

## SILENZIOSE AVANGUARDIE/2

di Luigi Prestinenza Puglisi

### RIZOMI

#### 1. Rizomi

Il 30 aprile 1975 cade Saigon. Il gigante americano è costretto a dichiarare la propria impotenza e a ritirarsi dal Vietnam. Sembra la vittoria della cultura del sessantotto, che ha combattuto l'imperialismo, teorizzato la lotta di liberazione, la disobbedienza civile, il disprezzo del consumismo e degli ipocriti valori borghesi. Ma ne è invece la sconfitta. Non ci vorrà molto, infatti, a vedere precipitare le speranze di palingenesi morale e civile nella tragedia di una ennesima dittatura, violenta, arretrata, ideologicamente abietta. E a cadere nello sconforto e nella sfiducia. In Francia i nuovi Filosofi subentrano agli intellettuali alla Sartre impegnati sulle barricate sia pur comode delle loro cattedre universitarie. Teorizzano il disimpegno: il potere è connaturato al sociale, tanto vale venire a patti con i sistemi democratici che lo esercitano in forma accettabile oppure ritirarsi nel proprio spazio privato. Una generazione di ex rivoluzionari orienta i propri bisogni mistici verso le religioni orientali o le droghe. Sulle pagine di Lotta Continua, uno dei più oltranzisti organi del movimento studentesco italiano, ha un inaspettato successo la posta dei lettori, con messaggi personali, anche intimi. Il privato diventa politico. E il terrorismo, che porterà nel '78 all'omicidio di Aldo Moro, non è altro che la manifestazione più appariscente di una rottura oramai insanabile tra individuo e strutture sociali.

Si delinea il fenomeno dei punk e degli indiani metropolitani. Vivono in piccoli gruppi, esprimono con acconciature aggressive e stridenti la loro diversità ma, a differenza degli hippies che li avevano preceduti, non sognano più spazi di infinita libertà. Sanno che la loro dimensione è urbana, residuale. E esprimono interesse per il corpo inscrivendovi la propria rabbia attraverso piercing e tatuaggi.

C'è bisogno di primitivismo. Quindi di ornamento. Quel'ornamento che Loos attribuiva al selvaggio il quale non esitava, appunto, ad applicarlo sulla propria pelle. Ma anche di decostruzione dei sistemi consolidati, per eliminare regole, comportamenti, tabù acquisiti e ritrovare pochi essenziali valori originari. Ne viene fuori un atteggiamento di avanguardia che più di un commentatore ha notato. Nei linguaggi e nelle manifestazioni pratiche e teoriche, i ragazzi del '77, spesso senza esserne coscienti, praticano la scomposizione cubista, i versi futuristi, le performance dadaiste. Arte e vita trovano un punto, sia pur precario, di coincidenza e l'avanguardia diventa il linguaggio privilegiato dell'io diviso. Un patrimonio di indagini e di idee, prima prerogativa di una sparuta minoranza di artisti, si trasforma in abitudine collettiva. In questa chiave si può interpretare uno dei fatti più clamorosi del 1977, la violenta contestazione da parte del movimento studentesco al comizio all'Università di Roma del segretario della CIGL, il comunista Luciano Lama. Tra gli studenti e il leader sindacale l'incompatibilità va ben oltre la *querelle* tra una estetica del privato perseguita dai primi e una etica del lavoro e del

sacrificio, proposta dal secondo. Si confrontano due diverse concezioni dello spazio. Lama si presenta sul podio secondo le regole della comunicazione frontale e gerarchica tipica della cultura sindacale e operaia, mentre gli studenti propendono per altri modi di aggregazione e interazioni, decentrati, mobili, apparentemente disorganizzati. Lo scontro diventa inevitabile, quasi come l'urto - suggerisce il semiologo Umberto Eco - tra due concezioni della prospettiva, la brunelleschiana e la cubista.

Al ritiro nel privato della contestazione studentesca, corrisponde, sul versante della ricerca filosofica, la sfiducia nei sistemi onnicomprensivi. L'opera di smantellamento delle "grandi narrazioni", per adoperare una espressione di Lyotard, era, per la verità, stata già avviata negli anni Cinquanta e ampiamente portata a compimento alla fine degli anni Sessanta con le opere di Lacan, Bachelard, Foucault, Derrida, Lyotard, Deleuze e Guattari. Ma è nella seconda metà degli anni settanta che questi temi trovano massima divulgazione. Del 1976 è per esempio il testo di Deleuze e Guattari "Rhizome" e del 1977 la sua traduzione in italiano, mentre ad un anno prima risale la traduzione italiana dell'Anti Edipo. Si teorizza il prevalere del desiderio sulla ragione. E si abbandonano le concezioni del mondo organiche e prospettiche per una visione rizomatica della vita, fatta da fasci di conoscenze, "smontabile e collegabile ad ingressi e a uscite multiple". Cioè, per continuare nella prosa dei due filosofi francesi: "un sistema acentrico, non gerarchico e non significante, senza Generale, senza memoria organizzatrice o automa centrale, unicamente definito da una circolazione di stati". Sintetizziamo: al posto di una visione del mondo, tante conoscenze; invece di un'estetica, molteplici prassi artistiche; piuttosto che principi, stati d'animo. È la fine della speranza nella trasformazione unidirezionale del mondo, la critica radicale dello stato etico, la definitiva messa in soffitta del marxismo.

Carlo Marx, servito negli anni del Sessantotto in ogni salsa (althusseriana, strutturalista, storicista, neokantiana, posthegeliana, sraffiana) e citato a proposito e sproposito in tutte le discussioni, anche quelle concernenti l'arte, diventa una zavorra ingombrante. Che pezzo dopo pezzo viene buttata a mare. Del marxismo si dichiarano superati prima il materialismo storico, poi la dittatura del proletariato, la dialettica, l'estetica, la teoria del valore lavoro. Gravemente mutilato dai sempre più rari e imbarazzati interpreti, che cercano di salvarne l'eredità, Marx si trasforma in un generico critico del sistema che fa il verso ai filosofi negativi che, invece, uno dopo l'altro tornano in auge.

Pensatori, ostracizzati per essere stati esaltati dai regimi reazionari e nazisti quali Nietzsche, Heidegger, Junger diventano oggetto di sempre più diffuso interesse e rivalutati dagli intellettuali di sinistra per la loro capacità di riconoscere anzitempo la profonda crisi di valore attraversata dalla civiltà occidentale. È il momento dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e di Cacciari, Rella, Tafuri che da tempo hanno introdotto all'interno della cultura della sinistra questi scomodi pensatori. Cacciari nel 1976 scrive, sotto forma di saggio sul pensiero negativo, *Krisis*, completato l'anno dopo dal testo *Pensiero Negativo e Razionalizzazione*.

Tafuri, nell'ottobre del 1977, con un toccante scritto interviene nella Casabella diretta da Maldonado che dedica il numero al tema *Architettura e Linguaggio*. Che senso ha, si chiede il critico, parlare di Storia in un momento in cui il concetto di realtà ma anche quelli di futuro e di progresso sono radicalmente posti in crisi? E,

similmente, come si può teorizzare la ricerca se, oggi, siamo convinti che di uno stesso fatto possono essere prodotte più ricostruzioni, anche radicalmente contrastanti, ma tutte ugualmente coerenti e convincenti? Da qui la teorizzazione della critica come lavoro cosciente dei propri limiti. Una ricerca infinita che incide con il bisturi su un corpo le cui ferite squarciano la compattezza delle costruzioni storiche "le problematizzano e impediscono loro di presentarsi come verità ". E infine la certezza che ogni certezza è frutto di rimozioni sulle quali bisogna lavorare sapendo che "una storia vera non è quella che si ammanta di indiscutibili *prove filologiche*, ma quella che riconosce la propria arbitrarietà". Tafuri cerca di evitare di cadere nell'anarchismo rizomatico di Deleuze e Guattari. Li cita due volte, ma solo per prenderne le distanze. Tuttavia, come riconosce lui stesso, oramai l'edificio è insicuro e il ponte levatoio della fortezza storicista è aperto.

In realtà non è solo la costruzione marxista a crollare. Ma l'intero sapere, anche quello scientifico, da sempre considerato fonte di certezze, sia pur relative. Paul Feyerabend nel 1975 pubblica "Against Method. Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge". Forse la migliore sintesi contro le pretese di una conoscenza oggettiva sia pur celate dietro il comodo relativismo falsificazionista popperiano o l'alternarsi dei paradigmi kuhniani. Sostiene che ogni teoria è di per se arbitraria. Che non esistono criteri o metodi privilegiati. Che la scienza ottiene risultati a scapito di un intollerabile impoverimento della nostra percezione della realtà. E a testimoniare che i tempi sono oramai maturi per il recepimento di questi temi anche da parte di una cerchia di intellettuali non specificatamente addetti ai lavori, nel 1979 esce in Italia la fortunata raccolta di saggi, curata da Gargani "Crisi della ragione", presto recensita su Alfabeta dal preoccupato Umberto Eco.

Roland Barthes, pronunciando il 17 gennaio 1977 la sua lezione inaugurale al Collège de France ammonisce: è lo stesso linguaggio che noi usiamo che ci imbriglia, col suo sistema di regole, nelle proprie trame di potere. Noi che crediamo di parlare, in realtà, siamo parlati dalla lingua che usiamo. Solo la letteratura e l'arte, con la loro opera di decostruzione e messa in crisi del linguaggio dall'interno dei suoi paradigmi, ci offrono qualche illusione di salvezza.

Dicevamo, a proposito del fenomeno dei punk e degli indiani metropolitani, che la crisi del 1977 investe soprattutto la dimensione urbana. Tramonta il mito dello spazio incontaminato. Mentre in Italia, con la morte di Pasolini (nov.1975), cade definitivamente il mito della autenticità della dimensione degli emarginati e dei contadini. Lo spazio della metropoli si espande sempre più prepotentemente. E ingloba con i suoi valori, prodotti e comportamenti ogni possibile sacca di resistenza. È il momento del successo del Post Modern in tutte le sue declinazioni: il Neorazionalismo, la Tendenza, lo Storicismo. Hanno in comune l'attenzione per la dimensione urbana della città. Anche se ipotizzata congelata nel suo splendore ottocentesco o in una presunta armonia preindustriale. È la ricetta di Krier, di Rossi, di Grassi, di Aymonino. Se la nostra è una cultura urbana, affermano, tanto vale tornare alla civiltà delle strade, delle piazze, dei boulevard, dei campielli. Studiano la Parigi di Haussman e Napoleone III e la Vienna di Francesco Giuseppe. I loro strumenti sono la morfologia urbana, cioè lo studio della forma della città, e la tipologia edilizia, cioè l'attenzione per i caratteri ricorrenti degli edifici.

Cercano, con la progettazione di spazi tradizionali e a regola d'arte, di opporsi alle laceranti contraddizioni dell'urbano. Cioè alla frammentazione del sistema sociale in

monadi, alla rottura della famiglia tradizionale, alla sempre più opprimente angoscia metropolitana.

È lo stesso tentativo di ricomposizione che, esauritosi il monopolio radiofonico, tentano in Italia le emittenti private. Tra queste, il collettivo di Radio Alice intuisce che i nuovi spazi non sono necessariamente fisici. E sposta il problema della ricomposizione del sociale dalla materialità della morfologia urbana e dalla prescrittività della tipologia edilizia alla immaterialità dei mass media e alla spontaneità della risposta individuale. "Dietro Radio Alice - nota giustamente Umberto Eco- ci stanno le feste in piazza, la riscoperta del corpo, del privato, la assunzione orgogliosa delle devianze (tutte, anche se incompatibili tra di loro) la tematica del nuovo proletariato giovanile, le istanze degli emarginati".

Il soggetto sociale, la *Classe* intesa come un organismo compatto per il quale approntare regole e tipologie, non esiste più. Non ha senso adocchiare il passato. E i tentativi che verranno fatti, quali la Biennale del 1980, intitolata appunto *La presenza del passato* non fanno altro che dimostrare l'inutilità, se non la pericolosità dell'operazione.

Il problema, come intuiscono sia pur confusamente gli anarchici individualisti del '77, introiettando per le proprie pratiche il linguaggio dell'avanguardia, è sostituire ai concetti di regolarità, standardizzazione, unificazione quelli dell'individualismo, del corpo, della deprogrammazione. Cercando così di fare i conti con il sistema produttivo che questa strada -dalla serializzazione alla personalizzazione, dalla socializzazione alla frammentazione, dal prodotto di massa alla risposta individualizzata- sta percorrendo.

In questa direzione, antinostalgica, si muovono alcuni giovani architetti e un insoddisfatto professionista che, proprio in questi anni, decide di cambiare la propria vita. I giovani sono: in Europa Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis; in Giappone Toyo Ito. Nel 1977 hanno: Tschumi 33, Koolhaas 33, Zenghelis 39, Ito 37 anni. Il professionista è l'americano Frank O. Gehry. Ha 48 anni. I tre europei, gravitano intorno alla Architectural Association diretta dall'inesauribile Alvin Boyarsky e frequentata dagli Archigram.

Risentono fortemente dell'influenza dell'architettura radicale degli anni sessanta e della prima metà degli anni settanta. Bernard Tschumi sviluppa il tema del corpo nello spazio diffidando da una concezione architettonica esclusivamente intellettualistica. Il coetaneo Rem Koolhaas nel 1978 pubblica *Delirious New York*. Analizza e persegue la poetica della congestione metropolitana. Elia Zenghelis trasforma in immagini poetiche i temi antiurbani del movimento moderno. Il giapponese Toyo Ito è allievo del metabolista Kikutake. Sonda il tema del rapporto tra lo spazio urbano e lo spazio esistenziale. Gehry si forma nello sperimentale clima californiano. Lavora sui materiali industriali, il *cheapscape* urbano, l'eredità pop. Torneremo, più dettagliatamente, su di loro.

Rimane da completare il quadro, citando lo IAUS, l'Institute for Architecture and Urban Studies fondato e diretto dal 1967 da Peter Eisenman. Luogo di incontro delle più svariate personalità, l'Istituto rappresenta un punto di confronto tra le ricerche condotte nella seconda metà degli anni settanta. Basta sfogliare la rivista *Oppositions*, che dello IAUS è di fatto l'organo, per trovarvi articoli di personaggi

così diversi tra di loro quali Martin Pawley e Rafael Moneo, Bernard Tschumi e Leon Krier, Rem Koolhaas e Manfredo Tafuri, Colin Rowe e Denise Scott Brown, Alan Colquhoun e Giorgio Grassi. Lo IAUS, inoltre, rappresenta un ponte tra le ricerche condotte dall'Istituto Universitario di Venezia e il versante più oltranzista del formalismo americano, Peter Eisenman in testa. In una posizione, contemporaneamente di ricerca ma anche di retroguardia, che è difficile districare.

## 2. Dagli Archigram all'High Tech

1975. Si inaugura a Ipswich la sede della Willis Faber & Duams. Progettista l'appena quarantenne Norman Foster. L'edificio, un complesso di tre piani destinato a uffici, suscita un notevole interesse per la facciata risolta con un'unica superficie riflettente che ne fascia il perimetro curvilineo. E ricorda, sia pur mutate le dimensioni, il grattacielo di cristallo di Mies per la Friedrichstrasse a Berlino. Così l'edificio, piuttosto che imporsi per una propria forma o per la sfaccettata configurazione volumetrica (ricordate la definizione di Le Corbusier dell'architettura come gioco sapiente di volumi sotto la luce?) tende a mimetizzarsi, o, quantomeno a negarsi come geometria, riflettendo, con i suoi pannelli specchiati, l'ambiente urbano nel quale è collocato. All'interno, spazi e volumi cedono il posto a un continuum climatico, altamente tecnologizzato, suddivisibile a piacimento perché formato da slot flessibili e modificabili con il variare delle esigenze.

I concetti guida della Willis Faber sono ripresi da Foster nel Sainsbury Centre for Visual Arts iniziato nel 1976, 1977. Anche qui il progettista, che comincia a acquistare una crescente notorietà per la raffinatezza delle sue realizzazioni, rinuncia a una costruzione dal forte impatto geometrico a favore di un contenitore di disarmante semplicità, suddiviso da sottili pannelli mobili. Osservate la pianta: è la stessa di No-Stop City degli Archizoom, ricorda i paesaggi cablati di Superstudio ma è soprattutto un omaggio alle ricerche degli Archigram e di Cedric Price dei quali Foster è un estimatore.

Confrontiamo adesso queste prove con le contemporanee ricerche, tutte risolte sul versante formale, dei Five, dei neorazionalisti o degli stessi postmoderni. La forma, sembra indicare Foster, è un prodotto a posteriori, mai un assunto a priori. È il risultato del funzionamento di un edificio non il suo presupposto. E le persone che si muovono nello spazio, insieme con gli usi delle strutture, contribuiscono a formare l'architettura di un edificio tanto quanto facciate, setti, pilastri e bucatore.

Mentre ancora vertono tra gli addetti ai lavori le discussioni sul Sainsbury Centre, nel 1977 viene inaugurato, dopo circa sei anni di lavori e di polemiche, con una mostra su Duchamp, il centro Pompidou di Parigi. Progettisti Renzo Piano, Richard e Sue Rogers e Gianfranco Franchini.

I temi sviluppati dai quattro sono gli stessi già messi a punto da Foster: grandi travi per evitare di avere interruzioni strutturali lungo lo spazio espositivo, servizi accorpatisi collocati lungo il perimetro, impianti a vista, utilizzo di materiali di produzione industriale. Del resto Foster, Piano, Rogers appartengono alla medesima fascia generazionale, hanno avuto una simile formazione culturale e tecnologica, condividono i modelli di riferimento e hanno percorso insieme parte del loro iter professionale.

Il Pompidou, come abbiamo già avuto occasione di notare nel capitolo precedente, è per la verità realizzato solo in parte secondo il progetto del concorso del 1971 perché privato dei piani mobili e dello schermo di facciata che ne avrebbero garantito l'illimitata flessibilità e il collegamento mediatico con le altre strutture museali francesi.

Il Centro, comunque, ha un impatto enorme. Anche perché, a differenza del Sainsbury Centre, sorge nel cuore di Parigi e non a Norwich nel campus dell' University of East Anglia. Charles Jencks lo paragona alla Torre Eiffel. Jean Baudrillard accusa l'edificio di essere un supermercato per la cultura di massa. Reyner Banham ne è entusiasta; finalmente -dice- un monumento alla cultura contemporanea.

In effetti, il Pompidou rappresenta un'aria di fresca novità. E offre un'immagine accattivante dell'istituzione culturale: permeabile, flessibile, accogliente. Ma forse è proprio la forza di questa immagine la sua maledizione. Così, per una sorta di feticismo formalistico, architetti e pubblico, piuttosto che lavorare sulle potenzialità di una macchina tecnologica sviluppata per produrre e gestire nuove iniziative, si limitano spesso a interpretarla come un simbolo modernista, un'icona, da ingessare e da imbrigliare e nel quale gestire attività tradizionali. Lo stesso accade per la Willis Faber & Dumas e il Sainsbury Centre: è l'immagine che colpisce più che l'apertura tecnologica a nuovi usi. Nasce l'High Tech, cioè un nuovo stile, fatto di tubi in vista, giunti e snodi risolti con dettagli perfetti, ampie superfici vetrate, grande spreco di risorse energetiche. Esattamente tutto il contrario di quanto si fossero prefissi Price, gli Archigram e Buckminster Fuller (che, detto per inciso, avrà occasione di collaborare con Foster nel 1982), che, con i loro progetti ne erano i precursori.

Foster capisce che sul nuovo stile può fondare la propria fortuna professionale. Piano cerca prudentemente di allontanarsene, per orientarsi verso un uso soft della tecnologia, ma riservandosi di raccoglierne i dividendi ogni volta che serve citare i propri trascorsi avanguardisti. Resta Rogers a continuare in una incessante opera di sperimentazione funzionale sempre in bilico tra concessioni stilistiche High Tech e autentico desiderio di innovazione.

Già nel 1978, l'abilissimo Charles Jencks lancia una nuova tendenza complementare al Post Modern: è il Late Modern di cui l' High Tech costituisce uno dei filoni principali. Suoi caratteri sarebbero il pragmatismo, l'esageratamente ultramoderno, la discontinuità, l'atteggiamento sperimentale, il gusto del nuovo. Ridotta a stile, una linea dell'avanguardia moderna, dalle potenzialità ancora insondate, batte in ritirata.

### 3. Neofunzionalismo o Postfunzionalismo?

I primi quattro numeri della rivista *Oppositions* escono tra settembre del 1973 e ottobre del 1974. Dopo una pausa di circa due anni, nell'autunno del 1976, esce il numero 5. Che si apre con un editoriale di Mario Gandelsonas dal titolo: *Neo-Functionalism*.

Gandelsonas individua due tendenze in atto: il neorazionalismo e il neorealismo. La prima, le cui origini risalgono agli anni Sessanta ed ha avuto il suo massimo sviluppo nella prima metà degli anni Settanta, è rappresentata da Aldo Rossi in Europa, Peter Eisenman e John Hejduk negli Stati Uniti. La seconda, che si è diffusa negli anni sessanta, è rappresentata da Robert Venturi. La ricerca della autonomia disciplinare caratterizza il neorazionalismo. Il linguaggio dell'architettura, per i suoi esponenti, trascende gli eventi storici e politici: tende a parlare di se stesso con i mezzi che gli sono propri. Per i neorealisti, invece, l'architettura è fatto storico per eccellenza. Comunica utilizzando i mezzi della pop art, della pubblicità, del cinema e del disegno industriale. Ad accumulare neorazionalismo e neorealismo è, per Gandelsonas, il loro antifunzionalismo: "Venturi, Rossi, Eisenman e Hejduk... hanno contribuito a diffondere una visione manichea del funzionalismo visto come una ideologia negativa e reazionaria" Certo il funzionalismo, malamente inteso, ha sulla coscienza molti errori e ingenuità che in suo nome si sono compiuti.

Tuttavia, afferma Gandelsonas, è soprattutto un modo di vedere il problema del significato in architettura, la sua dimensione simbolica. Lavorare sul rapporto tra forma e funzione vuol dire, infatti, porsi il problema del significato della forma, della sua giustificazione. Cioè sfuggire dal baratro dell'arbitrarietà per sviluppare il processo progettuale in modo sistematico e cosciente. Occorre dunque superare neorazionalismo e neorealismo, conclude Gandelsonas, per un neofunzionalismo non ingenuo come quello del Movimento Moderno ma conscio dei problemi dell'oggi e capace di rielaborarli dialetticamente.

Risponde Peter Eisenman nel numero successivo di *Oppositions*. E lo fa analizzando le due parole chiave del funzionalismo: *funzione* ovvero programma e *forma* ovvero tipo. Nota che il funzionalismo è una attitudine umanistica fondata sulla centralità del soggetto. Che l'ossessione di legare i due termini ha almeno cinquecento anni e non è solo ascrivibile al Movimento Moderno. Si riscontra in tutte le architetture nelle quali l'aspetto programmatico determina la configurazione dell'edificio, in cui l'interno si riflette nell'esterno, in cui lo spazio è misurato dalle esigenze, formali o funzionali, dell'uomo che lo abita. Ma, si chiede Eisenman, ha senso parlare ancora di centralità dell'individuo in un periodo nel quale la crisi dei valori ne sta mettendo in discussione l'identità e pertanto la posizione privilegiata nello spazio?

Inoltre -continua Eisenman- perché gli architetti si intestardiscono a perseguire un'attitudine umanistica nel momento in cui da tempo le altre arti ne hanno fatto a meno? Basti pensare alla lezione di Malevich e Mondrian in pittura, Joyce e Apollinaire in letteratura, Schoenberg e Webern in musica, Richer e Eggeling nella filmatografia. Autori tutti che, pur nella diversità dei mezzi espressivi, hanno privilegiato aspetti astratti, non narrativi, non obiettivi, non antropocentrici. Conclude Eisenman: proprio perché l'architettura non può più rappresentare nulla, e meno che mai l'uomo che la abita, dovrà cercare di essere altro. Per esempio



gioco di geometrie e solidi platonici. Oppure frammentazione di segni, senza alcun referente.

Insomma un lavoro fondato sull'assenza del significato che si contrappone alla pienezza del senso di cui tanta architettura umanistica vorrebbe essere, invece, portatrice. È facile intravedere, dietro la posizione di Eisenman una difesa d'ufficio delle sue architetture inabitabili organizzate in base a arbitrarie regole combinatorie (la House VI è del 1975) e anche dell'architettura dei frammenti e del silenzio di Rossi, della sintassi dei segni vuoti rilevata da Manfredo Tafuri e della mistica dell'assenza di Massimo Cacciari. Ma vi è nell'articolo di *Oppositions* qualcosa di più. Vi si può leggere infatti il tentativo di superare la posizione manierista del periodo dei per nuove direzioni di ricerca.

Eisenman, in questi anni ne appronta due. La prima con la House X sulla quale lavora dal 1975 sino al 1978. È un approccio formalista ma non radicalmente intellettualistico: la casa, pur rispondendo a una propria logica interna, dialoga con il terreno e con il paesaggio circostante, è frammentata in quattro quadranti piacevolmente fruibili e caratterizzati da materiali diversi: intonaco, pannelli in alluminio, griglie metalliche. Materiali che compaiono nei contemporanei progetti di architetti così diversi quali Richard Meier e Frank O. Gehry e che fanno pensare a un approccio finalmente non terroristico (per usare una definizione di Tafuri) della composizione architettonica. È questa una linea di ricerca proficua dal punto di vista professionale. Non dissimile da quelle che porterà avanti Richard Meier: opere di algida bellezza, raffinate come quadri astratti, frutto della calibrata organizzazione nell'ambiente di forme selezionate. Ma è anche - e Eisenman probabilmente se ne accorge - la condanna, come avverrà per Meier, a lavorare su un repertorio consolidato, all'eterno ritorno dell'uguale, al manierismo di se stessi.

La seconda direzione, messa a punto durante il soggiorno a Venezia e la frequentazione dello IUAV, si muove in direzione opposta. Nessuna concessione al paesaggio né alla forma, intesi in senso tradizionale. Proposizione, invece, di un prodotto dal forte impatto concettuale, anche a costo di essere assolutamente inabitabile. Lettura del paesaggio secondo parametri paralogici, alogici, illogici, ma sempre pretestuosamente intellettualistici. Dialoghi con preesistenze immaginarie, con progetti non realizzati, con testi letterari, con ragionamenti filosofici. Incomprensibilità del progetto. Effetto di straniamento. E quindi, fuoriuscita forzata dal sistema funzionalistico e umanistico dell'architettura. È questo un atteggiamento nichilista che nel 1983 porterà all'autoannientamento annunciato in Fin d'OU T Hous S; ma è anche il presupposto per la messa a punto di nuovi strumenti concettuali molti dei quali saranno, dopo essere stati emendati e sviluppati, ripresi dall'Eisenman post 1983 e dalla ricerca decostruttivista.

#### 4. Tra erotismo e poetica del corpo

Sul numero 47 del 1977 di *Architectural Design* interviene Bernard Tschumi con un articolo dal titolo *The Pleasure of Architecture* che riassume e completa tre precedenti interventi apparsi su *Studio International*, *L'Architecture d' Aujourd'hui* e *Oppositions*.

Tschumi, che in questo periodo è occupato in attività di Performance Art con Roselee Goldberg, sottolinea l'importanza del corpo e della fisicità nello spazio.

È sbagliato, sostiene, pensare che l'architettura sia esclusivamente costruzione mentale in quanto è soprattutto fatto spaziale che si vive e si percepisce, indipendentemente da qualsiasi teorizzazione. Ma è ugualmente limitante cercare di privare lo spazio della sua dimensione intellettuale: "da un lato, l'architettura è il prodotto della mente, una disciplina dematerializzata e concettuale con le sue varianti tipologiche e morfologiche; dall' altro, è un evento empirico che si concentra sui sensi, sull' esperienza dello spazio". Non è tuttavia possibile sperimentare insieme le due dimensioni -concettuale e sensuale- dell'architettura. Lo spazio o lo si vive senza concettualizzarlo, o lo si concettualizza senza percepirlo interamente.

Da qui la necessità di una dialettica che si muova incessantemente tra due termini opposti: corpo e idea, spontaneità e regole, concretezza e astrazione.

È però il piacere la posta in gioco dell' Architettura la quale, non perseguendo obiettivi utilitari, mostra l'utilità dell'inutile, e stimola le componenti dell'inconscio e del desiderio che la società occidentale, utilitaristica e mercificante, di fatto reprime. "Un'opera di architettura -afferma Tschumi- non è architettura se svolge una funzione, ma solo se attiva i meccanismi della seduzione e dell'inconscio".

L'architettura rassomiglia quindi all'erotismo: sempre in bilico tra la corporeità del bisogno e il piacere intellettuale dell'eccesso. Mentre le regole, che l'architetto si impone, sono come una forma di *bondage*, cioè autoconstrizioni per aumentare il piacere del gioco.

Attenzione, però. Erotismo non vuol dire soddisfacimento immediato dei bisogni. Esattamente così come la perversione del marchese de Sade non consiste tanto nella concretezza delle pratiche attuate ma piuttosto nel superamento, attraverso di esse, dei limiti imposti dalle istituzioni, sociali o culturali che siano. Ammonisce Tschumi: "l'architettura non può soddisfare i desideri più selvaggi, ma solo eccedere i limiti da loro prodotti". Il suo compito è quindi di soglia, di frontiera, di avanguardia.

Numerosi sono i punti di contatto con le riflessioni di Roland Barthes -non a caso anch'egli studioso di Sade- sul potere destrutturante del linguaggio poetico, il cui scopo è, appunto, azzerare i meccanismi coercitivi del linguaggio comune per scoprirne e superarne i limiti, esattamente nello stesso modo in cui il libertino, oltrepassando le regole della religione, dell'etica e del buon senso, scopre nuove frontiere per la ragione. E punti di tangenza si riscontrano con la poetica post-funzionalista eisenmaniana. Per entrambi, infatti, l'architettura deve prefigurare una dimensione che va oltre se stessa, un'assenza. Sia questa l'assenza del soggetto

vista in una prospettiva post-umanistica (Eisenman) o il lavoro sui limiti insieme concettuali e sensuali dello spazio (Tschumi).

Tuttavia, mentre l'indagine di Eisenman si risolve -almeno in questo periodo- tutta all'interno della dimensione concettuale, in Tschumi è sempre filtrata attraverso l'esperienza del corpo e del piacere. Si prefigura così un'ipotesi di liberazione, in nome del desiderio, non molto diversa da quelle teorizzate dal collettivo di Radio Alice per i ragazzi del '77. E si delinea una strada nuova, cervellotica e estetizzante quanto si vuole, ma sicuramente attenta alla dimensione materiale e spaziale della disciplina. Tschumi, infatti, critica l'architettura disegnata, proposta dai neorazionalisti in nome della purezza del concetto. Ammonisce: "Non si può fare l'esperienza dell'architettura mediante le pagine di un libro. Le parole e i disegni possono solo produrre spazi di carta e non l'esperienza dello spazio concreto". Stigmatizza le ricerche sulla tipologia e la morfologia come un aspetto parziale e unilaterale del discorso architettonico. Attacca esplicitamente l'atteggiamento di chi usa citazioni storiche: "l'interesse dell'architettura non risiede nei frammenti e in ciò che rappresentano o che non vogliono rappresentare". Diffida dall'*Architettura parlante* che mima concetti di interesse generale: "non ha alcun interesse esteriorizzare, attraverso qualsivoglia forma, i desideri inconsci della società o dei suoi architetti".

Sottolinea, invece, il fascino di ciò che si consuma e che mostra, dietro le tracce del tempo, la propria precaria materialità di cosa; il piacere di distorcere e "dislocare l'universo che circonda l'architetto"; il desiderio di eccedere i dogmi funzionalisti, i sistemi semiotici, i precedenti storici e i prodotti formalizzati del passato, "conservando la capacità eroica dell'architettura ad alterare le forme che, invece, i conservatori si aspetterebbero di trovare". E conclude con l'elogio dei fuochi artificiali, intesi come sublime atto inutile, dove il piacere estetico subentra a ogni aspettativa funzionale o concettuale.

## 5. La cultura della congestione

Coetaneo di Tschumi è l'olandese Rem Koolhaas. Comincia occupandosi di giornalismo e di sceneggiature cinematografiche. Poi decide di dedicarsi all'architettura che studia alla Architectural Association di Londra. La stessa dove bazzica Tschumi e nella quale incontrerà Elias Zengelis. Nel 1972 Koolhaas si fa notare per un lavoro teorico " Prigionieri dell' Esodo" che analizza la relazione esistente tra l'architettura e gli usi dello spazio cioè la dialettica tra libertà e costrizione - dei movimenti, dei punti di vista, dei rapporti interpersonali- che ogni costruzione di fatto impone a chi la vive. Affascinato dal mito americano, Koolhaas nel 1972 si reca negli Stati Uniti dove prende contatto con lo IAUS e Eisenman, insegnandovi e pubblicando un paio di articoli sulla rivista *Oppositions*. Nel 1978 pubblica *Delirious New York*. Manhattan, afferma Koolhaas, è la Stele di Rosetta per comprendere il rapporto tra modernità e architettura. A Manhattan non esiste più, infatti, né il reale né il naturale. Il primo è stato soppiantato dalla simulazione prodotta dalla fantasia. E il secondo ha ceduto il posto all'artificiale. Così Manhattan è diventata il luogo dove i sogni prendono forma, dove è possibile vivere all'interno delle proprie fantasie e sperimentare l'estasi dell'architettura.

Caratterizzata dalla crisi continua, Manhattan è la capitale dove nuove artificialità e simulazioni subentrano alle vecchie, in un flusso incessante reso possibile dalla rottura dei tradizionali modi gerarchici di intendere l'urbanistica e l'architettura.

Manhattan è, inoltre, il prototipo della cultura della congestione. La città vive in un perimetro ristretto al cui interno si ammassano, sovrapponendosi le funzioni. E questa congestione, lungi dal rappresentare un problema, tramuta astratte potenzialità in effettive occasioni di sviluppo e di interazione.

Dallo studio di Manhattan, Koolhaas trae cinque insegnamenti operativi.

*Primo.* Occorre invertire rotta rispetto alle ideologie comunitarie, quelle alla Jane Jacobs per capirci, che circolavano negli anni sessanta. All'idea che la metropoli sia invivibile perché non favorisce la concreta vita di relazione tra gli abitanti, Koolhaas risponde che ad essere in realtà invivibili sono i cluster con la loro idea comunitaria da strapaese. E che solo la condizione metropolitana -lo si voglia o no- fonda la modernità e i suoi valori.

*Secondo.* È opportuno rivalutare la dimensione artificiale e simulativa della metropoli in polemica contro le ideologie dell'autenticità, proposte a più riprese da teorici quali Kenneth Frampton e Christian Norberg-Schulz i quali facendo propria la riflessione Heideggeriana di *Costruire, abitare, pensare* rivendicano una dimensione originaria dell'abitare. Questa dimensione, afferma Koolhaas, è definitivamente perduta e non ha più senso percorrerla.

*Terzo.* È tempo di approntare una critica verso i formalismi compositivi. Quelli, per capirci che producono sistemi organici e poco flessibili dove tutte le parti sono interrelate tra di loro e non possono essere rimosse senza detrimento all'intero sistema. A questa logica, fatta propria anche dai neorazionalisti Eisenman e Rossi e, in urbanistica, da Krier e da Gregotti, Koolhaas contrappone quella dell'elenco e della giustapposizione. La griglia di Manhattan, afferma, funziona perché attiva forze deboli di interazione, diversamente dai Boulevard parigini che richiedono un

piano unitario. E il grattacielo svolge il suo ruolo perché permette di collocare in ciascun piano un'attività diversa senza doverla dichiarare in facciata, cosa invece impossibile da ottenere in un edificio dove esiste una rigida corrispondenza tra funzione interna e prospetto.

*Quarto.* È inconcepibile trascurare le scoperte tecniche e le loro ricadute in architettura. Non più quindi una prospettiva neoidealista fatta di leggi formali immutabili ma un atteggiamento realista che comprende la stretta interdipendenza tra architettura, mezzi tecnici e attività umane. Koolhaas, a proposito dei grattacieli di Manhattan, cita l'esempio dell'ascensore: prova di come un prodotto industriale abbia cambiato radicalmente il modo di progettare gli edifici, proiettandoli in altezza e rendendo obsoleti i precedenti principi formali (un basamento, una parte intermedia, un coronamento) che ne regolavano il disegno.

*Quinto.* È ingenuo credere che l'architettura funzionalista sia frutto di banali fatti funzionali. È invece la concretizzazione di una lucida follia, di una funzionalità allucinata, di un sogno sul futuro in cui, come in un'opera surreale, realtà e utopia trovano un punto, sia pur precario, di equilibrio.

La rivendicazione del principio della modernità come valore e la dichiarata disattenzione per i formalismi linguistici (Manhattan è, infatti, una città estranea al dibattito teorico ma caratterizzata dalla presenza di opere funzionaliste di grande rilievo) spiegano il successo editoriale del libro, che vende circa 30.000 copie. E anche la crescente attenzione, da parte dei critici, per la produzione del trentaquattrenne architetto. Il quale già dal 1975, con Zoe e Elia Zenghelis e Madelon Vriesendorp ha costituito L' OMA (Office for Metropolitan Architecture). E ha dato vita a una serie di progetti fondati sia sulla logica del Manhattismo sia sulla rivalutazione dei movimenti che hanno interpretato l'essenza poetica del funzionalismo: l'astrattismo, il suprematismo, il neoplasticismo. L'assunto è chiaro. Contro la logica del Post Modern, che propone il mito del passato, si rivendica, in accordo con la posizione teorica di Gandelsonas, la positività del Movimento Moderno: il funzionalismo al di là dei suoi errori, rappresenta il tentativo eroico di fare i conti con il futuro ed è comunque uno strumento prezioso per ancorare la lingua architettonica a valori concreti ed extradisciplinari, salvandola dal baratro della autoreferenzialità.

Nel 1977 l'OMA partecipa al concorso per l'ampliamento all' Aja. Nel gruppo è presente anche la giovane Zaha Hadid. Che lavorerà per un anno come partner all'OMA, dopo essere stata alunna di Koolhaas all' Architectural Association ed essersi laureata con una tesi ispirata al suprematismo di Malevich.

Il progetto per l'Aja è un saggio di densificazione e complessificazione urbana. Riprende, per capovolgerli, alcuni temi del dibattito contemporaneo. Per esempio i moduli cubiformi in cui sono suddivisi i corpi di fabbrica. Oppure la composizione per frammenti disarticolati, ma fortemente caratterizzati secondo volumetrie stereometriche, che producono strade, piazze, slarghi. Ricordano i progetti di Ungers - che, tra l'altro, è stato maestro di Koolhaas- e la Collage City di Colin Rowe . Ma li riarticola in una logica libera da remore stilistiche e classiciste, fatta di passerelle aeree che attraversano gli edifici, palazzi capovolti con finestre in copertura, spazi nei quali le categorie sopra-sotto, destra-sinistra, alto-basso sono messe in discussione. Si respira una nuova libertà. E l' attenzione si sposta

definitivamente dai volumi chiusi, che tanto hanno ossessionato l'immaginario Post Modern, alle qualità fisiche dello spazio reso fluido dal rapido susseguirsi dei vuoti, articolato dagli snodi e dalle intersezioni degli edifici, eroso dalle vetrate e ulteriormente alleggerito dagli aggetti e dalle strutture in precario equilibrio.

## 6. L'architettura come virtualità interiore

L'anno 1976, per il giapponese Toyo Ito è segnato dal bisogno di rivalutare l'aspetto simbolico dell'architettura, evitando sia l' equivoco Post Modern di simboli posticci applicati a scatole amorphe, sia l'anacronismo di costruzioni di alto valore metafisico, per esempio gli edifici a pianta centrale dell'architettura rinascimentale, ma nei quali l'uomo contemporaneo, spiazzato e dislocato, non riesce più a riconoscersi.

È con due abitazioni unifamiliari completate nello stesso anno che Ito mette a punto la soluzione: sono la casa a Okasazaki e la casa per la sorella a Tokyo.

La casa a Okasazaki è un quadrato di base con uno spazio centrale intorno al quale, grazie al particolare disegno dei tramezzi (due a zig zag, uno curvato) le stanze sembrano fluttuare. Nella composizione sono evidenti gli influssi delle geometrie dei Five Architects, alluse anche dalla assonometria di presentazione inconfondibilmente alla maniera di Hejduk. Ma rispetto alle permutazioni decontestualizzanti dei Five (in cui, per capirci, le case non sembrano case ma astratti oggetti spaziali) il nucleo centrale della casa di Okasazaki costituisce un esplicito riferimento simbolico ai valori tradizionali dell'abitare. Tuttavia immediatamente contraddetto dalle forze centrifughe dei muri sfuggenti che lo delimitano e che, ponendosi in contrapposizione con esso, propongono una tensione dialettica che ben rappresenta la nostra contemporaneità.

Il progetto per Tokyo ribalta il punto di vista. Non più uno spazio centrale ma anulare. Il motivo del capovolgimento è stato recentemente raccontato da Toyo Ito con una storia che vale la pena di riassumere.

Nel 1975 il trentaquattrenne architetto giapponese viene incaricato di progettare una casa per la sorella che, a seguito della morte del marito, ha deciso di trasferirsi da un appartamento ubicato in una zona centrale di Tokio in una residenza unifamiliare suburbana. La donna, che ha vissuto il dramma della malattia del congiunto, è abbastanza indifferente agli aspetti pratici e funzionali. Vuole, invece, un'abitazione isolata dal mondo, fortemente connotata da valori spaziali, raccolta intorno al giardino e disposta in modo tale che da qualunque punto di essa fosse possibile avere il controllo della restante parte. La casa, completata nel 1976, è un corpo di fabbrica lungo 50 metri che, insistendo su un piccolo lotto di circa 300 mq., si piega assumendo una forma approssimativamente a G (da qui il nome, che però a volte è anche *Casa a U*) o, sarebbe meglio dire -se ciò non evocasse una centralità che programmaticamente rifiuta- a corte, rettilinea su tre lati e curvata sull'altro. Realizzata all'esterno in cemento, è caratterizzata dal soggiorno tubiforme delimitato da curve pareti intonacate bianche e una moquette a pavimento, anch'essa bianca, ed è tagliato da fasci di luce che penetrano dalle poche aperture disposte lungo il perimetro interno e sul tetto.

Racconta Ito: "mi ricordo che la conversazione tra mia sorella (la cliente) e me (l'architetto) che avevamo durante il progetto, portavano, quasi sempre, sullo spazio e non sulla funzione. In quel momento, evidentemente, non ne eravamo ancora così coscienti. O meglio, si potrebbe dire, che prendendo spunto dagli aspetti funzionali, mi sono dedicato con più piacere nello studio dello spazio che mi interessava. Pertanto quando il progetto ha preso corpo, lo spazio è sembrato, a

partire da quel momento, non espandersi ma piuttosto interiorizzarsi, come se avesse voluto assumere a tutti i costi una direzione centripeta".

Giocata sui contrasti, tra il bianco degli interni e il grigio del cemento, tra le penombre e le luci radenti, tra l'artificialità dell'involucro e la naturalità del giardino interno, l'abitazione è a mala pena abitabile. Una delle due figlie della proprietaria ricorda che non ha visto l'ora di trasferirsi e lasciare la casa, mentre l'altra rammenta in una intervista che lo spazio vuoto del giardino era talmente inospitale che gli stessi animali domestici evitavano di rimanerci da soli.

Telescopio interiore dal quale scrutare la propria interiorità ferita, la casa ribalta lo schema centrale di tanta architettura tradizionale. Attestandosi lungo il perimetro e negandosi al giardino interno che tuttavia delimita, mette in gioco un'assenza: di abitabilità, di centralità, di misura. Tanto, che pur non avendone le immediate caratteristiche, per esempio di irregolarità, è paragonata a un labirinto, cioè uno spazio straniante di cui si perdono le coordinate.

Ito, intervistato a distanza di oltre venti anni dalla costruzione, parla di virtualità. E afferma: "attraverso questa casa mi sono reso conto che, non importa in che epoca, ma l'abitante richiede dalla sua abitazione una certa forza simbolica e che è necessario rispondere a questa attesa. Una dimensione virtuale è sempre richiesta a una abitazione: gli abitanti vogliono anche un funzionamento virtuale e simbolico, mentre gli architetti cercano di eliminarlo. Il problema è che questa domanda ha perduto la sua vitalità dentro la società reale. Curiosamente oggi che parlare di *realtà virtuale* è diventato una banalità, questa questione è sottovalutata all'interno delle abitazioni".

Traduciamo: l'architettura può recuperare la sua dimensione simbolica spazializzando le idee, cioè trasferendole dallo spazio adimensionale del pensiero alla spazialità tridimensionale della forma. Ed è attraverso questo processo che la forma realizza un nesso insieme intellettuale e fisico con chi la abita. Intellettuale perché lo spazio diventa la virtualizzazione dei valori immateriali più profondi, fisico perché costringe il corpo a muoversi all'interno dei confini materiali sviluppati a partire da questa realtà intellettuale. La soluzione di Ito coincide paradossalmente con quella di Koolhaas, quando afferma che Manhattan ha dato forma al fantastico della modernità, cioè lo ha virtualizzato. E ha non pochi punti di contatto con l'estetica dell'erotismo di Tschumi anch'essa in bilico tra virtualità e concretezza, tra spazio e corpo, tra geometria e materialità.

Mentre è alternativa (almeno in parte, perché, come vedremo, esistono anche non pochi punti di tangenza) alla posizione di Eisenman che tende alla realizzazione di spazi in cui l'uomo perda definitivamente la propria centralità. Comunque, come è facile vedere, nella seconda metà degli anni Settanta, in pieno apogeo del Post Modern, si attivano un serie di energie che spostano il punto di vista dal quale guardare la disciplina, rifiutano la nostalgia classicista, ripensano l'architettura a partire proprio dai suoi principi fondanti e, così facendo, preparano i temi su cui si misurerà l'architettura dei prossimi anni e la rinascita decostruttivista della quale parleremo nel prossimo capitolo.



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

Resta ora di analizzare la posizione di Frank O. Gehry che, a differenza degli architetti che abbiamo nominato, lavora appartato in California, rifuggendo il dibattito teorico.

## 7. Streaptease californiano

Nello stesso 1976 in cui Ito realizza le due abitazioni, a quarantasette anni, Frank O. Gehry esce da una profonda crisi professionale e psicologica. Decide di cambiare vita. Si sposa con Berta Isabel Anguilera. Rilancia la sua attività orientandola verso una ricerca artisticamente più gratificante. E realizza nel 1978, con l'ampliamento della propria abitazione, un capolavoro che lo renderà visibile nel panorama internazionale.

Preannunciano l'opera almeno quattro progetti prodotti tutti tra il 1976 e il 1978. Sono il Gemini G.E.L. Studio, La Wagner House, la Familian House, la Gunther House. Segnano un diverso atteggiamento della ricerca progettuale, orientata non più, come era accaduto nella Ron Davies House & Studio del 1972, nell'articolare un complesso sistema di spazi e percorsi all'interno di un volume -contenitore compatto e unitario, ma a frammentare lo stesso volume esterno, rendendone così manifesta la dialettica spaziale interna. Luciano Rubino, che è stato uno dei primi a notare in Italia il fenomeno Gehry dedicandogli nel 1984 una monografia, mette in relazione l'esplosione creativa dell'architetto, angeleno di adozione, con la reazione alla parallela assunzione della leadership culturale nel dipartimento di architettura dell'U.C.L.A. di Los Angeles di Charles Moore, uno dei campioni del postmodernismo, autore tra il 1975 e il 1978 della Piazza d' Italia di New Orleans.

Fatto sta che Gehry, irridendo ai caratteri di aulicità e classicità, sia pur irriverente, dei postmodernisti, orienta la propria ricerca verso i materiali poveri -meglio se di produzione industriale-, l'incompletezza strutturale, la frammentazione compositiva sino alla "scomparsa della forma dell'edificio sotto il cielo e i suoi riflessi sulle lamiere".

Afferma Gehry: "Credo di essere interessato nel non finito, cioè la qualità che si trova, per esempio, nei quadri di Pollock, di De Kooning, di Cezanne, dove la pittura sembra appena completata. L'architettura troppo rifinita, perfettamente eseguita, mi sembra che non posseda quelle qualità. Ho voluto tentare tutto questo... Le strade per realizzarlo erano i listelli del Balloon frame e i ripiani lasciati con la superficie grezza. A tutti piacciono gli edifici in costruzione molto più che gli stessi ultimati." Gehry, in realtà, aveva sondato questa logica già nel 1968 con la realizzazione di alcune poltrone di cartone, gli *Easy Edge Furniture*. Mobili atipici, dall'aspetto povero e precario, che, come mostrava la locandina pubblicitaria, erano talmente resistenti da poter sostenere anche il peso di una automobile. E', però, con l'ampliamento della propria abitazione che Gehry mette a punto la sua strategia della frammentazione, riassumibile in tre mosse: *Striptease architettonico*, irridente alla integrità strutturale con conseguente messa a nudo del balloon frame; *sensibilità pop* per l'ordinario e il mass produced; *poetica del cheapscape* cioè del paesaggio urbano contemporaneo segnato da frammenti, relitti e collage di componenti né organizzati, né gerarchizzati.

L'ampliamento consiste nel circondare la villetta preesistente con un muro in lamiera variamente conformato e acquisire così lungo tre lati nuovo spazio abitativo, utile per inserirvi l'ingresso, un ampliamento del soggiorno, la cucina e nuovi locali di servizio. La lamiera, che conferisce alla casa un aspetto stridentemente moderno, lascia intravedere l'originario edificio con tetto a falde e in stile tradizionale. E lo stesso spazio aggiunto, la cui pavimentazione è lasciata in

asfalto, è denunciato come tale, quasi nella sua precarietà. Ne risulta una sovrapposizione di stili e materiali e un raffinato gioco di contrasti: tra nuovo e vecchio, tra interno e esterno, tra dentro e fuori, tra finito e non finito. Vi è poi il sistema delle bucaure: le tradizionali finestre, la vetrata d'angolo con sovrapposto lucernario in corrispondenza del soggiorno, il cubo-lucernario che illumina dall'alto la cucina, la bucaura in corrispondenza della porzione di lamiera che scherma il giardino. Attraverso le più ampie, emerge in vista la struttura in legno del Balloon frame.

È un approccio diverso da quello venturiano e postmoderno dove alla scatola, sempre rifinita, sono sovrapposti simboli o immagini che raccontano storie. Qui la scatola è scarnificata, decostruita e quindi messa in condizione di parlare attraverso le proprie stratificazioni. È un atteggiamento simile, se vogliamo, a quello del contemporaneo Gordon Matta Clark che realizza tagli e incisioni nelle abitazioni periferiche americane o estrae da queste, a mo' di lacerti, frammenti significativi - pezzi di pavimento, sezioni di muri- per lasciare intravedere dai buchi ovvero dalle stratificazioni dei materiali la sovrapposizione di spazi e materiali. Ma è anche una sensibilità che precorre il decostruttivismo e annuncia anche i recenti lavori di dearticolazione e riarticolazione delle scatole murarie presentati nella mostra *The Un-Private House*.

Dietro questo atteggiamento, ovviamente intellettualistico, vi è, però, una freschezza di approccio e un amore per gli aspetti concreti della professione non riscontrabile in altri architetti di avanguardia della seconda metà degli anni Settanta: Eisenman, Tschumi, Koolhaas, Ito.

Lo "sporcarsi le mani", l'uso di materiali poveri e di forme inusuali non connotati linguisticamente rendono l'approccio di Gehry particolarmente accattivante (meno "radical chic" per usare una felice espressione coniata da Tom Wolfe) e lo collocano in una posizione di dialogo con le ricerche di architetti attenti alla cultura popolare quali Erskine, che nel 1974 consegna Byker, e Lucien Kroll che nel 1978 completa il quartiere di Perseigne. Oltre che come caposcuola di quella fertile scuola californiana che ha prodotto architetti del calibro di Eric Owen Moss, Franklin D. Israel, Tom Mayne, Michael Rotondi, Craig Hodgetts, Robert Mangurian, Fred Fisher.

## 8. Morte a Venezia

Dicevamo che gli anni che vanno dal 1975 al 1980 sono dominati dal Post Modern. Eccone alcune delle tappe più significative. La mostra *The Architecture of the Ecole des beaux-Arts* che si svolge al MoMA tra ottobre 1975 e Gennaio 1976. Il libro di Charles Jencks, *The Language of Post Modern Architecture* del 1977. L'avvio della progettazione, nel 1978, dell'AT&T Building di Philip Johnson. Il libro di Colin Rowe *Collage City* del 1978 La mostra Roma Interrotta nel 1978.

Nel 1980, infine, si inaugura a Venezia la prima mostra internazionale di Architettura dal titolo *La presenza del passato*. Direttore Paolo Portoghesi. Affiancato da una commissione composta da Nino Dardi, Rosario Giuffré, Giuseppe Mazzariol, Udo Kulterman e Robert Stern, e da quattro critici di fama internazionale: Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz, Charles Jencks, Kenneth Frampton il quale ultimo decide di dimettersi, non condividendo le scelte espositive. Nelle quali vengono coinvolti, sotto la sigla del postmodernismo, neorazionalisti, venturiani, neobarocchi, storicisti, classicisti. Chiara la posizione dello studioso: il postmoderno, inteso come crisi della modernità e suo superamento, non è un pastiche stilistico. Insomma: non è ciò che è presentato alla Biennale.

Nonostante la polemica di Frampton, la mostra registra un innegabile successo. Anche grazie al poetico teatro del Mondo, una costruzione in legno galleggiante, disegnato da Alo Rossi e a *La strada novissima*, una doppia quinta urbana, realizzata all'interno delle Corderie, sulla quale si dispongono venti finte facciate, disegnate ciascuna da un architetto, attraverso le quali si accede ad altrettanti spazi espositivi. La scelta dei venti progettisti non è facile. Frampton, prima di andarsene, riesce a imporre Koolhaas ed altri due architetti prendono il posto di altrettanti già designati. Risultato: mancano all'appello Riccardo Gabetti e Aimaro Isola, Ricardo Porro, Hassan Fathy.

Ispirata da una strada fittizia di un luna park tedesco, *La strada novissima* vuole essere innanzitutto un gioco. Ma viene, invece, presa sul serio sia dagli espositori, alcuni dei quali propongono facciate esageratamente supponenti, sia da numerosi critici che sparano a zero sull'operazione. Tra questi Bruno Zevi che ne stigmatizza la pericolosità, facendo notare come dietro a un'aria apparente giocosa e disimpegnata si nasconda un fenomeno di retroguardia particolarmente pericoloso per la fragile architettura italiana.

Non tutti i venti espositori però, si fanno prendere dall'ansia postmoderna. Tre progetti emergono per la loro intelligenza. Il primo è del *radical* Hans Hollein che propone una meditazione ironica sugli ordini architettonici. La facciata è infatti idealmente sorretta da quattro colonne, ciascuna delle quali però è qualcosa d'altro: è il grattacielo per il Chicago Tribune di Loos, è un albero da giardino all'italiana tagliato in forma cilindrica, è un supporto spezzato, è una pietra dal quale spuntano i rami. Chiaro il senso dell'operazione: la colonna declinata nelle sue concrete manifestazioni storiche è stato tutto e il contrario di tutto, quindi forse non è niente. Vi è poi il progetto di Gehry il quale, però, si rifiuta di disegnare una facciata. Propone invece l'ossatura a vista del balloon frame secondo la strategia dello *stripetase* di cui abbiamo visto nel paragrafo precedente. E vi è, infine, il progetto di Koolhaas risolto con una tenda color cielo traforata da una sottile linea rossa e attraversata da una egualmente sottile linea nera. Quasi significare che il

valore dell'architettura contemporanea è nella trasparenza e nella leggerezza e non nelle masse murarie dell'edificio.

Delle tre soluzioni, quella di Hollein è forse la più sofisticata. Ma è anche la perdente. L'arma dell'ironia, che trapela dal dialogo tra colonne, non è più un sufficiente strumento polemico. Poteva esserlo negli anni sessanta ma non più alle soglie degli anni ottanta quando lo stesso Post Modern , attraverso il continuo uso di citazioni paradossali (ironiche, appunto), ne fa ampiamente ricorso e la svuota di ogni effettiva capacità di presa.

Apparentemente innocue ma in realtà vincenti, perché profetiche, sono le soluzioni di Koolhaas e di Gehry. Capovolgono i termini del problema. Architettura e urbanistica contemporanea non saranno fatte di pieni ma di vuoti e di trasparenze. È necessario pertanto abbandonare le masse murarie, ripartire da zero, scarnificare, destrutturare, al limite far scomparire. Su questi temi si misurerà negli anni ottanta il contributo delle avanguardie.

E la mostra *La presenza del passato* che doveva sancire la rinascita della architettura della tradizione, in realtà ne segna l'atto di morte.

Luigi Prestinenza Puglisi