

Politecnico di Milano
Facoltà di Architettura e Società

Laurea Magistrale in
Progettazione Architettonica
A.A. 2015/2016

Studente:
Arianna Di Giacinto

Relatore:
**Professoressa
Maria Vittoria Capitanucci**

VENEZIA 1980

LA STORIA SI FA MODERNITÀ,
O MEGLIO POST- MODERNITÀ.

I Mostra Internazionale di Architettura
della Biennale di Venezia:
La Presenza Del Passato



“In questo vivere nel tempo siamo come l'atleta che per fare un balzo avanti deve fare sempre un passo indietro, se non fa un passo indietro non riesce a balzare in avanti.”

Umberto Eco

INDICE

INTRODUZIONE	VII
CAPITOLO I	
LA PRESENZA DEL PASSATO	
1.1 La Mostra Internazionale di Architettura di Venezia	21
1.2 La Strada Novissima	48
1.2.1 Le facciate	53
CAPITOLO II	
IL TEATRO VENEZIANO SI FA TEATRO DEL MONDO	120
CAPITOLO III	
L'ELOGIO DEL BANALE: IL DESIGN ALLA BIENNALE	140
CAPITOLO IV	
LE RIPERCUSSIONI E LA FORTUNA CRITICA	
4.1 Le testimonianze dei protagonisti	153
4.2 La critica contemporanea	177
BIBLIOGRAFIA	186

INTRODUZIONE



Per comprendere le premesse della Biennale di Architettura del 1980 è necessario affrontare più largamente la vicenda dell'architettura contemporanea, a partire dalle questioni interne al dibattito disciplinare (la crisi del Movimento Moderno, la "tradizione del nuovo", il ripensamento della storia, la condizione postmoderna), sviluppatasi nel secondo dopoguerra, e da quelle esterne (la massmediologia, la semiologia), che ne hanno integrato e arricchito la critica e il discorso su di essa¹. Sostanziale è interessarsi, in primo luogo, al dibattito sulla questione del Movimento Moderno che, molto più che negli anni '20 e '30, è stata al centro della cultura architettonica della seconda metà del XX secolo. Una polemica incentrata sulle diverse interpretazioni date da critici e storici sull'espressione "Movimento Moderno" e, fondamentalmente, sull'interrogativo riguardo la sua continuità o presunta crisi: un'antinomia questa che caratterizzerà il dibattito architettonico del ventennio '50-'70.

Il termine "Movimento Moderno" viene solitamente impiegato da molti autori per individuare un periodo, più o meno precisato, della storia architettonica del nostro secolo o come un vantaggioso "artificio storiografico"; altri lo adoperano come sinonimo di "Architettura Moderna" e disputano su quali tendenze siano da considerarsi "dentro" o "fuori" di esso, mentre altri ancora distinguono fortemente l'Architettura Moderna dal Movimento Moderno, decisi a svalutare completamente quest'ultima espressione. E si discute, infine, se sia un fenomeno storico definitivamente tramontato o una linea di orientamento che, nonostante tutto, guida ancora la cultura e il fare architettonico.

Il primo problema, che accompagna e supera l'aspetto prettamente terminologico delle espressioni "Movimento Moderno" e "Architettura Moderna", è certa-

¹ R. De Fusco, C. Lenza, *Le nuove idee di architettura: storia della critica da Rogers a Jencks*, Etaslibri, Milano 1991.

mente la loro definizione e datazione come fatti storici, che sia il più largamente condivisa.

Tra le definizioni storiche più accreditate, per "Movimento Moderno" ci si muove dalle versioni più estese (Pevsner, Giedion, Zevi), che fanno apparire come «un'unità comprensibile solo come tale»² la fase che va da Morris³ a Gropius⁴ - collegando insieme le esperienze ottocentesche, l'Art Nouveau, le esperienze espressioniste e prorazionaliste con il vero e proprio razionalismo maturato dai "grandi maestri" (Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Tange, ecc.) - ovvero dall'Ottocento a metà del XX secolo, a chi ne da un'interpretazione decisamente più ridotta⁵, identificandolo

² N. Pevsner, *I pionieri del Movimento Moderno da William Morris a Walter Gropius*, Rosa e Ballo Editori, Milano 1945.

³ Artista britannico (1834-1896) ricordato per essere stato tra i principali fondatori del movimento «*Arts and Craft*». Fondò uno studio di design in collaborazione con l'artista E. Burne-Jones e il poeta e artista D. G. Rossetti. Ha fondato inoltre la Società per la protezione di edifici antichi (SPAB), un'istituzione tutt'oggi fondamentale per la conservazione degli edifici storici nel Regno Unito. Per approfondimenti: G. De Carlo, *William Morris*, Il balcone, Milano 1947; M. Manieri Elia, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Laterza Editore, Bari-Roma 1976; M. Manieri (a cura di), *William Morris: opere*, Laterza Editore, Bari-Roma 1985.

⁴ Architetto, designer e urbanista tedesco (1883-1969), figura centrale dell'architettura moderna. Fu allievo di P. Behrens nel cui studio lavorò dal 1908 al 1910. Aprì poi un suo studio a Berlino, collaborando con Adolf Meyer fino al 1925. Fondatore del Bauhaus a Weimar nel 1919, che diresse fino al 1928, progettando nel 1926 la nuova sede a Dessau. Dal 1938 al 1941 gestì uno studio di architettura con Marcel Breuer, mentre nel 1946 fondò lo studio "The Architects collaborative (TAC) con un suo gruppo di ex-allievi, con il quale firmò tutte le sue opere del dopoguerra. Tra i suoi scritti si ricorda *Architettura integrata* (1959). Per approfondimenti: G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951; W. Nerdinger, *Walter Gropius*, Electa, Milano 1988; I. Reginald, *Walter Gropius: 1883-1969. Fautore di una nuova forma*, Taschen, Koln 2005.

⁵ L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1960.

con il solo Razionalismo⁶ (limitandolo in alcuni casi al ventennio '20-30') e distinguendolo nettamente dalle sue matrici precedenti, benché indispensabili alla sua maturazione.

E ad una definizione più o meno ampia, ed inclusiva, dell'espressione in questione - comprendente o meno le diverse esperienze nate e sviluppatasi tra fine XIX secolo e inizi XX secolo - segue il problema di considerare il "Movimento Moderno" un metodo, uno stile o qualcos'altro ancora. Ovviamente a favore della prima interpretazione si espressero Gropius, Le Corbusier e tutti i razionalisti aderenti all'ideologia modernista, mentre per la seconda interpretazione si pronunciarono, tra i primi, Johnson e Hitchcock che nel loro libro intitolato «The International Style» istituzionalizzavano la formazione di uno "stile moderno" da annoverare insieme a quelli del passato.

Portoghesi, tra le più contemporanee e significative interpretazioni date a tal proposito, avanza un duplice modo di interpretare la modernità:

«Per seppellire i residui devitalizzati dell'arte e del gusto della borghesia ottocentesca, per tagliare i ponti con l'inerzia delle tradizioni accademiche hanno dato il loro contributo due esperienze nettamente differenziate, due tipi di "modernismo": quello rigoroso e intransigente del Movimento Moderno, che postulava la morte di ogni decorazione e la semplificazione ad ogni costo, e quello più sfumato e cordiale dello "stile moderno" che, prima della sua definitiva sconfitta alla fine degli anni Trenta, ha tentato di contrapporre agli stili del passato uno stile moderno dotato di un proprio linguaggio comunicativo simile nelle finalità e nelle strutture agli stili che lo hanno preceduto»⁷.

⁶ Corrente di pensiero e di ricerca che si delineò a partire dalla Germania degli anni 1920 e divenne poi un aggregante filone di ricerca per tutto il cosiddetto movimento moderno internazionale.

⁷ G. Massobrio, P. Portoghesi, *Album degli anni Venti*, Laterza,

L'architetto romano parla di due tipi di modernismo: quello del Movimento Moderno e quello dello "stile moderno". Egli conferma la tesi - in parte anticipata e resa ufficiale da Hitchcock⁸ e Johnson nel 1932 con la mostra al MoMA intitolata «The International Style»⁹ ed anticipante le tesi postmoderniste - dell'esistenza di uno "stile moderno" da affiancare a quelli del passato, che egli fa però risalire al Pre-Razionalismo (invece che al Razionalismo fatto coincidere dai due americani). Questo, considerato da Portoghesi come un fenomeno socio-linguistico ben complesso, non è mai stato "sconfitto", ma ha vissuto come espressione più moderata del Razionalismo e dando prova di una certa continuità con l'architettura del passato.

Altri ancora, si veda Tafuri, Dal Co, si ritrovano a negare l'effettiva operatività del Movimento Moderno, considerandolo unicamente una «favola consolatoria»¹⁰, una mera costruzione creata solamente per avvalorare l'entità dottrinale e finalistica della nuova architettura e azzardante una riduzione unitaria della vicenda storica

Roma-Bari 1976.

⁸ Storico statunitense dell'architettura (1903-1987). Si laureò alla Harvard University nel 1924. Ebbe una notevole carriera didattica insegnando architettura nelle migliori università americane (MIT, Harvard e Yale). La sua attività di ricerca è caratterizzata da alcuni momenti fondamentali segnati da un costante impegno nell'interpretazione dell'architettura contemporanea. Autore di numerosi scritti, si ricordano: *Modern Architecture* (1929); *The International style* (1932); *Architecture: XIX and XX centuries* (1958). Per approfondimenti: L. Doumato, *The writings of architectural historian, Henry-Russell Hitchcock*, Monticello 1980; *In search of modern architecture: a tribute to Henry-Russell Hitchcock*, Ed. H. Searing, New York-Cambridge 1982.

⁹ Mostra sull'International Style, organizzata insieme a P. Johnson, tenutasi nel 1932 al MoMA (*Museum of Modern Art*) di New York: con questa occasione si aprì una profonda riflessione critica sul significato dell'architettura razionalista e soprattutto sui modelli della sua diffusione.

¹⁰ M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura Contemporanea*, Electa Editrice, Milano 1976.

impossibile¹¹.

Oltre la problematica di considerare il Movimento Moderno un fenomeno realmente storico o semplicemente storiografico, uno strumento chiave per indagarne la natura rimane proprio quello della “riduzione”¹², inteso come un’operazione fenomenologico-trascendentale¹³ e, al contempo, di mera semplificazione¹⁴ di una disciplina, vale a dire la sua organizzazione e spiegazione in base all’elenco di fattori ad essa peculiari operativamente utili alla critica architettonica. Si possono individuare diverse riduzioni del Movimento Moderno, operate da storici e critici – da Giedion a Zevi, da Argan a Sedlmayr –, ma anche dagli stessi protagonisti del movimento, allo scopo di tentarne un giudizio o a favore di una sua divulgazione.

La prima “riduzione” del Movimento Moderno può venir colta da un’assunto di Giedion, testimone diretto del clima trasformativo, nel quale denuncia la condizione radicale dell’architettura moderna di dover «ricominciare tutto da capo»¹⁵. Egli, presentando la nuova architettura nelle sue componenti tipiche¹⁶ – lo sviluppo tecnologico, l’istanza di “moralità”, l’apporto delle arti visive – accomunava, di fatto, il Movimento Moderno ad un’operazione di ricerca sull’essenza della disciplina architettonica, sulla sua vera o presunta origine, pratica tuttavia ricorrente in ogni periodo storico per

“annullare” un recente passato¹⁷ dal quale ci si voleva affrancare. Infatti, per reazione all’accademismo ottocentesco, il Movimento Moderno voleva ricondurre l’architettura alla sua autentica e sincera sostanza, rifacendosi non al lessico o alla sintassi di un’altra età, bensì agli archetipi geometrici e alle funzioni primarie¹⁸. All’estrema riduzione costruttiva e metodologica, congiunta a quella etica ed estetica, corrispose, così, una semplificazione non solo figurativa, ma anche teorica e speculativa del linguaggio architettonico. Di conseguenza anche la storiografia, nel definire il Movimento Moderno, non poteva che operare riduzioni tanto sulle sue origini quanto sui suoi esiti. Hans Sedlmayr¹⁹ scrive:

«Per divenire “pura, “autonoma”, l’architettura, deve espellere da se stessa tutti gli elementi di altre arti con le quali era collegata sino alla fine del barocco e del rococò (e anche oltre), e cioè: 1) gli elementi scenici, pittorici, plastici e ornamentali; 2) gli elementi simbolici, allegorici e rappresentativi; 3) gli elementi antropomorfici. Propriamente, come quarto punto, dovrebbe espellere anche l’elemento “oggettivo”, che nell’architettura è lo scopo, la finalità dell’edificio. Quest’ultimo passo l’architettura non può compierlo. Tuttavia gli si avvicina là dove lo scopo non è preso sul serio, ma diviene un pretesto per realizzare idee “puramente architettoniche”»²⁰.

Lo studioso austriaco riconduce il Movimento Mo-

derno alla logica conseguenza dell’aspirazione verso un ideale di purezza e autonomia, perseguito a partire dall’architettura illuminista e raggiunto solo nei primi decenni del Novecento; verso una espressione di tecnicismo e di geometrismo elementare. In queste stesse riduzioni sarebbero stati insiti i fallimenti dello stesso Movimento.

Precisamente una delle critiche rivolte all’architettura di quel momento storico affermava che la disciplina architettonica moderna fosse diventata incapace di trasmettere significati e valori simbolici. Tale perdita di comunicatività era individuato in particolar modo nella rinuncia all’impiego del “codice multiplo”, ovvero «il complesso insieme di conoscenze artistico-culturali che consentiva in passato una molteplicità di livelli di lettura»²¹. Nel caso dell’architettura, gli elementi interpretativi e di godimento di un manufatto architettonico erano valutati nei fattori statici, funzionali ed estetici discendenti dalla triade vitruviana (firmitas, utilitas e venustas); nella classicità delle forme; nel senso della decorazione; nelle necessità dell’ordine e del decoro; nei significati rappresentativi e simbolici; nel concorso delle altre arti nella più inclusiva esperienza dell’architettura. In sostanza, il “codice multiplo” dell’architettura, e in generale dell’arte, del passato – «una positiva riduzione volta a riconoscere l’architettura nel contesto dell’intera esperienza culturale»²² – permetteva, per questa compresenza e simultaneità di elementi, che ogni singola opera potesse essere capita e apprezzata dal maggior numero di persone, senza curarsi del livello d’informazione culturale di ogni fruitore perché ciascuno era in grado di stimare e valutare almeno uno dei fattori costituenti.

La fine del “codice multiplo” è considerata la causa di molte interpretazioni negative effettuate nel Movi-

mento Moderno²³. Per lo più all’abbandono del “codice multiplo” «sono venute affermandosi tante negative riduzioni particolari che hanno compromesso ad un tempo l’unità e la molteplicità dell’esperienza architettonica»²⁴: varie correnti architettoniche adottarono, tendenza per tendenza, l’uso di codici particolari ed esclusivi, per esigenze di chiarezza, di autonomia, di motivazioni tecniche ed ideologiche. La conseguenza di questo crescente riprodursi di codici e norme particolari fu che per la loro lettura e comprensione si rese necessario, di volta in volta, adottare una specifica chiave di lettura, di non facile ottenimento e accessibile solo ad un’élite. Si può comprendere allora la diffusa avversione per l’architettura moderna, degenerata in un’insieme di opere da collezionismo e valutata come un fenomeno vissuto solo passivamente e con indifferenza dall’uomo comune.

Tra tutte le riduzioni, la critica al funzionalismo moderno fu quella trattata più diffusamente e con maggiore ostilità: Adorno²⁵ in suo passo rese nota l’insoddisfazione della gente comune nell’esperire un’architettura percepita come ostile e costrittiva.

«Non a caso Le Corbusier inventò degli uomini modello; ma gli uomini viventi, anche i più arretrati e schiavi delle convenzioni, hanno diritto al soddisfacimento dei loro pur falsi bisogni [...] Persino nel falso bisogno dei viventi sussiste un moto di libertà: ciò che la teoria

¹¹ *Ibidem*.

¹² R. De Fusco, C. Lenza, *op. cit.*

¹³ La fenomenologia trascendentale è una disciplina filosofica fondata da E. Husserl, filosofo e matematico austriaco (1859-1938). Per approfondimenti: A. Marini (a cura di), *La fenomenologia trascendentale: antologia*, La Nuova Italia, Firenze 1974; V. Costa (a cura di), *Filosofia prima: Teoria della riduzione fenomenologica*, ETS, Pisa 2007.

¹⁴ G. Devoto, G. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 1971.

¹⁵ S. Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, Rowohlt, Hamburg 1956.

¹⁶ S. Giedion, *Breviario di architettura*, Garzanti, Milano 1961.

¹⁷ R. De Fusco, C. Lenza, *op. cit.*

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Storico dell’arte austriaco (1896-1984). Dopo i suoi studi in architettura e arte presso l’Università di Vienna, intraprese la carriera didattica insegnando storia dell’arte nelle Università di Monaco di Baviera e Salisburgo. Autore di numerosi scritti: *La rivoluzione dell’arte moderna* (1971); *Perdita del centro: le arti figurative dei secoli XIX e XX secolo come sintomo e simbolo di un’epoca* (1974).

²⁰ H. Sedlmayr, *La rivoluzione dell’arte moderna*, Garzanti, Milano 1958.

²¹ R. De Fusco, C. Lenza, *op. cit.*

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. R. De Fusco, *Storia dell’arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1983.

²⁴ R. De Fusco, C. Lenza, *op. cit.*

²⁵ Filosofo tedesco (1903-1969) tra i principali esponenti della Scuola di Francoforte. Nel suo pensiero, caratterizzato dalla critica all’illuminismo e alla scienza moderna, si intrecciano influenze diverse, come quelle di Hegel, Marx, Husserl e Freud. Tra i suoi principali scritti: *Minima Moralia* (1951); *Parole chiave. Modelli critici* (1969); *Teoria Estetica* (1970). Per approfondimenti: T. Perlini, *Che cosa ha vermaente detto Adorno*, Ubaldini, Roma 1971; M. Jay, *Adorno*, Il Mulino, Bologna 1987.

economica ha chiamato valore d'uso in contrapposizione all'astratto valore di scambio. Perché si rifiuta di dare agli uomini ciò che così fatti, e non altrimenti, essi vogliono e di cui hanno bisogno, l'architettura legittima appare loro necessariamente nemica»²⁶.

E mosse così una dura condanna al funzionalismo, e implicitamente espresse la sua disapprovazione per l'architettura moderna.

«La questione del funzionalismo è la questione della subordinazione all'utilità. Non c'è dubbio che l'inutile sia logoro. Il corso dello sviluppo ha fatto emergere la sua immanente insufficienza estetica, il mero utile, d'altra parte, è intessuto entro un contesto di colpa, strumento di inaridimento del mondo, di desolazione, senza tuttavia che gli uomini siano capaci da loro stessi di un conforto che non sia illusorio. Se la contraddizione non si lascia eliminare, comprenderla sarebbe già un passo avanti»²⁷.

Tra i critici del Movimento Moderno vanno ricordati, oltre quelli mossi da ragioni ideologiche e filosofiche, quelli mossi dall'esperienza storica, dalla pratica professionale, dalla polemica in favore di un "superamento" del "moderno". Tra questi, Paolo Portoghesi si colloca nella schiera degli oppositori rilevando in un suo scritto «il carattere illusorio dei programmi del Movimento Moderno che aveva promesso come contropartita della semplificazione, dell'autonomia, della sterilizzazione, dell'impoverimento della forma, l'assunzione da parte dell'artista e del designer di un ruolo determinante nella trasformazione della società e nel superamento delle sue contraddizioni»²⁸. E sempre lo storico e architetto romano, in un altro suo saggio, prosegue la sua critica al funzionalismo scrivendo:

²⁶ T. W. Adorno, *Parva Aesthetica*. Saggi 1958-1967, Feltrinelli, Milano 1967.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ G. Massobrio, P. Portoghesi, *op. cit.*

«L'architettura che obbedisce allo statuto funzionalista nasce, per così dire, per partenogenesi; non dall'architettura esistente, che rappresenta la lenta accumulazione di esperienze prodotta dall'umanità all'interno di una determinata tradizione, ma da un processo analitico, depurato da ogni contaminazione storica e simbolica internazionale [...] Tutta la storiografia, almeno fino a qualche anno fa, ha considerato evolutzionisticamente il Razionalismo come il punto di arrivo e la sintesi di tutte le ricerche precedenti, come l'approdo definitivo della società industriale alla sua concreta espressione architettonica, non stile quindi, nel senso tradizionale, come qualcosa che per sua natura può essere sostituito da un'altra che la segue, ma superamento di ogni stile, definitiva attuazione di un programma che non può cambiare, almeno fintantoché la società industriale non sarà finita»²⁹.

De Fusco, invece, trascende le critiche e avanza una proposta interpretativa del Movimento Moderno intendendolo non come periodo di una storia passata, ma come una "elaborazione concettuale" sempre valida³⁰. Egli si riferisce al Movimento Moderno come ad un tipo-ideale, vale a dire una "costruzione logica" adeguata per presentare le idee architettoniche elaborate dal dopoguerra in poi, ovvero lo definisce come «un quadro concettuale», non identificabile né con la realtà storica, né con la realtà "vera e propria", ma equiparabile ad uno schema o ad «un puro concetto-limite ideale, a cui la realtà deve essere misurata e comparata, al fine di illustrare determinati elementi significativi del suo contenuto empirico»³¹. In sostanza il Movimento Moderno si configura come un "concetto-ideale", stru-

²⁹ P. Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Bari 1980.

³⁰ R. De Fusco, C. Lenza, *op. cit.*

³¹ M. Weber, *L'oggettività conoscitiva della scienza sociale e della politica sociale*, in *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Einaudi, Torino 1958.

mento di comunicazione per gli storici in quanto artificio storiografico, per gli architetti in quanto artificio di poetica o trattatistico-teorico quando riferente un tema o un principio. La costruzione di un tipo-ideale si ottiene attraverso «l'accentuazione unilaterale di uno o di alcuni punti di vista, e mediante la connessione di una quantità di fenomeni particolari diffusi e discreti [...] corrispondenti a quei punti di vista unilateralmente posti in luce, in un quadro concettuale in sé unitario. Nella sua purezza concettuale questo quadro non può mai essere rintracciato empiricamente nella realtà; esso è un'utopia, e al lavoro dello storico si presenta il compito di constatare in ogni caso singolo la maggiore o minore distanza della realtà da questo quadro ideale»³². Da questo punto di vista tutte le costruzioni, le periodizzazioni, i tagli storici sono teoricamente validi e legittimi non tanto per il loro essere una rappresentazione esatta della realtà o della vicenda storica in sé, ma piuttosto per offrirne una visione particolare e limitata; ogni "artificio storiografico" ha la funzione di offrire un parametro cui la realtà deve essere misurata e comparata. Allo storico il compito di verificare se e in quale misura ciascun evento o costruzione può essere inclusa in tali costruzioni storiografiche. In caso contrario, non saranno gli eventi a piegarsi all'artificio ma si elaborerà un altro tipo-ideale che possa servire da modello concettuale.

Il Movimento Moderno, dunque, non è che un tipo-ideale composto da tanti tipi-ideali quante sono le costruzioni concettuali in esso contenute (la tipologia, il binomio forma-funzione, la metodologia progettuale invariante ad ogni scala, l'Existenzminimum, ecc.). E così anche il concetto di stile assume una diversa accezione: non quella positivista di un insieme di normative linguistiche e tratti morfologici, bensì quella di

³² *Ibidem*.

paradigma che non è interamente contenuto in nessun esempio concreto, ma "caso ideale" che non può esaurire nessun "caso particolare" o come "tipo" che non può esaurire nessuna "singolarità".

Come già detto, affrontate i problemi prettamente terminologici e classificatori, fondamentale diventa il quesito "Continuità o crisi?"³³. Questo interrogativo non è solo l'espressione più esemplare elaborata dalla cultura architettonica degli anni '50 e ossessionante le coscienze e il dibattito disciplinare di quel tempo, ma non solo. Quella domanda, posta da Ernesto N. Rogers nel numero 215 di "Casabella-continuità" del 1957, è rappresentativa di una condizione generale e diffusa che va dalla fine dell'ultima guerra ad fine XX secolo, descrivendo un fase temporale, critica e operativa, intermedia tra il Movimento Moderno e la cosiddetta "condizione post-moderna". Un'importantissima fase di transizione e mediazione che risulta fondamentale per comprendere la situazione attuale, una fase di dubbio e revisione non solo del fare architettonico, ma anche della storia, della critica e della storiografia, del rapporto tra architetto e società, tecno-scienza e le diverse esperienze artistico-letterarie.

Nel ventennio 1960-80 si sono andati maturando molti significativi temi critici (il rapporto storia-progettazione, il rapporto architettura e mass-media, la semiologia, ecc) che rientrano tutti nel quadro di fondo di un reale periodo di profondi cambiamenti e riesami.

Tra le riflessioni più significative sul binomio continuità-crisi è proprio quella di Rogers³⁴ espressa nell'artico-

³³ E. N. Rogers, *Continuità o crisi?*, in "Casabella-continuità", n.215, aprile-maggio 1957, poi in *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958.

³⁴ Architetto e accademico italiano (1909-1969) laureatosi al Politecnico di Milano nel 1932 e facente parte del gruppo BBPR, fondato lo stesso anno con dei suoi compagni di studi. Svolsse un importante ruolo come docente, critico e saggi-

lo citato. Egli, infatti, scriveva:

«Considerando la storia come processo, si potrebbe dire che è sempre continuità o sempre crisi a seconda che si vogliamo accentuare le permanenze piuttosto che le emergenze: il concetto di continuità implica quello di mutazione nell'ordine di una tradizione. Crisi è la rottura – rivoluzione –, cioè il momento di discontinuità dovuto all'influenza di fattori nuovi (non reperibili nei momenti precedenti se non come contrari a quelli che scaturiscono, per opposizione, dall'impellente esigenza di novità sostanziali)»³⁵.

L'affermazione di Rogers, punto di riferimento di tutta la cultura architettonica degli anni '50 e '60, ha una validità oltre che concettuale anche storica, significando una fase dell'idea di architettura che si fonda sul senso della continuità. La critica militante di Rogers mirava a dichiarare la continuità del Movimento Moderno e a proporre un ripensamento della storia come propulsore di nuove ed innovative linee di ricerca.

«Abbiamo dovuto recuperare il senso della tradizione che, pur vivendo implicito nelle opere dell'architettura moderna [...] era stato messo provvisoriamente in disparte nell'azione rivoluzionaria della polemica [...] sicuri ormai che le idee moderne non correvano più il pericolo di essere corrotte [...] abbiamo potuto estendere i nostri interessi al sentimento più profondo della storia e, diramando in esso sempre più estese radici, abbiamo avuto la consapevolezza che proprio attraverso esse affluivano a noi nuove energie vitali»³⁶.

sta, attraverso la collaborazione a periodici e soprattutto con la direzione di «Quadrante» (1933-36) e «Casabella-continuità» (1953-64). Importanti le sue raccolte di scritte *Esperienza dell'architettura* (1958) ed *Editoriali di architettura* (1968). Per approfondimenti: A. De Poli, C. Visentin, *Ernesto Nathan Rogers e la costruzione dell'architettura*, MUP, 2009; E. Lòpez Reus, *Ernesto Nathan Rogers, Continuità e contemporaneità*, Martinotti, 2009.

³⁵ *Ivi*.

³⁶ E. N. Rogers, *L'architettura moderna dopo la generazione dei*

Le nuove forze vitali, a cui si fa riferimento, erano tutte quelle tendenze (il Neoclassicismo, il Protorazionalismo, il Liberty, ecc), non del tutto esplorate nelle loro potenzialità, da cui prese avvio il vero e proprio Movimento Moderno più radicale, a cui vennero dedicati numerosi saggi e che ispirarono le esperienze progettuali di molti allievi dello stesso Rogers. Si è sempre discusso dell'antistoricismo del Movimento Moderno, ma non è così nelle affermazioni di Rogers: c'è un modo immediato e ingenuo (o provocatorio) e un modo mediato, attento e consapevole di rifarsi alla storia, come lo hanno dimostrato Gabetti e Isola, Gregotti, Rossi, Aulenti, ecc.³⁷

All'insegna della continuità Rogers fu tra i primi a teorizzare la necessità per la giovane architettura di guardare alla storia, dando inizio al dibattito della stessa a fini progettuali.

La ricerca architettonica dei decenni successivi alla seconda guerra mondiale – quella del periodo che abbiamo definito “intermedio”, ovvero contrassegnato dal binomio continuità/crisi –, dal punto di vista dell'avanguardia rigorosamente intesa, ha guadagnato nuove prospettive tematiche e problematiche, ma ha certo perduto la sua originaria carica eversiva. Essa ha riproposto la “contestazione del presente”, si è dovuta misurare con la cultura di massa, ha continuato la sua vocazione utopica, ha creato delle tensioni, ha contribuito alla fine delle ideologie e delle certezze, ma tutto ciò in sintonia e non più in opposizione con la società. Il suo utopismo si è verificato in chiave della nuova tecnoscienza; il suo nihilismo è stato superato da ben altri annullamenti; la sua stessa contestazione del sistema neocapitalistico è stata da quest'ultimo utilizzata ai

maestri, in “Casabella-continuità”, n.215, aprile-maggio 1957, poi in *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958.

³⁷ R. De Fusco, C. Lenza, *op. cit.*

suoi propri fini. Le differenze tra avanguardia storica e neoavanguardia pertanto esistono³⁸.

Se accettiamo la distinzione tra linguaggio architettonico, che concerne l'architettura effettivamente realizzata, e metalinguaggio, che concerne disegni, progetti, teoria, ecc., notiamo che proprio nell'ambito del metalinguaggio è da ricercare l'avanguardia dell'architettura. L'avanguardia architettonica, operando su disegni e progetti, vive una sua ambigua dimensione tra la teoria e la prassi, grazie alla sua traduzione in immagini, peraltro disponibili a restare testimonianze di dissenso o all'opposto a contribuire ad un rinnovato consenso.

Giudizio critico di Ungers:

«L'architettura non è in grado di rendere tutte le sfumature della psiche: può giungere alla espressione pura soltanto se non diviene realtà essa stessa e rimane interpretazione della realtà, cioè espressione. Di architettura espressionista è giusto parlare se ci si limita ai progetti più o meno visionari e utopistici; e ciò non significa che l'importanza di tali espressioni visive debba essere sottovalutata nell'evoluzione spirituale dell'architettura, poiché un'eco di questo mondo ideale sopravvive negli edifici poi costruiti. Ma lo studio su come si manifesta l'Espressionismo nel campo dell'architettura va fatto unicamente sui progetti. Ben poche costruzioni sono sorte applicando le idee espressioniste. Il progetto utopistico, via via che si avvicinava alla realtà, diveniva meno interessante [...] È il passo della visione rivelatrice all'esistenza quotidiana, dal sogno alla realtà, dall'utopia al costruire»³⁹.

Rapporto tra avanguardia e storicismo all'interno del discorso sul binomio continuità-crisi. Nonostante l'antipassatismo proclamato in ogni manifesto di un movimento avanguardista – dal Futurismo in Italia

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

all'Espressionismo in Germania, dal Neoplasticismo in Olanda al Costruttivismo in Russia –, ciascuno di essi si caratterizza anche per la sua storicità (intesa come il legame di un determinato evento con i fatti e le idee del proprio tempo): ogni movimento si identifica con la cultura del tempo in cui nasce e presenta radici nella tradizione del proprio paese. E non di meno è da considerare la sua relazione con lo storicismo (inteso come l'insieme dei passati eventi) poiché le opere dell'avanguardia presentano sempre legami col passato, soprattutto perché l'architettura, al pari e forse più di altre esperienze trova uno dei suoi maggiori referenti nella sequenza degli eventi recenti o remoti, in una parola nella storia.

Concezione di Tafuri:

«La difficoltà a storicizzare l'architettura contemporanea dipende da una sua scelta iniziale: quella di volersi presentare come fenomeno radicalmente antistorico [...] Volendo reagire contro l'indiscriminata identificazione di ricerca storica e ricerca architettonica, contro la strumentalizzazione della storia e la sua improduttività, le avanguardie artistiche del Novecento hanno allontanato la storia per costruire una nuova storia [...] ciò facendo, il taglio netto con tutte le tradizioni precedenti diviene, per paradosso, il simbolo di un'autentica continuità storica. Fondando l'antistoria, presentando le proprie opere non tanto come antistoriche ma addirittura come prodotti che superano lo stesso concetto di storicità, le avanguardie compiono l'unico atto, per quel tempo, storicamente legittimo»⁴⁰.

Ezio Bonfanti, se da un lato ricorda il rapporto antagonistico tra architettura moderna e passato, dall'altro lato riconosce che «la storia del nuovo non è separabile dalla storia dell'antico, se non altro perché nuovo e antico hanno in comune dei commentatori che, nel considerarli, usano lo stesso strumento concettuale, la

⁴⁰ *Ibidem*.

chiave storica, e perché è sommariamente evidente che l'avanguardia ha parlato dell'antico, per rifiutarlo, almeno quanto ne parlano i classicisti, per trarne lumi. Il nuovo è nato dall'antico almeno per negazione». In effetti scartata la formula dell'architettura moderna senza radici, Bonfanti accetta la complessità del dato e seleziona tutta una serie di eterogenei casi di protagonisti e tendenze, alcune delle quali instaurano un rapporto con la storia in positivo ed altre in uno in negativo, riaffermando che in ogni caso si tratta di un "rapporto"; anzi sostiene che «la ricerca del riferimento e del contatto storico acquista, in architettura, una funzione più precisa e profonda che nelle altre arti».

Con la neoavanguardia, sia quella del periodo "intermedio" che quella del più recente postmodernismo, il rapporto con lo storicismo è divenuto quasi d'obbligo. Oltre al recupero della "tradizione del nuovo", del Neoclassicismo, del Liberty, del Protorazionalismo, del Razionalismo stesso, del Neobarocco, ecc., la ripresa di qualsiasi forma lontana per tempo e per luogo appare perfettamente legittima.

Ipertrofia storicistica dell'avanguardia: «Un aspetto paradossale del gusto contemporaneo è che il nostro, se pare un tempo di rapido consumo delle forme, è in verità uno dei periodi storici in cui le forme si recuperano con maggiore rapidità, e si conservano al di là della apparente obsolescenza. Il nostro è un tempo di consapevolezza e di agilità filologica, che con il proprio senso della storia e della relatività delle culture, sta apprendendo a "far filologia" quasi d'istinto».

Rapporto esasperato fra avanguardia e storicismo.

Il razionalismo elevò la funzione pratica a massimo valore e, puntando alla sola utilità o prevalentemente ad essa, divenne, passati gli anni '30 e persa la sua originaria carica eversiva, disponibile ad ogni sorta di "prestazione": si risolse in un linguaggio, un modo di "fare

concretamente". Diversamente l'avanguardia si traduceva solo in un metalinguaggio: non rinunciò mai a valori e funzioni simboliche, semantiche, provocatorie, ideologiche, ecc. nasceva così una grave crisi di comunicazione: da un lato il diffondersi a livello internazionale di un'architettura priva di significati, dall'altro un "discorso su" l'architettura priva di significati, ossia di tangibili esempi, di edifici portatori delle istanze di questa o quella poetica. Si può pensare che il vecchio binomio fabbrica-ratiocinatio si sia scisso nel primo termine deputato ad assolvere le pratiche esigenze e nell'altro deputato alle istanze culturali; nel migliore dei casi risolvendosi l'uno nello sperimentalismo e l'altro nell'avanguardia.

Se il linguaggio architettonico è quello delle opere realizzate mentre il metalinguaggio è proprio di quelle rimaste allo stato di progetto, di teoria e di poetica a causa del rispetto del più rigoroso concetto di avanguardia e se, lo storicismo è il maggiore referente dell'architettura, si comprende come quella funzione di razionalizzazione, di spiegazione non della forma ma del modo di formare sia stata assunta dall'avanguardia e da un'avanguardia rapportata all'esperienza della storia.

Il panorama americano rappresenta un interessante elemento "disturbatore", per quanto concerne il binomio continuità-crisi, dal momento che apporta all'interno del dibattito internazionale alcuni temi completamente nuovi sul piano della speculazione teorica in atto. Il primo tema riguarda la definizione di "The tradition of the New", dal titolo del volume che Harold Rosenberg pubblicò nel 1959 in cui l'autore non trattava direttamente di architettura ma piuttosto di alcuni suoi aspetti teorici influenzando così la critica architettonica del periodo introducendo quell'espressione di "tradizione del nuovo" che divenne, oltre che uno slogan, un modo di periodizzare la storia dell'arte e dell'architettura.

Il "nuovo" per Rosenberg era qualcosa da smitizzare o quanto meno un concetto necessario ma non sufficiente perché l'uomo operasse modernamente.

«La rottura con la tradizione è durata tanto a lungo da aver dato origine ad una tradizione sua propria. Sono passati esattamente cento anni da quando Baudelaire invitò coloro che fuggivano dal troppo angusto mondo della memoria ad imbarcarsi con lui nel viaggio alla ricerca della modernità. da allora è venuta alla luce un'arte la cui storia, indipendentemente dalle convinzioni dei professionisti, è tutta una successione di balzi da un'avanguardia all'altra, ed è sorto un movimento politico di massa teso al totale rinnovamento non solo delle istituzioni sociali ma anche dell'uomo in sé. Il "nuovo" non può diventare tradizione senza dar origine a particolari contraddizioni, a miti, ad assurdità, che spesso si rivelano creatrici»⁴¹.

Tutto ciò si è tradotto nella critica architettonica come l'affermazione di una continuità, sia pure contraddittoria fra presente e passato, un passato che dicendosi "nuovo" esclude quello più remoto. Cioè, nella gran parte della letteratura critica, l'espressione "tradizione del nuovo" ha finito per designare il Movimento Moderno, nella sua accezione più ampia, ovvero comprendente quelle tendenze sorte prima e dopo il Razionalismo. Lo storicismo di tanti architetti oggi operanti, da Rossi a Krier, dal primo Stirling all'ultimo Quaroni, può considerarsi in continuità con il Movimento Moderno se questo è inteso come "tradizione del nuovo". Secondo, quelle linee di ricerche che si rifanno a metodi ed espressioni, ad elementi e regole di una storia più remota. Emblematica è l'opera di Louis Kahn, la cui figura ed opera furono il fenomeno più significativo del periodo "intermedio" fra moderno e postmoder-

⁴¹ H. Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, Feltrinelli, Milano 1964.

no, se non proprio uno "spartiacque" fra queste due condizioni, nonché fra l'Europa e l'America e ancora fra storia e utopia.

Il fatto che l'architettura abbia un rapporto privilegiato con la storia, rispetto alle altre discipline, che tale rapporto si limiti spesso alla relazione tra storia e progettazione e che il problema della storia sia la questione tra le più avvincenti della vicenda critica e operativa più recente, costituiscono i motivi per approfondire la tematica storica.

L'architettura, presente o passata, una volta che prende fisicamente presenza, occupando una posizione nel nostro spazio e del nostro tempo reale, conformando il nostro ambiente quotidiano e divenendo a tutti gli effetti un dato della nostra esistenza.

L'architettura e l'ambiente non hanno altri referenti che non siano già stati inglobati nella loro conformazione: l'accumulo di esperienze, l'uso di materiali, la destinazione d'uso, le modificazioni, la stratificazione storica; persino la spiegazione causale nel caso dell'architettura è ricercata non solo in motivazioni esterne ma nel suo stesso processo.

Una terza spiegazione del più forte legame dell'architettura con la storia è di ordine linguistico. In architettura, rispetto alle altre arti dove la realizzazione del manufatto ha più importanza del momento progettuale, in principio è il progetto. Questo, rispetto al linguaggio-oggetto, ovvero l'edificio, è un metalinguaggio, così come la storiografia è un metalinguaggio rispetto alla storia; dunque l'intimo legame tra progettazione e storiografia.

A partire dagli anni Sessanta, l'esordio dei radicali, i valori simbolici, culturali e storici sono riusciti ad ottenere un ruolo rilevante, sopra ai valori funzionali primari. La critica semiologica di questi anni insisteva sulla na-

tura linguistica e comunicativa del fatto architettonico e sul riscontro della perdita di significati pubblici di gran parte dell'architettura. Ecco che si fa pregnante l'intento di "recuperare" i canali di comunicazione tra la cultura architettonica e la collettività; l'architettura è indirizzata al rinnovo della propria dimensione pubblica, riutilizzando strumenti quali la metafora, il simbolo e la storia per mettersi in contatto con la gente. Non è un caso sperimentazioni radicali anglosassoni ("This is Tomorrow"⁴²) si affiancheranno eventi come la grande Expo di Montreal⁴³ e sul piano allestitivo si propongono mostre come "The new Domestic Landscape"⁴⁴ al MoMA o come quella alla Triennale del 1968 curata da De Carlo sul tema del "Grande Numero"⁴⁵ in cui sono chiamati a curare alcune sezioni personaggi della levatura di Archigram o Arata Isozaki.

Con l'avvento della Postmodernità entrano in gioco nuove modalità, posizioni e scelte. Ma sul significato di questo termine di questo movimento forse vale la pena tentare un breve excursus.

La parola "Postmoderno" è entrata in uso all'inizio del XX secolo nell'ambito della cultura storico-letteraria nel tentativo di una periodizzazione rigorosa delle fasi di sviluppo della civiltà occidentale. In particolar modo

per distinguere l'attuale periodo storico da quella che si è soliti indicare come "età moderna".

Come punto di partenza, si può considerare la relativa estraneità del termine "postmodernità" rispetto alle periodizzazioni indicate dalle classificazioni più "classiche". Come già detto, una delle più evidenti constatazioni della Postmodernità è la sua netta separazione e distinzione tanto dall'epoca del più ampio periodo convenzionalmente modernista (dal dopo Medioevo alla Rivoluzione Industriale), quanto più dall'ultima modernità (il periodo corrispondente al Movimento Moderno in architettura).

Per tradizione, le grandi epoche storiografiche considerate dagli esperti sono: l'Antico (dalla Preistoria al Medioevo), il Moderno (dal Rinascimento alla metà del Settecento), ed il Contemporaneo (dall'Industrialesimo ad oggi). Ma si tratta di una suddivisione troppo generica e riduttiva per dare una soddisfacente divisione delle diverse fasi e dei diversi fenomeni che si registrano nelle varie epoche, soprattutto per quando riguarda il periodo Contemporaneo. Un inquadramento storico-cronologico di maggiore correttezza ed oggettività dovrebbe fondarsi su criteri concretamente più validi: i fattori che in maniera più evidente e stabile determinano le qualità di cambiamento sociale e culturale sono quelli dell'attività produttiva ed economica (settori primario, secondario e terziario), poiché fondamentali e superiori ad ogni altro aspetto dell'esistenza umana. Dunque la classificazione definitiva che ne conseguirebbe potrebbe essere la seguente: Naturalesimo (la Preistoria), Ruralismo, Industrialesimo (1750-1945) e Servizialismo (dopo la seconda metà del XX secolo, o trasformazione terziaria). Si giunge, così, alla precisazione per cui l'età contemporanea viene fatta coincidere con l'avviamento dell'economia dei servizi tipicamente post-industriale; e si attesta l'esclusione del Movimento Moderno dalla Contemporaneità, poi-

ché, sviluppatosi in modo autonomo e post-eclettico in architettura, dall'ultimo ventennio dell'Ottocento fino alla Seconda Guerra Mondiale (1880-1945), risulta essere compreso esclusivamente nella fase moderna (epoca industriale, 1750-1945) come suo periodo finale di estrema evoluzione. Dopo il 1945 si dà l'avvio all'epoca postmoderna, che si può suddividere in più fasi: un lungo evo post-industriale così scandito: un primo periodo Tardo-Moderno (1945-1970), distinguibile a sua volta in una fase tardo-moderna propria (1945-60) e fase alto-moderna ibrida o "ultramoderna" (1960-70), ed un secondo periodo Postmoderno effettivo (1970-90 e oltre)⁴⁶. Importante è sottolineare che nella sistemazione cronologica da attribuire al giornalista tedesco Michael Köhler⁴⁷ si definisce una fase propriamente postmoderna che ha inizio esclusivamente dagli anni '70, mentre per gli anni '60 viene accolto l'aggettivo "ultramoderno", osservando che in questo decennio si è resa nota «una continuità modernista con riscontrabili innovazioni su cui attestare la prova di una sensibilità postmoderna in formazione»⁴⁸, la quale, invece, nella successiva decade, ha poi avuto modo, con maggiore decisione, di palesarsi quale espressione più precisa del Postmodernismo⁴⁹.

Da enciclopedia, il termine "Postmoderno" viene usato per indicare «la condizione antropologica e culturale conseguente alla crisi e all'asserito tramonto della

⁴⁶ C. Gavinelli, *Architettura contemporanea. Dal 1943 agli anni '90*, Jaca Book, Milano 1998.

⁴⁷ Giornalista tedesco che, con i suoi studi sulla postmodernità mondiale, ha fornito il più completo e vasto riscontro terminologico ed interpretativo sulla disparata nomenclatura e sulla connotabilità tecniche della postmodernità. M. Köhler, *Postmodernismus: Ein Begriffsgeschichtlicher Überblick*, in «Amerikastudien/American Studies», n. 22, 1977.

⁴⁸ M. Köhler, *Postmodernismo: un panorama storico-concettuale*, in AA. VV., *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani, Milano 1984.

⁴⁹ *Ibidem*.

modernità nelle società del capitalismo maturo, entrate circa dagli anni 1960 in una fase caratterizzata dalle dimensioni planetarie dell'economia e dei mercati finanziari, dall'aggressività dei messaggi pubblicitari, dall'invadenza della televisione, dal flusso ininterrotto delle informazioni sulle reti telematiche⁵⁰. Quel che si assume da tale definizione è la grande importanza che ha l'analisi di una condizione generale definita "post-moderna", conseguenza dei cambiamenti socio-culturali ed economici di quegli anni, e ancora in atto, per comprendere quel fenomeno che poi interessò tutta la cultura internazionale, investendo anche la disciplina architettonica, ma non solo.

È frequente l'associazione della condizione "postmoderna" alla nascita della società post-industriale, definita dall'economista statunitense Daniel Bell⁵¹ come «una società in cui l'economia ha smesso di occuparsi primariamente della produzione dei beni per occuparsi dei servizi, della ricerca, dell'educazione e dei divertimenti; [...] una società in cui, come si osserva nella relazione in trasformazione tra scienza e tecnologia, tra economia e politica, si è sempre più dipendenti dai progressi della conoscenza teorica»⁵². Egli dà prova oggettivamente del cambiamento epocale del passaggio da una società industriale ad una post-industriale, constatando come in America, a metà degli anni Cinquanta, si sia verificato un'affermazione totale del settore terziario rispetto alla precedente stato pienamente industrialistico ed operaio – ovvero il superamento degli

⁵⁰ Enciclopedia italiana di lettere, scienze ed arti, Edizione 2015, s.v. "Postmoderno".

⁵¹ Sociologo e politologo statunitense (1919-2011). Fu docente all'Università di Harvard, all'Università di Chicago e alla Columbia University. Autore prolifico, tra i suoi scritti si ricordano: *La fine dell'ideologia* (1960); *L'avvento della società postindustriale* (1973).

⁵² D. Bell, Note sulla società postindustriale, in AA. VV., *Immagini del Postmoderno*, Cluva, Venezia, 1987.

addetti alla produzione dei beni da parte di impiegati e di tecnici. Dunque Bell stabilisce e rende nota la conformazione di una “società dei servizi” che si struttura sullo sviluppo della tecnoscienza, sul ruolo centrale dell’informatica e sul predominio dell’immagine e del “dato”, o informazione, rispetto alla realtà fenomenica. Si realizza così una “società della comunicazione”, soffocata dall’azione dei mass media a cui si attribuisce il processo di pluralizzazione e relativismo culturale.

Sotto un profilo socio-filosofico, tra i più noti ed efficaci teorizzatori della “postmodernità”, il francese Jean-François Lyotard⁵³ è colui il quale ha saputo inquadrare il fenomeno del postmodernismo in maniera chiara e esplicativa, quale fatto contemporaneo successivo all’epoca industriale. Il pensiero lyotardiano fa, appunto, coincidere la società post-industriale con la cultura post-moderna, in quanto trasformazione radicale dei fenomeni politico-ideologici, economici, conoscitivi e tecnico-scientifici.

Il termine “Postmoderno” entrò nella discussione filosofica nel 1979 con la pubblicazione del saggio “*La condizione postmoderna*” di J.-F. Lyotard. In questa occasione, il filosofo francese cercò di evidenziare le linee guida per una lettura dell’epoca contemporanea, proponendo una nuova categoria per definire la società attuale: il concetto di “postmodernità”. Nel suo saggio Lyotard mise in rapporto il postmoderno con l’avvento delle società industriali avanzate e informatizzate, dove si sarebbe delineata un tipo di cultura opposta,

⁵³ Filosofo francese, nato a Versailles nel 1924. Lyotard ha insegnato in Francia e negli Stati Uniti. Di formazione fenomenologico-marxista, Lyotard si è successivamente avvicinato alle posizioni del poststrutturalismo, pervenendo, infine, a una teorizzazione del postmoderno. Tra le sue opere principali ricordiamo: *Discorso, figura* (1971); *La condizione postmoderna* (1979); *Il postmoderno spiegato ai bambini* (1986); *Moralités postmodernes* (1993). Malato di leucemia, Lyotard è morto nel 1998 a Parigi.

antitetica, rispetto a quella moderna.

«L’oggetto di questo studio è la condizione del sapere nelle società più sviluppate. Abbiamo deciso di chiamarla “postmoderna”: La definizione è corrente nella letteratura sociologica e critica del continente americano. Essa designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo»⁵⁴.

Secondo Lyotard, la modernità è contraddistinta da una serie di sintesi filosofico-politiche che egli definisce “grandi narrazioni” (“grands récits”), o “metanarrazioni” (“métarécits”), di carattere universale e trascendente, le quali svolgerebbero il ruolo di dare una legittimazione del pensare o dell’agire, in termini di progresso e di emancipazione.

«I “metaracconti” di cui si parla nella Condizione postmoderna sono quelli che hanno lasciato il loro segno sulla modernità: emancipazione progressiva della ragione e della libertà; emancipazione progressiva o catastrofica del lavoro [...]; arricchimento dell’umanità nel suo complesso ad opera dei progressi della tecnoscienza capitalistica; infine, se nella modernità si comprende lo stesso cristianesimo [...], salvezza delle creature attraverso la conversione delle anime al racconto cristico dell’amore martire»⁵⁵.

Con la crisi e la conseguente sfiducia in tali macrosaperi onnicomprensivi e legittimanti – le principali metanarrazioni della modernità individuate sono, difatti, l’illuminismo, l’idealismo, il marxismo, il capitalismo e anche il cristianesimo – si assiste alla dissoluzione del Moderno per giungere alla cosiddetta “condizione postmoderna”, coincidente con il fallimento del

⁵⁴ J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1985.

⁵⁵ Id. *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano 1986.

“progetto moderno”, inteso come tensione collettiva verso l’universalizzazione, in favore di un pluralismo e relativismo dilagante. La crisi istituzionale dei “grandi racconti” rivela il fallimento oggettivo delle loro concezioni determinanti: la razionalità intellettuale e il riscatto sociale, il liberalismo individuale e borghese come concezione unica di progresso, il socialismo collettivo e l’uguaglianza globale. Nella perdita di ogni certezza, «l’unico criterio di convinzione è diventato la probabilità, il dubbio costante, l’indeterminazione, e la pluralità»⁵⁶.

E di conseguenza anche la visione moderna e positiva della Storia, intesa come un processo di emancipazione progressiva dell’uomo – da interpretare come singolo ma soprattutto come collettività, pertanto s’intende progresso generale dell’umanità –, attraverso il perfezionamento nel lavoro, della cultura, dell’arte, della scienza e della tecnica, viene sostituita dall’idea della “fine della Storia”, l’immobilità del reale.

Alla dialettica moderna, come strumento logico del divenire storico – ovvero il continuo processo di una tesi, della sua negazione nell’antitesi e del suo superamento in una sintesi, che a sua volta diviene la tesi di un nuovo ciclo –, la postmodernità si distingue per il ricorso al concetto di diversità: nel reale non ci sono opposizioni e contraddizioni da poter ridurre a sintesi, ma solo infinite differenze tra molteplici aspetti del reale. Il mito moderno della produzione illimitata del nuovo, del progresso infinito, risulta impossibile: ciò, nei vari campi disciplinari, dalla letteratura alle arti, provoca la rinuncia alla ricerca di soluzioni inedite e induce alla ripetizione del già noto, alla ripresa semplice degli stili del passato da combinare e da contaminare tra loro, alla costruzione di testi e opere mediante l’assemblaggio di citazioni, dunque alla riscrittura del già noto.

⁵⁶ Cfr. C. Gavinelli, *Architettura contemporanea. Dal 1943 agli anni ’90*, Jaca Book, Milano 1998.

Anche Gianni Vattimo⁵⁷, filosofo italiano e uno dei rappresentanti del postmoderno, legò le fine della modernità a quella della disfacimento dell’idea di storia e di progresso:

«Io ritengo che il termine postmoderno abbia un senso; e che questo senso sia legato al fatto che la società in cui viviamo è una società della comunicazione generalizzata, la società dei mass media. Parliamo di postmoderno perché consideriamo che per qualche aspetto essenziale, la modernità è finita. Il senso in cui si può dire che la modernità è finita è legato a cosa si intende per modernità. Tra le tante definizioni, io credo che ve ne sia una su cui si può concordare: la modernità è l’epoca in cui diventa un valore determinante il fatto di essere moderno [...]. Ebbene la modernità, nella ipotesi che propongo, finisce quando, per molteplici ragioni, non appare più possibile parlare della storia come qualcosa di unitario. Una tale visione della storia, infatti, implica l’esistenza di un centro intorno a cui si raccolgono e si ordinano gli eventi [...] non c’è una storia unica, ci sono immagini del passato proposte da punti di vista differenti, ed è illusorio pensare che ci sia un punto di vista supremo, comprensivo, capace di unificare tutti gli altri (come sarebbe la storia che ingloba la storia dell’arte, della letteratura, delle guerre, della sessualità, ecc.). La crisi dell’idea di storia porta con sé quella dell’idea di progresso: se non c’è un corso unitario delle vicende umane, non si potrà neanche

⁵⁷ Filosofo e politico italiano, nato a Torino nel 1936. Laureatosi in Filosofia nel 1959 con L. Pareyson, si è poi specializzato a Heidelberg con K. Lowith e H. G. Gadamer. Dal 1964 ha iniziato la sua carriera accademica come Professore di Estetica e Filosofia all’Università di Torino, della cui Facoltà di Lettere e Filosofia è stato preside negli anni Settanta. Ha collaborato con diverse riviste ed importanti testate giornalistiche, tra cui La Repubblica e L’Espresso. È da annoverare tra i massimi esponenti della corrente postmoderna e teorizzatore del “pensiero debole”. Tra i suoi scritti si possono ricordare: *Il pensiero debole* (1983); *La fine della modernità* (1985). Per approfondimenti sulla sua figura: G. Giorgi, *Il pensiero di Gianni Vattimo*, Franco Angeli, Milano 2006.

sostenere che esse procedono verso un fine, che realizzano un piano razionale di miglioramento, educazione, emancipazione»⁵⁸

In relazione con tali argomenti - in contrasto con il carattere utopico, con la ricerca del nuovo e l'avanguardismo tipici dell'ideologia modernista - la condizione culturale postmoderna si contraddistingue principalmente per «una disincantata rilettura della storia, definitivamente sottratta a ogni finalismo, dando luogo, sul versante creativo, più che a un nuovo stile, a una sorta di estetica della citazione e del riuso, ironico e spregiudicato, del repertorio di forme del passato, in cui è abolita ogni residua distinzione tra i prodotti “alti” della cultura e quelli della cultura di massa»⁵⁹.

Il postmoderno si pone, quindi, in antitesi rispetto sia all'avanguardia⁶⁰ sia nei confronti della neoavanguardia degli anni Sessanta. Esso, infatti, a differenza dell'avanguardia che si pone come obiettivo l'anticipazione degli sviluppi futuri, nega che la storia abbia una direzione. Inoltre, mentre l'avanguardia si pone in un atteggiamento completamente conflittuale nei confronti del passato, tentando di eliminarne forme e linguaggi da sostituire con soluzioni proprie più avanzate, il postmoderno ricombina gli elementi recuperati dal passato. Umberto Eco⁶¹ offre un'interessante dissertazione del

fenomeno in rapporto all'atteggiamento critico e distruttivo dell'avanguardia.

«Il passato ci condiziona, ci sta addosso, ci ricatta. L'avanguardia storica cerca di regolare i conti con il passato. [...] L'avanguardia distrugge il passato, lo sfigura [...] sino al silenzio o alla pagina bianca. Ma arriva il momento che l'avanguardia (il moderno) non può più andare oltre [...]. La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle «ti amo disperatamente», perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: «Come direbbe Liala, ti amo disperatamente». A questo punto, avendo evitato la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia... Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore»⁶².

Il Postmodernismo, in campo architettonico, è un fe-

no di successo. Dal 2008 è Professore emerito e presidente della Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna. Per approfondimenti sulla sua figura ed opera si rimanda ai testi: T. De Laurentis, *Umberto Eco*, La Nuova Italia, Firenze 1981; A. M. Lorusso, *Umberto Eco. Temi, problemi e percorsi semiotici*, Carocci, Roma 2008; M. Cogo, *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagini sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo*, Baskerville, Bologna 2010.

⁶² Cit. U. Eco, in U. Eco, “Postille” a *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1984.

nomeno complesso difficilmente descrivibile. L'architettura, data la sua incidenza diretta sulla vita quotidiana dell'uomo, è stata una delle prime discipline ad entrare in crisi e a manifestare la forte necessità di dare risposta ai nuovi bisogni e ai nuovi desideri della società postmoderna. Delusa la verifica pratica dei suoi utenti, considerando soprattutto i fallimentari esiti concreti dell'architettura moderna - la città moderna impoverita dei suoi valori collettivi e le sue periferie alienanti e senza qualità; perdita di identità tra civiltà e luoghi, omologazione diffusa - gli architetti delle nuove generazioni hanno restituito l'attenzione per un'architettura come prodotto collettivo e “parlante”.⁶³

In generale, esso s'identifica con un'insieme eterogeneo di manifestazioni architettoniche che vengono accomunate da un comune senso di scontento ed insoddisfazione verso la Modernità. È un fenomeno, infatti, che nasce in contrapposizione al rigido, e ormai impoverito, linguaggio moderno; contro il dogmatismo e il manierismo modernista perdurante nel periodo post-bellico. Il Postmoderno individua non tanto un orientamento ma il distacco da una tendenza, quella modernista, ponendosi come «rifiuto, rottura, abbandono, assai più di quanto non sia scelta di una direzione di marcia»⁶⁴. Esso, piuttosto che affermarsi positivamente, si definisce in negativo contrapponendosi alla tradizione ormai superata, “invecchiata”, del Moderno, inteso come quell'insieme di formule generali che dagli anni Venti in poi sono state assunte con la rigidità e la severità di una specie di statuto, impossibile da trasgredire e sovvertire. “Leggi” mai messe in discussione in modo sostanziale, anche se già oggetto di revisioni critiche, sebbene rimanendo sempre nei confini di un'ortodossia dominante, quella del Movimento Moderno.

⁶³ P. Portoghesi, *Postmodern: l'architettura nella società post-industriale*, Electa, Milano 1982.

⁶⁴ *Ibidem*.

L'aggettivo “Postmoderno” in architettura acquisisce, dunque, valore e autorevolezza a partire dalle fine degli anni Settanta in America, con i lavori teorici proposti da Peter Blake⁶⁵ e Charles Jencks. Nel 1977 Peter Blake raccolse tutta una serie di articoli, scritti e poi pubblicati sulle riviste “*Atlantic*”⁶⁶, che illustravano il declino delle idee architettoniche dominanti, in un unico volume intitolato “*Form follow Fiasco*”⁶⁷ (trad. it. “*La forma segue il fiasco*”), ironica parodia del principio modernista “La forma segue la funzione”⁶⁸. Il libro aveva un contenuto indiscutibilmente critico nei confronti dell'architettura moderna, di cui illustrava, nei dodici capitoli in cui era articolato, i “miti” e le “fantasie” - su la funzione, la pianta libera, la purezza formale, la tecnologia, il grattacielo, la città ideale, la mobilità, l'urbanistica, l'alloggio, la forma e sull'architettura - e ne argomentava la demistificazione. Le trattazioni di Blake si concludono con una vera e propria invocazione riflessiva, rivolta a tutti ma in particolar modo agli architetti, sul futuro

⁶⁵ Architetto, storico e teorico dell'architettura americano (1920-2006). Dopo i primi studi londinesi, studiò architettura all'Università della Pennsylvania, dove ebbe come professore Louis. I. Kahn. Dal 1948 al 1950 fu curatore del settore Architettura e Design del Museum of Modern Art di New York. Dal 1965 al 1972 scrisse per la rivista di architettura “*Architectural Forum*” e successivamente fondò la sua propria rivista “*Architecture Plus*”, dove lavorò fino al 1975. Insegnò architettura in diverse scuole e fu presidente della Facoltà di Architettura e Pianificazione all'Università Cattolica di Washington, dal 1979 al 1986. Tra i suoi scritti: *The new forces* (1971); *Form follows fiasco* (1977); *No place like Utopia: Modern Architecture and the Company we kept* (1993).

⁶⁶ Rivista statunitense di cultura, letteratura, politica estera, salute, economia, tecnologia e scienza politica, fondata nel 1857 da R. W. Emerson, H. W. Longfellow, O. W. Holmes, J. R. Lowell a Boston.

⁶⁷ P. Blake, *Form follows Fiasco: why modern architecture hasn't worked*, Atlantic Monthly Press Book, Boston 1977.

⁶⁸ Motto attribuito all'architetto americano Louis Sullivan che fu uno dei principi teorici basilari del Funzionalismo e del Movimento Moderno.

dell'architettura: «Il mondo postmoderno è davanti a noi, che ci piaccia o no. [...] Esso è stato generato dagli stessi maestri moderni e da molti dei loro fallimenti. Ed ora quali sono le alternative?». Dai giudizi critici di Blake si procedette al definitivo accertamento della “morte” dell'architettura moderna fissata, con lucida ironia da Charles Jencks, in data 1972 con la distruzione del complesso residenziale americano Pruitt-Igoe⁶⁹ (1951), nella cui progettazione e costruzione si riunivano i più avanzati principi modernisti, avallati e promossi dal CIAM⁷⁰. L'architetto e critico americano contestò il carattere intellettualistico e astratto dell'architettura moderna e la sua ispirazione all'universale, tendente all'uniformazione totale rasente l'anonimità, attraverso l'imposizione di alcuni dogmi e la loro ostentazione come verità indiscusse – la razionalità della macchina e della produzione industriale, l'igiene ambientale, la purezza come valore supremo, nonché la riduzione espressiva alla funzionalità tecnica come presunto unico mezzo formale. Anch'egli, convinto del verificato fallimento d'intenti di tale architettura, ovvero la speranza di una riforma sociale, presentò una nuova linea di tendenza che meglio comprendeva ed esprimeva le esigenze del nuovo tempo. Charles Jencks parlò dell'architettura postmoderna come “eclettismo

⁶⁹ Progetto urbanistico di edilizia residenziale pubblica, realizzato nella città statunitense di Saint Louis, Missouri, su progetto dell'architetto Minoru Yamasaki.

⁷⁰ Acronimo per Congresso Internazionale di Architettura Moderna. L'attività del CIAM, che si svolse dal 1928 al 1959, fu indirizzata alla diffusione e alla discussione delle idee architettoniche e urbanistiche che hanno caratterizzato lo sviluppo del Movimento Moderno. Tra i principali animatori vi furono Le Corbusier e S. Giedion. Per approfondimenti: N. Sacchi, *I Congressi Internazionali di Architettura Moderna: CIAM 1928-1959*, Consulta Regionale Lombarda degli Ordini degli Architetti, Milano 1999; G. Carnevale, *Per una storia del CIAM: Antologia di scritti sui Congressi Internazionali di Architettura Moderna*, CLUVA, Venezia 1984.

radicale”⁷¹, uno stile «in grado di contribuire ad una società pluralista in tutta la sua ricchezza e diversità e che cerchi una giustificazione nell'uso di vari linguaggi architettonici più profonda di quella esistita in passato»⁷², e ne individuò gli elementi distintivi nell'ambiguità e nell'ironia, nella pluralità degli stili e nel “doppio codice” - ovvero il duplice livello di significati espressi da un edificio postmoderno - che le permette di rivolgersi da una parte al gusto popolare, attraverso la citazione storica o vernacolare, e dall'altra agli addetti ai lavori, attraverso l'esplicitazione del metodo compositivo. Egli può essere considerato come uno dei principali fautori della “semiologia architettonica”⁷³, volendo intendere l'architettura come un linguaggio, ovvero un sistema di segni, come un fattore di comunicazione, e la costruzione come metafora, quindi indirizzata alla trasmissione di determinati significati.

*«Possiamo aspettarci di vedere la futura generazione di architetti usare il nuovo linguaggio eclettico con maggiore confidenza. Esso apparirà più simile al *baroque nouveau* che all'*international style*, incorporando l'intellectuality ricca di riferimenti eterogenei del primo, la sua ampia disponibilità alla metafora, i suoi segni scritti, la sua 'volgarità', i suoi segni simbolici e i suoi clichés, l'intera gamma dell'espressione architettonica. Gli architetti attuali sono i primitivi di una nuova sensibilità»*.⁷⁴

A partire dagli anni Ottanta anche in Italia il Postmoderno acquistò forza e consistenza teorica: Paolo Por-

⁷¹ C. Jencks, *Verso l'eclettismo radicale*, in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Cfr. R. De Fusco, *Architettura come mass medium*. Note per una semiologia architettonica, Edizioni Dedalo, Bari 1967.

⁷⁴ Cit. C. Jencks in C. Jencks, *The language of Postmodern Architecture*, Academy, London 1977.

toghesi fu tra i primi ad interessarsene e a ufficializzarne la realtà. Nel suo libro “*Postmodern*”⁷⁵ egli sostenne la natura sovversiva e rivoluzionaria del movimento postmoderno, e la sua costituzione temporale nella società trasformata di tardo Novecento.

«Il Postmoderno è un “processo” al Moderno e alle sue conseguenze, ma non solo: è una ribellione che trae origine dalla consapevolezza di un cambiamento radicale avvenuto nella società, nei rapporti sociali e produttivi. Trovandosi in una condizione post-bellica, la società, entrata nella dimensione post-industriale dell'età dell'informazione, ha sviluppato una cultura postmoderna, adeguata manifestazione dello “spirito del tempo”».⁷⁶

Proprio con l'evento veneziano della I Mostra Internazionale di Architettura della Biennale nel 1980, organizzato da Portoghesi, ci fu la “consacrazione” e l'affermazione del Postmoderno a un livello generalizzato ed internazionale, e fu, di fatto, in questa occasione che, sul piano sia di critica ufficiale sia divulgativo, cominciò a diffondersi in Italia questo termine “misterioso” e onnicomprensivo, colto e pop, in ogni caso contraddittorio. Coinvolti nella manifestazione tutti i più importanti critici e architetti partecipi, interessati, o comunque orientati, ad una profonda revisione della pratica architettonica contraria a quella moderna, ormai invecchiata.

Nei manuali di Storia dell'Architettura il “Postmodernismo” mantiene una connotazione ambigua, che può designare tanto una situazione generale quanto alcune tendenze dell'architettura.

L'Architettura postmoderna non è un movimento unico e compatto, ma, nonostante alcune caratteristiche

⁷⁵ P. Portoghesi, *Postmodern: l'architettura nella società post-industriale*, Electa, Milano 1982.

⁷⁶ *Ibidem*.

comuni, si compone di varie posizioni architettoniche dominanti. Esse sono: lo storicismo e revival basato sul recupero dello stilismo classicistico; la continuità del contestualismo culturale, che rivaluta fondamentalmente i valori urbani e storici di ogni opera; la versatilità dell'eclettismo, basata sulla ricerca di nuove forme, cominciando dalla mistura di linguaggi e convenzioni esistenti⁷⁷.

Non c'è più l'emergenza post-bellica che faceva dell'architetto una figura di primo piano con ruolo quasi maieutico. Nemmeno però è l'intellettuale divertito e sperimentatore visionario della “Swinging London”⁷⁸. E neanche un'architettura riportata alla sua matrice teorica, relegata alle accademie e alle speculazioni colte. Con il “superamento” della spinta radicale e il ritorno all'architettura disegnata, ai temi della memoria e soprattutto della città storica, con i suoi archetipi e con le sue tipologie, si inaugura una vivace stagione. Per taluni, più “fondamentalisti” o “ortodossi” fatta di riferimenti colti e scientifici (Dardi, Purini, Grassi). Portoghesi si pone invece in una posizione più “flessibile” attratto come è dalla precedente esperienza radicale, dalla modernità statunitense e dalla storia di cui è appassionato studioso. La causa di questa avventura sarà quella di riuscire a porre in unico contenitore tutte queste suggestioni in un progetto di riflessione sulla condizione contemporanea in maniera corale ma polifonica; mondi e culture distanti accumulati da una crisi e da un necessario rinnovamento della condizione del ruolo dell'architetto e dell'architettura nella società.

⁷⁷ J. M. Montaner, *Dopo il Movimento Moderno. L'Architettura della seconda metà del Novecento*, Laterza, Bari 1996.

⁷⁸ Termine che viene generalmente applicato ad un insieme di tendenze e dinamiche culturali che si svilupparono in Gran Bretagna negli anni sessanta.

Da qui Portoghesi incaricato della curatela della Biennale parte con il suo progetto.

«Continuo a credere che cultura e cautela sono cose inconciliabili e che per fare luce, per produrre “corrente” ci vuole una “differenza di potenziale”, una contrapposizione di cose e idee diverse»⁷⁹.

Paolo Portoghesi accettò “eroicamente” il ruolo di direttore della Biennale e s’impegnò immediatamente nell’affrontare e svolgere tale incarico con la risolutezza e con la convinzione dell’essenziale necessità di dare un impulso sovvertitore agli equilibri consolidati, e paralizzanti, della cultura architettonica italiana che aveva in Venezia il suo polo più autorevole – la facoltà universitaria di architettura vantava, sotto la “guida sapiente”⁸⁰ di Aymonino, un corpo insegnante composto tra gli altri da Rossi, Tafuri, Gregotti, De Carlo.

L’obiettivo della mostra della Biennale dunque, fu fin da principio quello di riscattare la cultura architettonica italiana da un “immobilismo” dominante di stampo neo-razionalista per «rimettere in circolazione i frammenti vitali»⁸¹ della pratica architettonica.

Portoghesi mise in piedi un confronto tra l’architettura italiana e quella europea e americana per proporre un’alternativa all’inerzia modernista nel «coacervo di cose diverse che Jencks ha messo insieme sotto l’ombrello del post-moderno»⁸².

«Il mio obiettivo è quello di dare la possibilità ai visitatori della mostra di conoscere quello che avviene nel resto del mondo (perché la versione italiana del post-modernismo è provinciale, restrittiva) e misurare essi stessi se questo indirizzo dell’architettura può rispondere ai nuovi bisogni collettivi, a questa esigenza

⁷⁹ P. Portoghesi, *Le facciate della città*, in «Il lavoro di Genova», 15-10-1980.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

anche ludica che si è manifestata. Credo che la mostra della Biennale non abbia altro scopo che quello di proporsi alla discussione, alla polemica»⁸³.

Il curatore considerò “opportuno e tempestivo” divulgare e render noto anche in Italia un fenomeno, quello post-moderno appunto, che ancora faticava ad affermarsi nella scena architettonica italiana, giudicata dall’architetto romano «sterilizzata e spogliata di ogni attrattiva, di ogni forza di seduzione, di ogni apparato comunicativo»⁸⁴.

Alla totale consapevolezza di una situazione di stallo e decadenza generalizzata dell’architettura si scelse di reagire offrendo la presentazione delle esperienze più azzardate e radicali: «Mi è sembrato un dovere – dichiarava Portoghesi - l’unico modo possibile per provocare un risveglio, qualunque si al’esito di questo risveglio»⁸⁵. In particolare venne sostenuta la tesi sostanziale per cui, per uscire dalla crisi di identità dell’architettura, sarebbe stato necessario rivolgersi alla sua storia, «confrontare il passato prossimo con tutto il passato più o meno remoto e trarre coraggiosamente le conseguenze di questo confronto»⁸⁶.

«Restituire l’architettura “nel grembo della storia vuol dire vedere il moderno attraverso l’antico e l’antico attraverso il moderno, vuol dire aprire una finestra su un orizzonte illimitato e rendere possibile una straordinaria esperienza creativa»⁸⁷.

La mostra della Biennale veniva contrassegnata dall’aspirazione di restituire all’architettura la parola e il fascino dell’immaginario, ovvero di rendere possibile, attraverso l’adesione ad un modo “convenzionale”

⁸³ P. Portoghesi cit., in R. Cirio (a cura di), dibattito fra Paolo Portoghesi e Bruno Zevi, in «L’Espresso», 17-08-1980.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ P. Portoghesi, *op.cit.*, in «Il lavoro di Genova», 15-10-1980.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

– nel senso di accettato e condiviso – di progettare e costruire, legato all’uso di archetipi della “memoria collettiva”, la comunicazione di significati, oltre al soddisfacimento dei bisogni quantitativi; dunque la riappropriazione della capacità d’impiego dei mezzi specifici «di uno dei settori più importanti del lavoro umano in cui lavoro manuale e intellettuale si compenetrano strettamente»⁸⁸.

«La Strada Novissima delle Corderie ha fatto saltare i nervi ai difensori dell’ortodossia del movimento moderno, ha fatto gridare allo scandalo per la ricomparsa delle “facciate”. Ma è mai possibile che questi signori non si rendano conto che una città è fatta di facciate e rinunciando alle facciate inevitabilmente si finisce per rinunciare ad una delle caratteristiche essenziali dello spazio urbano»⁸⁹.

Nelle Corderie dell’Arsenale di Venezia venne “messa in scena” una strada composta dall’accostamento di una ventina di facciate, tutte differenti tra loro, proprio con lo scopo di mettere l’accento sul fatto che «la facciata è la cellula del discorso urbano, la parola della frase che costruisce la città»⁹⁰. E difatti la manifestazione veneziana era certamente, a livello generale e per tutti, una presentazione ufficiale del postmoderno a scala internazionale, e conseguente attestazione e riconoscimento di una condizione di tangibile portata storica, ma principalmente si trattava dell’esibizione di molte delle inquietudini denunciate dal post-modernismo sul tema urbano.

Costruendo una via attraverso gli affacci si volle polemicamente mettere in evidenza un processo di rifondazione, di ricodificazione dell’architettura come matrice

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ P. Portoghesi cit., in R. Cirio (a cura di), dibattito fra Paolo Portoghesi e Bruno Zevi, in «L’Espresso», 17-08-1980.

della città e al contempo negare l’effettività della teoria che predicava l’autosufficienza dell’oggetto architettonico e la sua estraneità al contesto.

La facciata, in tutta la storia dell’architettura, è pensata come la “faccia” dell’edificio, quella parte che rende un edificio “orientato” - così come è orientato il corpo umano – e a cui è da sempre stata affidata un’importante funzione espressiva.

A tal proposito è nota la trattazione della disciplina architettonica in chiave semiologica, interpretando l’architettura come linguaggio e in particolare l’edificio come segno architettonico, di cui lo spazio interno è il significato – in relazione alla nozione di “Raumgestaltung”⁹¹ di Schmarsow⁹², per cui la spazialità interna rappresenta il carattere specifico dell’architettura, coincidente con la sua funzionalità e al limite con la sua ragion d’essere⁹³ - e lo spazio esterno, che si materializza nelle facce esterne dell’involucro murario, è il significante. In linea con la concezione ottocentesca dell’arte come atto d’intesa tra l’uomo e il mondo, l’architettura viene concepita come attività umana di conformazione spaziale di riflesso al mondo esterno e in aderenza alle proprie necessità psico-fisiche, ovvero implicando anche l’appagamento di esigenze visive e comunicative⁹⁴.

«Schmarsow e la sua scuola associarono il fattore conformativo dello spazio interno, determinato dalla misura del corpo, dalla sua struttura, dal movimento

⁹¹ Teoria architettonica della configurazione spaziale dinamica dell’uomo nel rapporto con lo spazio reale e costruito in cui rientrano ritmo e tempo, individuata da Schmarsow e Sorgel.

⁹² Pensatore tedesco (1853-1936). Seguace della dottrina della pura visibilità, elaborò sulla linea di A. Riegl l’idea che l’arte vada liberata dalla metafisica e considerata come autentico linguaggio. Tra le opere: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (1893).

⁹³ R. De Fusco, *Segni, storia e progetto d’architettura*, Biblioteca Laterza, Bari 1989.

⁹⁴ *Ibidem*.

e dall'utilità, con il fattore semiotico per cui l'arte, e segnatamente l'architettura, è un dialogo, un desiderio di comunicazione, uno scambio di moti e d'impulsi dell'uomo con la realtà circostante, un continuo rapporto dialettico tra soggetto e oggetto in senso sia fisico che psichico»⁹⁵.

L'architettura si definisce nella sua qualità come spazialità cava, in cui le nozioni di internità ed esternità sono relative: di fatto tutto l'ambiente, sia la sua parte architettonica, sia quella urbanistica e la stessa conformazione del paesaggio è fatto di concavità sia dall'interno sia dall'esterno. La questione dello spazio architettonico in forma dualistica si risolve, secondo una prospettiva semiologica, nella definizione dell'architettura come "sistema di sistemi segnici"⁹⁶ in cui si rileva la complementarietà di segno architettonico e urbanistico.

Punto di partenza dell'analisi semiotica, e della constatazione del valore comunicazionale della disciplina architettonica, è dunque l'assimilazione dell'architettura ad un linguaggio, e di conseguenza la percezione di essa sia nella sua presenza come momento continuo (quello del messaggio), sia nella sua forma "trascritta", o progettuale, come momento discreto (quello del sistema).

«La lingua nella sua manifestazione fonica sta all'architettura vera e propria, come la scrittura sta al progetto, con la differenza che la lingua può precedere la scrittura, mentre viceversa l'architettura è sempre preceduta dal progetto»⁹⁷.

Per un valore semiologico dell'architettura è importante evidenziare alcune caratteristiche peculiari che rendono possibile una simile comparazione.

Innanzitutto si vuole sottolineare l'attributo di "arbi-

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ibidem.*

trarietà" del linguaggio, richiamando un postulato di De Saussure⁹⁸ secondo il quale il legame tra le componenti del segno, significato e significante, è arbitrario e dunque esso stesso viene considerato come tale. In questo contesto il termine "arbitrarietà" deve essere inteso nel senso di "immotivazione", di convenzionalità che si pone come qualità indispensabile nella formazione e nell'evolversi di una lingua.

Tuttavia essendo il segno associato a un elemento della realtà esterna si possono individuare diversi gradi di arbitrarietà. Il linguaggio architettonico, ovvero il sistema degli spazi penetrabili e vissuti in maniera spazio-temporale, impegna quattro dimensioni, ed è fortemente condizionato dalla materia, attraverso la quale il significante del segno si rende manifesto, e risulta poco arbitrario rispetto ad altri sistemi semiotici esistenti perché è il più "motivato" da condizioni naturali e funzionali. Se "arbitrarietà" equivale ad "immotivazione", poiché la motivazione dell'architettura è la funzione, si deve derivare che il segno architettonico è tanto più "arbitrario" - attributo indispensabile alla considerazione dell'architettura come linguaggio - quanto più si discosta dalla funzione.

Pertanto è necessario che l'ovvia e originaria funzione si eclissi a vantaggio del senso e della forma affinché si rendano possibili un linguaggio e una semiologia dell'architettura. In questo senso l'architettura si presenta come un "sistema segno-funzione" che prende origine da un fenomeno mimetico-funzionale, prodotti dalla natura, che, attraverso il lento processo evo-

⁹⁸ Ferdinand de Saussure (1857-1913) è stato un linguista e semiologo svizzero, considerato il fondatore della linguistica moderna e dello strutturalismo. Tra i suoi scritti si possono ricordare: *Corso di linguistica generale* (1967); *Introduzione al secondo corso di linguistica generale (1908-1909)* (1970); *Scritti inediti di linguistica generale* (2005). Per approfondimenti: M. Prampolini, *Ferdinand de Saussure*, Meltemi, Roma 2006.

lutivo, va a perdere la sua "motivazione" primigenia, o valore funzionale, a favore di una assimilata valenza simbolica ed espressiva: così si definiscono le forme, il linguaggio architettonico⁹⁹. Allora si potrebbe concludere che - come dice Guiraud¹⁰⁰ - se è necessario perdere, "dimenticare" la motivazione del segno linguistico a vantaggio del senso, della semanticità, trasferendo anche questo assunto in architettura, si deve dedurre che in essa, oltre la natura, anche la funzione stessa, ovvero la motivazione sia primitiva che attuale, sta in rapporto inverso alla semanticità: quanto più è considerevole l'aspetto funzionale, tanto meno una fabbrica è espressiva¹⁰¹.

In secondo luogo, una lingua, e dunque l'architettura, è da pensare come un "sistema di segni"¹⁰². Per essere pienamente appropriata essa deve essere sempre predisposta a formare nuovi segni, nuove parole e nuove radici, senza rinunciare all'indispensabile requisito di una sua facilità di impiego e di apprendimento.

Trasponendo questa tesi all'architettura - ovvero l'assunto per cui una lingua, oltre ad essere un sistema di segni, è soprattutto un sistema di sottosegni o "figure" -, si può assennire che la struttura della lingua architettonica si organizza in un numero infinito di segni spaziali tridimensionali costruiti con un numero limitato di "figure" bidimensionali, a loro volta articolabili in elementi lineari. Si può parlare, di conseguenza, di segno come entità spaziale e "ridurre" la spazialità a "figure", o più esattamente a parti del "significante" (le facciate, le coperture estradossate, ecc.) e a parti del

⁹⁹ R. De Fusco, *op. cit.*

¹⁰⁰ Pierre Guiraud è stato un linguista e docente universitario francese (1912-1983). Fu autore di numerose opere sulla disciplina linguistica.

¹⁰¹ P. Guiraud, *La semiologie*, Presses universitaires de France, 1971,

¹⁰² L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968.

"significato" (la pianta, le pareti interne, l'intradosso della copertura, ecc.).

Si può a questo punto trattare il tema della facciata come figura significante del segno architettonico e dunque elemento esterno dell'oggetto architettonico con particolare responsabilità semantica:

«Dietro le facciate della via Novissima c'è una pregnante volontà di caratterizzare lo spazio. Quello che è importante per loro non è il disegnare facciate ma assicurarsi che un edificio abbia un volto in cui ci si possa identificare e il racconto dell'architettura cominci nel vivo della città»¹⁰³.

Così la facciata, pur essendo indubbiamente in stretta connessione con l'intero organismo architettonico, risulta essere il più ambiguo dei fattori costitutivi d'una fabbrica, data dal suo essere sia un sottosegno del significante architettonico, come già si è detto, e al contempo sottosegno del significato urbanistico. Vale a dire che essa, oltre a fornire una serie di elementi significativi dell'oggetto architettonico (tipologia, intenzionalità rappresentativa, valore estetico, ecc.), è «una figura che contribuisce a conformare l'invaso e il carattere dello spazio urbanistico»¹⁰⁴.

Riprendendo per un attimo il discorso sull'indagine semiotica, l'urbanistica, che tratta dello spazio esterno all'architettura, ovvero della città, si può tradurre anch'essa in segni ed è possibile una sua analisi nelle sue articolazioni semiotiche. Attraverso l'esame delle tre "fasi", o condizioni, in cui realmente si attua il fenomeno urbanistico (condizione topografica-progettuale, condizione tettonica-costruttiva e condizione percettiva)¹⁰⁵, si giunge a definire il sistema semiotico urbanistico; ciascun sistema segnico urbanistico è dato da due

¹⁰³ R. De Fusco, *op. cit.*

¹⁰⁴ R. De Fusco, *op. cit.*

¹⁰⁵ R. De Fusco, *Semiologia e urbanistica*, in «Op. cit.», n.10, settembre 1967.

componenti: un “invaso” a cielo scoperto su uno o più lati come significato e un “sistema di segni architettonici”, quello della “massa del fabbricato” al contorno di detto invasivo, come significante. Ed ecco che appare evidente la complementarità e l’intima associazione delle due componenti del segno urbanistico.

«Il vuoto urbanistico condiziona ed è condizionato in pari tempo dall’artificio architettonico. Reciprocità nuovamente sottolineata con l’entrata in scena di un altro fattore: il diaframma murario. I muri sono dei separatori e forniscono con la loro doppia faccia le figure del significato e del significante dei segni architettonici, quando sono al contorno, contengono cioè le facciate, separano il sistema architettonico da quello urbanistico»¹⁰⁶.

L’urbanistica, dunque, non può prescindere dall’architettura in quanto la componente significativa di ciascun suo segno si realizza solo in un sistema di segni architettonici.

Tornando alla “Strada Novissima”, l’espedito ideato da Portoghesi fu sottoposto a dure critiche; tra le diverse accuse quella di ridurre il problema della città moderna ad una questione di mera «Facciata, scenografia, cosmesi».

«“Cosmesi” vuol dire abbellimento e non sarebbe male se si abbellissero le città moderne. “Scenografia” vuol dire che nella città ci deve essere qualcosa di teatrale. Non trovo niente di male se l’uomo moderno che vive in una situazione così drammatica, trova nella città qualche elemento di rassicurazione. Gli architetti barocchi costruivano facciate molto più alte delle strutture interne delle chiese: erano dei folli che facevano della falsa architettura o erano persone che si preoccupavano della qualità dell’immagine urbana? Il problema della facciata è il riconoscimento che l’architettura deve fare i conti con la città. Spesso è più

importante tradire la logica dell’organismo architettonico e rispettare la logica della città»¹⁰⁷.

Quindi l’esperienza della Biennale di Venezia ha avuto lo scopo di affermare la volontà, sentita come necessaria, di confrontarsi con i gusti della grande maggioranza dei cittadini, la piccola borghesia, nella loro banalità quotidiana, e di occuparsi dei loro gusti, delle loro abitudini e dei loro desideri.

La riapertura dell’accesso alla memoria collettiva, agli archetipi architettonici che vivono nella nostra mente, voleva essere il mezzo attraverso il quale attuare un superamento della “falsa austerità” anonima del modernismo, a cui si contrapponeva la straordinaria “vitalità e freschezza” dell’ondata di rinnovata fiducia degli architetti nel proprio mestiere, «restituito alla sua originaria e più modesta identità di parte specifica del lavoro umano»¹⁰⁸.

Paradossalmente la Strada Novissima, che nel nome richiama sia la Strada Nova veneziana sia la più signorile e rinascimentale Strada Nuova del centro storico di Genova, a dispetto della sua natura effimera e scenografica, si collocava in una parte di città reale abbandonata da decenni e quasi dimenticata, ma importantissima per la storia di Venezia: l’Arsenale, l’antica fabbrica navale della Serenissima.

«L’Arsenale, si sa, è un complesso di architetture e spazi unico in Europa. Per secoli fu la maggiore industria di stato del mondo, monumento al lavoro dei veneziani e alla loro capacità tecnologica. Da una trentina d’anni attendeva che qualcuno riscoprisse la sua bellezza architettonica. Finalmente se ne è accorta la Biennale, per iniziativa di Paolo Portoghesi che l’ha scelto come sede della mostra di cui si parla tanto: “La

presenza del passato”»¹⁰⁹.

Paolo Portoghesi ottenne di accedere, per la prima volta, agli spazi dell’Arsenale – proprietà del Demanio pubblico e fino a quel momento riservati esclusivamente alla Marina Militare e quindi inaccessibili, ovvero “off limits” al pubblico - e l’autorizzazione all’uso specifico delle Corderie dal Ministero della Difesa. Lo spazio delle Corderie, sconosciuto alla maggior parte dei cittadini veneziani, veniva utilizzato, fino a pochi mesi prima della Biennale, come «magazzino inerte»¹¹⁰ di vecchie attrezzature militari, e i suoi spazi vennero concessi all’Istituzione veneziana a patto della loro sistemazione e del consolidamento delle loro strutture. Portoghesi fu guidato nella sua scelta dal principio con cui assunse il suo ruolo di direttore della manifestazione veneziana: egli non si considerò come un semplice organizzatore di mostre, bensì volle “praticare l’architettura”¹¹¹ non nel senso letterale di costruzione, ma nel significato di “architettura in azione”¹¹², o in altre parole “agire attraverso l’architettura” e riconquistare l’Arsenale a Venezia – e nella stessa ottica «far entrare nella scena inviolabile del bacino di San Marco un’architettura nuovissima, rinnegare la funzione simbolica della mostra, mettere la gente dentro una strada reale»¹¹³.

«Consideravo l’Arsenale essere l’unico spazio davvero utile per la mia Biennale. Perché molto

¹⁰⁹ L. Bortolon, *L’Architettura inventa il passato*, in «Grazia», 7-9-80.

¹¹⁰ P. Scarpari, *Corderia: affascinante riscoperta*, in «Il Gazzettino», 28-7-80.

¹¹¹ Intervista a P. Portoghesi in M. Sisto, *L’Architettura disubita dei post-moderni*, in «Casa Vogue», luglio-agosto 1980.

¹¹² P. Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

¹¹³ M. Sisto, *op.cit.*

vicina ai Giardini, era anche un’espansione naturale dell’esibizione verso il centro della città. In aggiunta alle Corderie, molte altre parti di Venezia furono usate. Come sapete, la Biennale è separata da Venezia, e c’è spesso stato un conflitto tra i Veneziani e le biennali, che è davvero strano. Così ho cercato di creare una nuova situazione di cooperazione tra le istituzioni, e ho pensato che fosse davvero importante collocare la Biennale più centralmente nella città»¹¹⁴.

Enorme il successo e l’attenzione mediatica che ricevette il luogo e l’operazione, portoghesiana, benché considerata temporanea: nella stampa di allora si può leggere:

«Da ieri, le Corderie dell’Arsenale, recuperate ad uso pubblico (se pur provvisoriamente) sono sulla bocca e nei pensieri di tanti. Più che per la mostra internazionale di Architettura proposta dalla Biennale (che pure è appuntamento artistico e culturale di altissimo livello) apertasi ieri, le Corderie brillano di luce propria, ora che hanno rivelato ad un pubblico affascinato la loro semplice, sobria, funzionale bellezza»¹¹⁵.

L’occasione della Biennale di Architettura del 1980 ha rappresentato senza dubbio un’opportunità per risvegliare le coscienze e le opinioni di cittadini e pubblica amministrazione sulla “inutile esistenza” delle Corderie:

«In una città affamata di spazio come la nostra, la inutilizzazione di così ampio edificio appare uno sciupò. Ampiezza di superficie utile e su due piani, suggestività ambientale, “peso” storico e architettonico di questa che fu una “cattedrale del lavoro” aprono la strada delle prospettive (o dei sogni?) ad una serie di utilizzi pubblici che spaziano dal settore espositivo a

¹¹⁴ Intervista a P. Portoghesi in A. Levy, W. Menking, *Architecture on display: on the history of the Venice Biennale of Architecture*, Architectural Association, London 2010.

¹¹⁵ P. Scarpari, *op. cit.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ibidem.*

quello sportivo, da quello artigianale a quello civico»¹¹⁶.

E per fortuna da allora questo luogo urbano fu “risco-
perto” e progressivamente restaurato, diventando sede
di mostre temporanee e parte integrante di ogni edizio-
ne della Biennale. In effetti tutto il sistema dell’Arse-
nale cominciò a diventar oggetto di progetti, molti dei
quali realizzati o in corso di attuazione, per il suo uso
pubblico a godimento dell’intera città di Venezia.

Le implicazioni che il tema dell’Arsenale ha con la città
di Venezia, soprattutto se rapportato al ruolo culturale
che questa ha assunto e potrà svolgere ancora in ambiti
nazionali e internazionali, è di fondamentale importan-
za sia per il suo significato storico che per la sua rilevan-
za ambientale e architettonica. La rifunzionalizzazione
degli immensi spazi dell’Arsenale, nel rispetto della sua
conservazione e coerentemente con la sua storia e con
le sue strutture, è un argomento di grande interesse
e valore che si è maggiormente accentuato dopo che,
negli anni cinquanta, la Marina Militare diminuì la sua
presenza nell’insediamento veneziano ed ebbe trasferi-
to il Comando Militare dell’Alto Adriatico ad Ancona,
abbandonando gradualmente gli spazi in proprio uso.
L’Arsenale è considerato oggi “bene culturale” e “mo-
numento”, ovvero facente parte di quel patrimonio
materiale ricco di contenuti storici, d’arte e di materiali,
in particolar modo legato allo sviluppo dell’economia
mercantile e alla potenza dell’antico Stato veneto: l’Ar-
senale è «l’immagine [...] di una civiltà economica e
politica, che si manifesta attraverso la presenza di strut-
ture murarie e lignee di insolita proporzione e fattura,
di elementi lapidei e decorativi e strutturali di elevata
produzione seriale, che lo qualificano [...] come l’irri-
petibile testimonianza di una cultura materiale e, sotto
il profilo tecnologico, quale autentico documento di

¹¹⁶ *Ibidem.*

una prolungata civiltà edilizia»¹¹⁷.

L’Arsenale risulta, dunque, indissolubilmente legato
alla storia di Venezia, alla sua espansione come potenza
mercantile, ed oggi rappresenta nella sua realtà fisica,
con i suoi valori architettonici e urbanistici, una parte
urbana inscindibile e integrata, e la sua occasione di
progresso e crescita, diversamente difficile per una cit-
tà che non può svilupparsi che in sé stessa¹¹⁸.

Sul piano della relazione con la città certamente oltre
all’apertura degli spazi dell’Arsenale per accogliere la
Mostra, senza altro ebbe un ruolo non secondario la
decisione di avere un elemento “nomade” galleggian-
te e soprattutto distante dall’area della vera e propria
esposizione, come fu il Teatro del Mondo che, anco-
rato alla punta della Dogana, apriva-chiudeva la città
d’arte alla cultura architettonica internazionale.

¹¹⁷ P. Portoghesi, *op. cit.*

¹¹⁸ *Ibidem.*

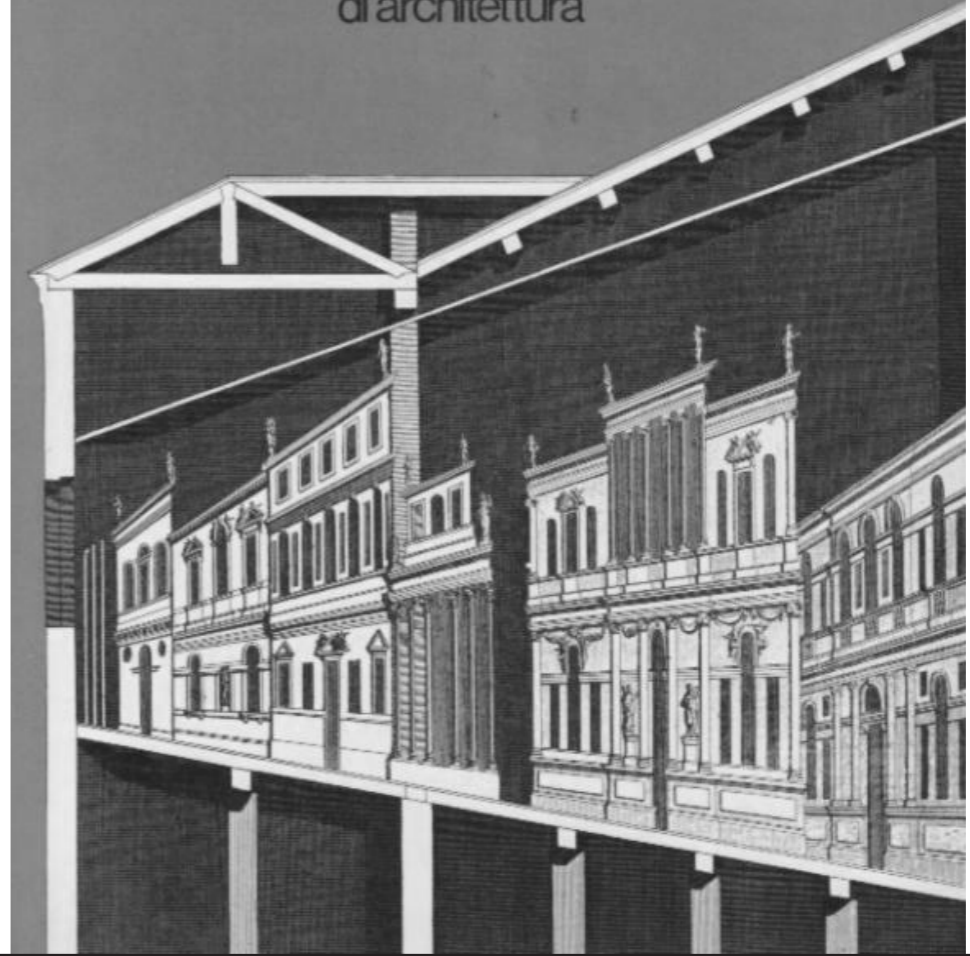
CAPITOLO I

LA PRESENZA DEL PASSATO

LA PRESENZA
DEL PASSATO

Prima mostra
internazionale
di architettura

la Biennale



1.1 La Mostra Internazionale di Architettura di Venezia

Il 1980 segna un momento importante per la cultura e la teoria architettonica internazionale. In quell'anno infatti viene inaugurata la I Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia¹. Con questa esposizione l'architettura diventa protagonista aggiudicandosi una specificità nella storia dell'istituzione veneziana, come già tempo addietro era toccato alla musica (1930) e poi al cinema (1932) e al teatro (1934), tutti in principio sul tronco originario delle arti secondo l'antica tradizione estetica e retorica².

Da qualche tempo vari tentativi di ristrutturazione organizzativa e di allargamento al settore architettura erano stati affidati a Vittorio Gregotti³, direttore del

¹ La Biennale di Venezia è nata nel 1895 come Istituzione Comunale ad opera del sindaco Riccardo Selvatico, ed è considerata da allora una delle istituzioni culturali più note e prestigiose al mondo. Nel 1930 divenne un Ente Autonomo statale dedicato in prevalenza alla promozione delle nuove tendenze artistiche europee. La sua storia è documentata presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (Asac). Si rimanda ai testi: E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895- 2003*, Papiro arte, 2003; A. Donaggio, *Biennale di Venezia: un secolo di storia*, Giunti Editore, 1988.

² La filosofia dell'arte, o disciplina estetica, del Settecento tenta una definizione sistematica delle "belle arti". Cfr. C. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, Palermo, Aesthetica ed., 2002. Per un approfondimento generale del tema: cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Aesthetica ed., II ed. Palermo 1997; E. Franzini, *L'estetica del Settecento, Il mulino*, Bologna 2002.

³ Architetto, saggista e docente universitario italiano nato a Novara nel 1927. È fra i più autorevoli e influenti progettisti e critici della scena architettonica italiana. Fu direttore di *Rassegna* (1979-1998) e *Casabella* (1982-1996). Allievo di E. N. Rogers e collaboratore dello studio BBPR, fonda nel 1952 uno studio professionale con L. Meneghetti e G. Stoppino, che si scioglie nel 1967. Dalla fine degli anni Sessanta collaborò poi con F. Purini. Oggi opera professionalmente con lo studio Gregotti associati international, fondato nel 1974 (con P. Cerri, P. Nicolini, H. Matsui e B. Viganò). Ha affiancato l'attività professionale a un forte impegno didattico insegnando presso le facoltà di architettura del Politecnico di Milano, dell'Università di Palermo e dell'Istituto universitario di architettura di Venezia (IUAV).

settore Arti Visive alla metà degli anni Settanta, tra il 1975 e il 1978. Il noto architetto allievo a propria volta di E. N. Rogers, aveva organizzato mostre di architettura all'interno della Biennale d'Arte, cominciando a puntare i riflettori sulla crescente necessità di dare spazio e adeguata narrazione ad una disciplina così ampia e complessa, nei temi e nella sua vocazione all'interdisciplinarietà, quanto fortemente specialistica, nella sua natura teorica e pratica, quale è l'Architettura.

«Fui chiamato a curare la Biennale d'Arte, che era tradizionalmente il ruolo di uno specialista d'arte contemporanea. Ma io ero un architetto, e il direttore di una rivista di architettura, e non uno storico dell'arte. Non so davvero il perché – fu davvero strano. Ero d'accordo nel farlo solo se avessimo avuto anche una piccola prima mostra di architettura. Quella era la condizione perché se no, bene, non ero intenzionato a farlo. La Biennale non aveva mai avuto una sezione architettura, così questa sarebbe stata la prima»⁴.

L'attività di Gregotti fu allora importante proprio per il ruolo che il settore Architettura iniziò ad assumere all'interno della Biennale di Venezia, rappresentando, all'interno della genealogia dell'istituzione, l'antefatto fondamentale e necessario alla configurazione della mostra di Portoghesi. Nel 1975, appunto, diresse la mostra «A proposito del Mulino Stucky»⁵, considerata

Gregotti si è intensamente dedicato anche all'elaborazione critica sui problemi dell'architettura e delle città contemporanee, con testi influenti tra i quali: *Territorio dell'architettura* (1966), *La città visibile* (1993), *Modificazioni dell'architettura* (1994), *Racconti di architettura* (1998), *Identità e crisi dell'architettura europea* (1999), *Sulle orme di Palladio* (2000), *Diciassette lettere sull'architettura* (2000), *Contro la fine dell'architettura* (2008), *Architettura e postmetropoli* (2011), *Incertezze e simulazioni* (2012), *Il possibile necessario* (2014).

⁴ Cit. V. Gregotti, intervista in A. Levy, W. Menking, *Architecture on display: on the history of the Venice Biennale of Architecture*, Architectural Association, London 2010.

⁵ *A proposito del Mulino Stucky*, Alfieri, Venezia 1975. Ca-

da molti l'inaugurazione di un presenza architettonica alla Biennale di Venezia, a cui seguirono poi una serie di esposizioni sempre di architettura nel 1976⁶ e nel 1978⁷. L'esibizione di svolse presso i Magazzini del Sale alle Zattere e sostanzialmente si strutturava presentando gli esiti di un concorso aperto ed internazionale riguardo il futuro degli abbandonati mulini granaio alla Giudecca: in mostra, dunque, proposte progettuali da artisti, architetti e rappresentanti locali con l'intento di sottolineare il ruolo di architetti, e altri, nel processo di rinnovo urbano. Gregotti si dimostrò decisamente sensibile alle trasformazioni del tempo, fissando un precedente che determinò il successivo corso della Biennale:

«La ragione di questa mostra fu il problema del 1968. Il Molino Stucky rappresentava la connessione tra l'ideologia del 1968 e dopo. E questo è perché essa fu davvero politica – volevo fare una dichiarazione chiara e certa che la Biennale era aperta al pubblico, a Venezia e ai non specialisti»⁸.

Una mostra contro l'abbandono fisico e culturale della città e in favore di una ritrovata responsabilità sociale di cui l'istituzione si faceva guida. Si può ricordare a tal proposito Carlo Ripa di Meana⁹, presidente della Biennale nel 1975, affermare che con la mostra di Gre-

talogo della Mostra tenuta a Venezia, Magazzini del sale, 15 settembre-4 novembre 1975.

⁶ Il riferimento è alle mostre: *Werkbund 1907. Alle origini del design* (1976); *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo* (1976); *Europa-America, centro storico, suburbio* (1976).

⁷ Il riferimento è alla mostra: *Utopia e crisi dell'antinatura. Intenzioni architettoniche in Italia* (1978).

⁸ Cit. V. Gregotti, intervista in A. Levy, W. Menking, *Architecture on display: on the history of the Venice Biennale of Architecture*, Architectural Association, London 2010.

⁹ Politico italiano, membro del Partito Socialista Italiano (PSI), nato nel 1929 a Pietrasanta (Lucca, Toscana). Fu presidente della Biennale di Venezia dal 1974 al 1979, riformata dopo la contestazione studentesca del 1968.

gotti «un'istituzione come la Biennale ha, comunque, il compito nella sua città, di portare cultura per forzare le decisioni amministrative ad usare le modalità e il linguaggio della cultura»¹⁰.

Pertanto la nascita della Biennale di Architettura avvenne sotto la forte pressione generata da una consapevolezza, maturata con l'esperienza, per cui l'inclusione dell'Architettura fra le Arti Visive «creava problemi di equilibrio e di approfondimento dei temi proposti»¹¹, e dal bisogno di prendere atto di una complessa specificità tecnica, espressiva e funzionale della disciplina architettonica rispetto alle «belle arti»¹², anche nella tipologia espositiva ad essa riservata, e alla sua ampia trattazione in generi e temi. Il settore Architettura si rendeva finalmente e definitivamente indipendente, e si inseriva nella traiettoria, appena tracciata da Vittorio Gregotti, per cui si assumeva l'incarico di rafforzare il legame tra la città di Venezia e la Biennale, e il ruolo di quest'ultima come centro di promozione del dibattito e della ricerca architettonica.

In ogni caso, tradizionalmente, le origini della Biennale di Architettura si datano nel 1980 con la rassegna diretta da Paolo Portoghesi¹³, sicuramente la prima ad

ottenere una attenzione mediatica e di pubblico di così ampio respiro e a concentrare su di sé un interesse internazionale che trascendeva la comunità specializzata accademica e professionale. Portoghesi venne insignito della carica di direttore dall'allora presidente Giuseppe Galasso¹⁴, previa votazione del Consiglio d'Amministrazione¹⁵:

come professore di Letteratura Italiana presso la facoltà di architettura dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Dal 1967 al 1977 è professore di Storia dell'architettura contemporanea presso il Politecnico di Milano, di cui è preside dal 1968 al 1976. Dal 1995 è professore di Progettazione presso la facoltà di architettura "Valle Giulia" de "La Sapienza". Nel 1966 fonda la rivista *Controspazio*, di cui rimarrà direttore fino al 1983. Oltre a questa rivista, ha diretto il *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica* (1968) e le riviste *Eupalino* (1985/90), *Materia* (dal 1990) e *Abitare la Terra* (dal 2001). Della sua prolifica attività di architetto, iniziata nel 1959 con la sua opera prima, Casa Baldi (Roma), la sua opera più nota è la moschea con annesso Centro Islamico Culturale a Roma (1974). È autore di numerose pubblicazioni, in particolare sulla architettura rinascimentale e barocca, sul Liberty e sulle problematiche della architettura contemporanea: *Dopo l'architettura moderna* (1980-11ª edizione, tradotto in inglese, tedesco, francese, spagnolo e portoghese); *Leggere l'architettura* (1981); *Postmodern: l'architettura nella società post-industriale* (1982); *Geoarchitettura* (2005).

¹⁴ Storico, giornalista, politico e professore universitario italiano, nato a Napoli nel 1929. Dopo la laurea in lettere, conseguita presso l'Università Federico II di Napoli, ha ottenuto la libera docenza nel 1963 ed ha insegnato nelle Università di Salerno, Cagliari e Napoli. È stato presidente della Biennale di Venezia dal dicembre 1978 al marzo 1983. All'attività accademica e politica, Galasso ha intrecciato anche un'intensa attività giornalistica in veste di editorialista, collaborando a numerosi quotidiani e periodici nazionali, tra cui *Il Mattino* di Napoli, il *Corriere della Sera*, *La Stampa* e *L'Espresso*.

¹⁵ Nella struttura organizzativa della Biennale di Venezia il presidente è sostenuto nelle decisioni amministrative da un Consiglio Direttivo che all'epoca Galasso si componeva dei seguenti 18 membri: M. Ajassa, F. Bandini, M. Calvesi, G. Cesari, P. Craveri, W. Dorigo, A. Premoli, M. Rendina, A. Restucci, M. Rigo (*Vicepresidente*), C. Ripa di Meana, G. Rossini, L. Ruggio, E. Scola, V. Spinazzola, E. Talentino, R. Tonini, M. Tre-

«Io fui nominato su proposta di Carlo Ripa di Meana che aveva smesso di essere presidente - era presidente Galasso quando fui nominato - però faceva parte del consiglio ed era l'ex-presidente che aveva fatto la nota "Biennale del dissenso"»¹⁶. Io accolsi volentieri questa nomina perché la Biennale è sempre una istituzione di grande respiro internazionale quindi rappresentava una grande occasione per me»¹⁷.

L'architetto e storico romano, noto e stimato nell'ambiente colto e professionale, svolse l'attività di curatela sostenuto da una commissione consuntiva formata da Costantino Dardi¹⁸, Rosario Giuffrè¹⁹, Udo Kulter-

visan.

¹⁶ Riferimento alla Biennale del 1977 e alla relativa mostra intitolata *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*.

¹⁷ Intervista a Paolo Portoghesi (20-11-2015, Calcata, Roma).
¹⁸ Architetto e docente universitario italiano (1936-1991). Si laurea in Architettura nel 1962 all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV), avendo come professore Giuseppe Samonà. Parallelamente alla carriera accademica, divenendo dal 1974 Professore di Composizione Architettonica presso l'Università "La Sapienza" di Roma, inizia un'intensa attività progettuale e curatoriale. Per approfondimenti sulla sua poetica si rimanda ai suoi testi: C. Dardi, *Semplice Lineare Complesso*, Magma editrice, Roma 1976; C. Dardi, *Architettura in forma di parole*, Quodlibet, Macerata 2009.

¹⁹ Architetto, professore ordinario di Tecnologia dell'architettura e straordinario di Progettazione Ambientale, nell'Università degli studi di Firenze e Prorettore dell'Università degli studi Mediterranea di Reggio Calabria. È autore di diversi studi e pubblicazioni di Architettura.

mann²⁰, Giuseppe Mazzariol²¹ e Robert Stern²². E a questa formazione di fondo si aggiunse l'intervento di tre noti storici e critici dell'architettura del panorama internazionale del tempo: Charles Jencks²³, Christian Norberg-Schulz²⁴, Vincent Scully²⁵. Kenneth Frampton²⁶, incluso inizialmente nella commissione, invece,

²⁰ Storico dell'arte e dell'architettura di origine tedesca, trasferitosi negli Stati Uniti nel 1964 dove svolse l'attività didattica come Professore di Storia di Teoria architettonica presso l'Università di Washington. Fu autore di numerosi scritti di settore.

²¹ Storico dell'arte e bibliotecario italiano, nato e vissuto a Venezia (1922-1989). Consegui la laurea presso l'Università di Padova nel 1944. Fu direttore della Fondazione Querini Stampalia dal 1958 fino al 1974, quando ottenne la cattedra di Storia dell'Arte contemporanea all'Università Ca' Foscari di Venezia. Fu autore di molti libri, in particolare sull'arte veneziana e alcune monografie su Carlo Scarpa.

²² Architetto, professore e saggista statunitense nato nel 1939 a New York e attualmente residente a New Haven. Ha conseguito la laurea in Architettura alla Columbia University nel 1960, specializzandosi nel 1965 all'Università di Yale. Nel 1977 fonda il suo studio Robert A. M. Stern Architecture (RAMSA). Fu autore di numerosi libri sull'Architettura americana, tra cui si ricorda *New Directions in American Architecture* (1969)

²³ Stimato teorico e critico architettonico, storico e architetto paesaggista, nato nel 1939 a Baltimora, Stati Uniti. La sua teorizzazione sul Movimento Postmoderno si ritrova in *The language of Post-Modern Architecture* (1977), e venne ampliata con successive pubblicazioni sul tema: *The New Paradigm in Architecture* (2002); *Storia del Postmodernismo. Cinque decenni di ironico. Ironico e critico in architettura* (2014).

²⁴ Architetto norvegese (1926-2000). Fu un importante critico e teorico di architettura. Scrisse numerosi libri di settore, tra cui si possono ricordare: *Intenzioni in Architettura* (1967); *Esistenza, Spazio e Architettura* (1975); *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura* (1979); *Il significato nell'architettura occidentale* (2003).

²⁵ Professore di Storia dell'Arte presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Yale (1920). È autore di numerosi libri di settore.

²⁶ Storico, critico e teorico dell'Architettura di origine inglese (1930). È autore di numerosi libri di settore. Attualmente insegna presso la Facoltà di Architettura della Columbia University di New York.

decise di rinunciare ad essere coinvolto nelle scelte della mostra e si dimise prima dell'inaugurazione per segnare una netta presa di distanza dagli esiti della manifestazione. Secondo Portoghesi, egli «aveva una certa diffidenza a compromettersi con una mostra che aveva un suo indirizzo ben preciso»²⁷, e fu un fatto sintomatico per indicare come un quadro così pluralistico come quello suggerito non si esimeva dal creare dissensi e incompatibilità, ovvero dall'animare e produrre un vero dibattito sulle questioni emergenti. Il coinvolgimento degli storici era dovuto, appunto, al proposito di garantire una serie di interpretazioni diverse, perfino divergenti purché raffrontabili, del tema scelto, proposto dal direttore della Biennale.

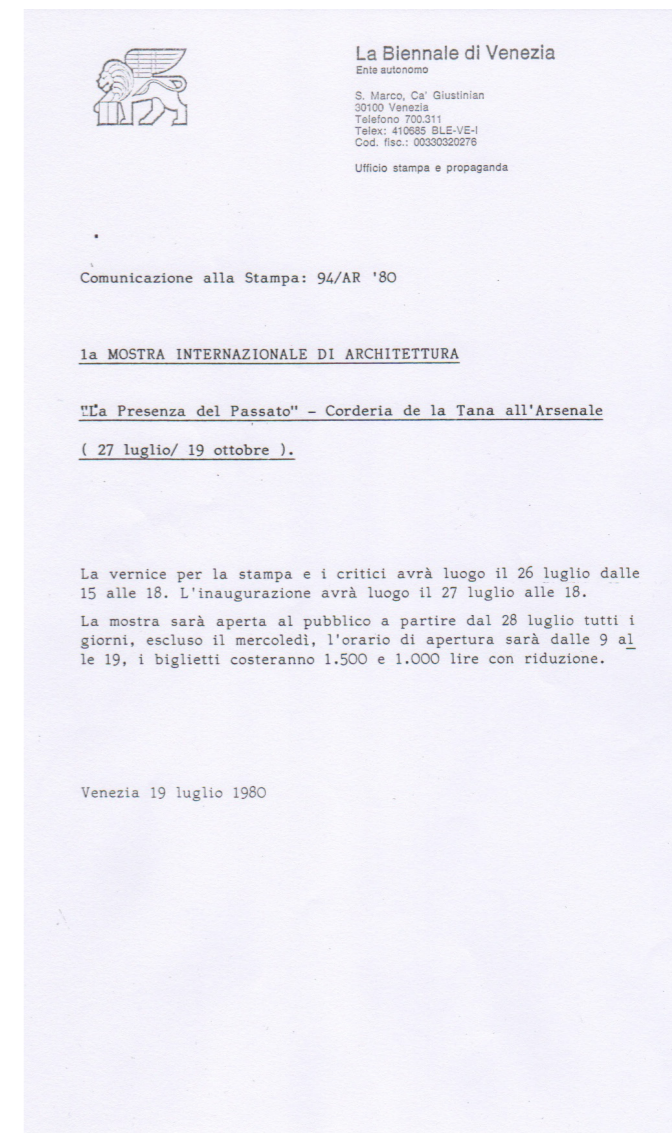
Il tema scelto, e che diede il titolo all'intera manifestazione, aperta al pubblico dal 27 luglio al 20 ottobre, fu «La Presenza del Passato»²⁸, chiara espressione e denuncia di una volontà di Portoghesi di mettere in evidenza, come specificità del fenomeno contemporaneo, il rinnovato interesse per la Storia e il recupero delle forme tradizionali in nuovi contesti sintattici e con nuovi significati.



Copertina Catalogo Ufficiale "La Presenza del Passato. Prima Mostra Internazionale di Architettura", Biennale di Venezia 1980, Paolo Portoghesi.

²⁷ Intervista a Paolo Portoghesi (20-11-2015, Calcata, Roma).

²⁸ Cfr. Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.



Comunicato alla Stampa 94/AR, comunicazione generale dettagli della Mostra del Settore Architettura della Biennale di Venezia, 19 luglio 1980.



La Biennale di Venezia

Ente autonomo

S. Marco, Ca' Giustinian
30100 Venezia
Telefono 700.311
Telex: 410685 BLE-VE-I
Cod. fisc.: 00330320276

Ufficio stampa e propaganda

Comunicazioni alla Stampa n.85 / AR

1° MOSTRA INTERNAZIONALE DI ARCHITETTURA 1980

La Prima Mostra Internazionale del Settore Architettura della Biennale di Venezia sarà aperta al pubblico a partire da domenica 27 luglio. La vernice per la stampa avrà luogo sabato 26 luglio alle ore 15. Il tema della manifestazione dal titolo "La presenza del passato" è il ruolo che oggi torna ad assumere - per un sempre crescente numero di architetti - la riflessione sulla storia come base attiva per il progettare. E' questa la maniera più immediata con cui si manifesta oggi lo sforzo di uscire dalla crisi del Movimento Moderno e dell'International Style: crisi anche di astinenza dovuta ad una troppo saggia (e moralistica) dieta nei confronti dell'intero patrimonio delle forme dell'architettura storica. Saranno presenti alla mostra quegli architetti che con maggiore attenzione e coerenza si sono indirizzati in anticipo e con originalità verso questa direzione.

All'interno delle Corderie dell'Arsenale, uno splendido ambiente cinquecentesco per la prima volta reso accessibile al grande pubblico, venti architetti di tutto il mondo sono stati invitati a progettare 20 facciate della "Strada Novissima", una strada vera e propria realizzata con materiali efficienti. Così i visitatori potranno entrare in uno spazio architettonico reale e verificare il senso di questo "ritorno alla strada", come elemento costitutivo della città, che è uno tra i temi fondamentali della ricerca postmoderna.

Le opere di oltre settanta architetti saranno illustrate diffusamente con fotografie e plastici mentre una apposita sezione destinata ai critici ospiterà sequenze di immagini, videotapes e l'albero genealogico delle nuove tendenze.

Specifiche mostre renderanno omaggio a Ignazio Gardella, Philip Johnson e Mario Ridolfi come testimoni e precursori del processo di riappropriazione della storia dell'architettura. I critici che partecipano alla Mostra sono: Christian Norberg-Schulz, Vincent Scully, Charles Jencks.

Sempre all'interno delle Corderie dell'Arsenale sarà allestita la mostra "Oggetto banale" curata da Alessandro Mendini e la retrospettiva del maggior esponente dell'architettura liberty italiana, il siciliano Ernesto Basile, di cui si presenterà l'opera completa anche con numerosissimi disegni originali e una serie di mobili ed oggetti.

Gli architetti espositori sono: Architektengroep VDL, Andrew Batey & Mark Mack, Thomas Hall Beeby, Georgia Benamo & Christian De Portzamparc, Paxti Biurrun, John Blatteau, Ricardo Bofill, Studio PER (Pep Bonet,

./.



segue foglio n. 2

Christian Cirici, Oscar Tusquets, Louis Clotet), Manlio Brusatin, Jean Pierre Buffi, Francesco Cellini, Jo Coenen, Stuart Cohen, Guillermo Vasquez Consuegra, Nicoletta Cosentino, Maurice Culot, Hermann Czech, Claudio D'Amato, Costantino Dardi, Giangiacomo d'Ardia, Jeremy Dixon, Paolo Farina, Terry Farrel, FRIDAY, Frank O.Gehry, Mike Gold, Burkhardt Grashorn, GRAU, Michael Graves, Allan Greenberg, Giuseppe Grossi & Bruno Minardi, Antoine Grumbach, Heinz Hilmer & Christian Sattler, Hans Hollein, Arata Isozaki, Helmut Jahn, Jan Digerud & Jon Lundberg, Edward Jones, Jasufumi Kijima, Joseph Paul Kleihues, Rem Koolhaas, Joseph Ante von Kostelac, Leon Krier, Eugene Kupper, Jean-Marc Lamunière, Ives Lepère, Rodolfo Machado & Jorge Silveti, Fernando Montes, Kemp Mooney Charles Moore, Monta Mozuna, Gerd Neumann, Pierluigi Nicolini, Richard Oliver, Luciano Patetta, Herbert Pfeiffer, Boris Podrecca, Franco Purini & Laura Thermes, Bruno Reichlin & Fabio Reinhardt, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Thomas Gordon Smith, Robert Stern, TAFT, TAU, Quinlan Terry, Heinz Tesar, Stanley Tigerman, Susanna Torre, William Turnbull, Oswald Mathias Ungers, Francesco Venezia, Robert Venturi & Denise Scott Brown & John Rauch, Peter Wilson, Werner Christian Wontroba.

L'allestimento e il catalogo nell'ambito del Settore Architettura saranno curati dagli architetti Francesco Cellini, Claudio D'Amato, Antonio De Bonis, Paolo Farina.

Venezia, 11 luglio 1980

La mostra fu allestita all'interno del suggestivo spazio – alla cui restaurazione, seppur parziale veniva dedicata una sezione dedicata alla Tana “riaperta”²⁹ curata da Manlio Brusatin³⁰ - delle Corderie dell'Arsenale³¹, l'antichissima fabbrica navale della Serenissima, che dopo un lungo periodo di dimenticanza rinasceva e veniva riconsegnata al pubblico e alla città: una splendida “basilica” industriale a tre navate che si vota all'accogliimento della cultura e dell'arte contemporanea, recuperata da un antico e splendente passato. Perfetta ambientazione per quella che si sarebbe configurata come la mostra-simbolo del «ritorno dell'architettura nel grembo della storia»³²; metafora fisica dell'impegno

²⁹ Cfr. *La Tana riaperta: macchine e fabbriche dell'Arsenale di Venezia*, in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

³⁰ Architetto italiano (1943) laureatosi con Carlo Scarpa allo IUAV di Venezia. Ha insegnato al Dipartimento di Conservazione dei Beni Culturali di Ca' Foscari e alla Facoltà del Design del Politecnico di Milano. Attualmente insegna presso la Facoltà di Architettura di Alghero. Ha collaborato a varie Biennali di Venezia delle Arti, dell'Architettura e del Teatro tra cui in particolare l'ideazione e allestimento con Paolo Portoghesi della prima mostra del postmoderno. È autore di diversi scritti di settore, in particolare sul tema del “Colore”.

³¹ L'Arsenale di Venezia è un antico complesso di cantieri navali, officine e depositi che costituisce una parte molto estesa della città insulare di Venezia, alla sua estremità orientale. Fu il cuore dell'industria navale veneziana a partire dal XII secolo. È un luogo importante per Venezia perché era il simbolo della potenza economica, politica e militare della città. Per approfondimenti sulla Storia dell'Arsenale si rimanda ai testi: G. Bellavitis, *L'Arsenale di Venezia – storia di una struttura urbana*, Padova 1983; E. Concina, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia - tecniche ed istituzioni dal medioevo all'età moderna*, Milano 1984. Per apprendimenti sul processo di recupero delle strutture dell'Arsenale si rimanda ai testi: E. Vassallo, *Il progetto di restauro e Le corderie dell'Arsenale*, in Catalogo della Mostra *Venti anni di restauri a Venezia '66-'86*, Torino 1987; A. Dina (a cura di), *La rinascita dell'Arsenale: la fabbrica che si trasforma*, Venezia 2004.

³² Cit. P. Portoghesi, *La fine del Proibizionismo* in Catalogo del-

totale e continuo, comune a molti architetti della terza e quarta generazione³³, di riattivare un discorso interrotto con il passato, di rinnovare il rapporto tra storia e pratica architettonica.

la Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

³³ Per “terza generazione” si intende quel gruppo di architetti nati verso il 1915 e operanti negli anni Cinquanta, caratterizzata dall'intento di conciliare la volontà di continuità col Movimento Moderno e l'impulso verso il necessario rinnovamento. La “quarta generazione” invece è quella immediatamente successiva e comprende tutti quegli architetti attivi a partire degli anni Sessanta. Cfr. J. M. Montaner, *Dopo il movimento moderno. L'architettura della seconda metà del Novecento*, Editori Laterza, Bari 2008.



La Biennale di Venezia

Ente autonomo

S. Marco, Ca' Giustinian
30100 Venezia
Telefono 700.311
Telex: 410665 SLE/VE-I
Cod. fisc.: 00930320276

Ufficio stampa e propaganda

Comunicazioni alla stampa 96/Ar

PER LA PRIMA VOLTA L'ARSENALE DI VENEZIA APRE AL PUBBLICO UNO DEI SUOI EDIFICI DI PIU' ALTO INTERESSE, LA CORDERIA DELLA TANA, DOVE LA BIENNALE PROPONE LA SUA PRIMA MOSTRA INTERNAZIONALE DI ARCHITETTURA.-

Di proprietà del Demanio Pubblico dello Stato, l'Arsenale di Venezia è costituito da un complesso articolatissimo di spazi e luoghi che nel tempo hanno scandito il succedersi degli avvenimenti, accompagnato lo sviluppo, e il declino, della Repubblica di Venezia.

Tra i molti luoghi veneziani di grande rilievo storico, è certamente uno dei più complessi, la cui lettura è decisiva per la comprensione della città, delle soluzioni date, o tentate, ai problemi che il tempo via, via andava ponendo: quelli della sopravvivenza, del dominio, della difesa.

Il primo insediamento dell'Arsenale, in un luogo interno, e riparato della città, risale al 1104.

Ampliamenti decisivi avvennero nel 1300 e nella seconda metà del 1500. Ma non furono i soli. L'Arsenale si è sempre adattato dinamicamente alle esigenze che venivano modificandosi, accrescendo le richieste di spazi e di nuovi edifici.

Oggi l'Arsenale occupa una superficie di 318.240 metri quadrati. Al suo interno si trovano edifici costruiti su progetto di architetti come San Micheli e Sansovino.

Questi luoghi di così forte rilievo storico, non sono stati mai accessibili al pubblico. Tutt'ora al loro interno vige il segreto militare e l'ingresso ne è impedito.

La Biennale, per la prima volta, apre al pubblico uno degli edifici più suggestivi: la Corderia della Tana, dove venivano preparati e lavorati i cordami necessari all'allestimento delle navi.

Lungo 317 metri, segnato da una duplice fila di 84 colonne, l'attuale edificio della Corderia è stato costruito in un arco di quattro anni, tra il 1579 e il 1583, su progetto di Antonio Da Ponte. Prima di ospitare la mostra "Presenza del passato" era utilizzato quale magazzino ormai inerte, di vecchi materiali, non più utilizzati.

Venezia, 19 luglio 1980

Comunicato alla Stampa 96/AR, comunicazione apertura spazio delle Corderie dell'Arsenale come luogo scelto per la Mostra del Settore Architettura della Biennale di Venezia, 19 luglio 1980.



Lo spazio delle Corderie prima della Mostra alla Biennale 1980, in stato di deposito della Marina Militare. immagini da Archivio ASAC.

Lo spazio libero e restaurato delle Corderie dell'Arsenale, Venezia.

Si trattava, seppur non dichiaratamente espresso nel titolo ufficiale, di un tentativo di dare una rappresentazione a quel "movimento" noto con il nome di "Post-moderno"³⁴ (dall'inglese *post-modern*) che andava imponendosi a livello internazionale, con esiti eterogenei tra America ed Europa. Una delle principali e più significative espressioni dell'arte contemporanea per cui la mostra si proponeva di essere «un'occasione di analisi e per cogliere nessi, sostanza, direzioni di tutta l'ampissima realtà di cui l'esperienza del lavoro in architettura oggi dà testimonianza»³⁵.

Negli intenti di Portoghesi vi era la determinazione ad offrire non una rassegna sistematica e imparziale del complesso insieme di fenomeni osservabili nell'architettura del tempo, ma di darne una lettura in quanto tendenza non organizzata, priva di una sua ortodossia, «un fenomeno colto in divenire, allo stato nascente, da ascoltare e da capire più che da coartare e indirizzare, in cui si esprimono i problemi, i disagi ma anche le scoperte e i desideri di un tempo determinato»³⁶. Fondamentale per Portoghesi era realizzare questa manifestazione culturale perseguendo il principio di una profonda apertura verso qualsivoglia espressione architettonica che tentasse un rinnovamento linguistico e

formale, oltre le limitazioni moderniste, preservando la natura pluralistica del Postmoderno, e che permettesse un dialogo costruttivo ai fini di una revisione collettiva dell'Architettura come pratica sociale e ambientale responsabile.

«Noi abbiamo optato da anni per una "critica dell'ascolto" che ha come obiettivo il mutamento, non la previsione o la programmazione illusoria di qualche consolatoria "soluzione finale" [...] Nell'ambito di una strategia dell'ascolto la mostra sulla "Presenza del Passato" servirà a far capire meglio, e a più persone possibile, che sono cambiate alcune cose importanti anche nell'architettura e a far ricordare che i "soggetti" dell'architettura non sono soltanto gli architetti. Servirà ad annunciare la fine del "proibizionismo" che per anni ha represso l'istinto di utilizzare come materiali per il presente, senza preconcette discriminazioni, tutti quelli che ci consentono di comunicare, di coinvolgere con un massimo di efficacia la memoria e l'immaginario, la proiezione nel futuro e il desiderio di qualità ambientale dei cittadini»³⁷.

Tale "strategia dell'ascolto" aveva l'obiettivo di rendere possibile la considerazione e l'accettazione dell'esistenza di diverse realtà e di una pluralità di pensieri, nati in ambiti e da sensibilità differenti, ma partecipanti del medesimo spirito vitale: « un patrimonio di esperienze che sommandosi e confrontandosi rendono forse già possibile la identificazione di un lungo percorso di ricerca collettiva»³⁸. A tal proposito la testimonianza di Giangiacomo D'Ardia³⁹, allora giovane architetto par-

tecipante alla Biennale:

«Paolo Portoghesi, in quel momento, ci ha chiamato per fare una mostra di architettura: riflettiamo su queste tematiche, costruiamo questi progetti ma non valutiamo i progetti in sé stesso ma parliamo di architettura, in che modo possiamo procedere perché va ripreso in qualche modo la lezione del passato. È stato un invito. Una chiamata alle armi di una generazione che in quel momento ha dato molto. Ma che ha dato molto perché Paolo è stata una persona che ci ha saputo guidare. Ecco perché ne penso bene di Paolo Portoghesi, gli voglio bene. La mia è una dichiarazione di stima e di affetto nei confronti di una persona che ha sempre fatto questo con molta generosità»⁴⁰.

³⁴ Termine coniato negli Stati Uniti verso la fine degli anni Sessanta del sec. XX per definire, in architettura, un movimento di rivisitazione del passato che intende reagire al funzionalismo e al razionalismo esasperato. I testi di P. Blake, *Form follows fiasco* (1977) e di C. Jencks, *The language of post-modern architecture* (1977) ne forniscono le prime definizioni. In Italia invece si rimanda ai testi di Paolo Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna* (1980) e *Postmodern: l'architettura nella società post-industriale* (1982).

³⁵ Cit. G. Galasso, in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

³⁶ Cit. P. Portoghesi, *La fine del Proibizionismo* in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Architetto romano nato nel 1940 a Roma. Nel 1967 si laureò alla Facoltà di Architettura della "Sapienza" di Roma, con Ludovico Quaroni. Intraprese una rilevante carriera accademica che portò avanti insieme alla sua attività di progettista e ricercatore. È stato invitato e ha esposto il suo lavoro di ricerca progettuale in numerosi manifestazioni, italiane ed estere, tra cui si ricordano le Biennali di Venezia 1980 e 1985, nella quale

vinse il Leone di Pietra per l'architettura. Curatore di numerose mostre. È stato invitato per conferenze e seminari presso numerose Università italiane e all'estero. I suoi scritti e progetti sono pubblicati su numerosi cataloghi e riviste specializzate d'architettura. I suoi disegni fanno parte delle collezioni permanenti del DAM di Francoforte, del Centre Pompidou di Parigi, e di numerose collezioni private in Italia e all'estero. Attualmente insegna Teorie Architettoniche presso il Politecnico di Milano.

⁴⁰ Intervista a Giangiacomo D'Ardia (19-10-2015, Politecnico di Milano).



La Biennale di Venezia

Ente autonomo

S. Marco, Ca' Giustinian
30100 Venezia
Telefono 700.911
Telex: 410685 BLE-VE-I
Cod. fisc.: 00330320276

Ufficio stampa e propaganda

Comunicazione alla Stampa: 95/AR '80

1a MOSTRA INTERNAZIONALE DI ARCHITETTURA

"La Presenza del Passato" - Corderia de la Tana all'Arsenale

(27 luglio/ 19 ottobre).

MOSTRE ALLESTITE:

- "La Presenza del Passato", comprendente le sezioni:
 - . Strada novissima
 - . 75 architetti
 - . Omaggio a Ignazio Gardella
 - . Omaggio a Philip Johnson
 - . Omaggio a Mario Ridolfi
- "La Tana riaperta" (storia e significato urbano dell'Arsenale)
- "Ernesto Basile architetto"
- "L'oggetto Banale"

Venezia 19 luglio 1980

Comunicato alla Stampa 95/AR , comunicazione sezioni della Mostra del Settore Architettura della Biennale di Venezia, 19 luglio 1980.

La mostra si articolava in otto sezioni. La parte centrale era la spettacolare «Strada Novissima»⁴¹: una “strada” effimera, lunga 70 metri, opportunamente montata dalle maestranze di Cinecittà⁴² dentro l’involucro delle Corderie dell’Arsenale, sulla quale si affacciavano 20 facciate, scala al vero, di altrettanti architetti, più o meno conosciuti e affermati. Facciate di un ipotetico edificio posto lungo una altrettanto ipotetica via, espressione personale di ciascun architetto invitato, di un «proprio particolare senso della forma»⁴³, con speciale riferimento al tema scelto dal direttore.

«L’idea della Via Novissima è nata a Berlino quando io, Aldo Rossi e Carlo Aymonino visitammo la fiera natalizia dell’Alexander Platz: come succede anche a Roma, per Natale ci sono bancarelle che vendono cose natalizie; però queste si differenziano da quelle di Piazza Navona che, ad un solo piano, non hanno nessuna pretesa di assomigliare ad una casa. Quelle bancarelle erano a due piani - sotto si vendeva, mentre sopra c’era una specie di piano ideale, “virtuale” - ed imitavano con materiali effimeri le facciate di una casa. In quel tempo era già cominciata la discussione su cosa fare nella mostra di architettura. La prima idea fu quella di affidare a venti architetti la riprogettazione delle stazioni dei vaporetti. Questa idea aveva contro di sé una serie di cose, perché bisognava prima di tutto convincere il Comune, poi comunque sarebbe stata una mostra dispersiva, mentre io volevo l’aspetto unitario di una mostra tradizionale. Dunque scartata l’ipotesi, pensammo di far costruire dentro alle Corderie, lunghe

⁴¹ Mostra centrale allestita alle Corderie dell’Arsenale della Biennale di Venezia 1980 di Portoghesi. Si rimanda al Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

⁴² La realizzazione delle facciate venne appaltata all’Ente Gestione Cinema di Cinecittà.

⁴³ Cfr. M. Biraghi, A. Ferlenga, *Architettura del Novecento*, Einaudi, Torino 2013.

più di 300 metri, delle facciate a venti architetti che in qualche modo costruirono la propria casa e che soprattutto ridessero valore alla strada come “galleria di architetture”, come è stata in molti casi, da Firenze a Roma, ma in modo molto particolare a Genova dove questa operazione della “Strada Nova” fu un’operazione che in pochi anni giunse ad un risultato notevole. Quindi dalla “Via Nova” siamo passati alla “Via Novissima”»⁴⁴.

Fu proprio in quelle “architetture” effimere e popolari berlinesi che la Strada Novissima trovò i suoi più diretti riferimenti concettuali: le architetture provvisorie berlinesi, vivaci e animate dalla folla, ispirarono direttamente l’operazione portoghese di impennare la mostra intorno ad uno “spazio dell’immaginario”⁴⁵ in cui «come in un palcoscenico vi era questa distinzione tra un dentro e un fuori, una parte per gli addetti ai lavori e una per tutti gli altri». E, come già si è detto, con la realizzazione ad opera dell’Ente Gestione Cinema nei laboratori di Cinecittà il rimando è diretto e obbligato al mondo del Cinema, la “fabbrica dell’immaginario”⁴⁶ per eccellenza e «l’unico possibile accesso verso un aspetto della vita esorcizzato negli altri settori del lavoro umano»⁴⁷, quello dell’ideale e del fantastico. La «Via Novissima» è da considerare come l’“asse cardinale”⁴⁸ della I Biennale di Architettura, «una galleria di autoritratti architettonici fatti per gioco, per far riscoprire il gioco serissimo dell’architettura da cui dipende un poco anche la qualità della nostra vita»⁴⁹.

⁴⁴ Intervista a Paolo Portoghesi (20-11-2015, Calcata, Roma).

⁴⁵ Cit. P. Portoghesi, *La fine del Proibizionismo* in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Cfr. M. Biraghi, A. Ferlenga, *Architettura del Novecento*, Einaudi, Torino 2013.

⁴⁹ Cit. P. Portoghesi, *La fine del Proibizionismo* in Catalogo del-

L’idea di Portoghesi partì da una seria riflessione sui modi di “mettere in mostra” l’architettura, di renderla comunicabile e comprensibile al grande pubblico, e dall’intenzione di voler riformare l’ambiente ormai inaridito ed estremamente limitato del professionismo operante del tempo. E non di meno fu prefissata una rettifica del ruolo di architetto che, adattandosi alla nuova condizione socio-culturale, smetteva le vesti di “demiurgo” e si riappropriava degli strumenti specifici della disciplina per tornare ad assolvere il compito di “esperto di convenzioni”⁵⁰ tipico del mestiere. Attraverso il recupero di negare consuetudini, tornare a far parlare l’architettura e ad avvicinarla alla gente comune bisognosa della sua portata socializzante e identitaria.

«Organizzando la mostra piuttosto che la collocazione del critico o dello storico abbiamo preferito quella dell’architetto che mette in azione la sua disciplina, costruisce una tribuna perché essa parli anzitutto con il suo linguaggio»⁵¹.

E La «Strada Novissima» fu il tavolo su cui il dibattito architettonico del tempo trovò voce in una maniera mai vista, del tutto inedita: l’architettura costruita e “parlante” delle venti facciate, «che sono come delle fisionomie, dei volti, il segno di una identità trasferita in un oggetto», rivelò la natura semiologica dell’architettura. Si insistette sulla progettualità, sulla concretezza dell’architettura, perché essa è comunicazione ed espressione di valori e d’identità di un luogo e di una comunità. L’operazione allestitiva e scenica messa in atto diventò l’occasione di un contatto diretto tra architetto e pubblico, mise alla prova l’architettura intesa come linguaggio, nella nuova ottica che sono «i fatti

la Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

architettonici, le scelte morfologiche: il modo cioè di pensare con l’architettura e non sull’architettura»⁵² ciò che realmente conta e può fare la differenza.

Ogni facciata “tamponava” una campata, da colonna e colonna, larga 7 metri, e dava accesso alla retrostante mostra personale dell’artista-architetto, dove erano esibiti propri disegni, piante o documentazione fotografica di progetti selezionati per l’evento.

Un effettivo ed ufficiale regolamento edilizio⁵³ precedette la progettazione delle facciate, allo scopo di permettere una conveniente verifica dell’esito oggettivo che l’insieme vario delle proposte lungo un corridoio viario avrebbe potuto, e dovuto, realisticamente esibire, simulando un corso stradale di una città con i suoi differenti prospetti architettonici. Nonostante la difficoltà degli organizzatori su quanti e quali vincoli progettuali prescrivere – «Che strada doveva essere, per quale città, per quale uso?»⁵⁴ -, cercando di assicurare un adeguato compromesso tra pianificazione e libertà individuale, e i primi sconcerti dovuti alla delusione dell’aspettativa di trovarsi di fronte ad un unico risultato di stretta analogia architettonica e spaziale con una strada esistente, la «Strada Novissima» s’impose in tutta la sua efficacia di geniale invenzione espositiva.

«La richiesta dei progetti fu fatta alla fine sulla base di un regolamento molto semplice [...] Cominciarono ad arrivare i progetti: era evidente che nonostante la qualità espressiva dei singoli contributi, la presunzione di un analogia architettonica con la strada da noi immaginata di andava nei fatti dimostrando del tutto infondata. Arrivavano dei progetti, delle opere, ma

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Cfr. Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

⁵⁴ F. Cellini, C. D’Amato, *La costruzione della Strada Novissima*, in «Controspazio», edizioni Dedalo, anno XII, numeri 1-6, 1980.

nessuna facciata; si andava accumulando e componendo di fronte ai nostri occhi, una sconcertante parata, o meglio patchwork, di monumenti alla gloria di sé stessi, di altar maggiori e archi di trionfo della propria poetica, di scherzi letterali o grafici, pittorici o scultorei, di autoironie e di ironie nei confronti della mostra. Per forza di cose e di ruoli, [...] abbiamo verificato tutte le volte che si tentava un montaggio delle facciate, il fallimento di ogni speranza di unità. L'impossibilità di relazioni reciproche, l'incoerenza di valori, di scala, dettagli, colori, rendeva il progetto della strada frustrante come il tentativo di chiudere un solitario con le carte sbagliate. Si è cominciato a costruire la strada, rimpiangendo di non avere imposto agli autori un codice rigoroso di prescrizioni estetiche: marcapiani, allineamenti, altezze, ecc.

[...] La sorpresa maggiore, per chi aveva organizzato la mostra stava certamente nella constatazione della imprevista qualità urbana della strada. La strada novissima funzionava; l'analogia spaziale con una strada, cercata da noi e non realizzata dalle facciate, aveva ceduto il campo ad un'altra, meno facilmente descrivibile ma certo percepibile e vitale: l'analogia con il funzionamento psicologico, con la vita, con le percezioni e le sensazioni che proviamo in un reale ambiente urbano»⁵⁵.

Con la «Strada Novissima», «riflessione su una strada esistente ed insieme premonizione di una possibile»⁵⁶, si cercò di suscitare l'immediata impressione fisica di un concreto ambiente edificato, e allo stesso tempo di offrire un'immagine che servisse da traccia per un nuovo assetto urbano, esuberante e visivamente multiplo, del tutto originale ed aperto, in sintonia con la condizione eterogenea della città reale e storica, in opposizione alle ripetitive ed omogenee tipologie moderniste, di articolazione formale uguale e sterile⁵⁷. Veniva così

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Cfr. C. Gavinelli, *Architettura contemporanea. Dal 1943 agli*

a crearsi uno spazio urbano tanto utopistico e irreal quanto vitale e avvincente, che voleva dimostrare al pubblico «il superamento della orgogliosa individualità dell'architettura tardomoderna, la testimonianza di una presunta etica urbana postmoderna discorsiva e attenta all'ambiente»⁵⁸.

La «Strada Novissima» fu un tentativo di rievocare la tradizione degli arredi urbani provvisori, «che consentivano alla città di vivere con volto differente le sue stagioni, i suoi avvenimenti ricorrenti od eccezionali»⁵⁹, volendo farsi «portavoce» di un'urgenza di mutamento rispetto ad uno stato delle cose in cui tiranneggiavano la privatizzazione dello spazio urbano, la abolizione della strada e della piazza come luogo deputato dell'incontro e dello scambio. Nell'ottica di auspicata ridefinizione della città in vista dei nuovi bisogni collettivi, l'arredo effimero veniva presentato in tutte le sue potenzialità di «diventare uno strumento di socializzazione dello spazio urbano e di continua reinterpretazione creativa del suo volto»⁶⁰.

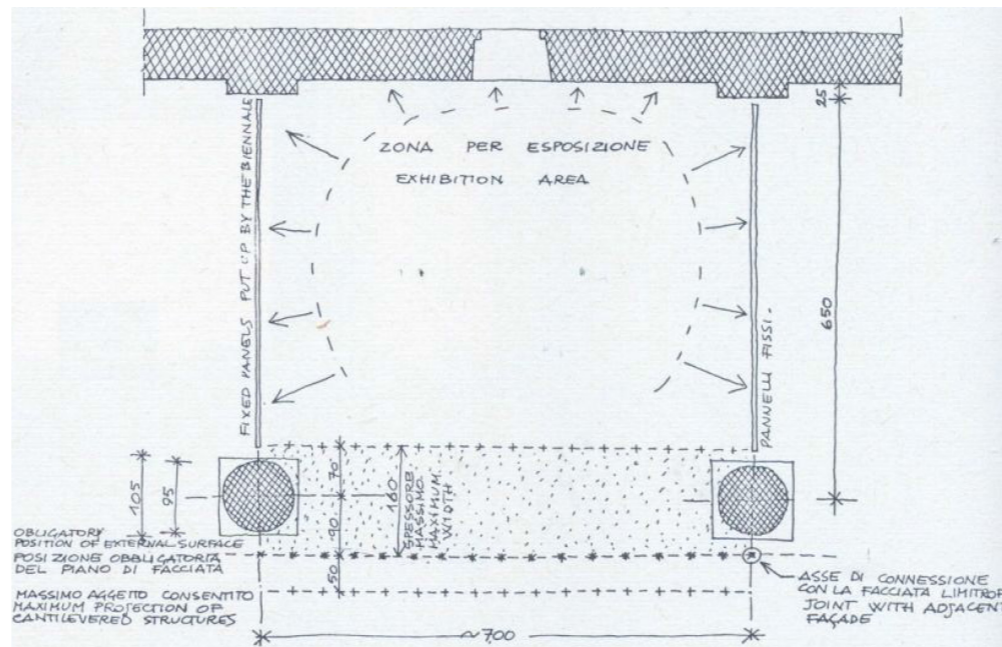
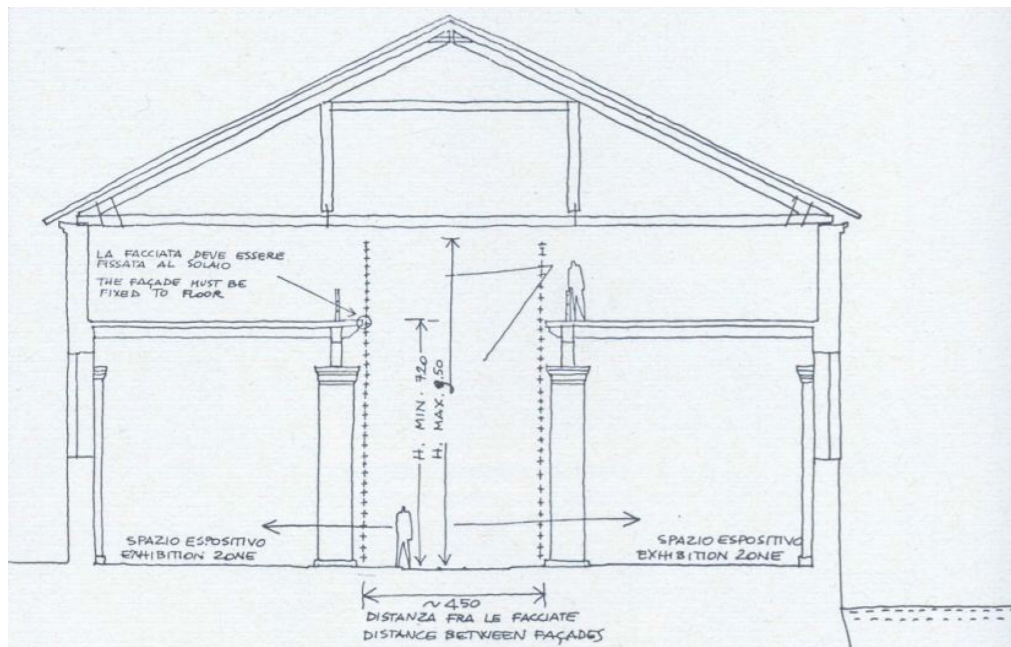
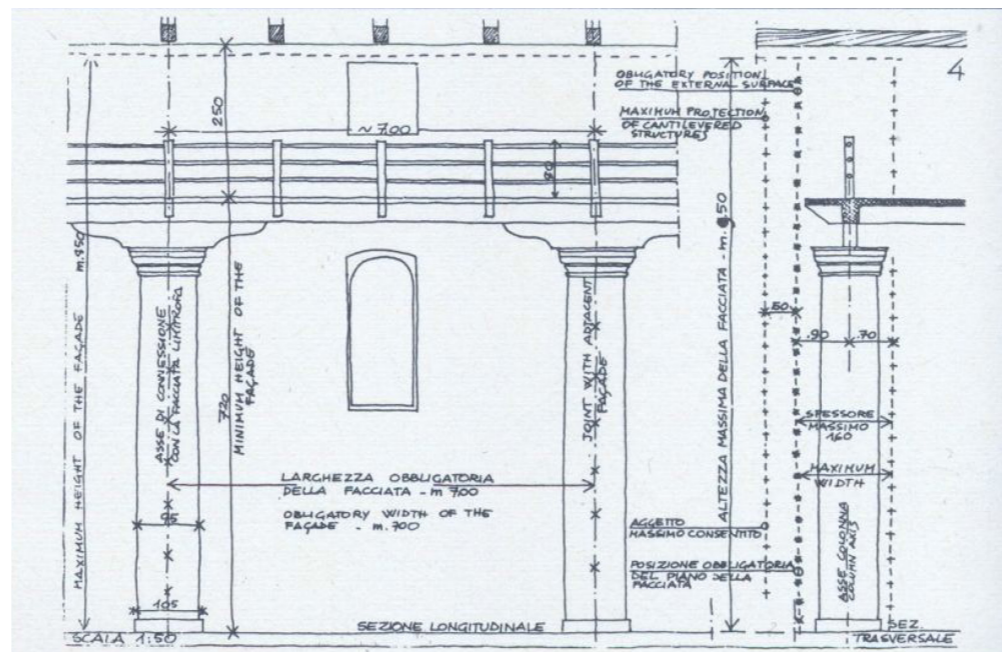
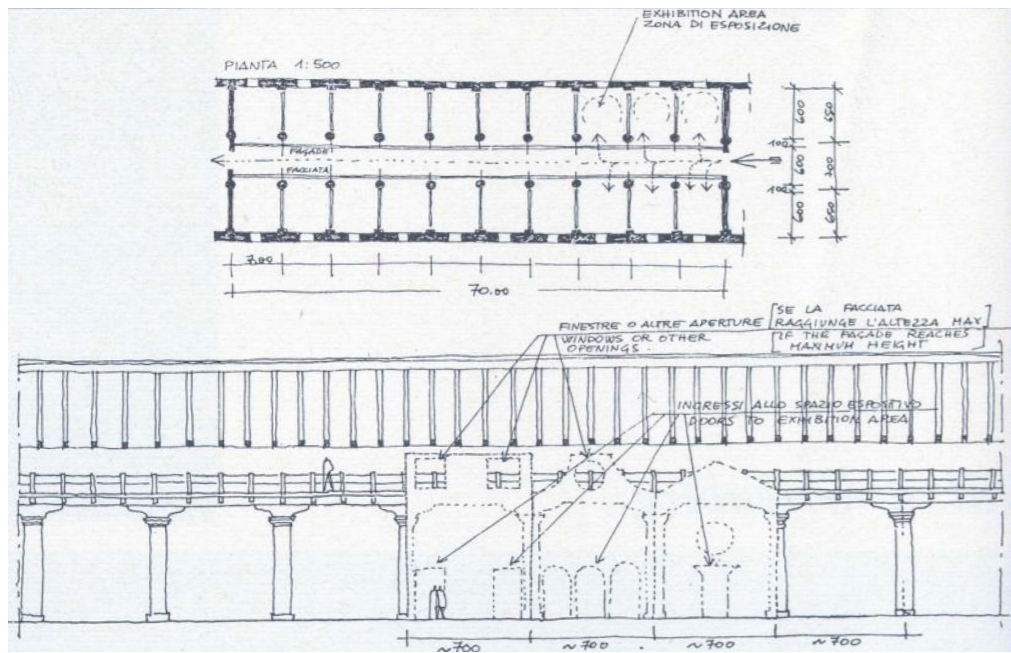
anni '90, Jaca Book, Milano 1998.

⁵⁸ F. Cellini, C. D'Amato, *La costruzione della Strada Novissima*, in «Controspazio», edizioni Dedalo, anno XII, numeri 1-6, 1980.

⁵⁹ Cit. P. Portoghesi, *La fine del Proibizionismo* in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

⁶⁰ *Ibidem*.

L'esibizione principale continuava nel piano soppalcato delle Corderie, con l'esposizione dei disegni e dei progetti di una selezione di altri 55 architetti: questa era la sezione degli architetti più «giovani» e promettenti, ma anche meno noti, dello scenario internazionale, e si presentava come parte integrante della più scenografica ed esemplificativa «Strada Novissima». Difatti, a differenza di quest'ultima, la mostra al piano superiore rientrava nei canoni più tradizionali e tipici di una normale esposizione di disegni di architettura.



Eidotipi dell'Arsenale, allegati al Regolamento edilizio della Strada Novissima. Piante, Prospetti e Sezioni delle Corderie. Documenti da Archivio ASAC.



La Biennale di Venezia
Ente autonomo

S. Marco, Ca' Giustinian
30100 Venezia
Telefono 700.314
Telex: 410865 BLE-VE-I
Cod. fisc.: 00330320276

Il Presidente

Gentile Architetto,

il Settore Architettura della Biennale di Venezia, recentemente istituito dedica la prima Mostra Internazionale di Architettura dal titolo "La presenza del Passato" ai rapporti fra storia dell'architettura e progettazione.

Nell'ambito di questa impostazione critica cui prendono parte, oltre alla Commissione Permanente, anche i proff. Scully, Norberg-Schulz, Jencks e Frampton, ci è sembrato che la tua presenza sia estremamente importante e significativa, soprattutto se — contrariamente alle usuali mostre di architettura — si svilupperà su un piano di collaborazione attiva.

A tal fine il Comitato responsabile dell'organizzazione della Mostra ha deciso che il "fuoco" della Mostra sarà costituito da un intervento architettonico realizzato da un gruppo di 20 architetti.

Tenendo conto delle difficoltà costruttive e delle prestigiose qualità spaziali dell'ambiente espositivo, le Corderie dell'Arsenale Militare — "meraviglia non ammirata", ora per la prima volta concesse alla Biennale — ci è sembrato che il tema più convincente fosse quello della "strada".

A ciascuno dei 20 architetti sarà affidata la progettazione di una "facciata", di cui troverai in allegato il "regolamento edilizio".

L'effetto dell'insieme sarà sicuramente sorprendente e singolare e sarà un'occasione unica per mettere a confronto, in emulazione positiva, le migliori energie creative.

Un altro obiettivo della mostra è quello di documentare la ricerca architettonica degli artisti cui è affidata la progettazione della strada: a tal fine si è pensato che dietro ogni facciata troverà posto una corrispondente "personale" di progetti e disegni".

Data la particolare difficoltà dell'impresa costruttiva si è pensato che la maniera migliore di procedere fosse quella di individuare due fasi di lavoro:
— la prima in cui i singoli progettisti inviano un progetto di massima (entro il 15 marzo);
— la seconda di verifica da parte degli architetti dell'elaborato esecutivo preparato dall'U.T. della Biennale (entro il 20 aprile).

In attesa di un riscontro, che spero positivo, nel merito della tua partecipazione, distinti saluti

Paolo Portoghesi

ALLEGATO.

1) *REGOLAMENTO EDILIZIO DELLA "STRADA NOVISSIMA".*

La facciata intende esprimere il senso particolare della forma, proprio di ciascun architetto, con speciale riferimento al tema della Mostra, e cioè i rapporti oggi fra l'eredità del passato e la progettazione.

1) *Il tema.*

La strada può essere pensata come sequenza di case, ognuna vista:

- a) come dimora del singolo architetto, provvista di un ambiente di lavoro, o dotato di un proprio museo personale o di uno spazio espositivo per la "vendita" delle proprie idee;
- b) semplicemente anche come "casa" di abitazione, luogo del vivere quotidiano e privato;
- c) come affaccio (anche parziale) di un edificio collettivo destinato ad incontri di lavoro, studio, riunione, spettacolo.

2) *Caratteristiche dimensionali e distributive.*

- La "strada" è lunga 70 m.;
- Essa occupa la navata centrale delle corderie;
- Essa sarà costituita da una serie di 20 facciate contigue, dieci su un lato, dieci sul lato opposto (cfr. tav. 1);
- La sezione stradale misura 4,50 m.: tale sezione è compresa nell'interasse trasverso delle colonne pari a m. 7,00 (cfr. tav. 2);
- L'altezza dei prospetti della strada può variare fra un minimo di 7,20 m. ed un max di 9,50 m.: essa è compresa fra la quota del pavimento ed il piano inferiore delle capriate (catena) (cfr. tav. 2);

.2.

- Ogni architetto ha a disposizione per l'esecuzione della propria facciata, lo spazio intercolumnio contenuto nel passo longitudinale fra due colonne di m. 7,00 di lunghezza e di m. 1,60 max di spessore (cfr. tavv. 3 e 4).

3) *Requisiti architettonici.*

- La facciata si intende costruita in scala 1: 1 (al vero);
- Ogni architetto è libero di individuare fino ad un max di tre piani (compatibilmente con lo sviluppo in altezza consentito);
- E' obbligatorio un accesso al retro (alla quota 0,00)
N.B.: dalla facciata si accede alle singole "personali";
- Le colonne della navata centrale non possono far parte del prospetto (restano "coperte");
- La composizione è assolutamente libera: p. es. nel caso di più piani, il piano terreno di essi potrà essere a "portico", potrà prevedere uno "zoccolo", etc...; il primo piano potrà contenere finestre di diversa altezza e foggia; il secondo (quello fra il piano del ballatoio e la catena (delle capriate) dovrà ospitare obbligatoriamente almeno un affaccio che consenta la vista dall'alto. Quest'ultimo può comunque essere pensato sia ad altezza costante, o come "fastigio" di altezza variabile ed anche mistilineo.

.3.

4) Budget & tecniche costruttive.

Il costo di ogni singola facciata dovrà aggirarsi intorno alla somma di Lit. 3.500.000 (4.000 £).

Le tecniche di realizzazione possono essere le più varie, purché richiedenti facili accorgimenti esecutivi.

Al fine di rientrare all'interno della cifra stanziata, si consiglia l'uso di materiali a basso costo e di facile reperibilità (in primo luogo LEGNO del tipo abete, compensato etc.; TELA; METALLO, etc.).

- Può essere previsto l'uso del colore.

- Le facciate verranno azzancate alle colonne ed al ballatoio.

- Il retro delle facciate dovrà essere pensato con il minimo indispensabile di finiture.

5) Fasi di lavoro e disegni.

I^a FASE : Scadenza 15 MARZO

Per questa fase (che serve alla verifica dei costi, delle tecniche realizzative, e delle congruenze dimensionali) deve pervenire un progetto di massima redatto in scala 1: 20, comprensivo di:

- prospetto;

- piante ai diversi livelli necessari;

- sezioni trasversali.

I disegni dovranno contenere le indicazioni relative ai materiali ed ai colori.

II^a FASE : Scadenza 20 APRILE

Verifica da parte degli architetti dell'esecutivo preparato dall'U.T. della Biennale e rinvio entro il 20 aprile.

.4.

II) MATERIALI DA ESPOSIZIONE.

- La superficie espositiva è quella indicata in pianta nella tav. 3; nei lati compresa fra le colonne ed il muro esterno è costituita da pannelli di supporto alti m. 3,00, forniti dalla Biennale.

- E' preferibile che i materiali espositivi siano montati su pannelli leggeri di formato standard di m. 1,00 x 0,70.

Sono comunque consentite deroghe al formato. Gli artisti sono invitati ad inviare insieme al progetto di massima (entro il 15 marzo) uno schema del materiale che intendono esporre: in ogni caso l'allestimento delle opere sarà curato dalla Biennale.

- *Materiali e tecniche.*

I pannelli possono essere composti sia di materiali originali che di riproduzioni fotografiche.

Il formato delle foto non deve essere inferiore ai cm. 35 x 50 (non più di 4 foto per pannello).

- *Supporto.*

I pannelli devono essere inviati già montati ai supporti costituiti da materiali rigidi e leggeri. Nel caso di originali, questi vanno protetti con una lastra di perspex.

- *Scritte.*

La composizione è libera, ma ogni pannello deve essere completo di scritte (preferibilmente in italiano ed in inglese) e di ogni altra indicazione ritenuta necessaria.

.5.

L'esposizione non deve essere interpretata come una replica complessiva e documentaria della propria autobiografia architettonica, ma essere un contributo il più possibile omogeneo, finalizzato al tema principale della mostra.

In questo senso sono da prevedersi non soltanto progetti già noti, ma anche rielaborazioni degli stessi o di idee tenendo presente anche la possibilità di composizione dei pannelli secondo schemi unitari.

E' preferibile che i progetti esposti non siano molti, e che ciascuno sia illustrato con elaborati sufficienti ad una sua chiara comprensione, attraverso disegni di facile intellegibilità anche per il pubblico non specializzato.

Possono comunque essere previsti schizzi, appunti, immagini e fonti della storia dell'architettura in qualsiasi forma utilizzati.

- *Diapositive.*

E' previsto l'uso di diapositive ad integrazione del materiale esposto sui pannelli.

III) MATERIALI PER IL CATALOGO.

Per la pubblicazione del catalogo è necessario:

- 1) un testo di max 2 cartelle dattiloscritte (1 cartella dattiloscritta = 2.000 battute = 60 battute x 33 righe);
- 2) una nota biografica succinta (con indicazione del luogo e data di nascita);
- 3) l'elenco delle principali opere ed i più importanti riferimenti bibliografici;

.6.

4) un "registro" di immagini significative di opere note (fino ad un max di 20 foto in bianco e nero);

5) foto in bianco e nero di uno o due progetti inediti o poco noti.

IV) TEMPI.

- *Esposizione* 15 MARZO consegna progetto di massima intervento

20 APRILE restituzione esecutivo

15 MAGGIO consegna pannelli

- *Catalogo* 15 APRILE consegna dei: - testi
- foto
- disegni a colori delle facciate.

Per qualsiasi invio del materiale e della corrispondenza l'indirizzo ufficiale è:

Biennale di Venezia - Settore Architettura -
San Marco, Cà Giustinian
30100 VENEZIA.

Al nucleo centrale erano idealmente, e concretamente, premesse le sezioni degli “omaggi” a Philip Johnson⁶¹, Ignazio Gardella⁶² e Mario Ridolfi⁶³ - vere “anticipazio-

⁶¹ Architetto statunitense, ma soprattutto critico e storico dell'architettura tra i più influenti del XX secolo (1906-2005). Teorizzatore dell'International style con la omonima mostra al Museum of Modern Art (MoMA) di New York, di cui era direttore dal 1930 al 1936, ideata con lo storico H. R. Hitchcock nel 1932. Prolifica attività progettuale che con la Glass House del 1949 lo consacra architetto modernista. Negli anni Sessanta avviene il cambiamento verso un'architettura più sensibile all'eredità storica che coinciderà con la fase postmoderna della sua architettura. Nel 1988 organizzò una mostra sull'Architettura Decostruttivista al MoMA, insieme a Mark Wigley, coniano così il termine Decostruttivismo e il movimento e lo stile. Fu il primo architetto a vincere il Premio Pritzker nel 1979. Si rimanda ai seguenti testi: Franz Schulze, *Philip Johnson: life and work*, Knopf, New York 1994; H. Lewis, J. O'Connor, *Philip Johnson: the architect in his own words*, Rizzoli, New York 1994; Peter Blake, *Philip Johnson*, Birkhauser, Basel 1996; A. Cappellieri, *Philip Johnson: dall'International Style al decostruttivismo*, CLEAN, Napoli 1996; K. Varnelis, *The Philip Johnson tapes: interviews by Robert A.M. Stern*, Monacelli Press, New York 2008.

⁶² Ingegnere, architetto e designer italiano (1905-1999). Laureatosi in ingegneria al Politecnico di Milano nel 1928, consegue la laurea in Architettura allo IUAV nel 1949. La lunga attività progettuale produce un'enorme quantità di progetti e realizzazioni, tra cui si può ricordare il Dispensario Antitubercolare di Alessandria (1934), capolavoro dell'Architettura Razionalista Italiana; Casa Tognella detta Casa al Parco a Milano (1946-1953); Palazzo di Giustizia di La Spezia (1963-1994); la Facoltà di Architettura di Genova (1975-1989); la ricostruzione del Teatro Carlo Felice a Genova insieme ad Aldo Rossi (1981-1990). Gardella ebbe anche un'importante attività didattica: insegnò allo IUAV dal 1949 al 1975. Nel 1996 ricevette il Leone d'Oro alla carriera alla Biennale di Venezia. Per approfondimenti si può fare riferimento ai testi: A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Roma, Officina, 1981; A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Bari-Roma 1997; A. Monestiroli, *Ignazio Gardella*, Electa, Bari-Roma 2009.

⁶³ Architetto romano di riferimento nell'ambiente accademico e architettonico romano (1904-1984). Nel 1924 si iscrisse alla Scuola Superiore di Architettura di Roma, dove si laurea nel 1929. L'attività progettuale di Ridolfi comincia negli anni trenta entrando a far parte del Movimento Italiano per l'Architettura

ni” concettuali e teoriche alla “fiera” postmoderna di Portoghesi -, a cui si aveva accesso varcando il Portale d'Ingresso disegnato da Aldo Rossi⁶⁴, che volevano essere «un riconoscimento della importanza del loro lavoro nella prospettiva di una reintegrazione creativa dell'eredità storica e della sconfessione della ortodossia

Razionale (MIAR). Inizialmente legato all'eredità linguistiche novecentiste si avvicinò successivamente alle nuove tendenze europee dell'espressionismo e del razionalismo (Palazzo delle Poste di piazza Bologna a Roma, 1934). Nel dopoguerra intensificò la propria attività sottoponendo a verifica il linguaggio razionalista attraverso un dettagliato studio dei metodi costruttivi tradizionali. Da ciò conseguì, nel 1946, la pubblicazione del *Manuale dell'architetto*, redatto insieme a C. Calcabrina, A. Cardelli e M. Fiorentino, per conto del Consiglio nazionale delle ricerche. Con il quartiere Tiburtino dell'INA-Casa, Ridolfi promosse la tendenza neorealista dell'architettura italiana degli anni Cinquanta. Per approfondimenti: F. Cellini, C. D'Amato, *Mario Ridolfi. Manuale delle tecniche tradizionali del costruire*, Electa Mondadori, Milano 1997; F. Moschini, L. Rattazzi (a cura di), *Mario Ridolfi, la poetica del dettaglio*, Edizioni Kappa, Roma 1997.

⁶⁴ Architetto italiano (1931-1997). Si laurea in Architettura al Politecnico di Milano nel 1959, presentando una tesi con Piero Portaluppi come relatore. Dal 1955 al 1964 cominciò a collaborare alla rivista Casabella-Continuità diretta E. N. Rogers. Iniziò l'attività professionale presso lo studio di Ignazio Gardella nel 1956, passando poi per lo studio di Marco Zanuso. Nel 1963 iniziò anche l'attività didattica: fu assistente di L. Quaroni presso la Scuola di Urbanistica di Arezzo (1963), e di C. Aymonino all'Istituto di Architettura di Venezia. Nel 1965 è nominato Professore al Politecnico di Milano, dove insegnò fino alla sospensione del 1968. Dal 1971 al 1975 insegnò progettazione architettonica presso il Politecnico federale di Zurigo. Dagli anni Ottanta la sua attività internazionale si intensificò, insegnando in diverse Università degli Stati Uniti e tenendo numerose conferenze. Nel 1983-1984 ottenne l'incarico di Direttore della Biennale di Venezia, di cui era presidente Paolo Portoghesi. Nel 1990 fu il primo italiano a vincere il Premio Pritzker. Tra i suoi scritti si possono ricordare: A. Rossi, *L'architettura della città, Marsilio*, Padova 1966; A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990. Per approfondimenti: V. Savi, *L'Architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli, Milano 1975; A. Ferlenga, *Aldo Rossi. Opera completa*, Electa, Milano 1996.

vincolante dello stile internazionale»⁶⁵.

«Una delle chiavi interpretative della mostra della Via Novissima erano gli omaggi che stavano collocati nella prima parte dell'Arsenale. Un omaggio, a cui demmo lo spazio centrale, era a Philip Johnson che aveva dichiarato, facendo scandalo, che l'Architettura Moderna aveva raggiunto, in un certo senso, l'Accademia, giudicandola ripetitiva e priva di fantasia. E gli altri due omaggi erano a Ignazio Gardella e Mario Ridolfi. Gardella fu il primo ad operare questo ricorso alla storia nella famosa Casa delle Zattere. [...] questa volontà di rileggere la storia e di trovare una connessione fu una caratteristica di tutta la sua generazione, ma fu scelto Gardella perché a Venezia aveva costruito questa opera significativa. Ridolfi, invece, fu scelto perché era più umanista e ha sempre cercato di fare architettura “vivente”, d'ispirazione organica»⁶⁶.

L'omaggio a Philip Johnson si presentò come un atto dovuto nei riguardi dell'indiscusso leader della “squadra americana” dei Postmodern⁶⁷. Una “squadra” che, nonostante le diversità dei suoi militanti, sia sul piano teorico-progettuale che sul piano delle realizzazioni architettoniche, si presentò molto compatta. La figura di Johnson era estremamente influente nel panorama internazionale dell'ultimo mezzo secolo – nel saggio di presentazione del Catalogo della Biennale, Emilio Battisti⁶⁸ lo definì «uno degli architetti in grado di esprime-

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Intervista a Paolo Portoghesi (20-11-2015, Calcata, Roma).

⁶⁷ E. Battisti, *Philip Johnson: immagini*, in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

⁶⁸ Architetto italiano nato a Napoli nel 1938. Si laurea in Architettura nel 1964 presso il Politecnico di Milano. Dal 1965 iniziò la carriera didattica come assistente e diventò Professore di Composizione Architettonica insegnando a Milano e Torino. Come libero professionista ha partecipato a numerosi concorsi

re un potere reale nell'ambito dell'ambiente culturale e professionale dell'architettura e delle arti»⁶⁹ - e in particolare veniva celebrato il suo costante impegno nella ricerca architettonica e culturale che da convinto attivista del Movimento Moderno⁷⁰, nelle schiere dell'International Style⁷¹ più dogmatico da quando nel 1932 ne teorizzò l'esistenza, lo vide partecipe di un mutamento di orientamento opposto per cui fu il primo, agli inizi degli anni Sessanta, a dichiarare l'insterilimento e la morte del Movimento Moderno.

«Sono vecchio abbastanza per aver goduto immensamente dello stile internazionale ed aver lavorato nel suo ambito con la più grande gioia. Io credo tuttora che Le Corbusier e Mies siano i più grandi architetti viventi. Ma ora l'epoca cambia così in fretta. Antichi valori si diffondono di nuovo con vertiginosa eppure elettrizzante velocità. Lunga vita al

nazionali e internazionali. Si rimanda ai testi: G. Calza, *E. Battisti: dall'esperienza didattica alla professione*, in «Casabella», n° 512, 1985, pp. 61-63.

⁶⁹ E. Battisti, *Philip Johnson: immagini*, in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

⁷⁰ Indirizzo architettonico, urbanistico e del design che fa riferimento al complesso di teorie e di esperienze d'avanguardia elaborate tra le due guerre mondiali, nell'ambito del Bauhaus, di De Stijl, del costruttivismo, del CIAM e dell'International Style. In architettura postulava l'abbandono degli stili storici, dell'eclettismo e del classicismo a favore di un linguaggio progettuale capace di sfruttare le nuove potenzialità tecnologiche di nuovi materiali, coniugando essenzialità e funzionalità nell'elaborazione delle forme e nella creazione di spazi. Per approfondimenti: N. Pevsner, *I pionieri del Movimento Moderno* da William Morris a Walter Gropius, Rosa e Ballo, Milano 1945; K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1985.

⁷¹ Espressione coniata da P. Johnson e H. R. Hitchcock nel saggio *The International Style: Architecture since 1922-1932*, scritto nel 1932 a complemento della mostra di architettura moderna tenuta nello stesso anno al Museum of Modern Art di New York.

Mutamento!»⁷²

Philip Johnson si presentava come l'incarnazione dell'architetto intellettuale-critico che si sente «prima di tutto uno storico e solo per combinazione un architetto» e che, in prima persona, avverte, matura e sperimenta dei cambiamenti nella pratica architettonica che si prende la responsabilità di esplicitare, contribuendo all'evoluzione storica della disciplina. In particolare, egli intuì e comprese un sovvertimento di idee rispetto ai rigidi principi moderni, prese atto della fine delle ideologie e dei credo in favore di un ritrovato interesse storicista.

«Il tempo dell'ideologia per fortuna è finito. Celebriamo la morte delle idee fixe. [...] “Finalmente libero” mi vado ripetendo. [...] Per la verità oggi non costruiamo in stile gotico o rinascimentale, ma in fondo non siamo contrari almeno all'ispirazione. [...] Da un punto di vista filosofico mi sembra che oggi siamo anarchici, nihilisti, solipsisti, certamente relativisti, ironici, cinici e memori della tradizione: il nostro intelletto è più incline al mito e ai simboli che non alla razionalità ed alla scienza. [...] Vive la différence, viviamo in una società pluralistica»⁷³

La scelta degli altri due omaggi – a Ignazio Gardella e Mario Ridolfi – si giustificava, oltre che come riconoscimento a suggello di una carriera professionale di grande stima, per il ruolo di anticonformisti che svolsero tra le fila del panorama moderno italiano, esprimendosi in un'opera

⁷² Lettera del 6 dicembre 1961, al Dr. Joedicke, storico e critico dell'architettura contemporanea, in «Controspazio», edizioni Dedalo, anno XII, numeri 1-6, 1980.

⁷³ Lecture alla Columbia University del 24 settembre 1975, pubblicata per la prima volta in: *Philip Johnson, Writings*, Oxford University Press, New York 1979, in «Controspazio», edizioni Dedalo, anno XII, numeri 1-6, 1980.

architettonica di estrema ricercatezza e connessa alla tradizione della disciplina architettonica.

«Ridolfi e Gardella erano per me architetti esemplari della modernità. Ero davvero interessato nella loro connessione con la storia e il loro rispetto per il luogo, per un tipo di cultura popolare. Questa era la reale base ideologica per la mostra. L'idea era che loro erano critici esterni che erano dentro il movimento moderno e non connessi con il tradizionalismo che caratterizzava la maggior parte della cultura italiana. Loro erano figure coraggiose che crearono un'architettura razionalista che era connessa con le tradizioni locali»⁷⁴.

Nella stessa prospettiva, per «un richiamo all'importanza che la rivalutazione e lo studio dell'Art Nouveau⁷⁵ ha avuto nella formazione culturale di molti architetti delle ultime generazioni inclusi nella mostra centrale»⁷⁶, completava la serie degli “omaggi” la monografica su

⁷⁴ Cit. P. Portoghesi, intervista in A. Levy, W. Menking, *Architecture on display: on the history of the Venice Biennale of Architecture*, Architectural Association, London 2010.

⁷⁵ Movimento artistico che, con declinazioni diverse, si diffuse in Europa e negli Stati Uniti tra il 1880 e il 1910, e che influenzò le arti figurative, le arti applicate e l'architettura. Per approfondimenti: R. Schmutzler, *Art Nouveau*, Il Saggiatore, Milano 1966; P. Greenhalgh, *Art Nouveau, 1890-1914*, V&A Publications, Londra 2000; N. Wolf, *Art Nouveau*, Prestel Publishing, Londra-New York 2011.

⁷⁶ Cit. P. Portoghesi, *La fine del Proibizionismo* in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

Ernesto Basile⁷⁷, architetto Liberty⁷⁸ di fine Ottocento, che aveva luogo ai piani superiori delle Corderie. La sezione si sviluppava con l'esposizione di disegni autentici, mobili e foto dell'architetto palermitano, e permetteva al pubblico di scoprirne e apprezzarne la creatività e la grafica, e la profonda originalità del suo linguaggio.

Alla fine della Via Novissima si trovava uno spazio in cui fu allestita la mostra dei critici, curata, appunto, da Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz e Charles Jencks. In uno spazio prossimo, invece, di forma trapezoidale, trovava luogo l'esposizione sugli oggetti di uso comune, definiti “mediocri”, curata da Alessandro Mendini⁷⁹ e intitolata “Elogio del Banale”.

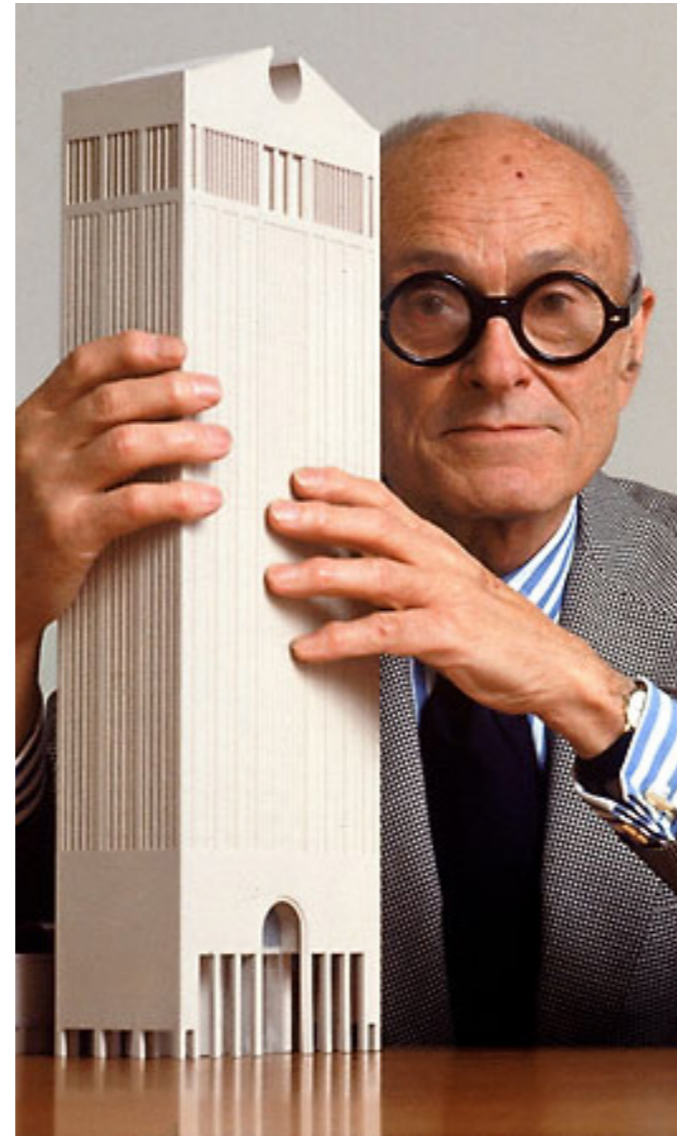
⁷⁷ Architetto e designer italiano (1857-1932), esponente del modernismo internazionale e del Liberty. Conseguì la laurea in Architettura alla Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri e Architetti nel 1878. Nel 1890 succedette al padre nella cattedra universitaria e concluse l'opera più importante della Palermo ottocentesca, il Teatro Massimo. Fu protagonista del Liberty palermitano realizzando edifici pubblici e ville private, portando avanti varie commissioni in diverse località siciliane e dell'Italia meridionale. Mantenne anche rapporti con Roma, dove eresse alcune dimore signorili e costruì l'ala nuova di Montecitorio con l'aula del Parlamento (1902-1927). Molto attiva fu anche la partecipazione del Basile alle numerose esposizioni sia come progettista di padiglioni architettonici, sia d'ambienti interni ed arredi singoli. S. Roberti, *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, Cinni Editore, Palermo 1936; A. M. Ingria (a cura di), *Ernesto Basile e il Liberty a Palermo*, Herbita, Palermo, 1987; E. Mauro, E. Sessa, *Giovan Battista Filippo e Ernesto Basile. Settant'anni di architettura. I disegni restaurati della dotazione Basile 1859-1929*, Ed. Novecento, Palermo 2000.

⁷⁸ Termine usato soprattutto in Italia per designare lo stile diffuso tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, caratterizzato da un linearismo elegante e decorativo e da motivi ornamentali geometrici e fitomorfi. Per approfondimenti: L. Masini, *Liberty – Art Nouveau*, Giunti Editore, Milano 2009; F. Mazzocca, M. F. Giubilei, A. Tiddia (a cura di), *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*, Silvana Editoriale, Milano 2014.

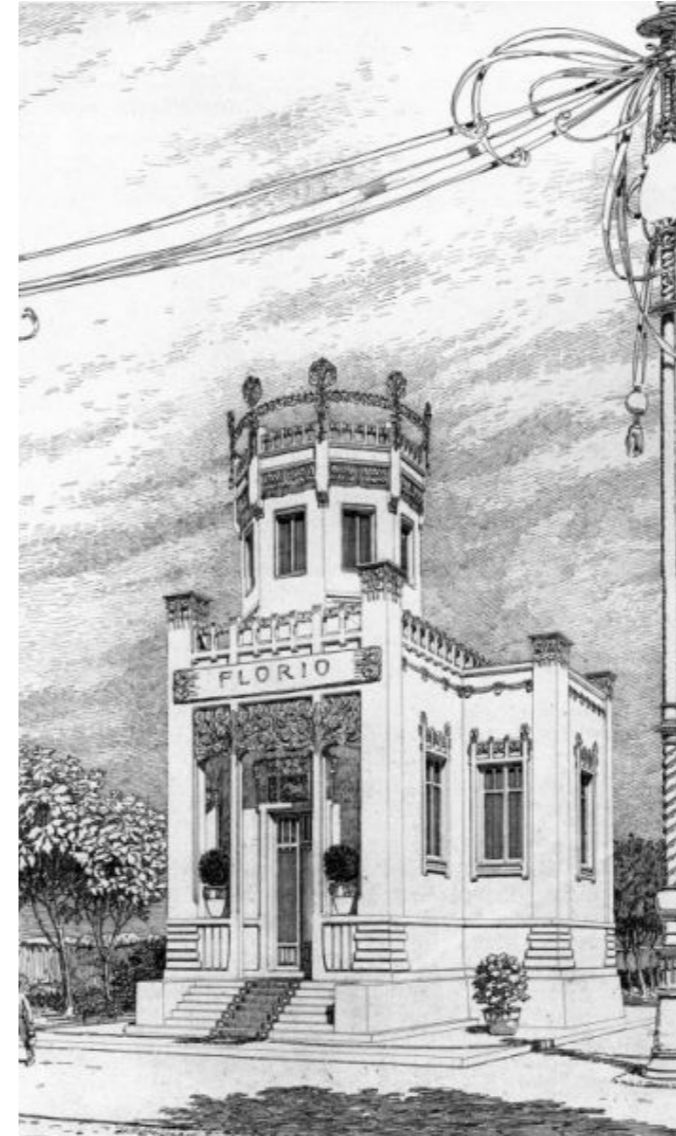
⁷⁹ Architetto, designer, pittore, critico e teorico italiano dell'ar-



Famosa Copertina del Time dedicata all'architetto americano P. Johnson.



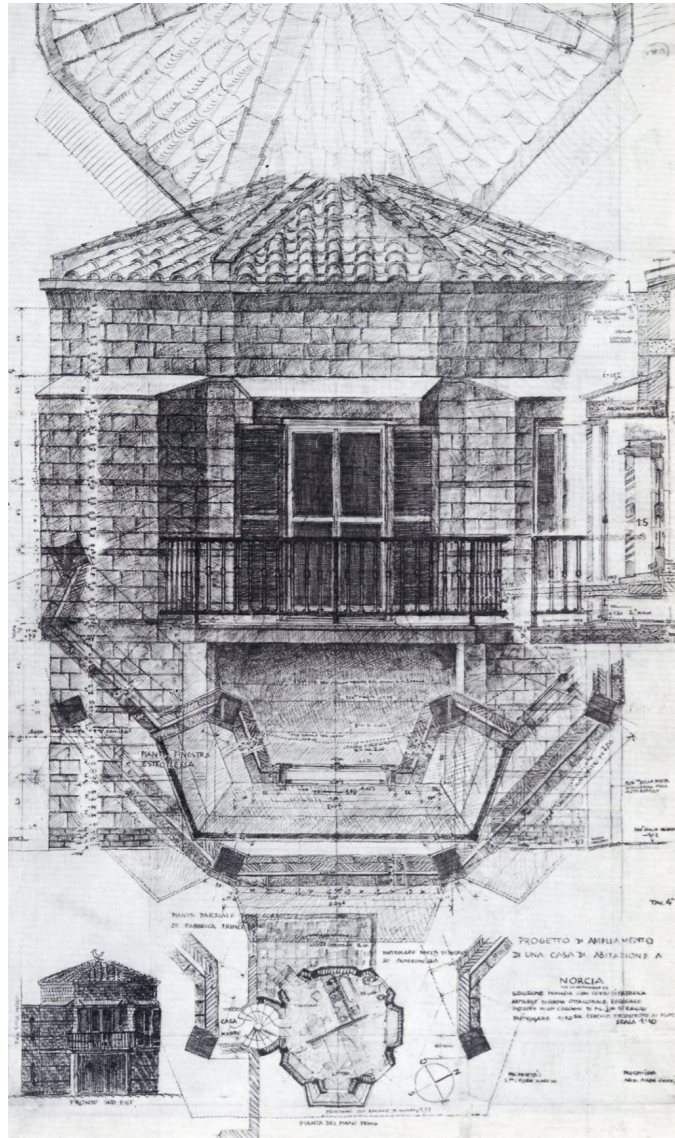
Philip Johnson ritratto con il modellino del suo AT&T Building (o Sony Building) 1978-1984, manifesto Postmodernista.



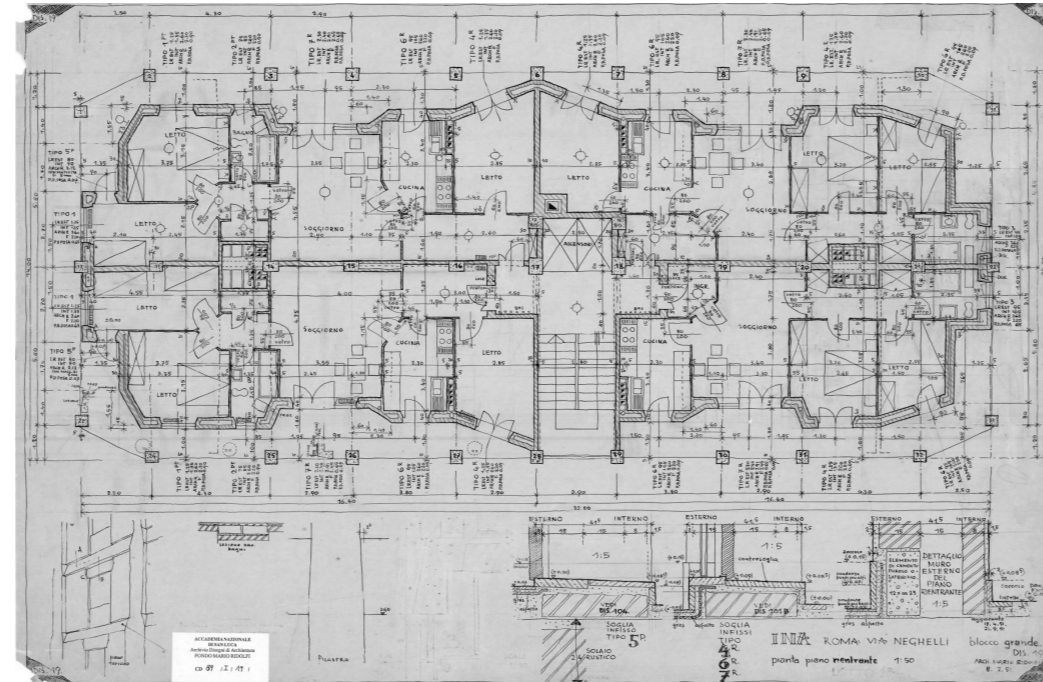
Padiglione Florio per l'Esposizione di Milano 1906. Disegno di Ernesto Basile Architetto.



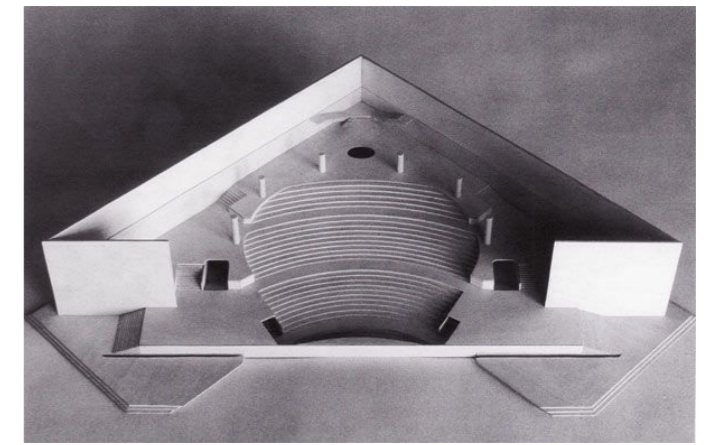
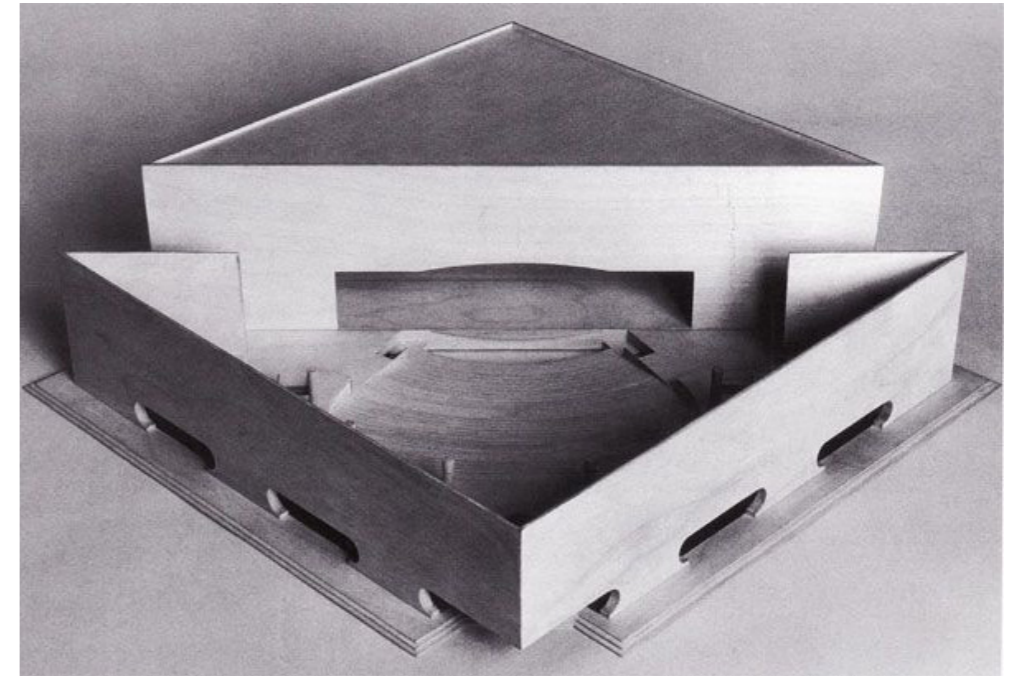
Padiglione Florio per l'Esposizione di Milano 1906. Disegno di Ernesto Basile Architetto.



Casa Lina a Marmore (Terni), 1966. Mario Ridolfi Architetto.



Pianta Casa INA a Roma, 1949-1955. Mario Ridolfi Architetto.



Modellino Teatro Civico di Vicenza di Ignazio Gardella, 1979-1980.

La I Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia è entrata nei libri di Storia dell'Architettura come l'evento in cui «la piena espressione post-moderna ha ottenuto il suo ufficiale riconoscimento internazionale, globale e sintetizzante»⁸⁰.

Paolo Portoghesi aveva messo in rilievo la riconquistata dimensione storica dell'architettura e nell'episodio "clou" della «Strada Novissima», quella sequenza colorata di facciate teatrali, mise in scena ciò che divenne uno dei simboli del Postmodernismo. Era infatti intenzione di Portoghesi impostare la manifestazione come un vivo dibattito intorno al fenomeno dell'architettura postmoderna, intorno al suo approccio progettuale e al suo risultato formale; come un confronto di voci molteplici e differenti, sia che si trattasse degli organizzatori stessi e dei partecipanti alla mostra, sia in merito alle reazioni che suscitò nel pubblico e nella critica, che furono delle più diverse, tra favorevoli e contrarie.

È stata una delle manifestazioni più significative di quello spirito eclettico che, a partire dagli anni Sessanta, aveva cominciato ad ispirare le nuove generazioni di architetti e la formazione di molte e diverse posizioni architettoniche, che trovarono piena formulazione negli Settanta e Ottanta,

chitettura e del design. Protagonista della critica internazionale dagli anni Settanta del Novecento, a lui si associano la fondazione teorica del design post-moderno e i concetti di design banale e di re-design. Fu Direttore delle riviste Casabella (1970-76), Modo (1977-81) e Domus (1980-85). Con lo Studio Alchimia ha realizzato installazioni, mobili e oggetti che gli hanno procurato notorietà internazionale: si ricordano, in particolare, la Poltrona di Proust (1978); il progetto per la Casa della felicità (in collab. con A. Castiglioni, R. Dalisi, M. Glaser, A. Rossi, E. Sottsass jr. e R. Venturi, 1983-88); il Mobile infinito (in collab. con N. De Maria, S. Chia, E. Cucchi, M. Paladino e F. Clemente, 1986); la torre municipale a Gibellina (1987). Dal 1989 è titolare a Milano, con il fratello Francesco (1939), dell'Atelier Mendini.

⁸⁰ Cfr. C. Gavinelli, *Architettura contemporanea. Dal 1943 agli anni '90*, Jaca Book, Milano 1998

sancendo la rottura definitiva della continuità con la tradizione moderna. Una rivoluzione che investì la ricerca artistica non senza segnali, ma sicuramente in maniera imprevedibile e con risvolti inaspettati: anziché svilupparsi in senso futurista-meccanicista, l'arte si indirizzò verso un recupero della tradizione, rimischiando presente e passato, dopo la rottura del muro invalicabile posto dalle avanguardie, per riattivare una creatività addormentata. I prodromi di questo fenomeno sono riconosciuti nella revisione critica degli anni Quaranta e degli anni Cinquanta, con le opere, i progetti ma anche le ricerche teoriche di architetti come coltivarono l'interesse verso le forme tradizionali del passato, lottando per lo sdoganamento del loro uso nella formulazione di un riformato linguaggio architettonico.

Ed è così che si giunge alla Biennale di Portoghesi del 1980, che fin dalla scelta del titolo «La Presenza del Passato» assume una posizione ben precisa, persino limitata nei confronti della scena architettonica internazionale: la prerogativa qualificante del Postmodernismo viene attribuita all'abbondante riferimento alla storia quale elemento simbolico, oltre che stilistico, e di reinvenzione formale. La scelta fu quella di dare importanza al fatto che sono «le trasformazioni del linguaggio e l'abbandono dell'ortodossia modernista ed il rapporto con la storia il nodo centrale rispetto al quale è lecito stabilire i confini di un movimento»⁸¹, del movimento postmoderno. Venne indicato come aspetto maggiormente caratteristico del nuovo linguaggio espressivo lo "storicismo" più vario e inventivo; tale considerata "storiografica ecletticità" divenne la nota distintiva di un fenomeno che nasceva, così come pale-

⁸¹ Cit. P. Portoghesi, *La fine del Proibizionismo* in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

sato nel suo stesso nome, in opposizione al moderno e alla modernità, e che, dunque, invece che proporre un rigoroso distacco dalla tradizione, volgeva il suo sguardo alla Storia.

«In campo architettonico, Postmodernità significa esplicita, consapevole abolizione della diga attentamente costruita attorno alla lingua pura elaborata in vitro in base allo statuto razionalista e ripresa di contatto con l'universo di discorso dell'architettura, con l'intera serie storica delle sue esperienze passate, senza più distinzione di prima o dopo rispetto alla linea di demarcazione della prima rivoluzione industriale»⁸².

Lo "slogan" che fu lanciato con forza e convinzione a metafora della manifestazione fu la figurata immagine della «fine del proibizionismo», per intendere la tanto sperata e raggiunta decadenza dei dogmi modernisti, che rilancia la possibilità di utilizzare come materiali per il progetto del presente qualsivoglia forma storica, senza aprioristiche ed imposte discriminazioni. Questa libertà era da interpretare come mezzo per riconferire all'architettura la sua capacità comunicativa: attraverso il ricorso alla memoria e all'immaginario, in questa nuova condizione mentale oltre che pratica, si stava definendo un "vocabolario" di elementi storici, i cosiddetti "archetipi", da poter montare e ricomporre in modo disinibito e innovativo, acquisendo una capacità di invenzione formale e di riconoscibilità, proprietà con cui garantire vitalità espressiva ed efficacia nello soddisfare i desideri di qualità ambientale dei cittadini. Il Postmoderno venne presentato come categoria «ambigua ma efficace»⁸³ entro cui collocare diverse opere e progetti realizzati nell'ultimo ventennio, 1960-80, e sostanzialmente venne mostrato come «il confronto diretto, senza difese e senza inibizioni, con l'architettura

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

tura come istituzione permanente dell'uomo e quindi con la storia come sistema unitario in cui convergono le esperienze del rapporto tra l'uomo e la terra, le conquiste operative e conoscitive di un settore definito del lavoro umano». La riflessione sulla Storia, che non viene intesa come mera cifra stilistica, fu, nelle finalità di Portoghesi, valutata come mezzo privilegiato della "nuova architettura" «per riallacciare un colloquio tra architetti e coloro che vivono nell'architettura e nella città»⁸⁴, che si offre come bagaglio di archetipi della memoria collettiva che permettono di rendere ai prodotti dell'architettura una "familiarità perduta". Dunque un uso della Storia – intesa come tradizione architettonica dell'uomo, senza limitazioni geografiche o cronologiche - in rapporto soprattutto alla poetica dei luoghi, e della città in particolare, esplicitata proprio nell'esperimento della «Strada Novissima».

«La storia è materia di operazioni logiche e costruttive che non hanno altro scopo che quello di coniugare reale e immaginario attraverso meccanismi di comunicazione di efficacia verificabile, è materia utilizzabile per la socializzazione della esperienza estetica in quanto presenta sistemi di segni ad alto valore convenzionale attraverso cui è possibile pensare e far pensare per mezzo dell'architettura. In questo senso l'architettura può tornare ad appartenere ai luoghi e alle regioni della terra [...] e nello stesso tempo riconoscimento della validità relativa e parziale di ogni sistema convenzionale purché se ne accetti la appartenenza a una rete policentrica di esperienze tutte meritevoli di ascolto»⁸⁵.

⁸⁴ P. Barbaro, *Nell'antico arsenale è nata una via novissima*, La Stampa, 20-7-1980.

⁸⁵ Cit. P. Portoghesi, *La fine del Proibizionismo* in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

Sul piano prettamente allestitivo questo evento ha rappresentato un fondamentale spartiacque rispetto alle modalità e alle scelte fino a quel momento perpetrate nel campo delle esposizioni di Architettura. Una specificità dovuta non solo al fatto di essere stata la prima occasione “ufficiale” di Mostra di Architettura alla Biennale di Venezia ma soprattutto per aver introdotto nell’idea dell’allestimento la scala 1:1 riferita ad un elemento fondativo della disciplina declinato in assoluta libertà linguistica. Nel tempo, e soprattutto in anni recenti, in cui vi è stata una conscia e inconscia ripresa di quei momenti, l’eredità di quella visione firmata Portoghesi/Norberg-Schulz si rifletterà su una serie di mostre e allestimenti dal notevole successo mediatico e di contenuti esattamente come era avvenuto per la Biennale del 1980.

I casi della mostra sul Postmodern al Victoria&Albert Museum⁸⁶, un “viaggio” sullo sviluppo del fenomeno postmodernista dalla sua fase emergente nel campo architettonico alla sua proliferazione in tutti gli altri campi artistico-culturali per riscoprire l’attualità di un movimento che proponeva «una riflessione ironica sulle forme e sui codici ereditati dal passato»; l’allestimento sofisticato in bilico tra oriente e occidente con il prospetto “newyorkese” specchiato dal coreano⁸⁷ alla

⁸⁶ Mostra al Victoria&Albert Museum: Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990, aperta al pubblico dal 24 settembre 2011 al 15 gennaio 2012.

⁸⁷ Do Ho Suh, *Blueprint*, 2010. L’installazione *Blueprint* riproduce su larga scala la facciata della casa newyorkese di Do ho Suh, che fluttua su un piano consistente dell’immagine composita dell’*ombra* di questa casa e di altre due: *hanok* in cui Eulho Suh e Do ho Suh sono cresciuti, e una tipica villa veneta. L’opera è composta di due parti: la prima è una riproduzione in scala 1:1 della residenza di New York dove Do-Ho Suh attualmente risiede e costruita interamente in tessuto di nylon trasparente. La riproduzione, cucita a mano, è sospesa orizzontalmente e aleggia sopra lo spettatore direttamente dal soffitto. La seconda parte è un nuovo pavimento posato diretta-

dodicesima Biennale di Venezia “People meet in Architecture” di Kazuyo Sejima⁸⁸. E che dire dello spazio con portale alla mostra “Fundamentals” presso il Padiglione Centrale dei Giardini in occasione dell’edizione firmata da Rem Koolhaas⁸⁹? E ancora O.M.A. e Koolhaas impegnati a Palazzo d’Iena a Parigi, tempio dell’Architettura di Auguste Perret per la mostra dedicata proprio al maestro francese⁹⁰. Qui la Postmodernità delle insegne luminose si rapportava agli elementi dell’architettura di cemento di Perret, quelli dell’edificio stesso trasformati in “oggetti” espositivi e quelli delle teche e dei modelli.

Non ultima la mostra svoltasi nel 2012 al Centre Pompidou, e curata da Frédéric Migayrou⁹¹, dal titolo programmatico “a Tendenza: architectures italiennes 1965-1985”⁹²: un’occasione per fare il punto su que-

mente sopra a quello dell’Arsenale, che sembra fare da ombra alla struttura appesa al soffitto che rappresenta un’immagine composita della casa dell’artista in Korea, la facciata della casa di New York e la facciata di un tipico palazzo veneziano. Tutti questi elementi si uniscono insieme tracciando una riflessione che confonde, e delinea al tempo stesso, i confini tra reale e fittizio, arte e architettura e gli elementi del passato, presente e futuro.

⁸⁸ 12° Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, “People meet in Architecture”, diretta da Kazuyo Sejima nel 2012.

⁸⁹ 14° Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, “Fundamentals”, diretta da Rem Koolhaas nel 2014.

⁹⁰ Mostra curata da OMA per Fondazione Prada al Palazzo d’Iena, Parigi nel 2014: Auguste Perret : Huit Chefs d’oeuvre !/? (“Auguste Perret: Eight Masterpieces!/?”).

⁹¹ Formatosi come filosofo, Migayrou è un noto critico dell’arte e dell’architettura. Dopo aver fondato alla fine degli anni ’80 la rivista d’arte contemporanea “Des Arts”, ha lanciato nel 1994 con Marie-Ange Brayer la rivista di estetica e arte contemporanea “Exposé”. Nel 1996 ha curato il Padiglione francese alla Biennale di Architettura di Venezia.

⁹² Nel 1999 ha fondato, con Marie-Ange Brayer, ArchiLab, Rencontres Internationales d’Architecture d’Orléans. Nel 2002, è stato nominato capo curatore dell’architettura e del design, MNAM, Centre Pompidou. Frédéric Migayrou è l’autore di

gli anni italiani così unici e riconoscibili dove il tema progettuale andava oltre il fatto architettonico e dove l’architettura disegnata era protagonista tanto quella realizzata; momento di riflessioni su storia, memoria e città, dalle quali partire per la rifondazione della disciplina architettonica impegnata nella trasformazione politica e critica della realtà. La mostra analizzava le origini e gli sviluppi di “Tendenza” attraverso sette sale tematiche in cui venivano celebrati i contenuti e i protagonisti del movimento, tra cui in primo piano la figura e le opere di Aldo Rossi.

monografie su architetti, tra gli altri, Asymptote, Michele Saee, Steven Holl, Decq e Cornette, Morphosis, Dominique Perrault, Claude Parent. Insegna ampiamente nelle scuole e istituti di architettura all’estero (Berlage Institute, Amsterdam; Università di Princeton, SCI-Arc di Los Angeles, Università di Pechino, Bartlett School di Londra, etc.). Dal 2008 è vice-direttore del Museo Nazionale d’Arte Moderna del Centre Pompidou.



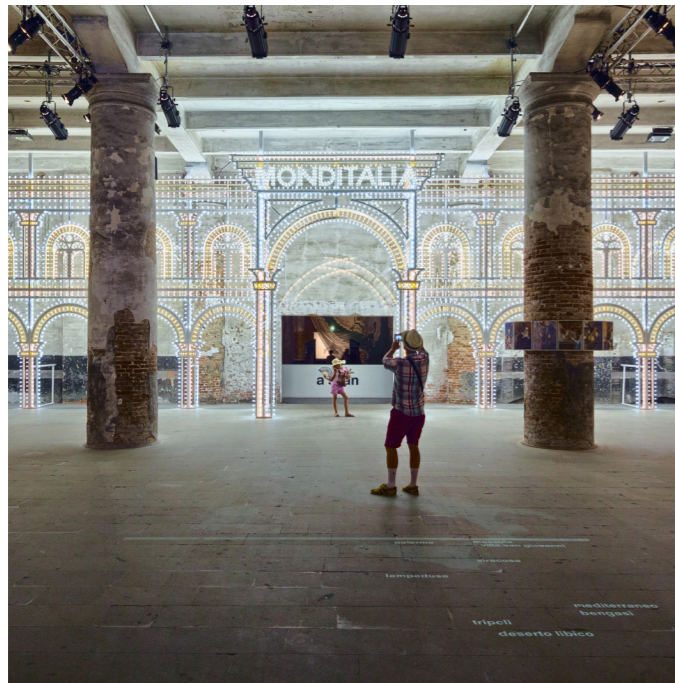
Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990

curatori Glenn Adamson e Jane Pavitt
24 settembre 2011 - 15 gennaio 2012,
Victoria & Albert Museum, Londra.



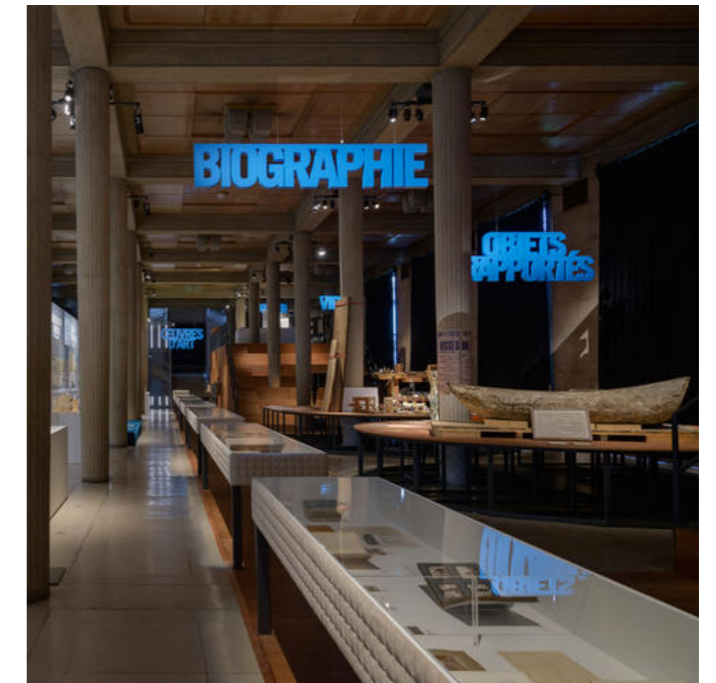
Blueprint 2012

Do Ho Suh + Suh Architects
12° Biennale di Venezia, "People meet Architecture"
direttore Kazuyo Sejima



Elements for Architecture
 Padiglione Centrale Giardini
 Monditalia - Arsenale

14° Biennale di Venezia, "Fundametals", 2014
 direttore Rem Koolhaas/A.M.O.
 7 giugno - 23 novembre 2014



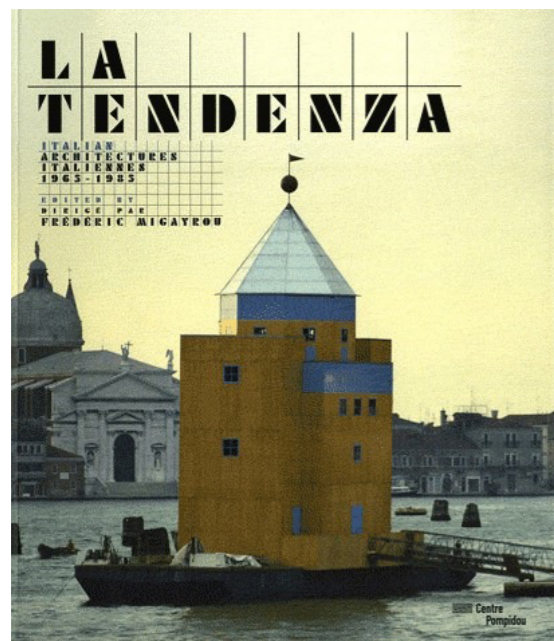
Auguste Perret : Huit Chefs d'oeuvre !/? (“Auguste Perret: Eight Masterpieces!/?”)

curatore Rem Koolhaas/ O.M.A.

cliente Fondazione Prada

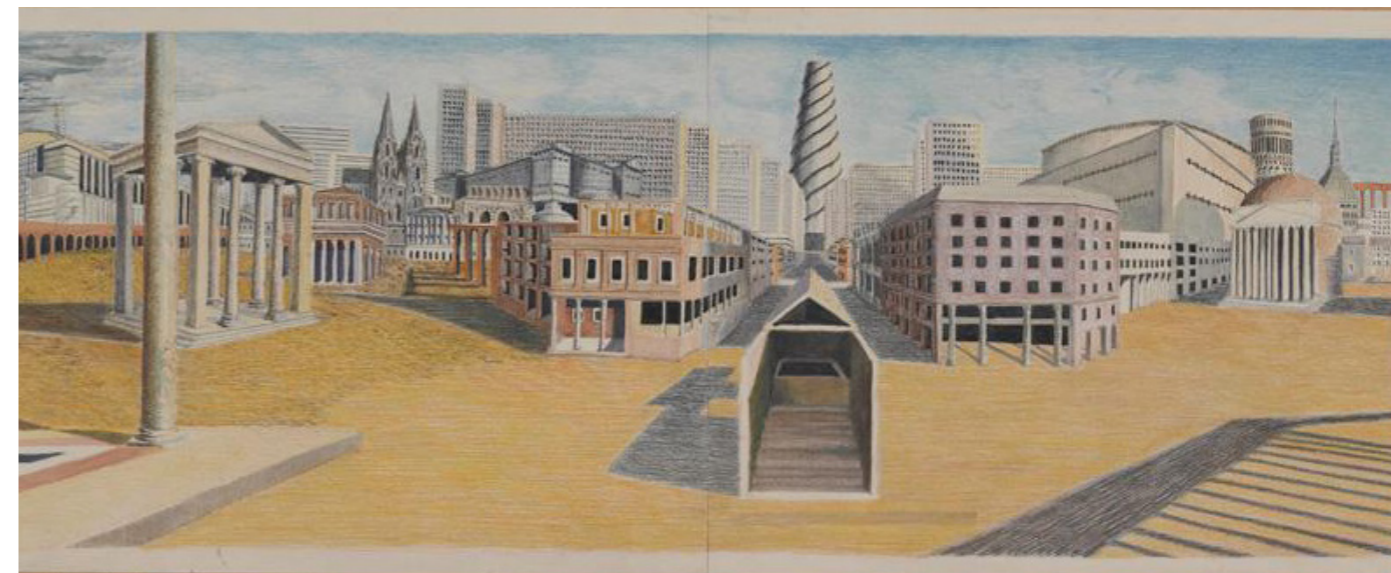
27 novembre 2013 - 19 febbraio 2014

Palazzo d'Iéna, Parigi



“La Tendenza: architectures italiennes 1965-1985”

curatore Frédéric Migayrou
20 giugno - 10 settembre 2012
Centre Pompidou, Parigi



Aldo Rossi, disegno 1982.

G.R.A.U. (Paola Chiatante, Aldo Coacci, Gabriella Colucci, Roberto Mariotti e Franco Pierluisi), cimitero di Nizza, Alpi Marittime, 1983.

Arduino Cantafora, La città analoga, 1973.

Nel 2011 sarà la volta di “The Street”, esibizione compresa all'interno del più ampio evento culturale internazionale “Shenzen-Hong Kong Bi-City Biennale of Urbanism/ Architecture” dedicato, nella sua quarta edizione, al tema “Architecture Creates Cities. Cities Create Architecture”. Curata da Terence Riley⁹³ la mostra ha riproposto una versione contemporanea e riadattata della Strada Novissima di Portoghesi. Qui dodici architetti⁹⁴ di fama internazionale, diversamente dalla Biennale del 1980, sono stati incoraggiati a progettare delle facciate, o meglio delle “non-facciate”, reali, spaziali e materiali piuttosto che solo bidimensionali. Ancora una volta l'avvedutezza di Portoghesi

⁹³ Come architetto, curatore, insegnante e critico, Terence Riley è un leader riconosciuto a livello internazionale nella progettazione e nello sviluppo di servizi e programmi culturali di grande rilevanza architettonica in tutto il mondo. Riley ha studiato architettura presso l'Università di Notre-Dame e alla Columbia University. È un autore acclamato e collaboratore di riviste e altre pubblicazioni sul design, tiene frequentemente conferenze e ha insegnato alla Graduate School of Design della Harvard University e in numerose altre scuole di architettura. Riley è socio fondatore di K / R (Keenen / Riley, 1984), uno studio di architettura ben noto per i suoi disegni per i musei d'arte, gallerie, artisti e collezionisti. Nel 1991, Riley è stato entrato nello staff curatoriale del Museum of Modern Art di New York (MoMA). Dopo aver servito come il curatore di alto livello nel settore da 10 anni, gli è stato dato il titolo di “Philip Johnson Chief Curator per l'Architettura e Design” nel 2002, in riconoscimento dei suoi risultati. Durante il suo incarico come capo curatore al MoMA, si è concentrato principalmente sulle presentazioni tematiche dell'architettura e del design contemporaneo, con l'intento di sensibilizzare l'opinione pubblica su questioni globali critiche. Dal 2006 Riley è diventato il direttore del Miami Art Museum (MAM).

⁹⁴ Architetti partecipanti: Alejandro Aravena (Santiago, Chile); Aranda Lasch (New York, US); Atelier Deshaus (Shanghai, China); Fake Industries Architectural Agonism (NYC, US and Barcelona, Spain); Hashim Sarkis Studios (Beirut, Lebanon and Cambridge, US); J. Mayer H. (Berlin, Germany); Johnston-MarkLee (Los Angeles, CA); MAD Architecture (Beijing, China); Mass Studies (Seoul, Korea); Open Architecture (Beijing, China); SO-IL (New York, US); Spbr (Sao Paulo, Brazil).

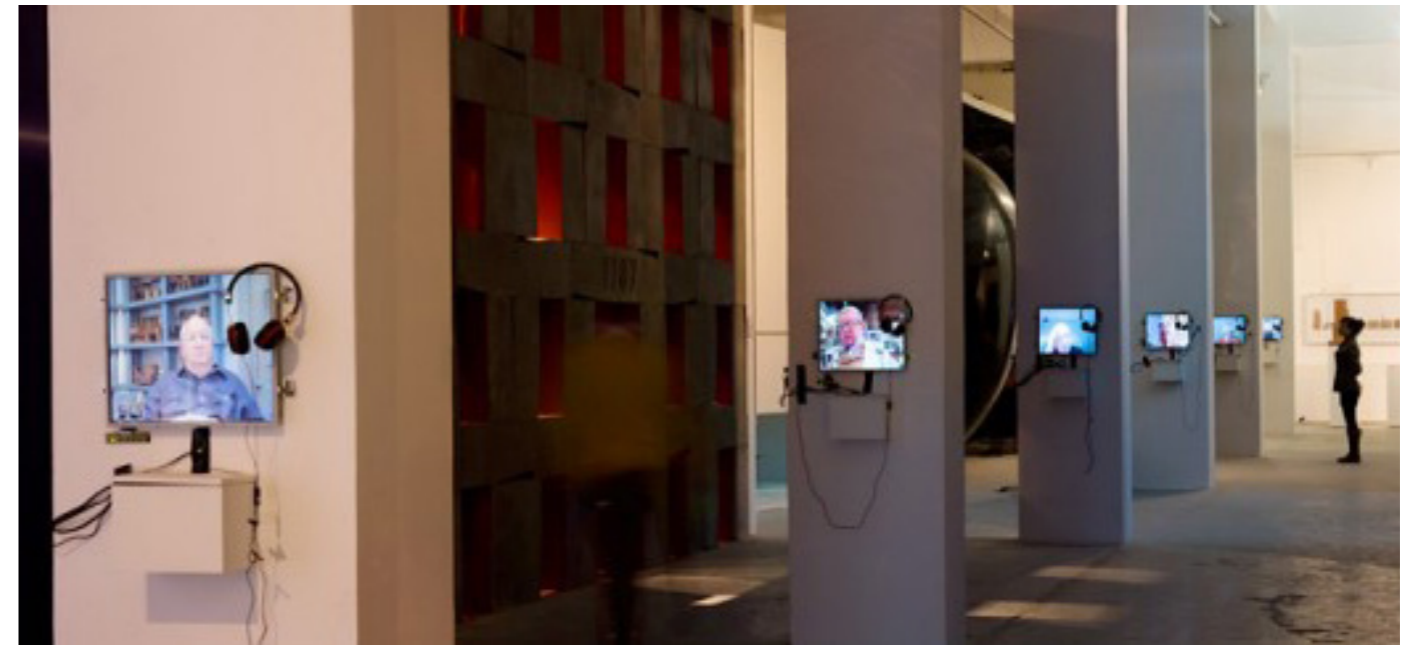
nell' identificare con successo una serie di architetti che sarebbero diventati i “protagonisti” dei decenni successivi (Rem Koolhaas, Frank Gehry), è stata di riferimento per un tentativo contemporaneo di porre in dialogo dodici diverse riflessioni su un tema comune mettendo in evidenza temi e problematiche dell'era contemporanea come la sostenibilità, un rinnovato interesse in quello che si potrebbe definire “La Presenza del Futuro”, il profondo legame tra la pratica architettonica, progettazione del paesaggio e urbanistica. Non è chiaro se il lavoro dei dodici architetti coinvolti possa essere visto come uno sforzo unificato sotto un'unica bandiera teorica, come forse, ed in parte, era stato per il tema del Postmodernismo. Tuttavia, è certo che, come allora, con questa mostra si è cercato di trovare una prospettiva futura per l'architettura.

L'eredità della Biennale di Portoghesi si è dunque espressa in occasioni successive sia sul piano di scelte allestitivo ideate in assonanza, come se avesse aperto delle diverse prospettive per parlare di architettura, sia in relazione ai contenuti proposti, ma ha anche offerto l'opportunità di riflessioni teoriche a posteriori attraverso saggi e pubblicazioni e, soprattutto, di ripensare criticamente critici con esperienze allestitivo che ne hanno riletto il significato e l'importanza.

Così è stato per la retrospettiva intitolata “The Presence of the Past Revisited: The 1980 Venice Architecture Biennale”, sempre all'interno della Biennale di Shenzhen, e curata da Aaron Betsky⁹⁵, nella quale veniva celebrata la Biennale del 1980 come evento emblematico

⁹⁵ Aaron Betsky è un critico e autore di più di una dozzina di libri su arte, architettura e design. Formatosi a Yale, Betsky ha lavorato come designer per Frank O. Gehry & Associates e Hodgetts + Fung, ha insegnato presso SCI -Arc, ed è stato il direttore della 11° Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia “Out There: Architecture Beyond Building”. Attualmente è il decano presso la Frank Lloyd Wright School of Architecture a Taliesin e Taliesin West.

in cui si fece il punto sulla disciplina architettonica come ambito sostanziale dell'industria della cultura globale: l'Architettura come macchina per la produzione di immagini destinate ad essere comunicate e consumate. In questo senso la mostra è stata una rievocazione dell'evento mediatico della Strada Novissima, che travalicava i confini della classica mostra d'architettura per costituirsi quale intervento architettonico ibrido ed eterogeneo dove si erano potute riassumere le questioni centrali che interessavano il campo dell'architettura “ieri”, sintetizzati nella continua presenza e importanza del passato, ma ancora oggi più che mai influenti. Betsky aggiunse inoltre una serie di interviste “su schermo” dedicate ai protagonisti di quella Biennale (Frank Gehry; Michael Graves; Allan Greenberg; Leon Krier; Thomas Gordon Smith; Robert Stern; Stanley Tigerman) come testimonianza per gli architetti del domani.





Bi-City Shenzhen & Hong Kong
Biennial Urbanism/Architecture, 2013

“The Street” - curatore Tom Riley

“The Presence of the Past Revisited: The 1980 Venice Architecture Biennale” - curatore Aaron Betsky

1. SO-IL (New York, US) - 1980/2011 Architecture through Façade Architecture of Façade
2. Mass Studies (Seoul, Korea) - (N)ON Façade
3. Open Architecture (Beijing, China) - OPEN NATURE
4. Atelier Deshaus (Shanghai, China) - Lines
5. Mayer H. (Berlin, Germany) - FACADE OF COUNTENANCE
6. Spbr (Sao Paulo, Brazil) - One single line makes the facade
7. MAD Architecture (Beijing, China) - Boundless
8. Fake Industries Architectural Agonism (NYC, US and Barcelona, Spain) - Architecture's innocence?

1.2 La Strada Novissima

La «Strada Novissima» è ricordata come il manifesto di un'architettura eclettica, inclusivista, che opera per collage e aggregazione, e di «sintesi» complessa, «basata sulla mescolanza ed il contrasto»¹. Fu la sezione centrale, allestita nelle recentemente restaurate Corderie dell'Arsenale, e consisteva in «una serie di facciate teatrali dei principali architetti internazionali»². Il successo spettacolare che ebbe la «Strada Novissima» ha oscurato l'importanza storica delle altre sezioni della mostra di Portoghesi e la sua straordinaria risonanza e notorietà pubblica, suscitata nella stampa mondiale, dà prova della possibilità di aver dato avvio ad un animato dibattito sull'architettura, allargato ben aldilà dell'area della critica specialistica: la «Strada Novissima» è stata «una macchina per pensare e godere l'architettura»³. La sua alta qualità scenografica di espediente espositivo, continua ancor oggi a servire come punto di riferimento per le mostre successive.

L'architettura effimera della «Strada Novissima» viene compresa tra gli artifici allestitivi più interessanti e suggestivi di tutti i tempi. Vittorio Spigai⁴ dichiara: «Mi viene da pensare, che bella lezione di urbanistica è stato l'esperimento in cartapesta della «Via novissima» di Portoghesi nella Biennale di qualche anno or sono»⁵.

¹ J. M. Montaner, *Dopo il Movimento Moderno. L'Architettura della seconda metà del Novecento*, Laterza, Bari 1996.

² *Ibidem*.

³ P. Portoghesi, *La fine del Proibizionismo* in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

⁴ Professore associato di Progettazione architettonica e urbana presso lo IUAV – Facoltà di Architettura di Venezia, dove insegna dal 1971, è specializzato nelle metodologie di intervento urbanistico e architettonico in siti di rilevante interesse storico monumentale e paesaggistico. Dal 1966 svolge attività professionale con importanti incarichi, in particolare in aree di alta valenza storica, paesaggistica e ambientale.

⁵ L. Testa (a cura di), *Lo Spazio inquieto. L'effimero come rappresentazione e conoscenza*, Il Cardo, Venezia 1993.

Oltre ad essere un'invenzione espositiva attraente per il pubblico, la «Via Novissima» voleva essere un'occasione di riflessione sui temi emergenti della città contemporanea, quali la perdita di valore e di riconoscibilità del contesto urbano plasmato dagli ideali moderni. La tesi centrale sviluppata con essa, e componente visivamente dominante della mostra, era, appunto, la «strada», intesa non tanto come luogo della mobilità, ma come elemento di connessione nella vita sociale dei nuclei di abitanti che la «vivono». Contro la sua realtà in decadimento, a fronte degli sviluppi urbani subiti, e in favore di una sua riabilitazione sociale: una rievocazione caricaturale ed emblematica della «strada» in quanto elemento costitutivo della città, tema caro ai postmoderni.

La sua natura provvisoria e ideale, che richiamava esperienze urbane preesistenti e passate, inserita nel contesto reale delle Corderie metteva in risalto la relazione tra effimero e duraturo, e rendeva chiaro, in senso spaziale, il tema e titolo imposto da Portoghesi alla mostra, «La Presenza del Passato».

«L'effimero, in questo senso, pur non essendo materialmente permanente, lo diviene come sperimentazione, come esempio, come documento, come fotogramma istantaneo di un paesaggio del dibattito destinato altrimenti a restare chiuso nelle confraternite ristrette dei cultori, dell'università e dei loro mezzi di comunicazione interna. [...] L'effimero [...] mi sembra possa divenire l'esca d'innescio di un cambiamento»⁶.

Le finalità e gli obiettivi alla base della «Via Novissima», i valori e le qualità messe in scena dalla pluralità degli architetti partecipanti, hanno trascorso la sua essenza di breve durata, strettamente legata all'evento epocale, tanto da poter asserire che essa si fa dimostrazione di

⁶ Cit. V. Spigai in Id.

come «il durevole scopre l'effimero e l'effimero anticipa o crea l'esigenza del duraturo. [...] uno scontro tra la densità pensante e la volontà del significato, che vuole liberarsi da questa densità, da questo peso»⁷.

«L'effimero è un'esperienza estetica accompagnata da una emotiva che ci fa intravedere la rappresentazione di un mondo come potrebbe essere, e non è. [...] è una specie di apparizione che ci mostra un mondo come potrebbe essere stato o un mondo come potrebbe essere; ci lascia la sensazione della perdita o della privazione, in ogni caso la sensazione di incapacità di costruire realmente quei mondi. [...] In entrambe queste interpretazioni, l'architettura vuol essere presa sul serio; la sua presenza effimera protesta la durata, esige la durata, si comporta come se volesse vincere il tempo. Essa ci invita a credere; essa ci mostra di voler credere come possibili e vere le sue visioni. L'effimero nella sua migliore condizione attuale agita le sue questioni in uno spazio, lo «spazio inquieto» delle sue architetture»⁸.

Nella mostra convivevano le due anime principali del postmoderno architettonico: quella in cui prevaleva l'interesse per un «ritorno alla tradizione» – che si attuava in diversi indirizzi di ricerca, quali la riproposizione, più o meno rigorosa, del linguaggio classico; la preferenza per un «eclettismo critico» in cui fondere tradizione moderna e linguaggi storici – e quella rivolta a uno «sperimentalismo linguistico», basato sul «doppio codice» e sulla rielaborazione del repertorio di forme astratte ereditate dal Movimento Moderno.

«È una strada come nella realtà non s'è mai vista e come probabilmente mai se ne vedrà; una strada dove convivono e sono coniugati al presente i più disparati stili ed ordini dell'architettura del passato»⁹.

⁷ Cit. F. Purini in Id.

⁸ Cit. A. R. Burelli in Id.

⁹ P. G. Castagnoli, Metti in soffitta le Corbusier, in *La Repubblica*.

Le differenze tra le diverse “facciate” presentate erano molte e irriducibili e, sebbene questo aspetto fosse giudicato come una dimostrazione di pluralismo, venne anche aspramente criticato. Manfredo Tafuri¹⁰, infatti, accusò la «Strada Novissima» di «impostare un’equivalenza tra le forme senza preoccuparsi delle esperienze civili che avevano animato i migliori architetti di quel periodo, finendo per avallare un allegro disimpegno generalizzato, una “gaia erranza”»¹¹. La «Strada Novissima» poteva essere letta, e da alcuni lo fu, come «un catalogo di capricci, scherzi, pastiche o deliri architettonici fra i quali poter scegliere indifferentemente come in un catalogo molto elitario: nessun architetto era accumulabile a un altro, nessun movimento organico era riconoscibile chiaramente, nemmeno quello postmoderno tanto invocato»¹².

Le venti facciate della «Strada Novissima», che Portoghesi definisce «autoritratti architettonici»¹³, disposte lungo il “simulacro” di una strada lunga ben 70 metri, rispecchiavano le singole personalità e il modo di fare architettura di ogni singolo architetto.

In un secondo tempo, Rem Koolhaas – il più giovane fra i partecipanti – si esprimeva sulla «Strada Novissima» indicandola come un insieme di «mini-, sub- e quasi-architetture che, liberate da problemi come committenti, uso, costi e tecnica, potevano diventare pu-

blica, 29-7-1980.

¹⁰ Storico dell’architettura italiano (1935-1994). Ha insegnato a Roma e Venezia. Autore di diversi libri di settore: *Teorie e storia dell’architettura* (1968); *Storia dell’architettura italiana 1944-1985* (1986).

¹¹ Cfr. M. Biraghi, A. Ferlenga, *Architettura del Novecento*, Einaudi, Torino 2013.

¹² *Ibidem*.

¹³ P. Portoghesi, *La fine del Proibizionismo* in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.

re»¹⁴, messaggere di valori e ideali architettonici che potevano essere portati in giro per il mondo: la stessa mostra fu infatti “trasportata” e riproposta a poco tempo di distanza, in altre due importanti manifestazioni culturali: dapprima al Festival d’Autunno¹⁵ di Parigi e poi alla Fort Mason Foundation¹⁶ di San Francisco. Pertanto una prima versione “adattata” dell’esibizione «la Presenza del Passato» si teneva tra il 15 Ottobre e il 20 Dicembre 1981 presso la Saint-Louis Chapel dell’Ospedale di Salpêtrière¹⁷ a Parigi, curata da Jean-Marie Genet e Bernard Leroy, parte della decima edizione del Festival d’Autunno e, come a Venezia, debutto ufficiale della sezione Architettura¹⁸: l’evento divenne un vero e proprio caso mediatico.

La versione francese si proponeva con un nome differente rispetto all’originale veneziano, traducendo «la Presenza del Passato» (che sarebbe stato «la Présence du Passé») in «la Présence de l’Histoire» (ovvero «la Presenza della Storia»), seguito dal sottotitolo «l’après-modernisme» («Post-Modernismo»), ponendo così l’enfasi sul legame con la storia piuttosto che con

¹⁴ Cfr. M. Biraghi, A. Ferlenga, *Architettura del Novecento*, Einaudi, Torino 2013.

¹⁵ Festival parigino annuale delle arti contemporanee (teatro, musica, danza, arti plastiche, cinema) e una delle maggiori istituzioni culturali francesi dedicata sia alla produzione che alla diffusione dell’arte pluridisciplinare. Fu istituito da Michel Guy nel 1972 col il sostegno del presidente della Repubblica francese, Georges Pompidou. Dopo la morte di Michel Guy, divenne direttore artistico della manifestazione Alain Crombecque, dal 1992 al 2009, succeduto poi da Marie Collin e Joséphine Markovits nel biennio 2010-2011. Attualmente ricopre la carica di direttore generale Emmanuel Demarcy-Mota.

¹⁶ Associazione culturale no-profit di San Francisco che riunisce diverse organizzazioni di arti e culture.

¹⁷ Edificio religioso dell’Ospedale di Salpêtrière, situato nel tredicesimo arrondissement, realizzato nel 1656 dall’architetto Libéral Bruant, su incarico del re Luigi XIV.

¹⁸ Comunicato stampa dell’Esposizione Internazionale d’Architettura “Presence de l’Histoire”.

un continuo e creativo passato. Il sottotitolo, in ogni modo, rendeva chiaro che, per i francesi, il ritorno della storia era la soluzione per oltrepassare il modernismo e la sua stasi ed inerzia architettonica.

«A l’opposé de la monotonie du style international, on saura re-trouver à travers ces architectures la personnalité de chaque concepteur. Leur souci d’intégrer à travers l’histoire la dimension individuelle et la dimension collective rend aux espaces extérieurs leur qualité de ferment social, restitué à la communauté un langage symbolique, rétablit une continuité architecturale disparue [...] L’exposition “Presence de l’histoire” représente la première manifestation grandeur nature d’une renaissance de la création architecturale contemporaine»¹⁹.

Nonostante l’intenzione di ricreare l’atmosfera della Biennale di Venezia, le condizioni spaziali del luogo a disposizione per la mostra non permettevano di esporre l’opera allestitiva secondo l’assetto originario, dunque le facciate, solo dodici delle venti originali²⁰ con l’aggiunta di due nuove realizzate da Christian de Portzamparc²¹ e da Fernando Montes²² (oltre ad un’installazione centrale di Manolo Nunez²³), si sistemavano non più allineate lungo una strada, ma disposte a formare una piazza, adattandosi maggiormente alla tipologia della chiesa a croce greca. Nell’edizione parigina le “facciate” si comportavano come portali, da qui il

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ P. Portoghesi, R. Bofill, Studio G.R.A.U., M. Graves, A. Greenberg, H. Hollein, L. Krier, J. P. Kleihues, C. Moore, F. Purini, R. Stern, O. M. Ungers.

²¹ Architetto e urbanista francese. Ha studiato presso la Scuola superiore di Belle Arti a Parigi dal 1962 al 1969. Nel 1994 è stato il primo francese a ricevere il premio Pritzker per l’architettura.

²² Architetto sudamericano postmodernista.

²³ Architetto e disegnatore postmodernista spagnolo. Diplomato in storia e archeologia all’Università di Barcellona.

termine “portes” (porte o uscite) utilizzato nell’attività divulgativa. Oltre l’esposizione principale delle “porte”, 36 giovani architetti, ripresi sempre dalla lista degli espositori dell’esibizione originale, si presentavano in una sezione chiamata “Cimaise” e la mostra tributo includeva - insieme a Johnson, Gardella e Ridolfi - una nuova sezione omaggio dedicata al lavoro di Carlo Scarpa.

Dopo Parigi, la mostra di Venezia si preparava a ripartire e ad attraversare l’oceano per giungere fino in California, sulla costa occidentale degli Stati Uniti, e sbarcare precisamente nella città di San Francisco. Ufficialmente inaugurata da Philip Johnson, la mostra fu proposta con un titolo di nuovo leggermente modificato, ovvero “Architettura 1980: La presenza del passato”, aperta al pubblico dal 20 Maggio al 29 Luglio 1982.

Le premesse dell’edizione americana, su iniziativa dell’imprenditore edile Joseph Weiner e sua moglie Virginia Westover²⁴, si fondavano sulla speranza di fornire una grande occasione di rinnovamento della rigida comunità architettonica della loro città, sottolineato dal fatto che la mostra era allestita al Fort Mason²⁵, un sito abbandonato e storicamente significativo che, come l’Arsenale per la città di Venezia, aveva giocato un ruolo importante per il passato di San Francisco.

²⁴ Presidentessa dell’associazione americana della città di San Francisco degli “Amici della Biennale”, di cui era fondatrice con il marito. un’organizzazione che tentava di riunire diversi sostenitori (architetti, membri della comunità italiana, gruppi di artisti) con lo scopo di stabilire uno stretto legame culturale tra San Francisco e Venezia.

²⁵ Fort Mason era un sito militare in disuso dal periodo post-bellico fino al suo recupero negli anni Sessanta e al suo riuso nel 1977 ad opera del Fort Mason Center, un’organizzazione no-profit dedicata all’arte e alla cultura. Nella primavera del 1981 Portoghesi andò a San Francisco e approvò il sito di Fort Mason come il luogo americano idoneo per la sua esibizione.

Gli architetti Andrew Batey²⁶ e Mark Mack²⁷, espositori a Venezia, erano i responsabili del piano generale della mostra - così come del progetto degli stands del cibo e della Piazza - mentre Robert Stern e Vincent Scully agirono come consiglieri curatoriali.

A San Francisco la mostra era divisa in 3 sezioni principali, precedute da uno spazio d'ingresso che sulla sinistra ospitava un piccolo bookshop e sulla destra una piccola rassegna di 23 progetti scelti tra le 171 proposte del concorso lanciato per progettare una speciale entrata per l'esibizione, tra cui anche il progetto vincitore di Don Crosby²⁸ di Crosby, Thornton & Marshall²⁹. La prima sezione era una variante della Strada Novissima di Venezia: le 20 facciate originali - eccetto quella di R. Venturi, J. Rauch e D. Scott Brown, rimpiazzata dall'omaggio a Philip Johnson - insieme alle due francesi di Portzamparc e Montes, erano riallestite seguendo una prospettiva "forzata" per cui l'inizio della strada era quasi tre volte più ampio che alla fine. La parte successiva, la seconda sezione, era una "piazza",

²⁶ Architetto americano della Napa Valley, California. Nel 1978 era associato con Mark Mack in uno studio di progettazione architettonica.

²⁷ Architetto austriaco nato nel 1949 in Judenburg. Frequentò la Scuola Tecnica a Graz e dopo entrò all'Accademia d'Arte di Vienna. Dopo aver conseguito la laurea nel 1973 si trasferì a New York, dove lavorò per H. e E. Ambasz fino al 1976. Nel 1978 fondò il suo proprio studio di architettura con A. Batey. Nel 1984 si rese autonomo con uno studio di progettazione indipendente. Condusse parallelamente un'intensa attività didattica nelle Università californiane di Berkeley e Los Angeles.

²⁸ Architetto americano laureatosi all'Università di Stanford nel 1960. Ha fondato il suo proprio studio di architettura a San Francisco nel 1965. Ha praticato l'attività professionale nell'area della baia di San Francisco per oltre cinquant'anni. Ha insegnato progettazione architettonica in alcune università americane.

²⁹ Lo studio di progettazione di Don Crosby si evolvse e cambiò nome diverse volte dalla sua fondazione. Tra gli anni Settanta e Ottanta l'azienda prese il nome di Crosby Thornton Marshall Architects.

nella quale si fronteggiavano le quattro facciate degli architetti di San Francisco³⁰ e un "mercato italiano" dalla parte opposta. Alla fine, nell'ultima sezione, vi era la galleria internazionale di 43 architetti, gli stessi che si esibirono nel mezzanino dell'Arsenale di Venezia, che mostravano il loro lavoro con disegni, piante e documentazione fotografica³¹.

In generale, la Biennale di Portoghesi occupa un posto particolare nella storia della rappresentazione architettonica perché è la prima mostra ad aver utilizzato delle installazioni, inaugurando un salto di scala nella spettacolarizzazione della disciplina che non accenna ad arrestarsi, perché in definitiva «l'architettura, al contrario delle altre arti, è irrepresentabile»³².

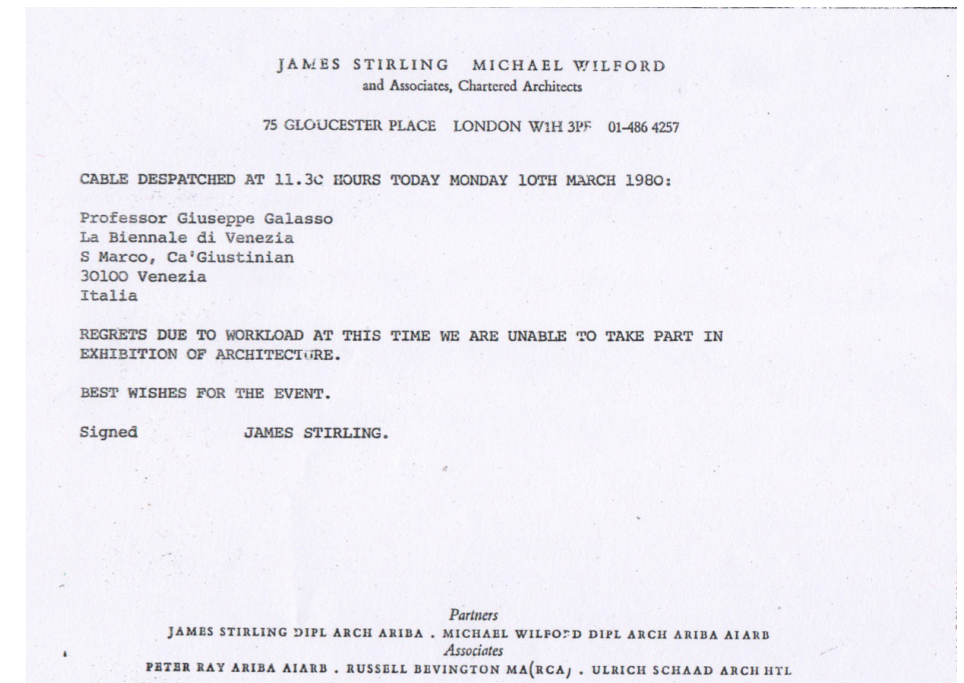
Gli architetti erano: (sul lato sinistro) Costantino Dardi, Michael Graves, Frank Gehry, Oswald Mathias Ungers, Robert Venturi e Denise Scott Brown, Léon Krier, Josef Paul Kleihues, Hans Hollein, Massimo Scolari e Alan Greenberg; (sul lato destro) Rem Koolhaas, Paolo Portoghesi (con Cellini e D'Amato), Ricardo Bofill, Charles Moore, Robert A. M. Stern, Franco Purini e Laura Thermes, Stanley Tigerman, G.R.A.U., Thomas Gordon Smith e Arata Isozaki³³.

³⁰ Gli autori delle facciate di San Francisco erano: Andrew Batey e Mark Mack Daniel Solomon & Associates, William Turnbull, Carlin-Chow-Goldstein-Tobias-Skidmore-Owings&Merrill.

³¹ Cfr. Leà-Cathrine Szacka, *Exhibiting the Postmodern. Three narratives for a history of the 1980 Venice Architecture Biennale*, University College London.

³² Cfr. M. Biraghi, A. Ferlenga, *Architettura del Novecento*, Einaudi, Torino 2013.

³³ James Stirling, presente nelle prime liste redatte da Portoghesi e la commissione dei critici, "inspiegabilmente" si rifiuta di partecipare alla Biennale di Venezia 1980.



Telegramma di rifiuto di James Stirling alla partecipazione alla Strada Novissima, 10 Marzo 1980. Documento da Archivio ASAC.



La Biennale di Venezia
Ente autonomo

S. Marco, Ca' Giustinian
30100 Venezia
Telefono 700.811
Telex: 410685 BLE-VE-I
Cod. fisc.: 00330320276

Il Presidente

A nome del Consiglio Direttivo della Biennale, Le comunico che il Suo nome è stato scelto tra gli invitati alla Prima Mostra Internazionale di Architettura che si terrà nel giugno di quest'anno a Venezia, dal titolo "La presenza del passato".

La Commissione Consultiva ed i critici da essa designati per l'organizzazione della mostra, proff. Scully, Norberg-Schulz, Jencks e Frampton, ha indicato inoltre il Suo nome in un gruppo di 20 architetti (*) all'opera dei quali è dedicata la parte centrale della mostra consistente nella realizzazione di un intervento architettonico provvisorio, composto da una serie di facciate che definiscono una strada.

In attesa di un Suo riscontro che spero positivo nel merito della Sua partecipazione, Voglia gradire i miei più distinti saluti.

(prof. Giuseppe Galasso)

(*) Anselmi/GRAU, Bofill, Dardi, Ghery, Gordon Smith, Greenberg, Graves, Hollein, Isozaki, Kleihues, Kooolhas, Krier, Moore, Portzampac, Purini, Rossi, Stern, Stirling, Tigermann, Ungers, Venturi.

ELENCO A)

Italia.

Aldo ROSSI 1, via Maddalena
Milano
Costantino DARDI 138, viale delle Milizie
Roma
Franco PURINI 354, via della Farnesina
Roma
Alessandro ANSELMI/C.R.A.U. 35, viale Angelico
Roma

States.

Michael GRAVES
Robert STERN
Charles MOORE
Robert VENTURI
Allen GREENBERG
Frank GHERY
Stanley TIGERMAN
Thomas GORDON SMITH

Germania.

Oswald Mathias UNGERS Belvedere Strasse, 60
5 Köln-Müngersdorf
Joseph Paul KLEIHUES Meinekestrasse, 7
1 Berlin 15

.2.

Francia.

Christian de PORTZAMPAC

Spagna.

Ricardo BOFILL

Olanda.

Rem KOOLHAS

Inghilterra.

James STIRLING

Austria.

Hans HOLLEIN 36, Argentinierstrasse
1040 Wien

Lussemburgo.

Leon KRIER

Giappone.

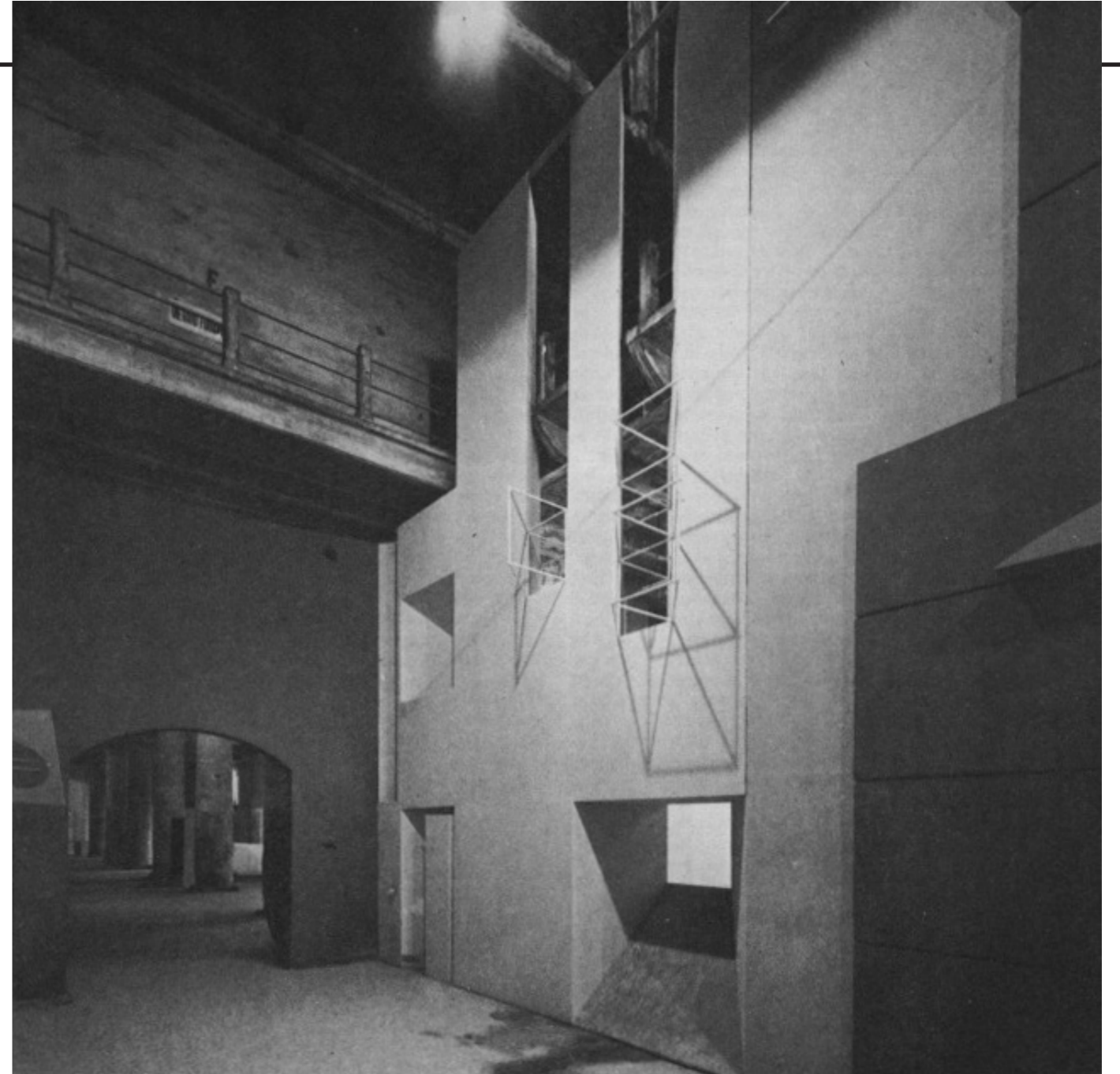
Arata ISOZAKI

Invito ufficiale ai protagonisti della Strada Novissima.
Documento da Archivio ASAC.

Elenco A: lista dei 20 architetti selezionati per la Strada Novissima. Documento da Archivio ASAC.

1.2.1 Le facciate





Ritratto di Costantio Dardi.
Facciata di Costantino Dardi, Strada Novissima 1980.

Costantino Dardi¹ fu direttamente coinvolto nella preparazione generale della Biennale di Portoghesi e nell'allestimento della «Strada Novissima», essendo membro della Commissione Consultiva del Settore Architettura. Egli, dunque, ebbe l'occasione di sentire e approfondire particolarmente i temi affrontati dalla manifestazione, sia come organizzatore che come architetto espositore tra la serie di facciate artistiche della «magnifica» strada.

«Nonostante mezzo secolo di rimozioni l'architettura parla e costruisce la città, l'architettura scrive e viene letta entro i tessuti urbani principalmente attraverso i suoi caratteri di facciata. La facciata è piano di incontro tra articolazione interna e dimensione urbana, filtro e diaframma che schermo privato e pubblico, e li relaziona»².

Il fronte progettato da Costantino Dardi (1936-1991) era una superficie monocroma, il cui spessore era rivelato dalle poche aperture, poste in apparenza casualmente, che ne enfatizzavano la distinzione tra interno ed esterno, mettendo in risalto il principio per cui «il ruolo di filtro interno/esterno è svolto dalla facciata»³. Due costruzioni geometriche metalliche sbalzavano fuori dalla facciata e in fondo a sinistra, una porta dava accesso, come prescritto da regolamento, allo spazio

¹ Architetto e docente universitario italiano (1936-1991). Si laurea in Architettura nel 1962 all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV), avendo come professore Giuseppe Samonà. Parallelamente alla carriera accademica, divenendo dal 1974 Professore di Composizione Architettonica presso l'Università «La Sapienza» di Roma, inizia un'intensa attività progettuale e curatoriale. Per approfondimenti sulla sua poetica si rimanda ai suoi testi: C. Dardi, *Semplice Lineare Complesso*, Magma editrice, Roma 1976; C. Dardi, *Architettura in forma di parole*, Quodlibet, Macerata 2009.

² C. Dardi cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, p.137.

³ *Ibidem*.

retrostante della mostra personale dell'architetto.

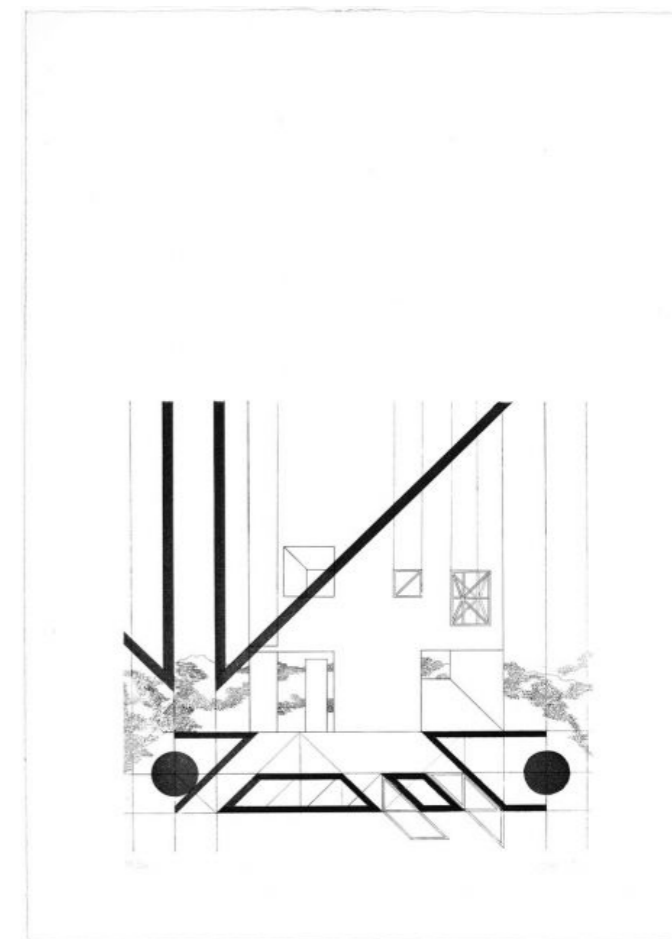
Dardi descrisse il suo progetto per la Biennale proprio come fosse stato la summa, il racconto, e allo stesso tempo sintesi, della sua operosità architettonica:

«Alla fine la facciata progettata per la "Strada Novissima" poteva essere letta come operazione di recupero autobiografico ... Da un lato la rottura, la scompaginazione, la scoperta della cavità, la luce come soluzione di continuità delle compatte masse murarie dei primi progetti (la casa Vidali a Cervignano del Friuli o il museo della Resistenza a Trieste, alla risiera di San Sabba); dall'altro alla domanda di razionalità e di ordine, la geometria sottesa all'impianto, i tagli netti, le superfici polite dei progetti primari (il teatro di Udine o il passaggio attraverso lo stretto di Messina). Tra queste elementi, tra le due linee di lavoro si affaccia il tema dei tralici spaziali: la tecnologia delle strutture leggere di fronte ai problemi di composizione architettonica»⁴.

Dardi dimostrò una certa fedeltà al modernismo, in particolar modo di impronta lecorbusierana, e nel saggio proposto per il catalogo della Biennale affrontò il tema centrale della manifestazione secondo la sua personale interpretazione: «La storicità dell'architettura è anche storicità della luce che trascorre sulle sue superfici: è storicità dell'incontro e modulazione tra i solidi platonici e la luce; la luce netta e assoluta che taglia e inquadra piani e volumi di un tempio neoclassico, di un palazzo rinascimentale o di una villa razionalista; la luce ambigua e vibrante di una chiesa manierista, di una piazza barocca, di una strada medievale»⁵.

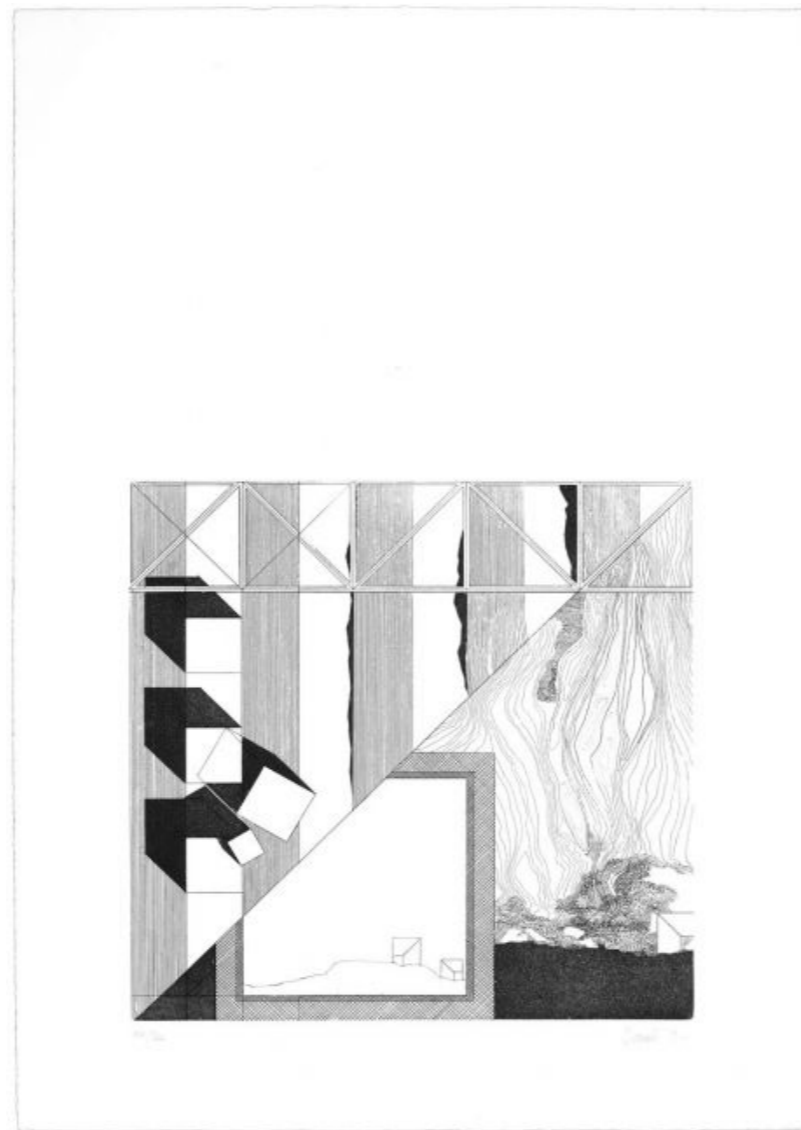
⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

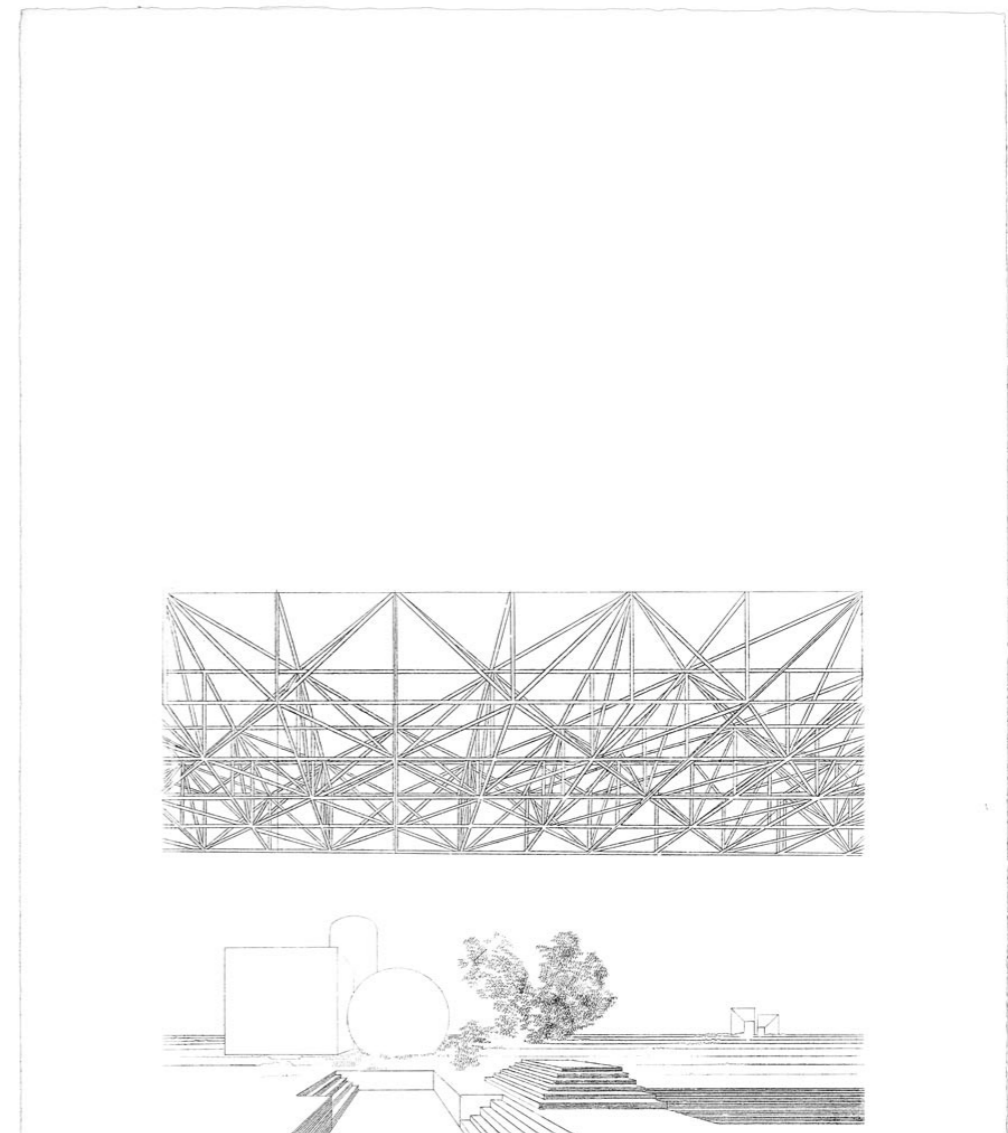


Costantino Dardi. Acquafornte e acquatinta su carta pescia, 1981.

La mostra personale retrostante dedicata all'architetto si sviluppava su un lungo tavolo sul quale era esposta una selezione di alcuni suoi disegni e progetti. Questo fatto fu l'unico aspetto realmente postmoderno della partecipazione di Dardi, ovvero la sua attenzione per il disegno come «uno straordinario strumento di ricerca e mezzo di comunicazione»⁶. Ma a tal proposito Dardi chiarì la sua posizione in merito alla relazione tra architettura e rappresentazione: «Le architetture disegnate o dipinte, esposte o stampate, riprodotte o esibite, troppo spesso chiudono la ricerca appena raggiunto un risultato valido entro l'universo della rappresentazione. L'architettura non si rappresenta: l'architettura si presenta, l'architettura è»⁷.



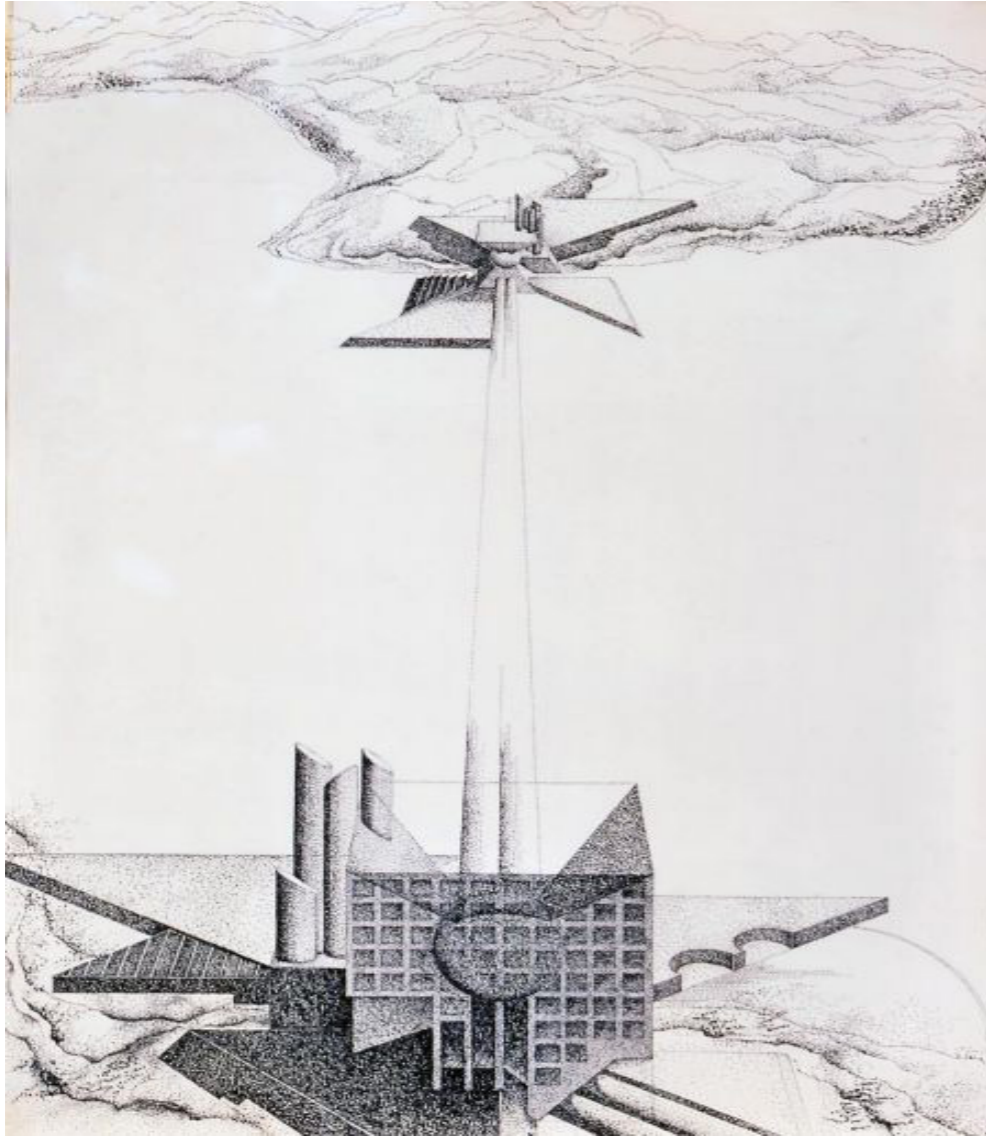
Costantino Dardi. Acquafornte e acquatinta su carta pescia, 1981.



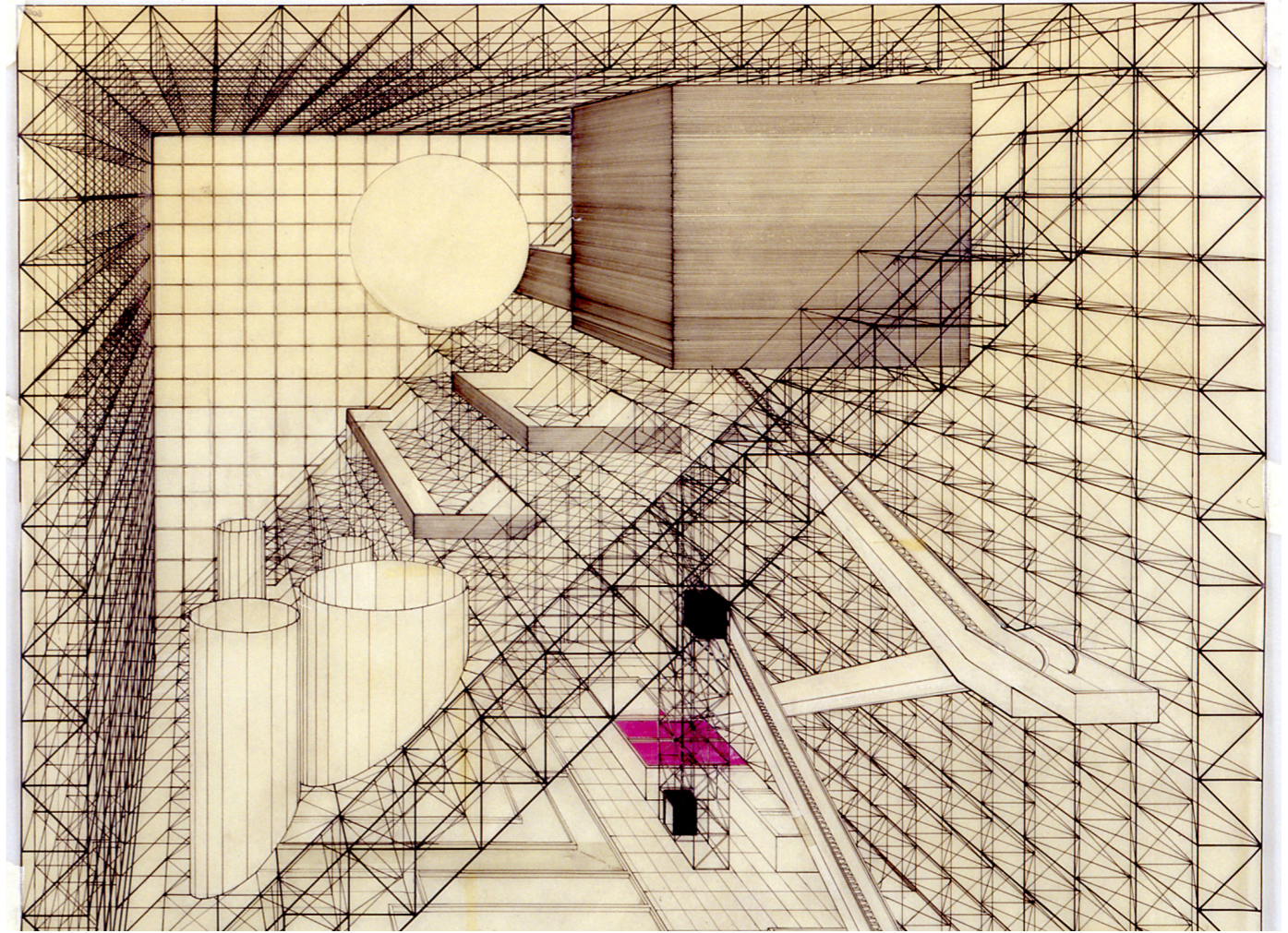
Costantino Dardi. Acquafornte e acquatinta su carta pescia, 1981.

⁶ *Ibidem.*

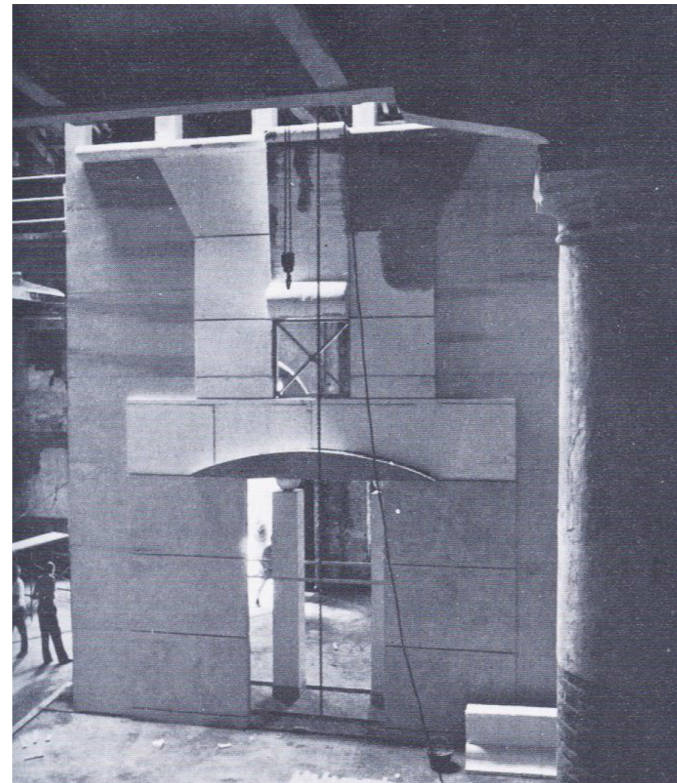
⁷ *Ibidem.*



Costantino Dardi. Ponte sullo stretto di Messina, 1969.

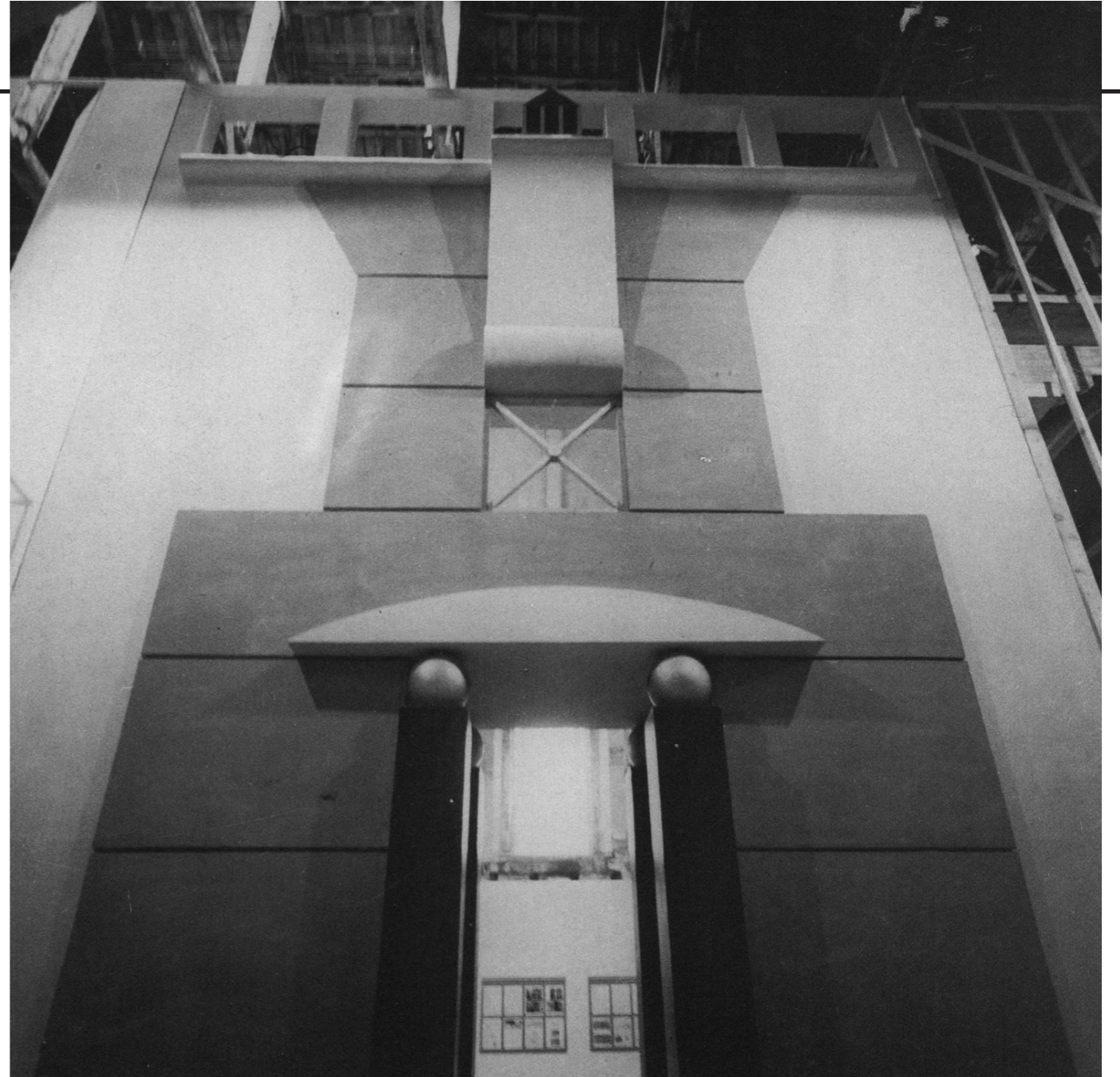


Costantino Dardi, Padiglione Italiano all'Expo di Osaka, 1968.



Ritratto di Michael Graves.

Dettaglio della facciata di Costantino Dardi in costruzione,
Strada Novissima 1980.



La facciata di Michael Graves¹ era costruita sulla base di una composizione classica e simmetrica, ed era contraddistinta dall'uso di colori chiari e brillanti. Il fronte ricordava i giochi da costruzione, in blocchi in legno, dei bambini. Essa, dunque, si serviva di un linguaggio semplice per esprimere, invece, un'idea di monumentalità e d'ingresso.

Seguendo la tradizionale tripartizione classica, essa era coronata da una allegorica "prima casa". Ci sono pervenuti diversi disegni preparatori di Graves: egli produsse più di un progetto per la facciata e tutti erano delle variazioni - pur presentando piccole differenze tra loro - sullo stesso tema; tutti richiamavano il progetto per l'"Edificio per attrezzature pubbliche"² a Portland (1979).

Nel 1980 Michael Graves era un architetto noto e ben affermato negli Stati Uniti, e il suo stile era pienamente sviluppato. Nel 1977, egli aveva abbandonato l'astratto ed ideale linguaggio modernista, che lo accumulava agli altri componenti del gruppo dei "New York Five"³, ed aveva approcciato una nuova maniera di pro-

gettazione che conducesse ad un'architettura più figurativa ed iconica. Di fatto egli sviluppò un linguaggio architettonico che si componesse di diversi elementi architettonici, usati come "parole" nella costruzione dell'edificio/testo.

«Se si considerasse che l'interesse principale del linguaggio dell'architettura è la rappresentazione metaforica dell'uomo e del paesaggio si potrebbe forse usare questo semplice linguaggio di base in modo che esprima non solo idee semplici, ma anche complesse e poetiche [...] L'architettura moderna, come la conosciamo nella sua attitudine ad alterare lo stato dell'arte precedente, si basa in parte sull'indebolimento di elementi figurativi a favore di geometrie, non-figurative o astratte.

Le componenti dell'architettura, che sappiamo derivare non solo da necessità pragmatica ma anche da fonti simboliche, costituiscono un gruppo selezionato di elementi particolari [...] Sono elementi semplici: pareti, pilastri, soffitti, piani, porte, finestre [...] Ipotizzo che le qualità figurative di questi elementi e ciò che questi caratterizzano o configurano derivano dall'assunzione della figura umana rapportata ad essi [...] Tuttavia proprio quando si ha interesse a rendere più figurative le basi di lettura, di comunicazione, di azione, che si svolge all'interno della composizione architettonica, si dovrebbe fare anche attenzione che la composizione non sia così letterale da poter avere un'unica lettura o somiglianza. La composizione deve poter avere anche altre chiavi di lettura»⁴.

nel 1967, e successivamente nel libro *Five Architects* (1972). Noti anche come "Whites" professavano un nuova forma di modernismo architettonico, puramente estetica e indifferente a fattori contestuali e funzionali. Per approfondimenti: MOMA, *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hajduk, Meier, Wittenborn*, New York 1972.

⁴M. Graves cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, p.170.



Vista prospettica della Strada Novissima, Biennale di Venezia 1980.
Immagine da Archivio personale di Paolo Portoghesi.

¹ Architetto statunitense (1934-2015), ha studiato prima all'Università di Cincinnati e poi all'Università di Harvard. Svolse l'attività professionale a Princeton (New Jersey) dal 1964, dove diresse lo studio Michael Graves & Associates. Fu Professore emerito all'Università di Princeton. Per approfondimenti: K. V. Nichols, P. J. Burke, C. Hancock, *Michael Graves: costruzioni e progetti degli anni '80*, F. Motta, Milano 1991; M. Graves, *Michael Graves: selected and current works*, Images Publishing, Mulgrave 1999; J. Iovine, *Michael Graves*, Chronicle books, San Francisco 2002.

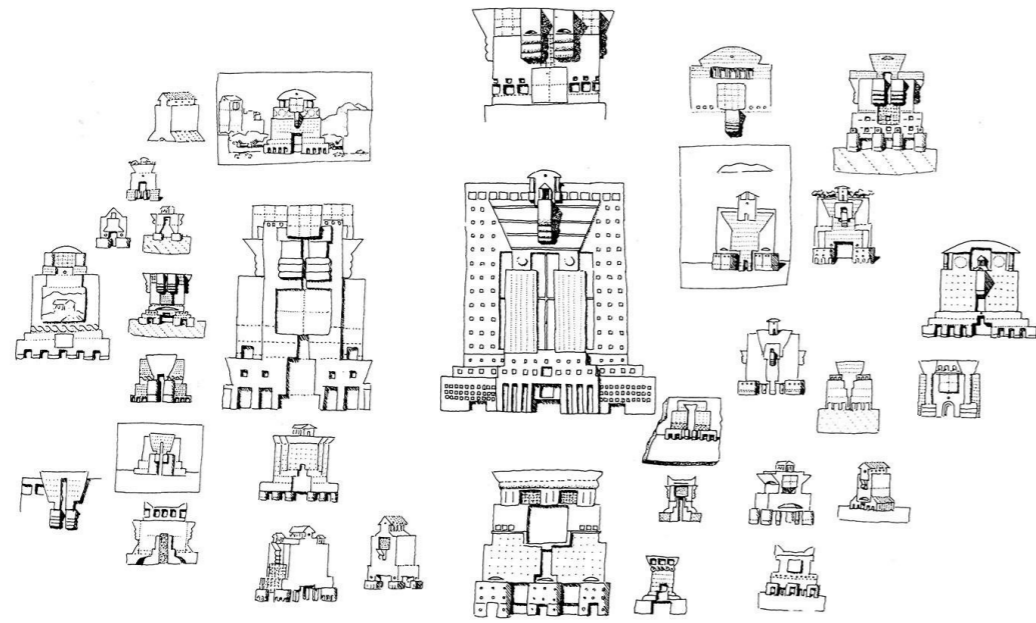
² Edificio municipale costruito da Michael Graves a Portland (Oregon) e considerato uno dei manifesti del Postmodernismo. Per approfondimenti: M. Graves, *Michael Graves: buildings and projects 1966-1981*, Rizzoli International Publications, New York 1982; Bosker, Gideon and Lena Lencek. *Frozen Music: A History of Portland Architecture*. Western Imprints, The Press of the Oregon Historical Society, Portland 1985.

³ Gruppo di cinque architetti (P. Eisenman, M. Graves, C. Gwathmey, J. Hejduk, R. Meier) il cui lavoro apparve per la prima volta nella mostra al MOMA, organizzata da A. Dexler,

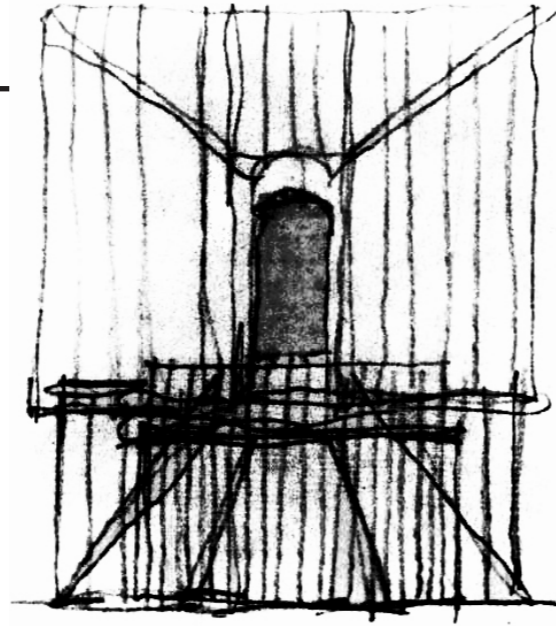


Dettaglio dell'ingresso/portale della facciata di Michael Graves, 1980.

Dettagli superiore del coronaento di facciata.
Immagini da Archivio personale di Paolo Portghesi.



Studio di Facciata del Portland Building, 1980.
Michael Graves.
Disegno Prospettico del Portland Building, 1982.



Schizzo della Facciata di Frank O. Gehry.

Vista prospettiva della facciata di F. O. Gehry in costruzione,
Strada Novissima 1980.



La facciata di Gehry¹, rivelandosi l'unico caso proposto di struttura leggera e trasparente, per di più perfettamente inserita nel contesto delle Corderie, sembrava trovarsi «solo forzatamente presente sulle pagine policrome dedicate a quella Via dove era stata chiamata la crema del Postmodern internazionale»².

Nel suo testo esplicativo, assunto come dichiarazione d'intenti, Gehry spiegò in modo chiaro i principi su cui si fondava il suo progetto di facciata:

«La facciata da me concepita per la mostra veneziana è fatta di sottili assi di legno grezzo connesse nel modo tradizionale delle abitazioni popolari californiane. Dovrebbe essere una sorta di disegno in prospettiva fatto di un materiale che è fondamentale e significativo nell'architettura del mio paese. Questa tecnica costruttiva, naturalmente, è usata da secoli in quelle parti del mondo in cui c'è disponibilità di legno, ed è pertanto ancora più significativa. Essa ha interessato e continuerà a interessare molte vite [...] Nel disegnare la struttura lignea per la mostra ho usato le tradizionali tecniche di sostegno diagonale per dare rigidità alla struttura e tracciare linee prospettiche che inquadrano la finestra delle Corderie situata nel muro esterno dello spazio a me destinato»³.

¹ Architetto di origine canadese (1929) ma di adozione americana, noto per il suo approccio scultoreo e organico alla progettazione, è tra i massimi esponenti del Decostruttivismo. Si laureò in Architettura nel 1954 all'University of Southern California, e frequentò corsi di specializzazione in pianificazione urbanistica alla Harvard Graduate School of Design. Nel 1962 aprì il suo studio professionale a Santa Monica. Parallelamente alla sua attività professionale, condusse una carriera accademica che lo portò ad insegnare in diverse Università americane. Vinse il Premio Pritzker nel 1989 e il Leone d'oro alla carriera alla Biennale di Architettura di Venezia del 2008. Vive e lavora negli Stati Uniti. Per approfondimenti: *Frank O. Gehry: tutte le opere*, Electa, Milano 1998; G. Celant, *Frank O. Gehry*, 24 Ore Cultura, Pero 2012.

² L. Rubino, *Frank O. Gehry special*, Kappa, Roma 1984.

³ F. O. Gehry cit., in *Catalogo della Mostra La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La

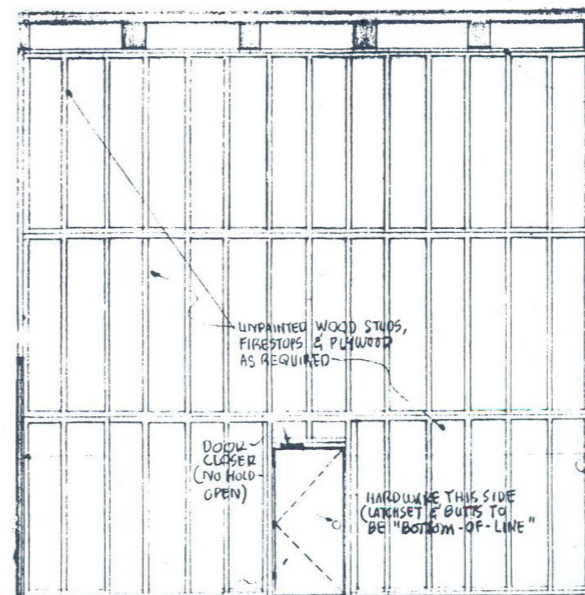
L'innovazione e l'originalità della facciata proposta dall'architetto americano, che esibiva un deciso carattere californiano – esibendo una struttura portante della tipica tecnica costruttiva americana, il “balloon frame system” –, risiedeva nella sua trasparenza e permeabilità visiva e fisica. L'uso di una semplice struttura di legno permise a Gehry di sperimentare l'idea di usare tecniche di falegnameria grezza come prodotto finito, interessante per l'immediatezza, la velocità e l'autenticità di una tale costruzione.

«Un'idea irresistibile per me è operare nell'area di una continua dichiarazione di principi architettonici, creare spazi ispirati, qualcosa di bello, usando magari le più semplici tecniche correnti nella speranza che la buona architettura possa diffondersi sempre di più»⁴.

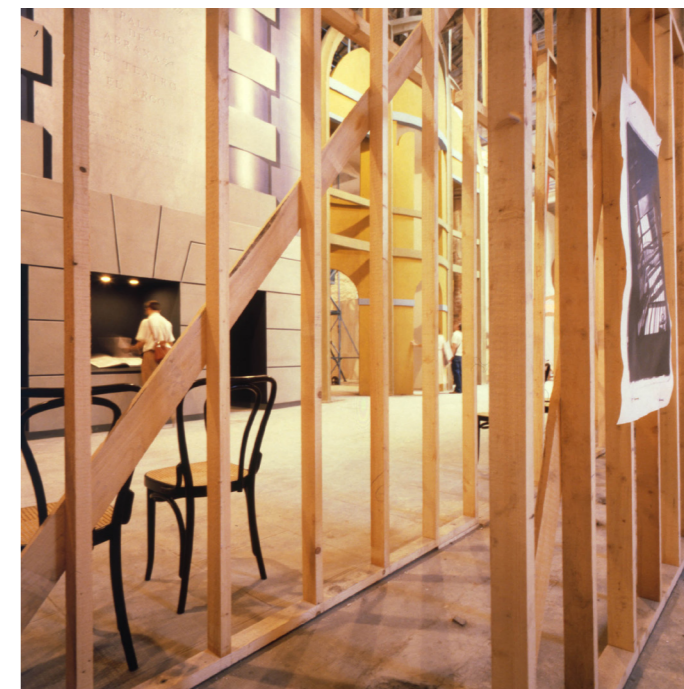
Tra i vari partecipanti, Gehry era considerato uno semi-sconosciuto: nel 1979, anche se già a cinquant'anni compiuti, non era ancora un architetto molto noto nella scena architettonica internazionale, a dispetto di un'attività architettonica piuttosto prolifica. La sua nomina, infatti, non fu certamente percepita come una scelta ovvia da inserire tra i partecipanti alla “sfilata” postmoderna della «Via Novissima».

Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, p.154.

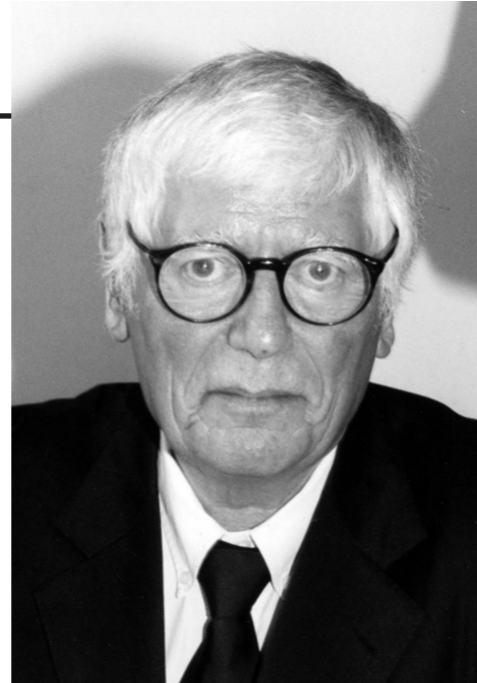
⁴ *Ibidem*.



F. O. Gehry, Disegno tecnico della Facciata, Biennale di Venezia 1980.



Dettaglio telaio della Facciata di Gehry, Strada Novissima, Biennale di Venezia 1980. Immagine da Archivio personale di Paolo Portoghesi.



Ritratto di Oswald M. Ungers.
Vista frontale della facciata di O. M. Ungers.
Strada Novissima 1980.



La facciata di Ungers¹ si presentava come una celebrazione della forma della colonna, rifacendosi in particolare alla sagoma della colonna tuscanica della Corderia stessa. La parete piana della facciata era stata intagliata in modo da creare un'apertura conformata proprio a "colonna" e che serviva da stretta porta d'accesso allo spazio espositivo retrostante. La facciata pensata dall'architetto tedesco utilizzava la massima altezza consentita dal regolamento e mostrava il mezzanino e il muro finestrato posteriore delle Corderie, per mezzo dell'apertura praticata sul fronte.

La mostra personale dell'architetto era costituita dall'esposizione di modelli in legno su basamenti bianchi, rappresentanti alcuni suoi prototipi di case, messi in relazione ad alcune fotografie di un tipico paesaggio tedesco/germanico, per sottolineare il rapporto tra progetti e il loro ambiente.

Nello scritto inserito nel catalogo, Ungers tratta in merito al «diritto dell'architettura a un linguaggio autonomo»². Il suo discorso parte da considerazioni sull'idea che l'architettura non si esaurisca in questioni puramente materiali a cui sicuramente l'attività edificatoria è legata, ma che «al di sopra delle leggi costruttive, della considerazione di necessità umane e dell'effetto

utile, c'è l'esigenza imperativa della configurazione formale; ed in questo risiede la responsabilità spirituale dell'architetto»³. Si trattava, dunque, di una denuncia della perdita di valori simbolici e spirituali dell'architettura, attribuita al «completo fallimento dell'architettura moderna nel trasmettere i modelli culturali del nostro tempo in simboli formali»⁴, e allo stesso tempo, invece, Ungers poneva l'accento sull'essenza dell'architettura che si scopre sempre impegnata in un «continuo processo di tensione dialettica tra la volontà creativa e il calcolo intellettuale, tra ideazione e aderenza funzionale, tra fantasia e realtà, ogni teoria tende a distinguere tra le conoscenze ed esperienze di ordine pratico e il sapere intellettuale»⁵.

Ungers ripercorre, in una breve digressione storica, le origini dell'attuale pensiero architettonico che sostanzialmente si formulava a partire dalla separazione tra le "arti indipendenti", o pure, e le "arti dipendenti", o applicate. L'architettura è inclusa in quest'ultimo gruppo, poiché nelle sue realizzazioni viene perseguita un'intenzione o uno scopo.

«Questa separazione ha determinato il pensiero architettonico fino ai giorni nostri. [...] una appassionata antipatia e inimicizia contro la bella apparenza, l'effetto formale e la finzione ideale. Si può anche comprendere perché la distinzione tra "arte pura" e "arte indirizzata a uno scopo" abbia portato ad una generale controversia tra i teorici dell'architettura, e perché si sia estesa la tendenza a considerare l'arte pura un oggetto privo di funzione, e a squalificare, giudicandola imperfetta ed estranea all'arte, ogni attività vincolata a uno scopo, come l'architettura, nonché a diffamare come formalista, individualista e utopista chiunque sia dell'opinione che l'architettura è arte»⁶.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

¹ Architetto tedesco e teorico dell'architettura (1926-2007), considerato il maestro del Neorazionalismo tedesco del secondo dopoguerra. Studiò architettura dal 1947 al 1950 alla Technische Hochschule di Karlsruhe. Proprio nel 1950 aprì il suo studio di architettura a Colonia, dando avvio alla sua intensa attività professionale. Nel 1963 intraprese l'attività didattica alla Technische Universität di Berlino. Dagli anni '70, dopo aver ottenuto la licenza di architetto nello Stato di New York, insegnò anche in America ad Harvard e a Los Angeles. Tutta la sua attività pratica fu sostanziata da densi scritti teorici per le maggiori testate di architettura. Per approfondimenti: M. Kieren, *Oswald Mathias Ungers*, Zanichelli 1997.

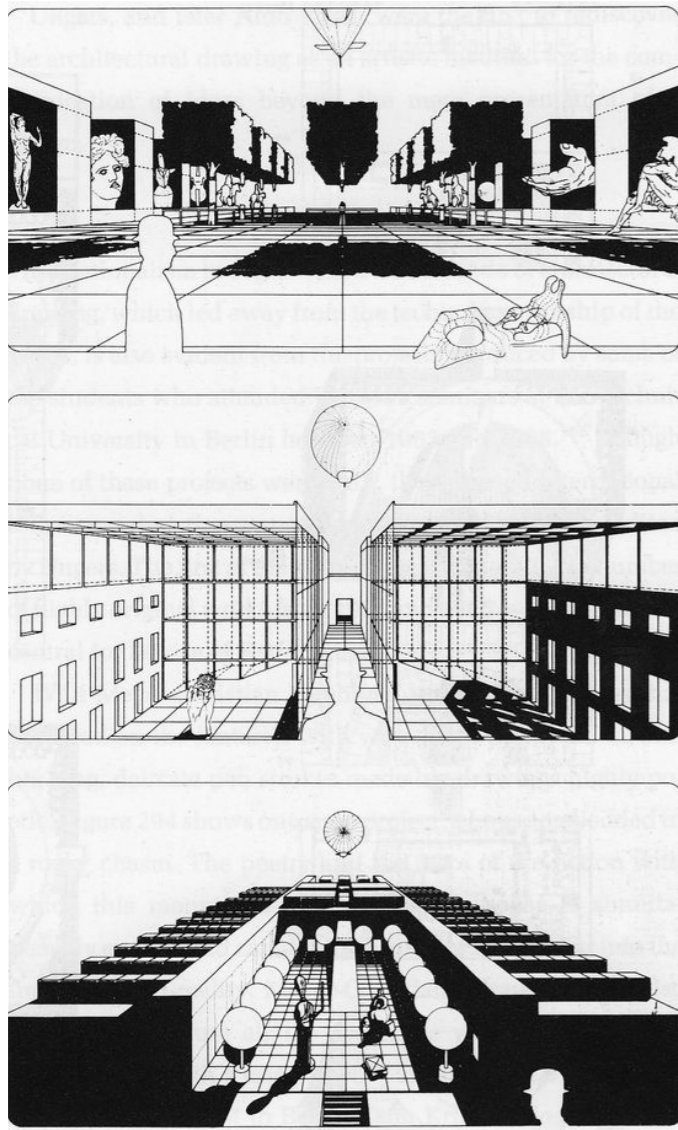
² O. M. Ungers cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, p.319.



Oswald M. Ungers.

Vista Facciata sulla Strada Novissima.

Immagine da archivio personale di Paolo Portoghesi.



Oswald M. Ungers.
Disegni prospettici del Ludwig Museum, Colonia (Germania) 1976.

L'architettura, intesa come "arte applicata" e dunque associata alla formula dell'"arte vincolata ad uno scopo" e del "funzionalismo", è stata assimilata ad un oggetto della produzione industriale o artigianale e così percepita anche a livello dell'uomo comune.

Ma Ungers propone una rivalutazione degli attributi originari dell'architettura - quelli fondamentali della teoria vitruviana di *Firmitas*, *Utilitas*, *Venustas* - che sintetizzati nell'oggetto architettonico, lo caricano di valore:

*«Firmitas, Utilitas, Venustas, cioè stabilità costruttiva, appropriata disposizione dello spazio e bellezza esteriore, sono i tre principi di pari dignità secondo i quali già Vitruvio qualificava l'architettura. [...] è comunque certo che questi tre elementi: costruzione, spazio e forma, sono i veri elementi fondamentali del linguaggio architettonico. Il loro diritto all'autonomia sussiste indipendentemente dalle condizioni sociali, politiche ed economiche che di volta in volta si presentano»*⁷.

Passando in rassegna i tre principi fondamentali della disciplina architettonica Ungers ne spiegava l'importanza nell'ottica di restituire, a pieno titolo, all'architettura il suo posto nella sfera artistica. Così riguardo alla prima componente, ovvero la "forma/venustas", affermava che la qualità estetica di un fatto architettonico non si limita ai suoi aspetti materiali e contingenti, ma è legata anche, e soprattutto alla sua capacità espressiva ed emozionale.

«La forma descrive la qualità visiva dell'architettura. [...] Il linguaggio formale dell'architettura non è - come comunemente si assume - funzione di condizioni empiriche comunque si presentino, ma esprime il valore estetico dell'architettura come fatto specifico. [...] che suscita il sentimento fantastico. È la modalità espres-

⁷ *Ibidem.*

*siva dell'architettura che trasferisce l'"utile al" nel territorio del ludico e, con ciò, dell'arte. Con i mezzi del linguaggio formale, funzioni e costruzioni vengono trasformate artisticamente così come si trasformano suoni in musica, parole in letteratura e colori in quadri. La comunicazione di idee ed esperienze mediante il linguaggio della forma è uno dei presupposti essenziali dell'architettura»*⁸.

Riguardo lo "spazio/utilitas", seconda componente dell'architettura, Ungers ne affrontava la questione ampiamente discussa dell'influenza del rapporto tra forma e funzione nella conformazione spaziale di un'architettura.

*«[...] la validità di determinate forme spaziali, non dipende soltanto dalle funzioni, e la tipologia dell'edificio manifestamente prevale sulla funzione. [...] Perciò l'elemento creativo dell'architettura non può certo essere la funzione, bensì l'idea dell'edificio, il vero e proprio progetto. [...] l'architettura è indipendente dallo scopo; non perché non sia utilizzabile, bensì nel senso che la sua dimensione peculiare si manifesta indipendentemente da costrizioni esterne»*⁹.

Infine trattava la terza componente dell'architettura, la "costruzione/firmitas", che nonostante la sua supposta supremazia su spazio e forma, data da «l'idea che l'architettura è in sostanza l'abilità di comporre in un tutto elementi costruttivi diversi» e dalla consapevolezza di non essere soggetta a condizioni temporali, a differenza di uso e funzione. Nel dibattito del XIX secolo sulla questione dell'architettura intesa come «prodotto esclusivo di costruzioni logiche e di una tecnica edificatoria conforme alla specificità del materiale» e sull'idea dell'ingegneria e di un'etica del costruire che si esprimeva in concetti come onestà, chiarezza, pulizia e genuinità, Ungers ritrovava le origini della dogmatiz-

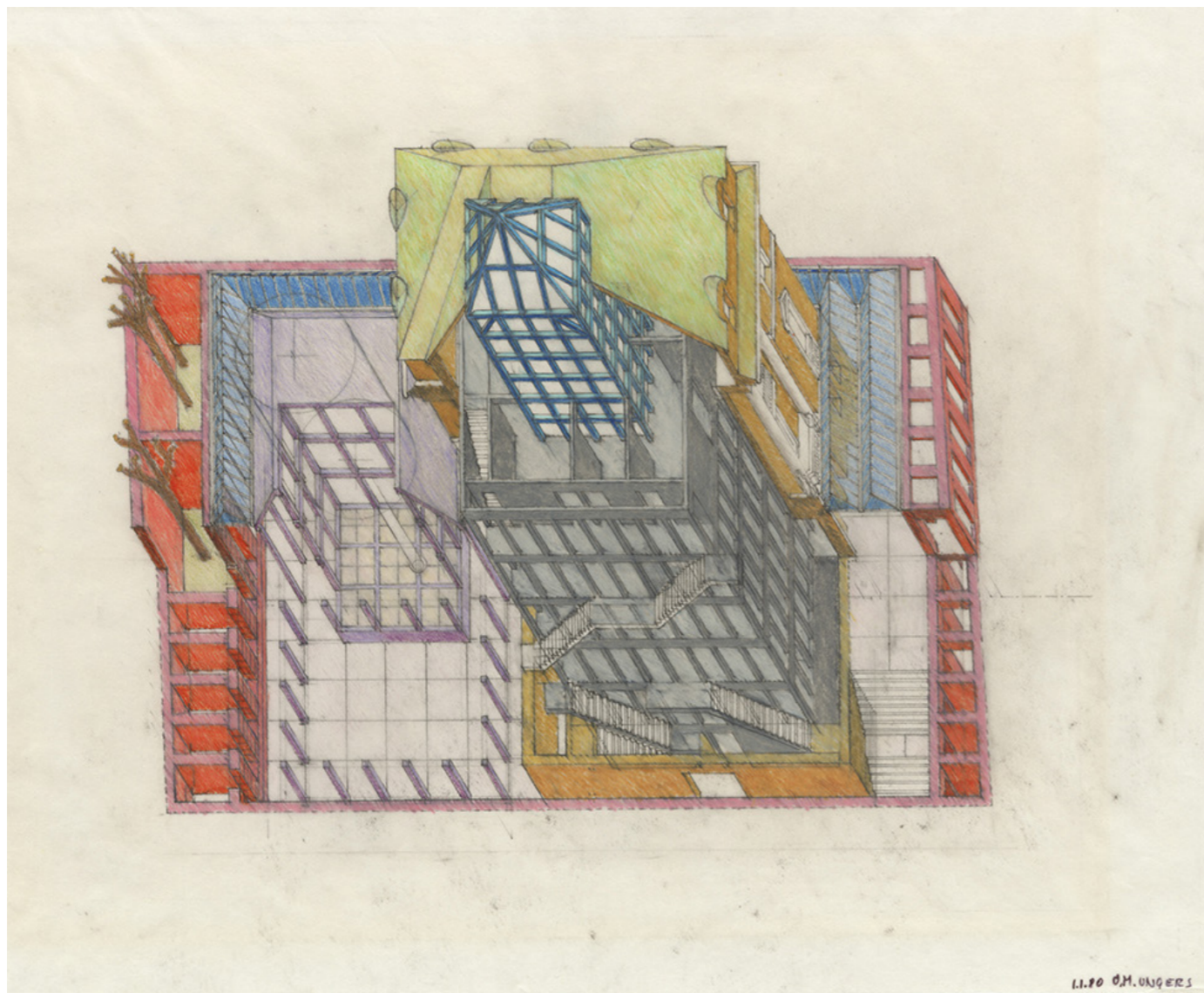
⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

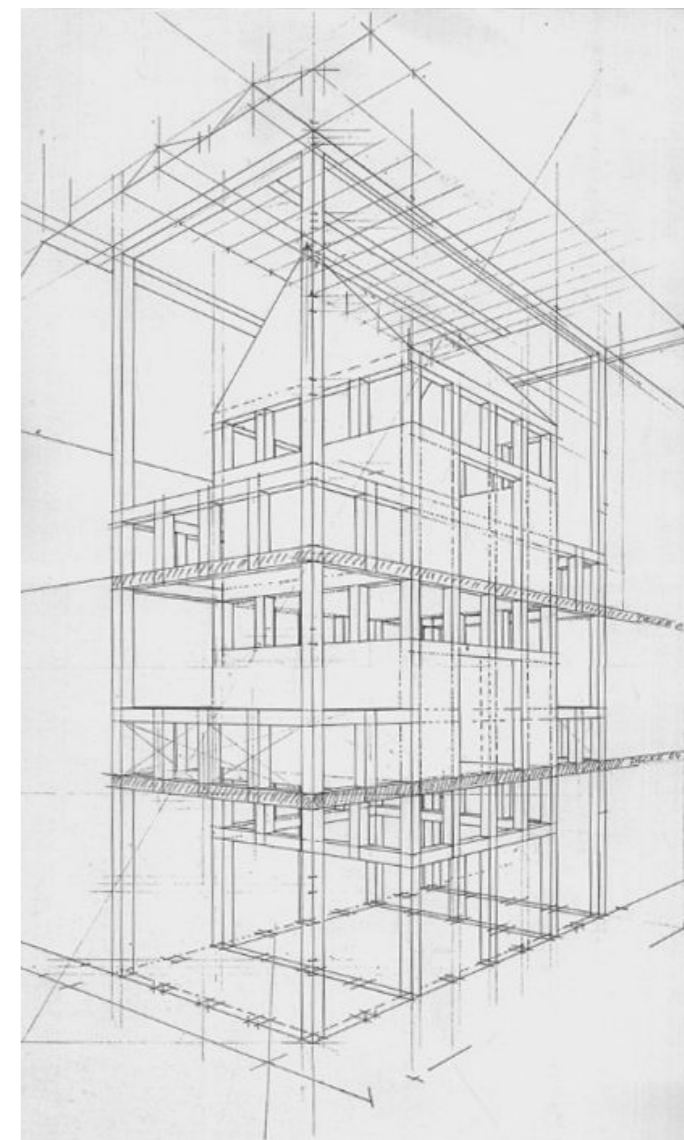
zazione dell'architettura moderna alla quale opponeva la riscoperta contemporanea della vera essenza del fare architettonico e la riconquista del suo potenziale di riforma sociale e ambientale.

*«Si incomincia a capire che la forma di un edificio contiene in sé molto di più del giusto impiego dei materiali o della matematica delle strutture statiche. Si incomincia a riscoprire che l'architettura può essere portatrice di valori spirituali e che è capace, esattamente come qualsiasi altra arte, di manifestare emozioni. Dopo una lunga fase di dipendenza dottrinale dai dogmi dell'architettura moderna, oggi ciò che conta è di riacettare l'architettura come arte. Con ciò l'architettura si riallaccia [...] alla sua tradizione e alla sua vera missione sociale. L'architettura ha la capacità - come tutte le altre arti - di liberare l'ambiente umano e l'esistenza dal grigio della banalità quotidiana e dalla trivialità del reale, e di trascendere artisticamente le coazioni della necessità materiale. Con ciò l'architettura, non solo contribuisce in misura rilevante a modellare l'ambiente umano, ma torna ad assumere la responsabilità umanistica che le spetta»*¹⁰.

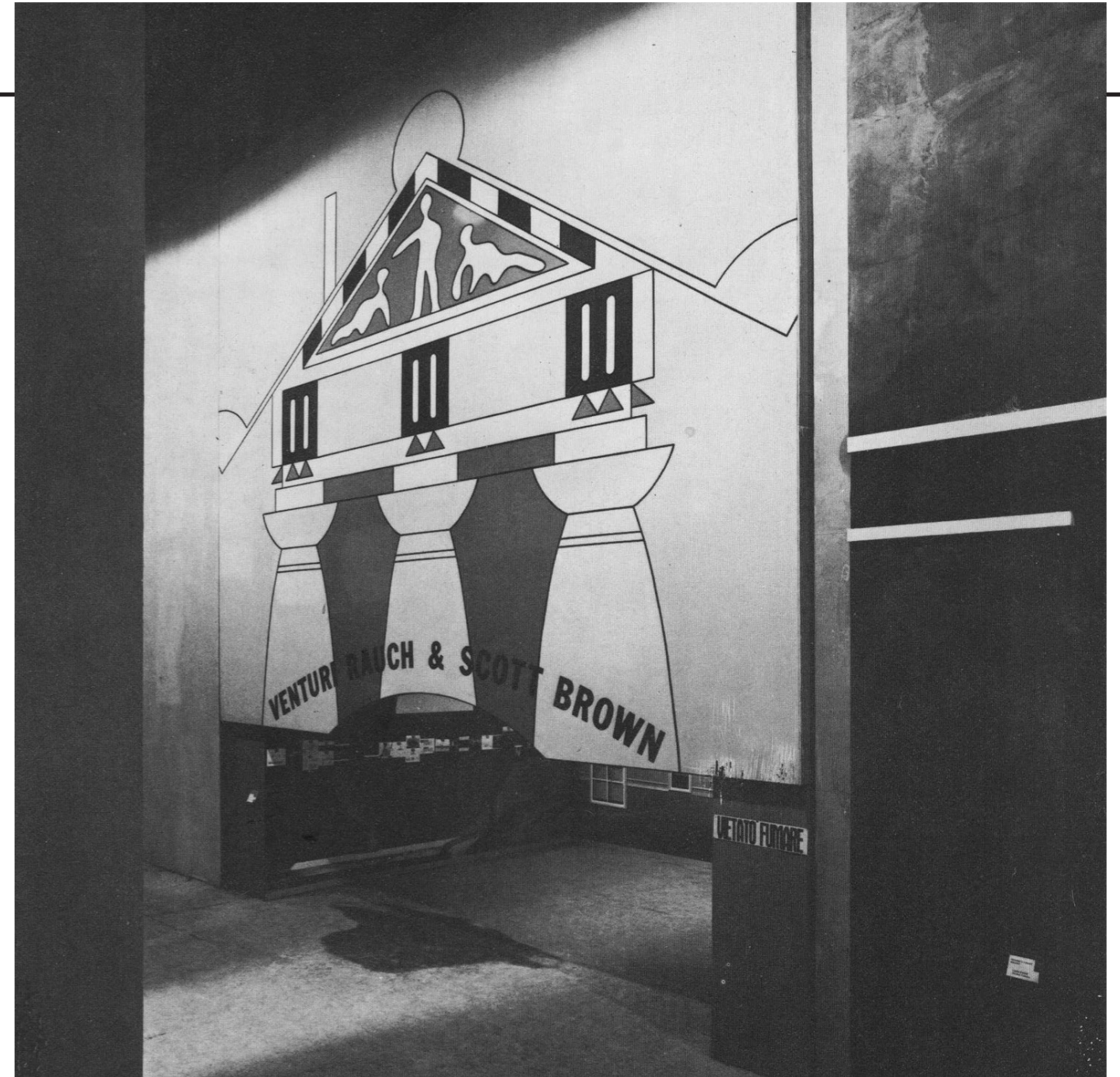
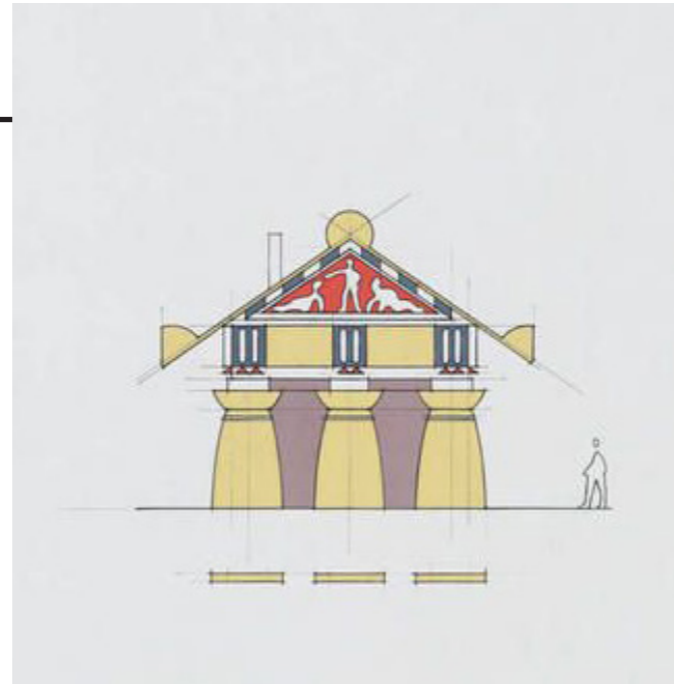
¹⁰ *Ibidem.*



Oswald M. Ungers.
Disegno assometrico a colori del Deutsches Architekturmuseum.
Francoforte (Germania) 1979-1984.



Oswald M. Ungers.
Disegno assometrico Deutsches Architekturmuseum.
Francoforte (Germania) 1979-1984.



Venturi - Rauch - Scott-Brown
Progetto di Facciata per l'Eclectic House 1977.
Vista Facciata sulla Strada Novissima, 1980.

La facciata di R. Venturi¹/J. Rauch/D. Scott Brown² era un chiaro esempio della tipica forma di “ironia” americana determinata dall’uso disinibito e libero degli archetipi. Charles Jenck’s descrisse la facciata di Venturi/Rauch/Scott Brown come un «esplicito, brutto, disagiato e grottesco classicismo»³. La facciata proposta, infatti, rappresentava l’immagine deformata di un tempio classico, un esplicito richiamo al sistema trilitico colonna-trave-capitello. Sotto appariva, sullo sfondo, la rappresentazione della casa di Vanna Venturi⁴, opera emblematica dell’architetto americano. I muri laterali dell’area espositiva retrostante, di 42 metri quadri, erano ricoperte da una rappresentazione di un parcheggio pieno di automobili Buick e, a livello dell’occhio, una serie di immagini in bianco e nero. I muri erano completamente rivestiti; lo spazio era sovraccaricato con informazioni e nulla nella stanza era lasciato alla rivela-

zione dell’architettura dell’Arsenale. Come padri spirituali dei “Greys”⁵, loro erano considerati dei precursori, figure riconosciute del neo-nato movimento postmoderno. Inoltre erano anche tra i maggiori sostenitori del “ritorno della strada”. La loro partecipazione alla Biennale fu considerata essenziale e fu possibile grazie alla presenza del critico Vincent Scully, grande patrocinatore della loro architettura⁶.

«Per i miei insegnanti di Princeton, John Labatut e Donald Drew Egbert, il passato era un importante fonte di idee ed esempi alla quale si rivolgevano con facilità e naturalezza nel tentativo di capire ed insegnare l’architettura contemporanea. Ne venne che io come studente, e più tardi noi come atelier, fin dall’inizio della nostra carriera, abbiamo messo in relazione architettura passata e presente, nel nostro pensiero e nel nostro lavoro»⁷.

L’attenzione alla storia e al tema generale della Biennale, dunque, era molto presente, già dai tempi della sua formazione, nell’attività di ricerca di Venturi che nel 1966 fu autore del libro “*Complexity and Contradiction in Architecture*”⁸: nel testo teorico egli faceva affidamento sull’analogia storica come metodo di critica e di teoria della forma architettonica. Nel successivo “*Learning from Las Vegas*” (1972), scritto in collaborazione con Denise Scott-Brown e Steven Izenour, Venturi prese Las Vegas come tramite per lo studio del simbolismo

in architettura, arrivando anche a teorizzare l’«appliqué architettonico che richiama storie e luoghi, e che si pone come elemento distinto dalla struttura, dalla funzione e dalla forma della costruzione su cui si trova»⁸. E anche la produzione architettonica di Venturi è sempre stata ricca di elementi simbolici e di forme “storiche”.

¹ Architetto statunitense (1925) considerato tra i teorici del post-moderno in architettura. Formatosi alla Princeton University, ha lavorato negli studi di E. Saarinen e L. I. Kahn; dal 1964 è titolare, con J. Rauch, di uno studio a Philadelphia, al quale è associata anche la moglie D. Scott-Brown dal 1967. Attraverso la sua attività didattica (Yale, Harvard, Princeton, ecc.), teorica e progettuale, ha ricercato un nuovo modo di concepire l’architettura, basato sul ruolo del colore e della decorazione, sul simbolismo, sulla dialettica tra arte colta e popolare e passata. Tra gli scritti più significativi: *Complexity and contradiction in architecture* (1966); *Learning from Las Vegas* (1972); *Architecture as signs and systems. For a mannerist time* (2004).

² Studio Venturi, Rauch & Scott Brown, fondato a Philadelphia dal 1967 (dal 1989 Venturi, Scott Brown & Associates). Nel 2005 in Italia è stato pubblicato *Saper credere in architettura. Quarantaquattro domande a VSBA*. Lo studio ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti tra cui il premio Pritzker nel 1991.

³ C. Jencks, *The language of post-modern architecture*, New York 1977.

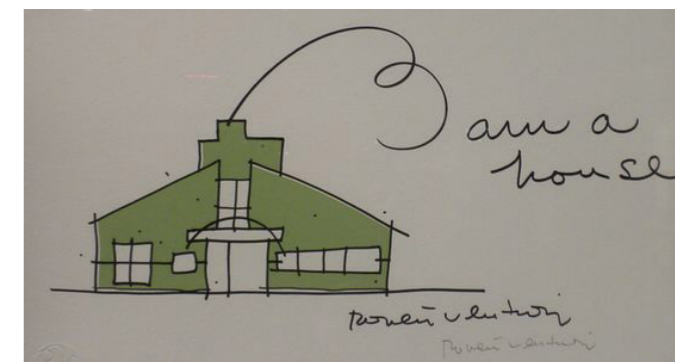
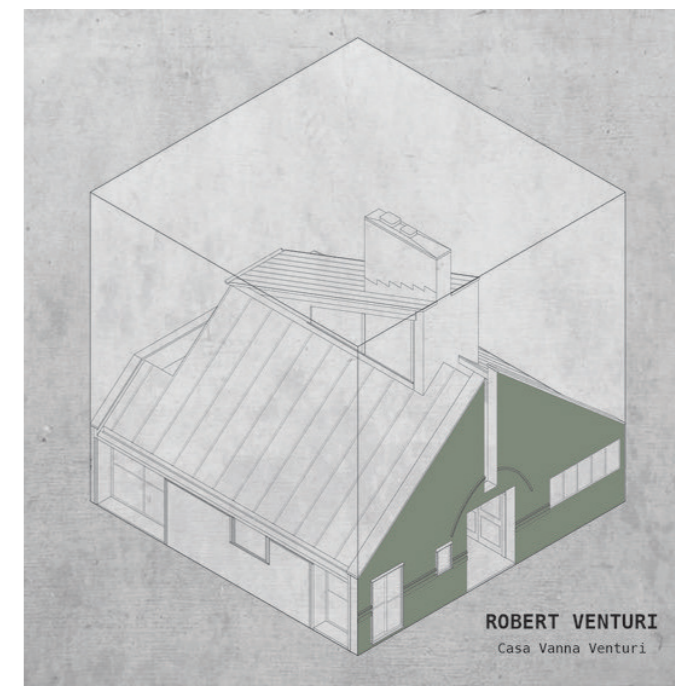
⁴ R. Venturi, Casa Venturi, Chestnut Hill (Penn.), 1962. Per approfondimenti: F. Schwartz, V. J. Scully, *Mothers house: the evolution of Vanna Venturi’s house in Chestnut Hill*, Rizzoli, New York 1992.

⁵ Gruppo di cinque architetti (R. Giurgiola, A. Greenberg, C. Moore, J. T. Robertson, R. A. M. Stern) che, in aperta opposizione all’architettura di pura estetica modernista dei “Whites”, promuovevano l’interesse per un’architettura spontanea, popolare e simbolica. La loro polemica si esprime attraverso una serie di saggi intitolata “*Five on Five*”, pubblicata sulla rivista «*Architectural Forum*» nel 1973.

⁶ R. Venturi cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, p.328.

⁷ *Ibidem*.

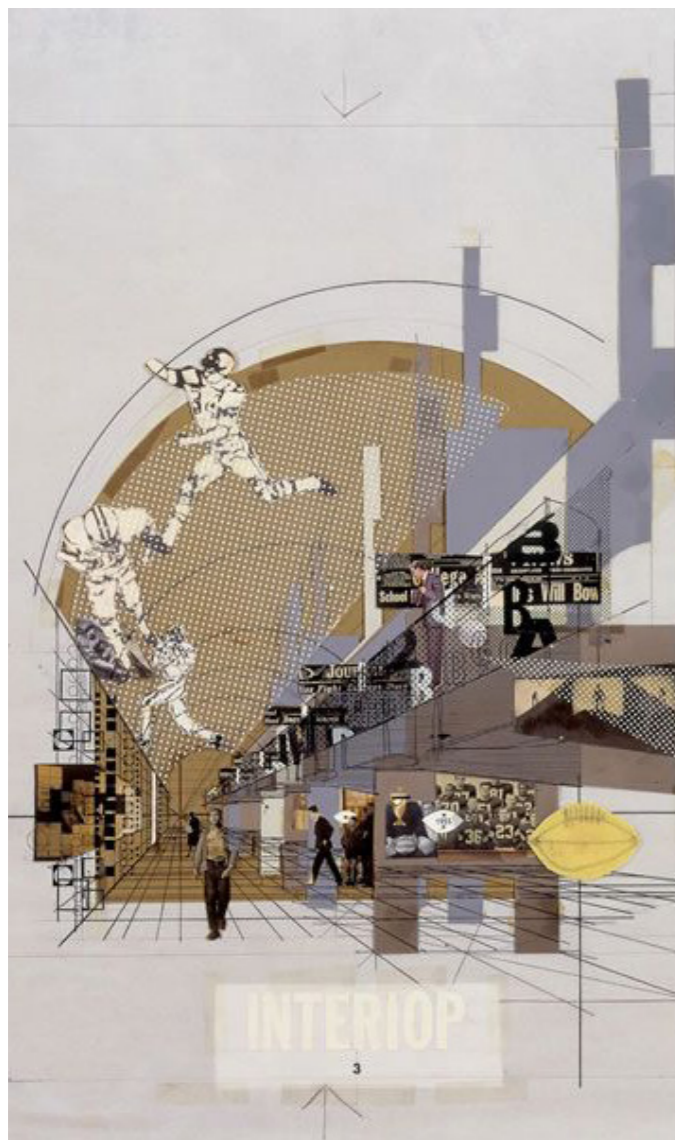
⁸ *Ibidem*.



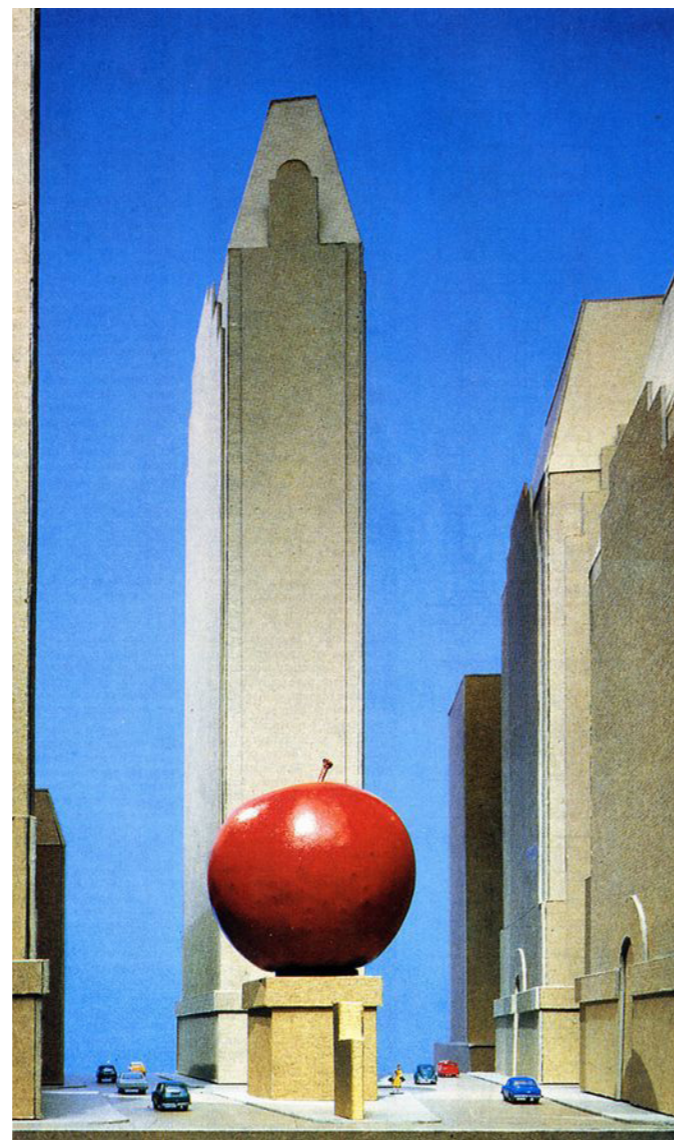
Robert Venturi.
Disegno Assonometrico e schizzo della Vanna Venturi House.
Chestnut Hill (Philadelphia, Pennsylvania) 1959-1964.



Venturi - Rauch - Scott-Brown
Vista Facciata sulla Strada Novissima, 1980.



Robert Venturi e Denise Scott-Brown.
National College Football Hall of Fame (Concorso), 1967.



Robert Venturi e Denise Scott-Brown.
Progetto per Times Square, "The Big Apple", New York 1984



Robert Venturi e Denise Scott-Brown.



Ritratto di Léon Krier.
Vista della facciata di L. Krier ,
Strada Novissima 1980.



La facciata di Krier¹ riproduceva realmente una casa e difatti intitolò il fronte “Casa Venezia”. Venne pensata dall’architetto come realizzata da veri materiali naturali, legno di quercia e stucco veneziano, perfettamente replicati nell’effetto visivo dalla manodopera di Cinecittà. Il fronte imitava le fattezze semplici ed austere di una normale casa, piuttosto classica, caratterizzata nella parte inferiore da un portale, diviso da un elemento verticale a “tridente”, e nella parte superiore da una stretta apertura sul mezzanino, con altre tre piccole aperture rettangolari sovrastanti.

Dietro la sua facciata, Krier esibì dei progetti che indagavano il tema della ricostruzione della città europea e della resistenza anti-industriale, dimostrando la sua tesi che «è possibile unire la grande maggioranza della popolazione attorno ad un “senso comune” che è ancora profondamente radicato nelle tracce rimaste e nel ricordo sempre presente delle città europee pre-industriali»². Si trattava di alcune varianti, o “contro-progetti”, al piano di ricostruzione di Brussels, sviluppati insieme agli studenti di Maurice Culot presso gli archivi di Architettura Moderna, in collaborazione con gruppi di residenti che lottavano per i diritti per la città.

«Essere riuscito a persuadere Maurice Culot ed i suoi collaboratori a presentare i propri lavori nello spazio messo a mia disposizione dalla Biennale di Venezia assume un significato che va oltre il nostro rapporto personale di amicizia o i limiti di qualche cricca internazionale.

¹ Architetto e urbanista lussemburghese (1946), considerato uno dei teorici più influenti del cosiddetto “New Urbanism” e della nuova architettura classica. Tra i suoi scritti: *Architettura. Scelta o fatalità* (1995); *Antiarchitettura e demolizione* (2007); *L’armonia architettonica degli insediamenti* (2009). Per approfondimenti: V. Pavan (a cura di), *Léon Krier. Scritti e disegni*, CLUVA, Venezia 1984; C. Gavinelli, *Architettura del XX secolo*, Jaca Book, Milano 1993.

² L. Krier cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, p.217.

Ci proponiamo con questo di attirare l’attenzione sull’esistenza di un movimento di riflessioni teoriche che convergono a livello europeo, e intendiamo definire ed espandere un movimento in cui gli intellettuali che si impegnano quotidianamente nelle lotte urbane e quelli che, sulla base di una riflessione personale sull’architettura e sulla città, portano avanti un progetto urbano, possano proseguire un lavoro pedagogico basato su preoccupazioni sociali e culturali estranee e ogni idea di avanguardia artistica. Questa convergenza [...] formula i mezzi necessari per sfuggire alla trappola della frammentazione (che è un tratto comune di tutte le esperienze di avanguardia in una civiltà industriale, in modo più o meno consapevole), e si colloca nell’ambito di un progetto specifico per la democrazia urbana»³.

L’architetto lussemburghese era fortemente impegnato nell’elaborazione di una “strategia globale” per la ricostruzione della città europea poiché «Soltanto un progetto globale di ricostruzione può, con il tempo, permettere di salvare la millenaria eredità culturale delle città»⁴. Nell’opinione di Krier, sostenuta da una scettica analisi della situazione contemporanea, «un architetto responsabile non può costruire al giorno d’oggi. [...] Considerando l’entità delle distruzioni e la confusione teorica che agita i professionisti illuminati, ho capito che costruire, oggi, significa soltanto collaborare, in maniera più o meno accentuata, a questo processo di autodistruzione della società civile»⁵.

«Tutti i progetti che ho elaborato sono un manifesto relativo a una particolare tattica della ricostruzione, sia alla scala dell’architettura e dell’edificio, sia alla scala dell’intera città. [...] Una città può essere ricostruita solo sotto forma di vie, piazze e quartieri urbani. I quartieri devono integrare tutte le funzioni della vita urbana [...] Le strade e le piazze devono

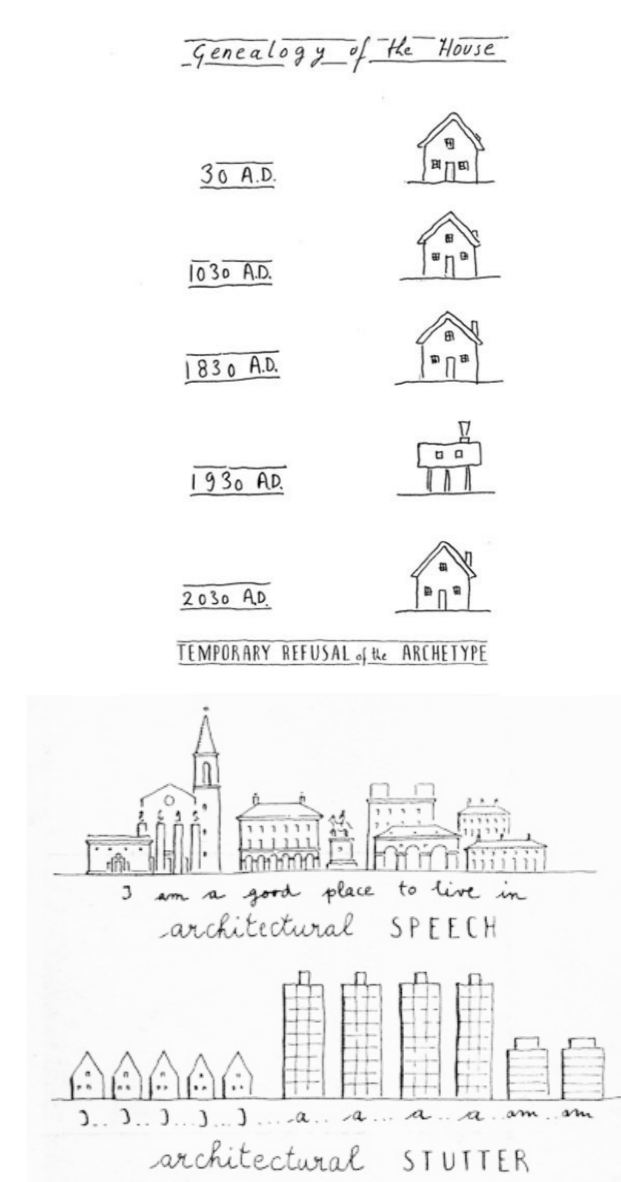
³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

avere un carattere familiare. [...] Le loro misure e proporzioni devono essere quelle delle migliori e più belle città pre-industriali. [...] La città deve essere articolata in: spazi pubblici e domestici, monumenti e tessuto urbano, architettura classica e edifici vernacoli. Piazze e vie e tutto ciò in questa gerarchia»⁶.

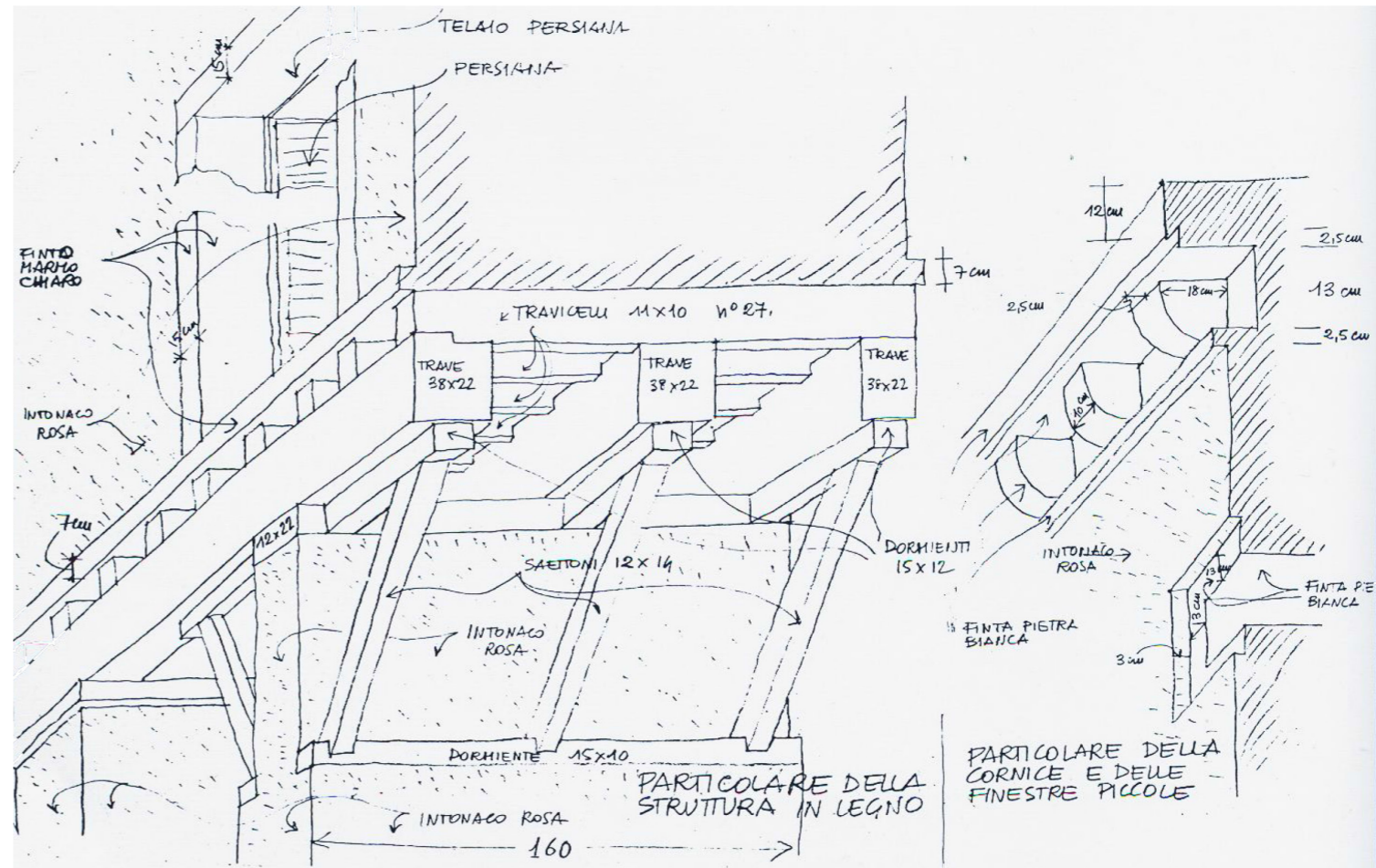
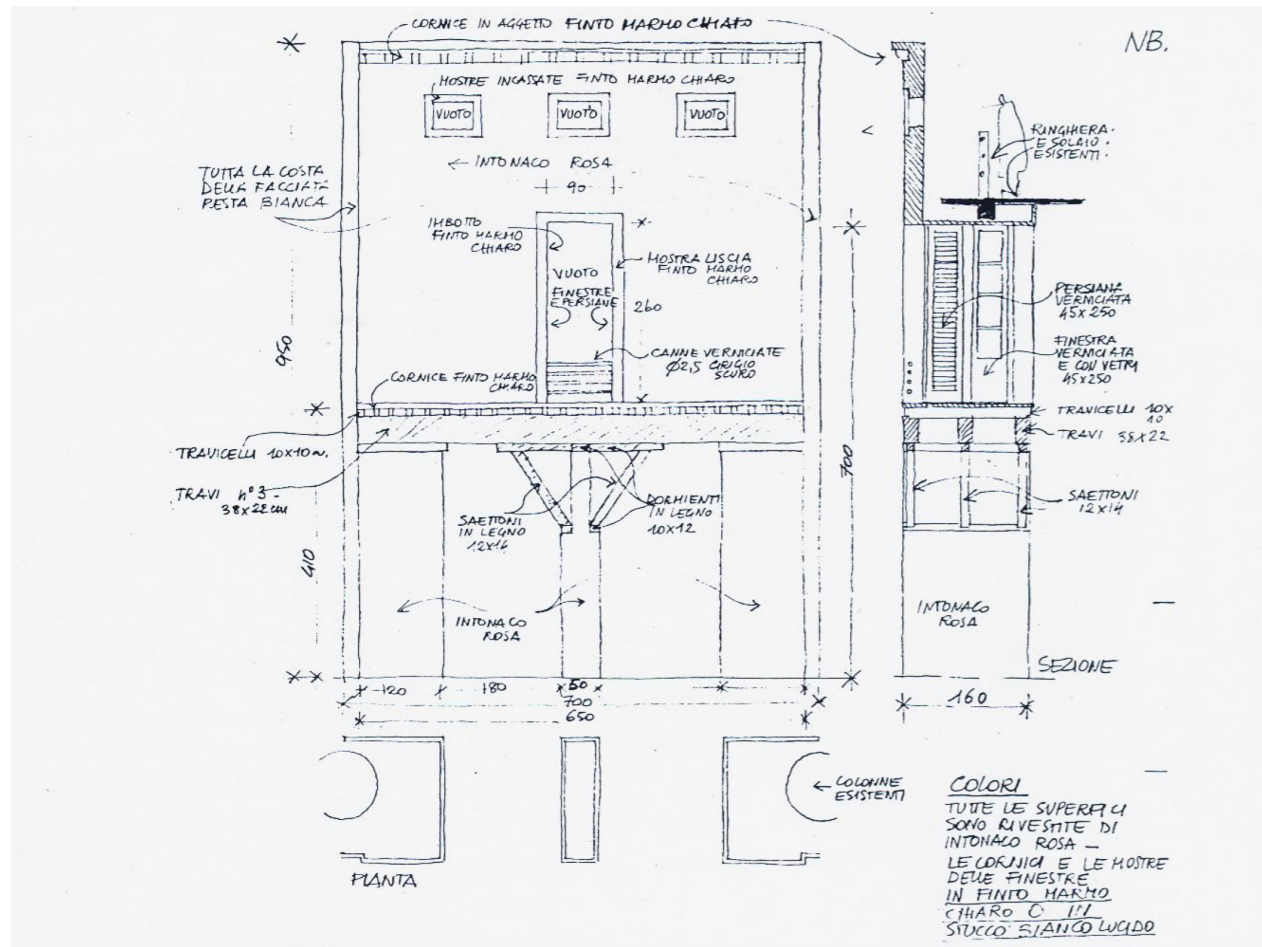
Krier si è sempre dimostrato un architetto fortemente impegnato in un lavoro di ricerca teorico composto di numerosi scritti e disegni, comprovando la sua appartenenza ad una generazione in “crisi”, per cui la dimensione non costruita dell’architettura ha rappresentato il vero luogo di sviluppo e avanzamento di un nuovo modo di fare architettura: «Il mio lavoro teorico consiste in scritti e disegni. Ciò che scrivo trova sempre una sua dimostrazione nei disegni, e ciò che disegno ha sempre una spiegazione e un fondamento nei miei scritti»⁷.



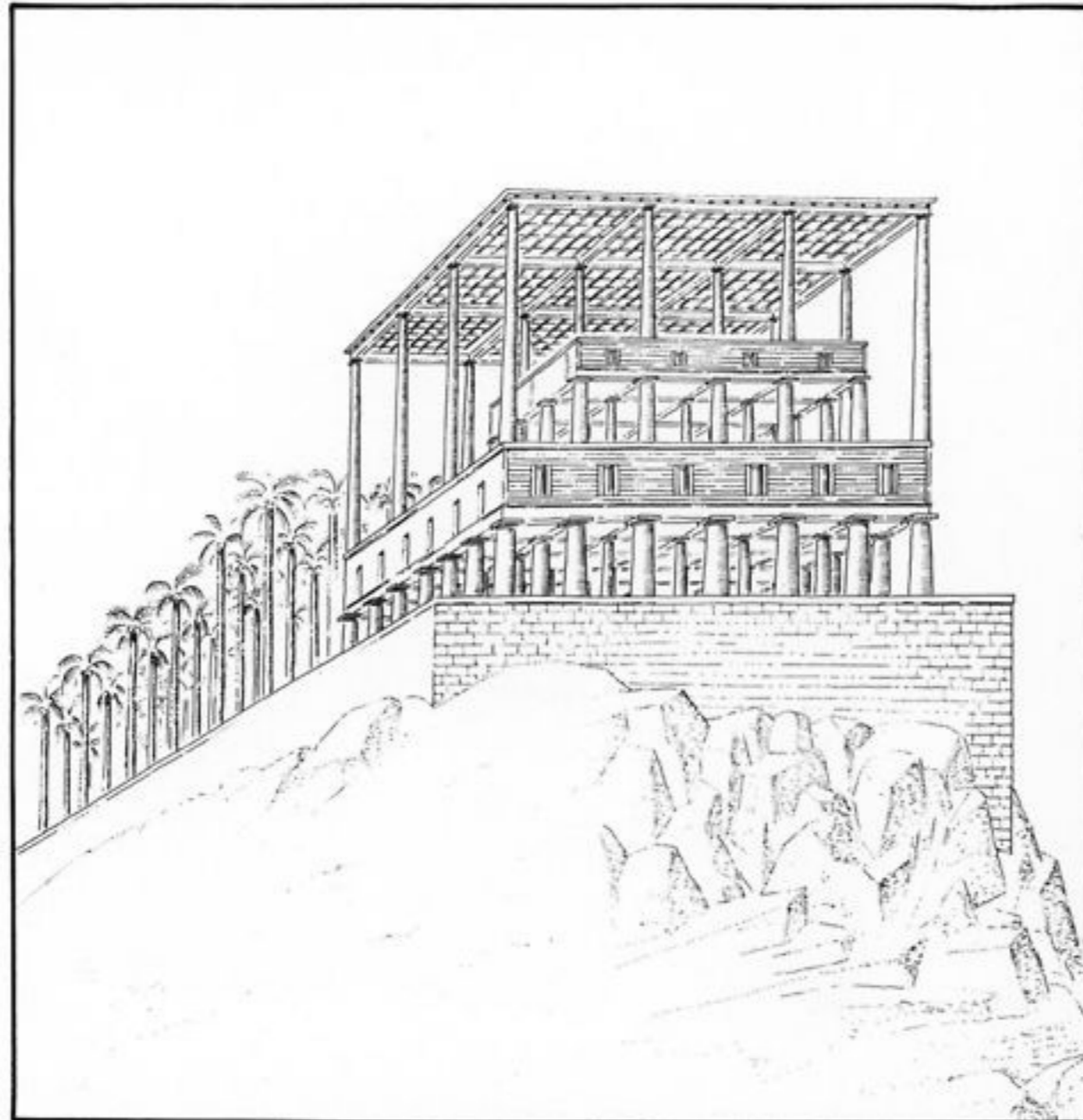
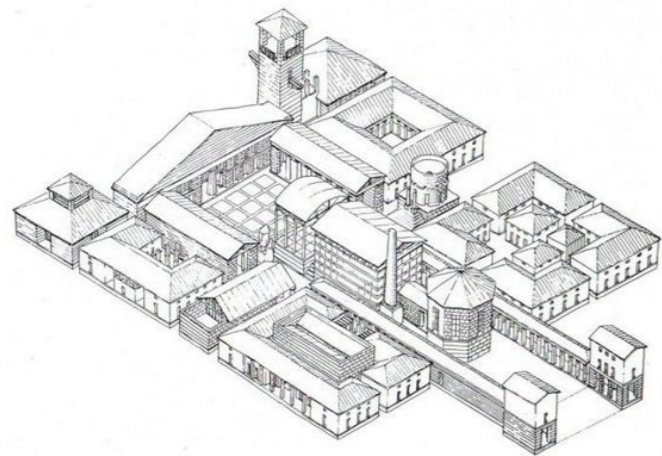
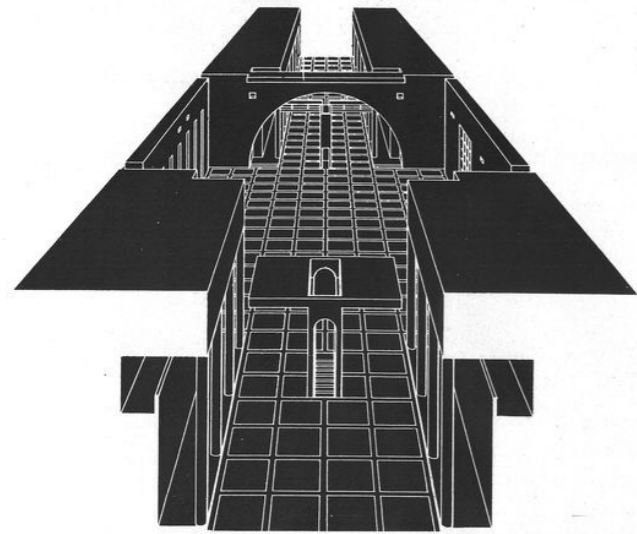
Léon Krier.
Disegni sull’Architettura.
Temporary Refusal of Archetype, 1998.

⁶ *Ibidem*.

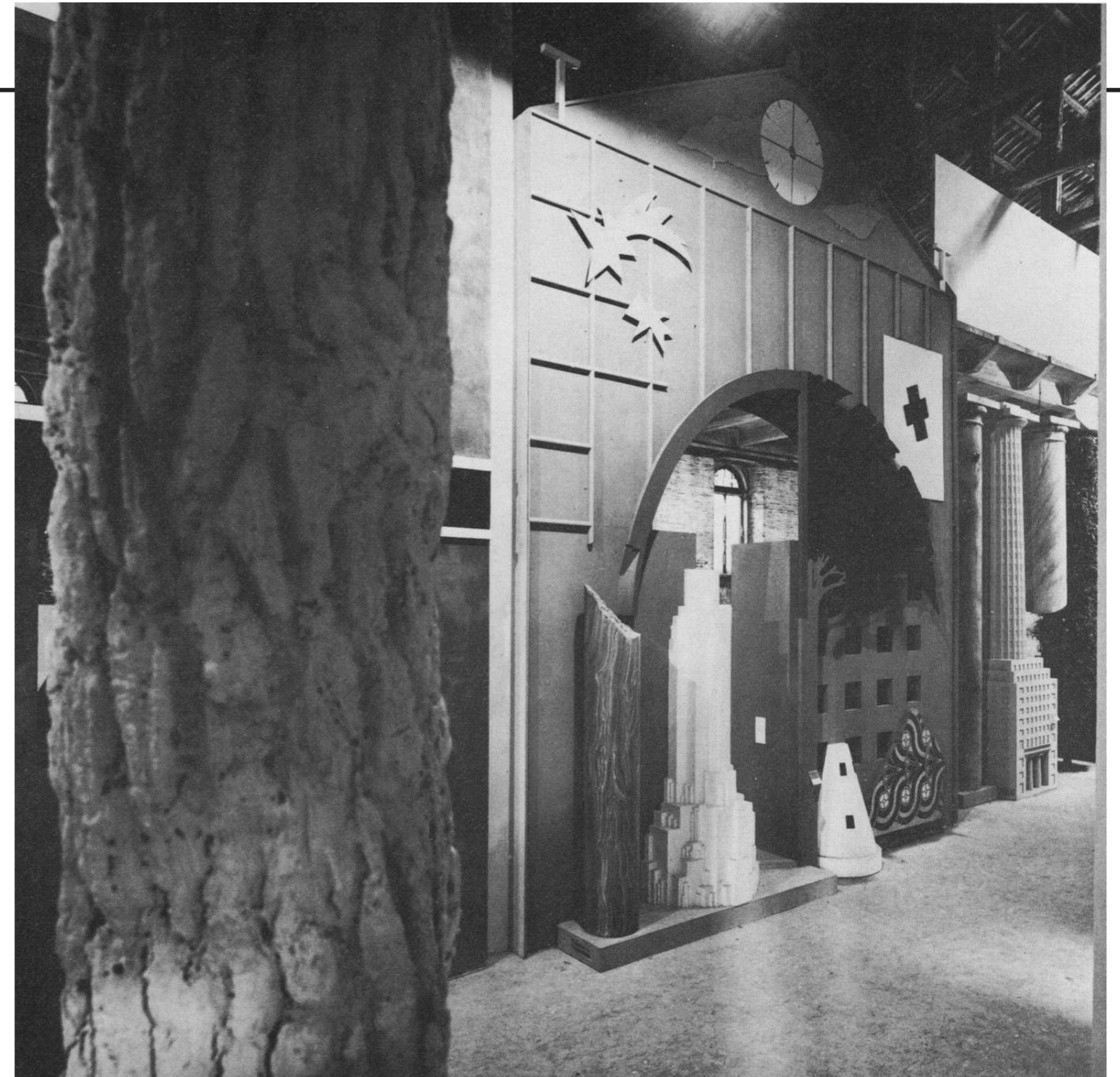
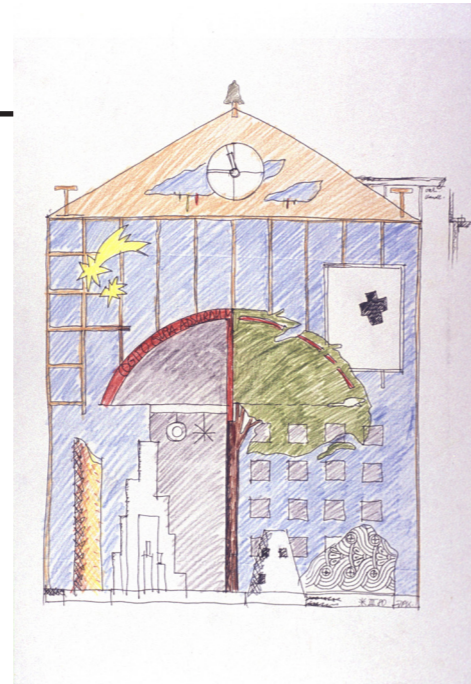
⁷ *Ibidem*.



Léon Krier.
Disegni Costruttivi della Facciata di L. Krier. Biennale di Venezia 1980.



Léon Krier.
Disegno, 1980.
Puondbury, Dorset, 1980-93.
Hypostyle House, 1977-84.



J. P. Kleihues,
Disegno di Facciata per la Strada Novissima, 1980.
Vista Facciata sulla Strada Novissima, 1980.

La facciata di Kleihues¹ è assimilabile ad una scenografia di un teatrino dell'infanzia. Il suo fronte era un collage di edifici degli anni '20, di elementi naturali e del passato. Come in una dimensione fantastica ed irreali, essa richiamava i disegni dei bambini e includeva molte citazioni tratte dalla storia tedesca.

L'architetto riflette sulla presenza del passato in architettura e nell'urbanistica.

«L'impiego delle esperienze e delle realizzazioni storiche in architettura ha condotto la teoria architettonica verso una nuova dimensione. Si tratta dell'architettura come linguaggio [...] all'esigenza profondamente spirituale ed intellettuale dell'uomo a comunicare mediante l'immagine e il linguaggio dell'architettura. Lo storicismo, l'eclettismo del XIX secolo, in quanto linguaggio aveva i suoi meriti particolari: presenza del passato come fonte di significati, come arma, letteratura, occultamento, disagio, arte kitsch, avanguardia e arretratezza. Che lo storicismo [...] attribuisse a sé, molto apertamente, concrete possibilità di farsi capire sulla base di un repertorio formale spiegabile storicamente, era [...] una anticipazione delle teorie semantiche e semiotiche dei nostri giorni. Non possiamo fare a meno di pagare un tributo al tanto oltraggiato storicismo, in quanto ha aumentato la possibilità dell'architettura di rendersi comunicabile, quali che siano i suoi sintomi e le sue

¹ Architetto tedesco (1933-2004). Ha studiato architettura all'Università di Stuttgart (1955-57) e all'Istituto di Tecnologia di Berlino (1957-59). Dopo aver lavorato presso lo studio di architettura di P. Poelzig, nel 1962 aprì il suo proprio studio professionale con H. Moldenshardt. Fu professore della Dortmund University of Technology dal 1973 e direttore dell'IBA (International Building Exhibition Berlin) dal 1979 al 1987, promuovendo il concetto di "ricostruzione critica". Per approfondimenti: J. O'Regan, *Joseph Paul Kleihues*, Gandon, Dublin 1983; A. Mesecke, *Joseph Paul Kleihues: themes and projects*, Thorsten Scheer editors, Basel, 1996.

intenzioni»².

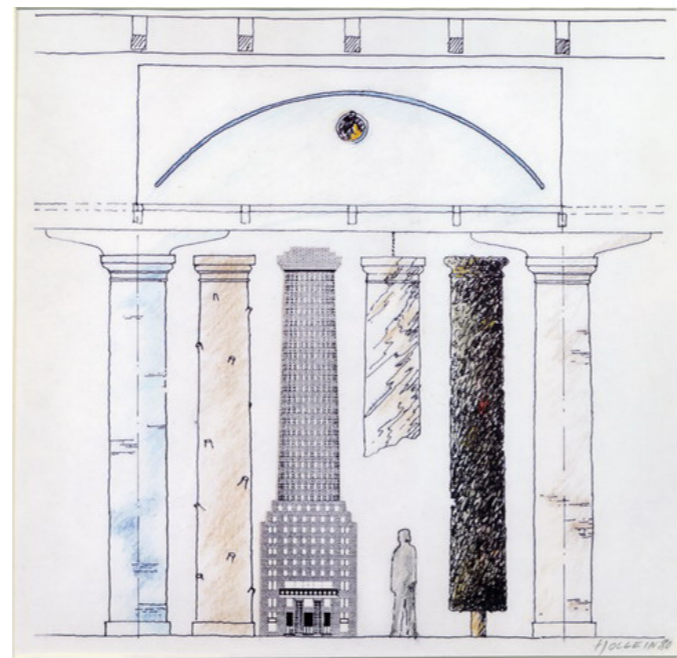
«Solo il passato che anticipa è senza tempo»³.

² P. Kleihues cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, pp.210-212.

³ *Ibidem*.



Viste della Facciata di Kleihues, 1980.
Archivio personale di Paolo Portoghesi.



Ritratto di Hans Hollein

Disegno di Facciata per la Strada Novissima, 1980.

Vista della facciata di L. Krier , Strada Novissima 1980.



La facciata di Hans Hollein¹ fu una delle proposte più interessanti e divertenti tra quelle della Via Novissima. Apprezzata da pubblico e critica, si trattava di una parodia della colonna, «elemento strutturale che è diventato architettura assoluta»², che prendeva avvio dalla riflessione sul tema storico proposto dalla Biennale e dall'eccezionale ambiente dove si svolgeva la mostra. La lettura della sua facciata era possibile attraverso la doppia codifica del contesto e della storia, permettendo diversi livelli di comprensione.

Nonostante nel regolamento edilizio della «Strada Novissima» fosse stato prescritto di «coprire» le colonne della navata centrale, Hollein decise di «continuare (il passato) nell'idea delle colonne (facendo proseguire le colonne che già esistono)»³: le colonne delle Corderie vennero lasciate a vista e l'intercolonnio fu completato con l'inserimento di 4 colonne artificiali selezionate dall'architetto tra le sue «colonne» ideali.

La sua facciata/colonnato utopistica era composta da una prima colonna che richiamava il tronco primitivo, la «colonna-albero», di Philibert de L'Orme (1567); affianco la riproduzione in scala del famoso progetto di Adolf Loos per il concorso del Chicago Herald Tribune (1922); a seguire, esprimendo l'interesse di Hollein

«per la presenza – talvolta minacciosa – del passato in termini di frammenti archeologici»⁴, proprio un frammento di colonna veniva sospeso, l'estremo paradosso per un elemento strutturale che non regge e non è retto da nulla; e infine una colonna interamente ricoperta d'erba, come fosse un albero, ricordava una sottile denuncia della crisi ambientale. Una selezione che l'architetto dovette fare rispetto all'immenso «catalogo» a disposizione nel suo immaginario: «Avrei molte altre «colonne» con cui riempire gli oltre trecento metri dei magnifici colonnati della corderia dell'Arsenale di Venezia»⁵.

«La presenza del passato appare chiaramente nel mio contributo in modo molteplice. È un'architettura di reminescenze, non solo nel senso della storia dell'architettura, ma anche dell'eredità culturale e del passato personale di ognuno di noi – che si manifesta in citazioni, trasformazioni e metafore. Il mio lavoro odierno comprende – in modo conscio – la presenza del passato in termini di una rielaborazione continua (talvolta frammentaria) del lavoro e di idee precedenti. Mi occupo sia della Storia sia della mia storia»⁶.

¹ Architetto austriaco (1934-2014). Dopo essersi diplomato all'accademia delle Belle Arti di Vienna nel 1956, studiò all'Illinois Institute of Technology nel 1959 e alla California University nel 1960. Lavorò in diversi studi europei e americani e nel 1964 aprì il suo proprio studio a Vienna. Ricevette il Premio Pritzker nel 1985. Condusse anche una soddisfacente carriera accademica e fu direttore della Biennale di Architettura di Venezia nel 1994-1996. Per approfondimenti: E. Giussani, *Hans Hollein: alles is Architektur*, Kappa, Roma 2006; H. Hollein, *Saper credere in architettura: Ventuno domande a Hans Hollein*, Clean, Napoli 2010.

² P. Kleihues cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, pp.210-212.

³ *Ibidem*.

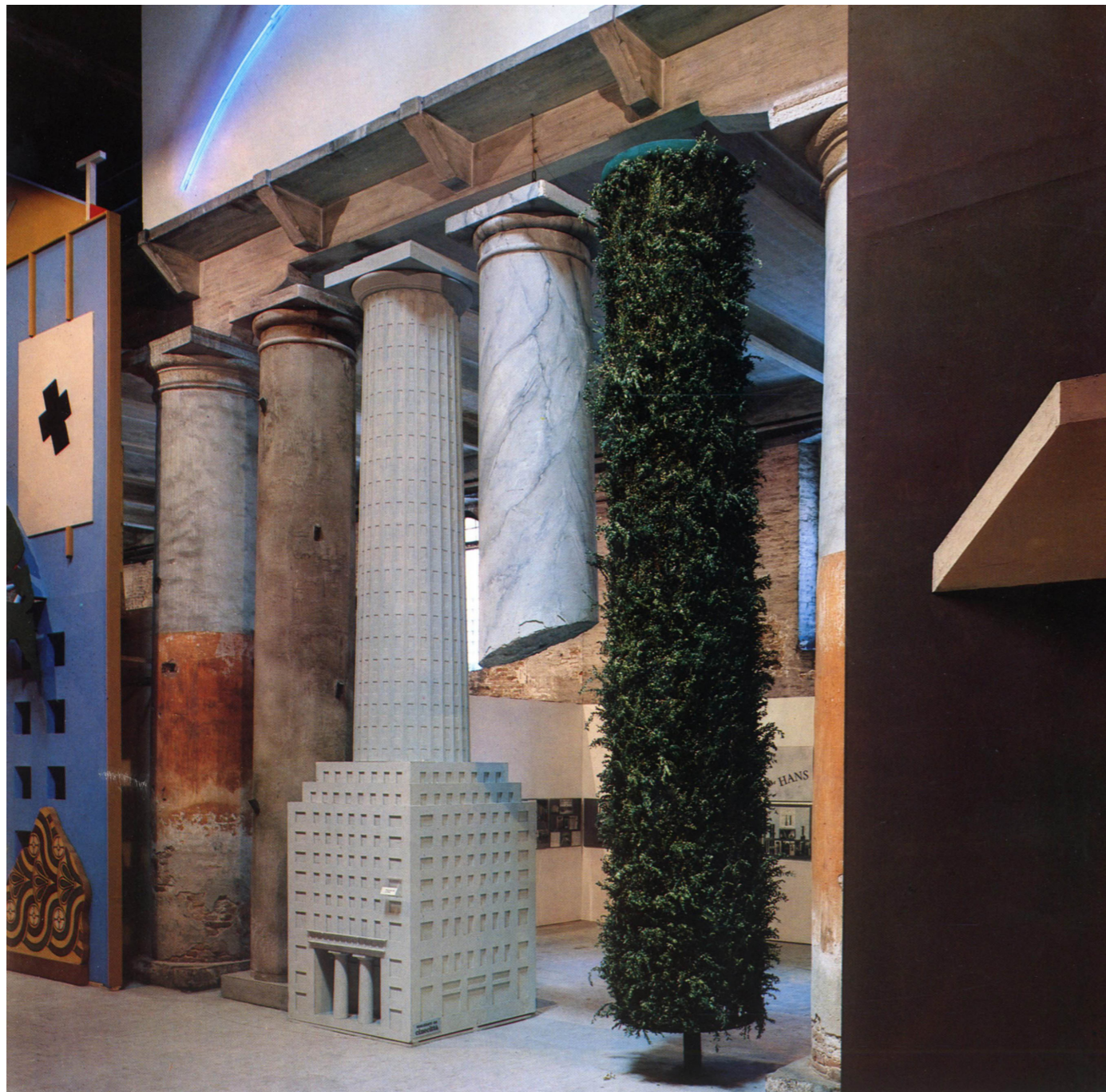
⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.



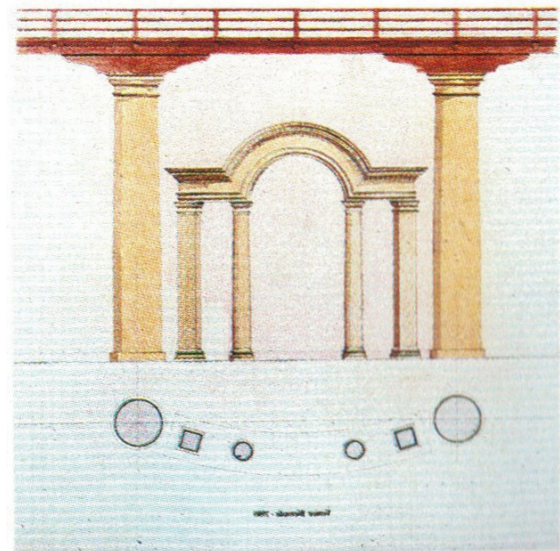
Vista della facciata di H. Hollein ,
Strada Novissima 1980.





Dettaglio di facciate di Hollein, 1980.
Archivio personale di Paolo Portoghesi

Vista della facciata di Hans Hollein , Strada Novissima 1980.



Ritratto di Hans Hollein

Disegno di Facciata per la Strada Novissima, 1980.

Vista della facciata di L. Krier , Strada Novissima 1980.



La facciata di Greenberg¹ era un chiaro riferimento all'architettura classica italiana: egli citò direttamente la storia, riferendosi al classicismo, alla tradizione dell'École des Beaux-Arts e all'Arco del Tempio di Termesso. Fu un diretto e sincero esempio di revivalismo.

«Il significato del nostro passato architettonico è più complicato della semplice copia o delle forme comunque distorte trasmesseci dalla storia. Come una tradizione, è il mezzo attraverso il quale diamo corpo ai nostri sistemi di norme sociali, politiche e religiose. [...] È ruolo dell'architetto favorire la realizzazione delle aspirazioni della società, progettando edifici che esprimano il significato e l'importanza delle istituzioni che ospitano. Le forme architettoniche dovrebbero quindi facilitare sia la comunicazione che l'espressione di questi significati. Il linguaggio di forme più ampiamente sviluppato che abbiamo a disposizione per questo scopo è il linguaggio classico dell'architettura. Fin dall'antichità, generazioni di architetti hanno utilizzato gli elementi, la grammatica e i significati dell'architettura classica, adattandoli ad esigenze culturali, climatiche, funzionali profondamente diverse»².

Nella sua riflessione teorica Greenberg promuoveva l'impiego di un linguaggio architettonico composto da elementi e forme "passate", convinto che «l'uso di forme precedentemente elaborate mise in grado sia l'architetto che il cliente di adattare l'estetica e l'esperienza funzionale del passato a nuove soluzioni. [...] L'eredità

del passato ci sfida a creare un'architettura propria del nostro tempo»³. Egli coglieva le potenzialità di un tale repertorio di forme già codificate e accettate, che reso disponibile agli architetti poteva rappresentare una liberazione e un vantaggio verso nuovi sviluppi della tradizione o una regola per una buona progettazione.



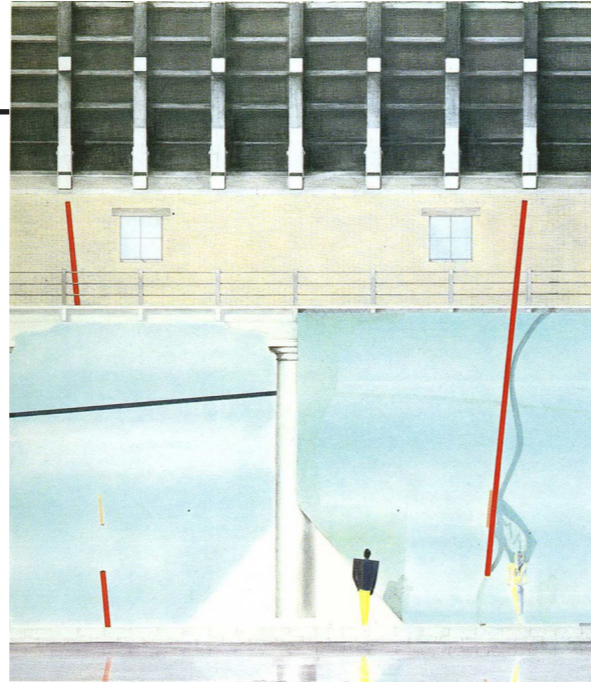
Vista della facciata di A. Greenberg, Strada Novissima 1980.
Immagine da Archivio personale di Paolo Portghesi.

¹ Architetto americano (1938), di origine sudafricana, considerato uno dei maggiori esponenti dell'architettura neoclassica del XXI secolo. Studiò architettura all'Università di Witwatersrand, per poi trasferirsi in Europa per studiare e lavorare. Nel 1963 iniziò i suoi studi in America, all'Università di Yale dove si laureò nel 1965. È autore di diversi libri di settore tra cui la sua monografia *Allan Greenberg: Classical Architect* (2013).

² A. Greenberg cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, pp.176.

³ *Ibidem*.

di O.M.A.
REM KOOLHAAS – ELIA ZENGHELIS



Disegno di Facciata per la Strada Novissima, 1980.
Vista della facciata di A. Greenberg , Strada Novissima 1980.
Immagine da Archivio personale di Paolo Portghesi.



Office for Metropolitan Architecture (O.M.A.)¹ mise in scena un progetto di facciata per la Strada Novissima che sembrava porsi come un tributo, una celebrazione, dell'architettura costruttivista² degli anni '20, così come viene dichiarato nel loro testo programmatico del catalogo. Essi espressero difatti la loro intenzione di inserirsi all'interno della "tradizione", da conservare e rivedere, di una architettura funzionalista esemplificata, «che era una campagna di conquista del territorio per l'immaginazione programmatica, così che l'architettura possa intervenire direttamente nella formulazione dei contenuti, di una cultura basata sui fattori di densità, tecnologia e definitiva instabilità sociale»³. La facciata era, infatti, un'opera che si distingueva notevolmente dalla varietà di proposte avanzate dagli altri architetti proprio per questo suo forte richiamo modernista. Essa si costituiva di pochi semplici elementi: una superficie piana traslucida priva di ogni profondità, come uno schermo o una pelle, leggermente sollevata nell'angolo in fondo a sinistra, che veniva trafitta obliquamente da una lunga asta rossa. Un'insegna luminosa – l'elemento più postmoderno dell'intera facciata – con la firma dello studio, OMA, come un vessillo ad indicazione della paternità dell'opera.

¹ Studio di architettura internazionale, con sede principale a Rotterdam, che venne fondato nel 1975 dalla collaborazione, nata all'Architectural Association di Londra, tra l'architetto olandese Rem Koolhaas (1944) e il greco Elia Zenghelis (1937), insieme a M. Vriesendorp e Zoe Zenghelis. Per approfondimenti: OMA, *Oma: projects 1978-1981*, Architectural Association, London 1981; El Croquis: *OMA/ Rem Koolhaas* (1987-1998), Madrid 1998Y. Fuagawa, *OMA: recent project*, A.D.A. Edita, Tokyo 2012.

² Movimento d'avanguardia sviluppatosi in Russia nel complesso clima d'impegno ideologico e culturale degli anni successivi alla Rivoluzione del 1917. Per approfondimenti: V. Quillici, *Il costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari 1991.

³ OMA cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, pp.214.

Gli OMA si schierano a favore di un'architettura complessa che non si riduca ad una acritica tendenza storicistica e tipologica costretta ad una condizione di sottomissione al passato, ma che si fondi sulla coesistenza di quest'ultimo e modernità⁴.

I due architetti ammoniscono:

«La totale diserzione del campo dell'architettura utilitaria, apre una prospettiva esilarante: che il campo della modernità sarà abbandonato per creare una condizione dove la novità sarà rara, l'invenzione sporadica, l'immaginazione scioccante, l'interpretazione sovversiva, e la modernità di nuovo esotica, un'era di una nuova sobrietà»⁵.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*



Vista della facciata di O.M.A. , Strada Novissima 1980.
Immagine da Archivio personale di Paolo Portghesi.

di RICARDO BOFILL
TALLER DE ARQUITECTURA



Ritratto di Ricardo Bofill.

Vista della facciata di R. Bofill , Strada Novissima 1980.



Riccardo Bofill¹ progettò una facciata pesante, massiccia e compatta, che proponeva l'assemblaggio di volumi elementari e pieni all'interno di una classica composizione di un fronte tripartito di un palazzo rinascimentale. Difatto il prospetto presentato da Bofill si componeva di un massiccio basamento "bugnato" liscio, che simulava una struttura in conci di pietra, che mostrava due ingressi laterali e una finestra posta al centro; una parte centrale suddivisa verticalmente da pilastri compositi e "impuri", composti in alternanza da elementi prismatici e cilindrici, che comprendevano un'imponente stele con iscrizione; e infine un coronamento, sempre a bugnato, bucato nelle estremità per permettere un affaccio superiore, come imponeva il "regolamento edilizio".

La facciata di Bofill era direttamente ispirata al proprio progetto per Les Espaces d'Abraxas² (1978-1982) - come esplicitamente proclamato nella iscrizione lapidaria della targa commemorativa frontale - un complesso edilizio monumentale che era stato costruito

nella città di nuova fondazione di Marne-la-Vallée, nella periferia di Parigi. Piuttosto lontano dal rispettare l'idea originale della mostra, Bofill non creò altro che un enorme cartellone pubblicitario di un progetto in corso, proprio in quegli anni. Dietro la facciata egli esibì disegni e modelli del progetto, assemblato con specchi, rievocanti i vetri riflettenti che erano stati utilizzati per i muri esterni di Abraxas.

Nel catalogo è raccolto il testo critico redatto dall'architetto dove viene presentato il gruppo da lui guidato, il Taller de Arquitectura (RBTA)³, «un gruppo di persone, diretto da Ricardo Bofill, che lavora principalmente nel campo della progettazione architettonica e urbanistica». Venne presentato il lavoro del gruppo, attivo fin dai primi anni '60 in cui il Taller de Arquitectura «inizia un lungo periodo di lavoro e di ricerca sugli habitat urbani, per proporre un linguaggio specifico dell'area mediterranea, come alternativa al linguaggio razionalista "moderno"». Una ricerca costante tesa all'elaborazione di un linguaggio architettonico complesso e in continua evoluzione, che dagli anni Settanta si spostò ad un'altra scala dimensionale, occupandosi più di pianificazione urbanistica che dell'architettura di edifici, e verso una progettazione di nuovi interventi da inserire nei centri urbani di città storiche o nelle aree limitrofe, la cui qualità risentì dell'importanza e l'influenza del linguaggio colto dell'architettura e delle planimetrie storiche, «regole formali sottintendono un forte significato socio-culturale [...] identificarsi di nuovo con la loro città, con il loro quartiere, con la loro cultura»⁴.

³ Intervento residenziale situato a Noisy-le-Grand, in Francia, progettato da Ricardo Bofill nel 1980. Per approfondimenti: R. Bofill, *Los Espacio de Abraxas. El Palacio. El Teatro. El Arco*, Editions L'Equerre, Parigi 1981; Charles Jencks, *The Ism of contemporary Architecture. The Palace of Abraxas*, in «Architectural Design» n. 52, 1981.

⁴ R. Bofill cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale

Questa la dichiarazione d'intenti di Bofill:

«La volontà è di ricercare l'architettura perduta, quella di gran qualità, nobile e colta e di rapportarla ai sistemi attuali della tecnologia costruttiva. Rendere barocco il tracciato regolatore di una città. Prefabbricare il Rinascimento. Davanti alle barbarie della speculazione immobiliare che ha distrutto l'equilibrio del paesaggio urbano, adottare le regole delle divine proporzioni dal disegno del pannello alla composizione della facciata, fino alla modellazione del vuoto urbano»⁵.

Si perseguiva una gran purezza formale che riuniva in sé i diversi linguaggi storici:

«Non ci sono canoni rigidi, il campo della possibilità formali è immenso (dentro i limiti della tecnologia costruttiva), e dunque l'elettismo non è solo possibile, ma quasi naturale. Senza lasciarsi trascinare dall'aneddotico, che può condurre al "collage", si pretende raggiungere un rigore pitagorico assicurato dall'uso di una geometria rigorosa»⁶.

¹ Architetto e urbanista spagnolo di Barcellona (1939). Iniziò i suoi studi presso la Scuola di Architettura dell'Università di Barcellona e si laureò all'Università di Ginevra nel 1959. Nel 1963 fondò il suo studio di architettura, gruppo eterogeneo di professionisti, di cui è il direttore ed il presidente dei numerosi uffici situati in diverse parti del mondo. Tra i suoi scritti si ricordano: *L'architecture d'un homme*, Arthaud, Parigi 1978; *Espaces d'une vie*, Editions Odile Jacob, Parigi 1989; *Un travail d'équipe*, Editions Moniteur, Parigi 1989; *L'architecture des villes*, Editions Odile Jacob, Parigi 1992. Per approfondimenti: W. A. James, *Ricardo Bofill – Taller de Arquitectura: Buildings and Projects 1960-1985*, Rizzoli International, New York 1988; B. Cruells, *Ricardo Bofill – Taller de Arquitectura*, Zanichelli Editore, Bologna 1994.

² Studio di progettazione con sede a Barcellona fondato nel 1963 da Ricardo Bofill. Team di talenti provenienti da diverse discipline: architetti, urbanisti, grafici, pianificatori, sociologi ed economisti provenienti da più di venti paesi. Per approfondimenti: J. A. Goytisolo, *Taller de Arquitectura*, Blume, Barcellona 1976; S. Borges, *Ricardo Bofill Taller de Arquitectura: Towards a Human Vernacular*, Berlin 2013.

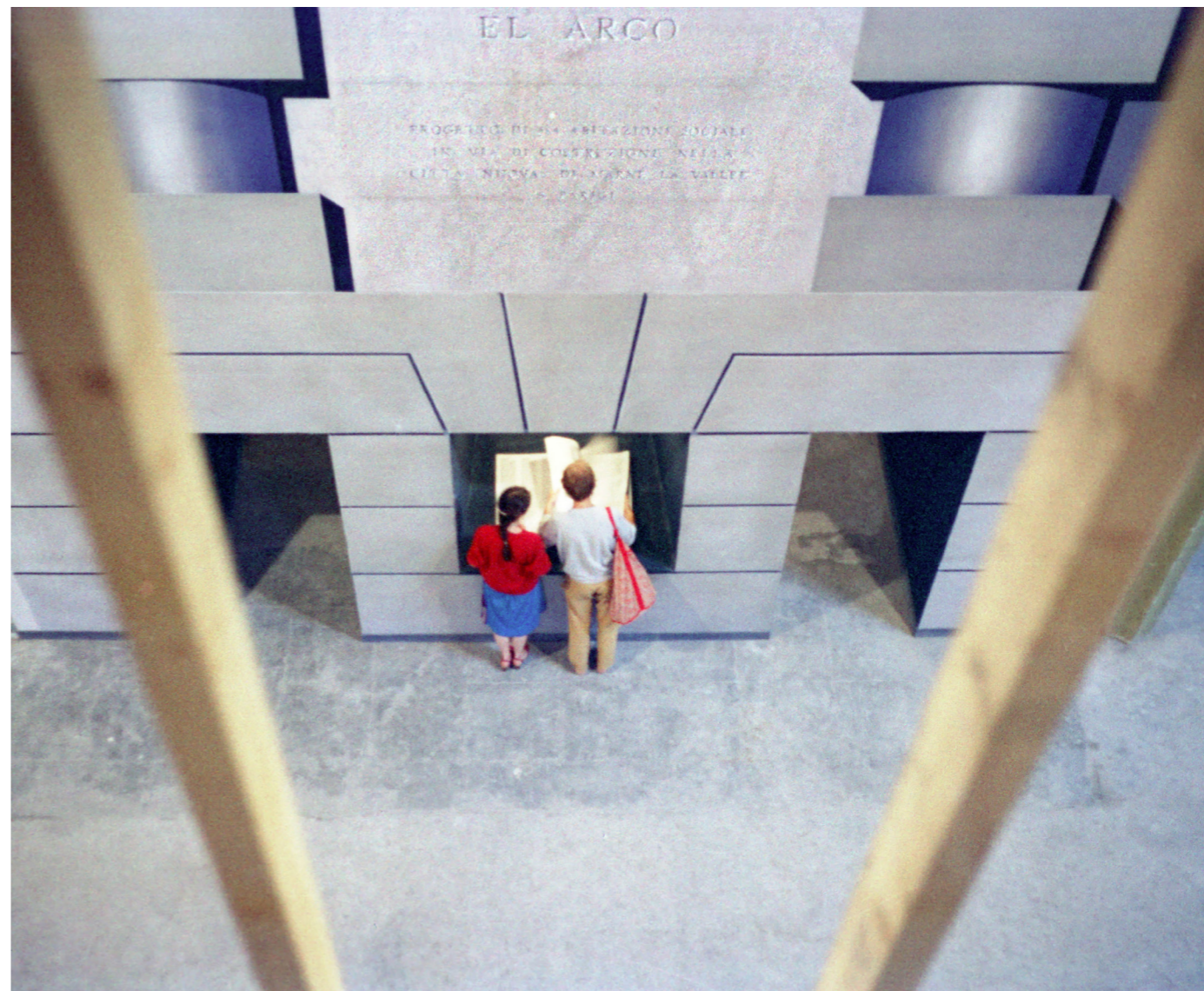
di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, pp.98.

⁵ *Ibidem*.

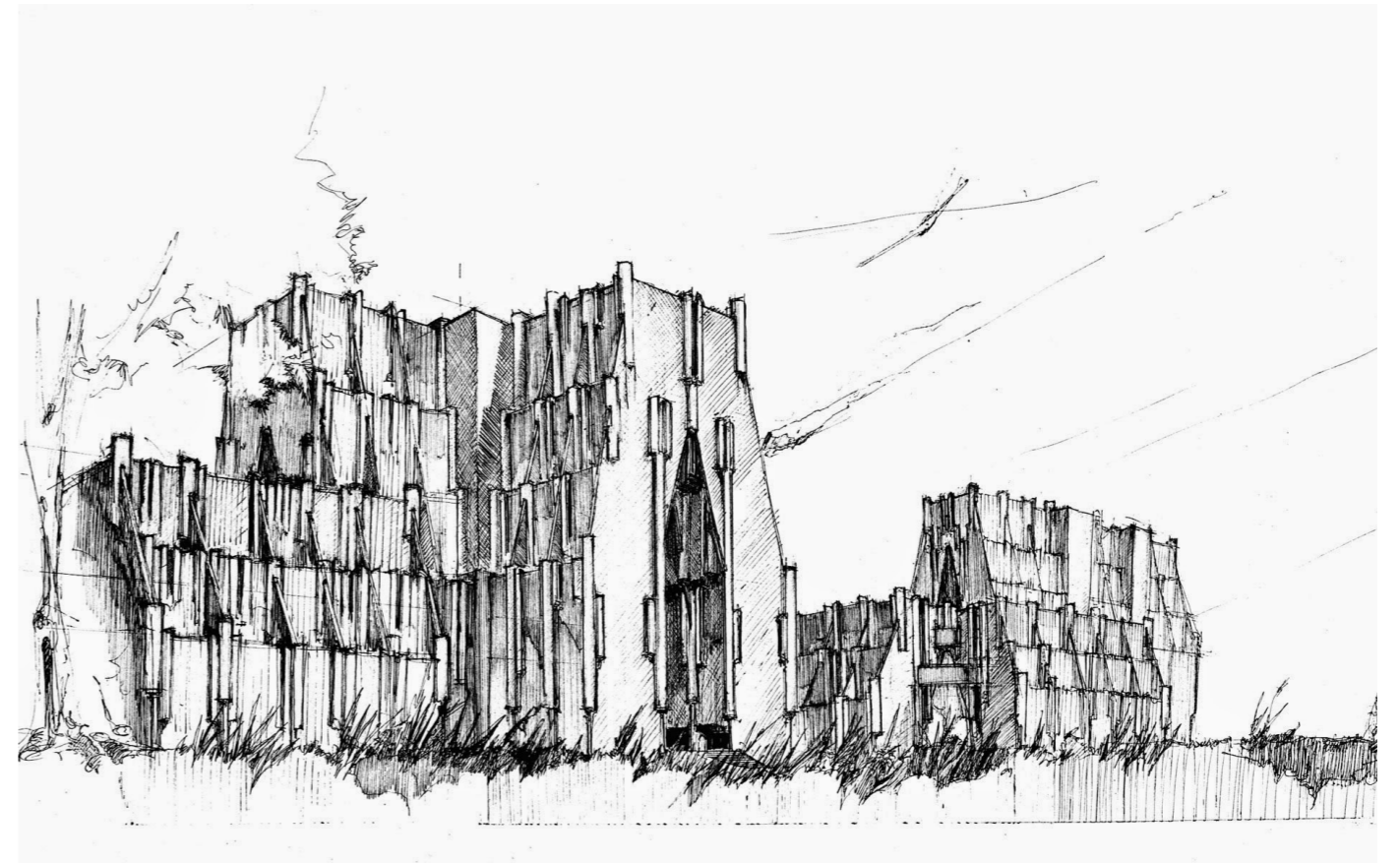
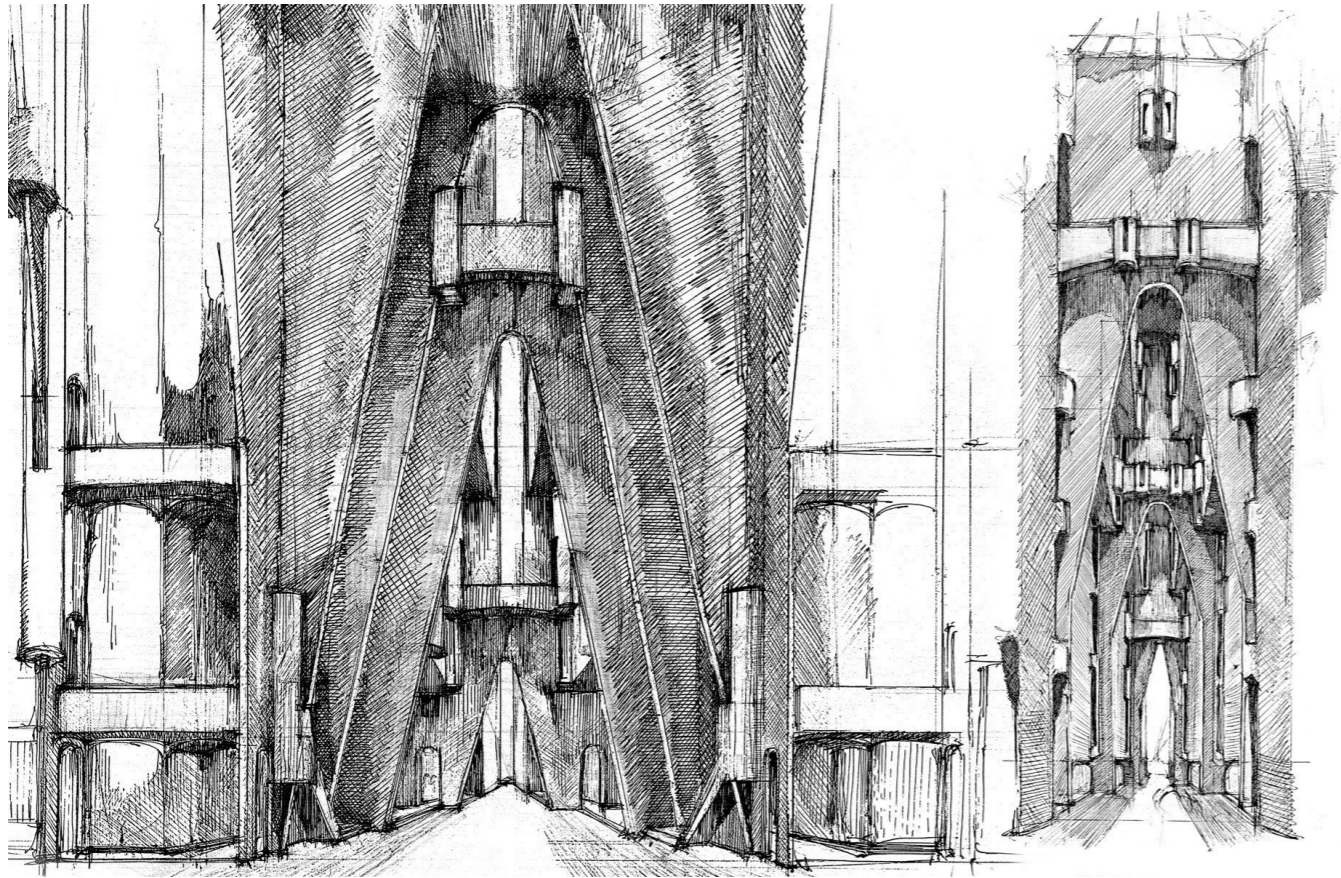
⁶ *Ibidem*.



Taller de Arquitectura.
Vista della Strada Novissima, 1980.
Immagine da Archivio personale di Paolo Portoghesi.



Taller de Arquitectura.
Dettaglio di Facciata per la Strada Novissima, 1980.
Immagine da Archivio personale di Paolo Portoghesi.



Taller de Arquitectura,
Le Petite Cathédral, Cergy- Pointoise, Paris, France, 1971.

di CHARLES W. MOORE



Ritratto di Charles Moore.

Vista della Facciata della Strada Novissima, 1980.



Charles Moore¹ presentò una facciata studiata molto graficamente: egli appunto costruì la sua facciata come una serie di archi di differenti misure e colori. Si accedeva allo spazio retrostante attraversando una serie di quinte di piccolo spessore, sottili pareti ad arco, giochi di linee e sovrapposizioni. Egli propose nel suo spazio espositivo personale un singolare allestimento: mise in scena i suoi disegni riprodotti su supporto trasparente e lasciati sospesi dal soffitto.

Per Moore, “Il passato” «sta nella memoria e nell’immaginazione di ognuno di noi: di esso fanno parte anche i luoghi che abbiamo visitato o in cui abbiamo vissuto, di cui abbiamo letto o che abbiamo immaginato»², una commistione di reale e irreale attraverso il filtro della propria esperienza e conoscenza.

Ponendosi in contrasto con il modernismo più rigoroso e purista che ripudiava ogni “nostalgia”, Moore mise in risalto le qualità antropiche che rendono vivi e vivibili gli edifici e i luoghi, al pari delle mere qualità razionali e funzionali:

«Ci è stato anche detto che l’architettura deve purificarsi fino a diventare “dichiarazione” filosofica e formale dell’architetto, e se gli eventuali abitanti non

¹ Architetto americano (1925-1993). Si laureò in Architettura alla University of Michigan nel 1947, conseguendo anche un dottorato alla Princeton University nel 1957. Intraprese, accanto alla carriera professionale, una soddisfacente carriera didattica insegnando nelle università di Berkeley, Yale, Los Angeles and Texas. In aggiunta alla sua notevole influenza come architetto ed educatore universitario, Moore fu anche un prolifico autore di numerosi libri: *Dimensions: spaces, shape & scale in architecture* (1976); *Body, memory and architecture* (1977); *The place of houses* (1979); *Water and Architecture* (1994). Per approfondimenti: G. Allen, *Charles Moore, Whitney library of design*, New York 1980; K. P. Keim, *An architectural life: memoirs & memories of Charles W. Moore*, Bulfinch press, Boston 1996.

² C. Moore cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, pp.240.

sono sensibili né alle qualità “razionali” né a quelle “funzionali”, allora noi architetti inizieremo presto ad “educarli”, così che finalmente vorranno per davvero ciò di cui li stiamo provvedendo. Questa presunzione, per fortuna, sta scomparendo. Finalmente si è arrivati a capire l’emozionante concetto per cui gli edifici sono vivi dall’attenzione, dall’energia e dall’amore umano che vi mettiamo e che per possedere queste qualità gli edifici devono sapere coinvolgere non solo gli architetti ma anche chiunque altro vi sia interessato, in particolare gli abitanti»³.

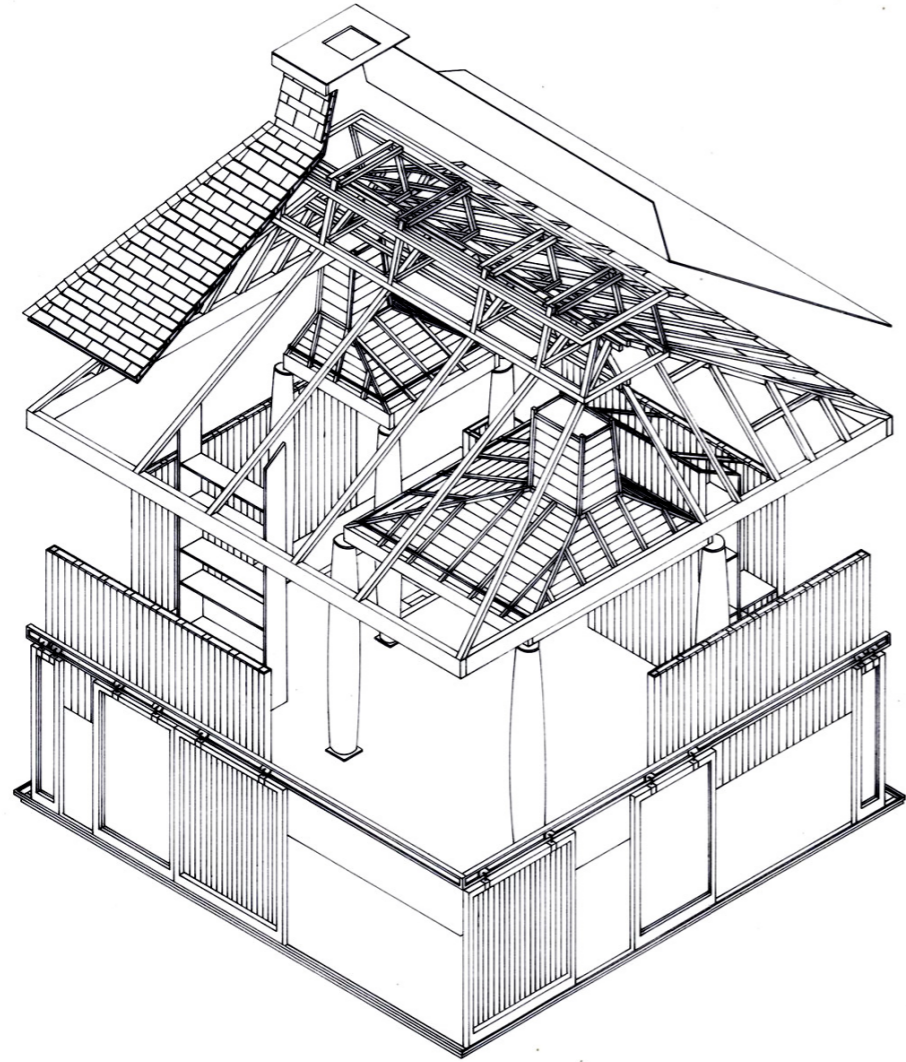
L’architetto, attraverso le parole di Moore, si fa strumento sociale: gli edifici si modellano formalmente ma «le loro immagini, l’indirizzo e il contenuto dovranno venire soprattutto dalle memorie e dalle fantasie della gente, e in questo modo potranno abbracciare il passato, individuale e collettivo, storico e immaginario»⁴.

³ *Ibidem.*

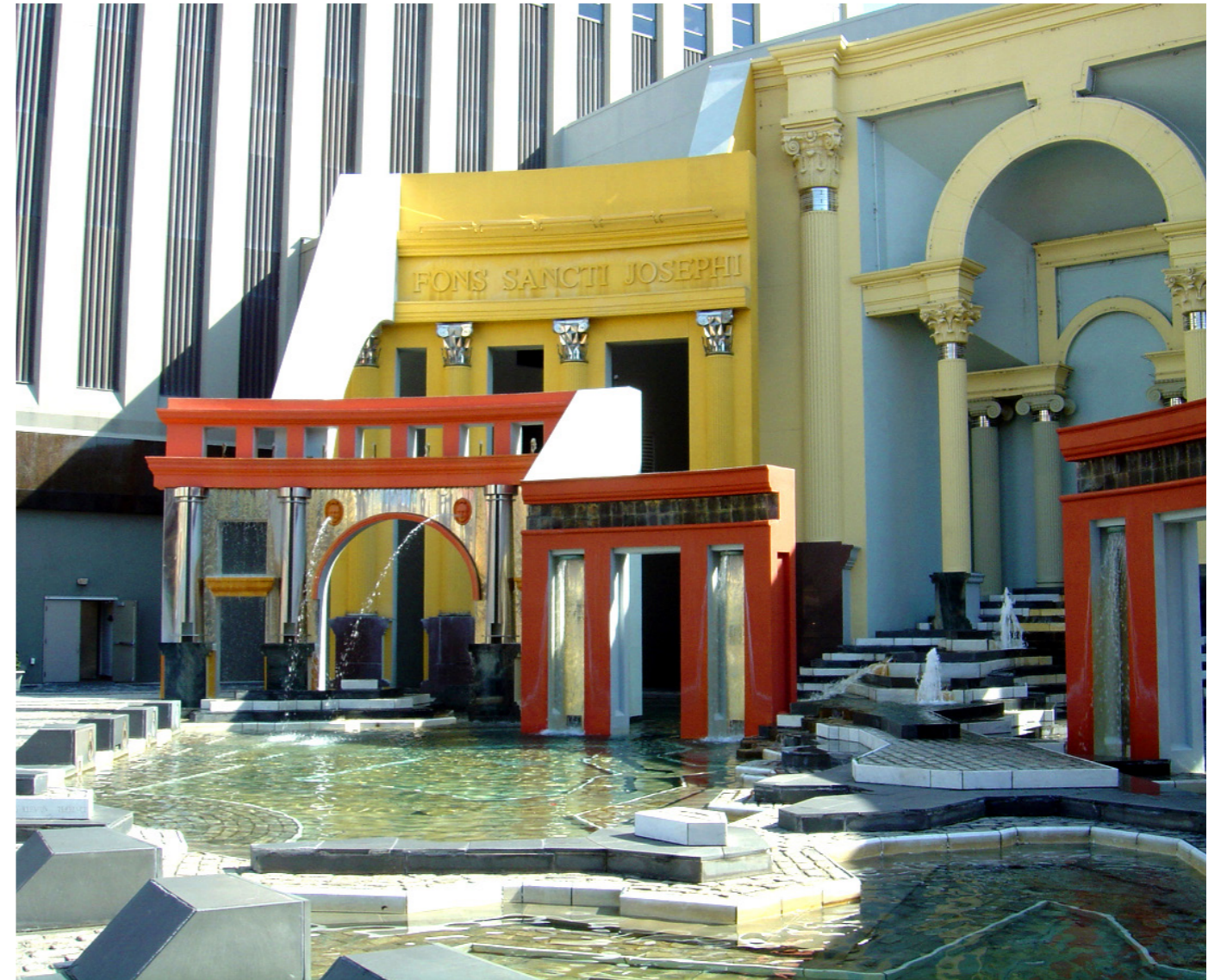
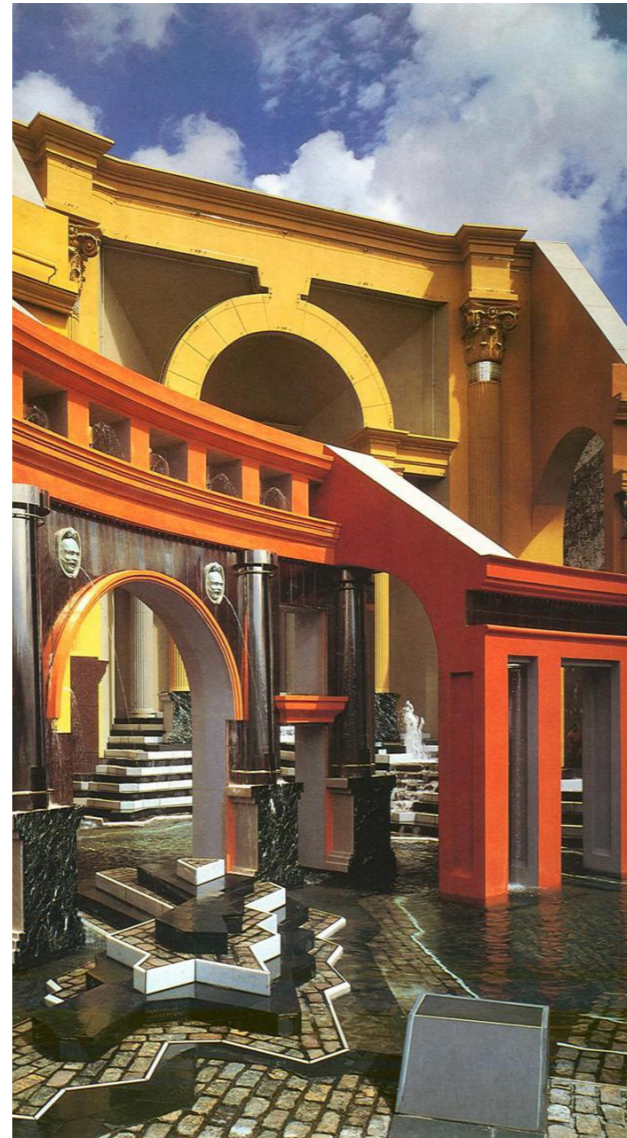
⁴ *Ibidem.*



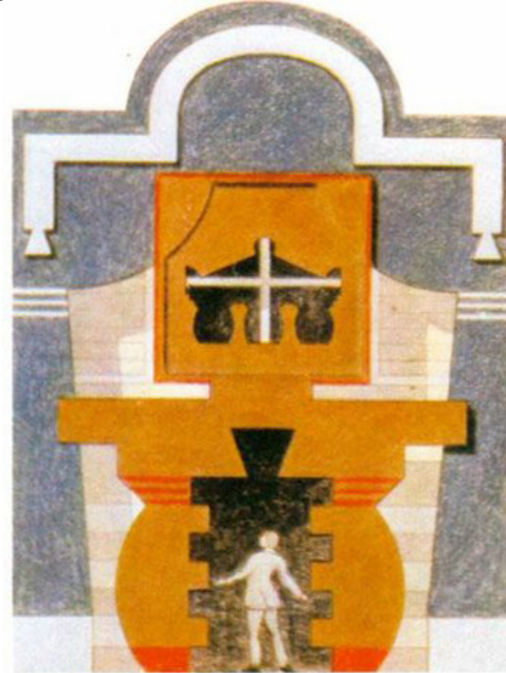
Vista in prospettiva della Strada Novissima, 1980.
Immagine da Archivio personale di Paolo Portoghesi.



Charles Moore,
Casa dell'Architetto, Orinda, 1962.



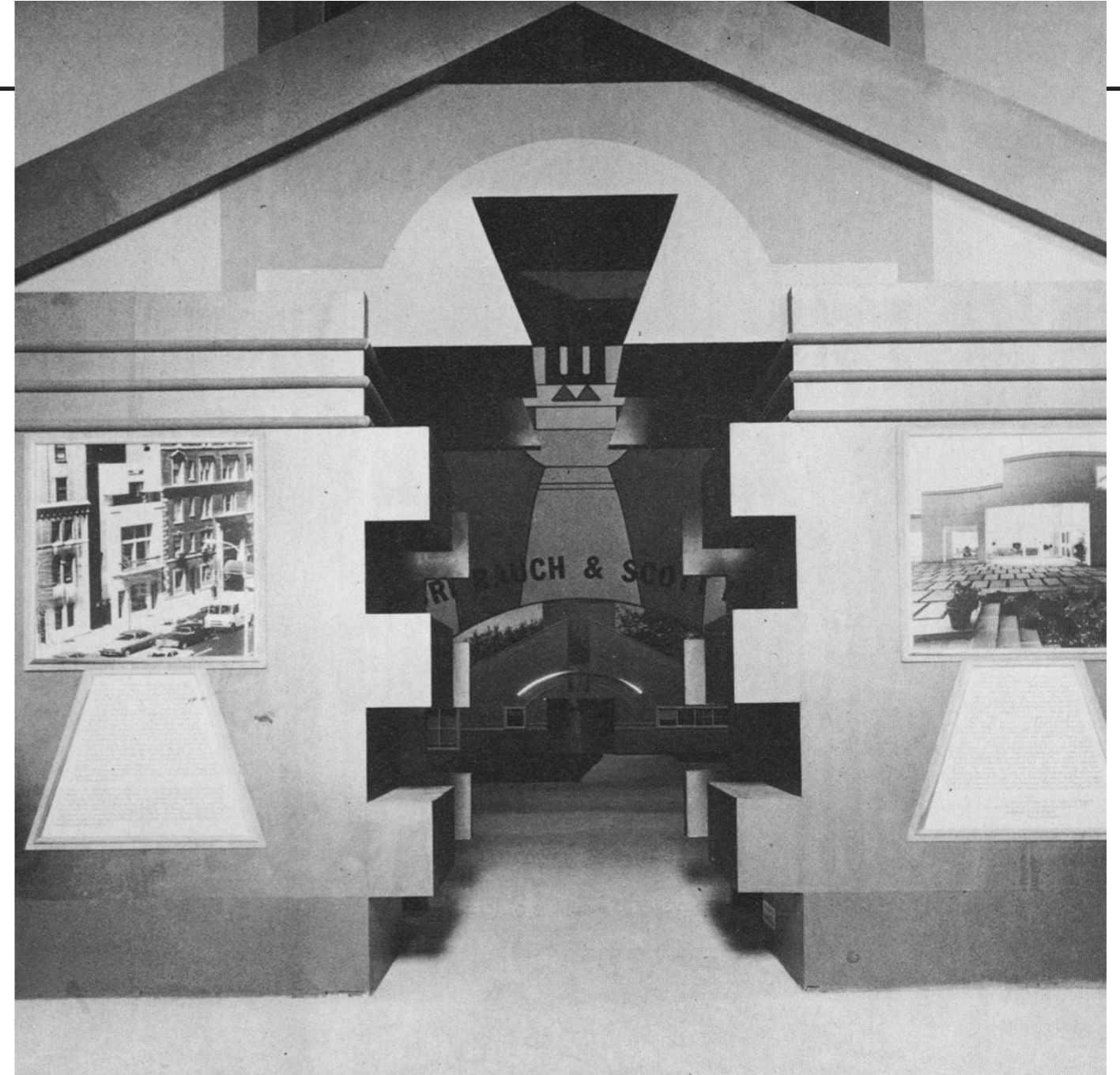
Charles Moore.
Piazza d'Italia, New Orleans, 1976-79.



Ritratto di Robert A. M. Stern.

Disegno di Facciata per la Strada Novissima, 1980.

Vista della facciata di R. Stern , Strada Novissima 1980.



La facciata di Stern¹, opposta a quella di Venturi, fu progettata più come uno “spazio” che come una “superficie”: non si trattava infatti solamente del disegno del fronte su strada, lungo la via Novissima, ma del progetto “totale” della porzione concessa, esterna ed interna, relativa allo spazio espositivo posteriore. Stern di fatto presentò un progetto coerente e fedele nel suo sviluppo interno/esterno: una prima parete di chiara impronta classica e caricaturale, dalle forme stilizzate ed essenziali, conclusa superiormente da una cornice sovradimensionata bianca “interrotta”, una sorta di cifra stilistica dell’architetto, faceva da schermo e intelaiatura, come fosse un “sipario”, ad un retrostante tramezzo che si sviluppava, nella sue immagini interne, in una composizione di linee, forme e cornici elementari, e si risolveva nella figura del tempio greco classico, sfondo formale e concettuale dell’intera proposta progettuale ma esibito in modo astratto e idealizzante. Dalle parole dello stesso architetto si poteva apprendere la riflessione teorica e il significato simbolico e metaforico della facciata:

«La nostra proposta per la “Strada Novissima” tratta della realtà e dell’illusione del passato. Il passato viene considerato sia come passato recente – riferito al lavoro del nostro studio – sia come passato

¹ Architetto, professore e saggista statunitense nato nel 1939 a New York e attualmente residente a New Haven. Ha conseguito la laurea in Architettura alla Columbia University nel 1960, specializzandosi nel 1965 all’Università di Yale. Nel 1977 fonda il suo studio Robert A. M. Stern Architecture (RAMSA). Fu autore di numerosi libri sull’Architettura americana, tra cui si ricorda *New Directions in American Architecture* (1969)

Stimato teorico e critico architettonico, storico e architetto paesaggista, nato nel 1939 a Baltimora, Stati Uniti. La sua teorizzazione sul Movimento Postmoderno si ritrova in *The language of Post-Modern Architecture* (1977), e venne ampliata con successive pubblicazioni sul tema: *The New Paradigm in Architecture* (2002); *Storia del Postmodernismo. Cinque decenni di ironico. Ironico e critico in architettura* (2014).

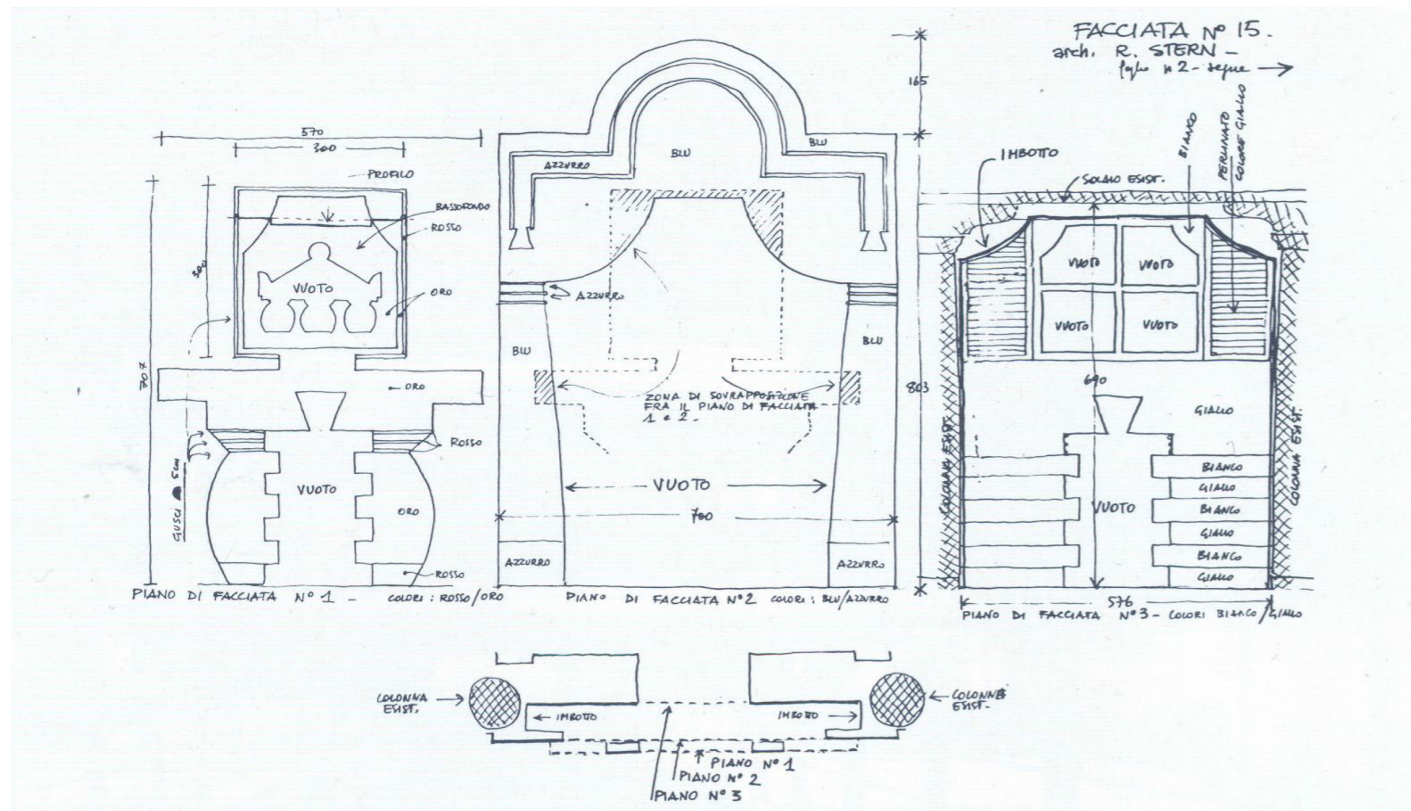
lontano, riferito alla storia dell’architettura. Gli elementi della facciata mettono in comunicazione questi due livelli, e al tempo stesso considerano la collocazione del padiglione in questa strada dalla ambigua scala. Così le astratte colonne/sipario, con il loro suggerimento di un proscenio, non indicano solo uno “show” del lavoro di studio che si trova all’interno, ma anche un dramma più esteso nel tempo, recitato da attori su una scena di dimensioni infinite. Mentre lo “show” è una realtà nel presente, il dramma è un flusso di illusioni che cambia di continuo, ed è interpretato in modo diverso, in tempi diversi, da gente diversa. Grandioso fra gli attori in questo gioco di ombre è il tempio greco, la cui astrazione appare come un vuoto sulla faccia silenziosa della figura che si trova davanti al sipario della storia [...] Le illusioni del passato diventano la realtà del presente all’interno, dove la forma del tempio diventa più esplicita ed è usata come cornice per evidenziare il lavoro. La soglia di questo passaggio è una colonna vuota bugnata, icona di un altro progetto recente, la casa a Llewellyn Park, che mette in risalto l’importanza di entrare nel passato per sperimentare in modo esauriente la ricchezza di cui è capace il presente»².

Stern concretizzò nella sua facciata tutto un pensiero sull’architettura contemporanea e sul suo rapporto con la tradizione. In particolar modo, egli ebbe l’opportunità di recuperare e riscattare l’elemento architettonico della facciata, nel suo senso teorico e materiale. La facciata non era più, come secondo il Modernismo ortodosso, «solo una rappresentazione degli aspetti sin-

² R. Stern cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, pp.289.

tattici dell’Architettura», ma si andava legittimando una liberazione formale: «La facciata è stata liberata, bende e bavagli le sono stati sciolti. Come le facce del cinema muto, la facciata rivela le cose così come sono, e al tempo stesso rappresenta le cose come si potrebbero desiderare che fossero»³.

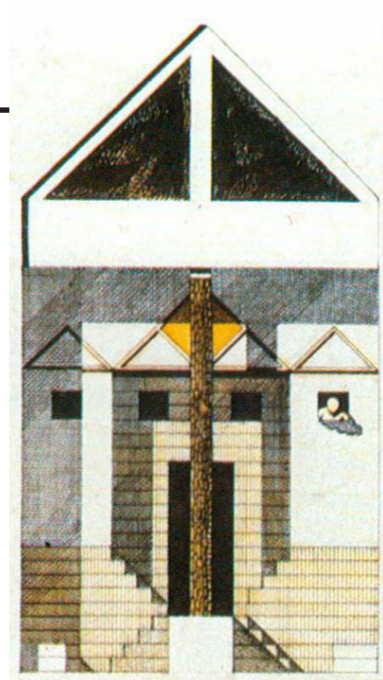
³ *Ibidem*.



Charles Moore,
Disegni Costruttivi per la Facciata sulla Strada Novissima, 1980.



Dettaglio superiore e Vista in prospettiva della Strada Novissima, 1980.
Immagine da Archivio personale di Paolo Portoghesi.



Disegno di Facciata per la Strada Novissima, 1980.

Dettaglio della Facciata.

Vista della facciata di R. Stern , Strada Novissima 1980.



«Il nostro progetto per una facciata della “Strada Novissima” costituisce una riflessione sulle città di Roma e di Venezia considerate come miti in grado di moltiplicare l’identità urbana in infinite individualità in possesso di una memoria comune che spesso, e con molta ambiguità, ama travestirsi da volontà di smentire il luogo stesso ammantandosi della civetteria del non sapere “dove essa è”»¹.

Così viene asserito nel testo critico dei due architetti romani, raccolto nel catalogo della Biennale 1980. Il progetto di facciata di Franco Purini², disegnato a quattro mani con la sua collaboratrice Laura Thermes³, in cui «il numero due compare infatti nella composi-

¹ F. Purini cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, pp.265.

² Architetto, saggista e docente universitario italiano (1941). Si laureò all’Università di Roma nel 1971, con Ludovico Quaroni. È considerato tra i principali esponenti del neorazionalismo italiano e in particolare della cosiddetta architettura disegnata. Fondò uno studio di progettazione con L. Thermes, dando origine ad un sodalizio segnato da un’intensa attività progettuale. In un primo periodo lavorò anche con Maurizio Sacripanti e Vittorio Gregotti. La sua carriera didattica lo vide impegnato dal 1977 nell’insegnamento di disegno e composizione architettonica in diverse università italiane (Reggio Calabria, Roma, Milano, Venezia). Numerosi sono i suoi scritti: *Luogo e progetto* (1976); *L’architettura didattica* (1980); *Una lezione sul disegno* (1996); *Comporre l’architettura* (2000); *Franco Purini. Le opere, gli scritti, la critica* (2000).

³ Architetto docente universitario romano (1943) laureatosi all’Università di Roma nel 1971. Oltre che nella progettazione architettonica urbana e nella ricerca compositiva, è attiva nel campo della teoria: suoi scritti sul progetto urbano sono stati raccolti in *Scritti teorici. Tempi e spazi. La città e il progetto nell’età posturbana* (2000). Dal 1966 ha fondato uno studio di progettazione con Franco Purini, dando origine ad una collaborazione segnata da una ricca attività progettuale fortemente votata alla sperimentazione sui temi del progetto in rapporto alla rappresentazione, alla città e al paesaggio.

zione come il tema figurativo per eccellenza»⁴, evocava un’arcaica idea di casa, una composizione simmetrica in cui vi era un tronco d’albero ad organizzare il fronte principale, come promemoria o richiamo di un eterno discorso sull’origine dell’architettura - una sorta di rivisitazione della capanna primitiva dell’abate Marc-Antoine Laugier. Questo richiamo arcaico e primordiale sostanziava una riflessione sul rapporto tra architettura e storia naturale, attraverso la quale si azzardava un parallelo «risentito e minaccioso» con la storia dell’architettura contemporanea: «La storia della natura come funzione dell’architettura: ma le radici e i rami recisi, come sappiamo, costituiscono le più belle fondamentazioni e i capitelli più leggiadri. Che il tronco se lo ricordi...»⁵. L’operazione di astrazione mnemonica operata da Purini veniva poi ridotta ad un metodo progettuale che si attuava nell’uso di alcuni elementi quali la citazione allusiva e l’uso di elementi architettonici depersonalizzati ma dalle forti relazioni indirette; insomma si trattava di un incentivo all’abbandono ad un istinto architettonico che tiene in memoria le architetture del passato come modelli per la progettazione, come si diventasse consapevoli di «una sorta di remota “antecedenza” prodotta da modelli costretti dalla loro estrema lontananza nel tempo a recedere nell’indistinto»⁶.

Il progetto di Purini e Thermes spiccava tra gli altri per il suo essere concepito in un’ottica di tridimensionalità spaziale esperibile: era difatti possibile “valicare” la facciata salendo lateralmente una doppia serie di gradini, come fosse un antico edificio sacro, che davano poi l’accesso all’ingresso principale sullo spazio retrostante e allo stesso tempo a due osservatori laterali.

⁴ F. Purini cit., in *op. cit.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

«L’esistenza di un interno della facciata, il suo essere cioè composta di un fronte principale e di uno posteriore racchiudenti due piccoli osservatori, ha permesso infine di simulare la presenza di un edificio, una casa isolata inserita in un paesaggio capace di essere il paesaggio comune alle due città»⁷.

Ma nonostante tutto i due architetti sottolinearono il tentativo serio e allo stesso tempo giocoso di un esercizio di progettazione un po’ ideale offerto dalla manifestazione portoghese: una «considerazione dell’architettura come “cosa sorridente”»⁸.



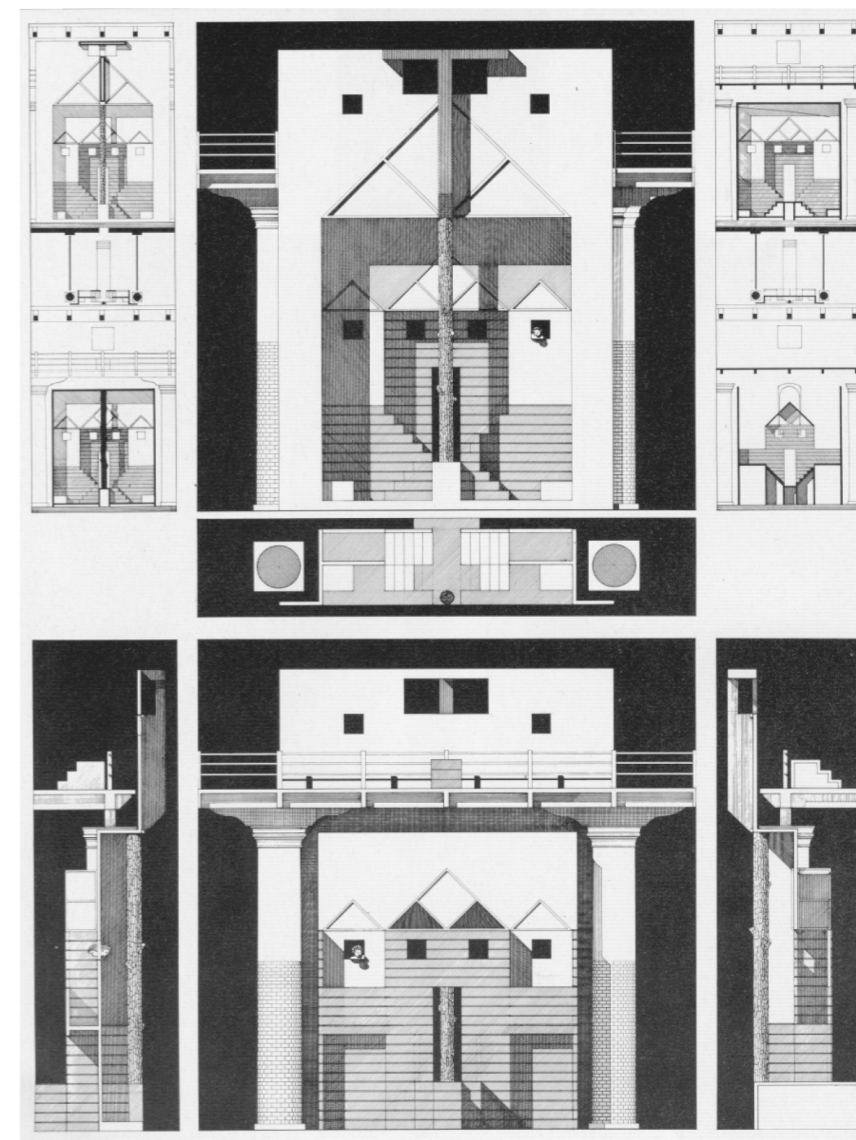
Vista della facciata di R. Stern, Strada Novissima 1980. Immagine da Archivio personale di Paolo Portoghesi.

⁷ *Ibidem.*

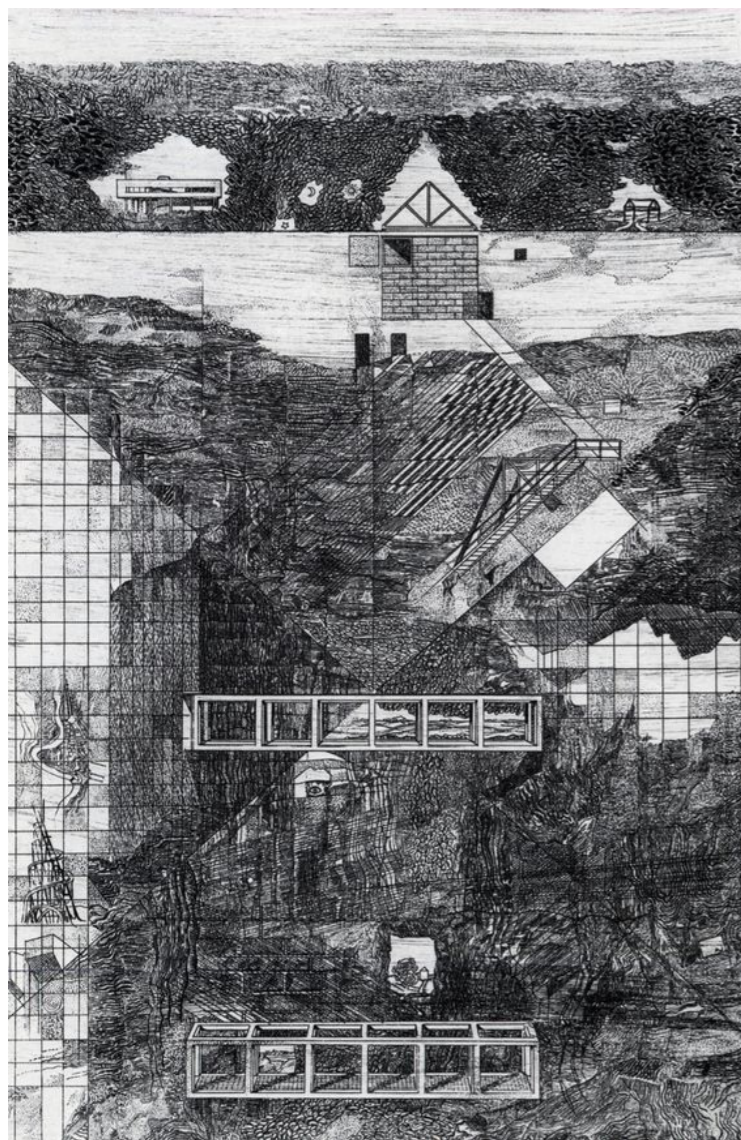
⁸ *Ibidem.*



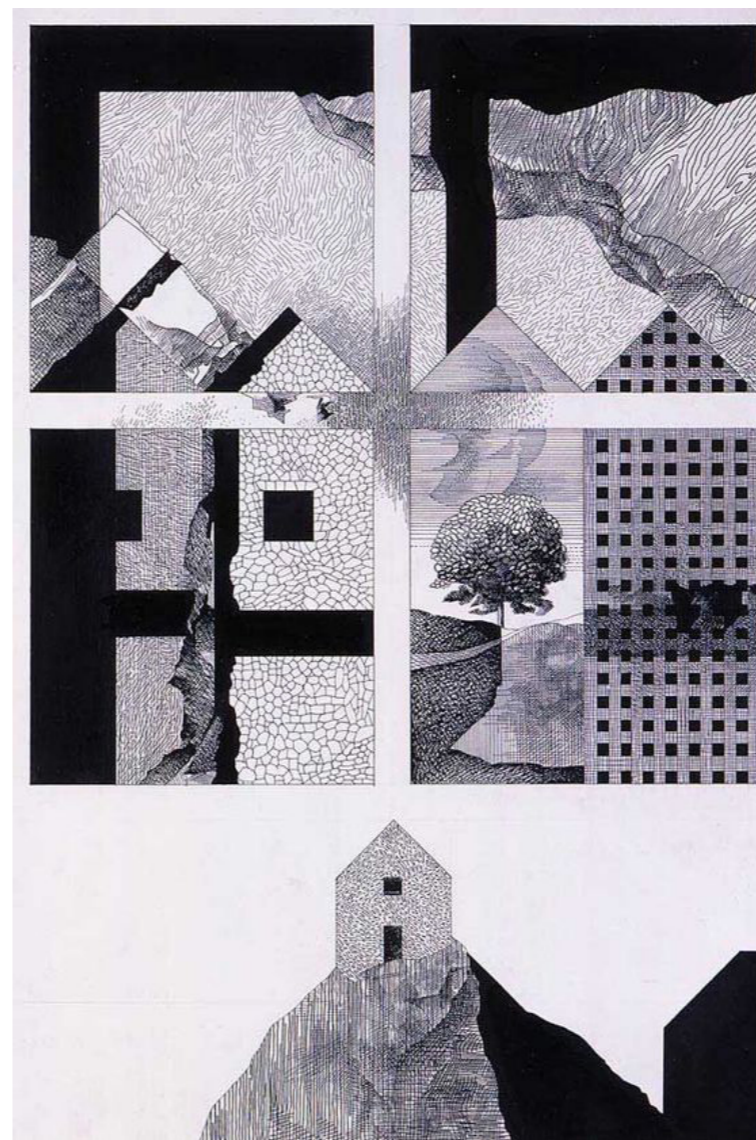
Vista in prospettiva della Strada Novissima, 1980.
Immagine da Archivio personale di Paolo Portoghesi.



F. Purini.
Disegni per la Facciata della Strada Novissima, 1980.



F. Purini.
Dopo l'Architettura Moderna, 1980.



F. Purini.
I Paesaggi dell'Architettura, 1980.



Disegno di Facciata per la Strada Novissima, 1980.
Vista della facciata di S. Tigerman , Strada Novissima 1980.



La facciata di Tigerman¹ richiamava una scenografia teatrale: un esagerato “falso” sipario in primo piano introduceva ad una altrettanto “falsa” infinita prospettiva di colonne che conduceva al maestoso ingresso centrale da cui si aveva accesso alla mostra interna. L'architetto americano partecipò alla manifestazione veneziana cosciente di una profonda divisione esistente tra un fare architettonico europeo e americano, ormai più che maturo all'inizio degli anni Ottanta:

«Da una parte abbiamo l'intellettualismo europeo, aspiranti eredi del Modernismo egualitario [...] I messaggi di questo movimento sono silenziosi, ermetici, intrinseci ed elitari. Un interesse primario per l'architettura in questo movimento sembra essere il tema della morte, o, per dirlo ancora più chiaramente, quello dell'assenza della vita. Le fondamenta su cui questo movimento si basa sono astratte, generiche ed idealistiche, [...]. Dall'altra parte abbiamo il populismo americano [...] l'America contemporanea continua a produrre un'architettura centrata sull'aperta comunicazione. [...] non vi è in loro né teorizzazione né dialettica, poiché questa architettura non si fa coinvolgere in astratti concetti quali l'assenza di tempo o l'eternità. [...] Il soggetto di questa architettura è la vita stessa o, per dirlo più chiaramente, l'assenza di perfezione. Gli interessi alla base di questo impegno sono particolari e tipici dell'individuo, e, quindi, sono umani. L'elemento narrante di questo lavoro si prefigge l'accessibilità»².

E come architetto “americano” ecco che si presentò a difesa di una specificità architettonica:

¹ Architetto e teorico dell'architettura americano, nato a Chicago nel 1930. Si laureò nel 1961 alla Università di Yale e già nel 1964 fondò il proprio studio di progettazione, lo Stanley Tigerman and Associates (oggi Tigerman McCurry Architects). Intraprese allo stesso tempo la carriera didattica insegnando in numerose università degli Stati Uniti.

² S. Tigerman cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, pp.306.

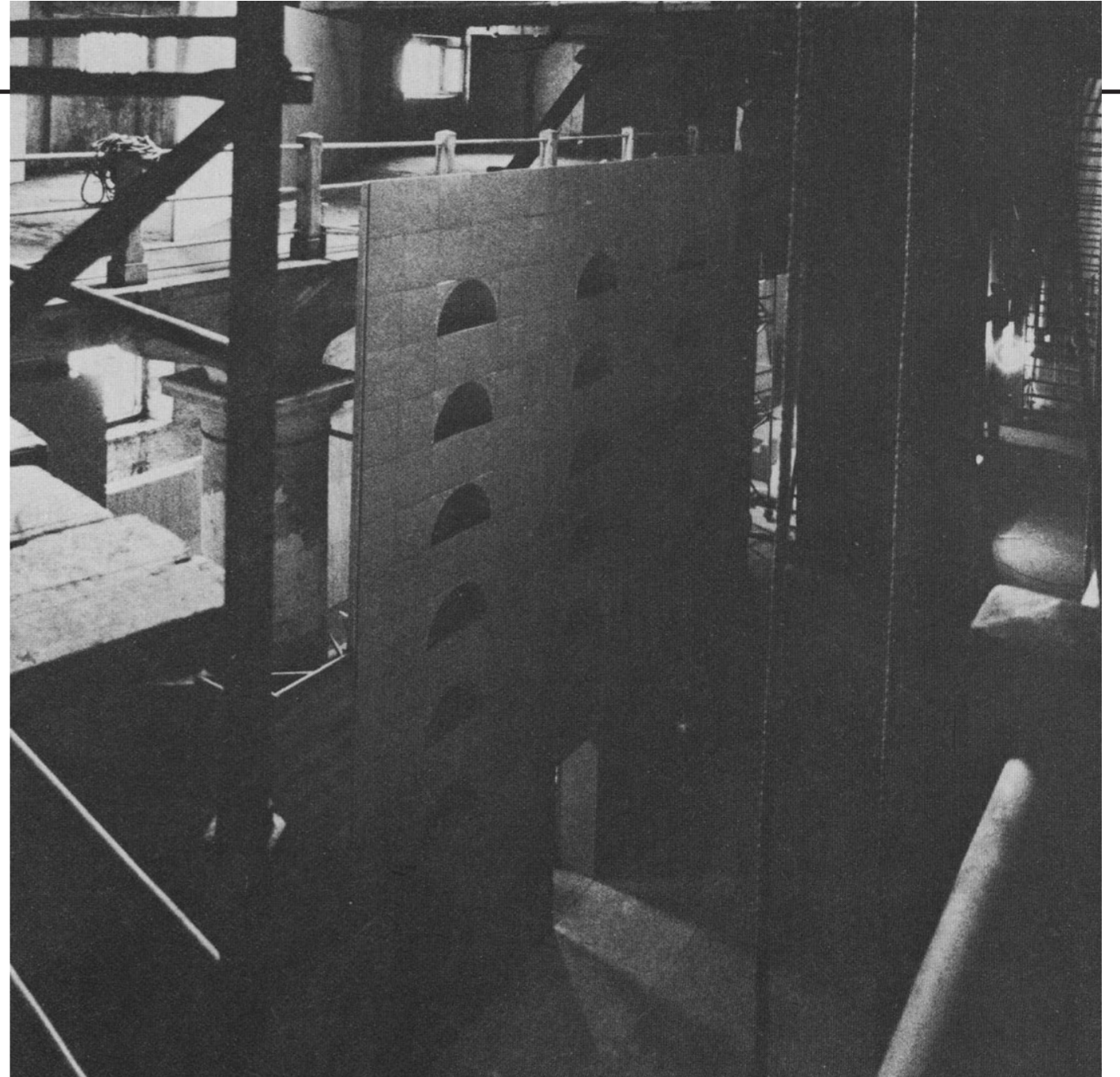
«Io sono un architetto americano e, mentre mi hanno istruito sui metodi contenuti nel linguaggio intrinseco dell'architettura moderna, sono giunto al convincimento che l'architettura americana è legata visceralmente alla sua propria individualità.

[...] Io credo nella Vita, nonostante il sospetto che ogni cosa sia destinata a morire, incluse le idee. [...] Poiché io parto dal presupposto della fragilità dell'esistenza, sono legato dallo stato di imperfezione dell'individuo e quindi mi trovo inestricabilmente legato all'incoerenza dell'esistenza nella sua condizione finita. Non potrei mai più credere in un'architettura che mi venga presentata quale “Tempio dell'Eternità”, dove la vita diviene irrilevante nei confronti delle idealizzazioni totemiste, quando sento che l'architettura può servire da supporto per la “nostra battaglia” [...] L'architettura è per sua natura ottimistica. Costruire bene significa desiderare che qualcosa entri a far parte dell'esistenza. Questo desiderio, per essere realizzato, deve avere le sue radici nell'ottimismo. [...] Il mio è, quindi, un impegno necessariamente incoerente e schizofrenico, e tuttavia è inevitabilmente anche ottimistico»³.

³ *Ibidem*.



Vista in prospettiva della Strada Novissima, 1980.
Immagine da Archivio personale di Paolo Portoghesi.



Disegno di Facciata per la Strada Novissima, 1980.
Vista della facciata di G.R.A.U. , Strada Novissima 1980.

Proclamatisi fuori dal Movimento Moderno e impegnati in una ricostruzione teorica della disciplina architettonica già dagli anni Sessanta e Settanta, i G.R.A.U.¹ presero parte alla mostra dichiarando che «l'occasione della partecipazione alla I Mostra Internazionale di Architettura, organizzata dalla Biennale di Venezia, rappresenta una scadenza favorevole per fare il punto della situazione, sotto la particolare ottica del procedere delle nostre esperienze»².

La facciata dello studio Gruppo Romano Architetti Urbanisti (G.R.A.U.) si presentava ironicamente come un "colombario pagano", tipico della Roma antica, che faceva da portale d'accesso ad uno spazio posteriore interno che si proponeva come spazio autosufficiente e concluso. Di fatto il fronte si mostrava come una parete massiva, che simulava un rivestimento regolare in cotto, "scavata" da diciotto nicchie semisferiche, custodenti le cosiddette urne cinerarie – solo sedici di queste erano occupate –, con al centro la soglia di ingresso all'esposizione interna.

La facciata fu voluta e descritta dagli stessi autori come «portatrice immediata di simbologie più dirompenti:

rottura con la storia circostante; apertura verso altre storie, altra vite, altre forme di vita; sacralizzazione della propria testimonianza come uomini e come artisti; rifiuto di riduzione dell'architettura a pura "facciata" e a pura "scenografia"»³.

Inoltre i G.R.A.U. scelsero di collaborare con gli artisti Franco Mulas⁴, pittore, e Enzo Rosato⁵, ceramista, consentendo loro di affermare una nuova dimensione dell'architettura, che negasse una immagine di autosufficienza, ma che al contrario sostenesse uno scenario vasto, seppur ambiguo, di diverse esperienze che concorrono alla formazione di un'opera architettonica.

Nel testo del catalogo i G.R.A.U. tentarono una breve presentazione dei principi teorici che caratterizzavano la loro ricerca teorica e progettuale fino a quel momento, ed in particolare che li ponevano in aperto contrasto con il fare del Movimento Moderno, essendo loro indirizzati alla «ricostituzione di un nuovo, superiore ordine dell'operare umano»⁶. Promotori coscienti dell'autonomia del linguaggio dell'architettura, essi propugnavano la "riacquisizione" di categorie significative del progetto ed il ritorno all'uso del significato e del simbolo «come metafora spaziale della storia»⁷. Intenzione del loro studio era «la scoperta del reale storico quale eterno presente di testimonianze: antecedenti logici dell'atto figurativo e del progetto; la scoperta della natura-storia come contesto dialettico e ine-

eliminabile dell'opera. Obiettivo, infine, e terreno stesso di lavoro quotidiano, nel tessere nuovi legami e nello stabilire nuovi riferimenti, il ricrearsi di una rinnovata, reale, unità fra tutte le arti figurative»⁸.

Trascesi gli ostacoli di una professionalità ridotta e marginale, per di più condivisa con il resto dei giovani architetti italiani, e di una cosiddetta "architettura disegnata" solo artificialmente meravigliosa, i G.R.A.U. affrontano seriamente la loro partecipazione alla Biennale di Portoghesi sentendo la necessità non solamente di «prendere continuamente le distanze nei confronti del Movimento Moderno e dell'International Style ma di stabilire, semmai, la nostra posizione all'interno delle tematiche definite come Post Modern; contribuendo, se la sua definizione non è una mera etichetta di comodo, a definirne i contorni e l'identità storica»⁹. Ecco dunque che ne affrontarono le principali questioni relative allo spazio, alla natura-storia, e alla città, tutti temi centralissimi della manifestazione veneziana.

«Per poter capire, orientarsi, fare polemica all'interno di questo fenomeno importante, e pur contraddittorio, che viene definito come Post Modern, non ci sia altra strada, per noi, che quello di proseguire, non monoliticamente, non unanimisticamente, la nostra stessa storia. Questa storia non è ancora storia da critici ma storia aperta di linguaggi che, ancora e ancora progettando, devono trovare la propria identità e la propria lucentezza»¹⁰.

¹ Sigla di un gruppo di architetti composto da A. Anselmi, P. Chiatante, G. Colucci, A. Di Noto, P. Erolì, F. Genovese, R. Mariotti, M. Martini, G. Milani, F. Montuori, P. Nicolosi, G. Patrizi, F. Pierluisi, C. Placidi. Formatosi nella prima metà degli anni Sessanta attorno ai temi della polemica antiaccademica nella facoltà di architettura dell'università di Roma, tra il 1964 e il 1975 parteciparono a diversi concorsi nazionali e internazionali che precisarono i contorni della loro sperimentazione linguistica. Tra i diversi scritti di alcuni suoi componenti si possono ricordare: A. Anselmi, *Occasioni di architettura*, Kappa, Roma 1980; M. Martini, *Massimo Martini: architettura di strada*, Kappa, Roma 1984; P. Nicolosi, *Camere & camera*, Kappa, Roma 1985. Per approfondimenti: «Controspazio», 8 (1972) e 1-2 (1979); G.R.A.U., *Isti mirant stella: architetture 1964-1980*, AAM - Kappa, Roma 1981.

² G.R.A.U. cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, pp.164-165.

³ *Ibidem*.

⁴ Pittore italiano, nato a Roma nel 1938. Studiò pittura all'Accademia di Francia e alla scuola d'Arte ornamentale di Roma.

⁵ Scultore e ceramista italiano, nato a Grottaglie (TA) nel 1940. Studiò ceramica nella locale Scuola d'Arte fino al 1957. Nel 1958 si trasferì a Roma per continuare gli studi artistici e conseguì il diploma nel 1961. Fu allievo e poi collaboratore di Leoncillo.

⁶ G.R.A.U. cit., in *op. cit.*

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.



Facciata di G.R.A.U. in allestimento, Strada Novissima 1980.



Ritratto di Thomas G. Smith.

Vista della facciata di R. Bofill , Strada Novissima 1980.



La facciata di Thomas G. Smith¹ altro non era che una chiara rievocazione e celebrazione, priva di ironia o ambiguità, dell'architettura barocca di Bernini e Borromini. Di fatto presentò un ingresso monumentale ad un edificio sacro: un portale sormontato da un timpano classico e dall'iscrizione "architettura", inserito centralmente in questa parete leggermente concava, dipinta con un gruppo "mitologico", e incorniciato da due colonne tortili poste in obliquo. Un ordine gigante che richiamava la classica composizione trilitica di un tempio, completava la facciata che si concludeva con una trabeazione classica - composta di architrave liscio, fregio e cornice - interrotta nella parte centrale per consentire un ampio affaccio su "strada".

Fu l'unico architetto che usò le forme storiche con totale sincerità, in linea con uno stile puramente storicistico. Così la descrisse nel saggio del catalogo della Biennale:

«Nei miei edifici lavoro per raggiungere una sintesi di forma, funzione e contenuto simbolico. Ammiro gli architetti che hanno raggiunto una fusione di queste considerazioni nel loro lavoro e sento per loro una notevole affinità. Negli ultimi dieci anni sono stato particolarmente attratto dal lavoro dell'architetto barocco romano, Francesco Borromini. La sua opera rappresenta immediatamente il modello più stimolante e provocatorio della sintesi che voglio raggiungere [...] Borromini sapeva unire i significati intuitivi, letterali e simbolici associati agli elementi di architettura onde raggiungere un simile approfondimento»².

¹ Architetto, saggista e docente universitario americano nato in California nel 1948. Si laureò in architettura nel 1971. Fondò il suo studio di progettazione nel 1980. Nello stesso anno ottenne il Rome Prize. Autorevole esponente di un'architettura classica e tradizionale. Tra i suoi scritti si ricorda: *Classical architecture: rule and invention* (1988).

² T. G. Smith cit., in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, pp.285.

Studiando l'architettura di questo grande protagonista del passato Gordon Smith coglieva la vera portata innovativa del progettare Borrominiano: la sua profonda conoscenza delle forme architettoniche canonizzate e il loro uso originale in nuovi contesti e significati che «lo lasciò libero di creare nuovi significati che ampliavano la tradizione e rendevano la sua architettura adatta alla sua epoca ed accessibile ai suoi pari»³.

«Il "passato" non mi interessa; è troppo lontano e inavvicinabile. Tuttavia sono appassionato a quegli elementi di architettura disponibili oggi per gli architetti attraverso la storia e sono eccitato dall'occasione di progettare edifici con questo linguaggio ampio che risolve i problemi d'oggi e ne trasmetta il contenuto spirituale. Dal mio punto di vista la nostra sfida è di ampliare il significato degli elementi dell'architettura e dell'iconografia per un'espressione appropriata attuale. Non ho dubbio che l'architettura moderna e la cultura arricchiranno il prodotto»⁴.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*



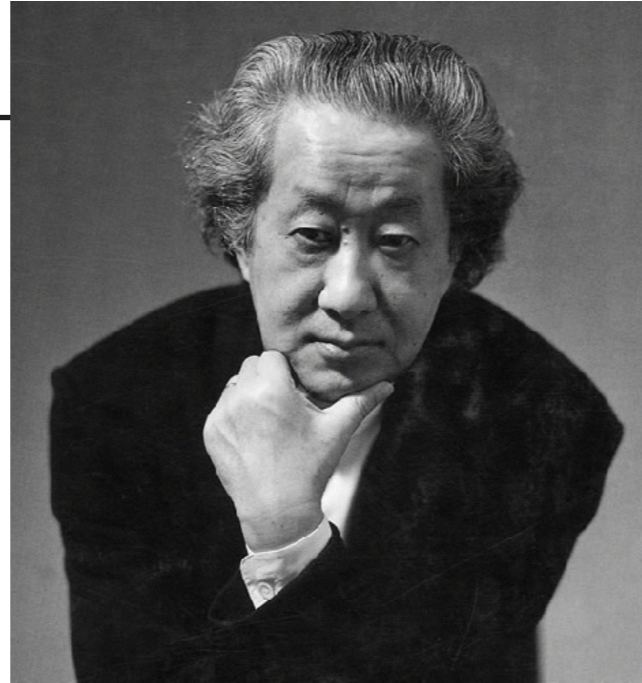
Vista in prospettiva della Strada Novissima, 1980.
Immagine da Archivio personale di Paolo Portoghesi.





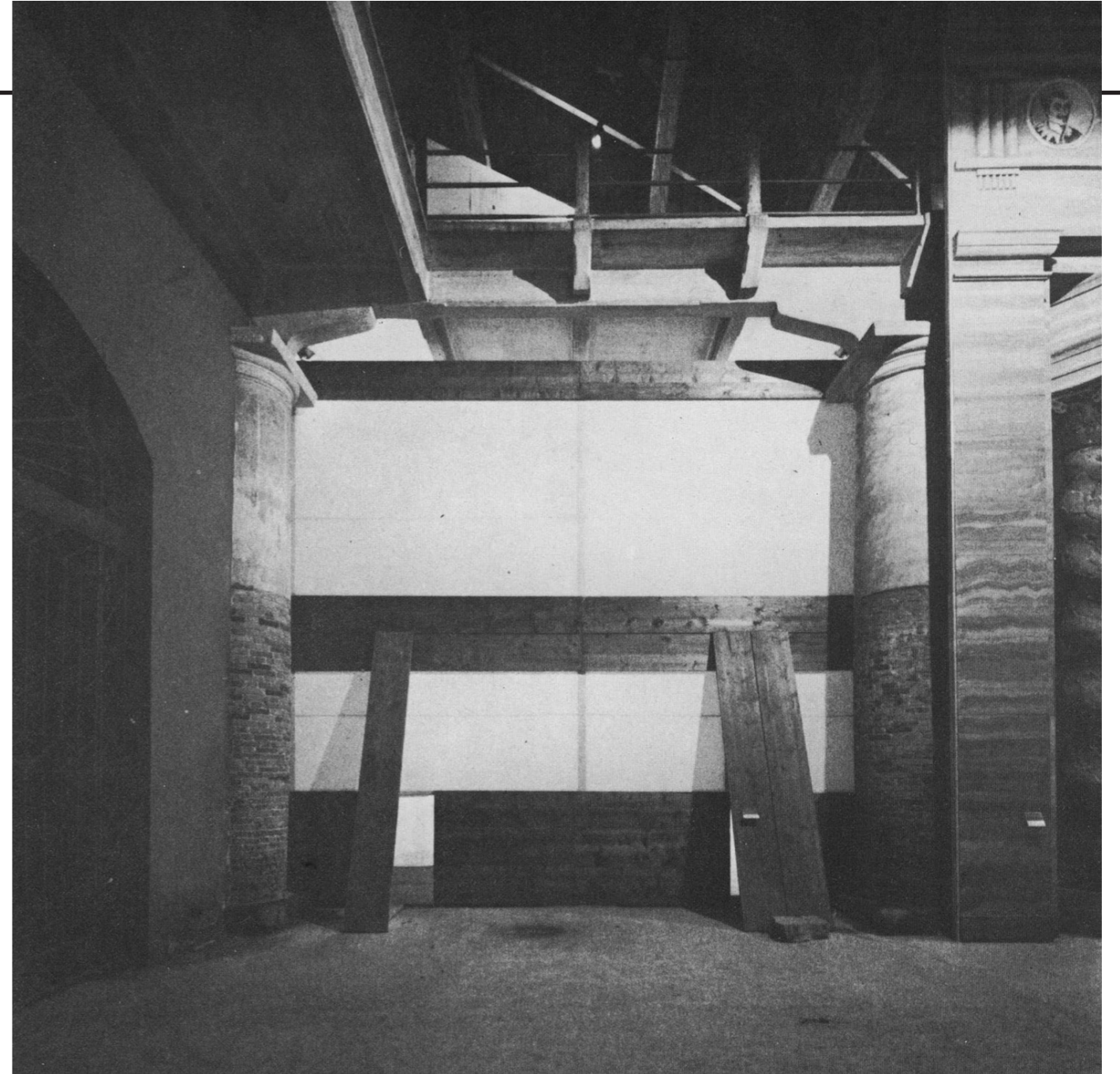
Dettaglio di facciate di Thomas G. Smith, 1980.
Archivio personale di Paolo Portoghesi

Vista della facciata di Thomas G. Smith , Strada Novissima 1980.



Ritratto di Arata Isozaki.

Vista della Facciata della Strada Novissima, 1980.



«La mia facciata ricorda quella tipica di una casa situata in una strada giapponese tradizionale»¹. Così comincia il testo critico inserito nel catalogo e con il quale Isozaki² chiarifica il suo intervento all'interno della Via Novissima.

L'intervento di Isozaki evocava la tradizionale casa del tè giapponese, manifestandosi in un fronte in legno dal linguaggio fortemente minimalista, quasi completamente chiusa e opaca se non per «due aperture; una stretta e alta mentre l'altra è quadrata ed appena un po' sollevata rispetto al pavimento. Le aperture solo quanto serve per lasciare che la gente scivoli o vi strisci attraverso, comprimendola sia fisicamente che psicologicamente al suo passaggio». E lo stesso Isozaki aggiungeva: «Nella mia facciata le aperture sono parzialmente occultate da due piani che si appoggiano contro la facciata. Per questo non si può parlare di "entrate" nell'accezione comune, ma di semplici aperture».

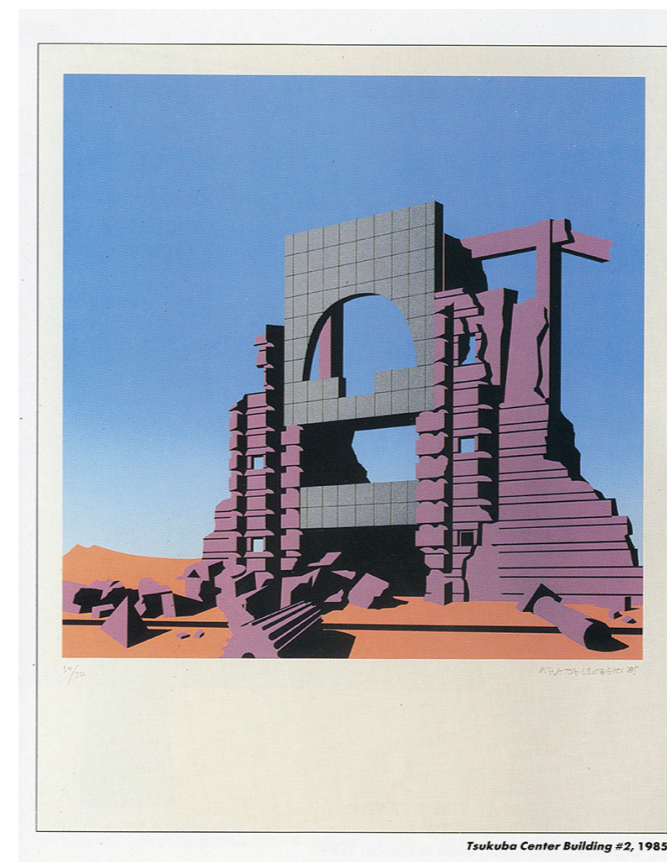
Questa tensione rappresenta e significa un cerimoniale necessario, un protocollo, per chi entra, il quale appena varca il limite verso un mondo diverso posto dietro alla facciata, si senta mosso a cambiare il suo modo di pensare, e insieme il suo comportamento fisico.

Il progetto dell'architetto giapponese partiva da una riflessione generale sugli edifici che univa la tradizione orientale con quella europea: «Il corpo principale dell'edificio è arretrato rispetto alla strada stessa, protetto da un alto steccato. Gli ospiti passano un cancello

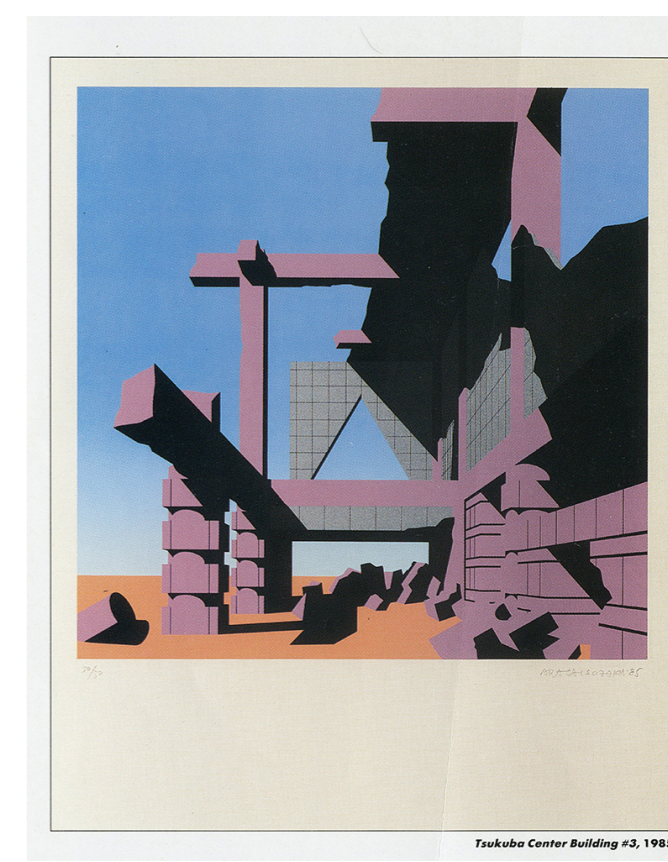
e trovano un sentiero che li porta alla casa. Ciò assomiglia al modo d'accedere agli edifici tradizionali della città europea nei quali l'ingresso attraverso un porticato conduce ad un cortile interno, su cui si affacciano gli accessi alle singole unità».

Dietro la facciata, come attraversando un cancello, i visitatori si trovavano nello spazio retrostante che «non è una stanza o uno spazio interno, ma un giardino all'esterno», simboleggiato fisicamente dalla ghiaia sparsa sul pavimento.

La facciata di Isozaki va oltre il concetto stesso di limite tra interno ed esterno, essa rappresenta una filosofia esistenziale che sottintende la composizione stessa del fronte, manifestando una serie di antinomie, quali ostentazione/occultamento, manifestazione/eliminazione, loquacità/silenzio, senso/non senso, che ne arricchiscono il significato e la complessità simbolica.



Tsukuba Center Building #2, 1985



Tsukuba Center Building #3, 1985

¹ A. Isozaki cit. in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, p.194.

² Architetto giapponese nato nel 1931. Laureatosi nel 1954 all'Università di Tokyo, è stato allievo di Kenzo Tange, lavorando nel suo studio. Nel 1963 ha fondato l'Arata Isozaki Atelier (oggi Arata Isozaki & Associates). Per approfondimenti: B. Barattucci, B. Di Russo, *Arata Isozaki architetture 1959-1982*, Officina, Roma 1983; AA. VV., *Arata Isozaki. Opere e progetti*, Electa, Milano 1994.



Vista della Facciata della Strada Novissima, 1980.

«Può accadere che un pittore si misuri con i problemi dell'architettura o che un architetto si misuri con la pittura. Ma certamente non si possono confondere due tecniche, così diverse e specifiche. [...] Credo che l'architettura si debba confrontare con l'architettura e la pittura con la pittura»¹.

La facciata di Massimo Scolari² prendeva spunto dalla sua prolifica attività di pittore, in particolare la sua opera del 1979 intitolata “Porta per una città di mare”³ sembra esserne il diretto riferimento. Partendo dunque da un suo quadro ad olio e realizzandolo tridimensionalmente, egli costruì una superficie piatta dalla quale sporgeva questo portale in prospettiva, come se questo stesse magicamente prendendo vita.

Scolari realizzò una specie di manifesto della rappresentazione architettonica, tema a lui molto caro: «In questo progetto di facciata ho scelto di costruire una “rappresentazione”: l'immagine assonometrica. Come pittore interessato ai problemi della rappresentazione architettonica, questa facciata non poteva celare altro

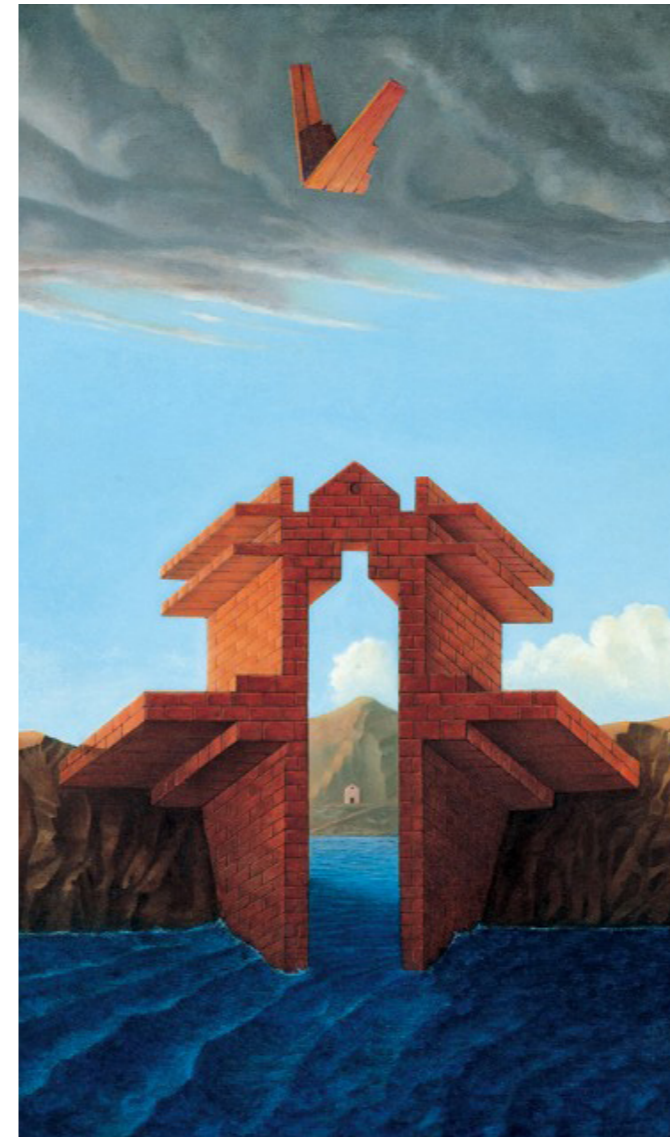
¹ M. Scolari cit. in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, p.281.

² Architetto, pittore e designer italiano nato nel 1943 a Novi Ligure. Si laureò in architettura al Politecnico di Milano nel 1969. Nello stesso anno entrò nella redazione di «Controspazio» e divenne assistente di Aldo Rossi al Politecnico di Milano. Ha diretto la collana di Architettura della FrancoAngeli del 1973 al 1988; è stato redattore di «Lotus International» e «Casabella». Dal 1989 al 1995 diresse la rivista culturale «Eidos». Ha insegnato in diverse Università europee e americane fino al 2000. Ha esposto le sue opere e realizzato installazioni in Europa, Stati Uniti, Russia e Giappone; alla Triennale di Milano (1973, 1986), alla Biennale di Venezia (1980, 1984, 1991, 1996, 2004) e al Museo Palladio (2002). È autore di numerosi studi sulla rappresentazione, tra cui *Il disegno obliquo* (2005). Per approfondimenti: F. Moschini (a cura di), *Massimo Scolari: acquerelli e disegni*, Centro Di, Firenze 1981; G. Marzari (a cura di), *Massimo Scolari*, Skira, Milano 2007.

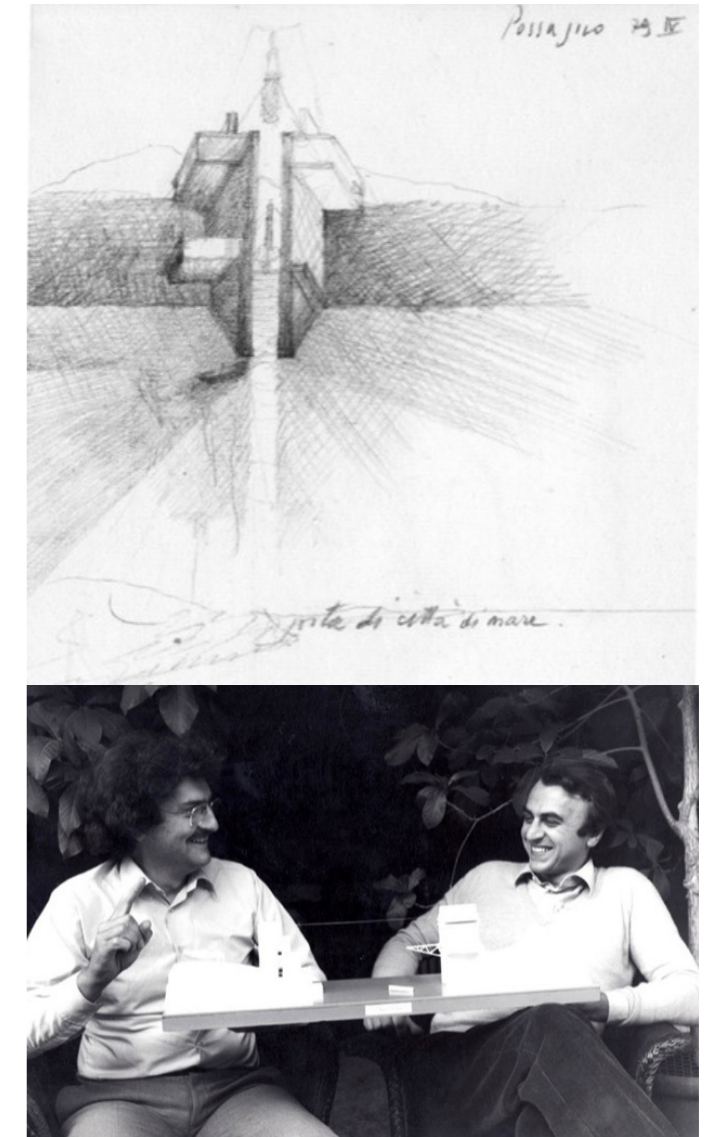
³ Dipinto a olio 470x395 mm (1979).

che la sua stessa immagine pittorica»⁴. Si trattò di fatto di un chiaro tentativo di traduzione dei suoi disegni in una costruzione: dal dipinto ad olio, ai disegni esecutivi fino all'effettiva realizzazione.

Entrando attraverso la facciata di Scolari, come penetrare effettivamente all'interno di un disegno, si accedeva alla mostra personale dell'architetto dopo aver superato tre gradini: esattamente al centro, inquadrato dal portale ed esposto sul muro di fondo delle Corderie, era fissato il disegno di progetto del portale, come a sottolineare il processo di trasposizione che era stato operato e il continuo rimando biunivoco tra realtà e disegno.

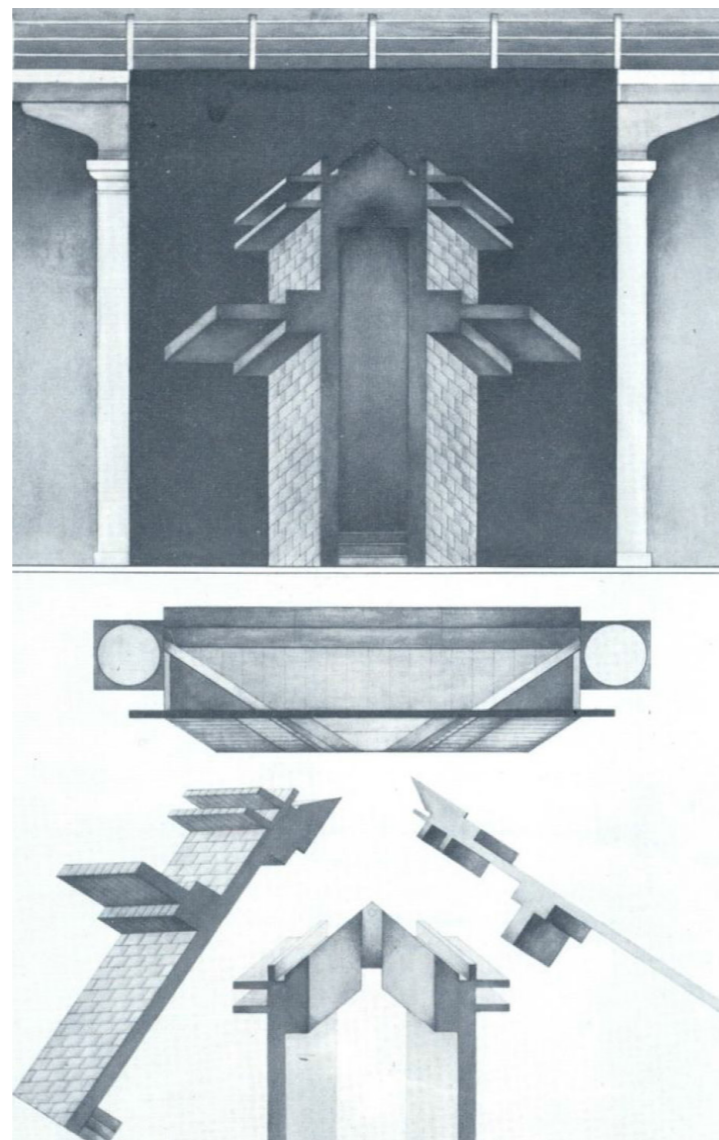
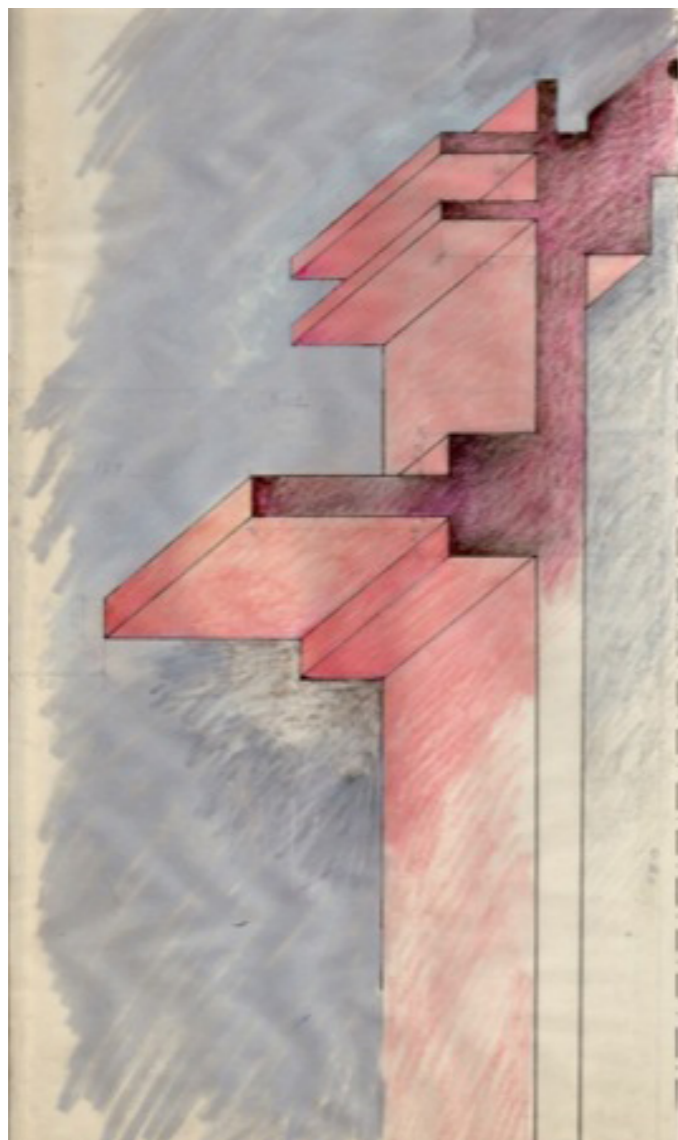


⁴ M. Scolari in Catalogo della Mostra *La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980, p.281.

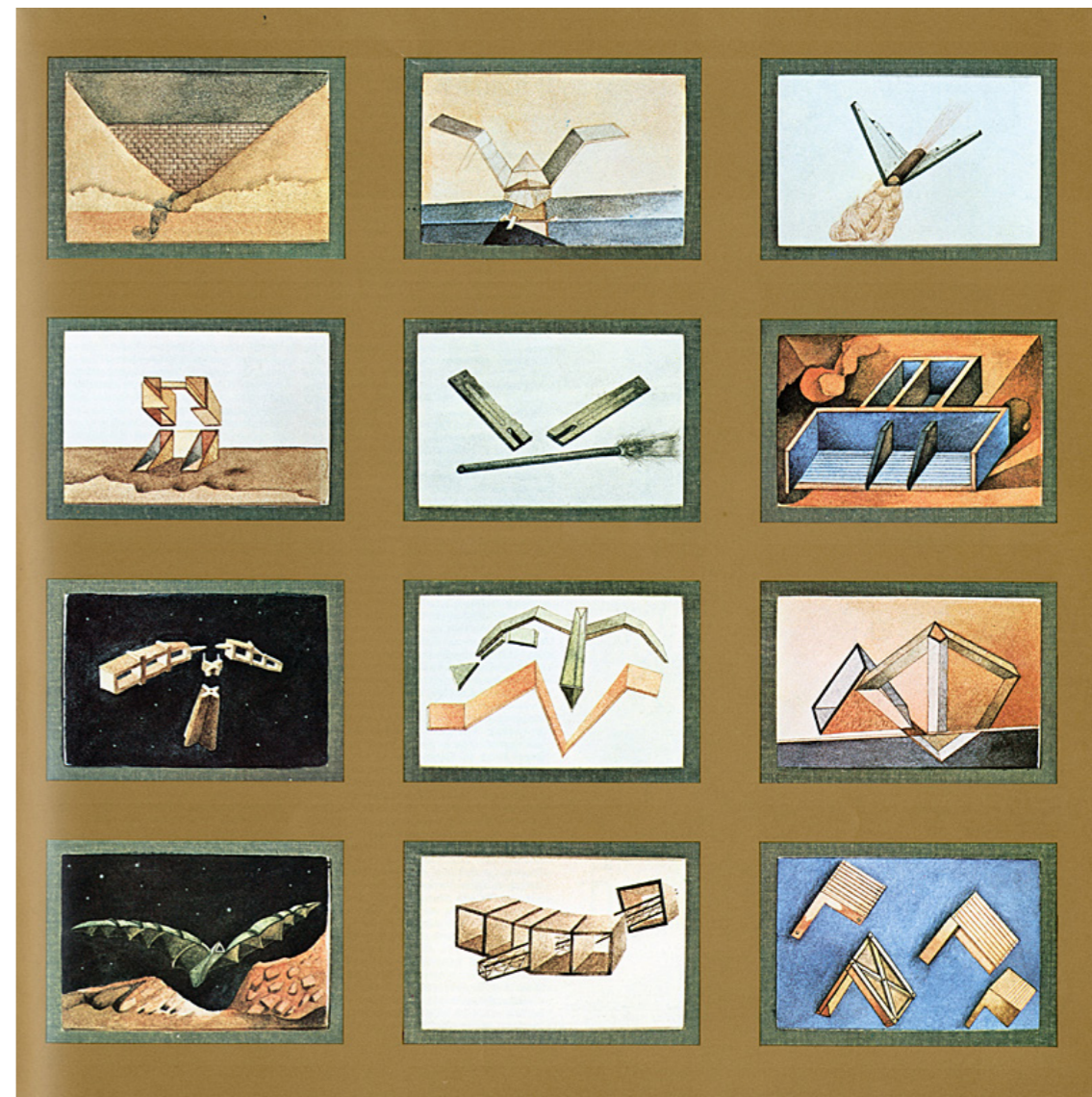


Massimo Scolari, Porta per città di mare, 1979.

Massimo Scolari e Léon Krier.



Disegno Tecnico della facciata di M. Scolari, 1980.
 Disegno preparatorio , Strada Novissima 1980.



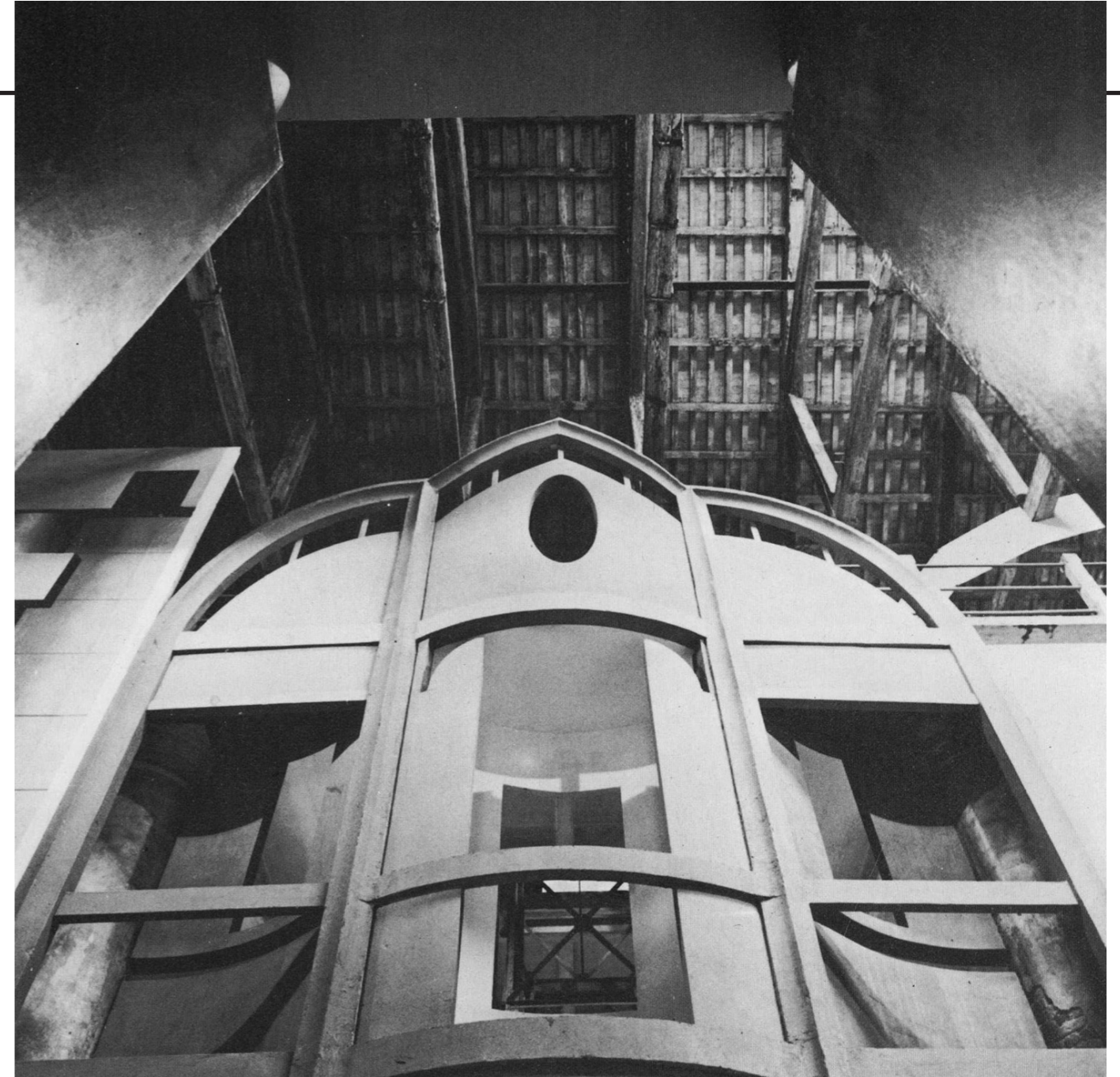
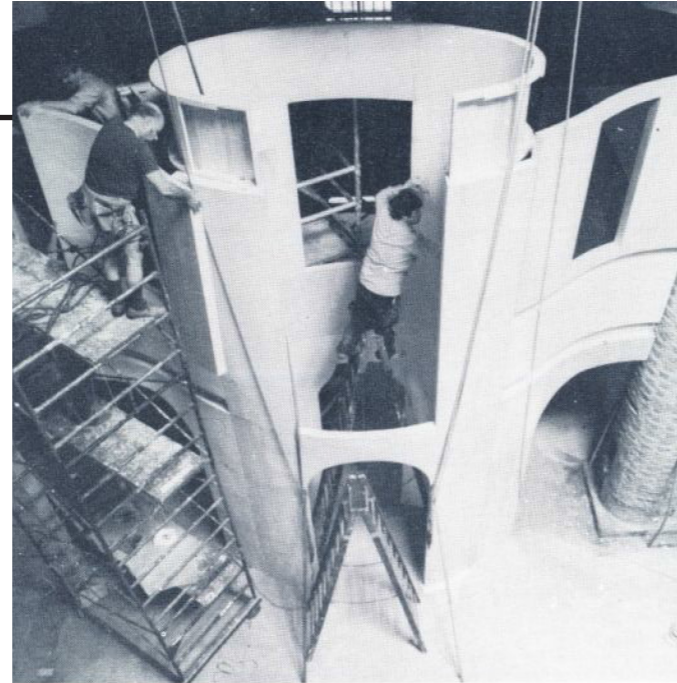
Architettura Laconica - NY Skyline
 Massimo Scolari 1976.



Massimo Scoalri
Ali Biennale, 1991.

La Torre Sepolta, 1981.

Installazione "Ali" alla Biennale di Venezia del 1991.



Vista della Facciata della Strada Novissima, 1980.

La facciata progettata da Portoghesi¹, in collaborazione con Francesco Cellini² e Claudio D'Amato³, agiva come da portale d'ingresso al secondo piano, o mezzanino, delle Corderie, dove si svolgeva la seconda parte della mostra centrale composta dall'esposizione di 55 architetti meno conosciuti.

¹ Architetto, saggista, teorico dell'architettura e docente universitario italiano, nato a Roma nel 1931. Figura anomala, che unisce al talento dello storico e del critico quello dell'architetto creatore, sostenitore della necessità di ridare spazio alla tradizione intesa come stimolo all'innovazione nella continuità. La carriera accademica di Paolo Portoghesi comincia nel 1962 come professore di Letteratura Italiana presso la facoltà di architettura dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Dal 1967 al 1977 è professore di Storia dell'architettura contemporanea presso il Politecnico di Milano, di cui è preside dal 1968 al 1976. Dal 1995 è professore di Progettazione presso la facoltà di architettura "Valle Giulia" de "La Sapienza". Nel 1966 fonda la rivista *Controspazio*, di cui rimarrà direttore fino al 1983. Oltre a questa rivista, ha diretto il *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica* (1968) e le riviste *Eupalino* (1985/90), *Materia* (dal 1990) e *Abitare la Terra* (dal 2001). Della sua prolifica attività di architetto, iniziata nel 1959 con la sua opera prima, Casa Baldi (Roma), la sua opera più nota è la moschea con annesso Centro Islamico Culturale a Roma (1974). È autore di numerose pubblicazioni, in particolare sulla architettura rinascimentale e barocca, sul Liberty e sulle problematiche della architettura contemporanea: *Dopo l'architettura moderna* (1980-11ª edizione, tradotto in inglese, tedesco, francese, spagnolo e portoghese); *Leggere l'architettura* (1981); *Postmodern: l'architettura nella società post-industriale* (1982); *Geoarchitettura* (2005).

² Architetto e teorico dell'architettura e docente universitario italiano (1944). Laureatosi in architettura nel 1969, ha subito svolto attività didattica presso diverse Università italiane, a Roma e Palermo. Dal 1977 al 1981 fu redattore della rivista *Controspazio* e attualmente fa parte del comitato di redazione della rivista Casabella. Collaborò come allestitore e come curatore per la Biennale di Venezia. Nel 1996 ricevette il Premio Presidente della Repubblica per l'Architettura. Fu autore di numerosi libri e saggi.

³ Architetto italiano (1944). Laureatosi in architettura nel 1971 presso l'Università "La Sapienza" di Roma. Ha svolto attività didattica presso diverse Università italiane, a Reggio Calabria e Bari. Fu autore di numerosi pubblicazioni: libri, saggi e articoli.

Essa somigliava nelle forme e nei caratteri a due edifici barocchi, entrambi di Francesco Borromini: Portoghesi, infatti, si era lasciato ispirare direttamente dalla chiesa di San Carlino a Roma, più nota come San Carlo alle Quattro Fontane, e anche dalla facciata concavo-concava dell'Oratorio dei Filippini a Bologna. Del resto è noto il suo interesse di progettista ma soprattutto di studioso per il periodo barocco e la sua teatralità urbana a cui ha dedicato pagine importanti⁴.

L'intervento di Portoghesi rappresenta un caso particolare e non troppo chiaro tra le altre facciate della Via Novissima: fu l'unica facciata, di fatto, a non rientrare nel catalogo ufficiale della Biennale, poiché non fu l'accesso ad una vera e propria mostra retrostante ma piuttosto si trattò di un artificio per coprire un punto delle Corderie in cui l'esibizione non avrebbe potuto trovar luogo, essendo il punto di accesso al mezzanino superiore, oppure, più probabilmente, una soluzione intelligente per sostituire un abbandono dell'ultimo minuto – quello di Christian de Portzamparc.

⁴ Paolo Portoghesi scrisse nei suoi primi anni di studioso molti testi riguardanti l'architettura barocca e i suoi protagonisti, tra questi si ricordano: *Guarino Guarini* (1956); *Michelangelo Architetto* (1964, in collaborazione con Bruno Zevi); *Roma Barocca* (1966); *Francesco Borromini* (1966); *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica* (1967).



Vista in prospettiva della Strada Novissima, 1980. Immagine da Archivio personale di Paolo Portoghesi.



Vista dal basso della Facciata di Portoghesi,
Strada Novissima, 1980.
Immagine da Archivio personale di Paolo Portoghesi.



Vista in prospettiva della Strada Novissima, 1980.
Immagine da Archivio personale di Paolo Portoghesi.

CAPITOLO II

IL TEATRO VENEZIANO SI FA TEATRO DEL MONDO





Vista dalla laguna veneziana del Teatro del Mondo, ancorato alla Punta della Dogana, davanti la Basilica della Salute.



Ritratto di Aldo Rossi, architetto e progettista del Teatro del Mondo, nel suo studio circondato da schizzi e disegni dei suoi progetti.



Confronto d'immagine tra il Teatro del Mondo, e la Basilica della Salute.

Il 10 febbraio 2010 venne inaugurata una mostra dedicata all'esperienza straordinaria del Teatro del Mondo di Aldo Rossi, del quale si celebrava il trentennale della realizzazione, intitolata, appunto, «La Biennale di Venezia 1979-1980. Il Teatro del Mondo “edificio singolare”. Omaggio a Aldo Rossi» (10 gennaio – 31 luglio 2010). Allestita al Portego di Ca' Giustinian, la rinnovata sede della Biennale di Venezia, e curata da Maurizio Scaparro, in occasione del Carnevale di Venezia, la mostra ha rappresentato la più recente possibilità di raccontare un'opera che, nonostante il suo essere un oggetto effimero e temporaneo, è divenuta un'icona epocale per l'architettura internazionale.

Appena nominato direttore del nuovo settore Architettura alla Biennale di Venezia, Paolo Portoghesi, in collaborazione con il settore Teatro diretto da Maurizio Scaparro, in occasione della mostra “Venezia e lo spazio scenico” (Venezia, Palazzo Grassi, 6 ottobre – 4 novembre 1979), affidò ad Aldo Rossi il compito di costruire l'opera che può essere considerata come la “prefigurazione”¹, o meglio l'anticipazione, della “Strada Novissima” della Biennale di Architettura del 1980. «Quella fragile struttura in legno e tubi Innocenti»² fu, infatti, una sorta di manifesto galleggiante, l'immagine di un'architettura effimera che bene illustrava e predicava il programma della Biennale di Portoghesi, di cui avrebbe rappresentato una delle installazioni di maggior rilievo insieme al portale d'ingresso all'Arsenale, sempre in legno e ferro, realizzato anch'esso da Rossi per la stessa occasione. Si può rievocare la genesi della singolare costruzione attraverso le parole e i ricordi di Manlio Brusatin, persona direttamente coinvolta nell'organizzazione della Biennale:

¹ P. Portoghesi, *Postmodern: l'architettura nella società post-industriale*, Electa, Milano 1982.

² M. Biraghi, A. Ferlenga, *Architettura del Novecento*, Einaudi, Torino 2013.

«Nella prima estate dell'anno 1979 i direttori dei due rami dell'Ente della Biennale di Venezia, per il Teatro e l'Architettura, avevano pensato un comune inizio delle manifestazioni che si prospettavano difficili e per la novità delle nuove istituzioni e la vecchiezza delle vecchie, con il ritardo aggravato dalle perenni incertezze della cultura. I due furono Maurizio Scaparro e Paolo Portoghesi. Si promossero alcune riunioni preliminari in cui apparve chiaro che qualsiasi inizio sarebbe dovuto partire da un segnale forte che ponesse una separazione col passato per uno slancio nel futuro. Fin dalle prime battute Paolo Portoghesi suggerì l'idea di un teatro galleggiante, sull'impronta di quelle apparizioni circolari di alcune feste famose della Serenissima, ora non più in uso e dimenticate, costruite di legname e con apparati mobili non del tutto effimeri. Subito la proposta di produrre un disegno fu fatta nella persona dell'architetto Aldo Rossi»³.

In effetti fu proprio Portoghesi il “committente”⁴ diretto che coinvolse Rossi nella progettazione di un «teatro del mondo» che celebrasse la tradizione cinquecentesca delle spettacolari costruzioni galleggianti tipiche del Carnevale veneziano.

«Come direttore della Biennale di architettura, ho affidato a Aldo Rossi il compito di costruire il Teatro del Mondo. [...] Gli avevo proposto di ispirarsi ai “teatri del mondo” cinquecenteschi: grandi barconi a forma di tempio monoptero che viaggiavano per la laguna carichi di musicanti, palcoscenici galleggianti nel bacino di San Marco, per i quali la piazzetta faceva da stabile plateau»⁵.

³ M. Brusatin, *Theatrum Mundi Novissimi*, in A. Prandi, M. Brusatin (a cura di), *Aldo Rossi, Teatro del mondo*, Cluva Libreria Editrice, Venezia 1982.

⁴ P. Portoghesi, *Aldo Rossi*, in S. Farinato, *Per Aldo Rossi*, Marsilio, Venezia 1998.

⁵ *Ibidem*.



Aldo Rossi e Paolo Portoghesi alla Biennale di Venezia, 1980.



“Venezia e lo Spazio Scenico”, 1979.

Catalogo della Biennale di Venezia, Settore Teatro..

Si trattava di “macchine” per lo spettacolo la cui nascita veniva fatta risalire attorno al 1530 a Venezia «a cura della Compagnia della Calza (dal sodalizio dei Floridi), libera associazione di patrizi per produrre feste e spettacoli, intrattenimenti musicali, rappresentazioni teatrali»⁶. A Rossi veniva chiesto, dunque, di confrontarsi con una antica tipologia su cui, prima di lui, si erano messi alla prova diverse personalità del tempo passato, da Vasari a Palladio, da Rusconi a Scamozzi.

Già dalla prima riunione Rossi presentò i primi essenziali disegni costruttivi di facciata e pianta, che raffiguravano un oggetto architettonico già piuttosto definito nei suoi tratti fondamentali, come si trattasse di «un'idea vagante nel sogno, ricondotta alla luce»⁷: si trattava di un teatro galleggiante che seguiva, pur nella sua autonomia, «la tradizione delle feste barocche, dei “carri navali” carnevaleschi, delle barche e delle zattere che solcano la laguna, persino dei battisteri che affiancano le cattedrali italiane» delle quali Rossi conservava, di fatto, l'immagine di edificio-nave.

La costruzione si configurava, infatti, come «un quadrato regolare di nove metri per lato, mostrava due piccole torri altrettanto quadrate ai lati che si intuivano essere le scale per arrivare a un terrazzo superiore dove era poggiato un tiburio esadecagonale tutto finestrato con un tetto a spicchi»⁸. E in una sua tavola a colori allegata, si intuiva chiaramente dove l'architetto aveva immaginato di collocare il suo teatro come episodio emergente: il Teatro del Mondo si offriva alla presenza delle architetture del Palladio, sulla punta della Dogana, coi suoi «toni del verde, dell'azzurro e legno, materiali con cui era proposto e dipinto»⁹. Rossi dava vita, così, ad un'architettura intrisa di memoria storica che entra-

⁶ M. Brusatin, *op. cit.*

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.



Arrivo di Napoleone. Giuseppe Borsato, 1791.



Teatro del Mondo progettato da Vincenzo Scamozzi. Andrea Vicentino, 1593.

va perfettamente in risonanza con la città di Venezia: un teatro sull'acqua, una costruzione fluttuante, sintesi perfetta tra classicità e modernità capace di sfidare sia le meraviglie architettoniche veneziane che le condizioni del mare.

«Io stesso mi resi subito conto che un teatro chiuso e tetragono, come quello che Rossi aveva pensato, era la forma giusta per entrare nel bacino di San Marco non di soppiatto, con qualcosa di decorativo, ma con una forza tale da stabilire un rapporto di coabitazione con il resto, cioè con monumenti come il San Giorgio Maggiore del Palladio, la Dogana Vecchia e la chiesa della Salute»¹⁰.

Ed infatti ecco che l'11 novembre 1979 il Teatro del Mondo, chiamato anche «teatrino veneziano»¹¹, fece la sua apparizione scivolando silenziosamente in laguna, fuggevole e poetico, e venne collocato ed ormeggiato proprio davanti alla Punta della Dogana, nel bacino del Canal Grande, di fronte a Piazza San Marco e accanto alla Basilica della Salute di Venezia. Coinvolto particolarmente negli eventi della Biennale di Teatro, il teatro galleggiante di Aldo Rossi fu luogo di performance e interventi, dall'11 al 21 novembre 1979. Poi, dal 28 gennaio al 19 febbraio 1980, fu sede di una piccola stagione teatrale, parte integrante del programma del primo «Carnevale del Teatro»¹² veneziano.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi: tutte le opere*, Electa, Milano 1999.

¹² Rinascita della manifestazione carnevalesca della Serenissima nel 1980 in occasione della Biennale del settore Teatro. Per approfondimenti: AA. VV., *Carnevale del Teatro*, La Biennale, Venezia 1980.

Il Teatro del Mondo venne costruito in pochi mesi nel cantiere navale di Fusina, sopra un cassone semovente e galleggiante per il trasporto lagunare, un'imponente chiatta galleggiante (35x9 m) chiamata "Argentino", e trasportato dal rimorchiatore "Strenuus" a Venezia. Su questa poggiava la costruzione del teatro in assi di legno dipinte di giallo e celeste, con un tetto aguzzo in lamiera e una sfera di rame con una banderuola sulla punta.

Fondamentale fu la questione attorno al metodo costruttivo adatto a realizzare una tale opera. Ad una prima ipotesi di una struttura in travi massicce di larice, rivestita in abete - idea che fu abbandonata più che altro per la necessaria rapidità della costruzione - si sostituì un sistema costruttivo, studiato da Portoghesi sui disegni di Aldo Rossi, che si componeva di «un orditura di ponteggi metallici sopra la cui ossatura si sarebbe steso un manto di tavole di chiarissimo abete»¹³.

E dunque il teatro di Rossi fu così composto: il corpo principale era costituito da una piccola torre, un parallelepipedo a base quadrata di circa 9,5 metri di lato per un'altezza di 11 metri, «un contenitore cubico, involucro di uno spazio interno esattamente corrispondente»¹⁴. Lo spazio teatrale interno è organizzato in modo che la platea viene spezzata in due dando allo spazio scenico la forma di un corridoio compreso tra due cavee, gradinate, contrapposte. Il palcoscenico, quindi, viene posto al centro e assume una particolare configurazione dalle dimensioni ridotte, rendendo il rapporto tra attori e spettatori alquanto singolare. Il pubblico - il Teatro poteva accogliere fino a 400 spettatori di cui 250 seduti - prendeva posto ai lati o nelle gallerie, o balconate, al piano superiore - affacciandosi direttamente sulla scena come nei teatri inglesi seicenteschi

¹³ M. Brusatin, *op. cit.*

¹⁴ P. Portoghesi, *Il Teatro del Mondo*, in «Controspazio», settembre-dicembre 1979.

- raggiungibili tramite le scale poste ai lati del parallelepipedo, contenute in torricini a terminazione tronca, esterni al corpo principale e che superavano in altezza quest'ultimo. Sulla sommità di questo, un tamburo ottagonale sosteneva una copertura a falde in zinco, raggiungendo un'altezza complessiva intorno ai 25 metri. Dopo aver partecipato agli eventi della Biennale del settore Teatro, il Teatro del Mondo prese parte anche alla Biennale del settore Architettura diventando per qualche tempo una mostra personale di Aldo Rossi, «museo di disegni, delle idee grafiche e dei progetti che l'hanno prodotto con le immagini sorelle del loro autore, frammenti ormai di una lontana archeologia, nella rete di storia veneziana»¹⁵.

Poi nel 1981 l'opera fu smontata, ma solo dopo aver affrontato un lungo viaggio di dodici giorni: venne trasportata via mare, nell'estate del 1980, fino alle coste dell'Istria e al Festival Teatrale di Dubrovnik (20 e 21 agosto), nella ex Jugoslavia, ora Croazia, con tappe a Rovigno e a Nin, e ritorno a Venezia. Una leggendaria tournée con l'orchestra «Tommaso Albinoni» e la soprano Donella Del Monaco diretti dal maestro Giuseppe Marotta e con la compagnia di teatro della Commedia dell'Arte «L'Avogaria».

¹⁵ M. Brusatin, *op. cit.*



La Biennale di Venezia
Ente autonomo

Settore teatro

S. Marco, Ca' Giustinian
30100 Venezia
Telefono 700.311
Telex: 410685 BLE-VE-I
Cod. fisc.: 0039020276

Il Direttore

Prot. n. 1784
Venezia, 29 agosto 1979

Gentile Signore
Prof. Paolo Portoghesi
Direttore Settore Architettura
E.A. "La Biennale di Venezia"

S e d e

Caro Portoghesi,

come sai dal giovedì 14 al martedì 19 febbraio 1980 il Settore Teatro realizzerà a Venezia una settimana di "Carnevale di Teatro", durante la quale i teatri veneziani saranno aperti per tutto il giorno con spettacoli e manifestazioni diverse.

Vorrei poterti illustrare il programma che sto approntando, per verificare la possibilità, anche in questa occasione, di progettare iniziative comuni con il Settore Architettura.

Grazie e a presto.

Maurizio Scaparro



LA BIENNALE DI VENEZIA

Settore Architettura

Settore Teatro

VENEZIA
TEATRO DEL MONDO

"Si è nel labirinto, si è qui per tentare da che parte si entra e si esce o si vola fuori per creare una prospettiva. Ciò avviene appunto nella tensione al linguaggio, nella poesia, nell'espressione (in senso etimologico e altro).
E' il sublime destino (pendolarmente e riversibilmente) di Münchhausen, che si toglie dalla palude tirandosi per i capelli. Noi siamo Münchhausen, lo è la realtà".

Andrea Zanzotto

I settori Architettura e Teatro della Biennale di Venezia inaugurano la loro attività con un progetto comune: una mostra concepita come omaggio a Venezia, che si svolge nelle sale di uno dei suoi palazzi, ma che proietta anche in alcuni spazi urbani particolarmente significativi la sua proposta interpretativa e progettuale. Architettura e teatro, costruzione della città e rappresentazione della vita, trovano a Venezia una delle coniugazioni più profonde avvincenti. Già nel contrasto tra un ambiente fisico monotono e inerte, in cui l'orizzontalità diventa dominante e la città del colore e del ritmo, in cui si realizza una delle lingue architettoniche più ricche di contrasti e di complessità strutturali, Venezia esprime la sua vocazione scenica, la volontà di sfruttare tutte le risorse della qualità — qualità istituzionale e qualità urbana indissolubilmente legate — per costruire la sua storia di ribellione nei confronti dell'appiattimento e della morte incombente, di liberazione dalle condizioni ambientali che perpetuamente ne minacciano l'azzerramento.

La tendenza ad autorappresentarsi, ad amplificare, attraverso la ricchezza e la magia della scena, la propria presenza e il proprio luogo politico, artistico, civile, è la forza di Venezia ed è parte integrante della sua identità. Il ruolo stesso affidato all'architettura dal potere veneziano non è spiegabile se non come disegno coerente di esprimere una "diversità" e una "maggiore densità", di mediare, attraverso i simboli della propria storia, il rapporto con l'esterno, il rapporto con il mondo.

Per questo Venezia fu e rimane uno dei "teatri del mondo" e un significato preciso vuole avere il rievocare la tradizione cinquecentesca dei teatri natanti (che si chiamavano appunto teatri o racchiuse del mondo) affidando la riprogettazione a un architetto moderno che si batte per restituire all'architettura il suo valore di costruzione e riorganizzazione della città.

Il settore Architettura e il settore Teatro si sono così incontrati sul terreno della rivalutazione dei luoghi come matrici della cultura: sull'esigenza, da una parte, di sviluppare la propria azione nell'analisi della parola teatrale e degli spazi scenici, attraverso i quali la lingua è ciclicamente nata, morta e risorta, sull'importanza e attualità, dall'altra parte, di reinventare e riprogettare la città esistente attraverso la reintegrazione dell'immaginario e del nuovo uso dell'effimero.

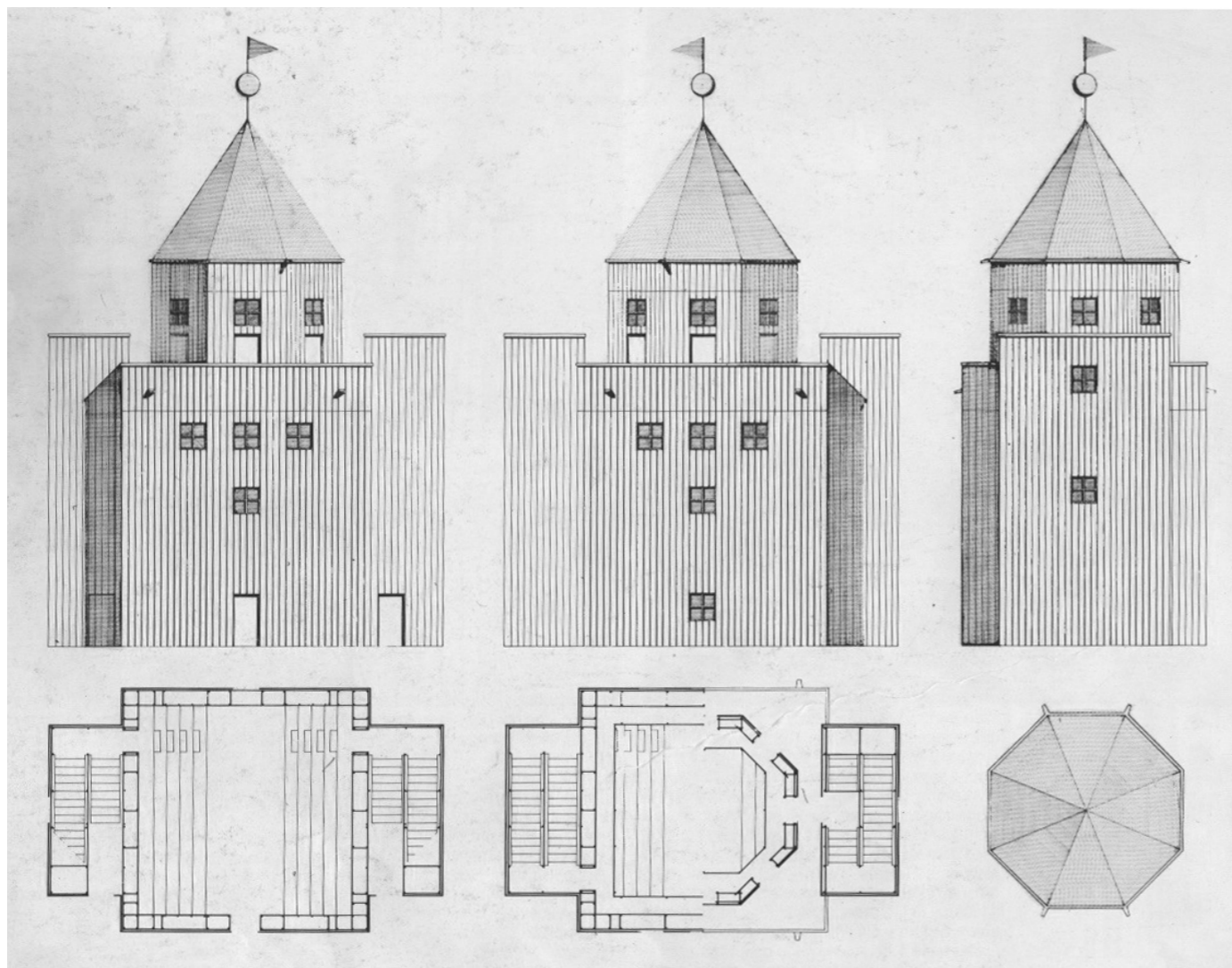
Proponendo la rilettura dei suoi spazi più celebrati, insieme ad altri meno noti o dimenticati, come scenari della vita, la mostra rivela la sua progettualità in quanto suggerisce una riappropriazione di questi luoghi in funzione di un'idea di Venezia come città della sperimentazione, dell'incontro e dello scambio tra le culture in confronto e in conflitto. Teatro del mondo in un mondo che non riconosce più centralità e gerarchia e accetta la difficile condizione — che è sempre stata di Venezia — di cercare la sopravvivenza nella tolleranza e nella pluralità.

L'omaggio a Venezia e ai veneziani da parte di una istituzione come la Biennale, che ha campo di azione e compiti internazionali, non vuole essere d'altronde che il riconoscimento dell'importanza di prendere le mosse nel proprio lavoro dalla concretezza delle radici per procedere intorno a esse con un movimento a spirale, capace di coinvolgere quanto di più vitale e significativo vi è nella cultura d'oggi senza riconoscere barriere e confini di separazione.

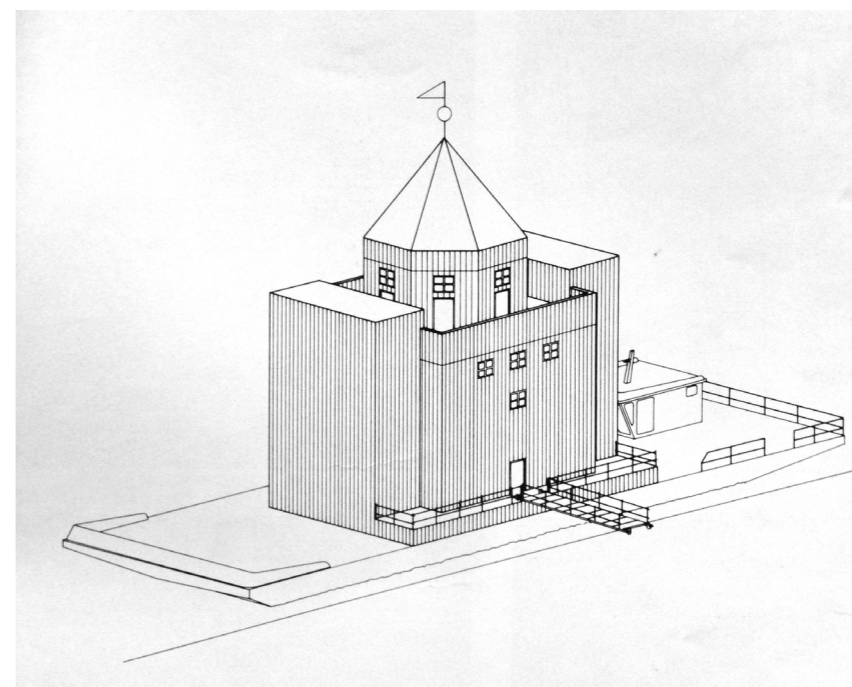
Paolo Portoghesi e Maurizio Scaparro

Comunicazione ufficiale tra Maurizio Scaparro e Paolo Portoghesi.
Biennale di Venezia, 29 agosto 1979. Archivio ASAC.

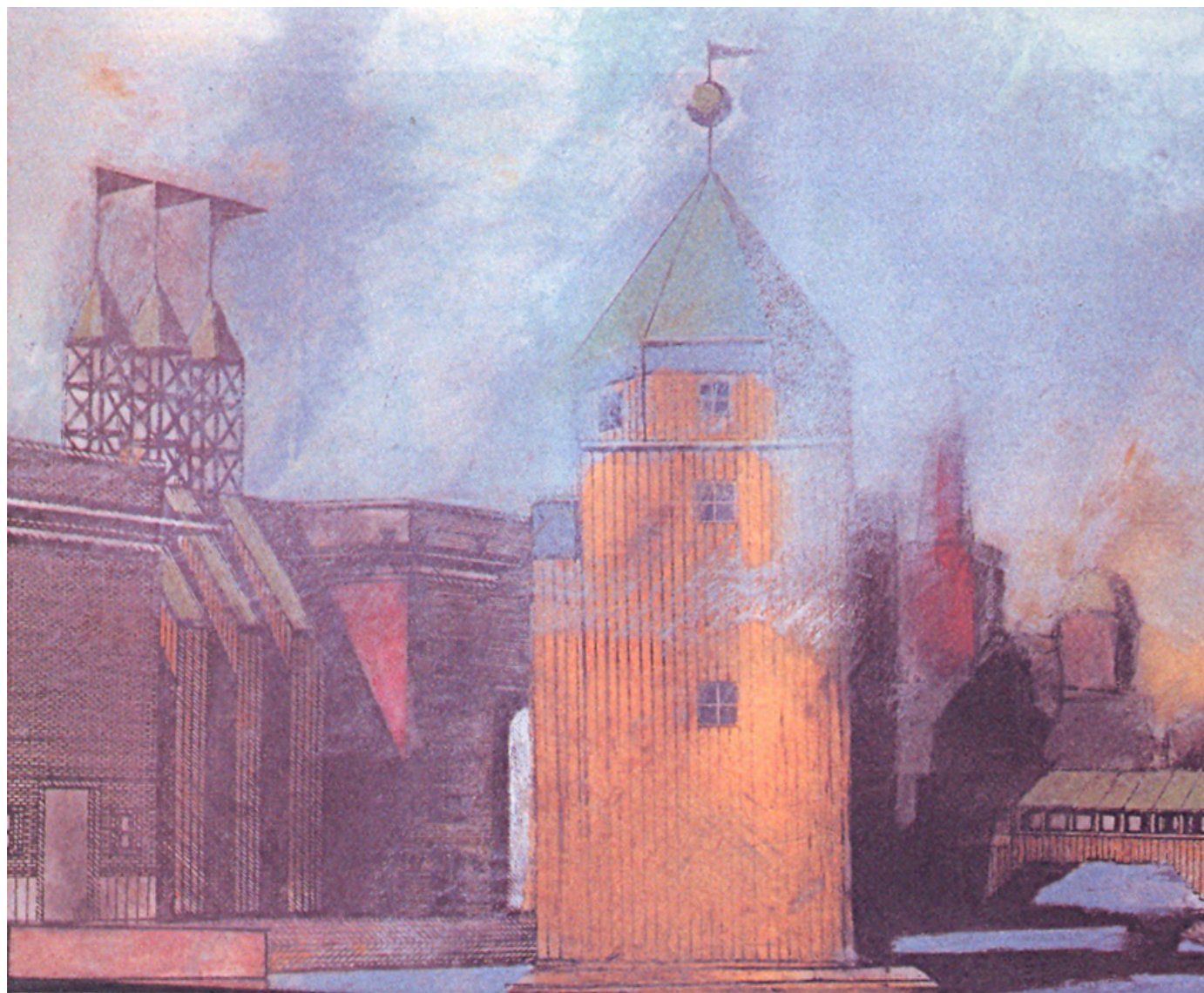
Comunicato stampa del Teatro del Mondo, 1979. Archivio ASAC.



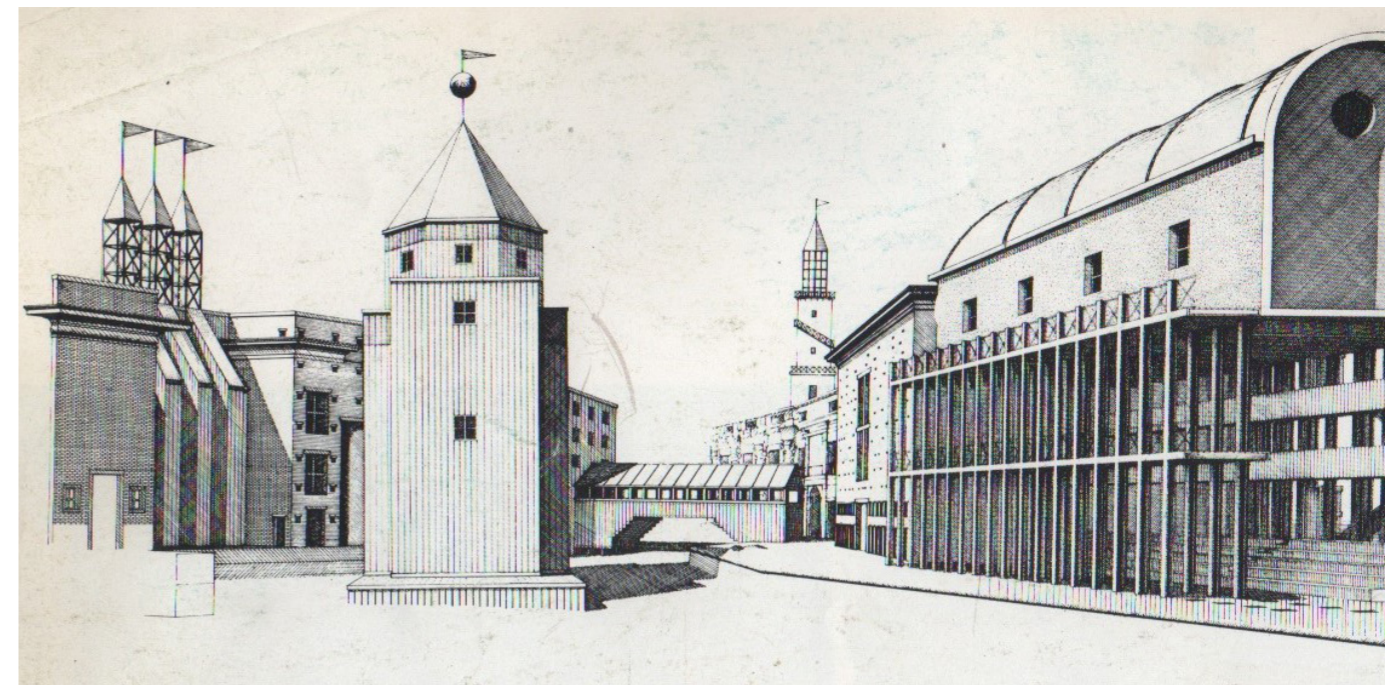
Piante e Prospetti del Teatro del Mondo, 1980.



Disegno assometrico del Teatro del Mondo, 1980.



Disegno a colori Teatro del Mondo, 1980.



Disegno assonometrico del Teatro del Mondo e del Portale d'Ingresso all'Arsenale, 1980.

Per analizzare il Teatro del Mondo di Rossi innanzitutto ci si può aiutare partendo da una sua affermazione che esprime e chiarisce gli aspetti essenziali del suo progetto:

«Il progetto per il teatro del Mondo o chiamiamolo per questo teatro veneziano si caratterizza da tre fatti, l'aver uno spazio usabile preciso anche se non precisato, il collocarsi come volume secondo la forma dei monumenti veneziani, essere sull'acqua»¹⁶.

In effetti in primo luogo appare evidente ed importante sottolineare il rapporto con l'acqua della costruzione rossiana, essendo indiscutibile «come essere sull'acqua sia la sua caratteristica principale, una zattera, una barca: il limite o confine della costruzione di Venezia»¹⁷. Nelle parole dello stesso Rossi si evince questa come questa condizione sia basilare nella progettazione materiale e concettuale del teatro:

«Questo teatro veneziano è legato all'acqua e al cielo e per questo ripete nella sua composizione i colori e i materiali del mare-teatro veneziano. Questo mi piaceva soprattutto, il suo essere una nave e come una nave subire i movimenti della laguna, le leggere oscillazioni, il salire e lo scendere. Il teatro mi sembrava in un luogo dove finisce l'architettura e inizia il mondo dell'immaginazione, o anche dell'insensato»¹⁸.

La progettazione del teatro rossiano nasce dall'osservazione e comprensione profonda delle analogie del luogo trasposte nell'edificio che sarebbe andato a erigersi nella laguna.

«Il Teatro del Mondo [...] ne sono date molte versioni, ma essa nasce dall'osservazione continua dei torrioni di Padova e delle architetture veneziane, e da quel ricordo fantastico turco-ottomano. Con il regista Scapar-

ro dicevamo come era magnifica l'entrata del Teatro del Mondo a Dubrovnik, come se l'architettura veneziana ritrovasse un fondo – un background – che la facesse risaltare. Nelle immagini del Teatro del Mondo si può leggere il rapporto che voleva avere questo teatro, che è sempre stato visto nella chiave del festival della Biennale, con la possibilità di un aggancio all'architettura veneziana. E ripeto: senza nessuna volontà imitativa, senza alcun trasporto meccanico, che sarebbe veramente ridicolo nella progettazione, ma cercando di capire il sentimento, il feeling con questa città»¹⁹.

E Rossi stesso scrive: «Queste analogie del luogo nel progettare un edificio hanno per me un'importanza decisiva, se ben lette sono già il progetto»²⁰. Tale invito al “ben leggere” le analogie, ovvero le corrispondenze e affinità dirette o indirette dell'opera architettonica - che sia un'operazione propria dell'architetto nella sua memoria, o dell'osservatore nel decifrare le caratteristiche dell'oggetto che ha davanti - esprime l'intenzione di assimilare il progetto ad un processo di comunicazione che risulta essere tanto più intenso quanto più la forma è purificata, ridotta a un minimo comun denominatore, cioè ad una comune risonanza emotiva radicata nell'inconscio e nella memoria collettiva. Viene legittimato, così, un ricorso alla memoria storica più libero e aperto, sempre filtrato attraverso il disciplinato catalogo delle forme tipiche, ma capace ora di arricchirsi oltre i limiti dell'ortodossia modernista.

Parlando del Teatro del Mondo, Paolo Portoghesi spiega come con l'occasione di questo incarico Rossi abbia affrontato e sviluppato molti temi specifici della sua architettura. Un'opera che s'inserisce nella continuità e coerenza della ricerca rossiana, apportandone però anche una crescita ed una evoluzione.

¹⁹ A. Rossi, *Un'educazione palladiana*, in G. Malacarne, P. Montini Zimolo (a cura di), *Aldo Rossi e Venezia. Il teatro e la città*, Edizioni Unicopli, Milano 2002.

²⁰ *Ibidem*.

«Il Teatro del Mondo ha segnato l'inizio di una produzione che ha sorpreso un po' tutti. Non che l'architetto abbia abbandonato la sua identità, la sua ragione fondata sui “pochi elementi” per la quale è stato acclamato in tutto il mondo come portatore di una nuova architettura. Il suo gusto del volume nitido che si staglia sullo sfondo del cielo, è l'elemento invariante della sua produzione architettonica. Tuttavia questo volume [...] viene poi impiastricciato da un bambino pieno di creatività, che non si accontenta di enunciare un problema, ma vuole commentarlo, vuole dare alla sua immagine una consistenza, una fisicità, una tattilità nuova. Dal Teatro del Mondo in poi, nasce questo Rossi gioioso, questo Rossi che sceglie i colori dalla tavolozza infantile, che resuscita»²¹.

La novità rispetto alle altre architetture costruite da Rossi, che lega il Teatro del Mondo con il teatrino scientifico e con i disegni più ricchi di qualità fantastiche, è la reattività psicologica che la forma e i materiali (il colore caldo del legno, l'azzurro del cielo trasferito nelle fasce terminali del volume cubico sotto la cupola e del tamburo ottagonale sotto la piramide rivestita di lamiera) producono nell'osservatore. L'essenzialità di Rossi non si smentisce ma si allontana con chiarezza da un legame elettivo con i severi e rigorosi prodotti bianchi del repertorio modernista e funzionalista.

Portoghesi analizzando ancora l'opera rossiana e ne colse ulteriori contenuti: una corrispondenza con il mondo pittorico «probabilmente non intenzionale ma non per questo meno significativa, quella con le architetture dipinte del Carpaccio e più in generale con la categoria della architettura dipinta, da Giotto a De Chirico»²². Il rivestimento ligneo del teatrino, con la sua trama di assi lignee verticalizzante, viene associata all'immagine del ponte sul Canal Grande della tela

²¹ P. Portoghesi, *Aldo Rossi*, in S. Farinato, *op. cit.*

²² P. Portoghesi, *Il Teatro del Mondo*, in «Controspazio», settembre-dicembre 1979.

carpaccesca intitolata “Patriarca di Grado che libera un indemoniato”²³, di cui recupera la stessa netta definizione dei profili volumetrici rispetto «allo sfondo delle architetture “veneziane” con i loro pinnacoli, i contorni sfrangiati, le superfici che respirano attraverso la ciclica concentrazione delle aperture»²⁴. Tuttavia la relazione più interessante rimane quella con l'architettura dipinta è quella che riguarda «la qualità metafisica che l'architettura assume in quella tradizione che va dalla pittura pompeiana a De Chirico»²⁵. Un tipo di dimensione, quella metafisica, autenticamente rossiana, diversa e specifica, «che non sogna ma coltiva il senso collettivo, banale, della città e della forma»²⁶. Nell'architettura di Rossi si avverte un senso di mancanza e di assenza, effetto straniante che appartiene alle sue architetture, espressione di una cosciente “solitudine” plastica e soprattutto dei segni²⁷, tipica delle opere metafisiche, che secondo la tesi rossiana «è anche la condizione perché il flusso della “calda vita” possa scorrere in questo alveo senza vischiosità in una situazione di assoluto distacco e di chiarezza»²⁸.

Il luogo è più forte delle persone; il luogo ha personalità propria: la scena urbana e quindi architettonica è più forte della vicenda che in essa si svolge quotidianamente. L'architettura è perciò il palcoscenico dove l'uomo agisce la propria vita. Legge assoluta dell'architettura. Nelle sue riflessioni Portoghesi vuole far risaltare la capacità di lettura storica di Rossi che nonostante l'apparente semplicità di espressione, tiene poco al luogo comune, «aldilà delle convenzioni turistiche e genera-

²³ V. Carpaccio, *La guarigione dell'ossesso* o *Miracolo della Croce a Rialto* (1496), Venezia, Gallerie dell'Accademia.

²⁴ P. Portoghesi, *op. cit.*, in «Controspazio», settembre-dicembre 1979.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ De Chirico cit., in P. Portoghesi, *op. cit.*

²⁸ P. Portoghesi, *op. cit.*

¹⁶ A. Ferlenga (a cura di), *op. cit.*

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1980.

lizzanti»²⁹, e punta piuttosto all'attivazione di legami sottili con il carattere ambientale dei luoghi, radicati nel presente, nel passato ma anche recuperati da una dimensione onirica e privata, propria dell'architetto progettista. Portoghesi esalta la sensibilità progettuale di Rossi che con il Teatro del Mondo ha dato prova di poter affrontare i «problemi» che una progettazione a Venezia comporta - dalla questione del rapporto con una tradizione architettonica di matrice romanico-orientale, basata sulla figurazione, alla questione più propriamente concreta su economia di suolo/spazio e sperimentazione costruttiva³⁰ - e «ha dimostrato di aver capito le strutture profonde di Venezia con quell'infallibile fattore di verità che è l'intelligenza creativa»³¹.

«La città di Venezia che riesce a fondere in un'unica costruzione storie e culture diverse, elementi naturali ed artificiali, rappresenta il concretizzarsi quasi emblematico di quella particolare dimensione del progetto sospeso tra realtà e immaginazione che Rossi andava ricercando. Oltre ad una strana sorta di disponibilità delle architetture di questa città a far parte dell'immaginario collettivo e ad essere utilizzate come traccia analogica nella produzione di nuovi edifici per contesti anche molto diversi e lontani»³².

L'azione di Aldo Rossi in questo lavoro confermava e riprovava la sua passione per l'architettura del teatro e dello spazio scenico, più volte dichiarata, e il suo interesse brillante per la storia e la memoria come elementi del progetto.

Architettura e teatro, realtà e rappresentazione si in-

trecciano fin dall'inizio con la riflessione teorica e l'opera di Aldo Rossi, per il quale il teatro era il luogo della metafora, del trasferimento di significato tra realtà e finzione, macchina scenografica: «in ogni mia architettura sono sempre stato affascinato dal teatro [...] il teatro era una mia equivoca passione dove l'architettura era il fondale possibile, il luogo, la costruzione misurabile e convertibile in misure e materiali concreti di un sentimento spesso inafferrabile». Il teatro, il cui tema permea l'intera esistenza dell'architetto milanese, era un'architettura e, al tempo stesso, summa architettonica, in quel suo configurarsi come un'architettura nell'architettura «nel suo rapporto tra i palchi come luoghi isolati e lo spazio complessivo del teatro». L'interno diviene esterno e quindi paradigma della città; e Rossi rinforzava il parallelo con la città: «È come se fossimo su un palcoscenico, è come se fossimo in un teatro, ognuna di queste architetture è un personaggio, ognuno di questi personaggi ha un carattere e noi percorrendo questo palcoscenico mettiamo insieme questi caratteri e viviamo questa straordinaria esperienza». Progettare un edificio urbano, allora, significa porsi il problema della costruzione di un personaggio che abbia un suo carattere; un carattere che non può che essere costruito sulla ragione più profonda del «personaggio», sulla sua identità.

L'architettura è perciò intesa da Aldo Rossi non solo come disciplina meramente tecnica, fatta di metodi e norme da applicare, ma come conoscenza: conoscenza della realtà esterna, conoscenza del senso degli edifici, delle istituzioni civili, dell'identità delle cose. Così diceva Rossi: «L'osservazione delle cose è stata la mia più importante educazione formale». E dunque sottolineava l'importanza della comprensione e della consapevolezza che i diversi edifici (casa, scuola, fabbrica, ecc) devono avere forme che rendono i luoghi della nostra vita riconoscibili per quello che sono. Forme sempli-

ci ed essenziali, forme archetipiche, forme facilmente riconoscibili, forme realiste e popolari. E così venne realizzata un edificio teatrale sognato per una forma di teatro aperto, partecipato, capace di identificarsi con la città ospitante. Il suo progetto rappresenta, dunque, una sfida all'architettura, alle sue regole e convenzioni e alla sua storia, ma anche al teatro.



Aldo Rossi sul cantiere del Teatro del Mondo, 1979.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ G. Fabbri, *Sul Costruire a Venezia*, in G. Malacarne, P. Montini Zimolo (a cura di), *Aldo Rossi e Venezia. Il teatro e la città*, Edizioni Unicopli, Milano 2002.

³¹ P. Portoghesi, *op. cit.*, in «Controspazio», settembre-dicembre 1979.

³² P. Montini Zimolo, *La cornice veneziana*, in G. Malacarne, P. Montini Zimolo (a cura di), *op. cit.*



Teatro del Mondo in costruzione, 1979.
Archivio personale di Paolo Portoghesi.



Ossatura in tubolari d'acciaio del Teatro del Mondo, 1979.
Archivio personale di Paolo Portoghesi.



Cantiere del Teatro del Mondo, 1979.
Archivio personale di Paolo Portoghesi.



Copertura in tubolari d'acciaio del Teatro del Mondo, 1979.
Archivio personale di Paolo Portoghesi.



Il Teatro del Mondo in viaggio verso Punta della Dogana, 1979.
Archivio personale di Paolo Portoghesi





Il Teatro del Mondo alla Punta della Dogana, 1980.
Archivio personale di Paolo Portoghesi.

Il Teatro del Mondo è un progetto «che cerca solo nel reale la fantasia»³³, come poi è il modo di progettuale di Aldo Rossi che qui realizza un edificio funzionale e funzionante, nomade nello spazio della città e capace di dare vita a una dimensione fantastica e irreali. Il Teatro è contenitore di spettacoli ma anche attore esso stesso, nel suo essere nel tempo e nello spazio, in divenire: la città ma anche la natura, sono scena fissa e il Teatro ne è attore.

«Ma ora parlo di Venezia perché è l'occasione del mio ultimo progetto: il Teatro galleggiante della Biennale del 1979/80. Amo molto quest'opera e anche di essa potrei dire che esprime un momento di felicità; forse è che tutte le opere, in quanto esprimono un momento del fare, appartengono a quella strana sfera che chiamiamo felicità. Vorrei notare che quest'opera mi ha colpito nella sua vita; cioè nella sua formazione e nel suo stare nella città e rispetto allo spettacolo. Mentre ascoltavo la sera dell'apertura alcune musiche di Benedetto Marcello e vedevo la gente fluire sulle scale e assieparsi sulle balconate, ho colto un effetto che avevo solo generalmente previsto. Stando il teatro sull'acqua si vedeva dalla finestra il passaggio dei vaporetto e delle navi come si fosse su un'altra nave e queste altre navi entravano nell'immagine del teatro costituendo la vera scena fissa e mobile»³⁴.

Il merito di Aldo Rossi, con il suo teatrino, non è stato solo quello di aver prodotto un'architettura di valore, ma di aver fatto esprimere in modo nuovo un intero paesaggio come quello veneziano, afflitto dalle immagini convenzionali di se stesso.

Città e teatro si confondono costantemente e sono i materiali e le forme più semplici, trasformati dalla

profonda conoscenza della materia urbana e dall'uso congiunto delle pratiche architettoniche e teatrali, a far scaturire da se stessi, dalla propria natura, una grande capacità evocativa, determinando effetti che amplificano a dismisura la reale dimensione delle realizzazioni. A Venezia non si tratta solo di un oggetto semplice e chiuso nelle proprie ragioni formali o costruttive, ma soprattutto della sua capacità di instaurare un'infinita quantità di relazioni col proprio intorno. Ed è proprio questo l'aspetto cruciale: il rapporto con un contesto che viene osservato con desiderio di conoscere dall'architetto, indipendentemente dalla sua qualità, viene talmente forzato che è l'insieme del paesaggio, delineato da ciò che esiste e da ciò che vi è stato aggiunto, a costituire il vero progetto.

Per Rossi il teatro è il “luogo” dei luoghi, il mezzo con cui concretizzare le riflessioni attorno ai temi del tempo, della memoria e dell'analogia, nella consapevolezza che in esso più che in ogni altro “dove”, l'inizio e la fine si confondono. Il teatro è il luogo dove il tempo cronologico si arresta per cedere il passo ad una temporalità che è “altro”. Ed il teatro è la macchina del tempo e della memoria per antonomasia.

Rossi nella sua architettura, e così in quella del Teatro del Mondo tende verso il raggiungimento di una dimensione atemporale e assoluta, l'unica dimensione dove è possibile il recupero di un'architettura e di una esistenza le cui trame si intrecciano e si confondono le une con le altre diventando un tutt'uno inseparabile e indistinto: «là dove non c'è più tempo, non c'è più sola vita, non c'è più solo architettura ma vita-architettura»³⁵; non vi è separazione tra vita e architettura. Solo allora si potrà organizzare «come una “tassonomia” in cui le forme saranno riportate alla loro matrice archetipica e le norme avranno ritrovato l'ancestrale condi-

zione del principio primo»³⁶.

«Il teatro del Mondo è l'idea di un'architettura che invece di essere radicata al luogo, può essere spostata da un sito all'altro, creando nessi e relazioni di volta in volta diversi, e traendo proprio da questo spaesamento la capacità di riscoprire l'architettura della città che fa da sfondo alla sua navigazione. Questa singolare costruzione costruita su immagini di una Venezia mercantile di legno, rappresentata dal Carpaccio, legata al mondo dei ponti e delle barche, che rimanda a viaggi lontani e ad altre città di mare. Questa Venezia che vive anche nel portale in legno e a struttura metallica d'ingresso alla Mostra di Architettura della Biennale del 1980. Come i monumenti del Palladio andavano a costruire “una parte di Venezia che tutti conoscevano ma nessuna sapeva dove era”, così ci racconta l'Algarrotti, il Teatro del Mondo scopre e reinventa i luoghi che tocca nel corso della sua navigazione. Questa macchina galleggiante non va a determinare solo una scena ma rende possibile, al contrario, il manifestarsi di molte altre scene dentro la stessa cornice conosciuta»³⁷.

Il Teatro del Mondo è ri-disegnato, ri-contestualizzato, ma anche de-contestualizzato, appare come soggetto e come complemento di tante riflessioni grafiche e pittoriche di Rossi. Attraverso il teatro egli arriva ad una concreta indicazione di un modo nuovo di vivere e costruire a Venezia, o nelle città in generale, ed è anche l'occasione per assumere una chiara presa di posizione sul problema del riuso dei centri storici intorno a cui è centrato il dibattito architettonico di quegli anni. Dopotutto l'intera Biennale di Portoghesi ha l'obiettivo di proporre uno scambio di opinioni sull'urgente questione delle città moderne.

Dunque il teatro veneziano è anche la volontà di in-

trodurre un elemento nuovo e addirittura provocatorio nella città vecchia, oggetto solo di restauri, e in questo caso nella città vecchia e conservata per eccellenza, che è Venezia.

Un grande “giocattolo di legno” galleggiante, dai colori vistosi, che è stato interpretato come un'opera dalla complessa natura postmoderna, nei suoi aspetti quali il dialogo con le preesistenze, l'eco del classico, il carattere a tratti ironico, o giocoso, o effimero. Rossi ha seguito la realizzazione della sua opera con la passione e l'entusiasmo ispirati dalla eccezionalità del tema e del luogo che da sempre fa parte del suo mondo d'immagini.

«Sul Teatro del Mondo si è scritto molto e anch'io lo ho commentato in varie occasioni. Certamente è un'opera felice. Mi riferisco ad una gioia intrinseca, ad un gusto per la vita che va oltre la sua architettura. [...] Certamente è un'opera felice. Mi riferisco ad una gioia intrinseca, ad un gusto per la vita che va oltre la sua architettura. La sua immagine vive ormai di una vita propria»³⁸.

³³ A. Rossi cit., in M. Brusatin, *Theatrum Mundi Novissimi*, in G. Celant, *Teatro del Mondo. Aldo Rossi*, Skira, Milano 2012.

³⁴ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1980.

³⁵ A. Rossi, *op. cit.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ P. Montini Zimolo, *La cornice veneziana*, in G. Malacarne, P. Montini Zimolo (a cura di), *op. cit.*

³⁸ Intervista ad Aldo Rossi, in M. Pisani, *Dove va l'architettura*, Editori riuniti, Roma 1987.

A distanza di tempo è interessante l'interpretazione che Alberto Ferlenga³⁹, compagno di percorso progettuale e studioso attento dell'opera rossiana, dà di quel momento e di questo specifico progetto. Ferlenga nel 1980 era ancora studente al Politecnico di Milano:

«Se dovessi dire che mi ricordo qualcosa del clima di quella Biennale direi una cosa inesatta. Il mio, allora, era il punto di vista di un laureando milanese che visitava la sua prima Biennale e che essendosi formato nel clima caotico di una Scuola di Architettura che ancora sentiva l'eco della presenza di Paolo Portoghesi che ne fu giovanissimo Preside e di Aldo Rossi, tra i suoi professori più seguiti, non poteva non essere attratto dalle premesse da cui quella Biennale nasceva e soprattutto dalla prima spettacolare sperimentazione del rapporto Architettura-Venezia costituita dalla Strada Novissima»⁴⁰.

Ferlenga ricorda la Biennale nel suo artificio allestitivo più significativo, quello della Strada Novissima, «sicu-

ramente uno dei più riusciti delle Biennali di architettura di ogni tempo», che nella sua concezione e finalità ben realizzata di «trasformare un interno in un esterno» poneva l'attenzione sull'emergenza dell'organismo urbano contemporaneo:

«Il rapporto tra il passo regolare delle colonne e l'eterogeneità delle facciate che, meglio di ogni altra cosa, parlava delle città come sfondo necessario dell'architettura, come Aldo Rossi aveva detto 15 anni prima. Il fatto che non mi ricordi una facciata in particolare ma di essere stato fortemente impressionato dall'insieme testimonia della riuscita dell'operazione che pur fatta di autoritratti metteva soprattutto in risalto la galleria che li conteneva, cambiandole il ruolo e trasformandola in strada»⁴¹.

Andando oltre la limitante, e in fin dei conti poco rilevante, attribuzione di un valore di manifesto del Post-Modernismo all'allestimento della Strada Novissima, la Biennale di Portoghesi «servì soprattutto per mettere in risalto una nuova generazione di architetti il cui influsso è perdurato sino ai nostri giorni»⁴².

«Architetti molto diversi, dai linguaggi lontani tra loro che solo una forzatura "curatoriale" o l'ordine dato dalla lunga galleria poteva ricondurre ad un'idea di omogeneità. Da questo punto di vista trovo che il termine stesso Post-modern abbia semplicemente e colpevolmente, come tutti gli slogan, contribuito ad arrestare la ricerca su un periodo che fu denso di idee e di apporti estremamente vari e contraddittori, accomunati solo da un rinnovato interesse verso storia e città. Insomma il panorama era molto più vario e interessante e le scelte formali meno univoche di quello che si voleva far credere»⁴³.

Paolo Portoghesi, una figura esemplare del mondo architettonico italiano di quegli anni che univa le capacità di storico

con quelle di direttore di rivista, di agitatore culturale, di docente, di architetto, ebbe il merito di aver partecipato al lancio sulla scena internazionale di Aldo Rossi, proprio a partire dall'incarico del Teatro del Mondo realizzato per la Biennale Teatro.

«Il ruolo di Aldo Rossi in questa epoca è probabilmente tutto da riscrivere, arruolato d'ufficio tra i Post-Modern (è nota al riguardo la sua risposta "come posso essere post-moderno se non sono mai stato moderno") assunto come codificatore definitivo di una scienza, quella urbana, che aveva per sua stessa ammissione cercato solo di abbozzare, Rossi ha visto nella breve stagione del Post-Modern solo un veicolo per affermare la sua personalità a livello internazionale. La sua formazione, la cultura di cui era interprete, il suo stesso apporto linguistico ne fanno in realtà un personaggio più complesso di quanto sia stato raccontato. Sicuramente il Teatro del Mondo aveva tutte le caratteristiche per diventare un'opera iconica e i suoi incontri con le città e i suoi viaggi al di là del mare accrebbero il mito che fece dell'opera un simbolo importante di un rapporto privilegiato tra architetti e città, accrebbe soprattutto la fama di Rossi che a partire da quella felice realizzazione iniziò ad essere noto come architetto e non solo come teorico o disegnatore»⁴⁴.

³⁹ Architetto, professore e studioso d'architettura italiano. Alberto Ferlenga è rettore dell'Università Iuav di Venezia dal 1 ottobre 2015. Professore ordinario di progettazione architettonica all'Università Iuav di Venezia, dopo 12 anni all'Università "Federico II" di Napoli. Professore invitato in numerose università europee, nord e sud americane tra cui: Delft, Miami, Clemson, S. Juan de Puertorico, Lima. Autore di numerosi volumi tra cui la monografia su Aldo Rossi, oltre che di saggi e articoli apparsi sulle principali riviste internazionali. Redattore dal 1981 al 1990 della rivista Lotus International e dal 1996 redattore di Casabella. È stato curatore di varie mostre tra cui: Le città immaginate, 9 progetti per 9 città (Triennale di Milano 1986), Aldo Rossi (Centre Pompidou, 1991, Triennale di Milano, 1999, Maxxi 2004) Calvino e le città invisibili (Triennale di Milano 2002), Dimitris Pikionis (Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 1999) Hans Van der Laan (Basilica Palladiana, Vicenza, 2000). Ha progettato ed eseguito progetti di allestimento, tra cui il Padiglione Italia della V Mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia (1991).

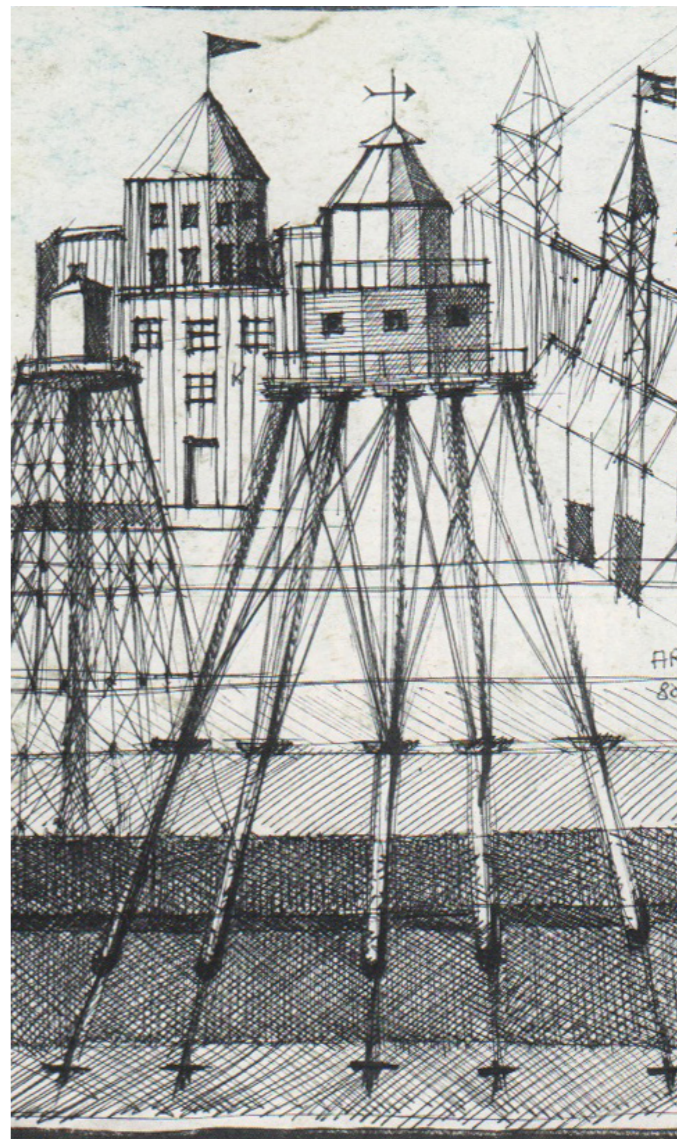
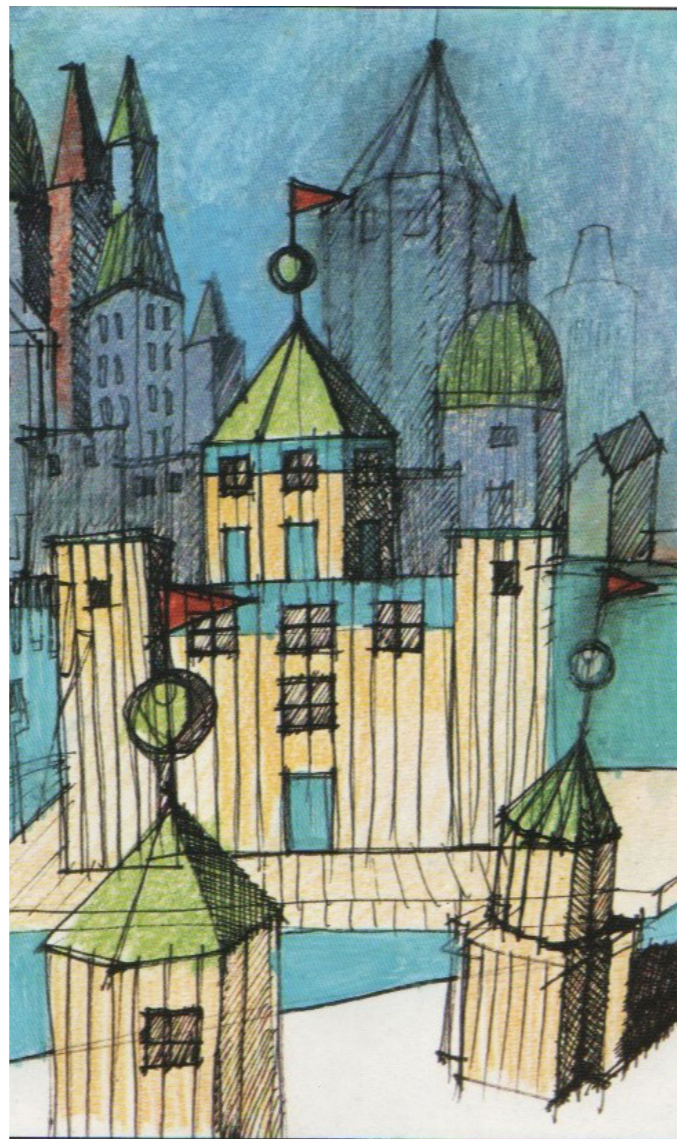
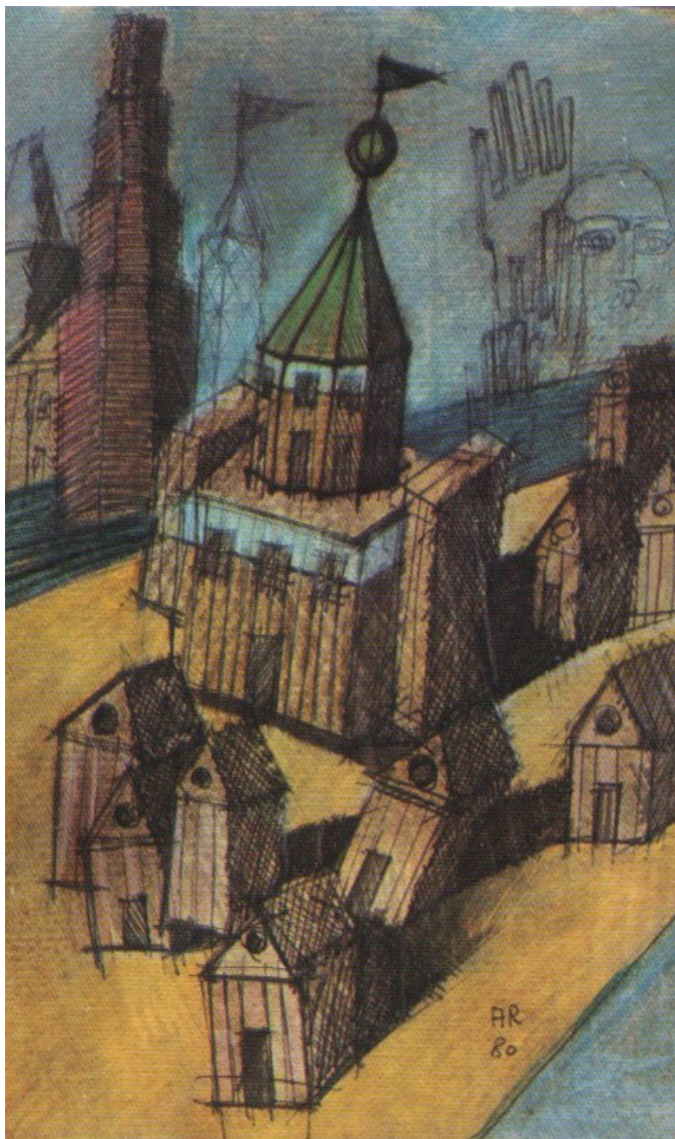
⁴⁰ Intervista ad Alberto Ferlenga, Rettore dello IUAV, Febbraio 2016.

⁴¹ *Ibidem.*

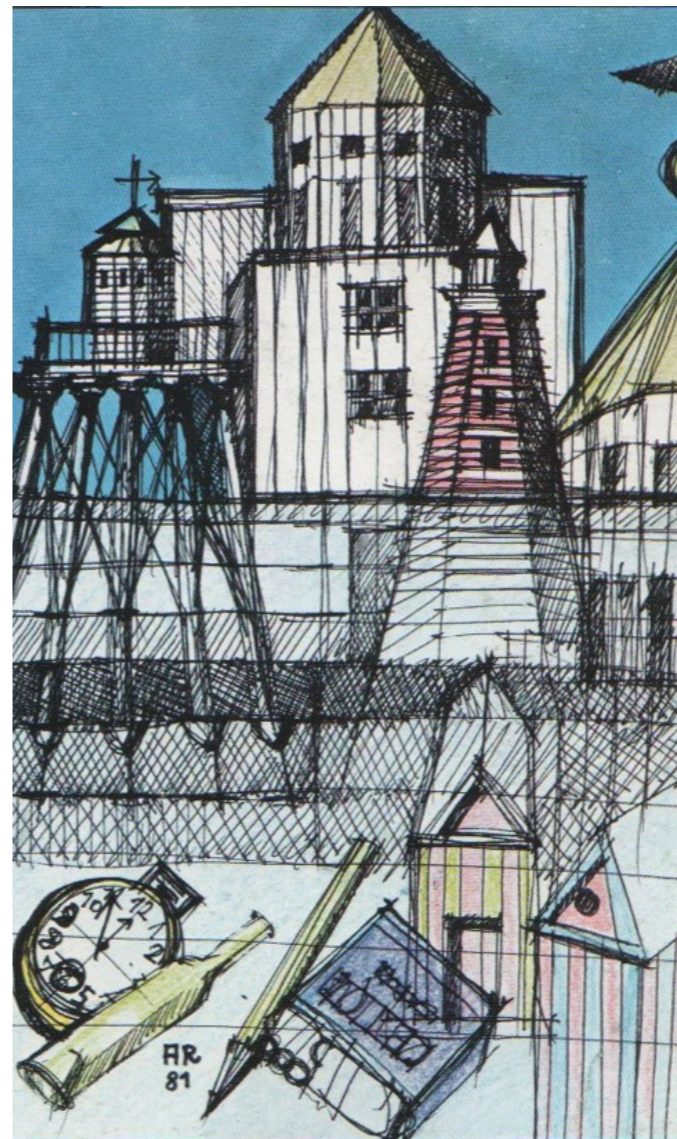
⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

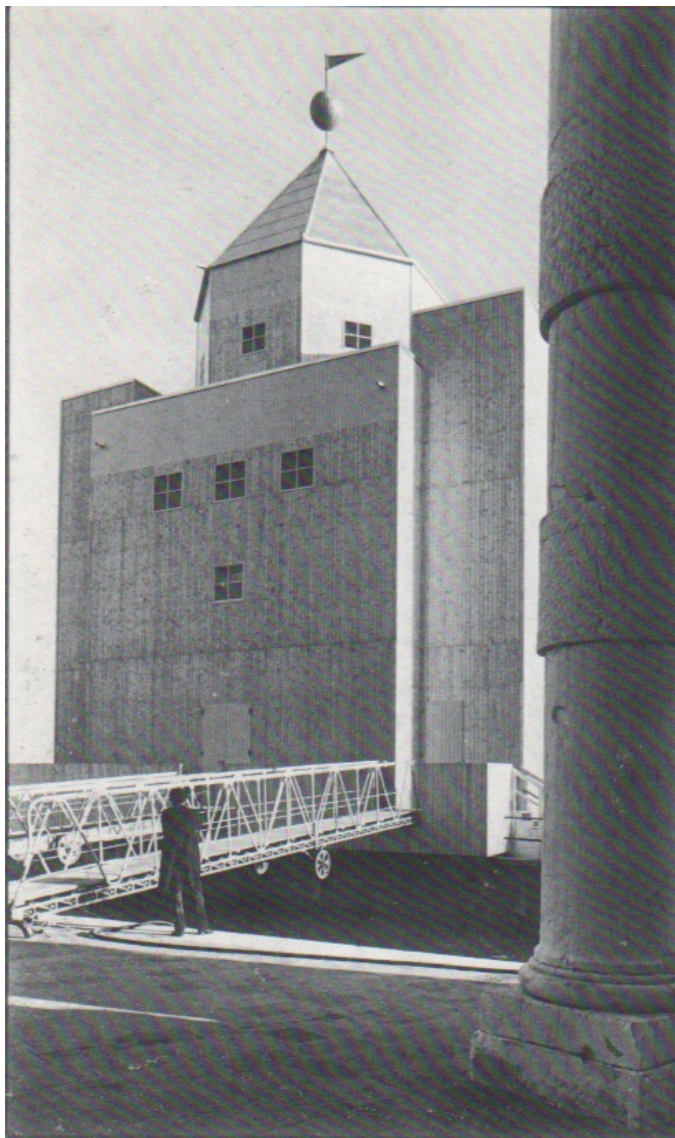
⁴⁴ *Ibidem.*



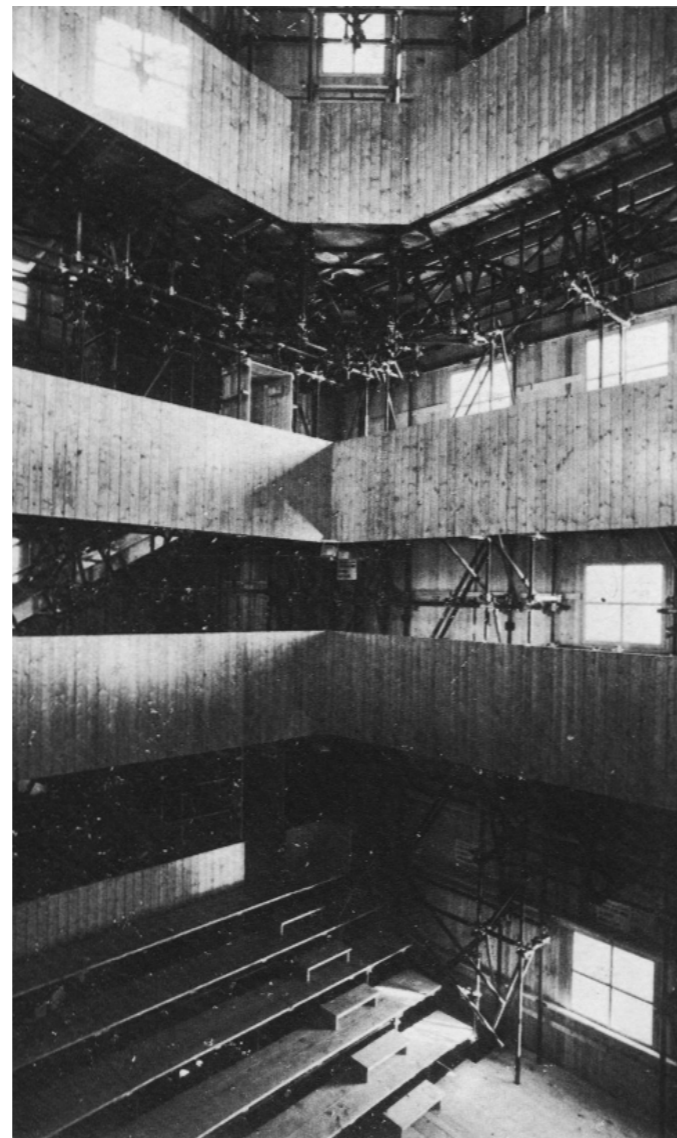
Disegni di Aldo Rossi del Teatro del Mondo, 1980.



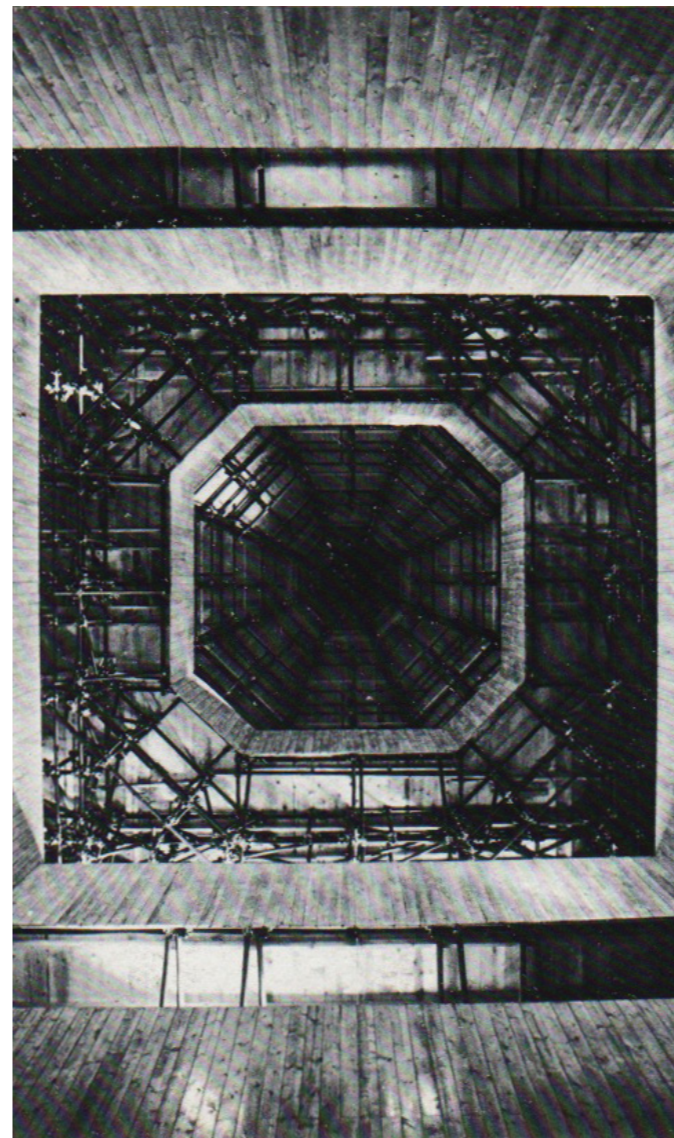
Aldo Rossi, 1981.



Teatro del Mondo dalla Punta della Dogana, 1980.



Interni del Teatro del Mondo, 1980.
Vista delle balconate e del palcoscenico.



Interni del Teatro del Mondo, 1980.
Vista delle copertura dall'interno.



Teatro del Mondo, 1980. Il Teatro del Mondo in viaggio verso Dubrovnik (Croazia), 1980.



Ricostruzioni scala 1:1 del Teatro del Mondo
Porto Antico, Genova 2004
“Arti & Architettura, 1900 – 2000”,
Palazzo Ducale, Genova
Curatore Germano Celant

Mostra "Aldo Rossi Teatri"
Curatori Germano Celant e allestimento di Gae Aulenti.
Magazzino del Sale di Venezia, 2012.



CAPITOLO III

L'ELOGIO DEL BANALE IL DESIGN ALLA BIENNALE



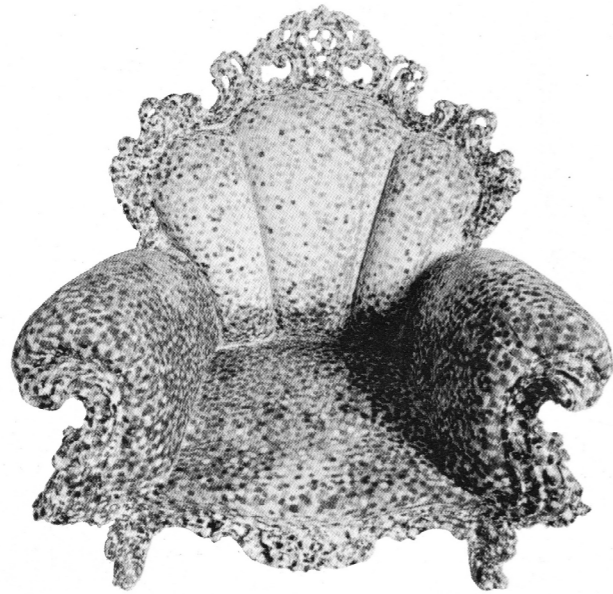
la Biennale

Settore
Architettura

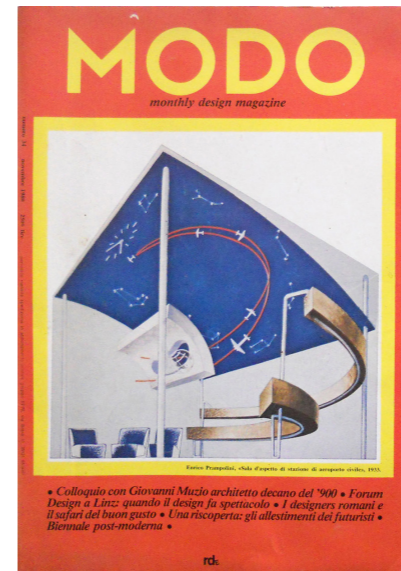
L'Oggetto
Banale

Venezia
Corderia dell'Arsenale

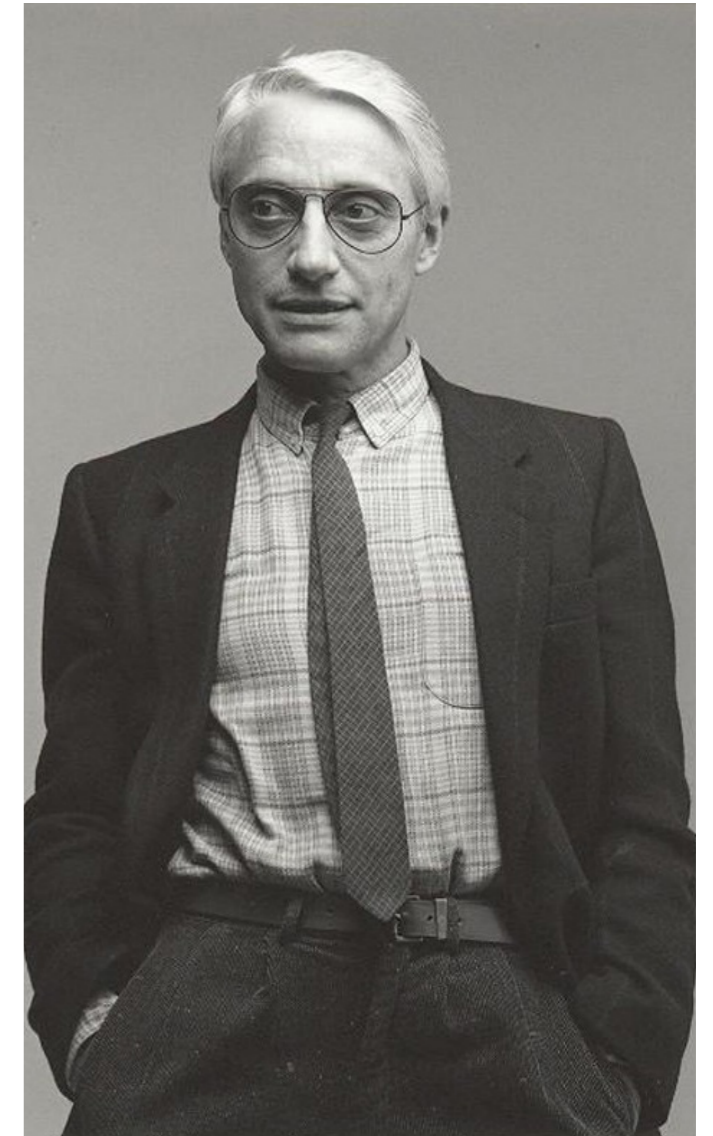
27 luglio
19 ottobre 1980



Manifesto Mostra "L'Oggetto Banale".



Copertine delle riviste Domus 602/1980 e MODO 34/1980, curate da A. Mendini.



Alessandro Mendini, ritratto.
Curatore della Mostra "Elogio del Banale", alla Biennale di Venezia del 1980, con la collaborazione di P. Navone, F. Raggi, D. Puppa.

Con la mostra “L’Elogio del Banale”, il cui titolo ebbe, se non il placet, certamente una suggestione dalle speculazioni di Gillo Dorfles¹, Alessandro Mendini che ne fu il curatore ebbe l’opportunità, per la prima e forse ultima volta, di portare la scala dell’oggetto sul piano di quella dell’architettura.

«Ad uomo banale, oggetti e case banali: esaltazione paradossale delle convenzioni, trionfo dell’autentico mancato, ribaltamento del buon gusto, disponibilità ad una finzione estetica corrispondente alla finzione della vita quotidiana: non impegnativa, non drammatica, accattivante, rilassante. “Banale” significa la presa di coscienza del quotidiano, è il rapporto esistenziale dell’uomo con l’estetica spicciola, è una sorta di immagine speculare dell’arte. Il banale è un fatto politico direttamente legato alla forza della classe media, è il cavallo di Troia delle masse popolari per riappropriarsi delle arti. Il banale piace all’uomo di massa perché fatto da lui stesso, perché è un fenomeno di quantità per definizione. Proprio perché capace di instaurare le relazioni “vere” degli uomini con gli oggetti che lo circondano, il banale rivela di essere quella certa estetica, quella reale capacità creativa, quel modello formale che si stabilisce davvero nel maggior numero di individui»².

¹ Critico d’arte, pittore e filosofo italiano del Novecento. Parallelamente agli studi in ambito medico, sin dai primi anni trenta si dedica allo studio della pittura, dell’estetica e in generale delle arti. Professore di estetica presso le Università di Milano, di Cagliari e di Trieste, nel 1948 fondò il Movimento per l’arte concreta (insieme a A. Soldati, G. Mazzon, B. Munari e G. Monnet). Fu autore di numerosi saggi, articoli e libri.
² A. Mendini, *Questa mostra...*, in B. Radice (a cura di), *Elogio del banale*, Alchymia, Milano 1980.

Con questa dichiarazione d’intenti si apre la mostra «Elogio del banale»³, realizzata alla Biennale di Venezia del 1980 come piccola sezione dedicata al design, accanto alla mostra principale di architettura “La Presenza del Passato”. Venne allestita sempre all’interno degli spazi dell’Arsenale, in un ambiente trapezoidale che affiancava la grande sala delle Corderie, e fu curata dall’architetto Alessandro Mendini⁴, direttore a quel tempo di «Modo»⁵ e di «Domus»⁶, con la collaborazio-

³ Mostra di design allestita all’interno della Biennale di Architettura di Venezia del 1980.

⁴ Architetto, designer, pittore, critico e teorico italiano dell’architettura e del design. Protagonista della critica internazionale dagli anni Settanta del Novecento, a lui si associano la fondazione teorica del design post-moderno e i concetti di design banale e di re-design. Direttore delle riviste Casabella (1970-76), Modo (1977-81) e Domus (1980-85). Con lo Studio Alchymia ha realizzato installazioni, mobili e oggetti che gli hanno procurato notorietà internazionale. Dal 1989 è titolare a Milano, con il fratello Francesco (1939), dell’Atelier Mendini. Per approfondimenti: L. Parmesani (a cura di), *Alessandro Mendini: scritti*, Skira, Milano 2004; A. Coppa (a cura di), *Alessandro Mendini*, Hachette, Milano 2011.

⁵ Rivista mensile italiana di design pubblicata dal 1977 al 2006 dalla casa editrice milanese Editoriale Modo. Fu fondata nel 1977 da V. Castelli, G. Cutolo e A. Mendini, direttore fino al 1979. Altre quattro importanti figure del design si avvicendarono alla direzione della rivista: F. Raggi, A. Branzi, C. Morozzi e A. De Angelis.

⁶ Rivista mensile di architettura e design, fondata dall’architetto G. Ponti, direttore dal 1928 al 1941, e da G. Semeria nel 1928. Edita da Editoriale Domus, si succedettero alla direzione importanti figure della scena architettonica, da G. Pagano, E. N. Rogers a A. Mendini. Ancora oggi ha cadenza mensile e rimane una delle riviste più autorevoli in campo architettonico.

ne di Paola Navone⁷, Franco Raggi⁸ e Daniela Puppa⁹, mentre la realizzazione degli oggetti e dell’allestimento fu opera dello Studio Alchimia¹⁰.

⁷ Architetto e designer italiana, torinese d’origine e milanese d’adozione. Nel 1973 si laurea in architettura al Politecnico di Torino. Tra gli anni ’70 e ’80 opera nel gruppo Alchimia, assieme a A. Mendini, E. Sottsass, A. Branzi. Vinse nel 1983 il prestigioso International Design Award di Osaka. Lunga e complessa carriera che la vede rivestire oltre i ruoli di architetto e designer, anche quelli di art director, arredatrice, saggista, insegnante, curatrice di esposizioni ed eventi. Tra i suoi scritti: *Architettura radicale* (1974).

⁸ Architetto e designer italiano. Si laurea in architettura al Politecnico di Milano nel 1969. Dal 1971 al 1975 è redattore della rivista «Casabella» e dal 1977 al 1980 caporedattore della rivista di design «Modo» che dirige fino al 1983. Nel 1973 per l’IDZ - Internationales Design Zentrum - di Berlino cura la prima mostra critica sul Design Radicale Italiano. Dal 1975 al 1977 è segretario coordinatore della Sezione Arti Visive-Architettura della Biennale di Venezia. Nel 1979-80 è responsabile della Raccolta del Design alla Triennale di Milano, istituzione per cui cura varie mostre, nei primi anni ’80. Ha progettato architetture, allestimenti, mostre, libri, scenografie, ambienti ed oggetti per note aziende del design internazionale. Come architetto ha progettato spazi commerciali e, headquarters aziendali, nonché cliniche e centri di ricerca. Ha insegnato presso la Facoltà di architettura dell’università di Pescara e all’ISIA di Firenze. Dal 1995 coordina il Dipartimento di Architettura allo IED di Milano. Come autore ha partecipato a numerose mostre ed ha tenuto conferenze e seminari in tutto il mondo.

⁹ Laureata in architettura al Politecnico di Milano svolge la sua attività prevalentemente nei campi dell’industrial design, fashion design e interior design. I primi lavori riguardano le sperimentazioni con i gruppi di avanguardia Alchimia e Memphis, nel periodo del design radicale. Insegna al Politecnico di Milano nella facoltà di Disegno Industriale.

¹⁰ Studio artistico di progettisti produttori, fondato nel 1976 da Alessandro e Adriana Guerriero, che ha rappresentato uno dei più importanti movimenti del design italiano, vicino ai concetti del design radicale e alla cultura post-moderna. Aderirono al gruppo noti professionisti come E. Sottsass, A. Mendini, M. De Lucchi, F. Raggi, P. Navone, D. Puppa.

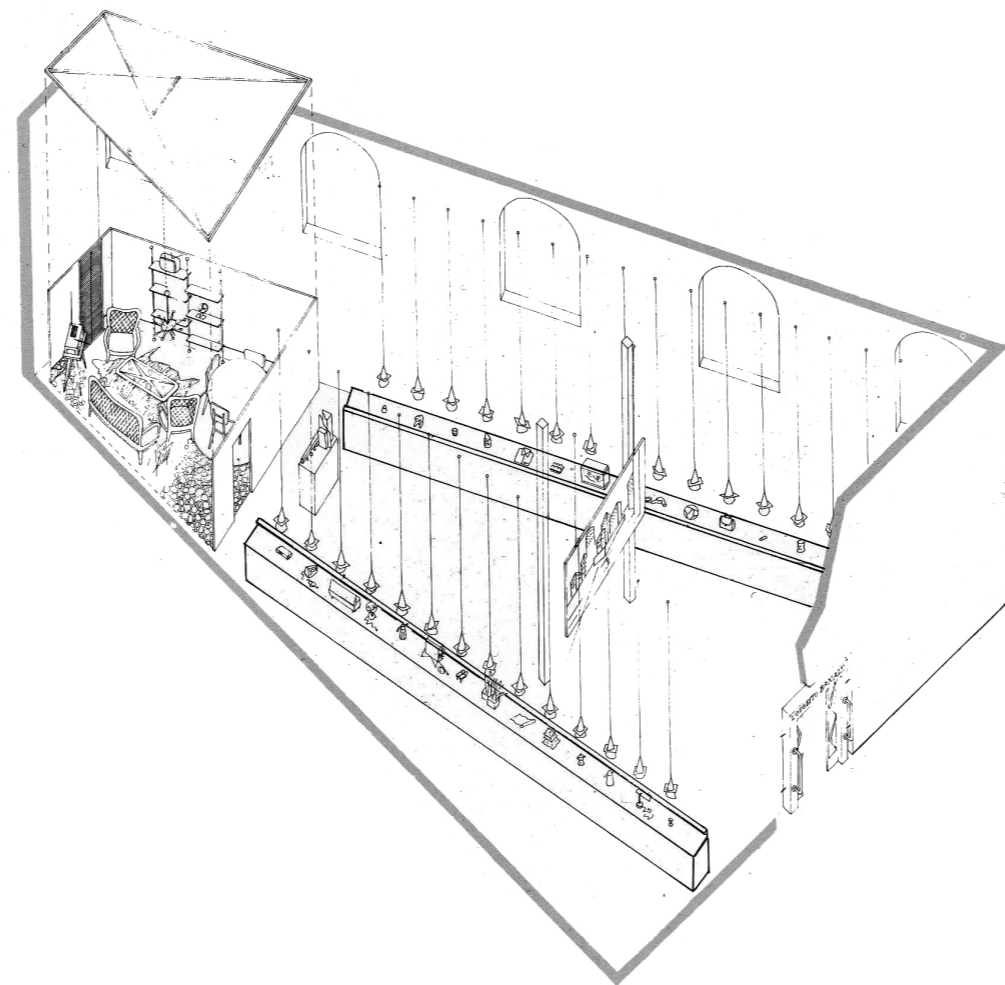
Definita «una sorpresa tra tanta architettura»¹¹ la mostra dedicata agli oggetti banali - dall’apparecchio radio al costume da bagno, dai soprammobili alla camicia o alla cravatta - era organizzata in modo molto semplice e «si sviluppava secondo una sequenza, come dire una specie di percorso dimostrativo»¹²:

«Si iniziava dalla porta d’ingresso, un portale fatto di laminato plastico di bassa qualità, con degli accessori da bagni che diventavano le maniglie e con la scritta sovrastante proferente “Oggetto Banale”, coi caratteri come quelli dei cimiteri, in stile tombale. Appena dentro poi c’era questo quadro, olio su tela, di Arduino Cantafora, intitolato “La città banale”, 2x4 metri, fatto sulla falsa riga della prima opera che aveva fatto Cantafora per la Triennale del 1973 di Aldo Rossi su “La città analoga”. Questa era fatta, diversamente dalla precedente, seguendo l’idea di una città banale: una città fatta di condomini senza qualità, alberghi senza qualità, case, grandi magazzini. Insomma una città generica, direbbe oggi Koolhaas. Una città dove l’architettura è un accidente privo di qualità. Un quadro dentro un quadro, ambientato nell’anonimo scenario di una stazione qualunque. Quindi partendo da questa visione urbana teorica, si sviluppava poi su questi banconi su cui erano esposti circa 30 o 40 oggetti tutti trattati, con la luce che saliva e scendeva, saliva e scendeva. In fondo, più avanti, c’era un modellino di un albergo, un condominio fatto usando un ipotetico, inesistente, manuale dell’architettura banale. La mostra, infine, terminava con un stanza arredata, chiamata appunto “la stanza banale”, dove c’erano dentro alcuni oggetti d’autore, come la lampada di Gino Sarfatti, un divanetto in stile novecento, delle sculture, una ceramica, un falso Mondrian, delle tende colorate, un pavimento di piastrelle in linoleum di finta palladiana rossa, blu e verde, la pelle di zebra, cioè

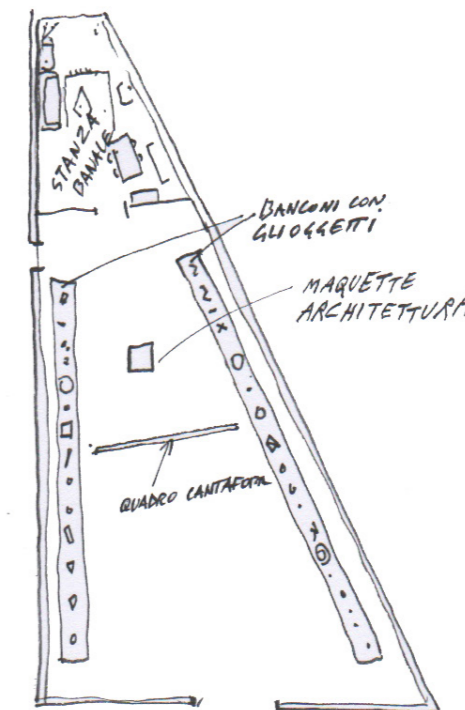
¹¹ P. Barbaro, *Biennale: memoria e provocazione*, in «La Stampa», 31-7-80.

¹² Intervista a Franco Raggi (7-1-2016, Milano).

una serie di luoghi comuni del decoro piccolo-borghese, del salotto piccolo-borghese, che creavano questa specie di ambiente implosivo di cattivo gusto che diventava quasi bello. Raggiungere il bello usando il brutto, che è un progetto interessante»¹³.



Assonometria della Mostra "Elogio del Banale", 1980.



PIANTA ALLESTIMENTO

Schizzo in pianta della Mostra "Oggetto Banale".

¹³ Intervista a Franco Raggi (7-1-2016, Milano).

Il fulcro centrale della mostra era rappresentato da trenta oggetti di uso comune che erano esposti, linearmente in sequenza, sopra due lunghi tavoli, dopo essere stati oggetto di un trattamento superficiale di “re-design”, ovvero un’operazione di rinnovamento estetico attraverso piccoli moduli decorativi a triangolino e piccoli moduli luminescenti¹⁴. Tali oggetti furono selezionati perché rispondenti a tre criteri base: essi dovevano essere di basso costo e di tecnologia accettabile; provenienti da grandi magazzini o da negozi di livello medio; privi di valori estetici particolari. Per «oggetti banali», infatti, si intendeva quegli oggetti «senza ideologia e senza drammi»¹⁵, di uso quotidiano, che incontrano il gusto dell’uomo medio del quale affollano le case e «che non esprimono né le utopie dell’estetica proletaria né le preferenze della borghesia»¹⁶.

Questi oggetti definiti, appunto, formalmente “scari-chi” e mediocri, furono “ricaricati” attraverso un’operazione di “travestimento creativo” che non ne avrebbe dovuto trasfigurare in modo irriconoscibile l’immagine originaria. L’intervento di re-design veniva rivelato e messo in evidenza attraverso la luce e il colore: due fonti luminose, una ad incandescenza e una a luce di Wood (detta semplicemente a raggi UV), si alternavano in un ciclo temporale di sessanta secondi per far sì che emergessero periodicamente gli elementi decorativi applicati¹⁷.

«Abbiamo messo in scena questa sequenza in cui la luce, passando dal buio, metteva in evidenza dei piccoli decori che erano stati applicati su ogni oggetto: esempio uno spremiagrumi a cui venne applicata una specie di cresta come fosse un drago, o una lampada presa in

Cina, da quattro soldi, anch’essa decorata con questi triangolini. Al buio le decorazioni di metallo, dipinte con vernici fluorescenti arancio, giallo e verde, esposti alla luce di Wood si illuminavano. E questa infilata di oggetti erano, dunque, illuminati da questi corpi illuminanti progettati da me e Daniela Puppa per Fontana.Arte, per cui noi lavoravamo in quel periodo e di cui Gae Aulenti era Art Director. Si trattava di un cono di vetro normalissimo, tagliato storto, su cui poi era stato messo un cristallo molato che ha una sezione vuota all’interno per cui sta in una posizione storta rispetto al cono, che avevamo chiamato “Oz” perché assomigliava al cappello del mago. Esisteva anche la versione da tavolo»¹⁸.



Vista del bancone degli “Oggetto Banali”,
Archivio personale di F. Raggi .

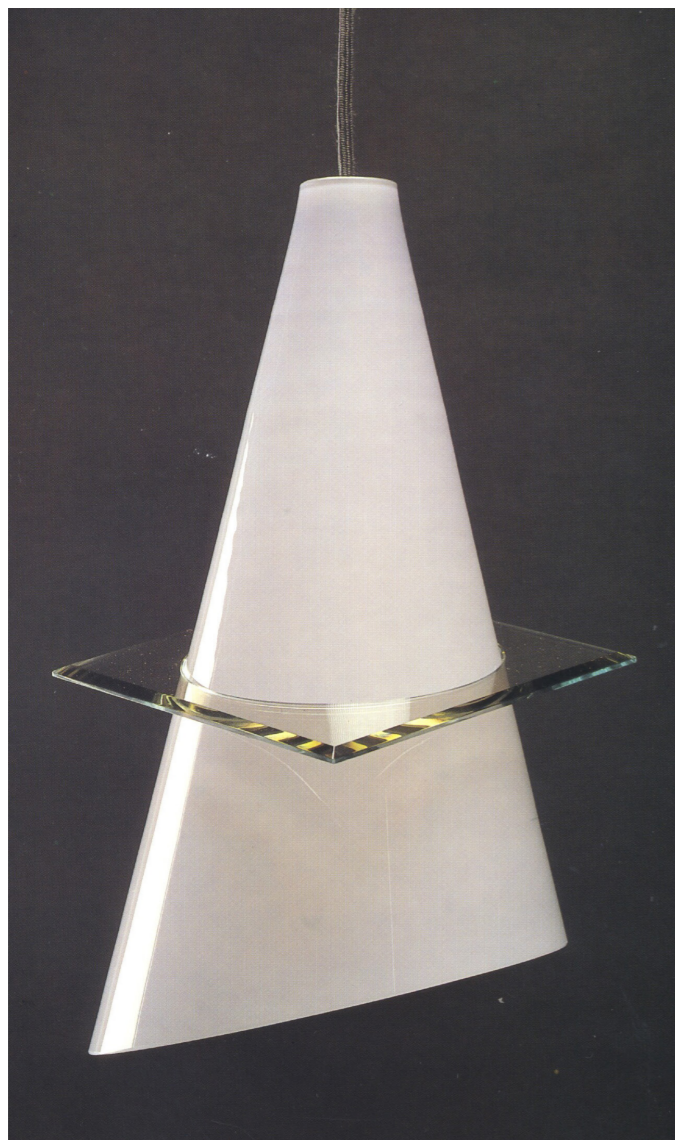
¹⁴ B. Radice (a cura di), *Elogio del banale*, Alchymia, Milano 1980.

¹⁵ P. Barbaro, *op. cit.*

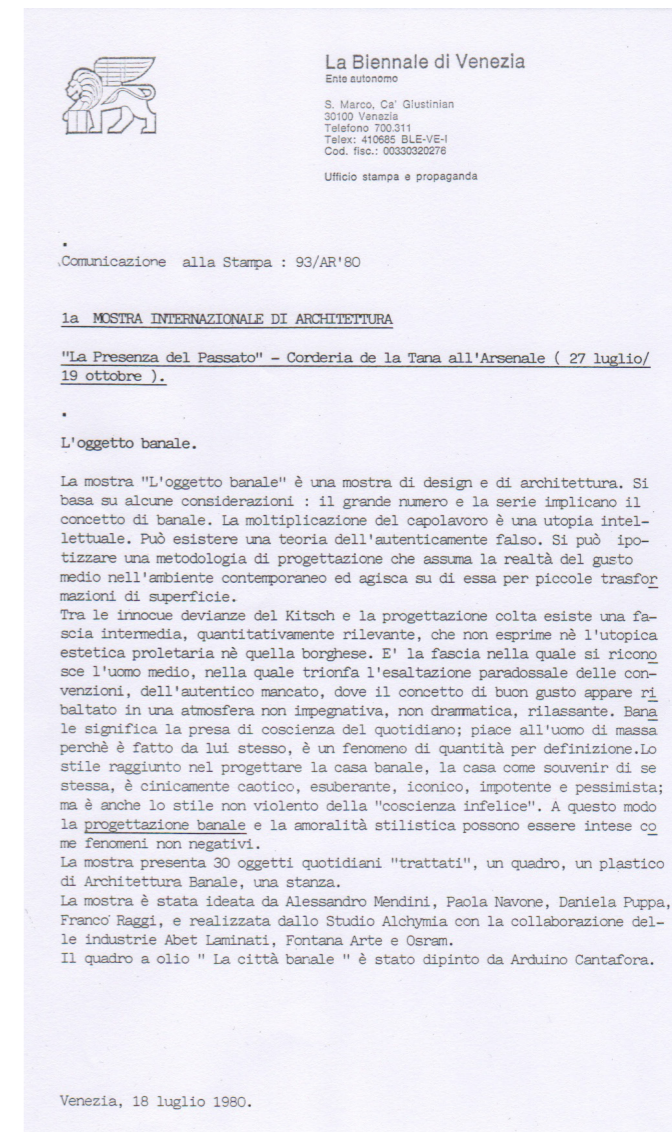
¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ B. Radice (a cura di), *op. cit.*

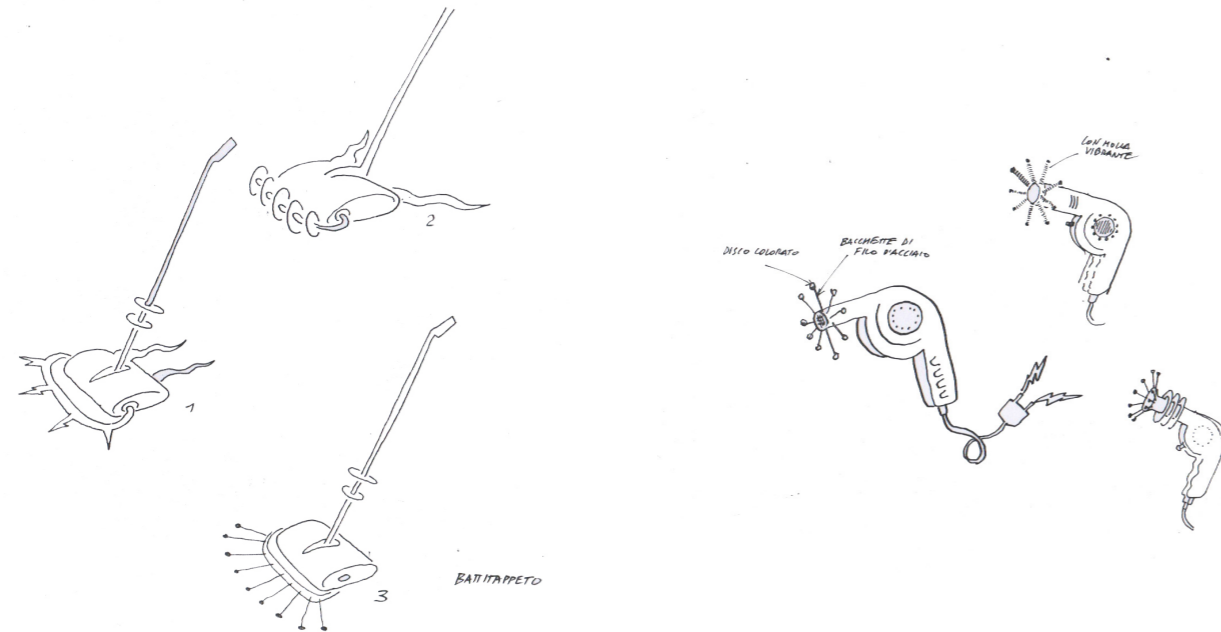
¹⁸ Intervista a Franco Raggi (7-1-2016, Milano).



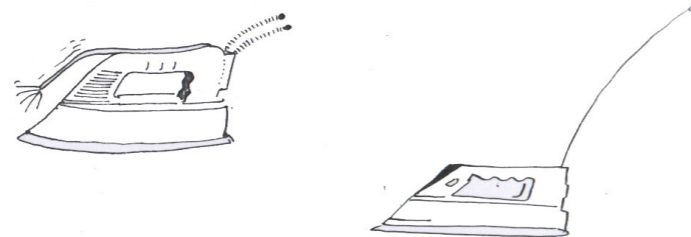
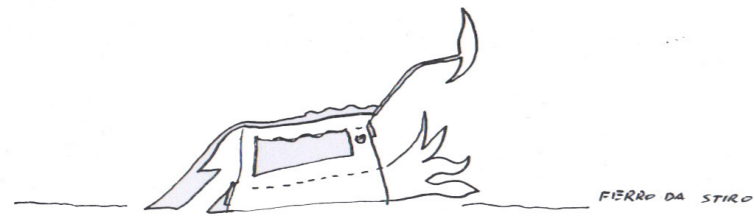
Apparato luminoso progettato da Franco Raggi e Daniela Puppa per FontanaArte, Archivio personale di Franco Raggi .



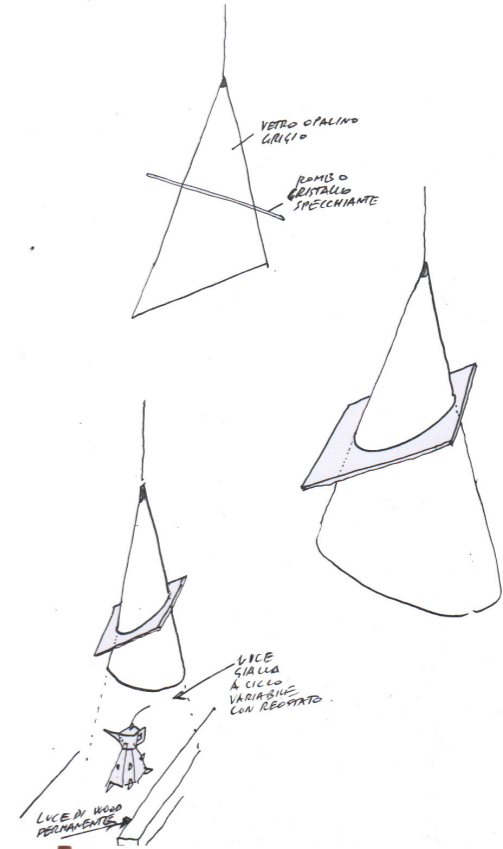
Comunicato Stampa n.93 sull'Architettura Banale e la Mostra "L'Oggetto Banale", 18 luglio 1980.



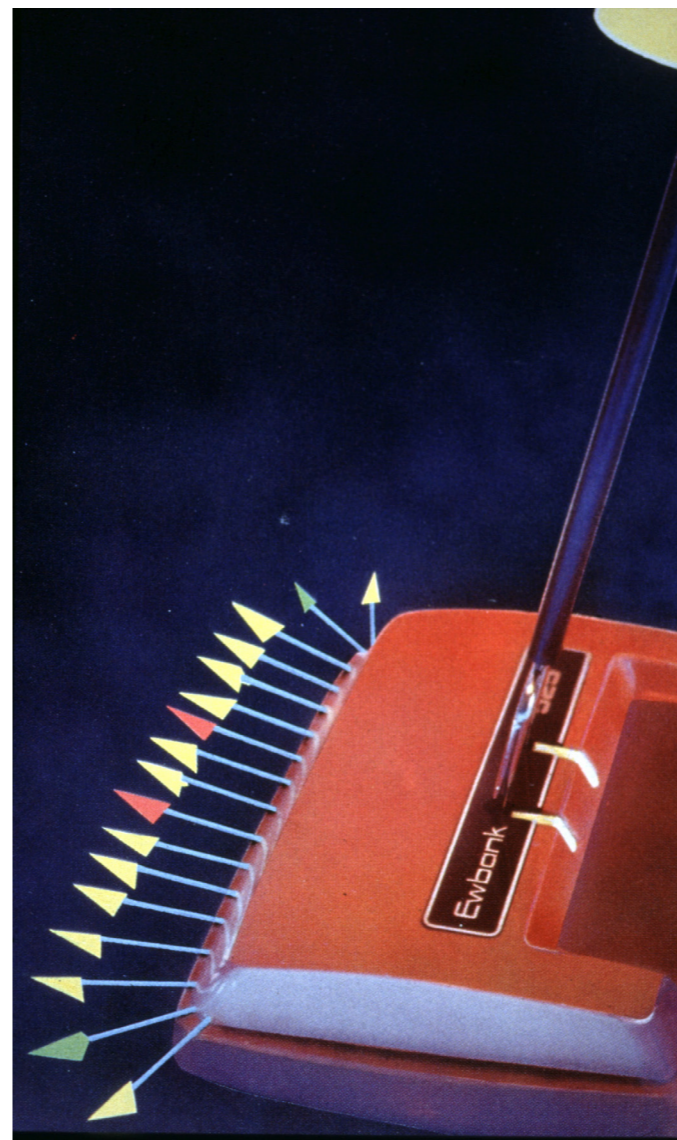
FRON.



LAMPADA ALLUSTIMENTO.
FONTANA ARTE



Schizzi degli "Oggetto Banali" in varie alternative di re-design,
Archivio ASAC.



“Oggetto Banali” sottoposti al re-design banale di Alessandro Mendini.
Archivio personale di Franco Raggi.

Fondamentale risulta soffermarsi sul concetto di base su cui s'imperviava la sezione curata da Mendini. Egli si era interessato al fenomeno della "banalità" in quanto disincantata lettura di uno stato di cose sempre più evidente: nel pieno degli anni settanta Mendini registra una serie di dati di fatto che confermano il fallimento di molte principi radicali e l'emersione, invece, se non la reale ammissione di fatti opposti:

«Le istanze radicali prevedevano per esempio la manualità che si è rivelata inagibile; prevedevano l'esistenza di un proletariato che si è dimostrato non esistente, esiste invece la piccola borghesia; prevedevano una specie di congiunzione tra la progettazione coltissima e il sottoproletariato ed esiste invece la progettazione di massa perché l'intellettuale si va a perdere; la progettazione diretta da parte della massa si è rivelata una illusione in più, esistono invece una progettazione indiretta e un progettista piccolo borghese [...] Poi c'è l'altro discorso sulle avanguardie che dal 1900 ad oggi da fenomeni numericamente piccoli sono diventati fenomeni numericamente grandi, nel passaggio dall'essere avanguardie artistiche a diventare avanguardie politiche. L'avanguardia come fenomeno generalizzato è un fenomeno che chiamo "banale" perché la quantità è in un certo senso "banalità"»¹⁹.

In questo breve passaggio, Mendini affronta tutti gli elementi che sottostanno alla sua propaganda di una nuova direzione di indagine per architetti e progettisti contemporanei. Egli prendeva atto del processo di massificazione della cultura e di allargamento del potere di una professionalità intermedia, in essere in tutti i processi progettuali e produttivi, anche nel settore dell'architettura e del design. Una volta ufficializzata e riconosciuta una condizione di sostanziale "impasse disciplinare", una vera e propria crisi dell'architettura accademica ed intellettuale, Mendini avanzò l'idea del

"banale" come ricerca positiva per una rinnovata architettura, innescando un rovesciamento di rapporti per cui gli impulsi per tale rigenerazione compositiva non provenissero più "dall'alto" di una piccola quantità di edilizia intellettuale, ma "dal basso" di una generalizzata edilizia di massa.

«Il banale è un concetto cinico, ma sano e realistico, che mette in relazione diretta e positiva l'uomo medio, di massa, con la produzione di massa, quella che lui determina e vuole, al di là di coercizione di carattere intellettualistico»²⁰.

Una attenta riflessione sul rapporto effettivo tra cultura reale, quella popolare e concreta, e cultura ufficiale, quella elitaria ed intellettuale, che veniva a stabilirsi, in sostanza, nell'aspetto esclusivamente consumistico di una società dove la produzione e lo scambio di merci (oggetti, fatti, parole) emergeva come diffusa e incessante. Di fatto, si voleva prendere atto di un processo di banalizzazione compiuto dalla cultura reale su tutti gli «schemi di valore, gerarchie, progetti»²¹ elaborati dalla cultura ufficiale, ma con la loro conseguente perdita di significato originale, della loro "carica ideologica". Mendini, quale uomo di cultura «tempestivamente contemporaneo»²² nella sua acuta ed intelligente definizione di una simile realtà - sociale, culturale e politico-economica - in cui si verifica «una sostanziale omogeneità, un livellamento, uno scaricamento di senso»²³, si fa portavoce di una presa di coscienza collettiva e teorizza una nuova pratica progettuale consona all'inizio di nuova era.

«La sua rivisitazione dell'idea di progettazione non è

²⁰ A. Mendini, *Le Forme del banale*, in B. Radice (a cura di), *op. cit.*

²¹ A. Mendini, *op. cit.*

²² B. Radice (a cura di), *op. cit.*

²³ F. Raggi, *Le Forme del banale*, in B. Radice (a cura di), *op. cit.*

una teoria assoluta, metafisica, ma una visione storica accurata che risponde in pieno a un'era non sistematica, contraddittoria e caotica, un'era non di rifondazione ma di passaggio, un'era di pieno medioevo tecnologico che raccoglie solo nelle aspettative di molti e negli sforzi di pochi le tensioni di un possibile Rinascimento»²⁴.

Questa rivoluzionaria prassi progettuale trova fondamento sull'idea di "banale", assumendo come principi base un formalismo di tipo piccolo-borghese e una neutralizzazione estetica dell'oggetto d'uso. L'architettura si connota di banalità in contrasto e polemica con l'architettura del Movimento Moderno, quella dei grandi maestri che operavano nell'utopia che attraverso rigorose e moralistiche scelte di piano e di linguaggio fosse possibile controllare, e indirizzare, la crescita diffusa e quantitativamente esponenziale della società e delle sue manifestazioni culturali e produttive. Ecco come Mendini, infatti, teorizza la Post-Avanguardia:

«Addio progetto retorico: la vita scorre in modo antieroico e amorale. Addio progetto di gusto: la qualità si ottiene solo alla rovescia. Addio progetto intellettuale: la rivoluzione consiste nella banalità della fantasia. Addio progetto di élite: il quotidiano appartiene al piccolo borghese»²⁵.

Dunque Mendini propone un'ipotesi progettuale attuale e concreta che nella costruzione di un vocabolario dell'uomo di massa - dove attingere riferimenti, forme, regole e materiali "banali" - trova la sua più effettiva legittimazione e prospettiva futura.

Occorre chiarire un'aspetto importante: il significato di "banale" veniva sottoposto a revisione per cui si caricava di un rinnovato valore semantico, proprio a dispetto del suo solito essere considerata «una parola che attira

moltissimo perché irrita tutti»²⁶. Quella di Mendini, infatti, voleva essere innanzitutto una manovra linguistica e una provocazione: egli s'impegnava nella riforma e nella rifunzionalizzazione di un termine convenzionalmente considerato in senso negativo e offensivo, e invece rivisto in un'accezione positiva e costruttiva. Afferma Mendini:

«Ci sono parole "caos", "banale", "falso", "artificio", "ambiguo" che io considero positivamente. Per me caos è dinamica contro la stasi dell'ordine per cui lo considero positivo; banale è un tipo di estetica che si preoccupa del quotidiano invece che del metafisico e pertanto è positivo; l'artificio è la coscienza che non esistono fatti attendibili e allora il progetto è fondamentalmente un falso ... tutte queste parole, caos, banale, falso, ambiguo, artificio, sono per me i dati positivi di un possibile progetto contemporaneo»²⁷.

L'obiettivo di una "progettazione banale", intesa come «un infinito fenomeno di redesign, di styling e di fantasia»²⁸, è essenzialmente lo sforzo culturalmente consapevole, e conscio di sé, di sottolineare proprio lo stato di banalità dell'intervento o dell'oggetto sul quale si interviene. Banalità assunta come elementarità e accettata come «estetica di riferimento, presa come esemplare di un gusto di massa che si suggerisce di prendere e deglutire come vitamina ricostituente nei riguardi della disciplina e dei sistemi di progettazione tradizionali», utile al rinvenimento di ciò che è «privo di tempo, priva di stato e priva di stile»²⁹. Il redesign di Mendini - con la sua esagerazione ed eccentricità nel progetto, nelle forme e nel disegno - è sicuramente una provocazione che nasce come tentativo di documentare una situazione progettuale di sostanziale stasi e "disagio", che non

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁴ B. Radice (a cura di), *op. cit.*

²⁵ *Ibidem.*

può che affidarsi al ridisegno per cercare nuova linfa vitale di creatività³⁰.

Il discorso sul “banale” viene manifestato con la relativa mostra nel campo del design tuttavia si pone, come già si è detto, come un discorso dall’ampio raggio che include anche la disciplina architettonica, per cui «gli architetti per bocca di Alessandro Mendini si sono arresi all’evidenza del “banale”, le hanno presentato le armi e reso omaggio»³¹.

Con la definizione di «architettura banale»³² si vuole intendere l’istituzionalizzazione della diffusione di un progetto “democratico” e di matrice piccolo-borghese, conseguente alla presa di coscienza, da parte del progettista intellettuale-borghese, dell’azione di un’ampia classe di semi-specialisti, rappresentanti della cosiddetta «creatività di massa»³³, autonoma e indiretta, che permette l’appropriazione popolare di edifici e oggetti, che sfugge all’imposizione di rigidi stilemi preordinati da un’élite autoeletta e tiranna.

Lo stesso atto progettuale diventa oggetto di riflessioni teoriche e subisce anch’esso l’influenza della nuova condizione postmoderna:

«Per quanto riguarda architetti e designers ritengo che progettare significhi ancora svolgere a qualsiasi livello processi di formalizzazione, occuparsi di problemi di espressione, comunicare tramite le forme funzionali [...] Parlare ontologicamente di Progetto al singolare e con la “Pi” maiuscola dovrebbe sembrare oggi un atto metafisico; i progetti non sono uno ma tanti, sono un intreccio volutamente contraddittorio e infinito. Quanto al progettista bisogna ricordare che la sua è un’attività sempre meno concepita come oggettiva, distaccata e

³⁰ B. Radice (a cura di), *op. cit.*

³¹ F. Borsi, *Passato e futuro dell’architettura*, in «La Nazione», 5-8-80.

³² A. Mendini, *Architettura banale*, in B. Radice (a cura di), *op. cit.*

³³ *Ibidem.*

asettica [...] sarà invece sempre più un animale “a sangue caldo”, con influssi, riflussi e alchimie»³⁴.

E il progetto, nella sua dimensione estesa, riguardando il quotidiano dell’uomo comune, dal cui riscontro diretto dipende il suo stesso successo, ha bisogno di direzione che Mendini individua sicuramente nella semplicità e nell’interdisciplinarietà:

«Occorre una visione frammentaria e particolare del progetto, e bisogna credere che le azioni e gli oggetti molto elementari possono servire alla rivoluzione progettuale [...] Occorre occupare non zone disciplinari ma infradisciplinari. Bisogna sostituire la parola “progetto” con la parola “vita”, nel senso che mentre il vivere coinvolge tutti, il progettare coinvolge solo gli specialisti. È importante tendere verso la de-specializzazione del progetto»³⁵.

In un’era così contraddittoria, caotica e transitoria, viene prospettata una «radicale inversione di tendenza dell’architettura e dell’ambiente formalizzato» che invece di votarsi al culto del nuovo e del progresso continuo, si arma di valori quali la pariteticità e l’eclettismo per una propria rifondazione disciplinare. E importante è sottolineare il distacco da una concezione di progetto moderno più teorico che effettivamente rivolto al reale: «Il progetto è la catalogazione, la rappresentazione, la testimonianza critica, l’espressione allegra o disperata di quanto si sta vivendo»³⁶.

La malinconica «coscienza infelice»³⁷ messa in mostra da Mendini è indicativa di un determinato periodo culturale, tutt’altro che “banale”: s’inserisce armonicamente all’interno del discorso generale della Biennale di Portoghesi nel suo tentativo di risvegliare le coscienze del grande pubblico e agitare il dibattito culturale

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ A. Mendini, *Questa mostra...*, in B. Radice, *op. cit.*

sui temi contemporanei di una condizione post-moderna. Banale è l’aggettivo con cui lo stesso Portoghesi definisce tutta la serie di accattivanti rimandi e facili citazioni caratteristiche della cultura post-modernista.³⁸ «Bisogna imparare dall’edilizia “anonima”, quella non firmata»³⁹ per riavvicinare l’architettura ai reali bisogni della gente. Al di là delle regole imposte e codificate, osservare e comprendere quegli esempi, che poi sono i segnali di una cultura di massa esistente e persistente, diventano le mosse fondamentali dell’architetto che vuole realizzare un tipo di architettura che possa soddisfare i desideri dell’uomo comune. Perché «se vogliamo costruire per la gente, dobbiamo anche capire, senza censurare criticare e proibire, che cosa la gente vuole»⁴⁰. Un’architettura qualitativa ed identitaria.

³⁸ A. Mendini, *Architettura banale*, in B. Radice (a cura di), *op. cit.*

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*



“Stanza Banale”, all’interno della Mostra “L’Oggetto Banale”.
Biennale di Venezia 1980.

Promemoria sull' "ARCHITETTURA BANALE"

Il grande numero e la serie contengono e implicano il concetto di Banale. La moltiplicazione del capolavoro è un'utopia intellettuale. Può esistere il diritto a una teoria dell' "autenticamente falso". Si può ipotizzare una metodologia di progettazione banale, una architettura NEO-BANALE culturalmente nota a se stessa. Una possibile sconvolgente carta da giocare nel momento in cui tutti i metodi di progettazione "post-moderni" segnano il passo. L'esplosione del banale è a catena: perché non sfruttare il rapporto naturale, intimo e mitico che si instaura fra l'uomo e l'oggetto cosiddetto "brutto" in qualsiasi società di massa? Ad uomo Banale, oggetti e case Banali: esaltazione paradossale delle convenzioni, trionfo dell'autentico mancato, ribaltamento del buon gusto, disponibilità ad una finzione estetica corrispondente alla finzione della vita quotidiana: non impegnativa, non drammatica, accattivante, rilassante. "Banale" significa la presa di coscienza del quotidiano, è il rapporto esistenziale dell'uomo con l'estetica spicciola, è una sorta di immagine speculare all'arte. Il Banale è un fatto politico direttamente legato alla forza della classe media, è il cavallo di Troia delle masse popolari per riappropriarsi delle arti. Il banale piace all'uomo di massa perché fatto da lui stesso, perché è un fenomeno di quantità per definizione. Proprio perché capace di instaurare le relazioni "vere", ora per ora, degli uomini con gli oggetti che lo circondano, il banale rivela di essere quella certa estetica, quella reale capacità creativa, quel modello formale che si stabilisce davvero nel maggior numero di individui. Il Banale è arte applicata e adattata alla vita di tutti e di tutti i giorni.

Possiamo tradurre allora nel nostro progetto una serie di regole, stili, forme e materiali tratti e elaborati razionalmente dall'infinito mondo della "fantasia banale", tipica dell'uomo e della produzione di massa. A modo suo, l'obiettivo è rivoluzionario: infatti la tradizionale retorica e sostanza del progetto, l'ideologia del Movimento Moderno cui nessun progettista borghese (e anche rivoluzionario) viene meno, è quella che lo vuole elitario e demiurgico nei confronti di un fruitore da elevare all'uso di una casa supponente e paternalistica, da educare alla comprensione di una casa che non gli appartiene intellettualmente. Con questa proposta invece il progettista tenta di rilevare e assemblare delle regole e dei criteri tratti da quel "quotidiano oggettuale" che già appartiene di fatto al mondo piccolo-borghese, quella realtà infinita di oggetti di serie e dei bisogni così come li ha selezionati, organizzati, e indirettamente elaborati e voluti l'uomo di massa. Lo stile raggiunto nel progettare la casa Banale, la casa come souvenir di se stessa, sarà clinicamente caotico, esuberante, iconico, psicologico, impotente e pesantissimo: ma sarà anche lo stile non violento della "coscienza infelice", tipica di quell'uomo di massa che sa di non potere più perseguire il miraggio proletario. A questo modo la PROGETTAZIONE BANALE e la smoralità stilistica possono essere intese come pensiero rivoluzionario.

(A. Mendini)
marzo 1979

Promemoria di Alessandro Mendini, sulla "Architettura Banale", 1979.
Documento da Archivio ASAC.

Mostra "L'oggetto Banale"

Descrizione del progetto.

La mostra si divide in tre parti.

- 1) Oggetti
- 2) Architettura
- 3) Ambientazione

1) OGGETTI

Nella prima parte vengono esposti circa 30-40 oggetti d'uso quotidiano reperiti attraverso un normale canale commerciale (grande magazzino) e selezionati secondo un criterio che privilegia gli oggetti più scarichi di valori "estetici" consapevoli della cultura del Buon design. ~~Questo criterio di selezione che si riferisce generalmente alla banalità quotidiana esclude ogni manifestazione di design Kitsch.~~

Su questi oggetti vengono progettati e realizzati al vero degli interventi di redesign tendenti ad introdurre elementi di styling consapevole. Si afferma cioè con cinicamente la necessità di una rivoluzione della cultura progettuale dello styling (già presente nella stilematica banale) ed una sua forzatura. Il redesign è la condizione reale del design postmoderno di massa.

L'azione di redesign viene evidenziata attraverso un espediente di allestimento che consiste nell'illuminare gli oggetti con due tipi di luce: una luce normale ed una luce di Wood o "Luce Nera". Gli interventi di redesign vengono realizzati con materiali reattivi alla Luce di Wood (colori fluorescenti). Attraverso un reostato si fa variare la intensità della luce giallo (incandescenza) secondo un ciclo temporale di un minuto.

Quando la luce giallo è al punto di intensità luminosa minima la luce di Wood, che rimane sempre accesa, rende visibili solo gli interventi di redesign. Quando la luce giallo è al punto di intensità luminosa massima gli oggetti sono interamente visibili come pure gli interventi di redesign sugli oggetti banali. Nelle fotocopie accluse ci sono alcuni schizzi degli interventi che realizzeremo sugli oggetti.

2) ARCHITETTURA

Contenuti fra i due banchi che sorreggono gli oggetti saranno esposti due opere:

A) Plastico di un modello di architettura.

Su una volumetria architettonica discontinua mutuata da una manuale per geometri verranno riportati degli interventi compositivi di facciata basati sul rilevamento e la modificazione di stilematiche architettoniche banali.

B) Quadro a olio.

Su una superficie di metri 7X2 verrà realizzata da Arduino Cantafara una composizione che raffigura una panorama urbano.

3) AMBIENTAZIONE

La fuga prospettica dei due banchi con gli oggetti banali individuerà una Porta che immette nella Stanza Banale.

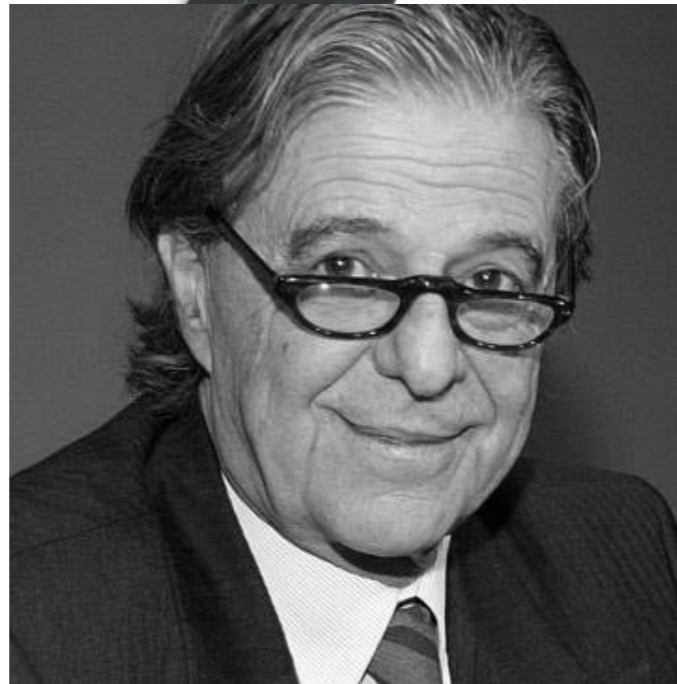
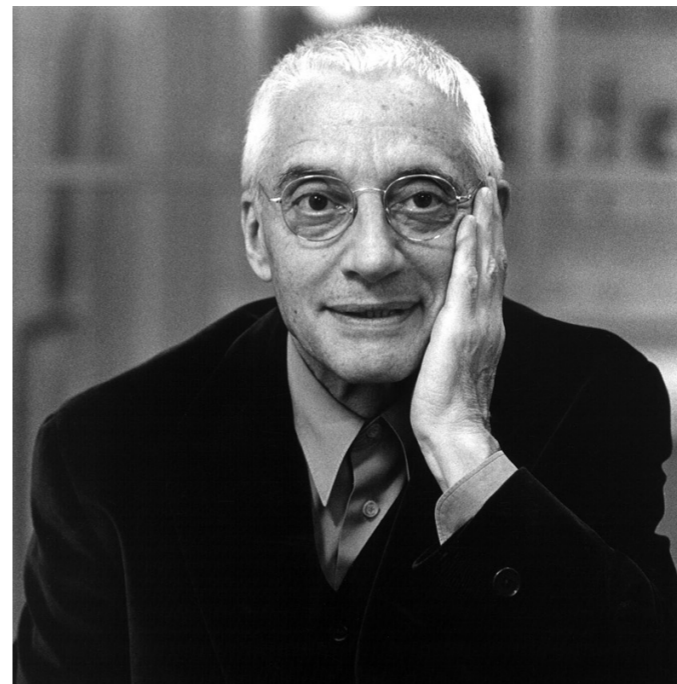
In questo ambiente sarà ricostruito al vero uno spazio soggiorno-pranzo i cui elementi di arredo provengono da aree stilistiche diverse e comunque non anteriori agli anni 1940. Alcuni di questi arredi saranno trattati con un criterio compositivo analogo a quello usato per gli oggetti.

La stanza che sarà agibile necessiterà di un guardiano come pure l'ambiente esterno contenente gli oggetti, il plastico e il quadro.

CAPITOLO IV

LE RIPERCUSSIONI E LA FORTUNA CRITICA

4.1 Le testimonianze dei protagonisti





Mi parli della sua esperienza alla direzione del settore Architettura alla Biennale di Venezia. Prima mostra internazionale di Architettura e sua prima prova come curatore.

Questa mostra è stata rievocata molto anche perché mi pare che fosse il trentennale da poco, nel 2010. C'è stata anche una mostra al Beaubourg che ha rievocato questo. Dunque oltre all'interesse dell'argomento specifico ci può essere nella tesi anche una parte dedicata al revival che ha avuto recentemente.

Sono stato nominato, non mi ricordo se a dicembre o gennaio, direttore e ad agosto abbiamo fatto questa mostra. Tra l'altro all'interno di questo padiglione dell'Arsenale che era una delle grandi aspirazioni mai soddisfatte da parte della struttura della Biennale che effettivamente non ha mai avuto molto respiro. Prima dell'occupazione dell'Arsenale direi proprio che soffriva di asfissia perché c'era solo la zona dei Giardini, di padiglioni ce n'erano già troppi non se ne potevano costruire altri.

Ecco quindi diciamo che esisteva già il settore Arti Visive e Architettura, che era stato istituito quattro anni prima ed era stato diretto da Vittorio Gregotti, il quale aveva fatto delle mostre di architettura però non c'era un settore autonomo. Il settore autonomo fu istituito nel 1979 e io fui nominato su proposta di Carlo Ripa di Meana che aveva smesso di essere presidente (era presidente Galasso quando fui nominato) però faceva parte del consiglio ed era l'ex-presidente che aveva fatto questa "Biennale del dissenso". Io accolsi volentieri questa nomina perché la Biennale è sempre una istituzione di grande respiro internazionale quindi era una grande occasione per me.

Esordii con una mostra precedente che si chiamava "Venezia e lo spazio scenico". Questa mostra fu fatta in collaborazione con il settore Teatro perché diciamo una delle mie fissazioni è quella del dialogo interdisciplinare e quando sono diventato presidente della Bien-

nale ho tentato in tutti i modi di far diventare questo dialogo una tradizione della Biennale, in realtà con scarsi risultati. Però in questa prima esperienza, invece, con Scaparro, l'allora direttore del settore, trovammo un'intesa per fare questa mostra e nello stesso tempo costruire il famoso Teatro del Mondo e io naturalmente proposi di affidare il progetto ad Aldo Rossi, che consideravo la personalità più interessante dell'architettura italiana. E quindi diciamo questa mostra fu già un successo, anche se in fondo il Teatro del Mondo fu costruito pensando già alla mostra della Via Novissima, e rimase effettivamente per tutta la vita della mostra. Poi fece un viaggio a Dubrovnik, sempre in questo anno fatidico 1980.

Ecco questo qui, diciamo, è l'antefatto. Poi, in realtà, in quegli anni a Berlino c'era l'Internationale Bauausstellung, cioè una mostra di cose costruite; in pratica un'iniziativa per dare a Berlino ovest una nuova identità. Le dico questo perché effettivamente l'idea della Via Novissima è nata a Berlino quando io, Aldo Rossi e Carlo Aymonino visitammo la fiera natalizia dell'Alexander Platz: come del resto succede anche a Roma, per Natale ci sono bancarelle che vendono cose tipiche del Natale anche a Berlino, però queste bancarelle non sono come quelle di Piazza Navona che, ad un solo piano, non hanno nessuna pretesa di assomigliare ad una casa, queste sono bancarelle a due piani dove sotto si vende mentre sopra c'è una specie di piano ideale, virtuale insomma, dove ci sono le finestrelle accese con le tendine. Allora era già cominciata la discussione su cosa fare nella mostra di architettura. Si era creata una commissione. Su proposta mia ma con suggerimenti da altri membri del consiglio – per nominarne alcuni c'erano Robert Stern, Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz, e c'era anche Costantino Dardi. La prima idea fu quella, col presupposto di fare non una mostra di fotografie ma comunque cercare di fare una mostra

di architettura, di affidare a venti architetti la riprogettazione delle stazioni dei vaporetti. Questa idea aveva contro di sé una serie di cose, perché bisognava prima di tutto convincere il Comune, poi comunque sarebbe stata una mostra dispersiva mentre a me stava a cuore di fare una mostra che avesse anche gli aspetti unitari della mostra tradizionale. Allora a questo punto io mi impegnai nel cercare di trovare lo spazio giusto per fare questo ed ebbi la fortuna, tramite l'aiuto di un amico deputato, di essere indirizzato al Ministro della Difesa da cui dipendeva l'Arsenale che allora era un certo Ruffini il quale era una persona di cultura: mi ricordo che mi accolse al Ministero della Difesa mentre ascoltava della musica classica ... insomma ci fu un'intesa e lui si impegnò veramente per riuscire a fare questo miracolo perché l'Arsenale, quella parte dell'Arsenale che fu utilizzata, le Corderie, erano piene di residui della guerra del 1914. Quindi bisognava trovare un posto dove portare queste cose, portarle via e naturalmente la Biennale non aveva le risorse per fare questo. Quindi riuscimmo a convincere, il Ministro riuscì a convincere i locali, l'ammiraglio ecc, a sgombrare questa parte (non so poi dove le hanno messe queste cose ma sicuramente non deve essere stato facile). Dopodiché ci fu un altro bastone tra le ruote: la Sovrintendente, che era una donna molto volitiva che ha lasciato un segno a Venezia, si potete adoperare l'Arsenale però dovete ricostruire la ferrovia che stava all'interno e questo richiese una spesa considerevole ma fortunatamente avendo l'appoggio del presidente Galasso riuscì in questa impresa. Dopo aver scartato l'ipotesi delle stazioni del vaporetto pensammo a far costruire dentro a questo edificio, più di 300 metri, di far costruire delle facciate a venti architetti che in qualche modo costruissero la propria casa. E soprattutto ridessero valore alla strada come galleria di architetture, come è stata in molti casi da Firenze a Roma, ma in modo molto particolare a Genova dove

questa operazione della Strada Nova fu un'operazione fatta dall'inizio alla fine in pochi anni con un risultato evidente di grande spicco. Quindi dalla Via Nova siamo passati alla Via Novissima.

Ecco io mi avvalevo della collaborazione di due personaggi importanti che sono Francesco Cellini e Claudio D'Amato. E quindi ecco una delle chiavi interpretative della mostra della Via Novissima erano gli omaggi che stavano collocati nella prima parte dell'Arsenale. E gli omaggi erano di Philip Johnson che aveva dichiarato, facendo scandalo, che l'architettura moderna aveva raggiunto l'accademia, in un certo senso, era ripetitiva, priva di fantasia ecc. E quindi demmo lo spazio centrale a Philip Johnson e gli altri due erano Gardella e Ridolfi. Quest'ultimo ci ha dato anche la benedizione quando abbiamo fatto la Via Novissima, lui ha anche partecipato a questa cena con tutti gli operai. Un'operazione indimenticabile.

Ecco, quindi, questa qui fu la storia. Naturalmente ci fu nella commissione qualche battaglia per chi voleva un nome, chi ne voleva un altro; diciamo, ad esempio, che Frampton se ne andò perché aveva proposto Gino Valle e la maggioranza degli altri non era d'accordo. Però Frampton aveva anche una certa diffidenza a comprometersi con una mostra che aveva un suo indirizzo preciso.

Ecco nella commissione c'era anche Jencks che aveva scritto questo libro famoso "Il linguaggio dell'Architettura Postmoderna".

Comunque arrivammo a scegliere questi venti nomi, con fatica: io, ad esempio, sostenevo che dovevano esserci Gabetti e Canella ma non furono accettati. Comunque la discussione fu abbastanza ricca e complessa. Naturalmente che cosa si voleva rappresentare nella mostra? Quello che stava cambiando. Il termine Postmoderno che aveva inventato Jencks era utile perché era un'etichetta che faceva capire bene cosa non vole-

vamo. E su questo erano un po' tutti d'accordo. C'era stato Louis Kahn ... già si era incrinato questo equilibrio del Movimento Moderno. Naturalmente ciascuno dei membri della commissione aveva una sua idea del futuro dell'architettura e di quello che si doveva mostrare. Ecco io per esempio consideravo fondamentale il cosiddetto ritorno alla storia, nel senso che c'era stata una specie di proibizione nell'utilizzare qualunque forma derivante dal passato e, diciamo, le avanguardie avevano proprio teorizzato la cesura, la tabula rasa. Ecco io appartenevo a quella generazione che non ha mai accettato questo principio della frattura netta, anche perché una frattura non è possibile: o si fa il contrario di quello che c'è già stato, e anche quello è un modo per continuare, oppure si subisce l'influenza del passato. Per esempio, Le Corbusier è un architetto che ha assimilato la storia e poi ha tentato di riproporla evitando però qualunque connessione diretta, mentre Louis Kahn già era un architetto che aveva aperto la finestra verso una possibilità di utilizzazione anche del linguaggio dell'architettura del passato. Quindi, diciamo, da parte mia c'era questa scelta. Altri, come Jencks, consideravano un po' questo ritorno al passato come una moda passeggera, qualcosa che lì per lì aveva un senso ma poi poteva perderlo in qualche anno. Quindi c'era già una differenza forte di valutazione. Del resto si vede dalla posizione che ha assunto Jencks. Fondamentalmente da un parte c'era chi voleva, non un ritorno al passato, ma una assimilazione, digestione del passato, mentre dall'altra invece c'era chi pensava ad una moda che poi sarebbe stata sostituita da altre mode; ma pensava soprattutto al tema della liberazione dai dogmi della Modernità: per esempio, il funzionalismo. Allora c'erano stati molti libri che criticavano questo aspetto del funzionalismo, magari facendo come fece Blake l'esempio di edifici che erano nati con una destinazione ma che avevano funzionato benissimo con una desti-

nazione diversa. Comunque il funzionalismo era stato, in un certo senso, l'aspetto più esteriore dell'Architettura Moderna e questo andava sconfitto. Era inevitabile. Però per qualcuno la cosa importante era liberarsi dai dogmi, per altri, invece, era importante ridare alla continuità della storia un valore particolare.

C'è stata una grande apertura al grande pubblico che ha caratterizzato la sua Biennale, concorda?

Indubbiamente questa operazione ha avuto molto successo, ci sono stati molti visitatori. Per la prima volta una mostra di architettura non era noiosa: la gente andava lì con i bambini.

L'enorme successo fu dovuto anche all'anticipazione del Teatro del Mondo perché tutte le riviste del mondo hanno pubblicato sue foto. E siccome coincideva con la mostra.

Insomma questa mostra è stata celebrata soprattutto come immagine. Per esempio, Domus fece un numero con una copertina a quattro pagine, che si aprivano con la prospettiva della Via Novissima. Perché effettivamente era, come dire, un fatto nuovo, una sveglia: si invocava non tanto, o non solo, l'aspetto estetico ma proprio l'aspetto spettacolare. Ecco questo naturalmente poi ha prodotto quel fenomeno che possiamo osservare oggi a distanza di tanti anni, cioè questa liberazione ha fatto sì che gli architetti si sentissero liberi di fare qualunque cosa, per cui si è persa completamente la tensione morale che invece era una delle caratteristiche del Movimento Moderno e che, diciamo, da parte mia, voleva essere riproposta in termini di ecologia. Se lei legge questo libro che io ho scritto proprio in coincidenza con la mostra che si chiama "Dopo l'architettura moderna" lei vede che in sostanza il discorso che oggi è accettato generalmente del pericolo costituito da questo rapporto aggressivo della civiltà verso la terra era già definito perfettamente. Quindi insomma

da parte mia c'era un tentativo di spostare l'attenzione morale dal problema del funzionalismo al problema dell'ambiente. Per molti altri c'era il problema di liberare l'architettura dai dogmi, le costrizioni ...

Un tema interpretato nei modi più vari.

Si infatti. D'altra parte il Postmoderno vuol dire solo che viene dopo il Moderno.

La selezione dei partecipanti alla mostra ricadeva su Americani e Europei.

Si, diciamo che la scelta fu geniale e collettiva. Quasi tutti i personaggi coinvolti sono poi diventati importantissimi. Alcuni lo erano già ma in effetti alcuni non lo erano ancora: per esempio Gehry non era ancora quel personaggio che poi è diventato. Koolhaas era giovanissimo, che fu il risultato di un'insistenza da parte di Jencks mi pare che era molto amico suo. Ecco poi c'era Graves che allora era una grande promessa ma che allora non aveva ancora sviluppato la sua tematica. Insomma fu una scelta fortunata perché poi questi sono diventati i protagonisti.

Protagonisti di questa liberazione, perché invece il dialogo con la storia è un discorso che lì era rappresentato ad esempio da Gordon Smith, il quale poi è diventato un tradizionalista. Mentre allora vedeva il rapporto con la storia quasi nei termini del surrealismo in un certo senso, quindi dell'avanguardia.

Ognuno di questi ha una traiettoria, però sempre di grande spessore. Ungers, Hollein.

Anche lei si è messo in gioco in prima persona.

Io, diciamo, in principio pensai di non fare nulla. Poi ci fu un imprevisto: Portzamparc, che avevamo invitato, cominciò con i suoi capricci e non espose a Venezia, ma presentò la sua facciata solo a Parigi, quando spo-

stammo la mostra nell'antico ospedale della Salpêtrière. E quindi c'era uno spazio libero che io mi ripromisi di fare, coinvolgendo Cellini e D'Amato. Però in realtà poi, Cellini soprattutto, aveva un'idea completamente diversa, aveva fatto dei modelli, e io alla fine, non avendo il tempo di discutere, ho ripreso questo modello di San Carlino, come esercizio di lettura. Quindi questa qui è un po' la storia.

Ci furono diversi servizi fatti dalla televisione. Quelli che io ho sono quelli fatti da un bravo architetto che è anche appunto un cineasta e invece c'è un bel servizio di Ugolini che si dovrebbe avere dalla RAI. Praticamente tre film.

La Via Novissima fu realizzata dalla manodopera di Cinecittà.

Importante è la questione Cinecittà: per realizzare rapidamente queste cose era difficile trovare a Venezia la manodopera adatta. E quindi pensammo di appaltare tutto a Cinecittà e in effetti furono di una bravura immensa. Questa parte esecutiva fu seguita molto da Cellini e D'Amato. E immagino che lei abbia visto quel numero di Controspazio dedicato alla Biennale. Anche quello fu fatto da Cellini e D'Amato e c'è anche un'antologia delle critiche.

E c'è anche una dichiarazione di Franco Purini.

Si Purini si ritirò dalla redazione di Controspazio ma la sua facciata rimase lì e gli ha molto giovato devo dire, nel senso che lui era in fondo uno sconosciuto, a livello internazionale, e questa occasione lo ha messo in rapporto con molte persone che apprezzavano il suo lavoro. E così pure i GRAU non fu facile; io mi sono battuto, però con i GRAU poi ho trovato delle corrispondenze mentre per Gabetti non sono riuscito

anche se adesso mi sembra che si stia comprendendo che è stato un personaggio importante.

E sulla partecipazione di Massimo Scolari cosa mi può dire?

Scolari è entrato per il rotto della cuffia perché nella prima scelta non c'era. Non c'era non perché non si considerasse molto importante, perché sicuramente tutti sapevano che era un personaggio che ha suscitato una grande influenza, tra l'altro era stato per Controspazio un personaggio chiave. Ma di fatto lui è un pittore, ha scelto la pittura. Quindi c'era un problema, essendo venti le facciate a disposizione. Invece però siccome non l'avevamo messo, alla fine ci fu un consigliere della Biennale, che poi è Restucci che poi è diventato rettore dello IUAV, il quale propose due nomi: Aymonino e Scolari. Allora Aymonino gli telefonai, perché era una persona che conoscevo benissimo, mio amico, e lui rispose che non si sentiva adatto per una cosa del genere. Scolari invece accettò. In effetti poi la facciata di Scolari pur essendo uscita dalla sua pittura ha una sua qualità architettonica.

Tutto sommato, voglio dire, l'insieme era molto riuscito. Anche con queste eccezioni rappresentate, non tanto da Frank Gehry, quanto da Dardi da una parte e da OMA dall'altra.

Come mai parla di eccezioni?

Eccezioni perché in effetti il loro linguaggio era legato ancora molto alla tradizione moderna. Non aveva in sé grandi novità. Un po' di più quella dell'OMA perché questa specie di pannello tenuto insieme da una struttura metallica era sicuramente polemico nei confronti della tradizione moderna, però, diciamo, non aveva nessun addentellato, legame, col passato. Mentre quella di Gehry, secondo me, era una delle facciate più belle perché, bene o male, lui rievocava la tecnica del balloon

frame che gli dava questa trasparenza per cui alla fine era una bella esperienza quella della facciata di Gehry. Era l'unica veramente trasparente, le altre erano tutte di chiusura, in un certo senso. Poi lui si è anche pentito di averla fatta e poi si è pentito di essersi pentito. È un personaggio da psicanalista. Comunque geniale senza dubbio.

Ad oggi l'influenza della sua Biennale, secondo lei, quale è stata?

Non si può parlare di influenza secondo me. Si c'è stata anche l'influenza ma non è molto importante. Soprattutto in Germania ci sono stati dei casi di ripresa del tema "talis et qualis" a cui io non ho mai dato molta importanza. Certo la Via Novissima era, come dire, un'insieme di cose diverse tra loro che creavano, invece, un'unità. Però queste imitazioni che non avevano il carattere della Via Novissima di presenza di grandi personalità quindi queste eco sono state un po' insignificanti. In effetti, diciamo, quello che era importante per me era ridare piena importanza alla strada che invece era stata, la strada tradizionale, distrutta da Le Corbusier chiamandola "rue corridor". Ora proprio questo corridoio che secondo me dà il senso della casa che è fondamentale per la città. Comunque diciamo che c'è stato un recupero. Naturalmente che è successo: la mostra che hanno fatto a Londra sul Postmoderno ha rievocato soltanto il lato avanguardista e la parte dell'amore per la storia è stata sottovalutata, addirittura dimenticata. Il che vuol dire che, effettivamente, se si guarda alla mostra di Venezia pensando a quello che è successo dopo, quello che colpisce è che è proprio un'anticipazione. Però in realtà dentro c'erano dei fermenti molto diversi, in un certo senso opposti a quello che è successo dopo. Perché è vero che c'è stata una liberazione ma è stata una liberazione che ha distrutto il valore etico dell'architettura. Quindi diciamo che sotto questo profilo è stato un messaggio fallito. Però i

fallimenti sono sempre relativi nella storia.

Si è mai considerato un Postmoderno?

Diciamo che a me l'etichetta non piace. Mi ricordo che anche Rossi che era molto contrario all'etichetta però ad un certo punto sorridendo disse: «Bè allora sono un Postmoderno». Cioè queste parole nel momento che hanno successo invitano, in un certo senso, a stare dentro. Però secondo me l'idea del "post" è sbagliata perché sembra voler dire che il Moderno è stato abbandonato, quando in realtà è stato più un'esasperazione del Moderno. Infatti ci fu anche chi lo interpretò come Super-Manierism e uscirono tanti libri allora su questo. Io, ad esempio, ho avuto la fortuna di riuscire a scrivere questo libro "Dopo l'architettura moderna" che ha avuto una fortuna perché è arrivato alla quattordicesima edizione, dopo di che è passato di moda e oggi credo sia difficile trovarlo in commercio. Credo sia esaurito e che l'editore non pensa di stamparlo. D'altronde è un libro datato al 100% perché scritto in quel momento: è un ritratto di quello che stava succedendo con delle indicazioni però, che poi sono state disattese. Perché, diciamo, individuava delle motivazioni a questa ricerca di trasformazione e tra queste c'era appunto l'ecologia. Si ha creato questo terribile imbroglio dell'architettura bio-ecologica, in realtà non è per nulla differente dall'architettura ma semplicemente è un'architettura con un'aggiunta tecnologica. In realtà il discorso tocca proprio la nostra civiltà, il capitalismo, la tecnica, cioè quello che non funziona ha finito per mettere l'universo in condizioni tragiche perché, insomma, oggi il mondo è un mondo che non si riesce a raddrizzare, non ci sono formule. Questo però è la conseguenza del fatto che ognuno ha fatto quello che gli pare e quello che gli conveniva sotto il profilo economico. Le idee piano piano sono cadute.

Come vede il panorama architettonico attualmente?

Io continuo a vedere il problema dell'ambiente come il problema numero uno. E dopo quello c'è il dialogo con le civiltà che non riusciamo a fare, sicuramente.

Lei è stato sempre un anticipatore, sia come direttore nella mostra del 1980 sia da presidente nel 1982, con la Biennale dedicata all'architettura araba. Ma ritornando agli omaggi: perché la scelta di Ignazio Gardella e Mario Ridolfi?

Diciamo che Gardella è stato il primo a operare questo ricorso alla storia nella famosa Casa delle Zattere. In realtà diciamo che sarebbe stato giusto anche Albini, Mollino ... In fondo questa volontà di rileggere la storia e di trovare una connessione è una caratteristica di tutta quella generazione. Anche Belgiojoso dopo la guerra, insomma. Quindi fu scelto Gardella perché a Venezia aveva costruito questa Casa delle Zattere. Ridolfi, invece, perché è più umanista e ha sempre cercato di fare architettura vivente, d'ispirazione organica. In effetti di omaggi non ce ne volevano tre ma ce ne sarebbero voluti dieci o dodici. Però lo spazio non lo consentiva. E poi effettivamente deve pensare che questa mostra fu fatta in modo fulmineo perché a dicembre, se ben mi ricordo, fui nominato; a maggio facemmo la mostra "Venezia e lo spazio scenico" e ad agosto si apriva. Quindi ci fu appena appena il tempo per pensare. Anche solo la costruzione del Teatro del Mondo fu un miracolo: riuscire in così breve tempo, non solo a costruirlo con una struttura di tubolari innocenti dati gratis, in omaggio, ma metterlo su un natante e portarlo nel bacino di San Marco.

Aldo Rossi progettò sia il Teatro del Mondo che l'ingresso all'Arsenale. Mi parli della partecipazione dell'architetto milanese.

Si Rossi fu anche invitato a fare una facciata, ma lui era molto aristocratico quindi ha preferito disegnare l'ingresso.

Comunque l'operazione della mostra non voleva individuare un'unica scelta valida. Voleva soprattutto rispecchiare la ricchezza e l'effervescenza di quel periodo. Per cui per entrare dentro la Via Novissima si passava per questa mostra fatta da Mendini sull'Oggetto Banale, che pure aveva un'importanza. La ragione per cui è stata combattuta da molti era che questa mostra senza volerlo ideologicamente era contro la cultura marxista che allora aveva una grande forza. Non per niente Tafuri è stato uno dei detrattori. Diciamo che l'ideologia marxista ha messo l'architettura in crisi senza dargli una soluzione se non quella banale del realismo sovietico. E quindi ha messo l'architettura davvero in condizioni di non poter reagire, una vera e propria paralisi. Certo uscendo dalla paralisi si fanno anche delle cose ridicole però secondo me era importante uscire dalla paralisi.

Anche Vittorio Gregotti fu uno dei detrattori.

Diciamo che fu un detrattore ma allo stesso tempo anche un apprezzatore. Dice male del contenuto ma bene della forma. Cioè riconosce che è stata una cosa clamorosa e d'altra parte lo è stata veramente. Se uno considera il pasticcio che è successo dopo colpa della Via Novissima è giusto considerarla un fenomeno negativo. Io invece la considero una specie di radiografia di quel momento, con tutte queste differenze. In fondo il Postmoderno è stato un allontanamento dal Moderno in mille direzioni diverse. Io questo lo dicevo: già allora ero consapevole che non era un indirizzo il Post-

moderno, era un'uscita. Però quando uno esce poi se ne va dove vuole.

C'è stato, ad esempio, Leon Krier, uno dei presenti, che ha sviluppato una sua teoria che però secondo me è il tradizionalismo, quindi un'architettura che non si confronta con la modernità e invece insiste sulle sue certezze, sulla sua storia. E io questo l'ho sempre sentito come un atteggiamento sbagliato. Il tradizionalismo è una chiusura che in certi momenti può anche aver avuto un significato, ma un significato di distruzione dell'avversario e non di costruzione di una vera ipotesi. Quindi era una di quelle posizioni intermedie che vengono sempre calpestate da destra e da sinistra.

Davvero un luogo affascinante Calcata.

È vero. Purtroppo la città è malata, non dico di malattie inguaribili ma difficile da guarire. Roma ha resistito un po' ma attualmente è diventata abbastanza inabitabile.

In questo soggiorno romano ho seguito un itinerario suggerito da lei su una rivista.

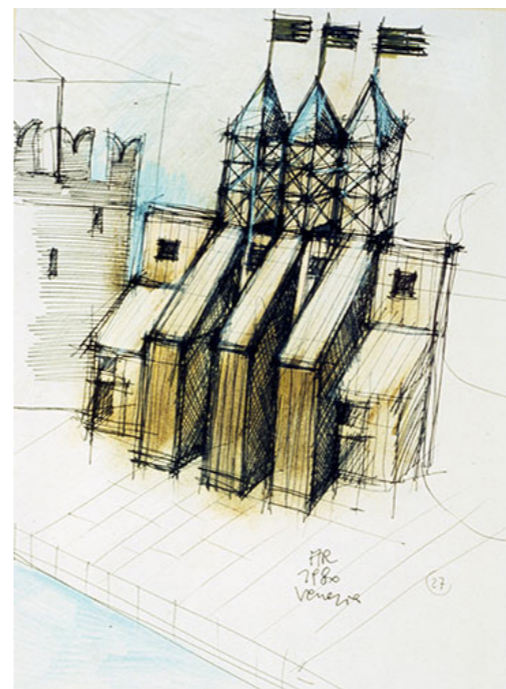
L'itinerario per Domus. Immagino che avrà apprezzato la Rampa dei Savelli, luogo che nessuno frequenta, forse un po' difficile da trovare.

Qual'era la sua facciata preferita della Via Novissima?

Non ci ho mai pensato. Forse quella di Ungers. Sicuramente la più brillante fu quella di Hollein, tra l'altro era un grande amico. Quella piacque perfino a Bruno Zevi che era contrarissimo alla mostra.

Sulla sezione dei critici cosa mi può dire?

Si era lo spazio di chiusura. Norberg-Schulz aveva fatto una specie di diorama molto bello in cui illustrava le sue teorie. Jencks fece questo matitone. È servito da modello per un'architettura, quella torre che hanno fatto a Genova di Yamasaki.



Disegno e Modellino del Portale d'Ingresso di Aldo Rossi, 1980,

La facciata che non ho mai capito è quella di Isozaki sinceramente. Poi c'erano quelle proprio tradizionali, come quella di Greenberg, il quale fu negato da molti ma era sostenuto da Robert Stern in modo violentissimo, per cui alla fine è passato.

Poi c'era Tigerman, che allora era molto sulla cresta dell'onda perché aveva inserito il tema del sesso e quindi la sua era un'architettura impudica.

Invece la facciata di Nino Dardi, secondo me, non sentiva l'aria. Eppure era un architetto molto interessante, però lì c'era questo volume che si trasformava in linea. Era un esercizio fatto ancora con un linguaggio moderno.

Ha continuato a frequentare gli ambienti della Biennale?

No.

Ritrova qualche legame con gli avvenimenti del 1968?

Si certo. Il 1968 ha messo in crisi una serie di miti della sinistra tra questi anche quello del funzionalismo, dell'idealismo socialista. Il 1968 ha agitato le acque che poi si sono ricomposte tranquillamente.

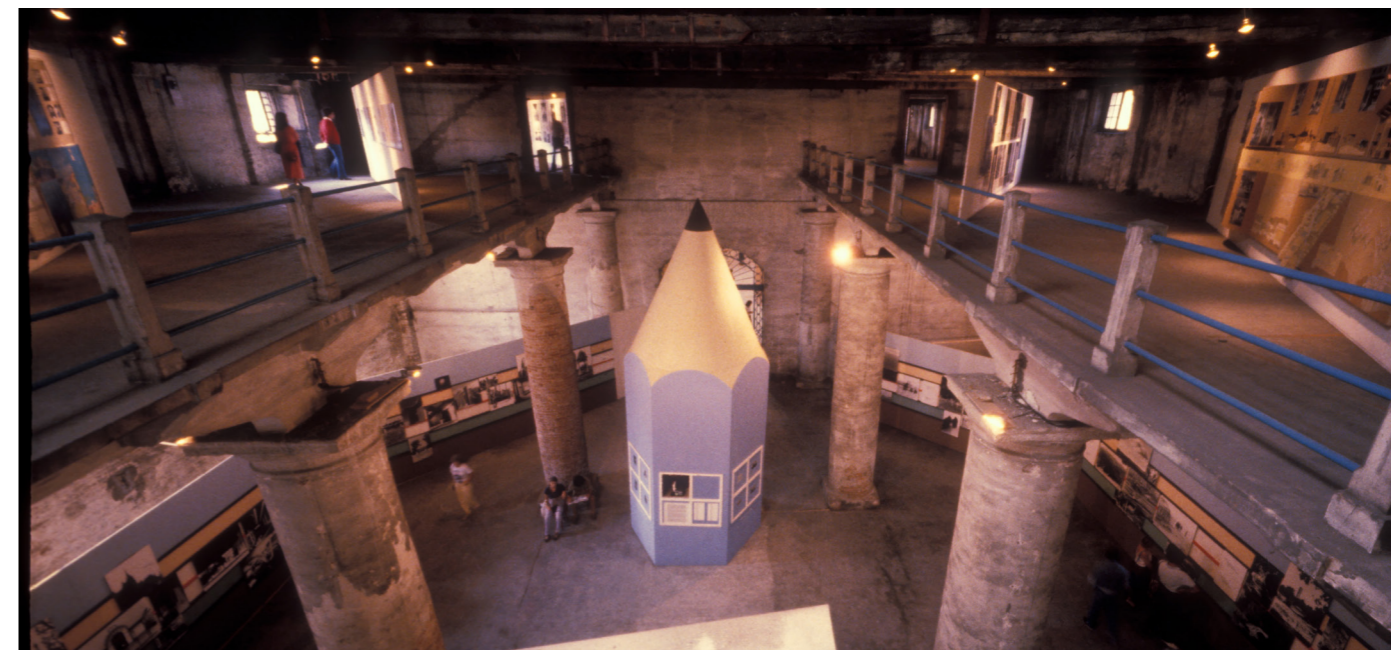
La scelta dei critici è stata solamente sua?

Io chiaramente ho fatto delle proposte. Norber-Schulz l'ho indicato io. Scully anche. Poi, diciamo, nel consiglio c'era Restucci che capisce di architettura e poi c'era Dorigo, uno storico di Venezia.

Il Postmodernismo in Italia non ha avuto grande seguito. O meglio fenomeni come il Neo-liberty, il Neo-realismo ecc possono essere ricondotti a tale accezione ma non totalmente. Soprattutto nella sua componente ironica.

Il Postmoderno è stato subito rifiutato in Italia. Certo chi ha coniato la parola era un inglese e c'è molto di

inglese in questo accontentarsi di un "post". In effetti in Italia è il paese in cui ha avuto meno fortuna, anzi quasi subito si è trasformata in un'offesa dire Postmoderno. Però tutto questo ha riguardato soprattutto una generazione, la mia, poi in generale anche in Italia c'è stata una liberazione.



Sezione dei critici (Jencks, Norberg-Schulz-Sculy) all'interno della I Mostra Internazionale di Architettura, Venezia 1980
Archivio personale di Paolo Portoghesi.



Come testimone e partecipe diretto del clima della Biennale 1980, cosa ha significato per lei quel momento?

La Biennale di Architettura del 1980, a tutt'oggi quella tra le mostre veneziane che ha avuto l'influenza più vasta nel dibattito internazionale, fu un'occasione fondamentale, e non solo per me, nel produrre una svolta nella cultura di progetto e nella ricezione dei suoi risultati da parte del pubblico. Una svolta i cui effetti sono ancora presenti e operanti. Ovviamente per me essere invitato a disegnare con Laura Thermes una facciata della Via Novissima fu molto importante, anche perché mi consentì di comprendere dall'interno il significato di quel momento di cambiamento al quale, peraltro, avevo contribuito con il mio lavoro negli anni precedenti. Occorre ricordare che la mostra organizzata da Paolo Portoghesi, inserita all'interno della Biennale di architettura *La presenza del passato*, segnò l'inizio della fase centrale del Postmodernismo architettonico, che potremmo far iniziare con la pubblicazione del libro di Charles Jencks, *The language of post modern architecture*, del 1977.

Come descriverebbe la sua facciata della Strada Novissima, realizzata in collaborazione con Laura Thermes?

La nostra facciata voleva riproporre il tema della capanna primitiva proposto da Marc-Antoine Laugier nel suo celebre trattato, una delle opere teoriche che sono tra le lontane origini, assieme all'opera di Giovanni Battista Piranesi, dell'architettura del Novecento. A un livello più implicito la nostra intenzione era quella di riaffermare la necessità che l'architettura ritrovasse un principio fondativo dopo l'esaurimento delle potenzialità rinnovatrici dell'architettura moderna, divenuta nel corso del secolo convenzionale e ripetitiva. C'è da notare che la nostra facciata era l'unica tra le venti che possedesse un interno che poteva essere percorso. La

facciata era infatti costruita da due piani che racchiudevano uno spazio accessibile tramite un sistema di scale, dal quale ci si poteva affacciare verso il retrostante spazio espositivo. Il risultato era un ambiente architettonico che offriva diversi punti di vista rendendo la visita a questo edificio effimero un'esperienza complessa e per certi versi inattesa.

Come interpreta il fenomeno del Postmodernismo, di cui questa mostra è un po' il manifesto?

Il Postmodernismo ha costituito a mio avviso una fase molto importante dell'architettura del Novecento. Il limite che ne ha accompagnato l'affermazione è stata la sua polarizzazione eccessiva e spesso acritica su un riferimento alla storia, il quale nel suo diventare esclusivo, ha dato vita a una circolarità autoreferenziale che alla fine ne ha decretato il declino. Questo eccesso storicista ha inoltre messo in ombra alcune componenti importanti del Postmodernismo, che ritengo senz'altro attuali, come la compresenza di temporalità diverse, la centralità delle contraddizioni, l'esigenza delle connessioni, il frammentismo come rinuncia alla grandi narrazioni. In effetti la *condizione postmoderna*, esplorata da Jean-François Lyotard, che è altra cosa dal Postmodernismo come tendenza stilistica, è ancora attiva. Recentemente l'ipotesi di un *nuovo realismo*, formulata da Maurizio Ferraris, è l'espressione del tentativo di superare questa condizione, che trova peraltro la sua ragione nei dispositivi mediatici della società contemporanea.

E il tema della Storia accentuato da Portoghesi, evidenziato poi nel titolo e tema della Biennale "La Presenza del Passato"?

È impensabile immaginare e costruire un'architettura che costituisca un arricchimento dell'abitare senza che il lievito della storia conferisca ad essa la necessaria

profondità tematica. Tuttavia è altrettanto vero che la il ricorso alla memoria non può risolversi nella riproposizione diretta delle forme del passato. In sintesi occorre ascoltare la storia dell'architettura non per citare alcuni suoi momenti, ma per trarre da essa indicazioni su quelli che sono gli ambiti invariati dell'abitare. La storia può indicare senz'altro percorsi di ricerca, ma non può configurarsi come una sorta di immenso catalogo di forme da riproporre al di fuori del contesto che le ha viste nascere.

La sua opinione sugli altri protagonisti della Via Novissima: quale fu la sua facciata preferita? chi tra i protagonisti si è maggiormente messo in evidenza o al contrario non è stato molto incisivo nella sua opera?

Tra le venti facciate sono più d'una quelle che hanno suscitato il mio interesse. Ho trovato in particolare notevoli sia quelle di Frank Gehry, di Costantino Dardi e di Rem Koolhaas, ma anche le soluzioni proposte da Leon Krier, Robert Venturi, entrambe permeate da un forte dimensione concettuale. Le più illustrative, per così dire, come quelle di Hans Hollein, Joseph Kleines, Robert Stern, Michel Graves, Stanley Tigermann mi sono sembrate più spettacolari che problematiche, nel senso che i loro aspetti figurativi superavano molto quelli più propriamente logico-costruttivi.

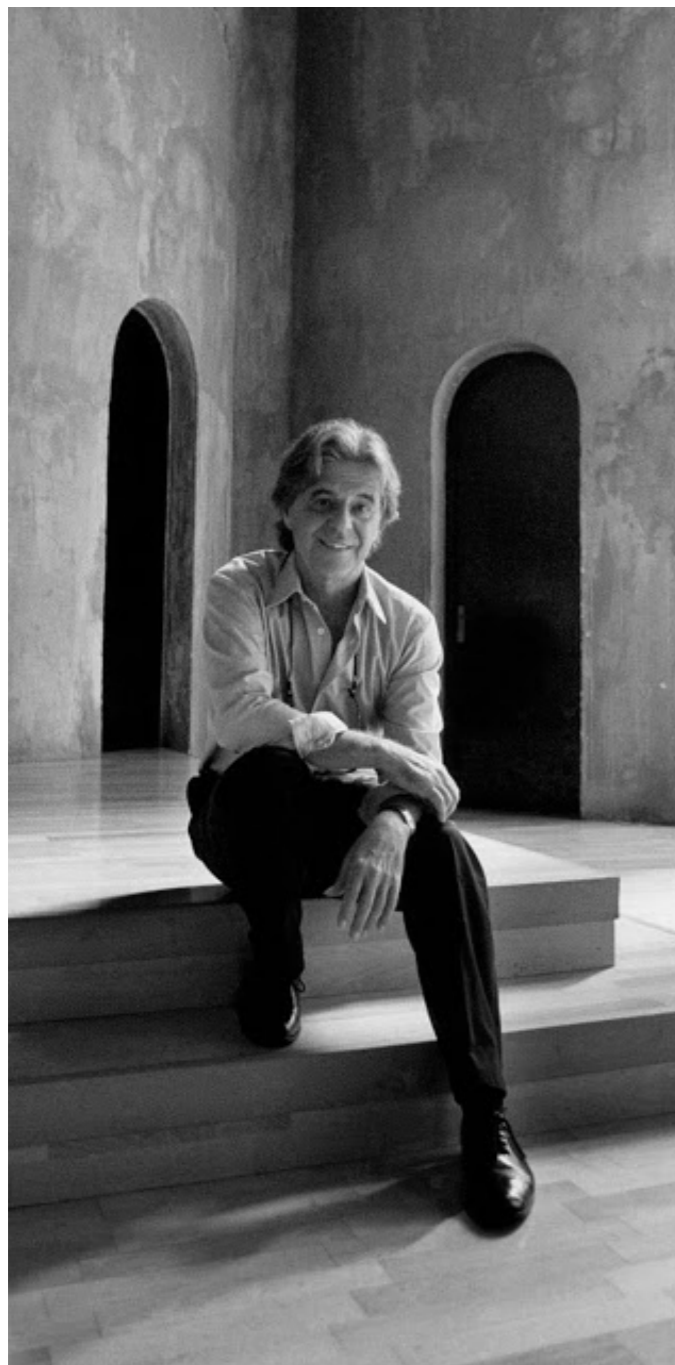
Cosa pensa di Paolo Portoghesi?

Paolo Portoghesi è una presenza importante nella mia formazione e nella mia vita. Nei primi Anni Sessanta sono stato suo allievo nel corso di Letteratura italiana, nel quale ci introdusse alle letture e alla comprensione dei trattatisti. Egli ha avuto sempre un interesse per il mio lavoro, che ho ricambiato nel corso degli anni riflettendo con continuità sulla sua opera. Ha scritto su di me cose che mi hanno aiutato a comprendere

meglio la mia ricerca. Dal punto di vista delle scelte architettoniche siamo molto diversi, ma tale differenza non ha mai impedito un confronto nel quale la stima e l'amicizia hanno avuto un ruolo centrale. In particolare, per me, le visioni che sono alla base delle avanguardie non hanno smesso di aprire prospettive nuove per l'architettura ogni volta, però, ricondotte alle loro regole d'origine. Per Paolo Portoghesi, invece queste premesse si sono rivelate in gran parte illusorie.

La questione della città contemporanea? come la postmodernità ha influenzato le strade del contemporaneo? apporti positivi e/o negativi.

Credo che la città contemporanea sia in sostanza una città postmoderna. Spesso si fa l'errore di considerare il Postmodernismo come la fine o il superamento del moderno, mentre è la sua evoluzione, dovuta soprattutto sia all'ingresso dei media nelle arti, sia alla globalizzazione, che ha imposto un modo universale di pensare i temi della località. C'è da ricordare però, che il Postmodernismo non è qualcosa di unitario, ma un insieme di orientamenti a volte talmente diversi da sembrare opposti. Occorre comunque riconoscere che la svolta degli Anni Ottanta ha liberato le arti dagli obblighi ideologici della prima modernità, inaugurando una stagione indubbiamente più libera e sperimentale, che ha visto i linguaggi ibridarsi, stratificarsi, confondersi l'uno con l'altro in una mescolanza coinvolgente di alto e basso, di rigoroso e casuale, di necessario e superfluo. Per quanto riguarda il mio punto di vista mi riconosco ancora nella modernità, che vivo come un luogo eroico, ma non posso evitare di collocare questa autocoscienza nella postmodernità per come essa si è configurata nelle diverse stagioni che, dalla fine degli Anni Sessanta, si sono succedute fino a oggi.



Cosa si ricorda o mi può dire sul clima della Biennale 1980, che significato dà a quel momento e quel periodo e a quell'esperienza?

L'evento della Biennale è stato organizzato da Paolo Portoghesi che è stato la figura principale che ha determinato l'idea della manifestazione. L'idea era la realizzazione di una sorta di manifesto del Postmodernismo. Nell'ambiente architettonico, dal punto di vista stilistico, c'era una tendenza alla neomodernità che si rivelava come una specie di "prigione mentale"; così siamo intervenuti proponendo una serie di alternative ad un linguaggio architettonico molto chiuso, che sembrava "morto" e che non aveva più un percorso. Si stava tentando di aprirne i confini, in particolar modo attraverso lo sguardo alla storia.

Con Portoghesi eravamo molto amici, ne abbiamo discusso e siamo arrivati alla conclusione di chiamare alcuni architetti e creare questa specie di manifesto in forma di strada in cui ogni architetto creasse la sua postazione fisica. La Strada Novissima.

Si parlava di Postmodernità ma ogni architetto faceva le sue esperienze personali ed ebbe il suo impatto per questo. Poi ci sono stati dei problemi perché diventando molto "alla moda", specialmente negli Stati Uniti, si è tramutato in un movimento senza un senso proprio, privo di contenuto e molto commerciale.

Nonostante questo è stato un movimento di apertura ed è servito al recupero del rapporto con la storia, perché gli architetti avevano dimenticato il passato. Come se la storia dell'architettura fosse cominciato dal secolo scorso; invece c'erano secoli di storia dell'architettura da prendere in considerazione come anche dal titolo "La Presenza del Passato" da riportare nel presente. Riapertura del linguaggio e del modo di pensare. Movimento molto interessante e molto attivo. Poi si è fatto molto bene a Venezia.

Mi può dire qualcosa del suo progetto di facciata della Strada Novissima?

La mia in particolare era la riproposizione di un progetto a cui stavo lavorando e che poi è stato realmente realizzato. Era il montaggio realistico di una facciata a Parigi: una specie di colonnato di vetro di un complesso residenziale che si stava costruendo a Parigi in quel momento, che abbiamo trasposto lì a Venezia. Un esempio concreto di una realizzazione che si poteva fare e che aveva un senso costruttivo, non soltanto metaforico; un'architettura concreta.

E sulle altre facciate che componevano la strada?

Le altre facciate erano tutte diverse. Un'apertura stilistica senza limiti. Mi ricordo quella di Purini che era molto divertente, quella di Gehry, Koolhaas, Isozaki. Non era una cosa coerente ma la somma di diverse personalità.

È stata un'occasione di incontro per voi architetti?

Noi ci conoscevamo tutti in diverse occasioni precedenti. Ci siamo raccontati ma più che altro è stato Portoghesi che ha fatto da regista e ha promosso la divulgazione di questo movimento. Portoghesi è una persona molto intelligente, grande conoscitore della storia dell'arte e dell'architettura, di Borromini, ed è lui che ha fatto il "Capo di Cerimonia" di tutto questo incontro che ha avuto molte ripercussioni. Il movimento postmoderno si è poi diffuso in tutto il mondo.

Tutti i movimenti cominciano con un'idea ma poi si corrompono perché passano dall'essere fatti da poche persone ad essere fatti da molti per molta gente, divulgati molto male e i movimenti passano rapidi, perdono senso e sono attaccati da diversi punti: dai razionalisti, dagli architetti che non partecipavano e dai critici che non erano presenti. In fondo era stato un movimento

di architetti dove i critici si sono sentiti un po' fuori e hanno scritto contro.

Lei si considerava un postmoderno?

No. Io parlando di Postmodernità penso sia stato un bene nel senso di apertura del linguaggio architettonico che da molto tempo era nelle mani di poca gente, era chiuso e dominato dai neorazionalisti dell'International Style. Era un'architettura con poco molto linguaggio, una derivazione del razionalismo americano. Un rinnovamento necessario di rompere questa poca capacità di scrittura nell'architettura. Io mi sentivo vicino alle idee promosse dal movimento perché era un percorso che già stavo affrontando personalmente. Poi questa evoluzione che ha fatto, dopo tre anni, non me ne sentivo più parte.

È stato un episodio molto importante sotto un profilo storico e teorico, ma anche come critica alla città e al tema urbano contemporaneo. Lei che ne pensa?

C'erano già certi movimenti e certe tendenze indipendentemente dai linguaggi che esistevano. Naturalmente il recupero della città esistente, il recupero della strada e della piazza, del tessuto urbano storico e il suo ammodernamento. Per un superamento di un urbanismo di zoning tipico degli anni trenta che comanda il mondo, di un "odio" dei moderni per la città, come fosse il simbolo del peccato, del demonio, dell'impurezza e dei problemi. Fondamentale il recupero della città come luogo di incontro per superare la tendenza odierna che la città non esista, disfare la città.

Le ripercussioni visibili oggi?

Le idee che sono dietro il movimento sono state interessanti e molto utili ma il nome stesso della postmodernità, che è stato tanto utilizzato, tanto di moda,

come scusa per fare qualsiasi cosa è caduto. Ma non l'apertura mentale e stilistica, il ritorno alla storia.



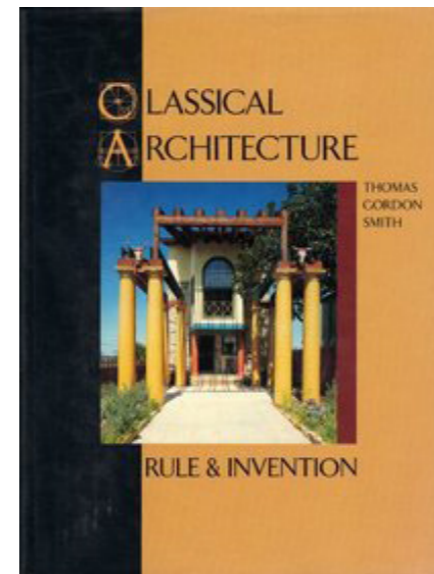
What do you remember about or what can you tell me about Biennial 1980, "The Presence of the Past"? What is the meaning you give to that historical event or in general in that historical period?

It was a tremendous honor for me to participate in "The Presence of the Past" with a façade on the *Strada Novissima* and an exhibit of my early work. I appreciate that Paolo Portoghesi invited me to be part of this important event and I continue to admire him as an architect. We have met on a number of occasions in the years since then, most recently when he gave a lecture a few years ago at the School of Architecture at the University of Notre Dame, where I have been teaching for many years.

The 1980 Biennale has continued to fascinate people. I am sure you are familiar with the exhibit in Paris at the Centre Pompidou in 2012 titled, "La Tendenza: Italian Architecture 1965-1985." That show included many drawings of the facades for the Strada. After the exhibition in Venice in 1980, the original exhibit was shown the following year in Paris. Then in 1982 the entire set of facades was re-hung for an exhibition in San Francisco, California which I helped to organize. More recently, a 2014 exhibit at the Deutsches Architekturmuseum (D.A.M.) in Frankfurt, Germany, titled "Mission: Postmodern" included an installation of major portions of my façade. You might look at the DAM museum web-site; which had some photographs of the re-installation of my façade for that exhibit. Heinrich Klotz, the first director of the Deutsches Architekturmuseum, arranged to obtain the paintings from my original façade. I am not sure if he collected other materials from the Biennale. As part of the museum's recent exhibit, they published a book about Mr. Klotz titled, *The Klotz Tapes: The Making of Post-*

modernism (2014). He was an influential architectural historian and critic as well as director for the museum. Mr. Klotz's book, *The History of Post-Modern Architecture* (Boston: MIT University Press) 1988 would be of interest to you.

In my first book, *Classical Architecture: Rule and Invention*, 1988 (Salt Lake City: Peregrine Press), I wrote about the importance of the *Strada Novissima* and the iconography of design of the façade.



T. G. Smith, *Classical Architecture. Rule & Invention*, Peregrine Press, Salt Lake City 1988.

What accounted for your participation in that event? What do you remember about that period and about your façade?

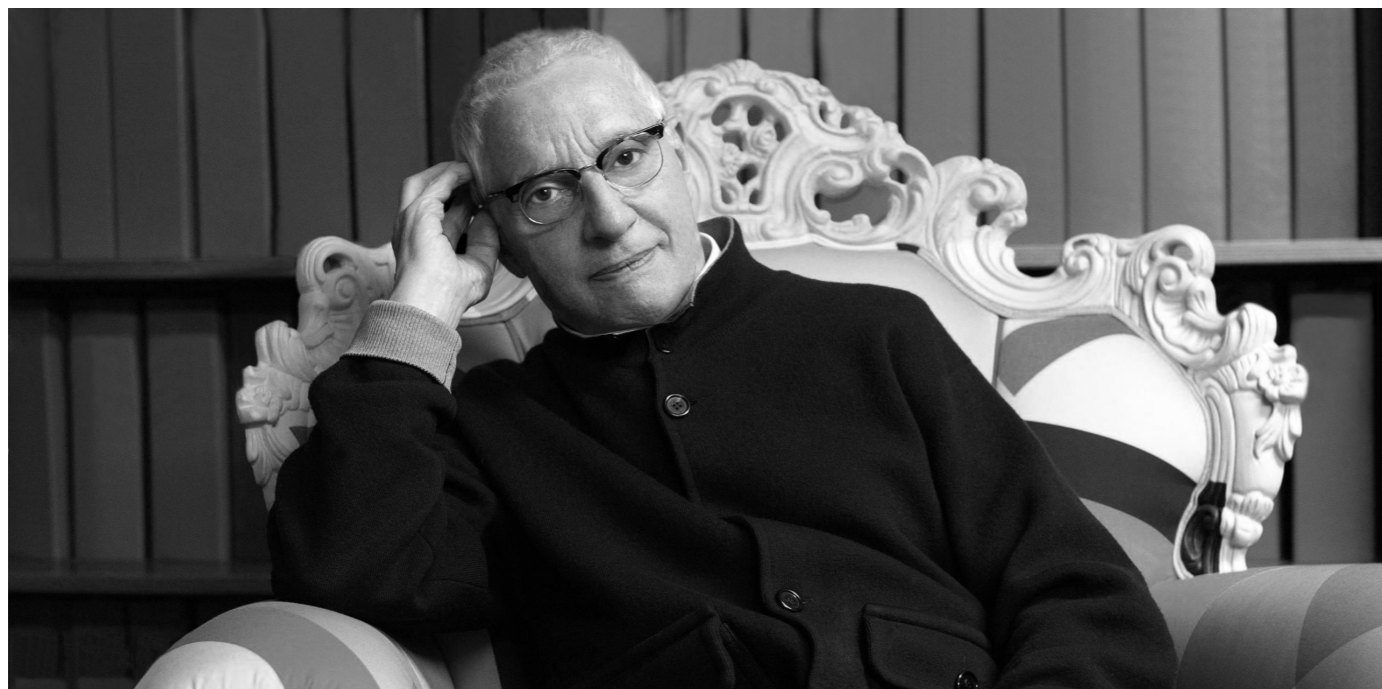
I found out that I was invited to participate in December of 1979 when I was a Fellow in Architecture at the American Academy in Rome. I immediately began working on the design of the façade and was working on the watercolor drawings for designs for the exhibit all that spring in Rome. Most of the façade was built by Cinecittà, who were in charge of all of the facades. They declined to construct the 12-foot high serpentine columns for my façade, however, so I made them myself in my studio at the American Academy, using Styrofoam covered by paper-mache. The pair of columns were sent up by train from Rome and installed just a few days before the exhibition opened. I also painted several components of the façade in Rome in drawings that were attached to the façade. These drawings include the personification of *Disegno* holding a plumb-line in contrast with *Errore*; small paintings of my early architectural designs were divided between these two figures on either side of the entry way on the façade. I also painted the medallions with the heads of Borromini and Bernini that were above the entablature.

I arrived in Venice with my wife, Marika, and our sons a few days before the opening to oversee the completion of my façade and the hanging of the exhibition of my watercolor drawings and photographs of my built projects behind the facade. It was amazing to see all the facades being completed in the great rush before the opening ceremony. Paolo Portoghesi remained calm during all the pandemonium, directing the work and hosting wonderful events for the guests.

What do you think about Paolo Portoghesi?

At the time of the Biennale, I was a post-modern-

ist learning to become a classical architect. Paolo Portoghesi was an inspiration to me as a student because of his beautiful books on Baroque architecture and his intriguing personal architectural designs based upon Baroque precedents. I met him for the first time in 1972 when I was studying architecture and had visited some of his early buildings. He was extremely kind to me, showing me his office and taking me to see some of his projects that were in remote locations. Portoghesi issued a challenge about architecture's connections with its past that has continued to resonate over the past decades. At the University of Notre Dame, I initiated a program beginning in 1989 to teach classical architecture which has continued. My architectural practice specialized in houses, museums, schools, and religious institutions for clients seeking the continuity of classical architecture today. You might take a look at the web-site for the Institute for Classical Architecture & Art at classicist.org for an organization of several generations of architects dedicated to classical architecture. These architects represent a growing part of current practitioners. All of us owe a great deal to the imagination and determination of Paolo Portoghesi in organizing the 1980 exhibition "The Presence of the Past".



Mi racconti la sua esperienza all'interno della Biennale del 1980 con la mostra "Elogio del Banale".

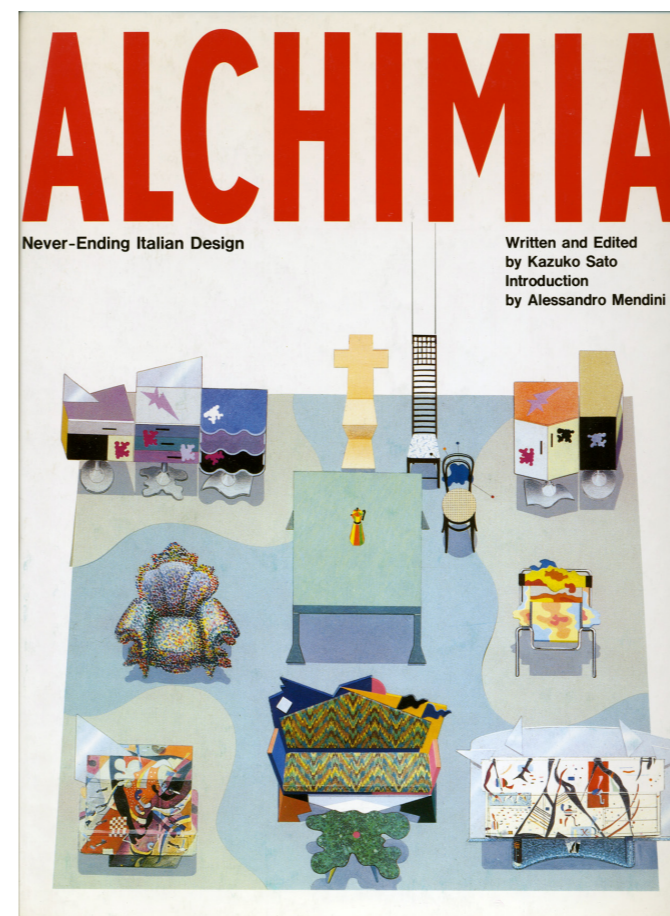
1980. Quell'anno lì, per me, è stato un anno particolare perché è stato l'anno che mi hanno dato la direzione di Domus. Io dirigevo la rivista *Modo* tranquillamente, facevo la rivista che mi interessava, piccolina. Mi telefona Pierre Restany e mi propone da parte degli editori, di Giovanna Mazzocchi e di suo padre, se avrei preso la direzione di Domus. Mi sono trovato in imbarazzo con *Modo*. e alla fine abbiamo combinato che avrei diretto per circa sei mesi tutte e due e l'ho fatto: è stato un po' come avere due mogli nella stessa stanza perché le redazioni sono molto gelose, giustamente. È allora stata una cosa un po' difficile, diciamo, ma era troppo logico finire su Domus. Una delle mie prime copertine, dei miei servizi, è stato il Teatro del Mondo di Aldo Rossi. Perché comunque era il momento della chiarificazione della parola che in quel momento era nuova Post-modernismo.

In quell'epoca Portoghesi faceva la sua Biennale. Io avevo le mie esperienze progettuali con Alchimia. Quando io facevo le riviste avevo uno studietto piccolo piccolo, in via Rossini, e non ero organizzato a progettare. Era uno studio un po' da letterato, diciamo, proprio da chi fa solo disegni con le mani e tra l'altro non c'era ancora il computer in funzione lì.

Allora con Alchimia avevo fatto delle collezioni, con un gruppo che andava da Franco Raggi a Paola Navone, da Andrea Branzi a Ettore Sottsass, e diciamo il mio pensiero in quel momento era legato alla valutazione di un design antropologico e anche collegato con il kitsch. Per cui la mia poltrona di Proust è stata concepita in quell'ambito, con valenze anche diverse, più complicate, ma in sostanza avevo esposto a Ferrara un ambiente che conteneva anche la poltrona Proust e anche quel divano che si chiama Kandinskij e alcuni altri pezzi.

Parlandone con Portoghesi lui ha pensato di avere una sezione di design, accanto all'architettura. E avevo fatto ragionamenti sul banale, anche con Bob Venturi, che faceva negli Stati Uniti un qualche cosa legato a Las Vegas come io facevo qui qualcosa legato al kitsch europeo, cioè dei modi di progettare, in sostanza, ma abbastanza teorizzati. Tanto è vero che io poi ho fatto l'introduzione alla traduzione italiana di "Learning from Las Vegas". Poi c'era le teorie di Abraham Moles e di Jean Baudrillard.

Allora, in collaborazione con Alchimia e poi con Franco Raggi e Daniela Puppa - che hanno disegnato quella lampada a cono, con un taglio, che ha realizzato Fontana Arte e che poi loro hanno messo in produzione - abbiamo fatto questi oggetti che sono nati in questa maniera: siamo andati in giro per Venezia, abbiamo scelto degli oggetti nei grandi magazzini, nei luoghi dove impera la banalità, più che il kitsch, e li abbiamo camuffati, cioè gli abbiamo aggiunto delle "protesi" creando degli oggetti con un'energia diversa da quella che avevano quando li abbiamo recuperati. E li abbiamo messi in linea su un bancone sotto queste lampade a cono e abbiamo chiamato questa mostra "l'Oggetto Banale".



Studio Alchimia, 1977. Studio di Design, Grafica e Progettazione architettonica.

Cosa pensa di Paolo Portoghesi?

Quella mostra Portoghesi l'ha fatta molto bene con l'invenzione della Via Novissima e anche la selezione degli autori, li ha selezionati giusti, da Krier a Hollein. C'era di mezzo una specie di primato di Jencks per cui quel momento di Portoghesi come storico e come fotografo è proprio un personaggio. In quel momento poi io iniziavo la mia collaborazione con Alessi: cominciata con un'analisi storica della loro produzione. Nella loro produzione storica loro avevano un piccolo settore, collezione fatta da artisti e grafici, (Grignani, Pomodoro): era una collezione di tiratura limitata che consideravo scadente. Ho detto: "O la chiudete o la trasformate" e ho proposto di fare una prova, prendendo degli architetti che non avessero mai fatto del design di fargli fare del design, in quella collezione, che poi dopo si è chiamata Tea & Coffee Piazza. Uniformando il materiale, cioè tutto in argento, e chiedendo a questi autori come miniaturizzare su un vassoio una piazza - la caffettiera, la teiera, il campanile, la casa del municipio, l'edicola più bassa - e tutti hanno fatto questo gioco: c'erano Aldo Rossi, Hans Hollein, Richard Meier, tutte queste persone che io e Alessi siamo andati a trovare, ed è nata questa miniaturizzazione della Via Novissima con personaggi non tutti quelli ma in parte perché poi ne abbiamo scelti degli altri. E poi questa operazione venti anni dopo mi ha chiesto Alessi di rifarla: e mentre quelli lì che l'avevano fatto la prima volta avevano fatto meravigliosi disegni che ci sono tutti i secondi ci hanno dato il dischetto e adesso il piacere di vedere il disegno di un architetto non c'è più.

Erano gli hanno dell'architettura disegnata.

Esatto. Adesso è una cosa che viene vagamente ripresa ma sotto forma critica diciamo. Secondo me poi all'interno di questo mondo fortemente emozionante il più bravo di tutti era Aldo Rossi. Aveva la mia stessa età.

E il Teatro del Mondo?

Il Teatro del Mondo era bellissimo. Innanzitutto l'aspetto scenico di mettere una costruzione vagante sull'acqua, che non è una novità, ma che in quel caso lì è stato una specie di atto da "principe" di Portoghesi di dare questa chance ad Aldo Rossi. Poi questo senso shakespeariano di questo teatro che ha già la scena, con tutti questi elementi attorno, le balconate, la sintesi ... che poi Aldo Rossi, cosa che piace molto anche a me, giocava di macro e micro. Quel teatro è uguale alla sua caffettiera e poi nei disegni li mette assieme.

Era molto più ludico di quanto si dica: si dice che è cimiteriale, invece no. Era un tipo strano: lui è stato un comunista rigido ma poi dopo ha lavorato in maniera più ampia. Sempre vestito di grigio, non nero, di grigio, con l'orologio di topolino.

Cosa ne pensa del fenomeno del Post-moderno?

Il postmoderno secondo me è una cosa che è avvenuta modificando radicalmente i sistemi di pensiero. Per cui al di là degli stili - che c'è quello di Micheal Graves che è un postmoderno, o un altro - però il concetto che il progetto anziché essere una linea è un cerchio, che ritorna su sé stesso, è diventata una cosa stabile. Per cui un conto è lo stile dei post-moderni, un conto è un metodo di pensiero postmoderno. Sono due cose diverse: una astratta, l'altra dei prodotti. Da questo punto di vista sono tuttora un post-moderno.

Come vede la scena odierna?

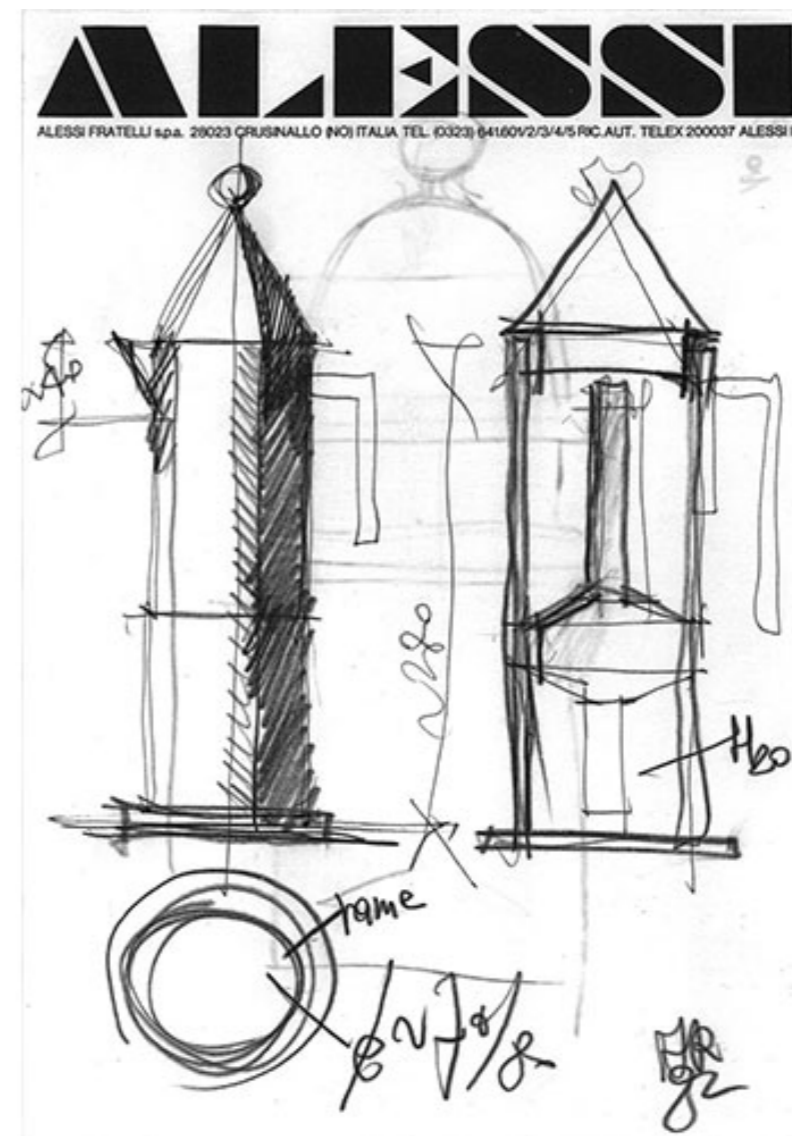
Oggi la scena è una scena di violenza drammatica, durissima. Si vede dappertutto. Il progetto agisce per frammentazione. Non esistono possibilità di sintesi. Esiste il patchwork. La città contemporanea è un patchwork. Anche parzialmente assimilabile alla favela.

I progettisti sono degli isolati. Anche il design è fatto da persone isolate. C'erano stati i gruppi Deutsche Werkbund, Alchimia, Memphis, ecc. Oggi questi non esistono, le persone sono sole. Una specie di filo conduttore ce lo hanno i makers questi giochettini ipertecnologici. Oppure se un nuovo senso della sopravvivenza un po' arcaica. Il design radicale è una storia che era legata alla sopravvivenza da "deserto" o da arte povera. E però era un'avanguardia e adesso avanguardie non ce ne sono evidentemente.

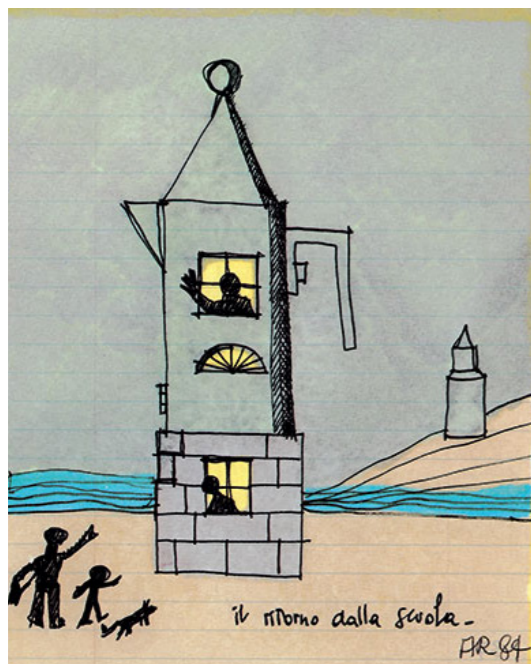
Io sono un utopista nel senso che ho miraggio di cose che non possono avvenire. Spero spero spero ma so che non ci vado.

C'è la consapevolezza dell'impossibilità?

Si. Ma è una buona spinta volere più di quanto si possa avere. Non in termini di denaro. Perché guardare solo empiricamente in basso proibisce la visione di grossi scenari. Però se uno guarda un grosso scenario deve anche capire che potrebbe essere completamente sbagliato.



La Conica, Caffettiera progettata da Aldo Rossi per Alessi. 1982-1984.



“Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve”,
Triennale di Milano 2007-2008.



Lei prese parte alla Biennale di Venezia del 1980, diretta da Paolo Portoghesi, curando, assieme ad Alessandro Mendini, la mostra "Elogio del Banale". Mi racconti la sua esperienza.

Si io ho fatto questa mostra insieme ad Alessandro Mendini. Nel 1980 Mendini era già a Domus e io ero direttore di Modo – rivista fondata da Mendini di cui io ero caporedattore e al quale sono poi subentrato. Fu lui a ricevere l'incarico da Paolo Portoghesi e non so come a Portoghesi fosse venuto in mente di chiedere a Mendini di fare una mostra sul tema Postmodern.

La mostra sulla Strada Novissima era, secondo me, una specie di classificazione quasi burocratica e un po' inclusiva di tutti i fenomeni di evoluzione del linguaggio architettonico che rifiutavano il modernismo, l'eredità del Movimento Moderno, quindi il purismo modernista. Un po' inclusiva perché metteva insieme persone che non centravano: Frank Gehry con Massimo Scolari, i GRAU, ecc. Insomma tutto ciò che si opponeva, si metteva in contrasto, in opposizione con la tradizione modernista- purista era incluso. C'era Hans Hollein, Rem Koolhaas, Bob Venturi, Arata Isozaki ... E anche la formula di questi portali induceva ad una sorta di auto rappresentazione quasi catacombale, quasi cimiteriale. Era una mostra che aveva un senso un po' carnevalesco, una specie di Carnevale di Viareggio.

Si dava conto di una certezza di una fine collettiva e del fatto che fossero saltati tutta una serie di codici e che l'architettura potesse essere un'operazione di ibridazione di linguaggi molto più libera.

La mostra sull'"Oggetto Banale", invece, a suo modo era molto più lucida e cinica, se vogliamo, perché dava conto del fatto che l'architettura fosse un fenomeno quasi irrilevante rispetto alla forza espressiva che aveva il design, l'interior design, l'arredamento ... per rappresentare delle condizioni di evoluzione di linguaggi e di modi di vita. E lo faceva rifiutandoli, mettendo in scena una specie di paradosso che era quello che

il design c'era più, neanche quello: il mito del design come soluzione corretta dei problemi, il rapporto forma-funzione, costo e produzione. Cioè non tutto ciò che costa poco è bello. E infatti era una mostra fatta di oggetti veri, comprati nei grandi magazzini di tutto il mondo (Cina, Messico, Italia, ecc), però poi alla fine presi in dei supermercati, luoghi internazionali che dal punto di vista dell'iconografia non è che c'è uno stile italiano, uno stile francese, uno stile messicano. Alla fine se vai in un supermercato più o meno...

E quindi era stato fatto una specie di ragionamento sulla condizione di inespressività del design messa in luce con un sistema scenografico che era quello dei decori. Però la mostra partiva dall'architettura e finiva sull'interior design.

Non c'è catalogo su quella mostra, perché non avevan soldi quelli della Biennale, ma noi poi abbiamo fatto una piccola pubblicazione a riguardo.

Insieme alla Strada Novissima apre questa mostra. Rem Koolhaas era impazzito per questa mostra: si era divertito come un matto. Lui era lì perché allestiva la sua facciata e stanza, e quando ad un certo punto è venuto a trovarci era impazzito dall'idea che ci fosse una mostra lì dentro che praticamente era un rilievo cinico e impietoso dello stato dell'arte del linguaggio dell'architettura e del design, fatta attraverso la banalità del quotidiano, senza menarsela con la storia del buon design quando il mondo era pieno di oggetti "banali".

Era stato studiato tutto un sistema di illuminazione particolare per l'esposizione.

Siccome quest'idea che il design aveva perso la sua carica, come dire, etica come progetto e fosse diventato una forma di consumo di linguaggi tra kitsch, pop, e appunto banali, allora prendendo questi oggetti abbiamo messo in scena questa sequenza in cui la luce, passando dal buio, metteva in evidenza dei piccoli decori

che erano stati applicati su ogni oggetto: esempio uno spremiagrumi a cui venne applicata una specie di cresta come fosse un drago, o una lampada presa in Cina, da quattro soldi, anch'essa decorata con questi triangolini. Al buio le decorazioni di metallo, dipinte con vernici fluorescenti arancio, giallo e verde, alla luce di Wood si illuminavano. E questa infilata di oggetti erano illuminati da questi corpi illuminanti progettati da me e Daniela Puppa per FontanaArte, per cui noi lavoravamo in quel periodo e di cui Gae Aulenti era Art Director. Si trattava di un cono di vetro normalissimo, tagliato storto, su cui poi era stato messo un cristallo molato che ha una sezione vuota all'interno per cui sta in una posizione storta rispetto al cono, che avevamo chiamato Oz perché assomigliava al cappello del mago. Esisteva anche la versione da tavolo.

Parlando della mostra, come era organizzata?

La mostra si sviluppava secondo una sequenza, come dire una specie di percorso dimostrativo. Si iniziava dalla porta d'ingresso, un portale fatto di laminato plastico di bassa qualità con dei finti vetri glassati di perle, con degli accessori da bagni che diventavano le maniglie, con scritto sopra "Oggetto Banale" coi caratteri come quelli dei cimiteri, presi da quelli che fanno le tombe.

Dentro poi c'era questo quadro, olio su tela, di Arduino Cantafora, intitolato "La città banale", 2x4 metri, fatto sulla falsa riga della prima opera che aveva fatto Cantafora per la Triennale del 1973 che si chiamava "La città analogo", quella di Aldo Rossi, in cui lui aveva fatto questo paesaggio di architetture, di monumenti importanti: una visione urbana di una città utopica fatta di grandi monumenti. Questa era fatta, invece - nonostante stesso formato, stesso pittore - seguendo l'idea di una città banale: una città fatta di condomini senza qualità, alberghi senza qualità, case, grandi ma-

gazzini. Insomma una città generica, direbbe oggi Koolhaas. Una città dove l'architettura è un accidente privo di qualità. Un quadro dentro un quadro, ambientato nell'anonimo scenario di una stazione qualunque.

Quindi partiva da questa visione urbana teorica, si sviluppava su questi banconi su cui erano esposti circa 30 o 40 oggetti tutti trattati con quel sistema lì, con la luce che saliva e scendeva, saliva e scendeva. In fondo c'era un modellino di un albergo, un condominio fatto usando un ipotetico, inesistente, manuale dell'architettura banale.

La mostra terminava con un stanza arredata, chiamata appunto "la stanza banale", dove c'erano dentro alcuni oggetti d'autore, come la lampada di Gino Sarfatti, un divanetto in stile novecento, delle sculture, una ceramica, un falso mondrian, delle tende colorate, un pavimento di piastrelle in linoleum di finta palladiana rossa, blu e verde, la pelle di zebra ... cioè una serie di luoghi comuni del decoro piccolo-borghese, del salotto piccolo-borghese, che creavano questa specie di ambiente implosivo di cattivo gusto che diventava quasi bello. Raggiungere il bello usando il brutto, che è un progetto interessante.

Quindi questa sequenza dimostrativa aveva, secondo me, un impatto teorico altrettanto forte rispetto alla Strada Novissima che era già nata vecchia. Era una registrazione del già avvenuto. Poi è stata celebrata come la mostra che ha rappresentato la consacrazione del Postmodern, ma in realtà il Postmodern era già stato teorizzato da Charles Jencks, nel suo libro, che appunto ha cominciato a mettere insieme, ad accumulare diversità. Questa l'ha solo trasformata in una mostra tridimensionale dove ogni autore si è autorappresentato attraverso questa chiave di lettura della fine dei linguaggi della modernità e di questo nuova condizione di, come si può dire, "liberi tutti"! Dove l'opera di architettura non ha più questo carattere moralmente

costrittivo, eticamente repressivo. Infatti si parlava di “fine del proibizionismo”.

Cosa ha rappresentato storicamente questa Biennale, considerata la prima mostra di architettura?

No! La prima è quella del 1976, anche se il settore Architettura era ancora associato a quello delle Arti Visive. Lì ci ho lavorato proprio. La prima di architettura è quella di Vittorio Gregotti. Infatti quando hanno fatto i sabati dell'architettura, alla Biennale della Sejima, hanno discusso e rievocato ogni sabato una Biennale dal 1976 fino alla sua nel 2010.

Non era una Biennale grossa come quella di Portoghesi. Non c'era l'Arsenale che è stato il primo Portoghesi ad ottenere quello spazio. Allora si che quella di Portoghesi è la prima Biennale da un punto di vista dimensionale, ma anche quella di Gregotti era piuttosto ampia: c'erano sei mostre: la mostra Europa-America, quella ai Magazzini del Sale, una sui razionalisti italiani e sul Werkbund, ecc.

La mostra Europa-America è stata molto importante: c'erano tutti i più grandi architetti coinvolti, da Stirling, Venturi, Meier, Eisenman, ecc.

La selezione di Paolo Portoghesi comprendeva alcuni nomi di giovani architetti?

Portoghesi ha constatato l'esistenza di questa situazione di “fine del proibizionismo”, di caduta degli imperativi teorici e linguistici del Movimento Moderno, e ha fatto un censimento di quelli che secondo lui si atenevano, erano classificabili secondo questa nuova e molto eterogenea chiave di lettura e ha messo insieme una serie di personaggi.

Più che altro fu l'impatto visivo di questo grande corridoio con tutte queste facciate di cartapesta.

Lei apprezzò l'espedito espositivo?

Alcune facciate erano molto belle. Quella di Hans Hollein soprattutto.

Cosa pensa di Paolo Portoghesi?

Paolo Portoghesi è stato un personaggio molto importante. In quella fase fu una persona certamente di grande portata storica. Poi come architetto tra le sue opere quella che m'interessa di più è la Moschea di Roma. Ma per il resto l'ho sempre trovato un architetto di cattivo gusto, ma non kitsch, non così lucido da essere considerato kitsch.

Su questo argomento c'erano alcune figure abbastanza enigmatiche e imbarazzanti come Leon Krier e Maurice Culot e quelli della scuola belga, che ipotizzavano una specie di regressione sia linguistica che funzionale.

Paolo Portoghesi fece una mostra sul Postmodernismo mettendo l'accento sull'aspetto più storicistico del movimento, benché esso non si limiti a questo.

Questo la dice lunga sull'inadeguatezza di Portoghesi rispetto al vero superamento del modernismo. E il suo design, i suoi interni, lui è veramente inguardabile. Quando ha fatto del design è stato davvero pericoloso. Che poi dentro a questa forma di classificazione ci stanno tutti: ci sta Ricardo Bofill, Aldo Rossi, ecc.

Ma alla fine la Strada Novissima è stata un'idea geniale.

È stata la prima mostra di architettura dove fu ricostruita una strada di padiglioni ed è stata un'idea dal punto di vista divulgativo davvero notevole.

E inoltre è stato dato l'avvio all'uso e alla rifunzionalizzazione degli spazi dell'Arsenale, che per lo sviluppo di Venezia fu ed è importantissimo.

Sì, Portoghesi è stato bravissimo ad ottenerlo, che poi è diventato ed è rimasto la Biennale: ancora oggi essa si sviluppa all'Arsenale, oltre che nei Giardini.

Secondo me è stata percepita più come un gioco, quando invece secondo me dal punto di vista teorico era di spessore. Mi ricordo che a Gae Aulenti e a Vittorio Gregotti faceva schifo. Litigammo quando ci fu l'inaugurazione e io ribattei: «Guarda che fa più schifo la Strada Novissima se proprio dobbiamo dire la verità: insomma lì sono già tutti morti!». E poi ce l'avevano su con Mendini che pensavano mi plagiassero ma così non era.

Noi ci eravamo proprio divertiti a farla perché ci siamo, come dire, immedesimati: prima di fare architettura guardiamoci bene intorno perché, noi stiamo parlando a chi? Sempre il discorso per chi fai le cose: se le fai per te stesso non hai responsabilità, ma se le devi fare per qualcuno allora devi entrarci in sintonia.

Distanza siderale tra il progetto di architettura e il suo uso concreto. Se l'architettura arriva dall'alto, la gente se la trova fatta. Qual è invece dal punto di vista antropologico il rapporto che uno ha con il proprio ambiente di vita, come lo popola, con quali meccanismi affettivi si costruisce lo scenario domestico ... Proprio per entrare in questi meccanismi affettivi abbiamo dovuto usare la decorazione come chiave di lettura, come “piede di porco”, per entrare nelle coscienze estetiche dell'uomo comune.

Era un progetto intellettuale, se vuoi, molto elitario, come tutte le avanguardie, però visto oggi lo trovo un progetto molto più attuale che quello della Strada Novissima. Che ha prodotto tutta una serie di punti di

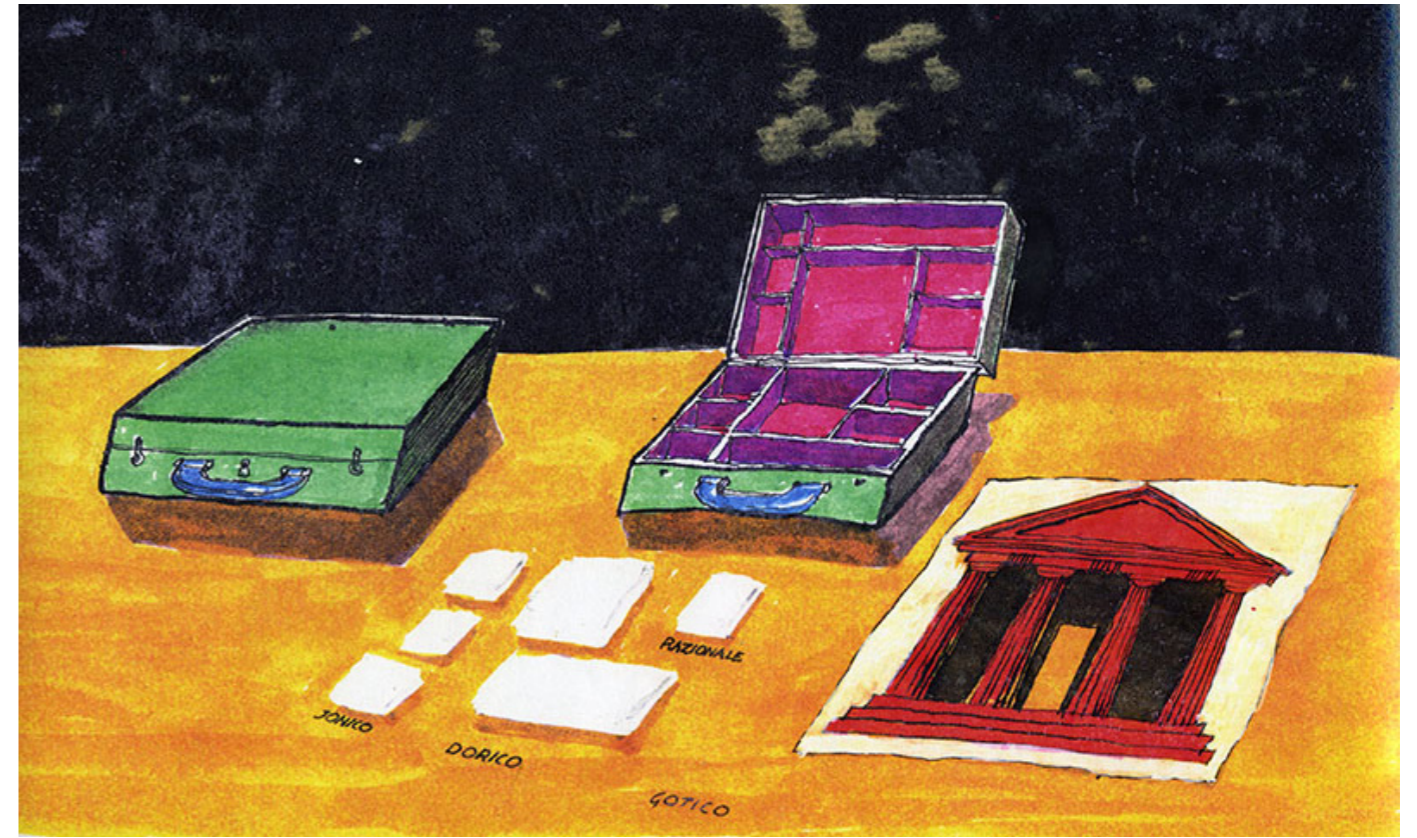
vista che sono serviti di più in architettura e design, dell'architettura degli interni, che sono poi i luoghi del vivere “veri”.

Questa faceva parte di un discorso più vasto, di una serie di diverse mostre fatte in quello stesso periodo, in cui si facevano più mostre di architettura che vera e propria architettura costruita. Alchimia fece un catalogo che si chiamava “Architetture sussurranti”, un catalogo di mostre pronte da proporre alle amministrazioni comunali.

Nella mia carriera ha rappresentato un esercizio interessante, sul come organizzare una mostra, cosa e come esporre. C'era tutto un discorso sulle textures come valorizzazione del povero. Il ruolo della decorazione come valore strutturale forte per rendere digeribile la povertà, il contrario di minimalismo.



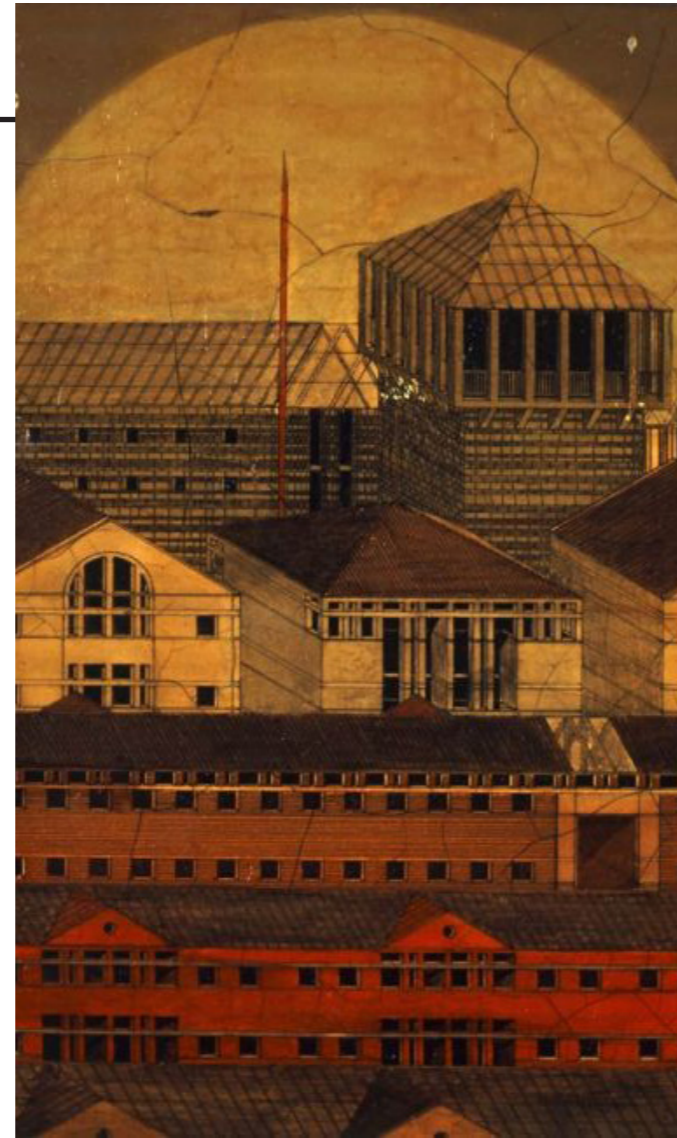
Franco Raggi, Architettura Instabile, 1977.



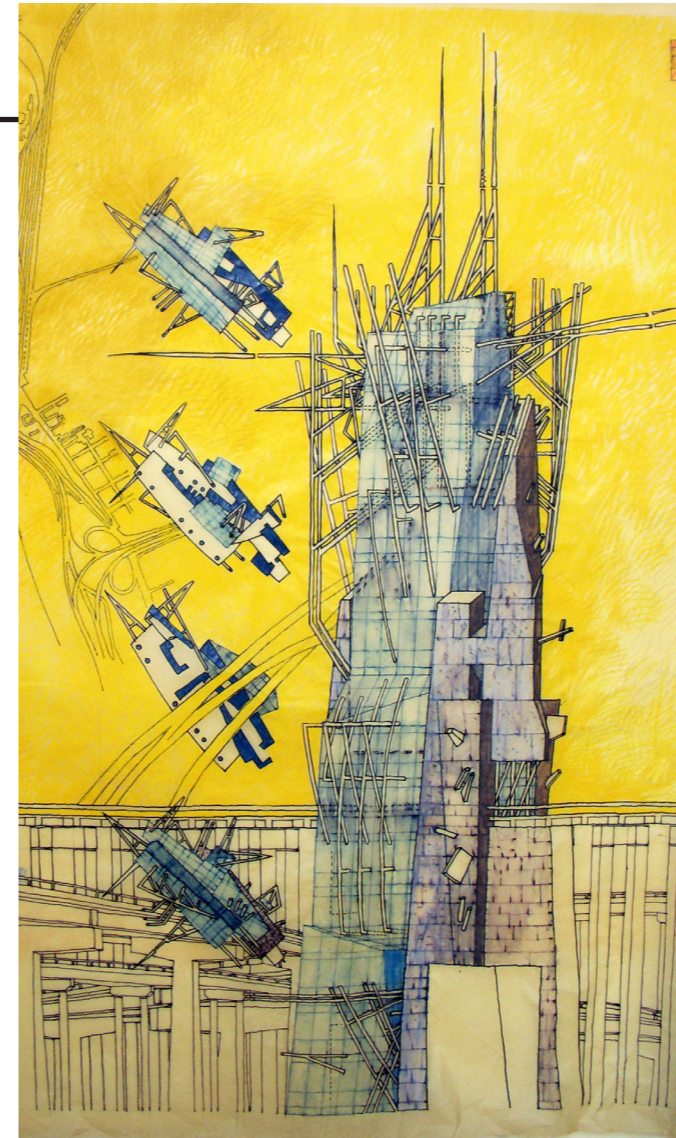
Franco Raggi, Valigia verde degli Stili, 1976..



Giangiacomo D'Ardia, Edificio, 1980.



Giangiacomo D'Ardia, Progetto per l'ampliamento di una ipotetica città fluviale della provincia veneta, Biennale di Venezia 1980.



Giangiacomo D'Ardia, Presunta Velasca..

La sua esperienza alla Biennale di Architettura di Venezia del 1980. Lei era tra gli espositori della mostra, al piano superiore. Cosa si ricorda?

Avevo quarant'anni. Sono stato invitato, mi hanno dato un dossier su quel tema. In quel periodo era il tentativo, un po' sulla via rossiana, di ricostruzione del discorso tipologico da una parte e dall'altra sull'idea di riutilizzare l'architettura del passato.

Allora cosa di più semplice di far riferimento alla città veneziana per sviluppare i temi, questo da una parte come contenuto. Dall'altra come modalità, perché io ho presentato una serie di disegni, anzi un unico disegno principalmente. Un disegno a colori di una città veneta. In realtà era il tema dell'indagine tipologica ma da comunicare in un momento molto particolare che era la mostra: i disegni per la mostra sono un po' diversi dai disegni di progetto d'architettura perché vanno visti in un'unica, volta molto velocemente, dalla gente che passa, quindi in un'unica occhiata. Questo era un disegno lungo sui 3 metri fatto di tanti disegni perché un tavolo per disegnarlo non ce l'avevo.

Era un disegno fatto a china poi sulle copie dipinto coi pennarelli, coi colori. Doveva dare un'immagine molto suggestiva di vari elementi: uno la mutazione di due tipologie d'architettura, una di case a corte e un'altra di palazzine monoblocco nella possibilità di variazione sullo stesso impianto tipologico, variazione quindi di carattere formale architettonico, di colore, di materiali. Il secondo era il tema dell'acqua presente nelle città veneta quindi il ponte dove passa l'acqua. Il terzo era dei servizi principali, la torre civica e il mercato. Questi temi erano un tentativo di dare un'indicazione su una strada possibile di lavoro sulla città.

Questo disegno era un disegno che ho fatto tutto io da solo, che ho portato io da solo alla Biennale. Ogni tavola era un'assonometria. Doveva dire qualcosa. Un disegno in due tele in realtà era fatto di sei tavole: tavo-

le che si montavano una sull'altra e formavano un'immagine diciamo un po' rinascimentale dell'idea di città e quindi del riuso della tipologia.

Poi questa Biennale è andata a Parigi. Alcuni di noi furono invitati. Io sono andato a Parigi e ho portato questo materiale.

E della Strada Novissima?

Io non centravo. Noi stavamo in questo posto stupendo che erano le Corderie. Io stavo sopra la Strada Novissima. Eravamo un po' di architetti, giovani architetti italiani.

È stata una Biennale d'architettura nel senso che quello che è stato esposto è stato poco performante, molto architettonico e il tentativo un po' voluto da Paolo Portoghesi, che era il primo responsabile di quest'idea, era un po' quello di ricostruire la Via Novissima come una strada reale in cui le architetture si accostano all'interno di un certo involucro, dimensione, e dare l'idea di città, di immagine urbana. In parte riuscì fino a dove c'era poi la possibilità di fare case, facciate anche perché poi nella teoria portoghese c'era l'idea di facciata; un'idea veneziana, la facciata sul Canal Grande, la facciate sulle grandi strade.

Sopra no, era un po' più libero. C'erano delle esercitazioni, ognuno di noi aveva un spazio chiuso dove rifletteva su questo rapporto che poi era il titolo che ci avevano dato: la Presenza del Passato.

La Presenza del Passato è stato molto importante nella mia formazione, nel senso che se oggi faccio cose diverse lo devo proprio perché in realtà ho lavorato molto sul passato. Le immagini che lei vede sono riflessioni sul passato continue. Anche in progetti successivi che ho fatto, per esempio, un concorso a Vicenza: era un concorso per la piazza Matteotti a Vicenza, un lavoro sulla dimensione palladiana, sul cambio di scala, ecc. come un progetto contemporaneo.

Non voleva essere, cosa che è stata per alcuni architetti, un momento caricaturale dell'architettura del passato. Voleva invece essere un tentativo di comunicare l'importanza che aveva nella progettazione contemporanea, in quel momento per me, lo studio dell'architettura classica del passato. Un'architettura non monumentale come tipologie ma monumentale come risultato generale: in fondo sono case abbastanza semplici, hanno le finestre quasi sempre uguali volutamente, sono fatti solo di materiali diversi. Le tipologie, le piante. Perché poi questi sono disegni che avevano le piante.

Questi disegni hanno una loro autonomia, come dicevo prima, ma anche il tentativo di ricostruire un'immagine di progetto. Non è una città ideale, è solo un progetto: collocare in un luogo, credibile dal punto di vista dell'idea di città, un luogo delle ricerche che io facevo sulle tipologie.

Invece c'era chi faceva, ad esempio gli americani, lavoravano sulla caricatura dell'architettura del passato. C'era un po' quest'idea di scenografia.

Francesco Venezia faceva lo stesso discorso che facevo io, lavorava con i materiali del passato. E così altre persone come Francesco Cellini, che è intervenuto sulla Via Novissima, e altri. Franco Purini. Hanno lavorato sempre con l'architettura del passato non come un elemento sul quale ironizzare ma un elemento che servisse veramente nella formazione.

Ovviamente quello è stato per me qualcosa che è andato avanti fino al 1985-86. Pian piano ho cambiato spostandomi su altri aspetti ma tenendo però fissa la lezione che avevo cercato di mettere a punto in quel periodo. Quindi sono arrivato a rompere alcuni limiti che mi ero dato però mantenendo alcuni elementi che tornano nella mia architettura.

Dunque è stata per lei un'esperienza fondamentale.

Esperienza molto formativa. Era un lavoro che richiedeva giorni e notti al tavolino. Il momento dell'idea di

esporre la tua fatica di un anno di lavoro. Poi c'erano altre tavole di progetti esecutivi e di appunti. In realtà è stato un momento di tentativo coraggioso, di dire: "ecco voi non mi conoscete sto facendo queste cose".

Non è leggere la cosa.

È stato formativo perché mi ha permesso di stare sul tavolo da lavoro da solo e assumermi la responsabilità di rappresentarle ma è stato anche formativo perché erano stati fatti per essere esposti. Cioè le cose fatte apposta per metterle in mostra. E mettersi in mostra è complesso. Bisogna superare timidezze. E io in quel momento poi non avevo un rapporto con la scuola ancora molto chiaro, ero abbastanza all'inizio, quindi non avevo l'arroganza del docente per cui dici "guarda questo è quello che faccio io, non ti piace? Chisseneffrega".

Però invece è stato un momento molto importante. Anche per le biennali e triennali che ho fatto dopo, negli anni. Questo passaggio è stato un elemento di partenza per un fil rouge che si è trasformato.

Prima di questo io facevo, ho costruito delle cose legate più al razionalismo imperante in quel periodo. Anche lì c'era già un tentativo di elaborare i materiali dell'architettura, mattone, pietra, cemento, vetro, in questo senso. Poi lì era un punto fisso, cioè sfidare alcuni aspetti della classicità dell'architettura e lavorare con quella, è stato molto formativo.

È stata una Biennale che ha riscosso molto successo e ampio riscontro di pubblico.

Sì, ed io ero molto contento. Ma è stata anche una Biennale che ha creato anche grossi dissapori. Un dibattito anche molto negativo a volte. Siamo stati anche molto attaccati.

Perché legata al termine Postmodernismo.

Postmodernismo utilizzato in un certo modo. Anche questa sul Postmoderno è una cosa un po' strana. Post-

moderno in architettura è un qualcosa di riferimento all'antico ma, insomma, il postmoderno non è solo quello poi. Ecco però devo dire che è stata un'esperienza molto importante.

Mi ricordo quando lavoravo, nello studio quando facevo le nottate su questi disegni, complicati. Controllare un disegno di 3 metri per 2, fatto a pezzi, non è stato facile. Da solo. Se mi invitano ad una mostra io li faccio i disegni per quella mostra.

Dopo di questa ci sono state altre Biennali. Ho vinto il Leone di pietra alla Biennale del 1985 di Aldo Rossi. Poi ci sono state le Triennali milanesi, ne ho fatto varie. Devo dire che l'occasione io l'ho presa non tanto per esporre le mie cose ma per lavorare in funzione di una richiesta che era quella di partecipare ad un lavoro di costruzione di un'idea. Il rappresentare un mio pensiero su quell'idea. Il disegno è stato sempre molto importante nella mia formazione.

Come ha detto prima "mostrare" architettura è difficile.

Successivamente è cambiato. Il momento performantico è diventato centrale. Le Biennali successive che ci sono state erano più degli accadimenti basati proprio sul modo performante di mostrare l'architettura. Questa era una mostra di disegni di architettura, direi forse molto tradizionale sotto certi aspetti fatta eccezione per la Strada Novissima, vera e propria.

Cosa pensa di Paolo Portoghesi?

Io ci sono molto legato e affezionato. A Portoghesi voglio molto bene. È una persona straordinaria e di grande generosità. E anche uno che, in quel momento, aveva scommesso molto su molti giovani ed è importante questo. È un uomo che non è mai stato geloso dell'architettura degli altri, sempre disponibile. È raro nel mondo degli architetti che è un mondo di gelosie

un po' pesante. Invece Paolo Portoghesi è un amico, è sempre stato molto stimolante nelle sue cose. Poi ci possono essere anche degli errori, perché questo è un periodo che si conclude. La Via Novissima nasce e si conclude; conclude un'esperienza, un momento di riflessione, se non altro a livello mondiale. Subito dopo abbiamo gli interventi di carattere decostruttivo con la mostra di New York sulla Decostruzione e rientrano tutta una serie di personaggi un po' particolari.

E dall'altra è stato un momento di solidarietà tra molti architetti. Cioè Paolo Portoghesi era stato uno dei primi, devo dire, a chiamare a raccolta molti architetti. Quindi a fare una grossa scelta di lavoro e a renderli accomunati. E facevano anche polemiche, come con Robert Venturi. Perché c'era una polemica di fondo con quello che diceva Robert Venturi. Però allo stesso tempo un'attenzione al passato che si era un po' persa. Quindi la lezione di Paolo come storico è stato fondamentale, ma anche come architetto. Posso avere delle lontananze con le sue architetture ma questo non vuol dire nulla.

L'influenza della Biennale e quella che è stata la sua lezione?

Per me è stata importante e l'ho utilizzata nella mia evoluzione. Si è persa, in certo senso, se parliamo delle biennali, cioè di momenti particolari e li mettiamo una in fila all'altra si vede come si è persa. Perché dopo quella di Aldo Rossi c'è stato il cambio totale: quella di Rossi ancora riproponeva alcune tematiche basate sulle ricerche già avviate.

Aldo Rossi era una persona che aveva dato moltissimo su questi temi. Oggi si è persa la lezione rossiana? Non lo so. Non credo. In fondo è stata una lezione. I periodi di architettura sono sempre fatti di lezioni che poi cambiano nel tempo. Si è modificata. Per molti si è modificata bene, interessante la modifica che c'è stata. I punti di partenza posti da Portoghesi e Aldo Rossi

sono straordinari, sono due momenti precisi in un periodo di difficoltà dell'architettura italiana che ha dato a questa stessa una presenza nel mondo che adesso non ha più. Quando mi hanno chiesto i disegni per il Beaubourg li ho dati volentieri ma il senso era un po' questo. Loro dicevano: "Voi italiani avete fatto una quantità di lavoro in questo periodo straordinaria", cosa che non si è più verificata. Era un momento di sacrificio. Forse anche di scarsa possibilità di progettazione realizzativa in quel periodo. Forse dipende anche un po' da questo. Poi una presenza nella scuola che doveva essere costruita con forza per cui noi tutti stavamo nelle varie facoltà, tra noi c'era un rapporto di studio, di riflessione e di dibattito. Poi l'individualismo progettuale è diventata un atto di narcisismo esasperato. Nasce la parola Star System, un panorama fatto di esibizionismo personale. L'architettura si perde, diventa un'altra cosa.

Ultimamente i libri che leggo con condivisione sono quelli di Vittorio Gregotti, Franco Purini e pochi altri. Persone che hanno piedi forti nel mestiere. Sono mie amicizie ma ogni volta che leggo qualcosa di loro rimango sempre colpito. Persone che lavorano sempre sulla teoria del progetto, per la comunicazione di un'idea. Questo è il passaggio importante che secondo me bisogna cogliere.

Paolo Portoghesi, in quel momento, ci ha chiamato per fare una mostra di architettura: riflettiamo su queste tematiche, costruiamo questi progetti ma non valutiamo i progetti in sé stesso ma parliamo di architettura, in che modo possiamo procedere perché va ripreso in qualche modo la lezione del passato. È stato un invito. Una chiamata alle armi di una generazione che in quel momento ha dato molto. Ma che ha dato molto perché Paolo è stata una persona che ci ha saputo guidare. Ecco perché ne penso bene di Paolo Portoghesi, gli voglio bene. La mia è una dichiarazione di stima e di affetto nei confronti di una persona che ha sempre

fatto questo con molta generosità.

E riguardo al riscontro sul pubblico meno specializzato?

Non saprei. L'architettura noi la facciamo, sta là, poi tutt'al più ci possiamo nascondere dietro ad un muro per capire cosa dicono. Ho fatto tante cose io che sono state trattate molto male quindi figuriamoci. Ci assumiamo noi la responsabilità dei progetti ma una volta che sono stati realizzati è diverso.

Questi disegni stanno nei miei cassetti tenuti bene, ma se realizzo è un'altra cosa. I ricercatori e gli studiosi li vanno a guardare con i guanti bianchi. Mentre l'architettura è diversa, l'architettura subisce angherie della natura, del tempo, delle amministrazioni.

Questi disegni si facevano con il Graphos o Rapidograph. Inchiostro di china. Oggi una modificazione enorme è stata l'introduzione del cad. Ho imparato ad usarlo e lo utilizzo in maniera particolare. Io lo considero una penna molto costosa il computer, ma va trattato come una penna.

4.2 La critica contemporanea



Lei, importante storico dell'architettura e per di più veneziano, fu testimone diretto di quel clima. Potrebbe provare a fare una doppia analisi da critico contemporaneo e sentimentale, di cosa ha significato quel momento?

Analisi a doppio livello. Innanzitutto da una parte vi era una problematica che riguarda l'architettura come medium, della mostra di architettura. Portoghesi reinventa il medium. Le mostre di architettura esistevano già da metà dell'Ottocento, erano piuttosto codificate. È fuori di dubbio che Portoghesi ci ragiona sopra e cambia tutto.

Perché la Strada Novissima era spettacolare. Era bellissima. Era stimolante. Tant'è vero che alcuni degli architetti invitati fanno dei veri capolavori. La facciata di Hollein o la facciata di Ungers erano due veri e propri capolavori. Poi erano dei capolavori che tuttavia celavano una mostra tradizionale: dietro ognuno avevo il suo quadrato, e metteva i suoi prospetti, disegni e così via.

Poi è vero anche che la Strada Novissima serve a definire i confini di quella che chiamiamo Architettura Postmoderna, che è una nozione alla cui formulazione Portoghesi contribuisce anche con dei libri pubblicati anche in tutto il resto del mondo. E non è un caso che nella stessa mostra ci sia una monografica su Philip Johnson, per esempio. E fin dalla Strada Novissima è chiaro come la nozione di Architettura Postmoderna è di un'ambiguità mostruosa. E detto da me, storico veneziano, di un'inconsistenza totale, di fatto è durata come una moda, è durata cinque anni.

Però è un bel colpo fare una mostra che riesce in qualche modo a proporre un modo di interpretare anche per la sua ambiguità perché ci mette Rem Koolhaas, Charles Moore, Stanley Tigerman, Robert Venturi. Non gliene fregava nulla. Lo stesso Ungers non era un postmoderno nel senso del recupero della storia. Questa è l'astuzia, non gliene fregava nulla. Riscoperta della storia,

presenza del passato. E portoghesi che aveva un'idea tutt'altro che dogmatica del Postmoderno, sottolinea proprio quest'aspetto.

Ma per dirti, il progetto critico di Portoghesi era talmente ferocemente osteggiato da Tafuri e dai più dogmatici dei suoi allievi, che in una drammatica riunione in Piazza Santo Stefano, Tafuri ordina a Scolari di rifiutare l'invito. E io, che sono una persona perbene, mi ricordo che ho preso Scolari sottobraccio, mi sono allontanato dal caffè dove stavamo bevendo, e gli ho detto di andare lo stesso. E così ha fatto. Ma prima reazione è stata "Anatema! Anatema!".

La Strada Novissima fu l'evento centrale di quella Biennale.

In sintesi, la Strada Novissima fu una mostra formidabile, bellissima, che apriva il cuore, anche perché nessuno aveva mai visto le Corderie. Nessuno aveva mai visto le Corderie, o meglio, le avevano viste solo i lavoratori dell'Arsenale, i dipendenti della Marina e forse qualche studente di architettura che aveva ottenuto il permesso di visitarle. Nessuno le aveva mai viste. Quindi, sai, quando una mostra rivela uno spazio dal carattere così straordinario ... la mostra era formidabile.

Era acuta l'accoppiata storica Gardella e Johnson, perché comunque erano due traditori: Gardella a Otterlo all'ultimo CIAM era stato accusato di tutti i mali del mondo per lo storicismo della Casa delle Zattere; Philip Johnson era di per sé un traditore, sempre stato. E poi c'era la Strada Novissima.

Ti posso dire anche di più: dopo la Strada Novissima, Biennale di Architettura non c'è né stata più. Nel bene e nel male, una Biennale di Architettura si è sempre arrabattata per trovare davvero una risposta ad un problema: non capisce bene a cosa serve e che cosa deve fare. Dal Co l'aveva interpretata in termini attivistici. La Biennale di Architettura organizzava concorsi: concor-

so per il Palazzo del Cinema, concorso per il Padiglione Italia. Una Biennale documentaria sull'architettura italiana davvero miserabile. Ma quello che era vero è che lui pensasse che la Biennale di Architettura servisse per attivare processi. Che era un'idea come un'altra. Attivare processi è difficile. I concorsi che la Biennale di Dal Co aveva portato avanti erano rimasti tutti irrealizzati. Norman Foster ha cercato di fare una biennale d'architettura a tema, ma non ce l'ha fatta: voleva stare abbastanza stretto ma poi si è allargato; voleva portare per ogni progetto un plastico, ma alla fine ne ha messi ventisei perché gli architetti non sopportano di essere ridotti ad opera d'arte. E così via. Poi sono arrivati gli architetti Kazuyo Sejima e David Chipperfield, Massimiliano Fuksas. Non sapevano nulla.

Quindi la Strada Novissima è interessantissima perché propone un paradigma che in verità dovremmo ragionare su come ha influenzato il futuro. A Venezia non molto. Più nel resto del mondo.

La Strada Novissima con le sue venti facciate tutte diverse è stata un'idea geniale di Portoghesi.

La scelta degli architetti della Strada Novissima è stata fatta dal curatore ma è stata approvata dal consiglio di amministrazione della Biennale. Scolari non c'era. Scolari è entrato perché in consiglio di amministrazione c'era Amerigo Restucci, che poi è diventato rettore dello IUAV, che era del nostro istituto dove c'era anche Scolari. E Restucci in consiglio di amministrazione ha detto: "non c'è nessuno dello IUAV io non approvo il progetto". Parapiglia verbale ed è entrato Scolari.

Al di là dell'episodio Scolari, quella di Portoghesi è stata una scelta curiosa e geniale. Nel 1979 Koolhaas era un ragazzino, non aveva costruito edifici, ha avuto un occhio da volpe. Nell'introduzione al catalogo dell'anno scorso ha detto che non sapeva perché fu invitato. Nel 1984 io lo invito a fare una mostra a Berlino sull'IBA.

Vado a Londra a trovare Rem noleggia un pulmino e arriva lui a guidare un pulmino da Rotterdam. Nel 1986 grande mostra sul progetto domestico, lui è corso. C'è un libro molto gradevole, lui semplicemente intervista tutti i direttori delle Biennali di Venezia, da Portoghesi a Chipperfield.

Ritiene che molti dei protagonisti di allora siano rimasti cristallizzati a quel periodo/ dimensione? Chi ha scelto strade diverse e altrettanto interessanti?

C'erano Graves, GRAU, Bofill, De Potzamparc, Dardi, Gehry, Greenberg, Hollein, Kleihues, Koolhaas, Krier, Isozaki, Moore, Purini, Scolari, Gordon Smith, Stern, Tigerman, Ungers e Venturi. Ne ha sbagliato pochi; su venti ce ne saranno tre che non saranno diventati di un certo livello. I bravi sono cresciuti tutti. O hanno reinterpretato. Per esempio quello che rimane più Postmodern di tutti è Michael Graves, poverino che è morto pochi mesi fa. Però poi il Postmodern di Graves diventa ultrapop perché fa Disneyland, la sede della Disney coi nanetti al posto delle colonne. Era un uomo di grandissima cultura, straordinaria finezza. E una delle cose che personalmente mi ha più stupito di Graves, quando sono andato a trovarlo nel 1992, era che lui doveva lavorare con li computer. Lui aveva i ragazzi, esempio stavano facendo gli alberghi Dolphin, quelli di Disneyland, che a matita facevano i motivi decorativi (l'albero della palma, il topolino, e così via), venivano messi sul tavolo e lui ne sceglieva dieci da sviluppare, venivano scannerizzati, messi sul computer e poi montati. Era già un sistema di progettazione molto molto interessante.

Kleihues diventa uguale. Hollein cambia moltissimo anche lui. Isozaki no. Per la stragrande maggioranza di loro, soprattutto dei bravi. Per esempio, per uno che per la tua generazione non conta più nulla, Tigerman, che era un vecchio signore, non era un ragazzetto, era

un intellettuale di Chicago, era l'unico con una storia legata anche all'architettura radicale alla fine degli anni Sessanta, progetti visionari, e poi come Bob Stern, era da una parte un architetto commerciale con la sua postmodernità, era diventato ricchissimo costruendo edifici per miliardari, ma era anche un grande storico di New York, i libri più importanti di Storia dell'Architettura di New York. Ungers un architetto di grande complessità. Così come Venturi.

Portoghesi sceglie personaggi di spessore. Sceglie bene. Non sceglie Jean Nouvel perché forse era davvero troppo giovane, ma sceglie De Portzamparc.

Poi c'era Charles Moore che era un genio. Prima della Piazza Italia c'era il Charles Moore chiamiamolo dei brutalisti, autore di alcune delle più belle degli anni Sessanta in America. Era stato membro del Team X. Per quello che Portoghesi non prende De Carlo in Italia. Ma ormai si era proprio maturata una divisione, c'era Tafuri e Rossi da una parte De Carlo, si odiavano. Per cui probabilmente se Portoghesi avesse invitato De Carlo, lui lo avrebbe mandato al diavolo. Gli manca tutta la generazione del Team X (Smithson, Van Eyck, ecc). Però il ragionamento c'è: l'unico del Team X che viene invitato è Charles Moore ma l'unico ufficiale è Ungers.

Qual'era la sua facciata preferita?

Quella di Hollein era stupenda. Il gioco coltissimo dove tu hai la colonna natura, la colonna di Loos, la colonna di nuovo albero rustico e la colonna frammento archeologico. E quella di Ungers, con la colonna scavata in negativo. Gehry è divertente perché fa un baloon frame, come se fosse la facciata di una delle sue case.

Cosa si ricorda o mi può dire sul clima della Biennale 1980, che significato dà a quel momento e quel periodo?

Se dovessi dire che mi ricordo qualcosa del clima di quella Biennale direi una cosa inesatta. Il mio, allora, era il punto di vista di un laureando milanese che visitava la sua prima Biennale e che essendosi formato nel clima caotico di una Scuola di Architettura che ancora sentiva l'eco della presenza di Paolo Portoghesi che ne fu giovanissimo Preside e di Aldo Rossi, tra i suoi professori più seguiti, non poteva non essere attratto dalle premesse da cui quella Biennale nasceva e soprattutto dalla prima spettacolare sperimentazione del rapporto Architettura-Venezia costituita dalla Strada Novissima.

Il tema della Biennale era "la Presenza del Passato", dunque la Storia intesa come repertorio di elementi architettonici da cui attingere liberamente. Quale era il rapporto con la storia in quegli anni e cosa cambia da quella biennale?

Anche se il rapporto con la storia non era una questione secondaria in quegli anni, almeno nella facoltà che frequentavo, era però soprattutto quello con la politica e le questioni sociali a costituire il centro dell'interesse degli studenti pur essendo ormai uno sbiadito ricordo le "rivolte" di fine anni '60. Alla Biennale, nella fantastica prospettiva delle corderie la storia appariva più nelle colonne di mattoni e nelle antiche capriate che non nelle elaborazioni, decisamente pop, degli architetti invitati.

Lei fu spettatore della "Strada Novissima"? Qualche opinione sull'espedito espositivo e sulle diverse facciate esposte? La sua preferita? Quale fu secondo lei il significato di tale "sfilata eterogenea di autoritratti architettonici"?

L'espedito espositivo della Strada è stato sicuramente uno dei più riusciti delle Biennali di architettura di ogni tempo. Era l'idea di trasformare un interno in un esterno a funzionare, il rapporto tra il passo regolare

delle colonne e l'eterogeneità delle facciate che, meglio di ogni altra cosa, parlava delle città come sfondo necessario dell'architettura, come Aldo Rossi aveva detto 15 anni prima. Il fatto che non mi ricordi una facciata in particolare ma di essere stato fortemente impressionato dall'insieme testimonia della riuscita dell'operazione che pur fatta di autoritratti metteva soprattutto in risalto la galleria che li conteneva, cambiandole il ruolo e trasformandola in strada.

Ritiene che molti dei protagonisti di allora siano rimasti cristallizzati a quel periodo o dimensione? Chi ha scelto, secondo lei, strade diverse e altrettanto interessanti?

La mia impressione, pensandoci a posteriori, è che l'attribuzione di un valore di manifesto del Post-Modernismo all'allestimento sia in fin dei conti la questione meno importante. Come successe per la mostra tenuta nel 1973 da Aldo Rossi presso la Triennale di Milano, al di là delle stesse premesse del curatore, anche in questo caso la mostra servì soprattutto per mettere in risalto una nuova generazione di architetti il cui influsso è perdurato sino ai nostri giorni. Architetti molto diversi, dai linguaggi lontani tra loro che solo una forzatura "curatoriale" o l'ordine dato dalla lunga galleria poteva ricondurre ad un'idea di omogeneità. Da questo punto di vista trovo che il termine stesso Post-modern abbia semplicemente e colpevolmente, come tutti gli slogan, contribuito ad arrestare la ricerca su un periodo che fu denso di idee e di apporti estremamente vari e contraddittori, accomunati solo da un rinnovato interesse verso storia e città. Insomma il panorama era molto più vario e interessante e le scelte formali meno univoche di quello che si voleva far credere.

Come interpreta il fenomeno del Postmodernismo, di cui questa mostra è un po' il manifesto?

Paolo Portoghesi è stato prima di tutto un grande sto-

rico in particolare del barocco romano e della figura di Borromini. Ha avuto un ruolo culturale importante per il rinnovamento dell'architettura italiana attraverso la rivista Controspazio. Ha anche rappresentato, anche se con alterne fortune nei vari ambiti con cui si è misurato, una figura tipica del mondo architettonico italiano di quegli anni che univa le capacità di storico con quelle di direttore di rivista, di agitatore culturale, di docente, di architetto. Tra i suoi meriti c'è indubbiamente l'aver contribuito al lancio sulla scena internazionale di Aldo Rossi, proprio a partire dall'incarico del Teatro del Mondo realizzato per la Biennale Teatro.

Cosa pensa di Paolo Portoghesi?

La percezione della città contemporanea nella sua complessità da parte della cultura architettonica, non solo del postmodernismo, è sempre stata ritardata e indiretta. Ad una lettura ampia del fenomeno si sono preferite letture parziali che portavano, ad esempio, gli architetti razionalisti a preferire le prime espressioni del mondo industriale, quelli organicisti a scegliere il vernacolo e i cosiddetti post-modern a privilegiare la città storica.

La questione della città contemporanea? Come la postmodernità ha influenzato le strade del contemporaneo? apporti positivi e/o negativi.

Le prime suggestioni di un mondo urbano in cambiamento sono giunte ad architetti e urbanisti prevalentemente da altre culture: dai geografi agli antropologi, dai registi ai fotografi e solo in seguito assunti dalla cultura degli architetti. Questo ha portato al fatto che sostanzialmente pochi apporti alla comprensione del paesaggio contemporaneo sono giunti dal Post-Modern, per come si è espresso in architettura, anche se una fondamentale eccezione è costituita dalla lettura di Las Vegas fatta da Venturi-Izenour-Scott-Brown del tutto innovativa anche se indotta da precedenti attenzioni

sviluppate sullo stesso tema (il simbolo in architettura) dalla Pop-Art americana e dagli studi sull'ordinario fatti dal geografo J.B. Jackson.

Quale fu il ruolo di Aldo Rossi e del Teatro del Mondo in quel contesto? e la successiva vita dell'opera di Rossi?

Il ruolo di Aldo Rossi in questa epoca è probabilmente tutto da riscrivere, arruolato d'ufficio tra i Post-Modern (è nota al riguardo la sua risposta" come posso essere post-moderno se non sono mai stato moderno") assunto come codificatore definitivo di una scienza, quella urbana, che aveva per sua stessa ammissione cercato solo di abbozzare, Rossi ha visto nella breve stagione del Post-Modern solo un veicolo per affermare la sua personalità a livello internazionale. La sua formazione, la cultura di cui era interprete, il suo stesso apporto linguistico ne fanno in realtà un personaggio più complesso di quanto sia stato raccontato. Sicuramente il Teatro del Mondo aveva tutte le caratteristiche per diventare un'opera iconica e i suoi incontri con le città e i suoi viaggi al di là del mare accrebbero il mito che fece dell'opera un simbolo importante di un rapporto privilegiato tra architetti e città, accrebbe soprattutto la fama di Rossi che a partire da quella felice realizzazione iniziò ad essere noto come architetto e non solo come teorico o disegnatore.

Portoghesi, e non solo, consideravano Rossi come il miglior architetto italiano del tempo. Fu anche il curatore che succedette Portoghesi alla Biennale di Venezia. Nonostante la diversità della loro architettura, cosa crede suscitasse questa affinità teorica?

Il rapporto tra Portoghesi e Rossi fu molto stretto e di reciproca stima, la cultura profonda ed estesa di entrambi, la comune esperienza al Politecnico (come preside e come docente entrambi licenziati dal Ministero) erano sicuramente il principale collante di questo rapporto. Il ruolo pubblico di Portoghesi contri-

bui sicuramente all'attribuzione di incarichi culturali e professionali all'architetto milanese. La successione alla direzione della Biennale è stata sicuramente anche il segno di una certa comunanza di vedute anche se la Biennale di Rossi ebbe un carattere completamente diverso da quella di Portoghesi, soprattutto nel suo chiamare a raccolta in massa una nuova generazione di architetti piuttosto che nel voler porre un punto di vista critico pre-definito.

Cosa si ricorda o mi può dire sul clima della Biennale 1980, che significato dà a quel momento e quel periodo?

Difficile dare una risposta secca e precisa. Ci sono almeno due punti di vista di cui tenere conto. Il primo è quello di un giovane studente ancora molto ingenuo all'ultimo anno della facoltà che coglie in modo abbastanza impreciso un momento importante della storia dell'architettura. Sul momento le impressioni più immediate relativamente a quella mostra furono: il ruolo molto forte di Portoghesi all'interno della geografia dei poteri culturali nell'architettura italiana; la sua vicinanza con la politica; il ritorno sulla scena della "scuola romana"; il fatto che quel sottile sentimento anti-lecorbusiano che aveva sempre attraversato l'architettura in Italia aveva trovato finalmente uno sfogo adeguato, sintetizzato nella definizione troppo duttile di "post-modernismo". E poi l'effimero – con lo strano capolavoro di Aldo Rossi – le "facciate", la grande partecipazione internazionale, la mostra su Ridolfi.

Io ho cominciato a non essere più solo uno studente e un aspirante architetto solo pochi mesi dopo quella mostra, quando pubblicai il mio primo articolo da "aspirante critico" sul Manifesto. Immagino che lo strano intreccio di quegli anni tra intensità politica, centralità dell'architettura, potenza comunicativa espressa per la prima volta proprio dalla biennale portoghese abbiano avuto un ruolo nello spingermi verso un mestiere "critico". In ogni caso negli anni successivi mi sono trovato sempre più spesso a riguardare a quell'episodio con gli occhi dell'addetto ai lavori e ho riconosciuto con sempre più consapevolezza la grande intuizione di Portoghesi nel mettere per una volta l'architettura sulla stessa lunghezza d'onda della società e del mondo. La Biennale dell'80 – oltre a segnare la nascita del Settore Architettura della Biennale – è un punto di svolta importante. La Via Novissima peraltro non è solo il

manifesto del postmoderno più allegramente (cinicamente?) rivolto alla "presenza del passato". E' stato – insieme alla Triennale di Rossi del 1973 – il punto di partenza per le ricerche di moltissimi autori, basta pensare a Koolhaas, Gehry e molti altri partecipanti di quella "parata", che da allora in poi si sarebbero impegnati a espandere e spingere in avanti, e non all'indietro, i limiti della modernità.

Naturalmente non va dimenticato anche il clima politico in cui si svolgeva la prima Biennale di Architettura, quando la fase terminale delle *utopie* e delle speranze di cambiamento *radicale* era ormai cominciata da un pezzo. Portoghesi coglie anche questo e cavalca allegramente l'onda, in una città che della trasformazione iper-riformista (craxiana) della sinistra italiana era una delle culle e portando a Venezia anche la forza delle sue alleanze romane.

Lei fu spettatore della Strada Novissima? Qualche opinione sulle opere esposte? La manifestazione in generale? Teatro del Mondo e la partecipazione di Rossi?

Come dicevo prima, ho visitato la Biennale di Portoghesi come studente. Qualche mese dopo ho cominciato a scrivere di architettura su un quotidiano molto particolare come "Il manifesto" e due anni dopo la mia tesi di laurea fu esposta nella mostra (architettura islamica) che chiudeva il quadriennio di direzione Portoghesi al settore architettura della Biennale. Ho ricordi vaghi. Come dicevo prima, eravamo colpiti soprattutto dalle proposte più estreme, sia in senso "neostoricista" – il GRAU, Gordon Smith, Venturi, Stern, che in senso più concettuale e sur-modernista – Koolhaas, Gehry, lo stesso Purini eccetera. Il Teatro del Mondo era un'opera enigmatica, che tutto sommato riuscì – penso che Rossi volesse questo – a rimanere distante dalla polifonia delle presenze alle Corderie. Un'opera subli-

me, ma anche sublimemente gravata di contraddizioni legate all'idea di contesto, a quella di permanenza (?). Come dicevo prima, la mostra comprendeva anche tre omaggi specifici, a Gardella, Ridolfi e Philip Johnson, che avevano un ruolo importante per definire i confini concettuali del progetto di Portoghesi.

Ritiene che molti dei protagonisti di allora siano rimasti cristallizzati a quel periodo o dimensione? Chi ha scelto, secondo lei, strade diverse e altrettanto interessanti?

Tutt'altro. Direi che la Biennale dell'80 fu per quasi tutti i partecipanti un ottimo punto di partenza, a parte forse per lo stesso Portoghesi e per qualche architetto anglo-sassone dal gusto particolarmente corrotto. Non è difficile ricordare la ricchezza delle ricerche successive di Stirling, dello stesso Venturi, di OMA, di molti altri. In Italia non c'era uno spazio culturale per un'architettura votata all'imitazione del passato – ne abbiamo già tanto di quello vero - e questo impedì alla Via Novissima di fare troppi danni. Fu piuttosto un enzima importante per rilanciare la centralità operativa dell'architettura. In più garantì alla Biennale di Venezia il ruolo che tra alti e bassi non ha più perduto di punto di incontro più importante per la comunità architettonica globale. Forse è proprio la natura variabile e multiforme dell'architettura postmoderna – contro una sua lettura strettamente anti-moderna – che fa sì che oggi ci sia spazio per uno strano revival della versione più vintage del postmodernismo (per esempio: <http://www.dezeen.com/2015/08/13/sam-jacob-opinion-postmodernism-revival-we-are-all-postmodern-now/>)

Come interpreta il fenomeno del Postmodernismo, di cui questa mostra è un po' il manifesto?

Non è una domanda alla quale si possa rispondere in poche righe. Diciamo che se fosse un'intervista a un giornale diremmo che il Postmodernismo è una definizione che non può corrispondere a un atteggiamento comune e coerente di un gruppo di architetti, ma che è una condizione storica (filosofica e letteraria) che rileggiamo in qualche modo anche nel mondo delle "lingue" architettoniche tardonovecentesco. Quello che gli invitati di Portoghesi avevano in comune era una qualche forma di ribellione alla versione dogmatica del modernismo insieme alla consapevolezza della natura post-ideologica che l'architettura andava assumendo negli ultimi decenni del XX secolo. Il postmodernismo era anche la certificazione finale della libertà assoluta della relazione tra significante e significato, forma e contenuto, vale a dire di una cosa che gli architetti italiani hanno sempre saputo, almeno a partire dal fascismo: alla faccia di Gropius si poteva essere esteticamente progressisti e politicamente reazionari. Gli architetti postmodernisti all'inizio cercano di rovesciare questo paradigma, proponendosi come esteticamente reazionari e politicamente progressisti. Ma la cosa non funziona mai bene fino in fondo ;-). In ogni caso, visto con gli occhi di oggi, e imparando soprattutto da Venturi, il postmoderno non è altro che l'ingresso in una fase matura e aperta (e probabilmente più individualista) del modernismo, alla luce di nuovi rapporti tra architettura, politica e società.

E il tema della Storia accentuato da Portoghesi, evidenziato poi nel titolo e tema della Biennale "La Presenza del Passato"?

Mah, tutto sommato era propaganda. Non credo che l'architettura italiana si sia mai veramente dimenticata della storia (salvo qualche eccezione radicale). Anche

se in alcune fasi le avrebbe fatto davvero bene ;-)

Cosa pensa di Paolo Portoghesi?

Penso che la Biennale di Portoghesi sia stata davvero molto importante e che gliene vada reso merito, per tutte le ragioni che ho scritto prima. Poi (in realtà molto prima) c'è un bellissimo libro su Roma Barocca, una certa generosità e una capacità molto sviluppata (anche troppo) di interagire con la società civile e politica.

La questione della città contemporanea? Come la postmodernità ha influenzato le strade del contemporaneo? apporti positivi e/o negativi.

Cara Arianna, lei fa domande un po' troppo ampie ;-). Come sa la mia generazione ha dedicato molto tempo e molte energie allo studio dei fenomeni della città contemporanea. Diciamo che nonostante le premesse "restaurative" il ritorno al focus sull'oggetto architettonico e sulla sua capacità comunicativa hanno finito per contribuire a creare il clima adatto alla dissoluzione della città e dell'idea di progetto urbano che poi si è chiaramente affermata negli anni novanta. Una città costruita per oggetti parlanti può essere benissimo coerente con il posturbanesimo contemporaneo. Il postmoderno ha contribuito a creare le condizioni anche per questo.

What do you remember about or what can you tell me about Biennial 1980, "The Presence of the Past"? What is the meaning you give to that historical event or in general in that historical period?

The Biennale was a watershed event. it was the biggest and most international exhibition to present the latest emerging trends in architecture. you can find many of the many of the root issues already examined in the exhibition held at the 1973 Milan Triennale.

Have you had the possibility to visit the Biennial and the Strada Novissima? Which facades did you prefer?

No, the first biennial i visited was in 1985 directed by Aldo Rossi.

Of course, you know the Rossi's Teatro del Mondo. what do you think about this ephemera architecture and what is his meaning in the event? What do you think about Aldo Rossi?

Rossi was my design professor for 1 semester at the IAUS in NYC. he was a brilliant writer, artist and theorist. his architecture does not age well.

What your opinion about the phenomenon of Postmodernism? The Portoghesi's Biennial was a manifest of this architectural movement.

Everything by the 1960s was dragged into the post-modern debate, whether or not it appeared traditional, vernacular, pop, or techno-pop. what changes with Portoghesi is that this new perspective on architecture begins to dominate the major universities, fundamentally changing the way architecture education would evolve.

In the Strada Novissima, many important architects of the contemporary architectural scene took part in the exhibition. you

believe that many of them have remained crystallized in that time/ dimension? Whom of them has taken different ways, just as interesting?

Rem was part of that initial project.. it would take him a couple decades to resurface as a star architect. the participating architects succeeded in making post modern styled architecture mainstream, and if you look around any city suburb, the majority of today's popular architecture still carries their influence.

The history theme underlined by Portoghesi?

It was part of the general trend against high modernism.

And the focus on the contemporary city and its problems, in contrast with modern thoughts?

High modernism produced a great number of urban failures. theirs was an attempt to understand and correct what they considered modernism's greatest defects.

What do you think about Paolo Portoghesi?

Don't know him personally but he is not the same as Aldo Rossi. i actually like his mosque in Rome.

BIBLIOGRAFIA

- G. Casoni, *Breve storia dell'Arsenale. Note e cenni sulle forze militari, marittime e terrestri della Repubblica di Venezia*, Antonelli, Venezia 1847.
- A. Bressan, *L'Arsenale di Venezia e la sua importanza per la città e per lo Stato*, Venezia, 1866.
- F. Lane, *Storia di Venezia*, Torino 1978.
- S. Giedion, *Spazio, tempo e architettura*, Hoepli, Milano 1945.
- N. Pevsner, *I pionieri del Movimento Moderno da William Morris a Walter Gropius*, Rosa e Ballo Editori, Milano 1945.
- I. Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Edizioni La Rete, 1957.
- H. Sedlmayr, *La rivoluzione dell'arte moderna*, Garzanti, Milano 1958.
- L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1960.
- M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968.
- C. Jencks, G. Baird, *Meaning in Architecture*, Barrie & Rockliff, London 1969 (trad. It. *Il significato in architettura*, Dedalo Libri, Bari 1992).
- R. Stern, *New directions in american architecture*, G. Braziller, New York 1969 (Trad. It. *Orientamenti nuovi nell'architettura americana*, Electa, Milano 1970).
- C. Jencks, *Modern movements in architecture*, Penguin books, Harmondsworth (Middlesex) - Baltimore (Maryland) 1973.
- P. Portoghesi, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1974.
- A proposito del Mulino Stucky*, Alfieri, Venezia 1975.
- Architectural Design*, "Post-Modernism", vol. 47, no. 4, 1977.
- P. Blake, *Form Follows Fiasco*, Brown and Co., Boston 1977.
- C. Jencks, *The language of post-modern architecture*, Academy, London 1977.
- Europa/America: Architettura urbana, alternative suburbane [Catalogo della Mostra ordinata dal Settore Arti Visive e Architettura della Biennale di Venezia 1976]*, La Biennale di Venezia, Venezia 1978.
- Lotus International*, "Ricerche Formali", no. 25, 1979/IV.
- A. Rossi, *Il progetto per il «teatro del mondo»*, in *Venezia e lo spazio scenico*, La Biennale di Venezia, Venezia 1979.
- R. Bonicalzi (a cura di), *Intervista ad Aldo Rossi: realizzata in occasione della Mostra di disegni e progetti di A. Rossi a Pescara, nel giugno-luglio 1979*, CLUA, Pescara 1979.
- Venezia e lo spazio scenico: Mostra a Palazzo Grassi in occasione del Carnevale del Teatro*, La Biennale di Venezia, Venezia 1979.
- Abitare*, no. 189, Novembre 1980.
- A. Branzi, *Moderno postmoderno millenario. Scritti teorici 1972-1980*, Alchymia, Milano 1980.
- Controspazio*, "La Presenza del Passato" numero speciale dedicato alla I Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, edizioni Dedalo, anno XII, numeri 1-6, 1980.
- A. De Bonis, G. Valeria Grilli, S. Lo Nardo (a cura di), *Ernesto Basile architetto: Corderia dell'Arsenale*, Settore architettura, la Biennale di Venezia, Venezia 1980.
- Domus*, "La Presenza del Passato", no. 605, Aprile 1980.
- Domus*, no. 610, Ottobre 1980.
- K. Frampton, *Modern Architecture: a critical history*, Thames and Hudson, London 1980 (trad. It. *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1982).
- C. Jencks, *Late-Modern Architecture and other essays*, Rizzoli, New York 1980.
- La presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia 80, Electa Editrice, Milano 1980.
- Le avanguardie, il modernismo, il postmodernismo*, in "Casabella", nn. 463/464, novembre/dicembre 1980.
- T. Maldonado, *Il Movimento Moderno e la questione "post"*, in "Casabella", nn. 463/464, novembre/dicembre 1980.
- P. Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Bari 1980.
- A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1980.
- A. Rossi, *Il teatro del mondo da Venezia a Dubrovnik*, Ater-La Biennale di Venezia, Bologna-Venezia 1980.
- B. Radice (a cura di), *Elogio del banale*, Alchymia, Milano 1980.
- The Architectural Review*, vol. 68, no. 1003, Settembre 1980.
- A+U (*Architecture and Urbanism*), Focus "Venice Biennale", no. 125, Febbraio 1981.
- P. Arnell, T. Bickford, *Robert A. M. Stern 1965-1980: toward a modern architecture after modernism*, Rizzoli, New York 1981.
- E. Bonfanti, *Architettura moderna e storia dell'architettura* (1969), ora in *Scritti di architettura*, Clup, Milano 1981.
- G. D'Amato, I. Prozillo, *L'espressione "Movimento Moderno"*, in "Op. cit.", n. 52, settembre 1981.
- L'après modernism: La présence de l'histoire: La Biennale di Venezia (settore architettura 1980)*; Festival d'Automne, Editions du Moniteur, Parigi 1982.
- M. Waisman, *Futuro senza nostalgia*, in "Casabella", nn. 474/475, novembre/dicembre 1981.
- B. Zevi, *Contro il neo-accademismo*, in "Casabella", nn. 474/475, novembre/dicembre 1981.
- AA. VV., *Presents of the past: revisiting the 1980 Venice Biennale*, in "Architectural Design", vol. 52, no. 1-2, 1982.
- Archetype: The Magazine of Architecture and other Arts*, "Special issue on "The Presence of the Past" – The International Architecture Exhibition from the 1980 Venice Biennale in San Francisco", 1982.
- Architectural Design*, "Free-Style Classicism", vol. 52, no. 1-2, 1982.
- W. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, Phaidon Press Limited, London 1982 (trad. It. *L'architettura moderna del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1999).
- C. Jencks, *Architecture today*, Harry N. Abrams, New York 1982.
- P. Portoghesi, *L'angelo della storia: teorie e linguaggi dell'architettura*, Laterza, Bari 1982.
- P. Portoghesi, *Postmodern: l'architettura nella società post-industriale*, Electa, Milano 1982.
- A. Prandi, M. Brusatin (a cura di), *Aldo Rossi, Teatro del mondo*, Cluva Libreria Editrice, Venezia 1982.
- G. Bellavitis, *L'Arsenale di Venezia – storia di una struttura urbana*, Padova 1983.
- R. Chirivi, *L'arsenale dei veneziani*, Venezia, 1983.

- R. Banham, *The Academic Arrival of Postmodernism*, AIA Journal, vol. 73, no. 8, agosto 1984.
- E. Concina, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia - tecniche ed istituzioni dal medioevo all'età moderna*, Milano 1984.
- B. Zevi, *Comunicare l'architettura*, SEAT, Torino 1984.
- P. Gennaro, L. Testi, *Progetto Arsenale – Studi e ricerche per l'Arsenale di Venezia*, Venezia 1985.
- G. Massobrio (a cura di), *I nuovi architetti italiani*, Laterza, Bari 1985.
- Postmodern Visions: Drawings, Paintings, and Models by Postmodern Architects*, ed. By Heinrich Klotz, Abbeville Press, New York 1985.
- C. Jencks, *What is Post-Modernism?*, St. Martin Press, New York 1986.
- C. Olmo (a cura di), *Aldo Rossi: disegni di architettura, 1967-1985*, Mazzotta, Milano 1986.
- D. Watkin, *A History of Western Architecture*, Watson-Guptill Publications, New York 1986 (trad. It. *Storia dell'architettura occidentale*, Zanichelli, Bologna 1990).
- A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi architetture 1959-1987*, Electa, Milano 1987.
- P. Gennaro (a cura di), *L'arsenale riordinato: nuovi progetti per Venezia*, Arsenale, Venezia 1987.
- C. Jencks, *Post-modernism: the new classicism in art and architecture*, Rizzoli, New York 1987.
- J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1987.
- J.-F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano 1987.
- M. Pisani, *Dove va l'architettura*, Editori riuniti, Roma 1987.
- R. Smith, *Post-modern e Supermanierismo*, Laterza, Roma 1987.
- Venti anni di restauri a Venezia '66-'86*, Torino 1987.
- A. Donaggio, *Biennale di Venezia. Un secolo di Storia*, dossier in "Art E Dossier", no. 26, luglio-agosto 1988.
- R. Stern, *Modern Classicism*, Thames and Hudson, London 1988 (Trad. It. *Classicismo moderno*, Di Baio Editore, Milano 1990).
- A. Mendini, *Alessandro Mendini*, G. Politi, Milano 1989.
- M. Pisani, *Tendenze nell'architettura degli anni '90*, Dedalo, Bari 1989.
- M. Pisani, *Dialogo con Paolo Portoghesi: per comprendere l'architettura*, Officina, Roma 1989.
- L. Funari, *Robert A. M. Stern: modernità e tradizione*, Edizioni Kappa, Roma 1990.
- J. Joedicke, *Storia dell'architettura moderna dal 1950 ad oggi*, Hoepli, Milano 1990.
- R. De Fusco, C. Lenza, *Le nuove idee di architettura: storia della critica da Rogers a Jencks*, Etaslibri, Milano 1991.
- R. Stern, *Robert A.M. Stern: selected works*, St. Martin's Press, New York 1991.
- G. Zanelli, *L'arsenale di Venezia*, Venezia, 1991.
- F. Irace, *Storie e storiografie dell'architettura contemporanea*, Jaca Book, Milano 1992.
- M. Pisani, *Paolo Portoghesi: opere e progetti*, Electa, Milano 1992.
- B. Zevi, *Sterzate architettoniche: conflitti e polemiche degli anni Settanta-Novanta*, Dedalo, Bari 1992.
- AA. VV., *Aldo Rossi: drawings and paintings*, Princeton Architectural Press, New York 1993.
- J. M. Montaner, *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona 1993 (trad. it. *Dopo il Movimento Moderno. L'Architettura della seconda metà del Novecento*, Laterza, Bari 1996).
- R. Poletti (a cura di), *Atelier Mendini. Una utopia visiva*, Fabbri, Milano 1994.
- P. Gennaro, *Le fabbriche dell'Arsenale: per una operante indagine sull'architettura degli antichi cantieri di Venezia*, Milano, 1996.
- B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1996.
- L. Benevolo, *L'Architettura nell'Italia contemporanea*, Laterza, Bari 1998.
- G. Fanelli, R. Gargiani, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma – Bari 1998.
- S. Farinato, *Per Aldo Rossi*, Marsilio, Venezia 1998.
- C. Gavinelli, *Architettura contemporanea. Dal 1943 agli anni '90*, Jaca Book, Milano 1998.
- P. Portoghesi, *I grandi architetti del Novecento. Una nuova storia dell'architettura contemporanea attraverso le personalità e le opere dei protagonisti*, C. Di Stefano, M. Pisani (a cura di), Newton & Compton, Roma 1998.
- A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi: tutte le opere*, Electa, Milano 1999.
- V. Fontana, *Profilo di Architettura italiana del Novecento*, Marsilio, Venezia 1999.
- E. N. Rogers, *Il senso della storia. Continuità e discontinuità*, Edizioni Unicopli, Milano 1999.
- F. Tentori, *L'architettura contemporanea. In dieci lezioni (dividendo per undici)*, Gangemi Editore, Roma 1999.
- V. Magnago Lampugnani, *Dizionario Skira dell'architettura del Novecento*, Skira, Milano 2000.
- C. Olmo (a cura di), *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, 6 vol., Umberto Allemandi & C., Torino – London 2000.
- S. Polano, *Mostrare: l'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra immagine, Milano 2000.
- P. Portoghesi, *I grandi architetti del Novecento: una nuova storia dell'architettura contemporanea attraverso le personalità e le opere dei protagonisti*, Newton & Compton, Roma 2000.
- H. Chen, F. Calzolaio (a cura di), *Progetti per l'Arsenale di Venezia*, Venezia 2001.
- D. Dickmann (a cura di), *Saper credere in architettura. Ventinove domande a Paolo Portoghesi*, CLEAN, Napoli 2001.
- G. Massobrio, M. Ercadi, S. Tuzi, *Paolo Portoghesi architetto*, Skira, Milano 2001.
- G. Malacarne, P. Montini Zimolo (a cura di), *Aldo Rossi e Venezia. Il teatro e la città*, Edizioni Unicopli, Milano 2002.
- A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo: nove lezioni di architettura*, GLF editori Laterza, Roma 2002.
- V. Pastor, *Arsenale e/è museo: due modi per un uso unitario*, 25 gennaio 2001, "Insula Quaderni", n. 11, anno IV, Venezia 2002.
- P. Posocco, G. Radicchio, G. Rakowitz, *Scritti su Aldo Rossi: «care architetture»*, Umberto Allemandi&C., Torino 2002.
- M. Tafuri, *Storia dell'Architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 2002.
- U. Barbieri, G. Bertolotto (a cura di), *Aldo Rossi Teatro del Mondo. Modello*, Alinea Editrice, Firenze 2004.
- A. Dina (a cura di), *La rinascita dell'Arsenale, la fabbrica che si trasforma*, Venezia 2004.
- R. Moneo, *L'apparenza come realtà. Considerazioni sull'opera di Aldo Rossi*, in ID, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Allemandi, Torino 2004, vol. II.
- L. Parmesani (a cura di), *Alessandro Mendini: scritti*, Skira, Milano 2004.
- L. Altarelli, *Light city*, Meltemi, Roma 2006.
- A. Bruno Jr., *Percorsi dell'architettura contemporanea*, Carocci, Roma 2006.
- F. Gottardo, *Paolo Portoghesi. Architettura e memoria: Teoria, progettazione, dibattito sulla città, arti visive*, Gangemi

- Editore, Roma 2006.
- G. Zanelli, *Guida per l'Arsenale di Venezia*, Venezia, 2006.
- R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- L. Benevolo, *L'Architettura del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea II 1945-2008*, Einaudi, Torino 2008.
- F. Gottardo, *Paolo Portoghesi: architetto*, Gangemi, Roma 2008.
- A. Trentin, *La lezione di Aldo Rossi*, Bononia University Press, Rastignano (BO) 2008.
- Il Teatro del Mondo edificio singolare, omaggio ad Aldo Rossi*, La Biennale di Venezia, Venezia 2010.
- La Biennale di Venezia. 12° Mostra Internazionale di Architettura. People meet in architecture*, Catalogo della mostra, Edizioni La Biennale, Venezia 2010.
- A. Levy, W. Menking, *Architecture on display: on the history of the Venice Biennale of Architecture*, Architectural Association, London 2010.
- C. Menichelli, *Il recupero del patrimonio archeologico-industriale dell'Arsenale di Venezia. L'attività della Soprintendenza*, Rivista AIPAI Patrimonio industriale 06, Anno IV – Ottobre 2010.
- A. Muntoni, *Lineamenti di Storia dell'Architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- C. Jencks, *The Story of Post-Modernism. Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, Wiley, London and New York 2011 (trad. It. *Storia del Post-modernismo. Cinque decenni di ironico. Ironico e Critico in architettura*, Postmedia Books, Milano 2014).
- Architectural Design*, Special Issue “Radical Post-Modernism”, vol. 81, no. 1-2, 2011.
- V. Martini, *Just another exhibition. Histories and politics of biennials*, Postmediabooks, 2011.
- G. Pilla, B. Rosada, *Biennale a confronto: Venezia 2011*, Mondadori, Brescia 2011.
- G. Poletti, *L'autobiografia scientifica di Aldo Rossi. Un'indagine critica tra scrittura e progetto di architettura*, Mondadori, Milano 2011.
- L.-C. Szacka, *Historicism versus Communication: the Basic Debate of the 1980 Biennale*, *Architectural Design*, vol. 5, settembre-ottobre 2011.
- P. Bernitsa, *Paolo Portoghesi: la tradizione come avvenire*, Gangemi, Roma 2012.
- G. Celant, *Aldo Rossi. Teatri*, Skira, Milano 2012
- La Tendenza. Architectures Italiennes 1965-1985*, Editions du Centre Pompidou, Parigi 2012.
- R. Moneo, *L'altra modernità: considerazioni sul futuro dell'architettura*, Marinotti Milano 2012.
- L.-C. Szacka, *Exhibiting the Postmodern : three narratives for a history of the 1980 Venice Architecture Biennale*, University College London, 2012.
- M. Biraghi, A. Ferlenga, *Architettura del Novecento*, Einaudi, Torino 2013.
- L.-C. Szacka, T. Weaver, *In Conversation with Massimo Scolari*, AA files 65, 2013.
- P. Bernitsa, E. Valeriani (a cura di), *A colloquio con Paolo Portoghesi*, Gangemi, Roma 2014.
- La Biennale di Venezia. 14° Mostra Internazionale di Architettura. Fundamentals*, Catalogo della mostra, Edizioni La Biennale, Venezia 2014.
- L.-C. Szacka, *La Biennale de Venise 1976, Le Mouvement modern en discussion*, Marnes, vol. 3, 2014.
- J. I. Linazasoro Rodriguez, *La memoria dell'Ordine: paradossi dell'architettura moderna*, LetteraVentidue, Siracusa 2015.
- A. Monestiroli, *Il mondo di Aldo Rossi*, LetteraVentidue, Siracusa 2015.
- S. Micheli, L.-C. Szacka, *Paolo's triangolo*, AA files 72, giugno 2016.

PAGINE WEB

<http://www.abitare.it>
<http://www.alchimiamilano.it>
<http://www.archplus.net>
<http://www.arte.rai.it>
<http://www.artribune.com>
<http://www.ateliermendini.it>
<http://www.dam-online.de>
<http://www.domusweb.it>
<http://ffmaam.it>
<http://www.festivalarchitettura.it>
<http://www.fondazionealdorossi.org>
<http://www.fondazionemaxxi.it>
<http://www.francoraggi.com>
<http://www.labiennale.org>
<http://www.leacatherineszacka.com>
<http://www.ramsa.com>
<http://www.szhkbiennale.org>
<http://www.tgsarch.com>
<http://www.vam.ac.uk>
<http://venturiscottbrown.org>

ARCHIVI CONSULTATI

Biennale di Venezia, Archivio Storico di Arte Contemporanea (ASAC), Fondo Storico, Marghera, Italia.

Archivio personale di Paolo Portoghesi, Calcata, Italia

Archivio personale di Franco Raggi, Milano, Italia.

Archivio personale di Alessandro Mendini, Milano, Italia.

Fondazione Aldo Rossi, Milano, Italia.