

SILENZIOSE AVANGUARDIE/1

di Luigi Prestinenza Puglisi

ARIA NUOVA

1. Nuove Prospettive

Febbraio 2000: va di moda il minimalismo. I segnali sono molteplici, ne citiamo quattro. Al MoMA di New York la mostra "The Un-Private House", svoltasi dal luglio all'ottobre del 1999, illustra i piaceri di un'architettura tanto scarna da sembrare non costruita. Il fascicolo monografico de L'architecture d'aujourd'hui di luglio 1999 è dedicato al tema "minimal". Il testo *Minimalism* di James Meier ricostruisce il panorama delle ricerche figurative di artisti quali Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris Sol Lewitt. Vi sono, infine, il libro *Supermodernism* (1998) di Hans Ibelings, e *Minimalisms* (2000) di A. Zabalbeascoa e J.R. Marcos, che cercano di costruire una genealogia del purismo contemporaneo, ritrovandone gli antecedenti in Mies, il maestro riconosciuto di Toyo Ito e Rem Koolhaas, e riscontrandone una tappa significativa nel concorso del 1992 organizzato dalla rivista *Japan Architect* e avente per tema la realizzazione di una casa senza alcuno stile (House with no Style Competition). Che ci sia bisogno di una pausa rispetto agli eccessi barocchi degli ultimi dieci, anzi venti anni, lo testimoniano anche le riviste di moda e arredamento con servizi in cui la parola *minimal* ritorna ossessivamente. La nuova cinematografia: niente effetti speciali, vietata l'elaborazione separata di testi e immagini, banditi i filtri, basta ai film di genere, cinepresa in spalla. La ricerca artistica: orientata su un linguaggio fatto di pochissime cose quali gesti, immagini o frammenti tratti dalla realtà di tutti i giorni.

Il ritorno della semplicità, in architettura, segna la fine di un equivoco: che il decostruttivismo, un fenomeno estremamente vitale e interessante ma non privo di eccessi figurativi, sia la strada obbligata per dare una forma tangibile alla complessità dei fenomeni contemporanei e il mezzo privilegiato per introdurre l'estetica della civiltà elettronica all'interno della costruzione.

L'equivoco è probabilmente basato su un malinteso. E cioè che l'architettura abbia il dovere di esprimere attraverso simboli di facile e immediata comprensione il mondo che ci circonda. Motivo per il quale le forme più che risolvere i problemi tendono a rappresentarli. L'universo è complesso? Tali saranno gli spazi di un edificio. Gli scienziati lavorano sulla teoria del caos? Le articolazioni saranno sghembe, oblique, frattali. Si orecchiano cambiamenti nelle discipline filosofiche? Immagini inquietanti materializzeranno l'assenza di punti di riferimento. Va di moda il pensiero debole o il poststrutturalismo? Si decostruiscono gli spazi come fossero concetti. I risultati di questo tipo di approccio sono spesso caricaturali: il filosofo Jean-François Lyotard ha più volte ripetuto che il post-modernismo in architettura non ha niente a che vedere con il post-moderno come corrente di pensiero. Oppure, nel migliore dei casi, deludenti: l'inventore della decostruzione Jacques Derrida per quanto affascinato dalle ricerche di Bernard Tschumi, Daniel Libeskind e Peter Eisenman ha

avuto con quest'ultimo non pochi motivi di polemica a proposito di un comune progetto per il parco de La Villette nel quale il filosofo avrebbe dovuto occuparsi anche di architettura e, viceversa, l'architetto avrebbe tentato di fare filosofia.

Oltre al malinteso concettuale ve n'è uno di ordine pratico. Tendiamo a sopravvalutare un aspetto in fondo marginale del computer -la possibilità di gestire forme complesse- trascurando potenzialità, ben più interessanti, offerte dalla società elettronica. Questo equivoco è avallato anche dal fatto che gli architetti i quali hanno formato o risentono del clima decostruttivista hanno ampiamente utilizzato il computer nelle loro rappresentazioni. Frank Owen Gehry, per esempio, usa Catia, un programma messo a punto per la realizzazione di modelli nell'industria aeronautica. Eisenman distorce mediante programmi che gestiscono attrattori, le forme dei propri progetti. E alla grafica computerizzata ricorrono Massimiliano Fuksas, Coop Himmelb(l)au, Daniel Libeskind, RoTo, Morphosis.

Ma l'uso decostruttivista del computer è per così dire strumentale. Fuksas anticipa il progetto con un dipinto eseguito con tecniche miste e affianca la formalizzazione informatica con un lavoro manuale sui plastici. Gli elaborati di Coop Himmelb(l)au sono lo svolgimento di uno schizzo a penna o a matita eseguito da uno dei due soci in un momento di trance.

Gehry confessa di non saper utilizzare personalmente il calcolatore. I suoi progetti nascono da schizzi e da plastici di studio - cioè da medium di rappresentazione tradizionali- e sono informatizzati solo in un secondo tempo, per razionalizzarne gli spazi, ma soprattutto per definire un modello tridimensionale da trasmettere ai computer dei produttori dei componenti. Eisenman, anch'egli illetterato nel campo dell'informatica, utilizza programmi CAD ma per ottenere anamorfoosi o geometrie complesse. Cioè per effettuare operazioni che potrebbero - certo con infinita pazienza- essere gestite anche con mezzi tradizionali. Basti guardare un'opera di Francesco Borromini, Guarino Guarini, Filippo Juvara, Bernardo Antonio Vittone o Johan Balthasar Neumann per rendersene conto.

Considerazioni simili possono essere fatte per gli altri progettisti. Del resto, da alcuni anni la gran parte degli studi professionali ricorre al CAD, i tavoli da disegno sono stati messi in soffitta, ma non per questo si può affermare che è radicalmente cambiato il modo di progettare o concepire lo spazio.

Diciamolo a scanso d'equivoci: il lavoro di Eisenman, di Gehry, di Fuksas, di Coop Himmelb(l)au è molto importante e prefigura direzioni di ricerca, numerose ancora da sondare. Come cercheremo di delinearle nelle pagine seguenti. Ma oggi nuove e ancora più radicali opportunità si profilano. L'informatica ha ben altre potenzialità. Per capire quali occorre abbandonare per un istante l'architettura e guardare ad altri campi disciplinari: in particolare all'ingegneria e alla tecnica. Se facciamo questo è soprattutto per un motivo storico. Spesso i grandi cambiamenti dell'architettura sono stati determinati da fenomeni esterni. Che gli architetti hanno dapprima osteggiato, poi non capito, poi utilizzato per motivi economici e, solo alla fine, compreso esteticamente. E' il caso dell'invenzione del cemento armato: dapprima nascosto dietro facciate in stile, poi timidamente utilizzato negli edifici di servizio quali magazzini e garage, successivamente compreso da Auguste Perret e, infine, sperimentato dagli architetti cubisti, futuristi, razionalisti, espressionisti e teorizzato nei cinque punti dell'architettura moderna da Le Corbusier.

Sfogliamo allora il numero dell'11 ottobre 1999 del Time Magazine dedicato alla rivoluzione nel campo delle comunicazioni. Sono raccontate le storie di due personaggi: Steve Mann e Kevin Warwick. Steve Mann è uno scienziato che si sta dedicando da oltre vent'anni ai wearcomp cioè ai computer portatili. Li possiamo portare con noi e ci assistono nelle incombenze quotidiane: per comunicare verbalmente o via E mail, ricevere e inviare immagini, percepire segnali di allarme, attivare elettrodomestici. Schiavitù elettronica? Tutt'altro. Spiega Mann: attraverso i wearcomp è possibile gestire, cioè, indirizzare, ridurre, filtrare o intensificare le informazioni fornite dall'ambiente.

Kevin Warwick, un professore di cibernetica all'università di Reading, ha impiantato nel suo braccio un microchip. Attraverso il quale è in grado di interagire con il proprio ufficio: aprire la porta di ingresso, accendere le luci, attivare il proprio website che gli risponde con un messaggio preregistrato. Continua l'articolo: tra qualche anno i computer portatili saranno enormemente ricercati, funzioneranno mediante un impulso nervoso o un semplice contatto vocale, li porteremo con noi e ve ne sarà uno in ogni elettrodomestico o in ogni componente edilizio, porta, finestra, vasca da bagno o lavandino. Profezia avveratasi a distanza di qualche giorno: quando un'industria di elettrodomestici annuncia l'introduzione sul mercato della prima lavatrice interamente intelligente.

Una terza storia la riporta la rivista Wired. Protagonista Bill Gates che avrebbe arredato la sua nuova casa con schermi giganti che proiettano le immagini che più fanno piacere agli amici, riconosciuti mediante sensori elettronici. Il sistema è in grado, in presenza di numerosi ospiti, di stabilire una gerarchia di preferenze. Dal nome dell'arredatore, che pare sia lo stesso che ha deturpato gli interni del museo Getty di Richard Meier, possiamo pensare che la casa realizzata per Gates non brilli per qualità formali. Così come non necessariamente brillanti dal punto di vista architettonico devono essere l'ufficio di Warwick o gli ambienti attraversati da Mann. Eppure, le sperimentazioni di questi personaggi aprono all'architettura una direzione di ricerca, talmente importante da far impallidire lo splendido museo Guggenheim di Gehry o l'eccellente ampliamento dell'Università di Cincinnati di Eisenman. In tutti e tre i casi, infatti, lo spazio non è più un contenitore delimitato da muri ma diventa il teatro di interrelazioni tra l'uomo e l'ambiente: insomma un insieme vibrante e mutevole in funzione delle esigenze di chi lo abita.

Si concreta quanto previsto quaranta anni addietro da Marshall McLuhan: gli edifici diventano simili a un complesso sistema nervoso; entità sensibili con le quali interagire; oggetti che si adattano al nostro modo di vivere lo spazio, che si trasforma in una nostra seconda pelle.

Conseguenza di questa rivoluzione è la tendenza alla smaterializzazione dei contenitori: i muri da stabili, immobili, sordi a qualsiasi stimolo diventano membrane. Perdono peso, guadagnano in leggerezza, acquistano, esattamente come un sistema nervoso, intelligenza. E, grazie al loro complesso apparato di sensori, si proiettano verso la natura e il contesto circostante di cui, finalmente, riescono a captare creativamente le luci, i suoni, gli odori. L'edificio, in altre parole, diventa parte integrante del sistema naturale con il quale può interrelazionarsi. Cessa la distinzione tra architettura e natura, tra città e campagna. E l'ecologia, da prassi fondata su divieti e privazioni e, soprattutto, su rigide contrapposizioni

(costruito/non costruito, verde/cemento) diventa una disciplina propositiva di nuovi equilibri in cui artificiale e naturale coesistono o -come si dice con la parola "blurring", oggi di moda tra gli architetti- si confondono l'uno con l'altro.

L'incontro tra tecnologia e natura può produrre ricerche formali diversamente orientate. Norman Foster, Richard Rogers, Nicholas Grimshaw, Kenneth Yeang si stanno indirizzando a progettare strutture, interne al formalismo High Tech, in cui la natura con ruolo crescente contribuisce alla gestione climatica dell'edificio, diventando parte integrante, se non prevalente, del suo sistema ambientale. Renzo Piano si sta muovendo verso edifici tecnologicamente avanzati ma realizzati con materiali e tecniche ripresi dalla tradizione costruttiva, anche locale. Greg Lynn e alcuni giovani architetti americani stanno sperimentando forme organiche, prodotte al computer e rivestite con pannelli in alluminio, attrezzati con sistemi fotovoltaici e in cui le finestre sono dotate di un tipo di vetro che può mutare da trasparente a opaco in relazione alle condizioni della luce e dei desideri dei residenti. James Wines da tempo concepisce i muri degli edifici come filtri attraverso i quali realizzare uno scambio di informazioni tra l'ambiente interno e lo spazio naturale. Emilio Ambasz, Guthrie+Buresh, Foreign Office Architects, Duncan Lewis progettano con il verde, intendendolo come un materiale da costruzione che può essere gestito attraverso tecniche sofisticate.

Oltre a ridefinire le opposizioni tra interno e esterno, naturale e artificiale, la rivoluzione informatica mette in crisi le nostre categorie di giudizio artistico. Se lo spazio si trasforma in un insieme di interrelazioni, cessa, infatti, la distinzione tra fruitore e opera e non ha più senso parlare di forma nel senso classico, intesa come cristallizzazione astratta di un'idea. Viene così a mancare uno dei postulati della cultura occidentale: la concezione dell'oggetto estetico strutturato come momento di opposizione -*monumento perenne*, direbbe Orazio- rispetto alla provvisorietà del divenire. Lo capisce, per esempio, Zaha Hadid nel concorso per il nuovo museo di arte contemporanea a Roma. L'edificio proposto non ha più prospetti, è fatto da flussi. Ciò vuol dire che non può essere contemplato da uno o più punti di vista privilegiati, ma deve essere usato. Non più, quindi, materia da percepire attraverso il solo senso della vista -che tende a congelare la complessità del reale in immagini astratte e senza vita- ma un organismo fondato sul coinvolgimento di tutti i sensi che lavorano insieme e che, a loro volta, determinano all'interno dell'opera trasformazioni e aperture di nuovi significati. E così lo spettatore diventa parte integrante del processo artistico e, insieme, l'arte perde il suo statuto iperuraneo per interrelarsi con l'esistenza di chi la fruisce. Forzata a confrontarsi con il mondo degli eventi, all'architettura non resta che tornare a comprometersi con la vita, che del divenire è la manifestazione più vera e più alta, con buona pace di molti critici che vivono con terrore la leggerezza, la mutevolezza, la volatilità.

Per la verità, la ricerca artistica -che da sempre precorre quella architettonica- lavora su questi temi da almeno mezzo secolo. Abbiamo già citato McLuhan; e a intuizioni simili erano arrivati negli anni sessanta e settanta alcuni architetti d'avanguardia: gli Archigram in Inghilterra, i Metabolisti in Giappone, i Situazionisti in Francia, Archizoom e Superstudio in Italia. Oggi, però, queste intuizioni, supportate da maggiori mezzi tecnici e da un più intenso sforzo realizzativo, diventano concrete occasioni produttive. Rem Koolhaas a Karlsruhe progetta una mediateca concepita come un'arena darwiniana in cui le immagini prodotte dalle varie arti si scontrano e si ricompongono secondo variabili configurazioni formali,

coinvolgendo e lasciandosi coinvolgere anche dal contesto esterno. Jean Nouvel nel Centre du Monde Arabe di Parigi realizza una parete il cui disegno cambia secondo il movimento del sole. Toyo Ito inventa un contenitore che si illumina diversamente secondo i rumori e delle luci della città. Tschumi a Fresnoy progetta un centro di studio e di ricerca dove protagoniste non sono le masse murarie ma i possibili usi che queste, attraverso dislocamenti o capovolgimenti spaziali, possono suggerire. Poi vi è la sperimentazione dei giovani tesa a trasformare in spazio le qualità mutevoli delle interrelazioni uomo-ambiente tecnologico, da Preston Scott Cohen a Hariri & Hariri, da Shigeru Ban a MVRDV, da Nox Architect ad Asymptote. E, accanto alle opere di questi artisti, un dato che parla per tutti: anche negli edifici di produzione comune, vale a dire privi di particolari qualità architettoniche, aumenta la leggerezza, il costo della struttura è passato dall'80% al 20% mentre quello degli impianti è salito progressivamente sino al 35%. E tende a crescere con l'avvento dei cosiddetti edifici intelligenti nei quali l'informatica permette nuove forme di controllo ambientale e della sicurezza. Provvisoria conclusione: la forma, intesa in sé e per sé, è oramai un retaggio del passato. Al suo posto si sostituisce il concetto più plastico e durevole di interrelazione, o se volete, di prestazione che altri non è che un termine più tecnico per esprimere il coinvolgimento sensoriale -cioè estetico- tra utente, oggetto e contesto: ciò che nei termini della nostra civiltà elettronica chiamiamo un processo fondato sullo scambio di flussi di informazioni.

2. The Un-Private House

Facciamo un passo indietro e torniamo a The Un-Private House. Esposte ventisei abitazioni realizzate da altrettanti architetti. Alcuni già affermati quali Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, van Berkel & Bos, Herzog & de Meuron, Steven Holl; altri sulla via di diventarlo quali MRVD, Gutrie+Buresh, Hariri & Hariri, Preston Scott Cohen, Shigeru Ban. La scelta della mostra, che -lo ricordiamo- si è svolta nella stessa istituzione che ha ospitato nel 1932 la rassegna sull'International Style e nel 1988 quella sul decostruttivismo, è di puntare l'obiettivo sulle abitazioni private. Il perché è spiegato dal curatore Terence Riley nell'eccellente saggio introduttivo del catalogo: sono spesso i singoli proprietari che, nel costruirsi la loro casa, si affidano a progettisti innovativi e per primi anticipano e sperimentano i cambiamenti che dovranno avvenire nella società. Quindi è facile prevedere che dall'analisi delle ventisei abitazioni si possano intravedere tendenze se non altro in via di formazione. Quali? Innanzi tutto, la messa in discussione della concezione tradizionale della casa intesa come ambito privato, isola di tranquillità, antitesi alla caoticità dello spazio urbano. "La abitazione- scriveva il filosofo Emanuel Kant- è l'unico bastione contro l'incubo del nulla, del buio e dell'oscurità del passato... l'identità dell'uomo è nella residenza". E per Heidegger l'abitare garantisce quel dolce sentimento di seclusione che serve all'uomo per ritrovare le proprie radici e un rapporto autentico con le cose. Niente di tutto questo nei progetti presentati che, invece, sembrano puntare alla realizzazione di una "un-private house", un organismo permeabile alle sollecitazioni che provengono dal mondo esterno. La commistione è anzitutto visiva e avviene attraverso grandi vetrate. Ma sin qui non ci sarebbe granché di nuovo: basta pensare alle case di vetro di Pierre Chareau, di Mies Van der Rohe, di Philip Johnson o alle evanescenti palazzine di Colin, Ward e Lucas rifiutate negli anni trenta dagli abitanti perché troppo trasparenti. Vi è, poi, un complesso coinvolgimento con i media che proiettano all'interno delle mura domestiche lo spazio degli eventi esterni ma anche trasformano l'edificio in una macchina rice-trasmittente in grado essa stessa di produrli. E' il caso del progetto di Hariri & Hariri che introduce presenze virtuali: siano queste i cuochi pescati da internet che aiutano nella preparazione dei cibi o gli ospiti con cui trascorrere le serate; mentre all'esterno le pareti sono pannelli a cristalli liquidi sui quali costruire immagini generate dal computer.

Oppure, come nel progetto di Frank Lupo e Daniel Rowen, gli schermi dei televisori sono collocati in modo tale da poter essere visti da qualsiasi punto della casa per permettere agli abitanti, che lavorano nel mondo finanziario, un rapporto costante con i mercati borsistici. O, ancora, come nell'inquietante progetto di Diller + Scofidio, una telecamera esterna registra, dopo averne selezionato le inquadrature, il paesaggio che poi proietta su finestre virtuali. E, infine, il lavoro di Herzog e de Meuron per la villa museo di un collezionista di media dove quasi tutte le pareti perdono la loro materialità per diventare schermi di proiezione.

Insieme all'uso creativo dei media, si registra, infine, un accentuato processo di disgregazione tipologica con ambienti permeabili e non segmentati. Vi è conseguente scarso interesse per la suddivisione degli spazi interni in camere destinate a funzioni specializzate e per la netta distinzione degli spazi in zone private e pubbliche. E vi è, a livello urbanistico, l'abbandono dell'approccio monofunzionale tipico dell'ideologia dello zoning con l'introduzione anche all'interno dell'abitazione di zone destinate al lavoro e alla produzione.

Quattro fenomeni, di rilevante portata sociale, hanno determinato il fenomeno della un-private house.

Primo: una cultura più disincantata nei confronti della trasparenza. Se Frank Lloyd Wright -rileva Terence Riley- non cessava di ricordare l'importanza della privacy, George Orwell ammoniva contro i pericoli del Grande Fratello e Edith Farnsworth subiva la casa di vetro di Mies van der Rohe, oggi viviamo un mondo dove la messa in scena della propria esistenza è accettata e a volte auspicata. Basti pensare alla tranquillità con la quale si parla al telefonino di fatti privati in luoghi pubblici, al successo delle trasmissioni che mettono in piazza eventi anche intimi, al guardare e all'essere guardati mentre si percorrono strade, piazze o centri commerciali. Voyeurismo e narcisismo sembrano nuove dimensioni dell'uomo metropolitano e sono sicuramente un aspetto, non necessariamente negativo, da considerare nella progettazione degli spazi, anche residenziali.

Secondo: la famiglia tradizionale, quella per capirci composta da due genitori e almeno altrettanti figli, è diventata minoritaria. Crescono il numero dei single e delle famiglie atipiche: coppie senza prole, persone sole con un figlio, amici conviventi, coppie omosessuali. Per questi nuovi nuclei sociali, caratterizzati da modi di vita più informali, spesso dinamici e in ogni caso maggiormente proiettati verso il mondo esterno, hanno poco senso suddivisioni gerarchizzate e cubicolari degli spazi. Afferma uno dei ventisei progettisti, Scogin Elam: " non vi sono più stanze ma solo situazioni". Conseguentemente la tipologia più appropriata sembra diventare quella del loft, l'unico ambiente schermato da partizioni mobili. E anche nei casi in cui la distribuzione sia ancora fondata sulla individuazione di specifici ambienti questi si compenetrano tra loro realizzando un continuum: blurring, come dicevamo prima, e flessibilità sono le parole chiave della nuova architettura.

Terzo: l'introduzione su vasta scala, grazie alle nuove tecnologie, del lavoro a casa. Se prima erano pochi professionisti che affiancavano abitazione e studio, oggi grazie ai personal computer e alla telematica, è possibile trasformare qualunque scrivania in una succursale dell'ufficio. Da qui l'interesse per il telelavoro e le proposte il cui obiettivo, come nel caso di alcuni progetti in mostra, è il miglioramento della qualità del microambiente di vita e la gestione all'interno dell'alloggio di attività lavorative complesse.

Quarto: vi è una minore attenzione al simbolismo della casa, intesa come rifugio e protezione dal mondo esterno. E una certa insensibilità nei confronti della retorica del focolare che porta i progettisti ad un programmatico brutalismo che può spingersi sino alla dichiarata insensibilità per gli aspetti psicologici e funzionali legati al concetto di domesticità. Afferma il critico Herbert Mushamp: forse al giorno d'oggi occorre progettare " a shelter from shelter", cioè un rifugio che ci protegga dall'idea della casa-rifugio. Si rispolvera così una tradizione che ha dei precedenti nell'asettica ideologia formale di parte del movimento moderno ma che, nel suo snobismo esclusivista, ha un sicuro riferimento nella House n.6 di Peter Eisenman, un progetto realizzato nel 1975, dove la sublimità degli spazi è direttamente proporzionale alla loro scarsa fruibilità. E' questo, per esempio, il caso delle abitazioni di Shigeru Ban, l'immagine di una delle quali è proposta alla mostra del MoMA, nelle quali l'arredamento è pressoché bandito, i muri scompaiono e anche gli

ARCH'IT files <<http://www.architettura.it/files>>

igienici sono lasciati in vista in nome della libertà -openesess and freedom- della vita contemporanea.

3. Moebius o Mies

Va di moda, dicevamo, il minimalismo. Ma, in realtà, come afferma acutamente Riley nella introduzione al catalogo di The Un-Private House, due tendenze si fronteggiano: una punta sulle forme bloboidali (da blob, che significa goccia, macchia, grumo); l'altra sulle prismatiche. La prima ricerca spazialità liquide e si rifà alle geometrie topologiche introdotte da Moebius. La seconda è affascinata dalle trasparenze, lavora sul quasi nulla, emula il riduzionismo di Mies van der Rohe. Se volessimo dividere in due gli schieramenti non sarebbe difficile collocare da un lato Peter Eisenman, van Berkel & Bos, Greg Lynn, Stephen Perrella, Foreign Office Architects; dall'altro Rem Koolhaas, Toyo Ito, Waro Kishy, Kazuyo Sejima, Bernard Tschumi, Shigeru Ban.

Entrambi le tendenze rispondono agli imperativi estetici della società elettronica. I primi lavorano su superfici plastiche gestendo forme strutturalmente ambigue dove è difficile individuare il dentro dal fuori, il sopra dal sotto, il volume dalla superficie e dove sono privilegiate le interconnessioni piuttosto che le chiare distinzioni spaziali. L'architettura è per loro una pelle continua, avvolgente, sensibile, che eventualmente può essere resa intelligente attraverso sensori elettronici. E può - pensiamo alle case sperimentali di Greg Lynn - essere prodotta industrialmente variandone la forma in relazione ai desideri degli acquirenti. Esattamente nel modo in cui oggi un paio di scarpe Nike è realizzato su misura attraverso un processo interattivo di scelta.

La seconda tendenza si muove all'interno della scatola. Ma non ne accetta i limiti spaziali e tenta di eroderne la materialità. E' quanto propone di fare Rem Koolhaas che paragona il lavoro dell'architetto nei confronti dell'oggetto architettonico a quello di un galeotto che cerca di liberarsi della palla che ha legata al piede, scavandola con un cucchiaino da the. O quanto ottiene Toyo Ito quando, smembrando i volumi e forando i piani, privilegia il vuoto sul pieno. Oppure quando, producendo immagini volatili o materializzando il percorso dei flussi di informazione che percorrono lo spazio urbano suggerisce la ariosa liquidità che caratterizza il padiglione di Barcellona di Mies.

Appartiene alla prima tendenza la Moebius House realizzata da van Berkel & Bos (UN-Studio). E' una residenza di 550 mq., nei dintorni di Amsterdam, disegnata per una coppia di professionisti che la utilizzano anche come sede della loro attività lavorativa.

Puntuali le loro richieste. Innanzitutto di inserimento nell'ambiente naturale, di eccezionale valore soprattutto in considerazione della vicinanza di un bosco e di un corso d'acqua. Realizzare, poi, una costruzione con un nucleo abitativo tradizionale composto da spazi di soggiorno e camere da letto; due uffici separati tra di loro, uno per ciascun elemento della coppia; un appartamento per ospiti largamente indipendente; un garage per due automobili. Prevedere, infine, spazi a sufficienza per ospitare la collezione di opere d'arte, in prevalenza quadri del gruppo CoBrA.

Il metodo di lavoro che Bern van Berkel e Caroline Bos adottano per dare forma alle richieste del committente è stato da loro già messo appunto in numerosi progetti precedenti e teorizzato, a partire da considerazioni tratte dalle riflessioni di Gilles Deleuze sulle Abstract Machines. Consiste nel rifiutare a priori modelli o tipologie

consolidate dalla tradizione. Viene, invece, organizzato un diagramma piuttosto complesso delle funzioni e delle interrelazioni richieste, e sulle base di questo approntata una forma ad hoc, di alto valore metaforico, tale da rappresentare nello spazio proprio la particolarità del problema analizzato. Esattamente come nei programmi informatici quando, a partire da uno schema espresso nella forma di un diagramma a blocchi, si ricerca, al fine di produrre un'efficace interfaccia con l'utente, la metafora spaziale adatta per organizzare relazioni astratte altrimenti difficilmente esprimibili e gestibili: per esempio le cartelle dei sistemi operativi di Mac e di Windows e anche le finestre, la scrivania, il foglio di lavoro.

In questo caso è la Moebius strip - cioè un nastro piegato a forma di 8, che è insieme volume chiuso e superficie aperta, interno e esterno, oggetto delimitato e insieme di luoghi che quasi si inseguono tra loro - che rende con l'immediatezza della propria immagine la volontà di interrelazione tra spazio domestico e ambiente naturale, il desiderio di autonomia della coppia e, insieme, il flusso delle funzioni che si susseguono all'interno dell'abitazione nel corso delle 24 ore.

La Moebius house provoca un immediato interesse. Bart Lootsma su Domus apprezza il metodo di van Berkel & Bos a tal punto da contrapporlo a quello di Koolhaas: quello diagrammatico dei primi consentirebbe di mettere in luce le peculiarità di ogni singolo caso mentre l'approccio tipologico del secondo porterebbe inevitabilmente alla costituzione di oggetti seriali. E L'architecture d'aujourd'hui ne illustra i presupposti concettuali in un lungo articolo di Axel Sowa.

Il nastro di Moebius, se vogliamo rifarci alla classificazione che distingue tra blob e box, appartiene alla prima categoria. In realtà UN-Studio semplifica il disegno curvo e continuo, che a rigore caratterizza la Moebius strip, per un disegno ancora spigoloso che si discosta dalla logica delle hypersuperfici, mentre molto ricorda ancora le forme frammentate del decostruttivismo. Connie Van Cleef sull'Architectural Review esprime le sue perplessità:

"Sebbene le sovrapposizioni del nastro di Moebius suggeriscano l'organizzazione formale dell'edificio, il modello matematico non è trasferito letteralmente in architettura. L'angolare, spigolosa geometria ha poca corrispondenza con le curve di Moebius". Mentre "ha molto in comune con una scultura inabitabile o con un set cinematografico espressionista e la sua materialità e perversità spaziale poco si conformano con nozioni di gentile e delicata domesticità".

Interviene Joseph Giovannini: la casa è un'architettura di grande intensità poetica che "gestisce la complessità e la differenza all'interno di un gesto unitario". Continua il critico: "L'opera ha un alto valore formale: denuncia che sebbene il mondo sia complesso e forse oltre ogni capacità di comprensione, può essere racchiuso in una qualche forma di ordine".

Fine del decostruttivismo, sia pure in un atteggiamento critico che continua a metabolizzarne l'eredità. La casa che Koolhaas realizza a Floriac, vicino Bordeaux appartiene, invece, al filone miesiano. Koolhaas, come più volte ha avuto occasione di affermare nei suoi scritti, è attratto dal quasi nulla, vale a dire dall'idea percorsa dal Maestro tedesco che l'architettura possa liberarsi dal suo peso, dai suoi vincoli materiali. E a Mies ha dedicato numerosi omaggi: tra questi la ricostruzione alla Triennale di Milano del 1985 del padiglione di Barcellona, curvato per rispondere

ironicamente alla geometria curva della stanza che gli era stata assegnata e anche per rilevarne la fluida spazialità.

La casa di Floriac mostra il suo debito. Per esempio nell'immagine esterna - composta da un lungo muro di recinzione cui si sovrappone l'abitazione con una loggia aperta al paesaggio coronata e sovrastata da una incumbente massa muraria- che ricorda la casa Riehl realizzata nel 1907 dal giovane Mies a Potsdam. Ma il debito è insieme più stringente e meno vincolante di quanto voglia fare apparire l'eclettico architetto olandese.

La casa di Floriac ha una genesi che non si discosta da quella della Moebius House di van Berkel e Bos: nasce dal desiderio di realizzare un capolavoro da parte di una coppia di committenti illuminati che si dedicano a collezionare arte. La storia si snoda, però, diversamente. Marito e moglie si attivano consultando diversi architetti, quando la ricerca è interrotta da un incidente stradale, che causa un grave trauma al proprietario, costringendolo, dopo un lungo percorso riabilitativo, a vivere su una sedia a ruote. Il progetto va lo stesso avanti e infine affidato a Koolhaas. A cui sono richiesti spazi idonei anche alla ridotta mobilità del proprietario e configurazioni spaziali e funzionali tali da sollecitare stimoli e sensazioni: " Ho voluto -confesserà il committente- una casa complessa perché era questa che avrebbe definito il mio universo".

Ribadisce Koolhaas: " La questione non è cosa fare per far star meglio un invalido. E' piuttosto come negare la disabilità". Fedele al proprio metodo di lavoro, che prevede un approccio eminentemente teorico ad ogni problema progettuale, l'architetto olandese organizza un'opera manifesto. Forse la sua migliore sintesi sul tema abitativo.

La casa di Floriac oscilla, per usare la terminologia della mostra del MoMA, tra le polarità del *private* e dell'*un-private*, che rappresentano rispettivamente lo spazio racchiuso e costretto dell'interiorità e quello trasparente e libero dell'esteriorità. Se si osserva lo spazio del cortile o l'ultimo piano destinato alle camere da letto, perimetrato dalla massa muraria e forato da piccoli oblò, la casa appare chiusa in se stessa. Se, invece, l'attenzione si sposta al soggiorno delimitato sui quattro lati da vetrate aperte al paesaggio, si noteranno due espliciti riferimenti. Il primo è al modello della glass house e in particolare alla Farnsworth, realizzata da Mies a Plano in Illinois tra il 1946 e il 1951. Il secondo ai lavori degli architetti radicali Superstudio e Archizoom, che, a cavallo tra gli anni sessanta e settanta, perseguivano la realizzazione di spazi isotropi e aperti nei quali il corpo libero da ogni costrizione, e cioè non ostacolato da muri, tramezzi o impedimenti di sorta, avrebbe potuto liberamente muoversi.

Mies, Archizoom, Superstudio quindi. Ma come estremo di una dialettica di opposti, appunto quella dell'aperto e del chiuso, del compresso e dell'esplosivo, del trasparente e dell'opaco, di cui non è difficile rintracciare gli antecedenti in tutta la produzione precedente dell'architetto olandese. A Villa dall'Ava a Parigi, per esempio, alle vetrate sui quattro lati del soggiorno si contrappongono, al piano superiore, i compressi volumi delle camere da letto. Nelle abitazioni a Fukuoka in Giappone, uno scuro muro bugnato tutela la privacy di case a patio che, però, grazie a coperture svettanti e ondulate, se ne divincolano fluttuando trasparenti verso l'alto. Nella casa di Rotterdam e nella villa vicino Amsterdam gli spazi privati

si raccolgono intorno a introversi pati, uno dei quali è addirittura protetto da una sorta di ponte levatoio, mentre i pubblici si aprono completamente verso l'esterno.

Sull'interesse quasi ossessivo di Koolhaas nel sondare a Floriac una dialettica formale fondata sulle differenze, si sofferma Marc Emery: " l'architetto e il suo cliente hanno fatto in modo che, giocando sistematicamente sulle opposizioni e i paradossi formali, si potesse sviluppare un progetto le cui iniziali complicazioni ne nascondono altre meno ovvie".

Differenti, quasi inconciliabili, sono per esempio i tre livelli della casa: il piano inferiore, con i suoi anfratti scavati all'interno della collina, richiama gli spazi delle caverne; il piano mediano metà al coperto e metà allo scoperto afferma, come abbiamo già visto, il principio della priorità del vuoto e della trasparenza sul pieno e l'opaco; il piano superiore vede protagonisti gli spazi frammentati, separati tra loro da tramezzature concepite, a loro volta, secondo due opposte strategie: implode in un nucleo centrale nell'appartamento dei genitori, esplose sino a rincorrersi tra loro nell'appartamento dei figli.

Giocata sulle opposizioni - in questo caso tra stabilità e precarietà- è anche la struttura. La casa colpisce per il suo virtuosismo tecnico: il grande sbalzo ma anche l'imponente terzo piano che suggerisce l'idea di una grande trave in cemento armato. A questi segni forti si contrappongono particolari inquietanti: i piani leggermente sfalsati tra loro che comunicano la sensazione di un'insieme disarticolato, quasi slegato; l'uso di pilastri a sezione diversa (a doppia T, circolare, rettangolare) uno dei quali scarica direttamente nel giardino; la presenza di un tirante che lega al terreno un edificio che altrimenti sembrerebbe spiccare il volo.

Sempre per differenze e opposizioni è operata la scelta dei soffitti e pavimenti grazie all'uso di alluminio, malta di resine, cemento a faccia vista e dei rivestimenti dove si alternano pareti di diversi colori e grane. Vi è poi la differenza tra la scala che porta all'appartamento dei ragazzi e la piattaforma elevatrice che collega i due piani inferiori con l'appartamento dei genitori. La scala è a pianta circolare ed è inaccessibile alla sedia a ruote, quasi a sottolineare l'autonomia dei figli dai genitori. La piattaforma è a pianta quadrata ed è il mezzo attraverso cui si concreta l'accessibilità dell'abitazione.

La piattaforma elevatrice, artatamente sovradimensionata, è però più che un semplice mezzo di collegamento verticale. E' una stanza che permette al proprietario di vivere in uno studio mobile e localizzabile, secondo le esigenze, accanto alla cucina, al soggiorno o nella zona notte. Koolhaas da sempre è stato affascinato dagli ascensori: ne parla nel libro *Delirious New York*, quando mette in relazione la tipologia del grattacielo con le possibilità offerte dai mezzi di sollevamento meccanici. E anche nel più recente *S,M,L,XL* ne sottolinea l'importanza. Ma in questo caso l'ascensore è qualcosa in più di un artificio tecnico, " è una macchina che garantisce il compenetrarsi di punti di vista continuamente mutevoli". Insomma uno strumento di libertà spaziale e, insieme, un moltiplicatore percettivo " il cui movimento cambia ogni volta l'architettura della casa".

La scelta escogitata da Koolhaas di porre al centro di uno spazio, altrimenti statico, un meccanismo in movimento ha numerosi antecedenti. Tra questi le strutture degli Archigram incontrati all'Architectural Association di Londra. E non poco Koolhaas è

stato influenzato dal primo progetto del centro Pompidou di Gianfranco Franchini, Renzo Piano, Su e Richard Rogers, che prevedeva una struttura completamente flessibile a piani mobili.

Il debito verso gli Archigram non si esaurisce nell'invenzione della stanza-ascensore. Lo possiamo rintracciare nella realizzazione di puntuali apparati tecnici, che arricchiscono la vivibilità dell'abitazione. Nulla, suggerisce Koolhaas, deve essere dato per scontato. Ogni desiderio può diventare il pretesto per un'invenzione formale. È il caso dei binari elettrificati lungo i quali sono appesi i quadri che, così, possono essere trasportati anche sulla terrazza e apprezzati en plein air. O della porta a vetro motorizzata sul lato nord lunga oltre otto metri che si sposta di oltre 11.

Vi è, inoltre, nella casa di Floriac, così come in tutte le opere dell'architetto olandese, la consapevolezza che ogni forma, per quanto consolidata, può cedere il posto a un'altra, inusuale, che rappresenta la corretta soluzione al problema. Alle tradizionali finestre sono preferiti gli oblò che non intaccano la compattezza del muro ma, nello stesso tempo, collocate nei punti opportuni, garantiscono sfondamenti prospettici e visuali. E al sistema trilitico ne è preferito uno più complesso a contrappesi che, scaricando le forze nella parte centrale della struttura e all'esterno del volume costruito, riduce drasticamente il numero dei pilastri all'interno del soggiorno.

Non è difficile, nel gioco delle invenzioni formali, rintracciare anche un repertorio di citazioni. Le sezioni circolari, rettangolari e a doppia T rimandano ai pilastri utilizzati dai protagonisti del movimento moderno. Il binario elettrificato è un evidente omaggio alla Maison de Verre di Pierre Chareau. La vetrata motorizzata richiama la casa Tugendhat di Mies van der Rohe. E il muro a groviera scandito da sequenze di oblò, anche strombati, allude perversamente al mito modernista del transatlantico e, insieme, alle bucaure postrazionaliste e neobrutaliste di Rochamp, sia pure organizzate secondo la logica della finestra in lunghezza.

La citazione, del resto, è uno degli strumenti privilegiati del linguaggio di Koolhaas. Lavori precedenti quali Villa Dall'Ava, la Kunsthall, il Congrexpò di Eralille, Fukuoka traboccano di richiami e ammiccamenti a opere note. Ma in una sorta di postmodernismo al contrario. Nel senso che mentre il Post Modernism non esitava a saccheggiare forme ed etimi della tradizione finalizzandoli ad una struggente apoteosi dei valori del passato, qui la citazione è, invece, rivolta ai valori della modernità attraverso l'esplicito riferimento ai testi che meglio ne hanno incarnato lo spirito.

Certo, parlare per citazioni è pericoloso. Se non altro perché denuncia l'impossibilità di un linguaggio autentico fondato sulle forme della nostra immediata contemporaneità. Ma per Koolhaas un linguaggio oggi è impossibile. La ragione è semplice: un insieme sistematico di segni implica un'organizzazione strutturata, cioè una concezione coerente del mondo. In altri termini, una visione sintattica. Il mondo attuale è invece dato dall'accostamento di elementi diversi e eterogenei. Richiede una logica paratattica. Per frammenti, appunto, per citazioni.

Intensamente programmatica, la casa di Floriac nulla concede ai sentimenti e al mito della domesticità. Esattamente come la Moebius House di Ben van Berkel e

Caroline Bos. Ne parlavamo prima: l'obiettivo è "a shelter from shelter" cioè un rifugio contro l'idea della casa rifugio. L'estetica, suggerisce Koolhaas, ha poco a che vedere con la psicologia intesa in senso intimista. Sono i rapporti tra lo spazio e il corpo e le interrelazioni tra l'interno e l'esterno che fanno in modo che l'oggetto funzioni: "Questa casa" ha affermato il committente " è stata la mia liberazione".

La conclusione è però paradossale e sembra acutamente trarla il critico Beatrix Colomina, in un saggio-racconto apparso su Domus. Oggi, dopo l'uomo di Leonardo e l'uomo modulare di Le Corbusier "il committente ideale dell'architettura moderna, l'acme di un secolo di ricerca, è un corpo confinato in una sedia a ruote, meccanizzato nei movimenti" interamente collegato alla realtà esterna attraverso artifici che ne garantiscano la libertà dei movimenti sia organizzandogli la concreta fruibilità dello spazio sia indirizzandolo verso le possibilità virtuali del ciber spazio. Perché "la sezione libera - conclude la Colomina- si estende senza limiti in internet".

Non solo. Gli apparati meccanici e elettronici, che si sostituiscono progressivamente ai nostri sensi, sembrano prefigurare l'angosciante realtà della nostra involuzione postumana, profetizzata già nel 1952 in "The Cerebral Cortex of Man: Human Sensory Homunculus" dall'artista Wilder Graves Penfield: avremo, come disabili, corpi atrofizzati dalla mancanza di esercizio fisico, mani gigantesche per manovrare tastiere, teste abnormi per contenere cervelli sempre più ingolfati da informazioni. Così l'architettura dell'elettronica, che voleva essere la liberazione del corpo, corre il rischio di diventarne la tomba.

4. L'anestesia dell'architettura

Contro l'elettronica e, più in generale, la società della simulazione e delle immagini, viste come responsabili della deprivazione sensoriale e della riduzione delle dimensioni della corporeità si sono registrati negli ultimi tempi numerosi interventi polemici di sociologi, critici, architetti. Ne citiamo solo alcuni per noi tra i più rilevanti, apparsi tra il 1992 e il 1997: "Reale e virtuale" di Tomàs Maldonado; "Non-Lieux" di Marc Augè, "Studies in Tectonic Culture" di Kenneth Frampton, "The Unreal America" di Ada Louise Huxtable; "Le crime parfait" di Jean Baudrillard. Del 1999 è "The Anaesthetics of Architecture" scritto da Neil Leach, critico e direttore dell' Architecture and Critical Theory Program all'università di Nottingham. Un lavoro provocatorio le cui cinque tesi, una per ciascun capitolo, meritano di essere approfondite, se non altro, perché riassumono chiaramente i termini del dibattito.

Prima tesi. L'architettura oggi subisce negativamente il clima culturale di una società saturata dalle immagini. Queste nascono da un desiderio informativo ma, alla fine, un eccesso di informazione distrugge la comunicazione. Che avrebbe bisogno di meno dati e di più concetti. Troppe immagini producono un mondo simulato, una Disneyland diffusa. Miti, sogni, fantasmi -pensiamo alle colte citazioni di Koolhaas ma anche alle suggestive immagini delle hyperarchitetture generate dal computer- traspaiono dalle forme degli architetti contemporanei. Ma anche dai panorami urbani che, come nel caso dei centri storici, sono trasformati da asettiche operazioni di chirurgia plastica in oggetti irreali, privi di effettivo spessore storico.

Seconda tesi. Viviamo in un'epoca nella quale il visuale, che si fonda sull'occhio che dei cinque organi di senso è il più astratto e elitario, trionfa. Da qui anche la scarsa considerazione degli architetti per i concreti spazi della vita e per le esigenze degli utenti. Si ripercorrono gli errori delle ideologie fasciste che, appunto, non esitarono ad estetizzare fatti che sarebbero dovuti essere giudicati con altri parametri. Quanti architetti, si chiede Neil Leach impongono ai loro committenti modi di vita fondati su imperativi formali? E quanti non esiterebbero ad aprire tra le case un'arteria di traffico solo perché ciò corrisponde alla suggestione di una immagine? E, inoltre, non esiste forse più di un parallelismo tra l'esteticizzazione fascista dell'esistenza e la seduzione, tutta visiva e sensuale, del mondo delle merci, di cui oggi l'architettura fa parte?

Terza tesi. Un'estetica basata sulla rapida successione di immagini ha per il nostro sistema nervoso il valore di una droga. Serve a intorpidire più che a risvegliare i sensi. A fare in modo che il vertiginoso mutamento delle tecniche, imposto dalla logica del consumo, piuttosto che produrci dolore e disorientamento ci arrechi piacere. Il veleno, come per la medicina omeopatica, diventa controveleno. Lo stimolo un anestetizzante. E l'architetto si trasforma in un manipolatore pubblicitario costretto a lavorare sul convulso, ma in fondo prevedibile, succedersi delle mode.

Quarta tesi. La seduzione è uno strumento attraverso il quale perseguire scopi di altro genere: etici e politici. Non è il fine ultimo dell'arte né tanto meno dell'architettura. I migliori progettisti, invece, limitano le loro indagini formali ad aspetti iconici immediatamente percettibili. Da qui un superficiale formalismo. Vale a dire un atteggiamento estetizzante che non è in grado di scalzare i presupposti della cultura dominante. Ma che anzi, essendone presto assorbito, li rafforza. E così

da un'architettura tesa all'interpretazione e alla profondità, quale per esempio quella proposta dai Situazionisti negli anni sessanta, si è passati al caleidoscopio di immagini ammannite da un seducente, ma sempre più politicamente innocuo, star system.

Quinta tesi. Lo scollamento tra forma e contenuto che, in questi ultimi anni, sta producendo fenomeni paradossali. Per esempio corsi di insegnamento nei quali si teorizza il perseguimento dell'immagine architettonica indipendentemente dal programma funzionale. Oppure critici e architetti –Neil Leach non li cita ma è chiaro che si rivolge a Mark Wigley, Jeffrey Kipnis, Peter Eisenman o allo stesso approccio metaforico di van Berkel & Bos- interessati da forme " that attract rather than denote signification" (che attraggono piuttosto che denotano il senso). La differenza non è da poco: mentre le prime devono sedurre per suscitare catene di significati che possono essere i più arbitrari, le seconde hanno senso in loro stesse e, per essere svelate, costringono l'osservatore a entrare all'interno della logica del progetto e del suo discorso. L'arte, insomma, non può essere un infinito gioco di libere associazioni in cui ogni significato, politico o no che sia, possa essere appiccicato a qualsiasi superficie, ma un discorso strutturato di cui esiste una definita chiave interpretativa.

Dietro la denuncia di Neil Leach non è difficile intravedere una linea di ricerca filosofica che va dal razionalismo critico della scuola di Francoforte, al situazionismo di Debord sino alla sociologia dei paradossi di Jean Baudrillard. E ugualmente agevole è trovare punti di contatto con le osservazioni di Umberto Eco, sviluppate in "I limiti dell'interpretazione", polemico contro le scuole decostruttiviste che stimolano la deriva interpretativa del lettore a scapito dell'esegesi e dell'analisi del testo.

Due o tre obiezioni vanno, però, sollevate. Innanzi tutto, occorre osservare che lo scarto che porta dall'opera all'interpretazione, dal simbolo alla metafora, dalla struttura alla superficie, permette di spostare l'attenzione dal prodotto artistico in sé e per sé alla complessa interrelazione che lega artista, prodotto e fruitore. Con la conseguenza che l'opera, da un unicum indipendente dall'artista che lo produce e dal fruitore che lo intende, si trasforma in una macchina evocatrice di infiniti usi e significati. E' questa una linea di ricerca estremamente feconda iniziata dal genio di Marcel Duchamp. E continuata dalle moderne estetiche che abbiamo visto delinearsi attraverso l'opera degli architetti che oggi lavorano sulla rottura della scatola o sulle superfici bloboidali. Oggi, con le possibilità offerte dall'elettronica - che è appunto fondata sul concetto di interrelazione- questa linea di ricerca attende nuovi sviluppi e promette nuovi risultati.

Va, poi, osservata la positività per l'architettura di una sua sempre più radicale compromissione con il divenire della vita e i suoi fugaci, ma non per questo meno rilevanti, valori. E' un errore confondere l'interesse di questi artisti per ciò che è precario con la precarietà (e cioè l'irrilevanza) dell'interesse. E pensare che molti di loro si dilettono, in un gioco senza senso, con temi delicati e complessi quali la volatilità dell'elettronica e l'effimero potere dell'immagine. Le nuove architetture, per quanto seducono, sviluppando infinite quanto fragili catene metaforiche, scaturiscono da riflessioni sempre interne ai fondamenti della disciplina. Lo abbiamo già visto con le abitazioni progettate da Van Berkel e da Koolhaas, orientata la prima a fissare in un solido valore spaziale un complesso concetto funzionale e la

seconda a scandagliare il sistema di opposizioni –quali chiuso/aperto, trasparente/opaco, finito/infinito- fondante lo spazio architettonico. E ci riserviamo di provarlo a proposito della produzione di Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, Jean Nouvel, Herzog e de Meuron. Autori che lavorano chi sulla relazione tra forme dello spazio e comportamenti umani, chi sulla dimensione simbolica, chi sui materiali e le tecniche contemporanee, chi infine sulla dialettica tra corpo e contenitore. E producono opere dal forte impatto concettuale, che vanno ben al di là della vuota apparenza dell'involucro paventata da Neil Leach.

5. Vittorie e sconfitte

Sostenute dai media, e soprattutto dalle riviste di architettura, le ricerche degli architetti d'avanguardia sembrano comunque travolgere le perplessità dei critici conservatori, quali Neil Leach, e registrare un successo quasi illimitato.

Il mensile *Domus*, per esempio, dedica il numero di gennaio 2000 alle architetture bloboidali. Vi compaiono progetti di Greg Lynn, Kolatan Mac Donald Studio, dECOi, OCEAN, NOX, Karl S.Chu. L'architecture d'aujourd'hui del dicembre 1999 raggruppa sotto otto titoli la produzione attuale: cinque modi per essere o non essere moderni; espressionisti; postmoderni; virtuale o reale; organico e fluido; naturale o artificiale; kitsch. Vi compaiono anche architetti la cui ricerca non può certo essere definita progressista. Ma la gran parte dei selezionati sono progettisti proiettati sul versante dell'innovazione: da Gehry a MVRDV, da Coop Himmelb(l)au a Branson Coates, da Digt-all Studio a Libeskind.

The Architectural Review del dicembre 1999 è sulla stessa lunghezza d'onda, tanto da titolare il numero: *Emerging Architecture*. Architectural Record dello stesso mese non esita a parlare di futuro, ponendolo sotto l'egida dell'elettronica. Titolo: *The Millennium. Future to come*. Presentati i progetti visionari di nove studi d'architettura; tra questi Asymptote, Michael Sorkin, Hariri & Hariri.

E l'italiana Casabella, da decenni prudente nei confronti delle ricerche d'avanguardia, dedica il numero di fine millennio al tema *USA, architettura come spettacolo* che, a parole, prende le distanze dal cosiddetto mondo delle immagini ma, poi, proponendo le ricerche di Gehry, Garofalo, Lynn, Mcinturf, NBBJ, Diller + Scofidio e Asymptote di fatto le asseconda, se non le esalta. Un atteggiamento ambivalente ben espresso dal volatile e spettacolare progetto di Eisenman per l'Arizona Cardinals Stadium a Mesa accompagnato da un saggio dello stesso architetto dal titolo "lo spettro dello spettacolo".

Apparente successo quindi dell'avanguardia. E su tutta la linea. Due recenti episodi, di notevole valore emblematico mostrano, tuttavia, un quadro più complesso, che registra forti reazioni in controtendenza. Sono la ristrutturazione del centro Pompidou a Parigi e il concorso per l'ampliamento del Museum of Modern Art di New York, due edifici simbolo per essere da anni i centri deputati a promuovere e valorizzare la ricerca artistica contemporanea.

La ristrutturazione del centro Pompidou risale al 1997, data in cui l'edificio è stato chiuso al pubblico a causa di un collasso determinato dal suo stesso successo: cioè dall'afflusso di oltre 25.000 visitatori al giorno contro i 5.000 previsti. Previsti, in aggiunta ai 70.000 mq. esistenti, altri 8.000 mq. destinati alle attività culturali e di servizio. Autori del progetto Renzo Piano e Jean-François Boudin. Che, secondo la puntuale denuncia di numerosi commentatori, avrebbero snaturato l'edificio. Amputate le scale mobili in facciata che, non servendo più i primi due piani, hanno visto ridurre la loro funzione. Limitato l'accesso alle terrazze, ora consentito solo al pubblico pagante. Compromessa la flessibilità degli spazi interni dalla presenza dei nuovi ascensori. Piano e Boudin hanno in sostanza vanificato due concetti guida che informarono la filosofia dell'edificio: la completa permeabilità al pubblico e l'illimitata trasformabilità. Per Richard Rogers, dopo la ristrutturazione, il Beaubourg ha abdicato al suo ruolo, si è istituzionalizzato, ha perso la caratteristica di essere "

un edificio pensato per la gente ". In realtà la ristrutturazione segna solo l'atto finale di un costante e irreversibile processo lungo il quale si sono perse trasformabilità e antimonumentalità dell'originario progetto: in fase di costruzione sono stati eliminati i piani mobili perché troppo costosi; poi lo schermo in facciata che avrebbe collegato il centro a tutte le strutture museali francesi perché ritenuto politicamente pericoloso; dopo alcuni anni è stato il turno delle pareti mobili sostituite da cubicoli in cartongesso dalla Aulenti e, infine, oggi l'illimitata, sebbene oramai solo teorica, flessibilità dello spazio e l'apertura al pubblico non pagante sono state compromesse, giustificandolo con l'eccessivo affaticamento della struttura. Rimane inalterata solo la facciata, con i suoi tubi in vista e i suoi vetri trasparenti: una maschera dietro cui si celano discorsi sempre meno interessanti, inutili per l'architettura, superflui per la ricerca artistica.

Il concorso per l'ampliamento del Museum of Modern Art si svolge nel 1997 a seguito dell'acquisizione di nuovi spazi resisi necessari per dare fiato a una struttura anch'essa al limite del collasso per eccesso di successo. Al concorso sono invitati 10 progettisti tra i quaranta e cinquanta anni d'età, già noti in campo internazionale. Sono quattro europei: Rem Koolhaas, Wiel Arets, Dominique Perrault, Herzog e de Meuron; quattro americani: Bernard Tschumi, Steven Holl, Tod Williams e Billie Tsien, Rafael Vinoly; due Giapponesi: Yoshio Taniguchi, Toyo Ito. La scelta riflettere un equo criterio di ripartizione continentale (non sono rappresentati i sudamericani, ma Vinoly lo è di origine), e una presa di posizione a favore del neomodernismo, cioè di quel minimalismo sofisticato verso il quale il dipartimento di architettura del MoMA, diretto da Terence Riley, da qualche tempo sta orientando i propri interessi. Esclusi sia gli esponenti della scuola californiana, sia i decostruttivisti (se si eccettuano Rem Koolhaas e Bernard Tschumi le forme dei cui progetti, però, di decostruttivista hanno sempre avuto ben poco) sia i rappresentanti di scuole più tradizionaliste, quali spagnoli o portoghesi, o empiriste, quali gli scandinavi.

I lavori dei dieci, ai quali è lasciata ampia libertà di proposta, sono subito esposti in una mostra " Toward the new Museum of Modern Art" che evoca il titolo del celebre scritto di Le Corbusier " Toward a New Architecture". Nel giugno dello stesso anno sono scelti i tre finalisti. Uno per continente: sono Tschumi, americano d'adozione; Herzog e de Meuron, di nazionalità svizzera; il giapponese Yoshio Taniguchi. A dicembre è proclamato il vincitore. Che, inaspettatamente, è proprio l'opaco Taniguchi. Autore di un progetto inferiore alle attese, dichiaratamente in bilico tra la nostalgia della tradizione moderna e caute aperture al nuovo che, ingenuamente, propone di "... trasformare il MoMA in un coraggioso e innovativo museo, mantenendo il suo contesto storico, culturale e sociale".

L'equivoco di voler essere innovativi e conservatori, rivoluzionari e insieme istituzionali proviene a Taniguchi dal dipartimento di architettura del MoMA secondo il quale le sperimentazioni del decostruttivismo si sono esaurite ed è ora di tornare alla tradizione formale del movimento moderno. Soprattutto nel momento in cui non si affrontano schemi teorici, ma occorre concretamente prevedere il destino di una struttura culturale che ogni anno macina milioni di dollari. Inoltre, la scelta del disciplinato modernismo di Taniguchi è segno di apertura al minimalismo e a quella linea culturale, che con maggior sofisticazione intellettuale, è stata iniziata con la mostra Light Construction del 1995 e proseguita con The Un-Private House del 1999. Ma, in una versione stemperata, classicista, sicuramente meno pregnante del

più radicale e raffinato minimalismo della Sejima, di Shigeru Ban o, per rimanere alla rosa dei concorrenti, di Toyo Ito o di Herzog e de Meuron.

Molto più interessanti gli altri lavori presentati. Tre dei quali si muovono nell'alveo sperimentale dell'avanguardia. Innanzi tutto il progetto di Koolhaas che affronta alcune preliminari questioni teoriche. Come deve essere il museo di una società di massa? In che modo muoversi all'interno dei suoi spazi? Che ruolo avranno i magazzini e le riserve rispetto agli spazi espositivi? Quale dovrà essere la luce per un museo? Le risposte Koolhaas le fornisce attraverso due parole chiave: individualità e effetti cinetici. *Individualità* nel senso che un museo, diversamente da altri luoghi intensamente frequentati dal pubblico di massa quali centri commerciali o parchi giochi, è un luogo dove dovrebbe realizzarsi un rapporto privato con le opere d'arte attraverso spazi individuali, al limite microcellule, una per ciascun visitatore. *Effetti cinetici* nel senso che il paesaggio del museo, totalmente artificiale farà uso di congegni meccanici, luci e mezzi che garantiscono la veloce mobilità degli utenti e delle opere esposte. Da qui i nuovi ascensori della Otis che permettono di incanalare flussi di persone non solo in verticale, ma anche in orizzontale e lungo linee inclinate di movimento. E il virtuale, in tutte le sue possibilità simulate, per ampliare l'esperienza del visitatore e trasformare il museo in un set cinematografico con sempre nuove scene per il pubblico pagante.

Su una linea simile si muove Bernard Tschumi che intende il museo come metafora della città e del nuovo rapporto tra individuo e società, tra permanente e effimero. Parola chiave della sua ricerca è il termine "interconnessione", che -come suggerisce nella relazione- deve intendersi sia in senso spaziale sia concettuale. Da qui dieci punti:

1. dialettica tra gli ingressi, uno nella affollata 54th Street e uno nella più tranquilla 53th Street;
2. sequenza degli spazi al chiuso e all'aperto lungo percorsi che alternano ambienti per l'arte e per l'incontro;
3. uno spettacolare giardino pensile, in alto, visibile dalla strada che costituisce un segnale di richiamo;
4. relazione continua tra gli spazi del pubblico e quelli destinati allo staff;
5. scelta di invertire la tradizionale distribuzione tra le gallerie e gli spazi espositivi temporanei mettendo le prime lungo il perimetro dell'edificio, in posizione satellitare, per godere della maggior luce naturale e le seconde al centro;
6. realizzare percorsi che permettono di girovagare senza meta o di visitare l'edificio secondo itinerari personalizzati;
7. seguire una griglia progettuale che, però, rimanga sempre invisibile allo spettatore;
8. garantire opzioni multiple;
9. creare un serrata dialettica tra la nuova espansione e l'edificio preesistente;
10. realizzare interconnessioni tra il permanente e il temporaneo, le collezioni di pittura e di scultura, tra queste e gli altri dipartimenti, tra l'area pubblica e gli spazi destinati all'educazione, tra le gallerie e il teatro...

Anche per Toyo Ito il museo è la metafora della città. E, in particolare, di una metropoli quale New York retta da una logica a gerarchica: dei grattacieli che si susseguono l'uno dopo l'altro, dei piani dei palazzi che si impilano all'infinito, delle stanze che si ripetono lungo lo stesso piano. Il nuovo museo potrà essere dunque un *lying down skyscraper*, cioè un grattacielo senza centro che si sviluppa in

orizzontale, fatto di spazi che si susseguono in modo da lasciare la massima scelta d'uso. Un *Bar(r) code* dirà Ito con un gioco di parole che allude sia al fondatore del MoMA Alfred Barr sia al codice a barre oggi comunemente usato per schedare i prodotti dei supermercati. Uno strumento all'apparenza semplicissimo, realizzato da linee di spessori diversi che si affiancano tra loro senza seguire alcun predeterminato disegno geometrico, ma in realtà potentissimo perché permette di schedare e individuare ogni prodotto.

E veniamo, infine, al lavoro di Herzog e de Meuron, laconico come tutti gli altri del gruppo zurighese. Per Herzog e de Meuron un museo non è Disneyland, né uno shopping mall né un media center. E' una sequenza di spazi aperti e chiusi, caratterizzati da diverse trasparenze. Quindi pochissimi effetti speciali, nessuno spazio futurista ma un insieme di ambienti realizzati pensando agli artisti e alla loro sensibilità. Una sensibilità che non vuole essere mortificata dal preponderante ego dell'architetto.

6. Aria nuova

La posizione dei due progettisti svizzeri è chiara. Recepisce il diffuso malcontento per l'atteggiamento egocentrico degli architetti, sempre pronti a sacrificare le esigenze degli utenti per salvaguardare valori disciplinari ai più incomprensibili. Ma, paradossalmente, giustifica la scelta dei curatori del MoMA che, dovendo decidere tra Tschumi, Koolhaas, Ito e l'opaco ma professionalmente ineccepibile Taniguchi, alla fine optano per quest'ultimo.

La mediocre scelta del MoMA fa registrare una battuta d'arresto alla ricerca architettonica. Dilagano le voci dei critici reazionari e eclettici. Cinicamente sintetizza le loro posizioni Witold Rybczynski sul *The Atlantic Monthly*: " nel bene e nel male il moderno è un *patchwork*. Se va di moda il minimalismo negli anni novanta, bene. Starà insieme con gli altri stili e come questi sarà a sua volta superato da un'altra moda".

Il 19 ottobre 1997, le prospettive si ricapovolgono. Qualche decina di giorni prima dell'annuncio della vittoria del giapponese nel concorso per l'ampliamento del MoMA, si inaugura a Bilbao il museo Guggenheim progettato da Frank O. Gehry. L'edificio, prepotentemente egocentrico, è il contrario della blanda risistemazione del Pompidou e dell'asettico progetto di ampliamento del MoMA. La scelta è vincente. E il successo al di sopra di ogni previsione. Sia in termini di affluenza di pubblico, tanto che nel primo anno di attività il museo totalizzerà il triplo delle 500.000 presenze previste. Sia di eco di stampa, testimoniato dal fatto che i settimanali di moda, costume, attualità di ogni parte del globo dedicano alla struttura un numero di servizi sinora mai concesso ad alcuna opera di architettura. Anche le riviste specializzate non lesinano parole di elogio: Bilbao è un capolavoro, una costruzione che segna il secolo, una cattedrale dell'arte in grado di competere con il Guggenheim di New York realizzato da Frank Lloyd Wright. E Bruno Zevi, che in Italia è il principale sostenitore e interprete dell'architettura di Frank O. Gehry, decide di riservare all'opera un volume nella serie dei Capolavori dell' *Universale di Architettura*, incurante del fatto che all'architetto, canadese di nascita e americano d'adozione, avesse già dedicato nella stessa collana due testi: una monografia di carattere generale e una sull' *American Center* a Parigi.

A decretare il successo del Guggenheim, contribuiscono anche le voci di dissenso. Che trasformano l'opera in un edificio-simbolo, emblematico dei mutamenti in atto nel modo di concepire, finanziare, costruire e pubblicizzare l'architettura. Tra i più autorevoli, Peter Eisenman che, pur non attaccandolo direttamente, intende il Guggenheim come l'esempio di una eccessiva spettacolarizzazione della disciplina architettonica, Rafael Moneo che vede nella produzione di Gehry il più alto esempio di una estetica della frammentazione da cui prendere le distanze e l'antropologo basco Joseba Zulaika che, in *Cronica de una seducción*, parla di imperialismo culturale, di un segno della società delle immagini e dello spettacolo, di un'impostura all'ombra del mondo delle merci.

E, in effetti, l'intera operazione lascia stupefatti. Per la scelta, da parte del direttore della Fondazione Solomon R. Guggenheim, Thomas Krenz, di proporre un museo in *franchising*, cioè con la stessa tecnica con la quale si concedono le licenze per realizzare nel mondo i *fast food* della Mc Donald o di Pizza Hut. E per aver la Municipalità evitato, in una città come Bilbao in grave decadenza finanziaria e

produttiva, le politiche tradizionali consistenti nella creazione di posti di lavoro nell'industria, per realizzare, invece, un museo in grado di catalizzare beni immateriali, cioè pubblicità e flussi culturali.

Vi è, poi, il prodigio di aver realizzato una scultura irripetibile, composta da migliaia di componenti ognuno diverso dall'altro. Un'operazione destabilizzante in un universo edilizio sinora dominato da tecnologie semplici, serialità, standardizzazione. E che Gehry attua attraverso l'uso di strumentazioni elettroniche che veicolano il passaggio di informazioni dai plastici di studio ai disegni esecutivi e da questi alle macchine che automaticamente realizzano i componenti dell'edificio. "To built the unbuildable" afferma Catherine Slessor sull' Architectural Review. E Joseph Giovannini su Architecture: " il computer ha reso intelligibili le nuvole, le onde e le montagne e possibile la scienza del caos; ed è lo stesso strumento che ha reso praticabile la turbolenza formale di Gehry. L'edificio esemplifica perfettamente il passaggio dal meccanico all'elettronico, proprio di questa nostra età postindustriale".

Il Guggenheim ha il fascino ma anche la volatilità di una immagine. E quando si deve descriverlo non resta che affidarsi a metafore, anche arbitrarie o infelici, ma che comunque trascendono la materialità dell' oggetto architettonico: è un pesce, un fiore, una nave fantasma, un cavolfiore, una nuvola, un corpo in movimento. Non potrebbe essere altrimenti in una architettura in cui le regole della composizione sembrano sospese, l'esterno non riflette l'interno, non si riscontrano immediate corrispondenze tra funzione e forma, sono evitati i riferimenti alla tettonica, alla coerenza strutturale, alla logica del costruire.

E' però la facilità con la quale l'oggetto si lascia rivestire da queste immagini che garantisce il successo dell'edificio. Tanto che è il museo più che le opere contenute ad attrarre il pubblico. E la Fondazione Guggenheim ha potuto rinunciare, senza defezioni di pubblico, ad esporre anche l'originariamente previsto Guernica di Picasso.

La capacità magnetica del museo è stata per gli architetti di tutto il mondo, sempre più emarginati dal disinteresse del pubblico per la loro disciplina, una notizia inebriante. Bilbao è diventato il simbolo della rinascita dell'architettura. Il segno che un linguaggio romantico, dal forte impatto sensuale, frammentato, complesso, non lineare può finalmente segnare un rinnovato rapporto tra pubblico e opera. Per altri è, invece, prova della definitiva sconfitta. Della caduta dei valori formali nel tritacarne dello star system. Della sopravvivenza dell' architettura solo mediante l' appropriazione indebita di tecniche di promozione pubblicitaria. Dell' arbitrarietà eletta a sistema. Degli sprechi delle società opulente che possono permettersi di bruciare risorse dietro il mito dell'oggetto irripetibile. Del definitivo abbandono di qualunque ipotesi di razionalizzazione del mondo che non sia quella della sempre più veloce produzione di merci, sempre più vuote, sempre più seducenti.

Trasformato in opera emblematica, attraverso la quale provare le proprie tesi, del Guggenheim vero, nelle discussioni si perdono però, via via le tracce. A favore di luoghi comuni spesso retorici. Vediamone alcuni:

Primo: il Guggenheim sarebbe un monumento allo spreco. In realtà, il museo, in linea con i preventivi di spesa, è costato 120 milioni di dollari, licenza di franchising

compresa, con un costo per metro quadrato inferiore ad altri musei e di due o tre volte inferiore al contemporaneo Getty Museum realizzato da Meier a Los Angeles.

Secondo: Bilbao sarebbe il primo edificio del ventunesimo secolo, un capolavoro dell'età dell'elettronica. Ne abbiamo già parlato: le potenzialità dell'elettronica sono ben altre, mentre, di edifici che lavorano su forme complesse ne sono stati costruiti diversi anche prima dell'avvento della civiltà dei computer. Se di paradigma elettronico vogliamo parlare è solo per indicare un nuovo atteggiamento antiseriale, fondato sulla "uniqueness rather than repetition" (unicità piuttosto che riproduzione), che Gehry rilancia rendendolo estremamente popolare, ma sul quale occorre ancora lavorare.

Terzo: in Gehry il segno prevarrebbe sulla ragione, l'arbitrarietà sulla logica. Falso. Bilbao è il frutto di una razionalità puntuale -spesso non riducibile a formule semplificate- in cui ogni decisione è stata valutata in relazione al contesto esterno, alla struttura formale dell'edificio, alla scelta dei materiali, al controllo dimensionale.

Sono almeno quattro le sollecitazioni che provengono dal luogo. Innanzitutto il Puente de la Salve, una infrastruttura autostradale intrusiva e sgraziata che attraversa il sito. Gehry lo abbraccia, costruendovi intorno e trasformandolo in un asse portante della composizione: il ponte acquista il fascino di un inserto pop colorato e dinamico e il museo, altrimenti localizzato lungo una sola riva, sembra conquistarle entrambe acquistando una inusitata dimensione territoriale. La seconda sollecitazione proviene dal fiume Nervion. Gehry distende l'edificio in modo che appaia sdraiato lungo il suo corso e localizza su questo affaccio la gran parte delle forme libere ricoperte da squame di titanio: per alludere alla metafora del pesce o della nave, ma soprattutto per sfruttare i riflessi delle superfici metalliche sull'acqua. L'opera sembra nascere dalla geografia del luogo, esaltandone la sostanza luminosa. La terza invenzione paesistica di Gehry è la torre, un oggetto alto 60 metri senza precisa destinazione funzionale che avvinghia il Puente de la Salve e costituisce un richiamo visibile sin dalla lontana piazza del Municipio: insieme polo e segnale urbano. Quarto accorgimento contestuale è l'integrazione alla città consolidata, attraverso due ali dell'edificio che si aprono in abbraccio, delimitando uno spazio urbano.

E veniamo agli spazi interni. Lo schema distributivo è dato da 19 gallerie che si dipartono da un atrio centrale. Che con i suoi 50 metri d'altezza (tanto per fare un paragone: l'atrio del Guggenheim di New York è alto 35 metri) diventa fulcro della composizione. Per esaltare il quale Gehry pone l'ingresso a un livello inferiore con l'antiretorico effetto che per accedere al museo si scendono le scale invece che salirle e realizza una spirale nel cui moto ascendente si localizzano intersezioni, tagli e sovrapposizioni di volumi: da qui la metafora ricorrente del fiore per alcuni, del carciofo per altri. Per Gehry l'errore da evitare è l'espansione del Louvre di Pei, il cui atrio di ingresso appare - sono sue parole- come la lobby di un albergo di lusso. Riferimenti più adeguati sono le spazialità del film Metropolis di Fritz Lang, i Merzbau di Kurt Schwitters e la spirale wrightiana a New York. Figure tutte che alludono alla complessità urbana. La stessa alla quale, sia pur con esiti diversi, abbiamo visto ispirarsi Tschumi, Koolhaas, Ito nel concorso per l'ampliamento del MoMA. E da cui trae giustificazione anche il pluralismo delle soluzioni spaziali e la diversità delle scelte funzionali. Quale, per esempio, le tre diverse tipologie

espositive a cui fanno riferimento le 19 gallerie che si dipartono dall'atrio: sale classiche, di forma tradizionale per la collezione permanente; spazi poco convenzionali per lavori commissionati ad hoc agli artisti; un gigantesco loft per le esposizioni temporanee.

Terzo aspetto: i materiali. Motivi pratici giustificano la scelta delle minute squame di titanio per rivestire le forme complesse. La pietra è di regola adoperata per le superfici squadrate. Le vetrate per mediare gli attacchi, altrimenti irrisolvibili, dei volumi. Con la conseguenza che ogni particolare costruttivo, pur in un'opera così complessa, è facilmente eseguibile. Da qui un livello di finitura ineccepibile che valorizza le scelte formali. Pensiamo di contro alla pessima esecuzione del museo di Groningen nella parte progettata da Coop Himmelb(l)au che corre il rischio di far scadere la dialettica degli spazi immaginati dal gruppo austriaco a un confusionario cozzare di forme.

A Bilbao il titanio brilla, soprattutto lungo il fiume, mentre la pietra, utilizzata negli spazi che fronteggiano la città, garantisce la continuità con l'impianto urbano. Il corpo di fabbrica colorato blu differenzia le funzioni amministrative e ha lo scopo di arricchire e vivacizzare lo spazio pubblico antistante il museo. Una nuova sintesi si profila nell'opera di Gehry, i cui lavori precedenti avevano oscillato tra forme pure contraddistinte ciascuna da materiali con colori e grane diverse e forme dinamiche legate da un unico materiale.

Ed infine il quarto punto relativo agli aspetti dimensionali. Gehry afferra la lezione di Wright: per fare esplodere gli spazi, bisogna prima comprimerli. E per percepirne la grandezza occorre scandirli. Ecco perché gran parte degli ambienti che circondano l'atrio, compreso l'ambito di ingresso, sono piccoli e una grande scultura di Serra interrompe l'altrimenti eccessivo sviluppo longitudinale dello spazio dedicato alle esposizioni temporanee.

7. La memoria è il futuro

Il 25 gennaio del 1999, a poco più di un anno dall'apertura del Guggenheim, si inaugura a Berlino il museo ebraico di Libeskind. L'impressione che suscita l'opera non è minore di quella del museo di Gehry. Folle di curiosi visitano l'edificio, ritenuto più importante degli oggetti esposti che, oltretutto, non si è fatto in tempo a allestire per l'inaugurazione. Una crescente euforia circola nella comunità degli architetti. Dopo i terribili anni settanta e ottanta si ha, finalmente, la consapevolezza che l'architettura stia vivendo un periodo particolarmente felice, segnato non solo da opere di eccezionale fascino - pensiamo a tutti i lavori che negli stessi anni escono dagli studi di Foster, Koolhaas, Hadid, Rogers, Piano, Nouvel, Fuksas, Calatrava, Herzog e de Meuron - ma anche di capolavori.

Il progetto dello Jewish Museum ha una storia che risale al 1988 anno in cui è bandito il concorso per la nuova ala del museo di Berlino. Libeskind è prescelto nel maggio del 1989 con un verdetto a sorpresa se si tiene conto del fatto che la giuria dapprima snobba il progetto ritenendolo "impossibile da decifrare". Il 12 novembre del 1989 cade il muro di Berlino. Il 9 novembre del 1992 viene posata la prima pietra. Nel 1995 è terminato il rustico e passano quattro anni per il completamento e l'inaugurazione che, come abbiamo visto, avviene agli inizi del 1999.

Gli oltre dieci anni che trascorrono tra la redazione del progetto e l'esecuzione, stemperano solo in piccola parte il carattere di novità della proposta, certamente antagonista rispetto alle contemporanee scelte culturali berlinesi. Ricordiamo, infatti, che tra il 1988 e il 1989 ancora operava l'IBA, la cui filosofia perseguiva la salvaguardia del tessuto storico urbano e delle tipologie edilizie tradizionali e i cui incarichi più rappresentativi erano affidati ad Ungers, Rossi, Gregotti, Krier, Grassi e al tardo Stirling.

Scrivendo stupito Marco De Michelis: il Jewish Museum è "un'architettura capace di trasformare l'esperienza dei luoghi, di suscitare interrogativi e emozioni, di rinnovare l'esperienza del mondo liberandola dalla convenzionalità ripetitiva e burocratica del suo scorrere quotidiano". E Frank O. Gehry, che si reca a Berlino, esclama: "He really knows how to make space" (conosce veramente l'arte di costruire lo spazio). E aggiunge: Libeskind è uno dei più importanti architetti contemporanei, anzi, uno dei migliori "practitioners", cioè professionisti. Una concessione in verità curiosa ma puntuale per un architetto che ha al suo attivo solo un paio di realizzazioni, dopo anni di riflessioni teoriche, dedicati all'insegnamento e alla produzione di lavori destinati a rimanere sulla carta. Ma che può, ciò nonostante, vantarsi di aver chiuso il difficile Jewish Museum con uno scarto di appena il 4% rispetto al budget prefissato.

Disegnato nel 1988, nello stesso anno in cui Libeskind è invitato a partecipare alla mostra Deconstructivist Architecture, il museo ne risente il clima: geometrie disarticolate, spazi frammentati, dettagli stridenti, materiali di produzione industriale. E a un approccio decostruttivista allude anche il titolo "Between the Lines" che fa riferimento al motivo di una linea a serpentina intersecata da una rettilinea. La prima corrisponde alla forma a zig zag degli ambienti espositivi, la seconda è un taglio longitudinale che scava la serpentina, creando alcune corti interne impraticabili che rappresentano simbolicamente lo spazio vuoto lasciato dall'Olocausto. Accanto all'edificio una struttura in cemento, la Torre dell'Olocausto,

cava anch' essa, e un giardino artificiale, l'Hoffmann Garden, composto da 49 prismi inclinati in cemento, al cui interno sono rinchiusi altrettanti alberi.

Altamente retorica, l'opera è costruita a partire da direttrici che traducono in linguaggio spaziale temi, simboli, geografie e vicissitudini dell'ebraismo e, in particolare, della storia della comunità ebraica berlinese, prima dello sterminio nazista.

Vi è innanzi tutto una corrispondenza tra le forme del progetto e i luoghi di residenza degli intellettuali ebrei a Berlino. Vi è il riferimento al *Moses und Aron* di Arnold Schoenberg e al tema dell'impossibilità del dire. Vi sono poi intersezioni tra il progetto e la lista dei deportati registrati nei Gedenbuch, i libri che contengono in ordine alfabetico nomi, data di nascita, data di deportazione, luogo di sterminio. E, infine, si riscontrano corrispondenze con la Berlino evocata da Walter Benjamin nel libro *Strada a senso unico*.

Ma tutti questi nessi, ermeticamente descritti negli scritti e nei disegni di presentazione dell'opera, sono oscuri. Inutilmente ci si scervellerà a ritrovare la dichiarata relazione tra la pianta del Museo e la forma della stella ebraica che Libeskind disegna nel territorio di Berlino ricavandola dal collegamento, arbitrario, di indirizzi di ebrei tedeschi. E mai, probabilmente, capiremo sino in fondo in che modo la conformazione delle finestre rifletta i punti di massima presenza ebraica a Berlino, ottenuti proiettando sulla verticale dei prospetti altre proiezioni tratte dalle piante. Ma forse è proprio questo il fascino e il segreto del gioco. Sappiamo che Libeskind, come uno sciamano, ha svelato - o forse, sarebbe meglio dire, costruito-corrispondenze. Sappiamo che tali corrispondenze tra gli indirizzi, Schoenberg, Benjamin, la stella, sono arbitrarie per il buon senso ma, nello stesso tempo, necessarie per l'immaginazione poetica. E proprio per questo ne restiamo affascinati e accettiamo di destrutturare le ferree categorie dell'intelletto per prefigurarci un universo fisico e metafisico più complesso che sentiamo o speriamo di intuire come nostro.

Vengono alla mente le riflessioni di Carl Gustav Jung sulla sincronicità, cioè sulla capacità degli uomini di collegare, in un unico discorso, fenomeni diversi, non legati da nessi di apparente casualità, ma in realtà compresenti nella struttura profonda della storia e del nostro io. E le lezioni poetiche dei maestri con i quali Libeskind ha scelto di confrontarsi: da John Hejduk, suo professore alla Cooper Union, ad Aldo Rossi, che ordina tramite la memoria struggenti e disarticolati frammenti, sino a Peter Eisenman, inguaribile mistico dell'Assenza, ritrovata svuotando le forme dei loro usuali significati. E infine gli scritti di Jeffrey Knips sulle "Forms of irrationality" che teorizza la sovrapposizione di universi di discorso diversi come scappatoia alla banale retorica del costruire.

Ma se il Jewish Museum è un capolavoro, non lo è solo per l'affascinante disvelamento di corrispondenze tra simboli e eventi tra loro legati da un sia pur flebile filo. Lo è soprattutto per aver sintetizzato il tema dell'Olocausto nell'inusitata immagine di un edificio fortezza nel cui interno si susseguono percorsi continui, privi di soste che costringono a un incedere senza pausa, senza meta. Sono i tre cunicoli che al piano seminterrato si intersecano, formando quasi un labirinto e gli spazi-corridoio dei piani superiori dedicati alle esposizioni. E' un atteggiamento diverso da quello sperimentato da Gehry a Bilbao, imperniato sulla avvolgente ma

stridente centralità dell'atrio. Qui lo spazio non è metafora della città, ma dell'incedere del popolo ebraico. E, per metonimia, del pellegrinare dell'uomo. cioè, della sua condizione esistenziale. Del suo essere nella storia.

La "raum", cioè la stanza, il luogo dello stare e dell'esserci direbbe Heidegger, non esiste più. Ha ceduto il posto al "mauer", cioè al muro che delimita un percorso, predetermina una traiettoria e prefigura una condizione di nomadismo.

Nel museo di Libeskind questi concetti non sono accennati o risolti mediante allegorie. Sono tradotti in una esperienza spaziale che investe innanzi tutto il corpo. E tutti gli altri sensi: la vista, il tatto, l'udito chiamati a rendere conto, mediante il passaggio dal buio alla luce, dal caldo al freddo, dal trambusto al sordo silenzio, della nostra condizione esistenziale. Così quello che sulla carta poteva apparirci come una semplice costruzione mentale, la viviamo come una esperienza che ci "permette di lasciare in secondo piano i confini che dividono le discipline artistiche, scientifiche e costruttive" per mettere in rilievo "una nuova costellazione del reale".

8. Silenziose avanguardie

Confrontiamo le date: tra l'inaugurazione del museo di Libeskind e l'esposizione The Un-Private House trascorrono una decina di mesi. Pochi di più separano Berlino da Bilbao. Venticinque mesi in tutto, caratterizzati da due capolavori che segnano l'apoteosi del decostruttivismo, e da una mostra che ne sancisce la crisi. In realtà i tempi, sia pur precipitosi, non scorrono così in fretta. Se l'inaugurazione di Bilbao è dell'ottobre del 1997, il progetto dell'edificio risale al 1991 quando Gehry vince la competizione ristretta che lo vede confrontarsi con Arata Isozaki e Coop Himmelb(l)au. Il museo ebraico di Berlino, come abbiamo visto, risale al 1989, l'anno successivo la mostra Deconstructivist Architecture. E i dieci anni che trascorrono dal 1989 al 1999 giustificano lo scostamento tra le forme dei due musei e le mode oggi dominanti. I gusci di Bilbao adesso ci appaiono barocchi, frammentate le linee di Berlino. Segni caratteristici di un periodo, tra la fine degli anni ottanta e gli inizi dei novanta, dominato dall'estetica del caos, dei frattali, della scissione. Potremmo così liquidare Bilbao e Berlino dichiarando che sono superati perché oggi va il minimalismo supermoderno professato dal libro di Ibelings, a cui abbiamo accennato in apertura. Ma a Ibelings sfugge un fatto. Che sfugge anche a Neil Leach e alla sua teoria dell'anestetizzazione. Il veloce consumo delle forme è solo un aspetto, il più superficiale, dell'architettura contemporanea. Che, invece, veicola valori più interessanti e permanenti. Per capire quali, torniamo alla suddivisione dei progetti della mostra The Un-Private House: opere che scavano, smembrano e ricompongono la scatola e strutture bloboidali. La linea genealogica è evidente. Non faremo fatica a ritrovare per i primi riferimenti puntuali ai prismi di Libeskind e per i secondi alle superfici avvolgenti di Gehry. Registrano un comune sforzo di superamento del modernismo; il rifiuto di arenarsi nello storicismo o nella nostalgia del passato; l'indifferenza verso i codici, le grammatiche, le antigrammatiche; la sperimentazione di una purezza di scrittura ritrovata lavorando su semplici quanto fondamentali fatti spaziali quali le opposizioni tra il dentro e il fuori, il chiuso e aperto, l'opaco e trasparente. Vi è, inoltre, un condiviso approccio multisensoriale che esalta i valori tattili, quando può gli acustici, e a volte gli olfattivi; la consapevolezza contestuale, non intesa però mai in senso mimetico l'analisi dei rapporti tra corpo e spazio, mai banalizzata in formule astratte o in standard dimensionali; il tendere verso opere aperte che coinvolgono l'utente a interpretare lui stesso il senso dell'opera, attivando proprie catene metaforiche. Altro che fluire delle mode: non ci vuole molto a vedere che una nuova tradizione moderna sta formandosi.

Segnata da un continuo rifarsi alla storia, vista non come repertorio di forme precostituite, ma come deposito di problemi e fonte di stimoli creativi. Dove rintracciare, allora, le origini della ricerca attuale? Sicuramente nelle avanguardie dei primi del novecento: Duchamp, i Suprematisti, il Costruttivismo, il Futurismo. Ritrovare puntuali riferimenti, nessi e analogie problematiche non è difficile. Anche perché, come abbiamo visto, in alcuni sono esplicitamente dichiarati dagli stessi architetti – è il caso Hadid/Suprematisti- o sono talmente evidenti, come nel caso Gehry/Plastica Futurista, da non aver bisogno di ulteriori commenti. Vi è poi lo stretto legame, logico e metodologico, con le ricerche degli anni sessanta e della prima metà degli anni settanta. Lo abbiamo cercato di dimostrare nel precedente testo *This is Tomorrow*, evidenziando la fertilità per l'architettura contemporanea dell'originale approccio dei Metabolisti, Situazionisti, Pop, Radicali, Anarchitetti,

Disarchitetti, teso a concepire lo spazio in funzione dei problemi posti dalla nascente società delle comunicazioni e dell'informazione.

Ma vi è, soprattutto -lo indagheremo nella restante parte di questo scritto- un legame fortissimo con le ricerche condotte a partire dalla seconda metà degli anni settanta e lungo tutti gli anni ottanta. E' proprio in quegli anni che la cultura architettonica che oggi viviamo, si forma. Per tre ragioni: una storica, l'altra generazionale, l'altra tecnica. *Storica*: nella seconda metà degli anni settanta si dissolvono gli ultimi miti -Lyotard le chiama le *grandi narrazioni*- che avevano segnato la prima metà del novecento. Alla crisi occorre quindi contrapporre risposte e soluzioni. Che possono essere approntate solo attuando un'ulteriore rivoluzione copernicana all'interno della disciplina architettonica. *Generazionale*: maturano alcuni giovani e eccezionali talenti creativi: Koolhaas, Tschumi, Hadid, Libeskind, Ito. Altri, più anziani, quali Gehry, Eisenman, Coop Himmelb(l)au riscoprono una nuova stagione creativa. *Tecnica*: il passaggio dalla società meccanica alla elettronica si compie in maniera definitiva; anche all'interno degli studi di architettura, dove il computer prende il posto del tavolo da disegno.

Si acquistano in modo definitivo due consapevolezza.

Che l'architettura è mediazione, interrelazione tra l'uomo e l'ambiente esterno, spazio individuato dallo scambio e dalla manipolazione dei dati, che avviene a tutti i livelli, non solo visivo.

Che vi è stretta attinenza tra architettura e pensiero. Non nel senso banale che ogni forma deve essere, per il fatto stesso di essere prodotta, il risultato di scelte intellettuali. Ma nel senso che l'architettura -diventando struttura informativa- può concretamente essere la dimensione attraverso cui il pensiero si proietta nello spazio, cioè si virtualizza, riflettendosi e ritrovandosi nella chiarezza di un'immagine. Può, per esempio, diventare la matrice o la struttura sintattica di un processo mentale (Libeskind, Eisenman), la sintesi, in termini figurativi, delle disgiunzioni e delle opposizioni che veicolano la nostra comprensione del reale (Tschumi, Koolhaas, Hadid) o la forma che chiarifica un diagramma concettuale (van Berkel & Bos).

E' questo forse il portato più interessante delle ricerche teoriche degli ultimi anni. Lo hanno indagato -sulla scia dei precursori pur così diversi quali Michel Foucault, Gaston Bachelard, Marshall McLuhan- filosofi come Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Félix Guattari, teorici dell'informazione quali Derrick de Kerckhove, e i critici Mark Wigley, Jeffrey Knips, Kojin Karatami. E naturalmente gli architetti della nuova generazione il cui lavoro è sempre in bilico tra la virtualità della mente e la concretezza dello spazio. Altro che anestesie. Dietro la moda, dietro le furbizie dello star system, dietro il gridare dell'avanguardia, chiassoso e eclatante come sempre, ferve, come sempre, il lavoro intenso, solitario e, in fondo, silenzioso della ricerca creativa.

Luigi Prestinenza Puglisi