'impulso modernista che animava lo spirito di Altberg, che già prima dell'esperienza alla Bauhaus si era scontrato con la cultura nostalgica delle accademie. Grazie ai contatti commerciali del padre e al precipitare della situazione politica in Germania, Altberg si imbarcò a Brema per raggiungere il Brasile nel 1931 per stabilirsi nella regione poco abitata di Ipanema. La sua prima opera fu la casa per la sua famiglia in Rua Paul Redfern, alla quale seguì una casa costruita per un'altra famiglia nella stessa strada. Di queste opere vi sono poche immagini e nessun disegno, ma, grazie alla pubblicazione sulla "Revista da Directoria de Engenharia" del novembre del

1934, della *Residência do Sr. Adalbert Vertecz em Ipanema* (Fig. 8) progettata e costruita nel tra il '32 e il '33, è possibile commentare l'opera più interessante dell'architetto berlinese. All'esperienza maturata durante gli anni da Korn & Weitzmann, che aveva prodotto una profonda conoscenza tecnica e una sapiente attitudine alla composizione moderna, si aggiunse la rilettura dei modelli appresi per dare vita ad un'architettura capace di interpretare il contesto in cui si trovava. Elementi funzionali necessari a proteggere le parti più soleggiate della casa, come le finestre oscurate da un sistema continuo di persiane, la tettoia a protezione dell'ingresso che diventa balcone al primo piano configurando la forma di una sottile lastra che curva per raggiungere il piano terra, il tetto giardino pensato come un piano svuotato del quale rimane una lastra orizzontale che corre sui bordi e fa ombra all'interno, riconfigurano un volume semplice di chiara ispirazione modernista - le finestre che girano sugli angoli ne sono testimoni -, alla luce e al clima brasiliano. Giedion, nell'introduzione al testo di Mindlin del '56 sull'architettura moderna brasiliana, aveva sottolineato la sapienza con cui gli architetti del luogo avevano saputo trattare la linea dolce per conferire grazia e leggerezza alla costruzione. In questa direzione va letta anche la curva d'angolo nella casa di Altberg, che si smaterializza in una rete di vetrocemento per illuminare la scala interna di giorno e trasformarsi di notte in una grande lampada spaziale.

La plasticità morbida di molte opere di quegli anni ha certamente influenzato lo sviluppo dell'architettura brasiliana a venire che, grazie ad un estro del tutto originale in grado di mettere in tensione tra di loro la concezione strutturale e la definizione dello spazio interno, ha saputo difendere la cultura locale attraverso l'attenzione alle condizioni climatiche e culturali. Il legame con i riferimenti dell'architettura moderna europea si rendeva spesso visibile anche attraverso esplicite citazioni di dettagli delle opere dei Maestri. Nella casa di Ipanema, ad esempio, Altberg utilizza il dettaglio minore della tettoia dal bordo arrotondato che protegge la porta d'ingresso per citare espressamente il balcone del dormitorio della Bauhaus di Dessau di Gropius (Moreira, 2005). Nello stesso anno in cui la Bauhaus viene chiusa dai nazisti, dunque, un suo ex studente ebreo inaugura, ad una latitudine estranea e lontana, un'esposizione di architettura moderna. L'esposizione di Architettura tropicale e il relativo catalogo, che contiene un testo del programma di Gropius, rappresentano la prima operazione su larga scala di propaganda dell'architettura moderna in Brasile, al fine di raccogliere le riflessioni sulle diverse forme di declinazione della modernità nella nuova geografia del Paese, per definire la

8. Pagina da Revista da Directoria de Engenharia, Anno 3, Numero 13, Novembre 1934, p.139
A. Altberg, *Residência do Sr. Adalberto Vertez em Ipanema*, Rio de Janeiro, 1932-33,



nuova identità dell'architettura brasiliana. Lo stesso titolo dato all'esposizione, che aggiunge al termine "architettura" l'aggettivo "tropicale", esplicita l'intenzione di connotare geograficamente e culturalmente l'evento senza riferirsi ad un'idea politica di nazione, ma attribuendo un primato alla ricerca di un'identità poetica dell'architettura brasiliana. In questo senso, il *I Salão de Arquitetura Tropical* fu una sintesi delle considerazioni degli archi-

tetti dell'epoca riguardo il giusto modo di declinare i principi modernisti in un paese molto diverso dall'Europa.

È un tema, questo, che ha visto contrapporsi visioni diverse, non soltanto in Brasile, ma in tutte le aree dove l'influenza modernista ha avuto occasione di riverberarsi. Superata la categoria di uno stile internazionale moderno che, all'interno di un codice univoco, potesse risolvere il tema dell'identità nazionale dell'architettura esportando dalla Germania un paradigma che fosse valido in America latina, così come negli Stati Uniti, in Israele, in Italia, in Sudafrica, in Australia, negli ultimi anni la critica ha acquisito definitivamente la consapevolezza che in ogni variazione morfologica, visibile in opere ritenute minori perché non strettamente osservanti le regole della composizione modernista, si nasconde la ricchezza del contributo culturale del Movimento Moderno, capace di adattarsi fino a concepire diversi risultati formali, raggiunti attraverso la riscrittura degli elementi, senza necessariamente rinnegare il senso generale che l'ha definito sin dalle prime sperimentazioni di inizio Novecento.

In questa direzione va letto l'opera dei primi modernisti brasiliani, così come il contributo vivace e multiforme di Altberg alla diffusione della modernità in Brasile, che col tempo si è più orientato verso la divulgazione letteraria e la comunicazione e meno verso la produzione di opere, sebbene la carriera dell'architetto tedesco sia stata particolarmente lunga.

Anche questa disposizione alla scrittura e alla partecipazione attiva nel dibattito culturale fu un'eredità degli anni berlinesi. Altberg ebbe modo, infatti, di partecipare attivamente alla vita politica della città, sia come membro della comunità ebraica, che lasciandosi influenzare dalle teorie socialiste di Arthur Korn e dallo stesso spirito politico della Bauhaus. Questo clima culturale produsse, nel 1931, ad opera del collettivo per l'architettura socialista di Berlino, il *Ausstellung der proletarischen Architektur*, la prima esposizione d'architettura proletaria, in contrapposizione con quella ritenuta una manifestazione borghese e che ebbe luogo nella parte ovest della città, ovvero il *Deutschen Bauausstellung*.

Avendo acquisito, tramite il coinvolgimento politico e la partecipazione a questa esposizione, la consapevolezza dell'importanza dell'informazione e della divulgazione, Altberg agì analogamente in Brasile, dove trovò un terreno già fertile in questo senso, grazie al lavoro avviato dai suoi predecessori e pronto a ricevere nuovi stimoli. Abituato alla grande diffusione di riviste specializzate in Europa, Altberg riteneva che in Brasile l'offerta culturale in

questi termini non avesse raggiunto una piena maturazione. Fu per questa ragione che nel 1933 fondò “base, revista de arte, técnica e pensamiento”. Nell’anno che vide l’epoca delle avanguardie europee spegnersi nelle atrocità della guerra, Altberg, ebreo tedesco, realizzava la sua prima opera importante, fondava una nuova rivista di architettura, inaugurava una grande esposizione nazionale, ovvero disegnava, come altri intellettuali suoi coetanei, un nuovo orizzonte della cultura moderna.

Curatore della grafica innovativa, autore dei testi, editore, Altberg non voleva soltanto produrre una rivista di architettura, ma permettere alla produzione brasiliana di inserirsi in un contesto internazionale consentendo ai suoi lettori di leggere l’architettura come fenomeno culturale in rapporto organico con le altre arti, in particolare con quelle plastiche (Moreira, 2005), aggiungendo nuovi modelli critici a quanto già riuscivano a fare altre edizioni nazionali, come “A Casa” e “Arquitetura e Urbanismo”. Sul numero 39 del 1932 de “A Casa”, Altberg ebbe anche modo di scrivere un testo intitolato *Arquitectura moderna*, nel quale approfondisce la definizione del nuovo modo di costruire e paragona, come in uso in quegli anni, l’opera di architettura ad una macchina che si trasforma al progredire della tecnica costruendo un’estetica in grado di superare definitivamente i modelli storici e inaugurando un modo di abitare inedito.

Sigfrid Giedion, nella prefazione al testo del 1956, *Modern Architecture in Brasil*, sottolinea quanto l’attenzione dell’autore, Henrique E. Mindlin, sia rivolta ad una produzione di opere che dalla fine degli anni Trenta in poi non sono state poste all’attenzione del dibattito internazionale, pur costituendo un *corpus* modernista per certi versi del tutto originale i cui standard qualitativi sono stati mediamente più alti che in altri paesi (Mindlin, 1956). Inoltre, lo stesso Giedion rileva alcune specificità nel declinare la tettonica modernista: gli architetti brasiliani, afferma lo storico, hanno la capacità di risolvere problemi funzionali e di programma attraverso piante e sezioni sintetiche ed efficaci; utilizzano sapientemente linee dolci per caratterizzare le facciate dei loro edifici, evitando le asprezze formali tipiche di molte opere europee; trattano le facciate prevedendo l’uso di materiali e tecnologie, come il *brise-soleil* o le ceramiche di rivestimento, utili a contrastare gli effetti del clima, determinando, nel contempo, un’identità precisa e originale (Mindlin, 1956). Se Giedion riferisce queste caratteristiche ad una architettura in pieno sviluppo all’epoca in cui scrive e l’autore del testo inquadra il fenomeno indietreggiando nella trattazione fino alla coda degli anni ’30, è altrettanto inte-

ressante riscoprire origini meno recenti rispetto a quelle individuate dai due autori, per ritrovare nelle opere e negli scritti degli anni Venti e degli inizi dei Trenta lo statuto della diversità che caratterizzerà l'architettura moderna brasiliana a venire.

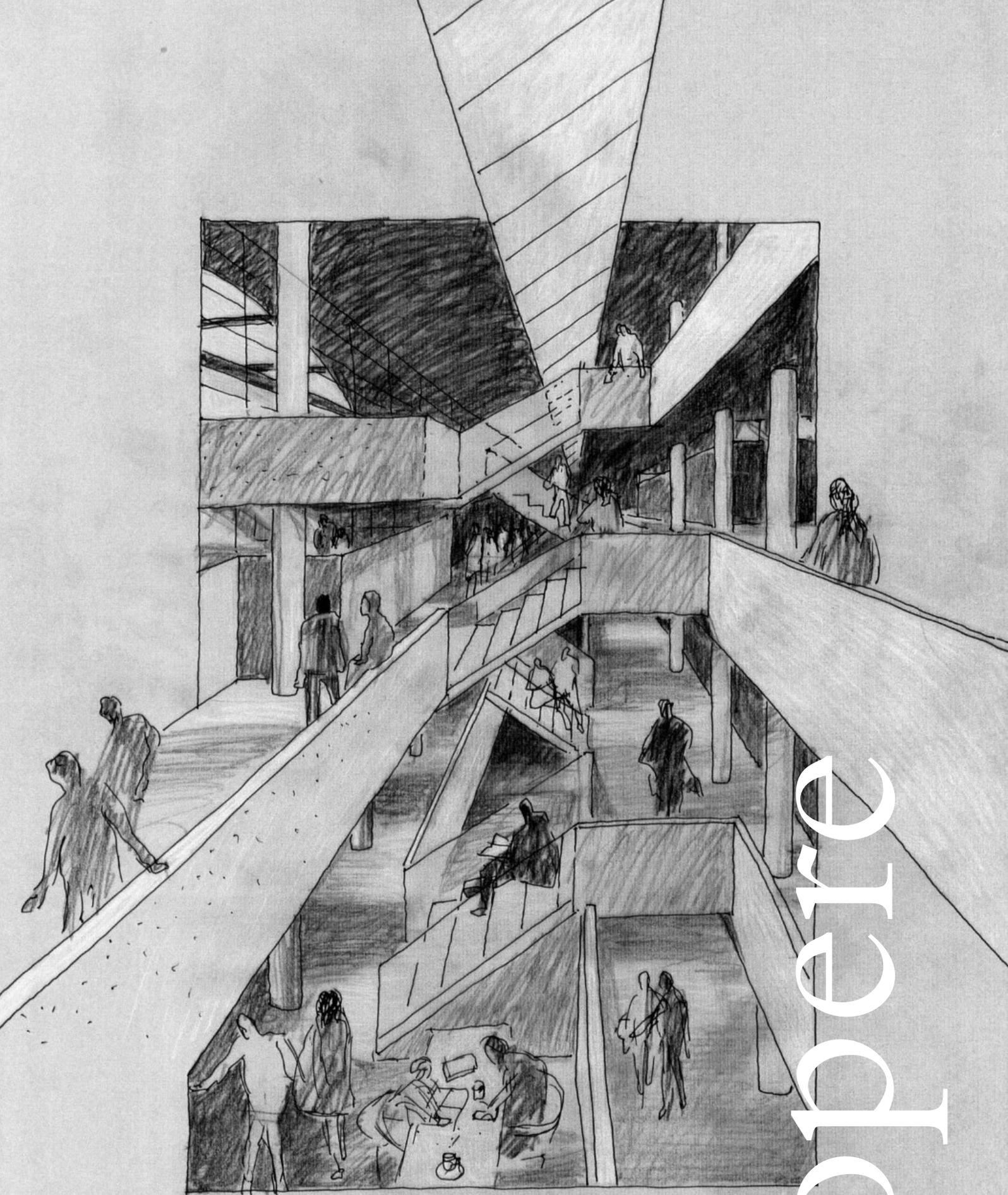
Dunque, le linee dell'interpretazione del fenomeno modernista, che si sono qui tracciate, intendono riscoprire le radici dell'identità espressiva dell'architettura moderna brasiliana, riconoscendo ai tre autori di origine ebraica un ruolo decisivo nello sviluppo del linguaggio modernista prima dell'avvento dei grandi interventi guidati da Lucio Costa e Oscar Nyemeier. Infatti, lo storico dell'arte Geraldo Ferraz, a margine di una polemica intrapresa sui giornali dell'epoca, riconosce in Gregori Warchavchik, così come nel poliedrico Flavio de Carvalho, i veri pionieri dell'architettura moderna in Brasile (De Camargo Aranha, 2008).

La reinterpretazione della cultura europea in ambito carioca fornita da Warchavchik, Levi e Altberg fornisce una direzione critica che consente di attribuire al lavoro di questi tre autori il merito d'aver costruito un'inedita coscienza in architettura in Brasile dalla quale è nato uno sfondo denso di opere e di riscritture che hanno nel tempo costituito un nuovo palinsesto dal quale attingere spunti di riflessione sempre diversi.

Nel caso di un territorio vasto e diversificato come quello brasiliano, che copre la metà dell'estensione totale dell'America latina, le deviazioni dai modelli europei hanno seguito traiettorie multiformi che trovano differenze sostanziali all'interno della stessa nazione, configurando diversi orientamenti linguistici ed espressivi in grado di conferire all'architettura moderna brasiliana dei lineamenti unici. Anche l'autonomia della cultura compositiva che dagli anni Quaranta fino alle manifestazioni più contemporanee ha connotato la progettazione architettonica carioca affonda le sue radici in una eterogeneità formale che non è stato soltanto una conseguenza della cultura avanguardista, ma il risultato dell'intrecciarsi di quest'ultima con una cultura nativa eclettica e disomogenea alla quale un gruppo di intellettuali cosmopoliti ha voluto dare un nuovo orizzonte.

Bibliografia:

- Cavalcanti, L. (2003). *When Brazil was Modern. Guide to architecture 1928-1960*. New York: Princeton Architectural Press.
- De Camargo Aranha M. B., (2008). *A obra de Rino Levi e a trajetória da arquitetura moderna no Brasil*. San Paolo del Brasile: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. (Tesi di Dottorato).
- Finazzi-Agrò E., Pincherle M. C. (1999). *La cultura cannibale. Oswald de Andrade: da Pau Brasil al manifesto antropofago*. Roma: Meltemi.
- Fiore R. H., (2002). *Warchavchik e o Manifesto de 1925*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Arqtexto, n° 2.
- Mindlin H. E. (1956). *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro, Amsterdam: Colibris Editora.
- Moreira P. (2005). *Alexandee Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro*. Arqtextos n° 58.
- Rizzo, G. (2010). *Il giardino privato di Roberto Burle Marx. Il sítio. Sesant'anni dalla fondazione. Cent'anni dalla nascita di Roberto Burle Marx*. Roma: Gangemi Editore.
- Revista da Directoria de Engenharia*. Anno 3, Numero 13, Novembre 1934.
- Salmoni A. Debenedetti E. (ed. 2007), *Architettura italiana a São Paulo*. São Paulo: Perspectiva.
- Segawa H. (2013). *Architecture of Brazil 1900-1990*. New York: Springer.
- Villela F. F. (2005). *Rino Levi: Hesperia ai tropici*. Arqtextos n° 61.
- Zweig, S. (ed. 2013). *Brasile. Terra del Futuro*. Roma: Elliot.



MCO 5.10.15

opere

Montessori College Oost di Herman Hertzberger: una scuola, una strada, una piazza

Raccontare un'opera di architettura vuol dire inevitabilmente confrontarsi con una idea di architettura, che l'opera stessa assume, esprime in maniera più o meno evidente secondo codici formali e linguistici più o meno riconoscibili. Un confronto interno alla disciplina architettonica, che riguarda il posizionamento dell'opera rispetto a temi disciplinari. Ma il racconto di un'opera rispecchia anche questioni di carattere storico-critico, inerenti all'autore, alla sua poetica, alla sua biografia, al suo rapporto con la cultura del tempo. Vi è poi una questione di carattere più strettamente architettonico che guarda all'opera nel suo essere edificio rispondente a un bisogno espresso dalla realtà. Un edificio dà forma a tali bisogni, ne diviene un'interpretazione spaziale, sperimentata nell'uso che ne fanno i suoi fruitori.

Il Montessori College Oost (Fig. 1), realizzato ad Amsterdam tra il 1993 e il 2000, è una scuola per l'istruzione secondaria progettata dall'olandese Herman Hertzberger, un architetto che ha dedicato un'ampia parte della sua attività teorica e progettuale al tema dell'edificio scolastico. Il Montessori College Oost rappresenta infatti una tappa importante della ricerca progettuale di Hertzberger, condotta sin dai primi anni Sessanta sull'edificio scolastico

e più in generale sullo spazio collettivo, dalla quale è necessario partire per comprendere meglio l'opera.

Dopo la laurea, conseguita al Politecnico di Delft nel 1958, Hermann Hertzberger si trasferì ad Amsterdam, dove entrò in contatto con Aldo van Eyck che lo invitò a far parte del gruppo redazionale di Forum (Baglione, 2007), guidato dallo stesso Eyck e da Jaap Bakema, entrambi membri fondatori del Team 10. L'incontro con Aldo van Eyck, che lo introdusse nel circuito del team, fu cruciale per la formazione culturale di Herman Hertzberger, influenzato dai temi condivisi dal gruppo, che nelle sue premesse muoveva una critica, anche attraverso le pagine di Forum, all'ideologia del Movimento Moderno, ritenuto ormai incapace di formulare risposte adeguate al mutato scenario postbellico. Per van Eyck e gli altri membri del Team 10 l'architettura non poteva prescindere dal confronto con il contesto sociale e il progetto doveva essere uno strumento per tradurre le istanze di coesione e identificazione dei vari gruppi sociali. Tra gli esponenti del team vi era la convinzione che il progetto avesse un ruolo attivo nella conformazione e nella tenuta della vita associativa, che fosse in grado di offrire modelli adeguati alle istanze sociali e di costruire insieme alle forme dell'architettura nuove

1. H.Hertzberger, *Montessori College Oost*, prospettiva dell'interno.



2. H. Hertzberger, *Montessori College Oost*, Amsterdam Oost 1993-2000.

comunità di vita armonica. Con le idee promosse dal Team 10 tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta il tema della comunità e di una architettura rivolta al sociale divenne così centrale nel dibattito architettonico internazionale.

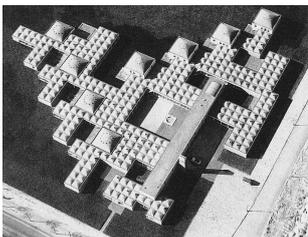
Van Eyck, in particolare, si fece fautore, anche grazie alla diffusione di *Forum*, di un linguaggio ispirato al pensiero strutturalista, fondato sull' analogia tra le relazioni degli individui che compongono una comunità e l'architettura. Questa era concepita come una struttura che connetteva fra di loro elementi spaziali, così da offrirsi quale modello per il vivere armonicamente relazionato delle comunità.

Altri temi sviluppati dal Team 10 attraverso la voce olandese (Bakema e van Eyck, 1959), che ruotava intorno alla figura di Aldo van Eyck,

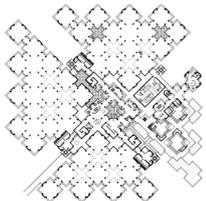
erano quelli della partecipazione, sperimentata in Italia da Giancarlo De Carlo, la quale, oltre al coinvolgimento degli utenti nei processi decisionali, prevedeva una personalizzazione dello spazio architettonico dopo la sua costruzione. Un tema questo che fu affrontato in quegli anni da Hertzberger in due progetti. Nel *Diagoon experimental housing* di Delft (1967) la struttura delle case fungeva da cornice all'interno della quale erano possibili più varianti, così da consentire ai residenti di organizzare liberamente il layout delle loro abitazioni (Fig. 2). Nella sede degli uffici *Centraal Beheer* ad Apeldoorn (1968-1972) l'appropriatezza dello spazio veniva invece sperimentata in un edificio aperto al pubblico attraverso la personalizzazione degli ambienti di lavoro da parte dei dipendenti.



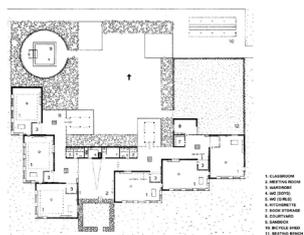
3. H. Hertzberger, *Diagoon experimental housing*, Delft 1967



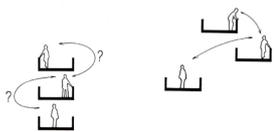
4. A. van Eyck, *Orfanatrofio*, Amsterdam 1960



5. H. Hertzberger, *Sede degli uffici Centraal Beheer*, Apeldoorn 1968-1972



6. A. van Eyck, *Scuola a Nagele*, 1954 - 1957



7. H. Hertzberger, Schema dei ballatoi sfalsati

La struttura compositiva degli uffici Centraal Beheer era ispirata a quella dell'orfanatrofio di Amsterdam del 1960, progettato da Aldo van Eyck. Qui l'architetto olandese sperimentava una struttura composta da cellule modulo di due differenti misure, la minore per le residenze e quella maggiore per gli spazi collettivi, impostate su uno schema diagonale, che generava spazi interstiziali di relazione (Fig. 3). Nella sede degli uffici Centraal Beheer, Hertzberger si confrontava con uno schema simile, reso più complesso in sezione perché distribuito su più livelli, in cui utilizzava moduli quadrati, anch'essi impostati sulla diagonale, che generavano nel mutuo accostamento spazi di risulta adibiti a corti giardino (Fig. 4).

Questi progetti prendevano spunto da un modello sperimentato ancora precedentemente da Aldo van Eyck nella scuola di Nagele (1954-57), in cui lo slittamento in pianta delle aule generava uno spazio della hall molto articolato, destinato all'incontro e alla socializzazione degli studenti (Fig. 5). La scuola dell'infanzia a Delft di Hertzberger riproponeva tale schema, utilizzando aule con pianta a L, disposte in modo tale da formare una grande hall utilizzata per le attività educative di gruppo. A Delft lo spazio comune generato dalle aule è maggiormente struttu-

rato rispetto alla scuola di Nagele, ciò è dovuto al fatto che quella di Delft è una scuola montessoriana, dove gli ambienti collettivi sono maggiormente caratterizzati perché necessari all'attività didattica. Da queste ricerche nasceva l'attenzione per lo spazio in-between (Hardy e Hertzberger, 1959), lo spazio soglia, un tema centrale per Herman Hertzberger, che nella scuola si traduce nella zona di passaggio tra le aule e la hall centrale (Baglione, 2007).

L'in-between è il cuore degli edifici di Herman Hertzberger e tanto più lo è nella scuola di Amsterdam-Oost, nella quale l'applicazione del metodo Montessori richiede spazi didattici esterni alle aule ma posti in connessione con esse.

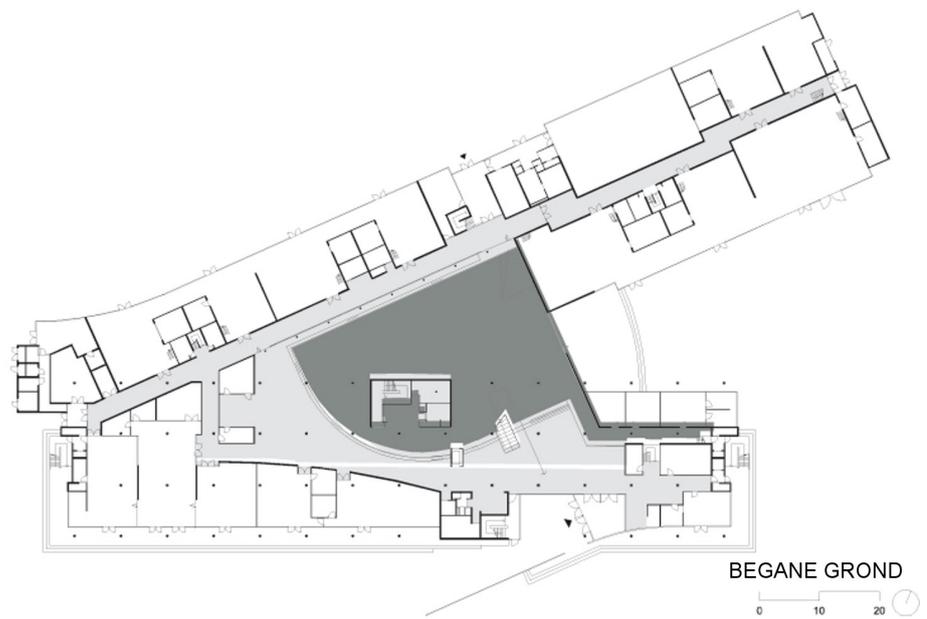
Nella scuola tutto è calibrato per favorire l'incontro e la socializzazione degli studenti, i ballatoi aerei che distribuiscono le aule sono sfalsati tra loro di mezzo piano, così da moltiplicare le possibilità di affaccio tra i vari livelli dell'edificio e allo stesso tempo rendere più evidente la connessione tra le diverse aree della scuola (Fig. 6). L'idea di un'architettura motore della socialità tra gli studenti, oltre che essere un tema proprio alla poetica di Herman Hertzberger, diventa nella scuola di Amsterdam-Oost una vera e propria esigenza, dato che in essa sono iscritti alunni di cinquantasei differenti nazionalità,

con difficoltà di inserimento e scarsa padronanza della lingua olandese. Il volume è caratterizzato da due parallelepipedi che, ruotando per seguire le direttrici del lotto, generano al piano terra uno spazio trapezoidale, che funge da atrio di ingresso e da piazza, nel quale sono dislocate tutte le attività comuni (Fig. 7). Il grande vuoto della piazza è posto in connessione diretta con il sistema dei ballatoi aerei sfalsati, che come una strada interna all'edificio servono le aule. È questo un ulteriore spazio di relazione dal carattere urbano, frequentato dagli alunni che si spostano da un'aula all'altra per seguire le differenti lezioni (Fig. 8). Al vuoto della piazza dei servizi collettivi corrisponde quello della strada aerea, che, illuminata dall'alto da un grande lucernaio, si affaccia sullo spazio centrale. L'edificio scolastico è così caratterizzato da una spazialità aperta che rifugge ogni rigida compartimentazione. Per moltiplicare e ampliare le occasioni di incontro e socializzazione i ballatoi sfalsati sono uniti da rampe volutamente sovradimensionate, sì da diventare aule gradonate per la sosta e lo studio (Fig. 9). I dispositivi progettuali della strada e della piazza non possono che essere dispositivi analogici, fondati cioè sull'analogia tra edificio e città. Quello dell'analogia tra edificio e struttura urbana era un tema

già affrontato in alcuni progetti di Aldo van Eyck, come nell'orfanotrofio di Amsterdam, poi ripreso da Hertzberger nel Centraal Beheer. I moduli delle aule nel primo e degli uffici nel secondo assumevano la funzione generatrice della spazialità urbana propria agli edifici, così da creare nel loro reciproco strutturarsi spazi comunitari analoghi allo spazio aperto urbano. La scuola di Amsterdam-Oost mostra con tutta evidenza l'idea di una architettura quale contenitore di vita, la cui forma segue la funzione senza essere funzionalista, in cui al posto di una traduzione meccanica di forme adeguate all'uso risiede l'adeguatezza dello spazio ai differenti modi dell'abitare.

Vi è da dire inoltre che, se molti esperimenti, specie nell'edilizia residenziale pubblica, ispirati all'idea di una architettura per il sociale, risultarono fallimentari, guidati da un ingenuo utopismo, svelato di fronte all'evidente impossibilità di formare comunità attraverso strutture architettoniche catalizzatrici di socialità, per l'edilizia scolastica invece si sono registrati esiti molto più riusciti. La scuola è già comunità, dotata di strutture proprie conferite da un ordinamento istituzionale e da regole e codici di comportamento. All'architettura più che la costruzione di comunità spetta il compito di dare forma e intensificare le relazioni sociali,

8. H. Hertzberger, *Montessori College Oost*: pianta del piano terra

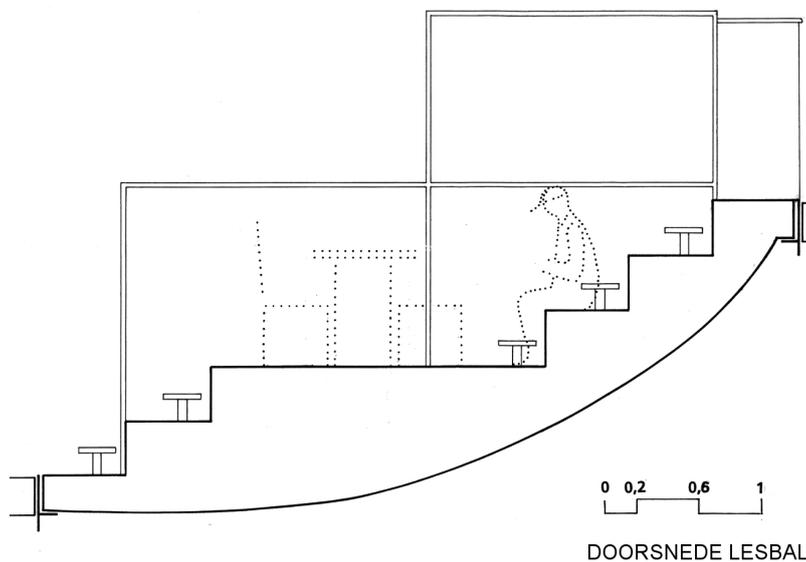


9. H. Hertzberger, *Montessori College Oost*: la 'piazza' e il sistema dei ballatoi.



predisporre gli spazi alle modalità educative e alla vita degli studenti.

Quella dell'edilizia scolastica è una questione che risulta oggi di notevole attualità e importanza, che è stata oggetto di ampia discussione in occasione del Concorso di idee per la realizzazione di scuole innovative indetto dal MIUR nel 2016 con lo scopo di individuare su tutto il territorio nazionale nuove soluzioni per gli ambienti scolastici. A poco più di un anno dall'esito del concorso – i risultati definitivi sono stati pubblicati nel novembre 2017 – la necessità di rinnovamento dell'edilizia scolastica italiana risulta ancora molto sentita e interessa trasversalmente tutti i settori della cultura e della società italiana. Dal punto di vista della cultura architettonica, che in questo ambito deve necessariamente trovare un terreno di dialogo e confronto con la ricerca educativa, è ormai evidente che il progetto dell'edificio scolastico, anche se in funzione di un insegnamento più tradizionale e non per forza alternativo, è diretto verso modelli aperti che prediligono forme più libere e meno rigide di apprendimento.



10. H. Hertzberger, *Montessori College Oost*: le aule gradonate tra i ballatoi

Bibliografia

Baglione C. (2007), *Pedagogia dello spazio*. Casabella, n. 750/751, p. 56.

Baglione C. (2007), *Learning landscape. Chiara Baglione intervista Herman Hertzberger*. Casabella, n. 750/751, p. 61.

Bakema J., Van Eyck A. (1959), *The Story of Another Idea*. Forum, n. 7, pp. 197-248. Editoriale del primo numero di Forum diretto da Aldo van Eyck e Jaap Bakema. Nel settembre del 1959, mese in cui fu pubblicato questo numero, si svolse il congresso di Otterlo, che decretò la fine dei CIAM e l'affermazione del Team 10.

Furnari M. (a cura di) (1996), H. Hertzberger, *Lezioni di architettura*. Laterza Roma, Bari.

Hardy J., Hertzberger H. (1959), *Drempel en ontmoeting - de gestalte van het tussen"/ Threshold and Meeting – The Shape of the In-between*. Forum, n. 8, pp. 249-284.

Hertzberger H. (2008), *Space and Learning: Lessons in Architecture 3*, 010 Publishers, Rotterdam.

Hertzberger H. (2010), *Space and the Architect: Lessons in Architecture 2*, 010 Publishers, Rotterdam.

Immagini

1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10 via www.ahh.nl, le foto sono di Herman van Doorn, Johan van der Keuken, Duccio Malagamba, Christian Richters e Jan Dirk van der Burg.

4 via es.m.wikipedia.org

6 foto di Spiess, via www.elarafritzenwalden.tumblr.com

Luoghi d'ogni



Genova (per noi)

Come esili fili, le traiettorie paraboloidi delle bombe, lanciate da navi inglesi, legano senza soluzione di continuità uno specchio d'acqua ad articolati monti dalle cime fortificate. Protagonisti, questi arrivano fin su la riva, lasciando ben poco spazio alla massa compatta delle costruzioni che sembra voler saldare le due maestose entità, montagna e mare, in un *unicum* paesaggistico. È Genova, fissata in un'acquaforte su acciaio nel 1814 da *Autori non identificati* e messa in scena nel mezzanino di Palazzo Rosso in occasione della mostra *Immagini di Genova dal XVI al XIX secolo*. Nonostante l'ordinamento cronologico che arriva a coprire quattro secoli, la successione delle rappresentazioni che compongono l'esibizione è assimilabile a *screen shot* di una unica video ripresa che narra la storia degli ingegnosi artifici ideati per abitare un circoscritto spazio ostile ed insieme protettivo, castrante ma agognato, documentando una straordinaria fiducia riposta nell'attività progettuale e nella sua capacità di presidiare il paesaggio e proiettare l'angusto *unicum* verso l'infinito.

Le vedute da Nord, controcampo ai più diffusi ritratti da mare, propongono in una serrata sequenza: una rigogliosa vegetazione che sfuma sulle murazioni lungo i crinali, la massa compatta dell'abitato e, senza soluzione di continuità, la *lottizzazione* delle navi ormeggiate nel lago-porto.

Anticipatrici del contemporaneo *Bigo* di Renzo Piano, architetture effimere realizzate sull'acqua in occasione dei festeggiamenti delle nozze di Vittorio Emanuele di Savoia e Maria Adelaide d'Austria, celebrate nel 1934, raffigurate nelle litografie di Pasquale Domenico Cambiaso, testimoniano l'esigenza di conquistare aree utili allo svolgimento di attività antropiche e rappresentative di una potenza marina. Solidificatisi poi nel tempo, gli stessi spazi hanno ospitato progetti di moli d'attracco per

navi di dimensioni sempre maggiori, complementari aree destinate allo stoccaggio delle merci, figurazioni di *waterfront* porticati che anticipano di un secolo l'attuale strada costiera.

Progetti sull'orlo del dimenticatoio come la Torre della Pace di Renzo Picasso del 1917, un *hub* futuristico ed antelitteram, attestano un alto grado di consapevolezza nelle potenzialità che possono ingenerarsi attraverso la gestione della complessa orografia.

Precise mappe di geografie addomesticate dal lavoro agricolo certificano il lavoro costante e minuzioso di conoscenza caparbia di ciò che esiste al di là delle fortificazioni: i nuclei urbani autonomi poi inglobati nella *Grande Genova* nel 1929 ed i rivi del Polcevera ad Ovest e del Bisagno ad Est a delimitare un preciso campo di azione/espansione. Il ventennio che seguì la seconda guerra mondiale segnò per Genova una stagione di revisione del suo essere/stare nel paesaggio. Gli interventi di ristrutturazione all'interno della massa compatta del centro storico, mortificata dai bombardamenti; le espansioni residenziali, le attrezzature e le infrastrutture che si reputò necessario costruire, consegnarono la repubblica Marinara nel XX secolo attraverso progetti la cui documentazione potrebbe, a parere di chi scrive, costituire un ulteriore *camera* della mostra *Immagini di Genova*: perché sembrano trarre vigore dalla medesima consapevolezza rispetto a quell'*unicum* paesaggistico e proporre una risignificazione.

Fuori dal mezzanino in cui si svela l'immagine di Genova e del suo sviluppo urbano, caratterizzato dallo straordinario intreccio di storia e geografia, tale che l'una sostanzia l'altra e viceversa, i tiranti della scala ottagonale disegnata da Franco Albini e Franca Helg negli anni '50, rimandano per analogia alle traiettorie delle bombe inglesi capaci di allacciare e tenere stretti

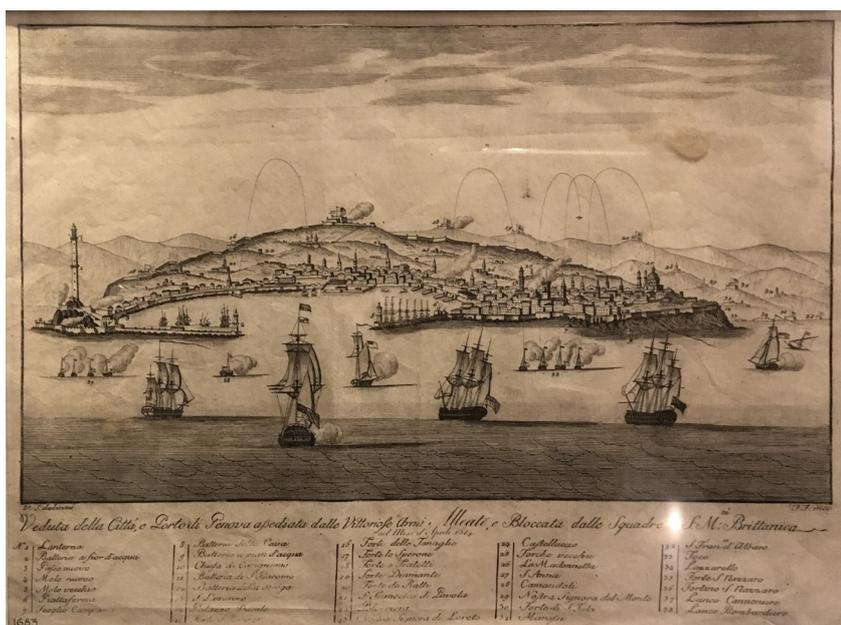
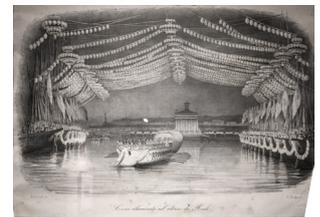
insieme paesaggi - anche temporali - non comunicanti.

Rese autonome dalle murature dell'edificio che le ospita, le opere raccolte dalla famiglia Brignole Sale, sono appese a tondini (ancora fili) sottilissimi in ferro scorrevoli su di una guida metallica orizzontale continua ed illuminati da lampade a braccio, appese alla stessa struttura. Altre opere sono sorrette a bandiera da sostegni rotanti a mezzo di maniglioni movibili dal pubblico.

L'intervento di ristrutturazione del **Palazzo Rosso** ed il progetto del nuovo allestimento (1952-1962), con ordinamento a firma di Caterina Mercenaro, celebre perché declina in modo esemplare i criteri di massima autonomia e flessibilità della esposizione delle opere e della loro illuminazione appare significativo, nel nostro discorso, anche per la capacità di rimettere in gioco l'edificio storico e le sequenze barocche negate dagli interventi ottocenteschi. Il percorso museale mette in scena, attraverso loggiati e terrazzi, e con l'ausilio di pareti vetrate, il paesaggio

genovese che irrompe all' interno dell'edificio.

Accade sovente che un forestiero colga le peculiarità di un paesaggio urbano più chi la vive quotidianamente e che, per questa ragione, è più portato mettere in evidenza i caratteri distintivi. Franco Albini aveva già sperimentato il tema dell'allestimento museografico in un edificio storico proprio nel suo esordio genovese nel progetto di sistemazione delle **Gallerie di palazzo Bianco**, 1949-51, sempre con ordinamento di Caterina Mercenaro. In quella occasione l'astrazione degli spazi d'allestimento era resa con maggiore evidenza grazie al trattamento delle superfici in scala di grigio: le antiche pavimentazioni (ardesia nera e marmi bianchi), le pareti intonacate e finite in grigio chiaro o rivestite in ardesia, i binari in ferro dipinto grigio scuro a cui sono appese le opere, ed i binari neri di luce che circoscrivono lo spazio della fruizione. In questo caso l'astrazione degli spazi espositivi fa risaltare con maggiore evidenza il contrappunto dei giardini pensili, dei camminamenti urbani in



Nella pagina accanto:

Opere esposte nella mostra:

Sul Mare. Immagini di Genova dal XVI al XIX secolo; in senso orario:

Veduta di Genova nel durante il blocco navale inglese del 1814, Autori non identificati, Centro DocSAI, Acquaforse su acciaio, 1814;

Torre della Pace, R. Picasso, 1917

Festeggiamenti per le nozze dei Reali. La corsia illuminata, Pasquale Domenico Cambiaso, Centro DocSAI, Collezione Topografica, litografia 1842

Festeggiamenti per le nozze dei Reali. Il padiglione galleggiante, Pasquale Domenico Cambiaso, Centro DocSAI, Collezione Topografica, litografia 1842

pendenza che f nelle eteree sale.

Non è certamente un caso se gli anni degli allestimenti nei palazzi sulla Via Nuova coincisero con due progetti dell'architetto lombardo radicati nel centro storico genovese e che sembrano fronteggiare la claustrofobica massa evitando ulteriori addensamenti.

I **Nuovi uffici comunali** 1950-63, immaginati come una successione di terrazze e giardini pensili degradanti verso il mare che ricalcano per addizione la complessa orografia del sito. Il **Tesoro di San Lorenzo**, 1952-1956, cripta contemporanea che sottrae invece suolo alla massa alla ricerca di uno spazio preciso, silenzioso, solenne ed arcaico.

Oltre il centro storico ed al di là del Bisagno la sistemazione della **Valletta Cambiaso** 1955-1963, testimonia di una oramai collaudata assimilazione di quel paesaggio che viene rimodulato attraverso addizioni e sottrazioni di materia che modellano dolci terrazze digradanti verso il mare, ricavando spazi incavati per le attività sportive.

L'articolata orografia genovese abita nella memoria dell'architetto lombardo

tanto che egli la ri-progetta nell'ultimo intervento proposto per la città ligure. Si tratta del meno noto, ma significativo progetto di allestimento del **Museo di Sant'Agostino**, 1962-1984, dove l'accidente geografico è simulato nello spazio interno, abitato da una gradonata dalle proporzioni urbane, tesa su travi a campata unica. Nel percorrerla le opere medioevali si fanno avanti, sospese, ancora una volta, a filiformi cavi.

Negli stessi anni tre ulteriori opere risignificano l'unicum paesaggistico arrivando a ridefinirne i confini. E non è un caso (forse) che abbiano geometria lineare ed aspetto - alla ampia scala - filiforme.

La strada **Sopraelevata**, inaugurata nel 1965, su progetto di Fabrizio de Miranda con la collaborazione di Ernesto Pitto, definisce il nuovo waterfront e lo misura in 6 km a partire da Sanpiedarena fino alla Fiera, come dire dalla foce del Polcevera a quella del Bisagno.

Ad Est, il gruppo di ben 35 tra architetti ed ingegneri coordinati da Luigi Carlo Daneri ed Eugenio Fuselli, progetta, all'interno degli interventi previsti

Nuovi Uffici Comunali, Veduta di insieme; da A. Piva, V. Prina, *Franco Albini, 1905-1977*, Electa, 1998, pag. 258

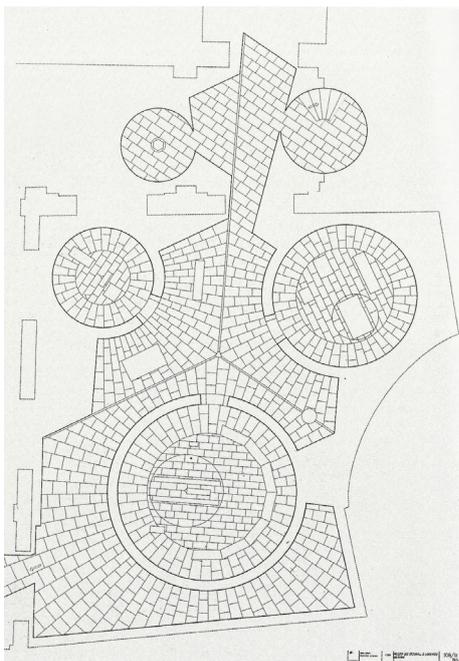


nel secondo settennio INA CASA, il **Quartiere residenziale Forti di Guezzi**, 1956-68, destinato ad ospitare ben 4.400 abitanti. L'intervento che si erige a nuova murazione e punto di vista privilegiato verso il mare - nella versione finale, l'edificio principale, detto corpo A, misura 540 m e ne è alto 8 - legittima di fatto l'espansione della città a oriente del Bisagno.

Il **Viadotto del Polcevera** di Riccardo Morandi 1963-67 apre definitivamente la città all'espansione occidentale, marcando con precisione illuministica la direzione di sviluppo, proprio come un novello Albergo de Poveri napoletano. L'ingegnosità della soluzione progettuale ben si confaceva al carattere di rappresentatività che il ponte doveva assumere nel suo ruolo di porta di una intera città. La sua caduta parziale, il 14 agosto 2018, per rottura dei *fili* che ne sostenevano le campate, apre una ferita che è la ferita di un'intera valle e per quel che abbiamo visto di una intera città che si è risvegliata intrappolata nella sua stessa massa.

Mai come in questo caso sarebbe auspicabile che a ricucirla sia un

progetto capace di presidiare (ri-fondare, radicarsi) il paesaggio e proiettare l'angusto unicum genovese nuovamente verso l'infinito.

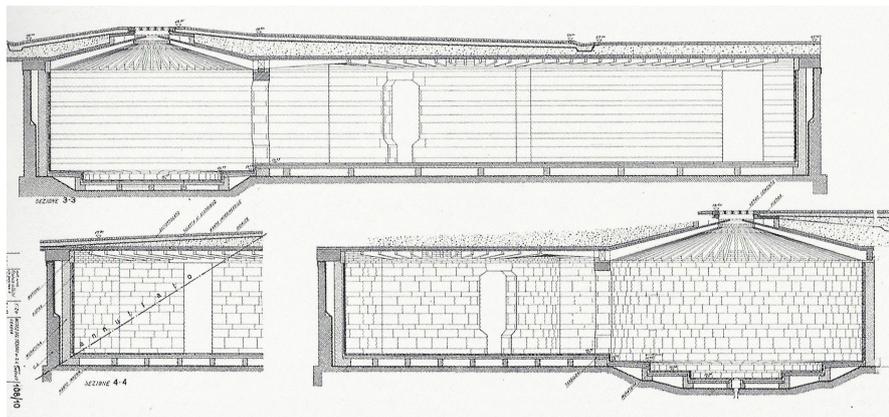


Valletta Cambiaso, da A. Piva, V. Prina, *Franco Albini, 1905-1977*, Electa, 1998, pag. 330-331



Museo Sant'Agostino, scalone centrale; da fondazionefrancoalbinicom

Museo del Tesoro di San Lorenzo, soluzione definitiva: pianta e sezioni; da A. Piva, V. Prina, *Franco Albini, 1905-1977*, Electa, 1998, pag. 286-287

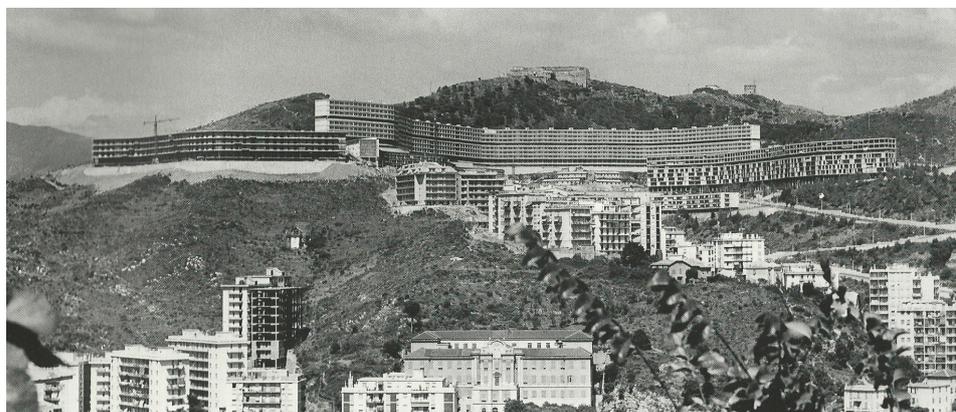
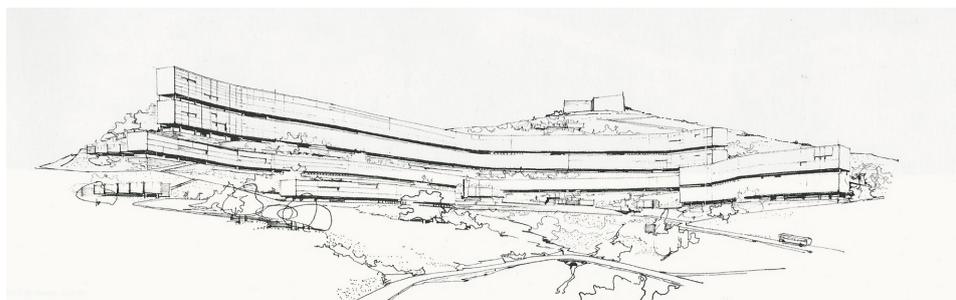




La sopraelevata, Modello conservato nel Museo Sant'Agostino, foto dell'autore

Itinerario Genova (per noi)

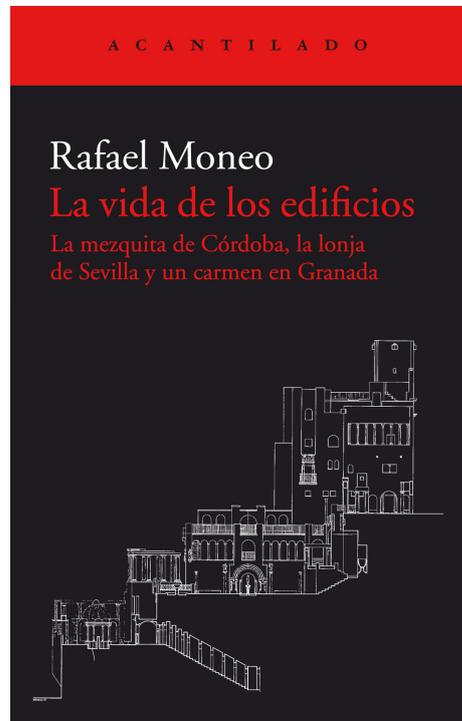
1. *Veduta di Genova nel durante il blocco navale inglese del 1814*, Autori non identificati, Centro DocSAI, Acquaforse su acciaio, 1814
2. *Festeggiamenti per le nozze dei Reali. La corsia illuminata*, Pasquale Domenico Cambiaso, Centro DocSAI, Collezione Topografica, litografia 1842
3. *Festeggiamenti per le nozze dei Reali. Il padiglione galleggiante*, Pasquale Domenico Cambiaso, Centro DocSAI, Collezione Topografica, litografia 1842
4. Torre della Pace, R. Picasso, 1917
5. Sistemazione delle gallerie comunali di Palazzo Bianco, Franco Albini, ordinamento museografico di Caterina Mercenaro, 1949-51
6. Ristrutturazione e allestimento museografico di Palazzo Rosso, Franco Albini con F. Helg, ordinamento museografica Caterina Mercenaro 1952-1962
7. Nuovi Uffici Comunali, Franco Albini, 1950 -63.
8. Museo del tesoro della cattedrale di San Lorenzo, Franco Albini, 1952-1956
9. Sistemazione della Valletta Cambiaso, Franco Albini con F. Helg, 1955-1963
10. Museo Sant'Agostino, Franco Albini con F. Helg, A. Piva, M. Albini, 1962-1984
11. La sopraelevata, Fabrizio de Miranda con Ernesto Pitto, 1965
12. Quartiere residenziale Forti di Guezzi, Luigi C. Daneri (coordinatore), 1956-68
13. Viadotto del Polcevera, Riccardo Morandi, ponte 1963-67
14. Val Polcevera, Coastal Design Lab, dAD, Università degli Studi di Genova, costaldesignlab.wordpress.com



Quartiere residenziale Forti di Guezzi, in Casabella n.793, settembre 2010 p. 53

recensioni

Il tempo diviene, il tipo permane



L'ultimo libro di Rafael Moneo raccoglie tre saggi critici che l'autore scrive in diverse occasioni perlustrando tre architetture andaluse - la *mezquita* di Cordoba, la *lonja* di Siviglia e un *carmen* a Granada - con l'intenzione di approfondire la riflessione sulla 'vita degli edifici' già avanzata ne *La solitudine degli edifici* e altri scritti (Allemandi, 2004), ove è contenuto il saggio sulla moschea di Cordoba. Secondo Moneo, «sopra gli edifici gravita il tempo, cambiano con esso in maniera inevitabile» ma ciascuna architettura possiede una propria intrinseca 'vita' rintracciabile nei principi che l'hanno generata e che in quanto fondanti, restano immutati e immutabili con il

passare del tempo. A differenza di un quadro, di un'opera pittorica, le architetture sono soggette a modificazioni che ne possono sì alterare lo spazio ma non i valori formali.

Così la vita della moschea di Cordoba - esempio emblematico di un'architettura che si è trasformata nei secoli - risiede nella fissità del tipo, in quanto 'enunciato logico della forma'; la successione di colonne atta a determinare lo spazio ipostilo e la loro disposizione, ortogonale al muro della *qibla* - a differenza di quanto avviene nella moschea di Damasco quale 'referente' tipologico per la sua ideazione - favoriscono, quasi annunciandoli, i futuri ampliamenti.

L'architettura della *lonja* di Siviglia, una sorta di fondaco destinato allo scambio commerciale dei mercanti, poi sede dell'Archivio Generale delle Indie, è, secondo l'autore del libro, manifestazione delle teorie contenute nel *Discurso de la figura cúbica*, un trattato sul cubo elementare, attribuito a Juan Herrera, architetto dell'edificio sivigliano. La sua pianta, derivante da quella di El Escorial, insieme allo studio delle facciate è un lavoro su linea e superficie: «la linea genera la superficie e l'azione congiunta di linea e superficie è responsabile dell'aspetto del cubo». Il cubo di Herrera non è però un corpo geometrico puro: né l'int-

ro edificio della *lonja* né il volume della sua corte, concepito come un solido, sono cubi perfetti, il cubo è inteso non in quanto figura cubica ma come procedimento formale, compositivo, tipico del fare architettura che risiede nella 'vita' di questo edificio come principio aurorale.

Nell'ultimo saggio l'autore si misura con l'analisi del *carmen de Rodríguez-Acosta* a Granada: un edificio molto complesso situato a sud de la Alhambra, la cui progettazione ha visto il succedersi di quattro architetti. Casa-studio del pittore José María Rodríguez Acosta, Moneo lo concepisce come un *collage*, risultato dell'accostamento di elementi diversi che però concorrono ad un'idea unitaria di architettura. Così il rapporto con la forma della terra, l'intenzionalità di introitare pezzi di natura nei meravigliosi giardini che arricchiscono la composizione, i rimandi all'architettura greca e romana, il rapporto tra arte e natura costituiscono i punti fissi nei quali risiede la 'vita' dell'edificio.

Attraverso i tre esempi, l'architetto e teorico spagnolo prova a dimostrare come l'architettura si rende manifesta attraverso i suoi caratteri permanenti, quelli che Aldo Rossi rintraccia nelle forme e che permangono oltre la «vitalità continua» cui sono dotati i monumenti - il palazzo della Ragione di Padova, l'Alhambra

di Granada, la *mezquita* di Cordoba ecc. - in quanto 'fatti urbani', ed è nella permanenza dei principi formali che risiede, d'altra parte, anche il futuro di ogni edificio: «i suoi lineamenti formali, le sue procedure compositive, sono tanto stabili che una volta definiti, hanno fissato per sempre sia l'immagine che la struttura dell'edificio, senza che l'una o l'altra fossero sostanzialmente alterate dagli interventi che si sono verificati nel tempo».

LA VIDA DE LOS EDIFICIOS

La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada
Rafael Moneo
Acantillado
2017