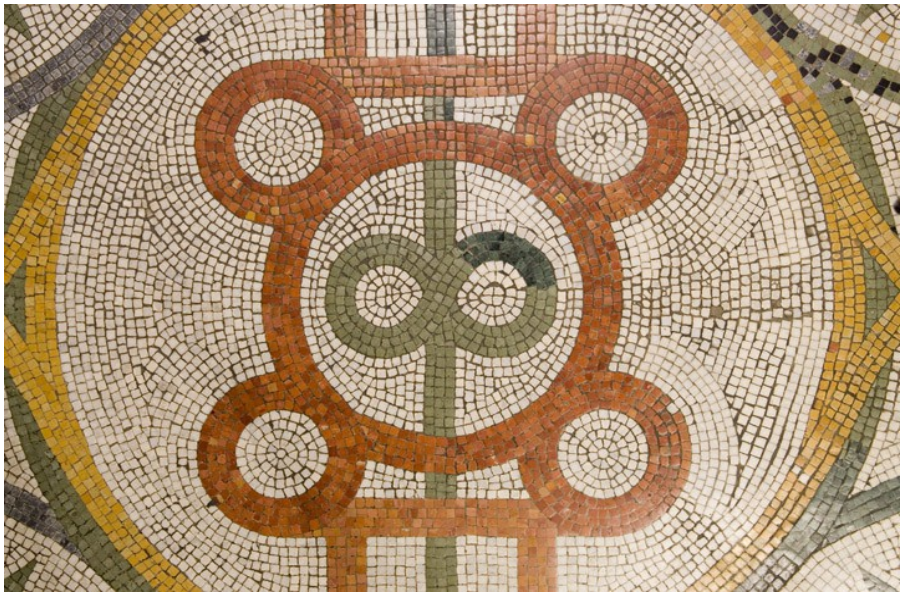
FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte • numero 18 • novembre/dicembre 2014
www.faredecorazione.it



Sommario

EDITORIALE • Riti di passaggio *1*
LOUIS HENRY SULLIVAN • L'ornamento in architettura *2*
MARCO LAZZARATO • L'architettura delle giostre *4*
BAR SPORT • Piovono rane *6*
ENRICO MARIA DAVOLI • La città delle funzioni *7*
MOSTRE • XIV Biennale di Architettura • Venezia *7*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

EDITORIALE • Riti di passaggio

A fine '800, mentre lo statunitense Louis Sullivan elaborava il bel testo pubblicato qui di seguito, sull'altra sponda dell'Atlantico cresceva una sensibilità opposta, antiornamentale. Anzitutto in architettura ma, con classica reazione a catena, anche negli oggetti e negli usi quotidiani. Capofila di tale tendenza (che in quella fase aveva tutte le carte in regola per presentarsi come avanguardista e rivoluzionaria), fu Adolf Loos, al cui *Ornamento e delitto* abbiamo già dedicato ampio spazio. Ma Loos non era un caso isolato. Restando ai paesi di lingua tedesca, già Friedrich Nietzsche, nel suo saggio *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), equiparava l'ornamento all'esteriorità e al superfluo.

L'Europa che l'aveva così a lungo coltivata diventava ora l'assertrice, zelante e dogmatica, della morte della cultura decorativa. Ben altri e più tragici sarebbero stati i roghi e le esecuzioni sommarie cui il vecchio continente avrebbe assistito nell'età delle guerre mondiali, dei totalitarismi, degli imperialismi. Ma perché tanto accanimento, e così precoce, proprio contro la decorazione? Non era fin troppo freudiana quella rimozione collettiva, auspicata in nome di un rinnovamento culturale e civile tutto da dimostrare?

Quando il presagio di una catastrofe si fa strada, è quasi fatale che in ogni campo - dall'arte alla politica alla religione - si cerchino dei capri espiatori su cui far ricadere ogni conseguenza. In questo senso, la morte dell'ornamento potrebbe essere stata una "prova tecnica" della più generale, e tanto paventata e corteggiata dalla cultura occidentale, morte dell'arte. Niente può mai rinascere uguale a come era stato in passato, lo sappiamo bene. Ma l'idea di rinunciarvi per principio, in ossequio a un processo celebrato frettolosamente e senza alcun serio elemento di prova, appare oggi quanto mai errata e autolesionistica. ΔΔΔ

*Louis Henry Sullivan (Boston 1856 - Chicago 1924) è una figura-chiave nell'architettura statunitense a cavallo tra i secoli XIX e XX. L'apice del suo successo si lega a Chicago - metropoli del Midwest, la cui ricostruzione dopo il grande incendio del 1871 ne fa la culla dell'architettura moderna negli USA - e alla collaborazione con un altro grande professionista, l'ingegnere Dankmar Adler (1844–1900). Nella comune attività, protrattasi fra alti e bassi fino alla morte di Adler, i due perfezionarono la tipologia architettonica del grattacielo, grande novità nel panorama architettonico internazionale del secolo XX. Edifici come l'*Auditorium Building *di Chicago (1889), il* Wainwright Building *di Saint Louis (1890), il* Guaranty Building *di Buffalo (1894), restano degli archetipi in questa specifica tipologia edilizia. La cure di Sullivan privilegiavano gli aspetti stilistici della progettazione, tanto più nella fase* post *1900, quando egli progettò una serie di edifici bancari di dimensioni ridotte e forme elementari, ma arricchiti da originalissimi motivi decorativi. Il testo che presentiamo rivela un artista di grande temperamento, partecipe del clima internazionale del Simbolismo, profondamente convinto della riformabilità, in senso moderno e innovativo, del repertorio ornatistico. Sullivan pubblicò* L'ornamento in architettura [Ornament in Architecture] *sulla rivista* Enginering Magazine *nel 1892, cioè nel quarto centenario della scoperta dell'America, mentre fervevano i preparativi per la World's Columbian Exposition, l'esposizione internazionale prevista per l'anno successivo a Chicago. L'articolo figura nella raccolta completa degli scritti teorici editi in vita dall'architetto: L. Sullivan,* The Public Papers*, Chicago, Chicago University Press, 1988.*

Mi pare evidente che un edificio, anche se privo di ornamenti, possa trasmettere un sentimento nobile e degno in virtù della sua massa e proporzione. Non trovo affatto evidente, invece, che l'ornamento riesca di per sé ad accrescere queste qualità elementari. Perché, allora, dovremmo usare l'ornamento? Non basta una dignità nobile e semplice? Perché dovremmo pretendere di più?

Francamente, credo che avremmo un grande vantaggio estetico se ci astenessimo del tutto dall'usare l'ornamento per qualche anno, per concentrarci al meglio sulla produzione di edifici ben fatti e piacevoli nella loro nudità. In tal modo saremmo tenuti a evitare molte cose sgradevoli, rendendoci conto, in compenso, di quanto sia utile pensare in modo naturale, vigoroso e sano. Ciò fatto, potremmo tranquillamente indagare in che misura l'applicazione decorativa dell'ornamento accresca la bellezza delle nostre costruzioni, e quale nuovo fascino dia loro.

Prese come base di partenza le forme pure e semplici, la visione che ne avremo sarà completamente diversa; istintivamente ci asterremo dal vandalismo; eviteremo di fare qualunque cosa possa rendere queste forme meno pure, meno nobili. Del resto, avremo imparato che l'ornamento è un lusso mentale, non una necessità, dopo aver compreso sia i limiti sia il grande valore delle masse disadorne. In noi c'è il romanticismo, e aneliamo ad esprimerlo. Intuiamo che le nostre forme forti, atletiche e semplici vestiranno con naturale scioltezza gli abiti che sogniamo, e che i nostri edifici, così drappeggiati di immaginazione poetica, così rivestititi di prodotti scelti del telaio e della miniera, raddoppieranno la loro forza di attrazione, come una melodia sonora rivestita di voci armoniose.

Penso che un vero artista ragionerà sostanzialmente in questo modo, e che, al culmine delle sue possibilità, riuscirà a realizzare questo ideale. Credo che l'ornamento architettonico prodotto in questo spirito sia desiderabile perché bello e illuminante e che, invece, l'ornamento prodotto con altro spirito manchi alle sue potenzialità più alte.

In altre parole, un edificio che è una vera opera d'arte (qui non ne considero altri) è, per sua natura, essenza e costituzione fisica, un'espressione emotiva. Se è così, e sento profondamente che è così, allora deve, quasi letteralmente, avere una vita. Deriva da tale principio vitale che una costruzione ornata dovrebbe caratterizzarsi qualitativamente per un unico impulso emotivo, che scorre armoniosamente in tutte le sue diverse forme d'espressione - delle quali la massa-composizione è la più profonda, l'ornamentazione decorativa la più intensa. Ma tutte e due devono scaturire dalla stessa fonte emotiva.

So benissimo che un edificio decorato, progettato secondo questo principio, esigerà dal suo creatore un'alta e prolungata tensione emotiva, un'unità organica di idea e scopo mantenuta fino alla fine. Il lavoro ultimato ne sarà l'espressione; e se sarà stato progettato con sufficiente profondità di sentimento e semplicità di intenti, quanto più intenso sarà il fervore con cui fu concepito, tanto più nobile e sereno esso resterà per sempre, monumento all'eloquenza dell'uomo. E' questa la qualità che caratterizza i grandi monumenti del passato. Ed è certamente la stessa che apre una prospettiva per il futuro.

A mio modo di vedere, tuttavia, la massa-composizione e il sistema decorativo di una costruzione, così come ne ho accennato, si dovrebbero poter separare l'una dall'altro solo in teoria e ai fini di uno studio analitico. Credo, come ho già detto, che si possa progettare un edificio bello ed eccellente senza il minimo ornamento; ma sono anche convinto che una costruzione decorata, concepita armoniosamente, ben ponderata, non possa essere spogliata del suo sistema d'ornamento senza distruggerne l'individualità.

Finora è andato di moda parlare di ornamento, forse in modo fin troppo superficiale, come una cosa da aggiungere o togliere a seconda dei casi. Io sono di avviso opposto - la presenza o l'assenza dell'ornamento dovrebbero essere stabilite, in un lavoro serio, fin dall'inizio del progetto. La mia insistenza potrebbe sembrare esagerata, ma la giustifico e la rimarco col fatto che l'architettura creativa è un'arte così raffinata che il suo potere si manifesta in ritmi di straordinaria sottigliezza, proprio come quelli dell'arte musicale, sua parente più prossima.
Se, dunque, i nostri ritmi artistici - un effetto - devono essere significativi, anche le riflessioni che li precedono - la causa - devono esserlo. E' allora estremamente importante stabilire quale sia l'inclinazione originaria della mente, proprio come è importante l'inclinazione di un cannone quando viene esploso il colpo.
Se partiamo dall'idea che l'edificio a cui pensiamo non debba essere opera di un'arte vivente, o quantomeno sforzarsi di esserlo, e che la nostra civiltà non esiga niente del genere, la mia pretesa non ha senso. Posso procedere solo supponendo che la nostra cultura sia progredita fino allo stadio in cui un'arte imitativa o evocativa non soddisfi del tutto, e che ci sia un effettivo desiderio di espressione spontanea. Penso anche che dobbiamo cominciare non chiudendo occhi ed orecchie a un passato ineffabile ma, invece, aprendo i cuori, con partecipazione illuminata e rispetto filiale, alla voce dei nostri tempi.
Non è questo né il luogo né il tempo per chiedersi se, dopo tutto, esista realmente qualcosa di simile all'arte creativa - se un'analisi finale non riveli il grande artista, non come creatore ma piuttosto come interprete e profeta. Quando verrà il momento in cui una simile indagine sarà non più un lusso ma una seria necessità, la nostra architettura si sarà avvicinata allo stadio finale di sviluppo. Mi limiterò quindi a dire che, a mio avviso, un'opera d'arte deve essere appunto questo: un manufatto di un certo interesse, che l'osservatore casuale può vedere in parte, ma nessun osservatore completamente, nella sua interezza.
Sia chiaro che un motivo ornamentale sarà più bello se sembrerà far parte della superficie o della materia che lo accoglie anziché sembrare, per così dire, "appiccicato". Si capirà a prima vista che nel primo caso c'è una particolare sintonia tra l'ornamento e la costruzione che è assente nel secondo. Sia la costruzione sia l'ornamento ovviamente beneficiano di questa sintonia; ciascuno accresce il valore dell'altro. E questa, penso, è la base preparatoria di ciò che si può definire un sistema organico di ornamentazione.
L'ornamento, in realtà, viene applicato nel senso di essere inciso o intagliato, o realizzato in qualche altro modo: dovrebbe però apparire, una volta completato, come se fosse promanato dalla sostanza stessa del materiale, grazie all'intervento esterno di un qualche fattore favorevole, e esistesse con lo stesso diritto di un fiore che appare tra le foglie di una pianta che l'ha generato.
Ora, con questo metodo stabiliamo una sorta di contatto, e lo spirito che anima la massa è libero di fluire all'interno dell'ornamento - non sono più due cose ma una sola.
Ad osservare le cose in modo profondo ed attento, è evidente che se desideriamo garantire una reale, poetica unità, l'ornamento dovrebbe apparire non come qualcosa che accoglie lo spirito della costruzione, ma come una cosa che esprime quello spirito in virtù di una crescita differenziale.
Ne consegue allora, per la logica della crescita, che un certo tipo di ornamento dovrebbe apparire su un certo tipo di costruzione, esattamente come un certo tipo di foglia apparire su un certo tipo di albero. Una foglia di olmo non "starebbe bene" su un albero di pino - un ago di pino apparirebbe più "in accordo". Così, un ornamento o uno schema di decorazione organica adeguato a una costruzione creata basandosi su linee spesse e massicce non sarebbe in sintonia con una costruzione delicata e raffinata. Né i sistemi ornamentali di edifici di generi in qualche modo differenti dovrebbero essere intercambiabili tra loro. Gli edifici dovrebbero possedere un'individualità tanto marcata quanto quella che esiste tra gli uomini, e che li rende distintamente separabili l'uno dall'altro, per quanto forte possa essere la somiglianza razziale o familiare.
Ognuno sa e sente quanto fortemente individuale sia la voce di ciascun uomo, ma pochi si fermano a considerare che una voce, anche se di altro tipo, parla da ogni edificio esistente. Qual è il carattere di queste voci? Sono stridule o gradevoli, nobili o umili? Il discorso che pronunciano è prosa o poesia?
Una mera differenza nella forma esteriore non costituisce individualità. Per questo è necessario un armonioso carattere interiore; e come parliamo di natura umana, per analogia possiamo applicare un'espressione simile agli edifici.
Una rapida indagine consentirà immediatamente di discernere e apprezzare le più manifeste individualità degli edifici; un'ulteriore indagine, e un raffronto delle impressioni, porterà a vedere forme e qualità in un primo momento nascoste; un'analisi ancora più profonda fornirà una miriade di nuove sensazioni, suscitate dalla scoperta di qualità sinora insospettate - abbiamo trovato prove del dono dell'espressione e ne abbiamo avvertito l'importanza; la gratificazione mentale ed emotiva causata da queste scoperte porta a indagare sempre più in profondità, finché non ci rendiamo conto che, nelle grandi opere, ciò che era evidente era il meno e ciò che era nascosto era quasi tutto.
Pochi lavori possono reggere la prova di una rigorosa, sistematica analisi - e si esauriscono in fretta. Ma nessuna analisi, per quanto simpatetica, insistita o profonda, può esaurire un'opera d'arte veramente grande. Infatti le qualità che la rendono grande non sono solo mentali, ma psichiche, e denotano pertanto la più alta

espressione e incarnazione dell'individualità.
Ora, se questa qualità spirituale ed emotiva è un attributo nobile quando risiede nella massa di un edificio, non appena la si applica ad un virile e sintetico schema di ornamentazione, essa deve innalzarlo dal livello della trivialità alle altezze dell'espressione drammatica.
Le possibilità dell'ornamentazione, così considerate, sono meravigliose; aprono davanti ai nostri occhi, come un panorama, concezioni così ricche, così varie, così poetiche, così inesauribili che la mente indugia nel suo volo e la vita non è che un breve intermezzo.
Risplenda ora la luce di questa concezione, piena e libera, sulle considerazioni congiunte di massa e composizione, e quanto seria, eloquente, ispiratrice è l'immaginazione, tanto è nobile la drammatica forza che renderà sublime la nostra architettura futura.
L'America è il solo paese in tutta la terra dove un sogno come questo può essere realizzato; infatti solo qui la tradizione è senza catene e l'anima dell'uomo è libera di crescere, di maturare, di cercare ciò che le è proprio.
Ma per questo dobbiamo rivolgerci di nuovo alla Natura e, ascoltando la sua voce melodiosa, imparare, come fanno i bambini, l'accento delle sue ritmiche cadenze. Dobbiamo guardare il sorgere del sole ambiziosamente, il crepuscolo malinconicamente; poi, quando i nostri occhi avranno imparato a vedere, capiremo quanto è grande la semplicità della natura, che serenamente produce questa infinita variazione. Da ciò impareremo a considerare l'uomo e i suoi modi, fino a contemplare il dispiegarsi dell'anima in tutta la sua bellezza, consapevoli che la fragranza di un'arte viva si spande nuovamente nel giardino del nostro mondo. ΔΔΔ

MARCO LAZZARATO • L'architettura delle giostre

Per costruire un grattacielo non vi sono alternative all'acciaio, di cui il vetro sarà il logico complemento. Analogamente, per realizzare un muro di contenimento non esistono alternative al cemento armato. E ancora, per costruire un'elegante villetta è difficile trovare un sostituto del mattone. Dal punto di vista strutturale non vi sono più dubbi: due secoli di sperimentazione sulle nuove funzioni della città borghese e sui nuovi materiali resi disponibili dalla rivoluzione industriale, hanno consolidato prassi costruttive certe e credibili.
Molto meno rassicurante è la terminologia ancor oggi utilizzata per designare alcuni concetti fondamentali. In particolare, balza all'occhio per la sua inadeguatezza il vocabolo *funzione*, alla cui genericità la cultura architettonica novecentesca ha tentato di ovviare ricorrendo ad espressioni tratte dal lessico sociologico e semiotico, col risultato di aumentare ulteriormente la confusione anziché portare chiarezza. Ora, *funzione* è termine che dice tutto e nulla in rapporto all'oggetto cui si applica, al di là dell'ovvia constatazione che una lama *taglia*, un manico *si impugna*, e così via dicendo. Ne proponiamo pertanto in questa sede tre diverse aggettivazioni, che, alla bisogna, rendano conto dei tre diversi campi di applicazione su cui la parola ricade. E cioè: 1) *funzione originaria:* ad esempio il tagliare - la carne, la stoffa, eccetera; 2) *funzione propria:* sia il coltello che le forbici tagliano, ma con una diversa funzione loro specifica; 3) *funzione civile:* ovvero la funzione connessa all'idea di decoro; quella che fa sì, ad esempio, che apparecchiando la tavola per una cena importante, si ricorra al *set* di coltelli dall'immanicatura in legno sagomato o in metallo inciso al posto di quelli, altrettanto efficienti ma più dimessi, immanicati in plastica[1].
Ebbene, in architettura la *funzione originaria* (magazzini, stazioni, centri direzionali, eccetera) è stata declinata in tante *funzioni proprie* (Empire State Building, Tour Eiffel, Casa sulla Cascata, eccetera) che, sedimentandosi, hanno definito i canoni costruttivi del moderno. Peccato, però, che quanto alla *funzione*

1 Con riferimento alla funzione civile vedi, su questa stessa rivista (n. 5, sett/ott 2012), l'articolo di M. Lazzarato, *L'ornamento nell'epoca del consumismo.*

civile la questione sia rimasta irrisolta. La puerile idea iniziale, secondo la quale se un edificio è "funzionale" nell'uso ed "economico" nella costruzione, allora è anche "bello", è diventata, nel tempo, l'alibi culturale destinato a coprire l'incapacità ideativa dei progettisti. L'ottusa etica moderna e contemporanea, imperniata su una visione operaista della società, nel momento stesso in cui ha concepito la città come luogo in cui masse di individui lavorano fianco a fianco, dormono negli stessi quartieri e si spostano sulle stesse strade negli stessi orari (si veda il delirio urbanistico di Oscar Niemeyer a Brasilia o la follia totalitaria di chi, sulla scia di Le Corbusier, progettava "moduli abitativi" anziché case) ha sì risolto il problema della richiesta di alloggi, creando però, al tempo stesso, un simmetrico problema civile.
Oggi giudichiamo squallide e degradate le periferie urbane costruite in base alle logiche moderniste (le *banlieues* parigine ad esempio), non perché siano necessariamente rifugio di malavitosi, ma perché, chiunque vi abiti, non potrà che farsi un'idea negativa del vivere civile e comportarsi di conseguenza. L'ipocrisia dell'architettura contemporanea, che cerca di coprire con pezze sociologiche le proprie falle estetiche, si coglie con un semplice esempio: se la verità che viene proclamata da oltre un secolo fosse autentica, i turisti che visitano Roma si recherebbero con i torpedoni a visitare il razionale Nuovo Corviale, capolavoro di Mario Fiorentino, snobbando l'obsoleto centro storico barocco firmato da Bernini e Borromini. Al contrario, Piazza Navona è costantemente affollata di turisti, mentre quel quartiere dell'estrema periferia è additato come un fallimento.
Il Moderno non è riuscito a sciogliere il nodo etico connesso alla *funzione civile* dei suoi manufatti, e il tentativo di reciderlo di netto usando la spada della funzionalità, come Alessandro Magno fece col proverbiale nodo di Gordio, ha prodotto disastri.
Il problema si manifesta in tutta la sua drammatica evidenza quando l'architettura d'oggi si occupa di manufatti che storicamente rientrano nelle sue naturali competenze, ma che non hanno caratteri funzionali traducibili in termini utilitaristici, come possono invece averli un magazzino o una stazione ferroviaria. Piazze, fontane, manufatti celebrativi in genere, sono opere di importanza statutaria rispetto alla *funzione civile,* ma con una *funzione originaria* e *propria* spesso inconsistente. La piazza ad esempio, tema caro all'architettura antica, rappresenta l'apice della *funzione civile* perché spesso costituisce il simbolo della città, ma per quel che riguarda le altre funzioni, è e rimane solo uno "slargo" dove incontrarsi e ospitare settimanalmente il mercato.
Contrariamente a quanto avviene trattandosi di un edificio, nel manufatto celebrativo le leggi dell'etica prevalgono di gran lunga su quelle della statica. Ne consegue che, se acciaio e vetro sono imprescindibili per costruire un grattacielo (e l'estetica che ne deriva verrà giocoforza ritenuta "bella"), non per questo si è autorizzati a rovesciare il processo logico, cioè a considerare acciaio e vetro belli in sé, sottomettendoli a necessità costruttive difformi da quelle che valgono per un grattacelo.
Far assurgere ad archetipo l'estetica derivante da una necessità costruttiva, per farne poi ricadere le conseguenze anche su altri manufatti, equivale spesso a generare veri e propri mostri. L'acciaio è economico ed utile per erigere grandi edifici, ma è costoso ed inutile per costruire piccoli manufatti con finalità commemorative e/o di puro decoro.
Qui sorge un secondo problema: l'*acciaio*, qui inteso in senso lato come profilato o laminato metallico, celebra sempre e solo se stesso comunque lo si lavori, diversamente dalla pietra per esempio, che può assumere tutte le forme ritenute consone al tema.
Vi è poi un terzo, ulteriore problema: l'azione del tempo sulle superfici genera la tipica patina che, sui materiali naturali, si presenta sotto forma di muschi ed erosioni, mentre su quelli artificiali si dà per scoloriture ed ossidazioni. Ai manufatti di origine artificiale la patina conferisce (senza che ciò pregiudichi l'aspetto strutturale) un'idea di "vecchio", mentre a quelli di origine naturale conferisce quella, ben più dignitosa, di "antico". Esteticamente parlando, il materiale naturale regge l'invecchiamento, mentre la stessa cosa non si può dire di quello artificiale, che assume subito l'aspetto logoro, consunto, da fermata del tram di periferia.
Decoro e celebrazione si danno attraverso i dati formali e non attraverso quelli strutturali: questo è il vero discrimine. L'imponenza di un portale d'accesso o il prestigio di una piazza si esprimono conferendo loro forme congrue (si pensi alla vicenda storica della piazza romana di San Pietro) e non ingombrandole di manufatti celebranti solo l'arbitrio del carpentiere.
Un caso emblematico è rappresentato dalle grandi strutture metalliche, pensate da Renzo Piano, che *occupano* il porto vecchio di Genova. Esse, nonostante le migliori intenzioni, alla fin fine servono solo da giostra per i turisti di passaggio e nulla restituiscono dell'idea originaria, consistente nel celebrare l'importanza di Cristoforo Colombo e la grandezza della città. Ancora una volta, il confronto con un arco di trionfo romano - opera prettamente celebrativa - è di per sé eloquente. La sindrome "metalmeccanica" dell'architettura moderna, sindrome poi giunta in eredità per via genetica a quella contemporanea, porta invariabilmente a risolvere i temi celebrativi con strutture e materiali "moderni" che, quando non producono giostre, conferiscono alle nostre piazze l'aspetto di ferriere dismesse.
Comune a questi manufatti è l'idea di ingombro, di intralcio, di occupazione di suolo libero, di costrizione dei

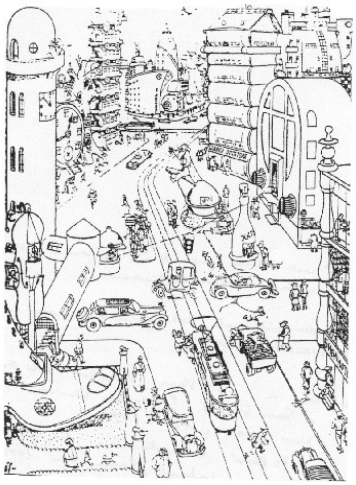
percorsi e di coercizione nelle dinamiche aggregative dei cittadini, come è tipico della panchina costituita da una gettata monolitica di cemento armato. La piazza veneziana di San Marco è bella perché è sgombra: il decoro è dato da un disegno di pavimentazione e l'architettura interviene sugli edifici che fanno da quinta prospettica. Spazio aperto e quinte prospettiche ricorrono anche nelle maggiori piazze di Roma, con l'aggiunta di qualche punto focale - fontane od obelischi - che poco o nulla tolgono allo spazio fruibile, ma aggiungono molto in termini prospettici.
Anche su questo versante l' "idea del bello", intesa come coesione proporzionale delle parti, euritmia compositiva, invenzione attuata su un repertorio topico condiviso dalla comunità, è stata soppiantata dal un gusto dello "strano" con cui si cerca di esorcizzare l'annichilente monotonia di un minimalismo obsoleto, figlio anoressico di un razionalismo defunto da decenni.
E' chiaro a tutti, ormai, che la cristallina unità del Moderno si è infranta, ma non per questo si è autorizzati ad assumere il coccio di vetro come modello estetico per grattacieli o capannoni industriali, com'è avvenuto per esempio a Verona, nel nuovo centro direzionale costruito nell'area dell'ex Foro Boario.
E' giunto il momento di dire basta all'arbitrio inventivo del singolo progettista presentato alla comunità come dogma culturale, all'afasia estetica spacciata per insondabile spirito del tempo, allo sperpero di risorse pubbliche destinate a manufatti che si rivelano fallimentari anche sul piano economico e funzionale, come da qualche anno si può osservare a Rovigo nella rinnovata, centralissima piazza Matteotti.
E' giunto il momento di far ritornare l'architettura a casa, cioè nel novero delle Belle Arti da cui aveva divorziato qualche decennio fa, togliendole di dosso il fango di scienza sociale raccolto nella palude della contemporaneità. ΔΔΔ

BAR SPORT • Piovono rane

Pensionato allarmato: Scusi... ma cosa ci fanno tutte quelle rane di plastica attaccate alle finestre della piazza?
Vigile urbano zelante: Sono un'opera d'arte!...
Pa: Oddio... l'ultima volta che qualcosa che non c'entra nulla con il paese è stato appeso alle finestre della piazza erano le bandiere con il fascio littorio, durante le cerimonie fasciste!
Vuz: Ma no... sì, è in corso una cerimonia importante... ma parlare di fascismo!
Pa: Scusi... ma chi ha detto che questi pupazzi sono arte? Visto che sono sulla nostra piazza qualcuno ci ha forse chiesto se eravamo d'accordo?
Vuz: Ma lo dice un critico famoso! Le sta presentando in teatro, proprio in questo momento, e ci sono un sacco di giovani ad ascoltarlo e che seguono questa arte!
Pa: Beh!... anche Mussolini ci diceva che il Fascismo era libertà... ma mio padre si prendeva tante di quelle manganellate... dai giovani che ascoltavano il Duce e lo seguivano.
Vuz: Ma dai! Ma queste rane sono un'opera d'arte, non sono come il busto di Mussolini!
Pa: ...a parte il fatto che anche i busti di Mussolini erano fatti da artisti, e quindi erano a loro modo opere d'arte, però almeno vedendo quello sapevi con chi prendertela, vedendo queste con chi me la devo prendere se mi sento preso per fondelli?
Vuz: La sua ignoranza è abissale: questa è arte perché ha un contenuto. Sono state fatte con plastica riciclata per cui rappresentano il ritorno del petrolio, formatosi con la decomposizione dei corpi degli animali preistorici, alla sua forma originaria di animale... capisce? Dietro c'è un percorso concettuale complesso!!!
Pa: Cosa mi vuol dire? Che se io faccio la cacca in uno stampo per dolci poi posso rivenderla in pasticceria come torta al cioccolato? Tanto ha lo stesso colore...
Vuz: Ma vada a... ΔΔΔ

ENRICO MARIA DAVOLI • La città delle funzioni

Le invenzioni decorative per l'architettura e gli oggetti di uso quotidiano hanno sempre fornito succosi pretesti ai vignettisti e agli umoristi in genere. Tra le molte parodie che riemergono dalle pagine di giornali e riviste del passato, vogliamo qui ricordarne una in particolare. Si tratta di una vignetta ben nota agli storici - uscì nel 1934 sul periodico umoristico russo *Krokodil* - ed è quasi una chiosa agli argomenti di cui ci occupiamo in questo numero di FD[2].
Negli anni in cui il Realismo Socialista era ormai divenuto corrente figurativa ufficiale in URSS, il verbo razionalista-funzionalista occupava (non troppo diversamente da quanto avveniva anche nell'Italia mussoliniana) uno spazio importante nel dibattito architettonico in corso. Nella vignetta di *Krokodil* si vede una città immaginaria dove, in ossequio al dogma modernista per cui forma e funzione dovrebbero identificarsi in modo speculare l'una nell'altra, ogni edificio prende l'aspetto esteriore che, il più letteralmente possibile, gli compete. Ecco allora una biblioteca a forma di pila di libri, un'emittente radiofonica a forma di apparecchio radio, un chiosco a forma di bottiglia, e così via.
Ovvio che queste architetture "più realiste del re" sono puri paradossi. Ma il significato della vignetta, se la si guarda con occhi sensibili ai temi del decoro, va oltre la trovata umoristica. Essa porta infatti alle estreme conseguenze il dogma modernista di cui sopra, come se "funzione" fosse una realtà unidimensionale, limitata alla semplice presa d'atto di una destinazione d'uso, di un'utilità pratica immediata ed univoca, cui la forma aderisce senza sforzo, come un guanto aderisce alla mano.
Proprio per mettere ordine in questa confusione ancor oggi perdurante, giunge quanto mai opportuna la proposta di Marco Lazzarato di scomporre il concetto di "funzione" in tre definizioni distinte, saldamente incardinate alla nostra realtà esperienziale: funzione *originaria*, funzione *propria* e funzione *civile*. Ciò permette di far risuonare quella densità e profondità di significati, che sulla carta sembrerebbero familiari alla cultura visiva contemporanea, ma in realtà resteranno lettera morta finché si continuerà a parlare sempre e solo di "funzione". Confidiamo in un prossimo, più dettagliato scritto di Marco Lazzarato. ΔΔΔ



MOSTRE • XIV Mostra Internazionale di Architettura • Venezia

A somiglianza di altre precedenti, anche la XIV edizione della Biennale Architettura (7 giugno - 23 novembre 2014), sembrerebbe esser nata con una visione etica, che vuole farsi carico di contraddizioni e differenze planetarie. Una visione che, apparentemente, rinuncia ad ogni pretesa di supremazia da parte dell'Occidente, cioè di quella civiltà che le varie expo, biennali, fiere campionarie le ha inventate circa un secolo e mezzo fa. Come era già avvenuto in altre edizioni, la curatela è stata affidata ad un professionista di fama mondiale, Rem Koolhaas. Complice un centenario - lo scoppio della Grande Guerra - che è di per sé un invito a trarre bilanci di lungo periodo, Koolhaas ha individuato un tema che desse alla mostra un'identità forte e chiara e le permettesse di svilupparsi attraverso allestimenti spettacolari, in grado di mettere in scena il presente come il passato, la modernità come la tradizione, l'innovazione tecnica come la memoria e gli archetipi.
Il titolo generale, *Fundamentals* (sottotitolo: *Architettura non architetti*) introduce le tre grandi sezioni in cui la biennale si divide. La prima, *Elements of architecture*, è l'esposizione monografica curata da Koolhaas e incentrata su una decina di elementi morfologici universalmente diffusi (pavimento, porta, muro, corridoio,

2 La vignetta è riprodotta in S.F. Starr, *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*, Princeton, Princeton University, 1978.

scala, soffitto ecc.), indagati nei loro sviluppi storici e nelle reciproche interazioni. La seconda, *Absorbing modernity*, è la parte della mostra in cui le 66 nazioni partecipanti, condividendo l'assunto di fondo direttamente suggerito dal curatore, illustrano, una per una, la propria modernizzazione dal 1914 al 2014. La terza, *Monditalia*, è un'inchiesta a molte voci sull'Italia 1914/2014, nei suoi contesti ambientali e urbanistici.
In termini di suggestione visiva il risultato, lo abbiamo detto, è efficacissimo. Dai *rendering* ai plastici alle installazioni ai video agli spezzoni di film celebri, gli stimoli sono numerosi e diversificati. L'attenzione rivolta all'analisi degli elementi architettonici ha riunito a Venezia una quantità davvero imponente di materiali e testimonianze da tutto il mondo, che insieme formano una sorta di grande atlante iconografico. Un atlante zeppo di riferimenti anche agli stili decorativi che, dall'antichità ai giorni nostri, i quattro angoli del pianeta hanno applicato ai loro manufatti abitativi. Già così, questa edizione può essere annoverata tra le più interessanti viste finora, fosse anche solo per aver programmaticamente sottolineato che ciò che si è (l'architetto) interessa poco in confronto a ciò che si fa (l'architettura). Un'avvertenza, questa, che nessun artista o critico dovrebbe mai trascurare.
Ma i dubbi di fondo su cosa sia architettura oggi e, soprattutto, su quale sia il suo reale rapporto con la nozione di "arte" (al di là dei facili accostamenti interdisciplinari che la rendono di volta in volta "cinematografica", "teatrale", "digitale", "filosofica", "letteraria", e così via), non sono né affrontati né risolti. Quando, nella sua introduzione al catalogo generale della mostra, Koolhaas definisce Ronald Reagan «protoarchitetto del sistema neoliberista entro il quale l'architettura è costretta a muoversi da quell'epoca», e osserva subito dopo che «l'economia di mercato ha corroso la dimensione morale dell'architettura. Ha separato gli architetti dal pubblico e li ha spinti nella braccia del settore privato: ora non servono più "te", bensì un generalizzato "loro"», si ha l'impressione che egli voglia cavarsela, per dirla in gergo calcistico, mettendo la palla in corner.
Insomma è troppo facile individuare, come fa Koolhaas, i soliti capri espiatori, evocando da un lato i potenti del mondo e dall'altro la crisi della committenza pubblica e la spersonalizzazione dei rapporti. Sono gli stessi alibi che ricorrono in tutte le Biennali, per coprire equivoci ormai cronicizzati. Quali equivoci? Alcuni emergono anche qui in modo particolarmente vistoso: l'assurda rincorsa alle tecnologie e ai materiali che, tanto meglio se dispendiosi e ultramoderni, servono a nascondere drammatiche carenze di forma e di ordine logico; le nozioni come "strano", "nuovo", "diverso", elette a improbabili criteri di giudizio per colmare il vuoto lasciato da quelle forme canoniche che tutti gli archistar amano citare, ma che nessuno osa richiamare davvero in servizio; la scomparsa dal dibattito delle più elementari nozioni legate alla comodità, all'economicità, al decoro, allo stesso vecchio "buonsenso".
Nel 1914, data aurorale indicata da Koolhaas, tutti questi equivoci erano sassolini che, introdotti nell'ingranaggio di una cultura accademica in crisi, servivano a farla inceppare mettendola definitivamente fuori uso, in un'ottica avanguardistica (peraltro perfettamente organica al capitalismo e all'industrialismo allora in fase ascendente) che aveva una sua ragion d'essere. Oggi, a cento anni di distanza, i sassolini sono diventati enormi macigni che sbarrano la strada e che urge rimuovere. Con buona pace di Reagan, del liberismo e dell'espansione demografica, alcune cose bisognerebbe iniziare a dirle. Altrimenti, la differenza tra una rassegna d'architettura quale questa vorrebbe essere, ed una delle tante fiere dell'edilizia che si svolgono con successo in giro per il mondo, si assottiglia fino a scomparire. ΔΔΔ

Le immagini di questo numero

• p. 1: Louis Henry Sullivan, *Mosaico pavimentale (part.)*, ca. 1889, Chicago, Auditorium Theatre. • p. 4: Louis Henry Sullivan, *People's Savings Bank*, 1911, Cedar Rapids, Iowa. • p. 6: Navarrini Architetti e associati, *Sistemazione urbanistica di Piazza Matteotti (particolare)*, 2006-2010, Rovigo; Mario Bellini Architects, *Verona Forum*, 2005-2011, Verona. • Vignetta satirica (1934) dalla rivista Krokodil; un'immagine del Teatro Sociale Eugenio Balzan di Badia Polesine (RO) addobbato con le rane in plastica firmate dal gruppo Cracking Art, in occasione dell'inaugurazione della Collezione Balzan (settembre 2014). • p. 8: Louis Henry Sullivan, *Fregio decorativo della National Farmers Bank (part.),* 1908, Owatonna, Minnesota.

Redazione e contatti

direttore responsabile: Enrico Maria Davoli • proprietario: Marco Lazzarato
registrazione presso il Tribunale di Reggio Emilia n. 2774 del 6-12-2013 • info@faredecorazione.it