

GUD



NAÏF / NAÏVE 8

Comitato Scientifico / Scientific Advisory Board

Atxu Aman - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Roberta Amirante - Università degli Studi di Napoli Federico II
Pepe Ballestreros - Escuela Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid
Guya Bertelli - Politecnico di Milano
Pilar Chias Navarro - Universidad de Alcalá
Christian Cristofari - Institut Universitaire de Technologie, Università di Corsica
Antonella di Luggo - Università degli Studi di Napoli Federico II
Agostino De Rosa - Università IUAV di Venezia
Alberto Diaspro - Istituto Italiano di Tecnologia - Università di Genova
Newton D'souza - Florida International University
Francesca Fatta - Università Mediterranea di Reggio Calabria
Massimo Ferrari - Politecnico di Milano
Roberto Gargiani - École polytechnique fédérale de Lausanne
Paolo Giardiello - Università degli Studi di Napoli Federico II
Andrea Giordano - Università degli Studi di Padova
Andrea Grimaldi - Università degli studi di Roma La Sapienza
Hervé Grolier - École de Design Industriel, Animation et Jeu Vidéo RUBIKA
Michael Jakob - Haute École du Paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève
Carles Llop - Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés-Universitat Politècnica de Catalunya
Areti Markopoulou - Institute for Advanced Architecture of Catalonia
Luca Molinari - Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli
Philippe Morel - École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais
Carles Muro - Politecnico di Milano
Élodie Nourrigat - École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier
Gabriele Pierluisi - École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
Jörg Schroeder - Leibniz Universität Hannover
Federico Soriano - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
José Antonio Sosa - Escuela Superior de Arquitectura, Universidad de Las Palmas
Marco Trisciunglio - Politecnico di Torino
Guillermo Vázquez Consuegra - architect, Sevilla

Curatori GUD 8 / Guest editor GUD 8

Beatrice Moretti, Davide Servente

Direttore scientifico / Scientific Editor in chief

Niccolò Casiddu - Università di Genova

Direttore responsabile / Editor in chief

Stefano Termanini

Vicedirettore / Associate Editor

Valter Scelsi - Università di Genova

Comitato di indirizzo / Steering Board

Maria Linda Falcidieno, Manuel Gausa, Andrea Giachetta,
Enrico Molteni, Maria Benedetta Spadolini, Alessandro Valenti

Comitato editoriale / Editorial Board

Maria Elisabetta Ruggiero (coordinamento/coordinator)
Carlo Battini, Alessandro Canevari, Gaia Leandri,
Luigi Mandraccio, Beatrice Moretti, Davide Servente

Revisione testi / Texts Editing

Luigi Mandraccio, Alessandro Canevari

Progetto grafico e layout / Graphic Project and Layout

Davide Servente, Beatrice Moretti

Editore / Publisher

Stefano Termanini Editore,
Via Domenico Fiasella, 3, 16121 Genova
Autorizzazione del tribunale di Firenze n. 5513 in data 31.08.2006

Non pensava Henri Rousseau che la sua pittura sarebbe stata considerata rivoluzionaria. Se ci avesse pensato, se ci avesse “puntato”, non sarebbe stato un *naïf*. Quel che fece – lo si racconta nel testo introduttivo a firma di Beatrice Moretti e Davide Servente, curatori del presente numero di GUD – fu spontaneo. Era spontaneo, raccontano le testimonianze contemporanee, il suo carattere. Lo erano, fino al limite della semplicità, le sue relazioni e le sue azioni, al punto da renderlo oggetto di scherzi, anche crudeli (una volta gli dissero che il Presidente della Repubblica l’aveva invitato a pranzo e Henri Rousseau si recò all’Eliseo, ove fu respinto). Alcuni, la maggior parte, vedevano in lui l’artista “della domenica”, il pittore senza qualità. Altri, invece, i suoi estimatori, ritenevano che la sua pittura rinnovasse quei caratteri di autonomia e di verità che l’accademia riproponeva esangui. Di sé Rousseau scriveva – è in una breve nota autobiografica del 10 luglio 1895 – che la sua libertà avrebbe dovuto essere «completa», come per ogni «iniziato i cui pensieri aspirassero a raggiungere la bellezza e la bontà».

GUD 08 *Naïf/Naïve* comincia di qui: dall’idea stessa di *naïf*, con il sottofondo ideale a cui si aggrappa (*naïf* come «nativo», come prodotto ambientale, frutto di vita e non di studio né di ricerca) o che richiama; con l’orizzonte culturale che lo contiene e a cui, quasi mai deliberatamente, si contrappone.

Laboratorio di idee, questo numero, come già altri. E verifica di un presupposto (l’idea stessa di *naïf*), che si sapeva tutt’altro che inscalfibile e neutro. E percorso, infine, perché forse anche più che per altri temi e numeri di GUD, riflettere e lavorare sul tema del *naïf*, della *naïveté*, ha suggerito ai curatori di costruire non una semplice giustapposizione di contributi, bensì una trama ove i contributi si incontrino e s’intreccino. Un rischio in apparenza paradossale fa ombra alla ricerca dello studioso, ogni volta che si addentra in una ricerca di questo tipo: trovare ciò che sta cercando – non trovare di per sé, ma trovare troppo facilmente e quasi subito. Mentre si sottrae al rischio, GUD 08 illustra al lettore in quale modo il *naïf* possa essere sconoscenza delle regole dell’arte e sua rivitalizzazione, nella stessa misura in cui certa lingua letteraria cinquecentesca, esemplata sui modelli del Trecento e sui lessici accademici, ricorre agli apporti dialettali o “vernacolari” come a nuova linfa. *Naïf* può essere sinonimo di “edilizia” (spontanea, popolare, di regime) e contrapporsi all’architettura degli architetti. Può nascondere il vigore di una spontaneità intesa a collezionare ogni oggetto, di qualsiasi e anche nessun valore, e a fare a meno di ogni teoria. Può essere sinonimo di pratico, funzionale e, perfino, di banale. Può annoverarsi nella categoria del *kitsch*: come il *kitsch*, il *naïf* conosce processi di attenuazione e normalizzazione, viene digerito, si appiattisce sul paesaggio. È, d’altra parte e in più di una occasione, come mostra questo numero di GUD, una via consapevole e “colta” per riavvicinare l’architettura alla vita reale delle persone o a quella sua rappresentazione ideale che diventa, nel quotidiano sentire, aspirazione e rassicurante sogno.

Stefano Termanini

NAÏF E ARCHITETTURA

Beatrice Moretti, Davide Servente

Parigi, ventun agosto 1886. L'inaugurazione del *Salon des Indépendants* scuote gli animi degli amanti e dei sostenitori dell'arte impressionista. Senza giuria o vincoli stilistici, chiunque, con quindici franchi in tasca, può partecipare. Accademico o no. Tra le opere spicca *Un soir de carnaval* dell'autodidatta Henri Rousseau: un'esplosione di luna bianca e nuvole plastiche si stagliano contro un cielo crepuscolare in cui una coppia in maschera sembra fluttuare nell'aria uscendo direttamente da una pubblicità del cioccolato della Belle Epoque.

L'opera segna il debutto mistico del Douanier Rousseau. A quarantun anni abbandona gli uffici daziari parigini per diventare il principale esponente della pittura *naïf*. E lo fa con una produzione artistica sostanzialmente priva di legami con qualsiasi cosa fosse allora codificata come arte accademica e persino d'avanguardia. Pur collocandosi ai margini delle tendenze artistiche dell'epoca, nella sua produzione le Avanguardie riconoscono una via di fuga dalla modernità. La sua arte diventa presto un rifugio, una dimensione fuori dagli schemi, un luogo magico dove l'immaginazione si libera e l'autenticità trionfa sulla rigida struttura delle convenzioni artistiche.

“*Naïf*”, letteralmente “nativo”, “spontaneo”, descrive un linguaggio artistico ingenuo, senza schemi né preconcetti. Accessibile a tutti. Affronta con candore, talvolta onirico, aspetti quotidiani, trasformandoli in visioni poetiche, celebrando la bellezza che emerge dalla fusione di opposti. Privato di formalismi, il *naïf* si manifesta – quasi analfabeta – nelle forme più alte e felici dell'arte e della cultura, diventando fondamento per tendenze diverse e sfidando le norme. La sua celebrazione della diversità e della bellezza inaspettata, unita all'abbraccio creativo senza restrizioni e alla sfida alle norme convenzionali, rende il *naïf* fondamentale per l'evoluzione dei linguaggi. Inevitabile allora la domanda: può esistere un'architettura *naïf*? È possibile trasporre con precisione questa via dall'arte all'architettura?

Si immagini allora di attraversare un mondo dove l'architettura si libera dalle regole convenzionali, racchiudendo un incredibile florilegio di forme e materiali, una fusione di dettagli e dimensioni. Il Palais Idéal du facteur Cheval a Hauterives (1879-1912) e le Watts Towers di Sabato 'Simon' Rodia a Los Angeles (1921-1954) sono solo il primo assaggio di questo affascinante viaggio oltre il confine, nel territorio dell'architettura *naïf*. Queste costruzioni fondono elementi eterogenei in un insieme straordinario. La sovraesposizione di dettagli apparentemente casuali non fa altro che dipingere un'immagine autentica, mentre le dimensioni oscillano tra

l'intimo e il grandioso. Piccoli oggetti rivelano intricati dettagli, e imponenti strutture trasmettono un senso di familiarità sorprendente. Ridurre l'esperienza *naïf* a queste due meraviglie architettoniche sarebbe ingiusto, naturalmente. Come sarebbe del tutto fuorviante derubricarle a semplici manufatti curiosi. Sono molto più; sono oggetti, e persino monumenti, che sfidano il concetto stesso di genialità o follia dei loro autori. Sono il respiro di un'architettura che si nutre della diversità, un racconto avvincente che va al di là delle categorie convenzionali.

Il *naïf*, sintesi di varie arti, si svela in sfumature e applicazioni architettoniche che nell'ottavo numero della rivista GUD si trasformano in una molteplicità di declinazioni e interpretazioni: **vernacolare** ed **esotico** (financo onirico e magico in certi frangenti), **spontaneo** e **autoriale**, **originale** in parallelo con il concetto di **copia**, **banale** – per cui anche **ordinario** per trasposizione – e **straordinario**, **kitsch** e **di (buon) gusto**.

Alla ricerca del *naïf* come *genere* particolare di architettura, nel suo testo Giovanni Galli individua due possibili categorie: l'architettura “vernacolare” e “l'architettura dei geometri”. Se la prima descrive strutture costruite integralmente o in parte secondo tradizioni che perdurano da secoli, la seconda riguarda il costruito comune che appartiene alla quotidianità e alla produzione di massa. Il termine **vernacolare** richiama l'idea di tradizione e semplicità. In architettura si riferisce alle costruzioni tradizionali rurali “senza tempo”, spesso realizzate da artigiani con materiali e tecniche locali considerando l'ambiente circostante senza perseguire una raffinatezza stilistica. Abbracciando il **vernacolare**, il *naïf* enfatizza il legame tra l'ambiente costruito e la comunità che lo abita, coniugando la dimensione esperienziale con le pratiche costruttive. Ne è un esempio la lettura che Maria Canepa propone della Casa Solare progettata dallo Studio Albori a Vens nella quale il *naïf* è l'espressione di una poetica delle cose semplici in cui le scelte formali e costruttive sono subordinate alle esigenze dei residenti. Ulteriore esempio dell'ampiezza del termine **vernacolare** nella sua accezione *naïf* si trova nella Petralona House ad Atene progettata dallo studio Point Supreme. Come illustra Antonio Lavarello, nonostante gli stessi architetti dichiarino di apprezzare «libertà e individualità del vernacolare» e di ispirarsi alle «soluzioni architettoniche improvvisate» e da ciò che è «nato dalle preoccupazioni economiche e pratiche», ciò che di fatto guida il progetto è una poetica del pluralismo: «non in funzione di un'immagine attraente ma di un palinsesto per gestire la compresenza di elementi eterogenei, alcuni previsti, altri prevedibili, altri ancora imprevedibili.» Modello abitativo a metà tra il neoclassico e il vernacolare è poi il *Dörfli*, un piccolo insediamento residenziale a villaggio diffusosi a Zurigo tra gli anni Trenta e i Quaranta. Come sostengono Giulio Galasso e Natalia Voroshilova, questa città-giardino è «testimonianza unica in Europa di transizione dolce verso la modernità».

Se il vernacolare rappresenta l'espressione locale, radicata nella tradizione e spesso associata a una quotidianità familiare, l'**esotico** introduce elementi estranei, provenienti da contesti culturali diversi. Altre regioni e altre culture generano prodotti esotici rispetto a chi parla e marchiano l'opera come straniera, forestiera. La lente *naïf* accentua il carattere esotico e lo spinge nel mondo dell'immaginazione, nell'onirico e nel magico. L'esotico è il termine ultimo del *naïf*: è così estremo da coincidere con il suo esatto opposto, ovvero la più sfrenata personalizzazione di ricordi intimi e microcosmi segreti e individuali. Il mondo occidentale descrive come esotica l'opera di Nek Chand in India, raccontata da Stefano Melli nel suo contributo, ma forse possiamo concepire tale anche la produzione del francese André Bloc, autore di architetture primitive e indigene, di una *plasticità pressappoco trogloditica* che – come spiega Francesco Testa – potevano leggersi come un «richiamo più intimo all'atto arcaico del costruire.»

Mentre il *vernacolare* è associato all'architettura radicata in una specifica cultura o regione, il carattere **spontaneo** di un edificio o un ambiente abitato può essere inteso come manifestazione del subconscio del suo autore. In questo contesto, la spontaneità si scontra con l'autorialità che implica una riflessione più ponderata e la presenza del progettista. L'opera *naïf* abbraccia entrambi gli estremi, oscillando tra l'impulso primordiale del *bricoleur* e la consapevolezza autoriale. Ne è un esempio la casa di Asger Jorn ad Albissola Marina, come racconta Daniele Panucci. In quest'opera dall'impronta *naïf*, l'artista danese con l'aiuto del suo amico e assistente Berto Gambetta recuperò due edifici rurali e il terreno circostante trasformandoli in un microcosmo programmaticamente imperfetto e inconcluso in cui è impossibile distinguere il sapiente ingegno di Jorn dalle capacità manuali di Berto. Altro esempio sono i giardini di guerra e gli orti collettivi realizzati negli Stati Uniti durante la Seconda Guerra Mondiale. Nel testo di Francesca Coppola emerge come in quei piccoli luoghi verdi si palesava la dualità tra l'imposizione formale del progetto e la spontaneità che emerge dal processo collettivo di coltivazione. Come illustrano Federica Delprino e Omar Tonella, un meccanismo collettivo dal taglio *naïf* può essere utilizzato nelle esperienze di co-design, nelle quali una delle maggiori sfide è rappresentata dalla necessità di ottenere degli *output* efficaci, nonostante i principali autori siano soggetti senza esperienza nel campo progettuale. In questi casi l'*ingenuità* e il *primitivo* diventano risorse per il progetto, cogliendo la schiettezza di chi non ha pre-costruzioni mentali.

Agli antipodi dell'idea di spontaneità, l'aggettivo di relazione **autoriale** rinvia all'autore, ossia a chi ha ideato l'opera. Nella narrazione *naïf*, dedicata in questo contesto al progetto d'architettura e di design, l'essere "d'autore" di una determinata opera la inserisce in un filone riconosciuto: si può dire che la legittima come inerente a un linguaggio condiviso. L'aggettivo *autoriale* pone al centro il rapporto tra opera e autore e, più estesamente, quello tra opera, autore e utilizzatori.

L'autorialità di un'opera – il fatto che sia il prodotto *di un certo autore*, scrive Valter Scelsi – è poi strettamente legata all'elemento del gusto – o ancor meglio *la capacità di soddisfare un determinato gusto*. Gli elementi di gusto e autorialità introducono all'impiego della categoria del *naïf*, in particolare per quanto concerne il giudizio critico su questo fenomeno culturale. Talvolta, opere “banali” come i pani decorati che si producono in alcune zone della Sardegna, prosegue Scelsi, divengono articoli *naïf* di eccellenza perché capaci di dare riscontro ad un determinato gusto pur non avendo autori celebri o riconosciuti.

Prodotti anonimi o frutto di gesto autoriale, le opere architettoniche di tendenza *naïf* si confrontano con l'idea di copia, di imitazione e di versione **originale**. Il concetto di *originale* si confronta con quello di copia accettando, di fatto, una mutazione. In un inaspettato incrocio, nel suo testo sul set Colonial Street degli Universal Studios di Hollywood, Caterina Cristina Fiorentino cita il progetto della casa di Santa Monica a Los Angeles di Frank O. Gehry; la stessa è oggetto del contributo di Duccio Prassoli. Nel raccontare l'estetica *naïf* applicata alla casa americana unifamiliare, Fiorentino prende in prestito l'abitazione di Gehry per parlare di *personalizzazione* di «un modello semplice facilmente comprensibile quanto diffuso, che perdura e resiste, con poche alterazioni.» Attraverso la personalizzazione operata da Gehry sulla casa esistente (una sovversione della simmetria che propone nuove prospettive dei volumi aggregati), si supera di molti gradi l'alterazione di un'*originale*, inteso in questo contesto come la casa dei sobborghi americani, conosciuta dai più tramite un'estetica architettonica largamente condivisa e secondo casistiche di elementi architettonici diffuse e codificate.

Le architetture del set Colonial Street e la vicenda di Strada Nuova a Genova, presentata da Vittorio Pizzigoni, sono esempi utili per riflettere anche sul concetto di **copia** nel progetto di architettura. Mentre la *copia* può essere vista come un atto di appropriazione non creativa, l'*originale* produce nuove forme e significati. Il *naïf*, in questo contesto, si svela nella capacità di trasformare la *copia* in qualcosa di *originale*, giocando con l'idea di autenticità. In tal senso, sono spunto di riflessione le immagini prodotte da Andrea Bosio con l'algoritmo di intelligenza artificiale *text-to-image* Midjourney. Le architetture rappresentate investigano sul processo di *copia* e *imitazione* intrinseco all'apprendimento automatico e alla capacità predittiva dell'intelligenza artificiale.

Trascorsi quarantatré anni dalla mostra *Loggetto banale* alla prima Biennale di Architettura di Venezia, Franco Raggi ragiona su quanto il **banale** venisse presentato come «condizione estetica ed esistenziale diffusa nella quale inserire piccole modificazioni innocue e irritanti insieme» e sottolinea quanto oggi la presenza pervasiva del *banale* nel progetto di architettura e di design

soverchi l'illusione del *buon design* quale strumento per migliorare la qualità della cultura domestica. La mostra è messa a confronto da Fabio Guarrera con l'allestimento *Strada Novissima*, anch'esso alla Biennale del 1980, indicando una prospettiva per il recupero del vitale legame tra architettura, design e cultura di massa. Se l'allestimento curato da Paolo Portoghesi suggeriva una rivalutazione degli archetipi convenzionali (capanna, muro, colonna, porta, frontone) considerati parte dell'eredità biologica dell'architettura occidentale, con la caduta degli assunti teorici e sociali del Modernismo la mostra alle Corderie dell'Arsenale esponeva la "volgarizzazione" di oggetti del consumo di massa.

Mentre, come afferma Raggi, il concetto di *banale* – e quindi di *ordinario* – si lega all'assenza di stile, di autore e infine ad un'assenza di qualità, l'idea opposta – quella di *straordinario* – può definirsi come ricca di espressività, di carattere individuale e di pregio. Nella mostra del 1980 *Loggetto banale*, lo stesso Raggi, stavolta con Alessandro Mendini, Paola Navone e Daniela Puppa, sottoponeva trenta oggetti di uso comune ad un trattamento decorativo superficiale, ponendo il problema della presa di "coscienza del quotidiano" e della rivalutazione dell'"estetica del banale". Ri-disegnati e ri-editati, oggetti come la classica caffetteria, il pallone da calcio *Super Tele* o la bottiglia di plastica spray divengono pezzi unici. In un contesto assai diverso, anche l'arte spontanea dell'ispettore stradale pakistano Nek Chand, raccontata da Melli, agisce infondendo nuova espressività a tonnellate di detriti provenienti dalle demolizioni dei villaggi rasi al suolo per far spazio alla città modello nell'India di fine anni Cinquanta. Esempi di questo tipo aprono ad una riflessione critico-interpretativa, da un lato, sulla artificiosa eccezionalità degli oggetti banali e, dall'altro, sulla apparente assenza di valore di scarti dimenticati; ancor di più, la loro cifra straordinaria sposta l'attenzione sulla loro appartenenza ad una cultura popolare.

Confrontarsi con il *banale* implica anche attribuire un valore al *kitsch*, spesso associato a una sensibilità popolare e a una forma di estetica "di massa", trova nel *naïf* una via d'espressione. Il *naïf* sotto la lente del *kitsch* sfida la tradizionale nozione di "buon gusto" diventando una dichiarazione di liberazione dalle norme estetiche canoniche, collocandosi tra il patetico e il sublime. Il testo di Valerio Paolo Mosco è incentrato su un nuovo *kitsch*, travestito da "buon gusto" inflazionato e politicamente corretto che sta aggredendo l'architettura e intaccando la nostra capacità critica contrapponendolo a quello "classico" ormai storicizzato e riconoscibile, in linea con il volume di Gillo Dorfles *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto* (1968).

«Il buon gusto altro non è che la sommatoria nel tempo di tanti cattivi gusti», affermava Paul Valéry e ribadisce Mosco nel suo scritto. È infatti attraverso l'ambigua, contraddittoria e sempre

mutevole definizione di *kitsch* che si disegna una strada per descrivere **il buon gusto** inteso, ad esempio, come *minimo comun denominatore delle ideologie correnti*. È un buon gusto generalista però: «spento, inflazionato, accessibile a tutti, sentimentale e moralista al tempo stesso», per questo anche in architettura è un buon gusto *commerciale e acritico*, a cui è difficile opporsi perché carico di buone intenzioni e, di fatto, gode di un largo consenso da parte della collettività. Portando all'estremo il suo ragionamento, Mosco conclude che «il buon gusto è un travestimento: il più sofisticato travestimento che il *kitsch* abbia mai adottato».

La questione dell'esistenza di una architettura *naïf* – scrive Christiano Lepratti – si lega alla definizione stessa di architettura. Ammetterne l'esistenza indipendentemente dal suo realizzarsi equivarrebbe a riconoscerla prima del suo farsi, al contrario, definirla dall'analisi di opere concrete implicherebbe ammettere che alcune di esse sono prodotti culturali che di fatto già posseggono quell'idea di architettura che si cerca di definire. Alessandro Canevari sposta il discorso su un piano immateriale nel quale il *naïf* altro non è che «una via per attribuire uno *status* a quegli oggetti alieni alle grandi tradizioni senza corrompere il mondo dell'Architettura che non può smettere di guardarli con stupore e fascinazione»; ciò permette di sostenere l'esistenza di un oggetto architettonico composto solo di parole.

Questa complessità riflette la natura poliedrica del *naïf* in architettura che plasma una forma di espressione diversificata e solo apparentemente sfuggente. Per uscire dall'*empasse* e tentare di rispondere alle domande che hanno dato avvio a questo numero di GUD occorre considerare la varietà di significati del *naïf* che concorrono a palesarne la varietà di interpretazioni al fine di ricostruire una definizione ampia e plurale. Gli articoli di seguito raccolti tentano di restituire questa complessità offrendosi come strumento per definire il rapporto tra *naïf* e architettura.



Bivilla brianzola.

L'ANTITESI DELL'ARCHITETTURA

Giovanni Galli

In search for an analogue of art naïf in architecture, two possible candidates are here considered and evaluated: vernacular architecture and what is commonly known, in a sort of oxymoron, «the architecture of *geometri*» (a “*geometra*”, in Italy, is a professional figure practicing in the field of building construction, whose main difference from architects is that he does not possess a university degree). The two share a key aspect that qualifies them as naïve: their detachment from the temporal continuum characterizing cultivated art (architecture). But this detachment stems from opposing reasons: while vernacular is rooted in a temporal framework that could be dubbed as pre-historic (before the invention of history as a concept), *geometri*'s architecture, compressing and syncretizing architectural history, can be considered as “post-historic”. Yet, to maintain that they stand in a dichotomy would be inaccurate: more to the point, together with architecture they compose a “trichotomy”, one where architecture is opposed to the other two and finds its proper meaning by oscillating between them: between the ambition to rejoin a prelapsarian condition of unconditional purity and the recoiling from the cruel caricature that any style, no matter how pure, undergoes by the sheer quantity of repetitions, imitations, and variations. Architecture is the masterly game of the difficult balancing between negation and assertion, success and excess.

Esiste un'*architecture naïve*? Se dovessimo pensare a un corrispettivo in architettura di ciò che Rousseau "*Le Douanier*" rappresenta in pittura, i primi nomi che verrebbero alla mente sarebbero quelli di Ferdinand Cheval e di Simon Rodia: la traslitterazione dalla pittura all'architettura sarebbe pressoché impeccabile, perfino scontata. Meno scontato, e forse per questo più interessante, sarebbe fare i nomi di Aldo Rossi, o Robert Venturi, o Paolo Soleri, o Gaetano Pesce, o – considerando fatti un po' più recenti – Fala Atelier. Ognuno di loro, per ragioni diversissime e financo opposte, potrebbe essere un candidato credibile, ognuno lo spunto per interessanti riflessioni sui possibili significati delle forme in architettura. Ma più interessante ancora sarebbe non limitarsi a nomi isolati, e cercare un parallelismo con l'*Art naïf* come produzione artistica in sé. La questione si farebbe più complessa, perché sarebbe necessario pensare a un *genere* particolare di architettura: un movimento, una tendenza, uno stile; in ogni caso un "sentire condiviso" che accomunasse più autori. In questo scritto, verranno presi in considerazione due possibili candidati: l'architettura "vernacolare", o "popolare", o "rurale" (la questione del nome è fondamentale e sarà bene tornarci), e ciò che potremmo definire – in mancanza di meglio – "l'architettura dei geometri" (interessante ossimoro che a sua volta varrà la pena di approfondire). Anche in questo caso, i motivi per attribuire il (dubbio) primato all'una o all'altra sono diversissimi: vernacolo e "geometria" non potrebbero essere più antitetici fra loro. Verrebbe a dire dicotomici, se non fosse che – in realtà – si tratta di un'antitesi a tre termini: quella che i due formano assieme al loro parente ricco (l'architettura). Una tricotomia. Che, però, non ha nulla di hegeliano, visto che il terzo termine – l'architettura – non supera né conserva al tempo stesso gli altri due a un livello più alto. Semmai – come si cercherà di argomentare – trova le sue condizioni di esistenza nel respingere entrambi, seppure con sentimenti contrastanti: il rispetto che si prova nei confronti di un nobile antenato – nel primo caso; e – nel secondo – l'avversione nei confronti di un parente arricchito o in cerca di divenire tale: un villan rifatto o un cacciatore di dote, comunque un impostore.

Seppure diverse, l'architettura vernacolare e quella geometrense condividono tuttavia un aspetto che poi è il loro maggior titolo per aspirare alla qualifica di *naïf*: l'essere entrambe estranee a quel *continuum* temporale che da sempre caratterizza qualsiasi arte cosiddetta "colta", dove ogni capolavoro forma con tutti gli altri un dialogo ininterrotto con tutto ciò che lo precede e che lo seguirà, per continuità

o per opposizione, a formare quel mondo compatto di forme in evoluzione che ci viene descritto dai manuali di storia dell'arte: dove ogni momento segue logicamente ciò che precede e logicamente crea le premesse per ciò che seguirà. Tutto questo, certo, in un racconto fondato in buona parte su di un'illusione retrospettiva, e tuttavia derivante da fatti "oggettivi", nella tautologica misura in cui la loro oggettività dipende proprio dal racconto che ne viene fatto, grazie al quale vediamo *quelle* opere e non altre, grazie al quale quei capolavori esistono per noi *in quanto* capolavori.

L'architettura vernacolare vive – o forse sarebbe il caso di dire "ha vissuto" – in una temporalità completamente diversa. Nel suo libro sull'architettura rurale, Giuseppe Pagano descrive edifici in tutto o in parte costruiti esattamente come si faceva da secoli, se non da millenni (Pagano, 1936). L'architettura vernacolare ha, aveva, tempi evolutivi paragonabili a quelli delle specie descritti da Darwin, al confronto dei quali – per esempio – il passaggio dall'architettura Rinascimentale a quella Barocca, con tutte le variazioni che ne agitano il percorso, appare come un rapido alternarsi di mode. E se la temporalità dell'architettura vernacolare è pre-istorica, quella dei geometri è invece post-istorica: con un anticipo di almeno trent'anni rispetto al Novissimo Postmoderno, essa annulla l'intera storia dell'architettura – non solo occidentale – comprimendola sincreticamente e acriticamente in sé. Certo, le si potrebbe imputare un occhio di riguardo per la modernità anni Sessanta del Novecento, a sua volta effetto dell'evidente affetto che il geometra nutre nei confronti dell'architettura domestica di Frank Lloyd Wright; ma in realtà – che Zevi ci perdoni – le cose stanno all'opposto: era nel petto di Wright che, segretamente, batteva un cuore da geometra. Wright è stato il primo, geniale e sublime, apostolo della geometrizzazione dell'architettura. E non in senso platonico.

Generalmente, si sostiene che ciò che maggiormente caratterizza l'*Art naïf* è l'autodidattica, o comunque l'assenza di un'educazione formale: il pittore *naïf* non è *contrario* all'uso della prospettiva classica, come Gauguin o Picasso. Semmai non ne conosce a sufficienza le regole per applicarla correttamente. Secondo Anatole Jakovsky, questo è ciò che maggiormente differenzia l'*Art naïf* da quella popolare: l'arte popolare possiede un suo carattere formale, fatto di schemi e regole precise tramandate attraverso i secoli, spesso di padre in figlio (Jakovsky, 1979: 5). Comprendere cosa esattamente sia l'*Art naïf* è un'impresa ardua, sostiene, ma confonderla con l'arte popolare non può che portarci fuori strada. L'opinione sembra condivisibile, e suggerirebbe di escludere il vernacolare dai candidati per lasciare libero campo ai nostri geometri, che – almeno per il momento – sembrano invece aderire discretamente a quel certo analfabetismo formale appena descritto. E tuttavia, se pensiamo che "*naïf*"

– “ingenuo” – deriva dal latino “*nativus*” (Scheler, 1869: 99), termine che significa “originario” e, tra le altre cose “naturale”, “non artificiale”, sembra che esistano buone ragioni per proseguire la nostra indagine. Ovvero, l’architettura vernacolare sembra dotata di una particolare *innocenza*, che a sua volta sembra comunque essere un carattere primario di ciò che stiamo cercando.

In cosa consista questa “innocenza” è lo stesso Giuseppe Pagano a spiegarcelo, quando parla di «un mondo edilizio per cui la casa non è un gioco estetico ma una necessità, non uno sfoggio di ricchezza, ma il risultato di uno sforzo realizzato col minimo disperdimento di energia» (Pagano, 1936: 14); e descrive un modo di costruire che procede «su un binario prettamente logico assumendo quasi il valore di una manifestazione del subcosciente», costantemente a rischio – nel contatto con la civiltà moderna – di «perdere il suo immenso valore di costruzione “*pura*”, *astilistica*, *funzionale*» (Pagano, 1936: 19-20; enfattizzazioni mie). «Pura», «funzionale» e soprattutto, per quanto ci riguarda, «astilistica»: ogni aspirazione estetica è esclusa dall’orizzonte delle intenzioni. Il che non significa che non sia presente, ma solo in quanto ciò che è vero e buono è anche bello. Ma già quell’“anche” rischia di impedire una piena comprensione di quella relazione: più giusto sarebbe dire “verobuonobello”, in una consustanzialità memore della *kalokagathia* greca. Poi, certo, Pagano spiega molto bene come determinate forme, frutto di una vera e propria selezione naturale, sopravvivano come motivo ornamentale alla perdita della loro funzione (Pagano, 1936: 9). Ma si tratta comunque di *permanenza della forma* e di *tradizione*, non certo di “desiderio di forma”, che è tutt’altra cosa. Molto giustamente Pagano parla di architettura “rurale”: né “vernacolare” né “popolare”, legando indissolubilmente quel modo di costruire alle sue origini funzionali e non a un generico folklore tutto da definire.

Ora, l’Arte – nel senso che assegniamo oggi a questo termine – nasce proprio scindendo quel *verobuonobello*, in un lungo processo che giunge al suo compimento alla metà del secolo XVIII, battezzato da Charles Batteux con l’invenzione delle cosiddette “*belle arti*” (Batteux, 1746). Ossia a partire dalla separazione ufficiale, di lì a poco registrata nei vocabolari, di ciò che oggi conosciamo come “arte” dal novero di tutte le “ordinarie” attività di trasformazione della materia che, dall’inizio dei tempi – da Prometeo, potremmo dire – utilizziamo per vivere nel mondo. Un cambiamento epocale, che non a caso coincide con la nascita dell’estetica come disciplina (Baumgarten, 1750). Come è stato detto (Vattimo, 1977: 8), la comparsa di un nuovo ambito della speculazione filosofica, a distinguere l’arte dalle altre attività dell’uomo, potrebbe essere il sintomo di una forma specifica di *alienazione* prodotta dalla modernità. Alienazione

come “allontanamento” e “separazione”, aggiungiamo, ovvero come *perdita dell’innocenza*: perdita di quell’integrità del sentire e dell’agire che è caratteristico dell’infanzia.

Ma la metà del Settecento è solo il punto di arrivo – e di continua ripartenza – di un percorso iniziato molto prima. Anzi, già sempre in atto: presente in filigrana nei libri II e VI di quel vero e proprio atto di nascita della *disciplina* architettonica che è il *De architectura* (Galli, 2022); e messo in scena alla ri-nascenza da Vasari, nella contrapposizione che descrive tra Brunelleschi e le maestranze dell’opera di Santa Maria del Fiore (Vasari, 1568: 306-318). Quello stesso Vasari che, nelle primissime righe delle *Vite*, parla di «bellissime arti» (Vasari, 1568: s.n.), in un’opera concepita come una mitologia di eroi, dove la figura dell’architetto – così come quella del pittore e dello scultore – non può che darsi come frattura rispetto al sapere collettivo e anonimo di secolari tradizioni costruttive e figurative. Ma se quelle potenzialità disgregatrici sono rimaste per secoli sullo sfondo, al riparo di un’oggettività garantita dal prestigio degli antichi, qualcosa di dirompente viene celebrato nell’opera di Batteux. La nascita delle arti *belle* – e dell’estetica – coincide di fatto con la morte del classicismo e dell’oggettività del bello di cui si faceva garante. Da quel momento la bellezza diviene al tempo stesso sigillo di distinzione e – in quanto tale – condizione di esistenza dell’arte e soprattutto degli artisti, ma anche fardello ingombrante che porta con sé l’onere della prova.

Un ambiguo oggetto del desiderio e di innumerevoli definizioni e ridefinizioni (quindi ineffabile), negata agli avversari e reclamata per sé, logorata da infinite discussioni e infine – sulla soglia del Novecento – ripudiata. Ed è allora che, improvvisamente, gli occhi cominciano a vedere cose che nessun artefice, nessun produttore di *Arte* aveva mai ritenuto degne nemmeno di uno sguardo: le bellezze “naturali” in quanto “preterintenzionali”, come i silos di Le Corbusier. O come le capanne, i pagliai, le masserie di Pagano, architetture “primitive” di struggente semplicità, frutto della fame, della privazione e della lotta per la sopravvivenza: poveri legni e pietre in cui Pagano – e molti altri a seguire – intravede paradossalmente il simulacro di una condizione angelicale di esistenza, a fondamento di un’architettura prelapsaria a venire. Ma la fascinazione di Pagano – che fa il pari con quella contemporanea per le *favelas* – si fonda su un paradosso, di cui rimangono tracce nel suo stesso libro: sia nel titolo, che parla di *architettura* rurale invece che di costruzioni; sia soprattutto nelle prime righe di testo, che parlano della necessità di dimostrarne il «valore estetico» di quei manufatti, senza rendersi conto del fatto che proprio la nostra capacità di apprezzarne il valore estetico è ciò che ci impedisce per sempre di produrli ancora. La perdita dell’innocenza è il peccato originale di noi moderni: se ancora oggi possiamo continuare a pensarci moderni è proprio in virtù di quella macchia incancellabile. Sui nudi “primitivi”



Pagliaio a quattro spioventi nella Val Sugana.
Da Pagano, G., et al. (1936). *Architettura rurale italiana*. Milano: Hoepli, p. 81.

di Gauguin pesano secoli di cultura e raffinatezza formale, di cui il pittore non riuscirà a sbarazzarsi nemmeno rifugiandosi agli antipodi del proprio mondo. Scelta disperata e necessaria, perché la consapevolezza del bello può generare una stanchezza che è fatta della stessa materia di cui è fatta la civiltà.

A fianco del *primitif*, il *naïf* è un'altra possibile via di fuga, centripeta invece che centrifuga. Non a caso si manifesta in una cultura moderna estenuata di raffinatezza cosmopolita come quella francese *fin de siècle*: se scappare altrove è impossibile, si può cercare vicino a sé o addirittura dentro di sé, nell'ontogenesi invece che nella filogenesi, nell'occhio innocente del bambino, del folle, dell'ignorante. Ma è una fuga altrettanto paradossale, estenuazione dell'estenuazione, sostituzione della compassione con lo snobismo, come appare evidente nelle successive reincarnazioni del *naïf*, come il *camp* e il *pop*, che sono il secondo stadio della reazione della modernità contro se stessa. Nel rinnovare un dibattito architettonico esangue proponendo Las Vegas e Levittown come fonte di ispirazione, Robert Venturi trasforma l'alienazione da condizione subita a scelta consapevole: il «così volli che fosse» al posto del «così è» come ultima possibile redenzione, questa volta però come assunzione cinica e non tragica del reale. Dove il maggior problema è la breve durata: il tempo necessario affinché l'assuefazione ottunda le capacità critiche tanto da impedire di distinguere le architetture di Venturi e dei suoi imitatori da quelle sansiro-babilonesi dei geometri brianzoli. È allora che l'architettura dei geometri torna ad apparire per quello che è: una sorta di buffone di corte, che si prende gioco del sovrano, producendo una maschera grottesca delle sue affettazioni. Ma a questo punto possiamo lasciare in pace i geometri – anche perché nel frattempo si sono laureati – e parlare in generale di un'architettura derivativa, in grado di logorare in breve tempo qualsiasi modalità espressiva con una messe di imitazioni, non importa quanto dozzinali, che nell'insieme formano una caricatura tanto più crudele quanto più pure erano le aspirazioni iniziali.

In una dicotomia, ciascun termine si significa per opposizione all'altro. In una tricotomia, almeno in quella che abbiamo descritto, il termine mediano produce variazioni di significato oscillando tra poli opposti. Periodicamente, l'eccesso di segno derivante dalla sovrapproduzione – e dai virtuosismi più o meno riusciti che si porta inevitabilmente con sé – genera un senso di arbitrarietà e di stanchezza e al tempo stesso il desiderio di un ritorno a una condizione pre-estetica, originaria e oggettiva, al riparo dagli arbitri del gusto e delle opinioni, *ur*-segno privo di segni (Laugier contro gli eccessi del Barocco, Le Corbusier contro l'accademismo Beaux-Arts, Aldo Rossi contro i manierismi del Moderno, l'arcipelago San Rocco contro la gratuità del Postmoderno,

sia “classico” che nelle varianti “decostruttiviste”). Ma naturalmente si tratta di un'aspirazione impossibile, pena il venire a meno del concetto stesso di architettura. Per essere architettura, ogni espressione “originaria” conterrà in sé abbastanza segno da produrre le condizioni per divenire a sua volta “geometrizzata” nella caricatura di se stessa. L'architettura (moderna) è il gioco sapiente del difficile equilibrio tra la negazione e l'affermazione, il successo e l'eccesso.

Riferimenti bibliografici

- Batteux, C. (1746). *Les beaux arts réduits à un même principe*. Paris: Durand.
- Baumgarten, A.G. (1750). *Aesthetica*. Frankfurt an der Oder: Johannis Christian Kleyb.
- Galli, G. (2022). *Teoria = Ontologia + Estetica*. In Di Renzo, A. et al., *Praticare la teoria*, Torino: Accademia University Press, 39-55.
- Jakowsky, A. (1979). *Naïve Painting*. Oxford: Phaidon Press [Jakowsky, A. (1976). *Naïve Malerei*. Weert: Verlag Herder KG].
- Pagano, G., et al. (1936). *Architettura rurale italiana*. Milano: Hoepli.
- Scheler, A. (1869). *Études sur la Transformation Française des Mots Latins*. Gand: Vanderharghen.
- Vasari, G. (1568). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Firenze: Giunti.
- Vattimo, G. (1977). *Estetica moderna*. Bologna: Il Mulino.

Giovanni Galli

Dipartimento di Architettura e Design
Università di Genova
g.gll@libero.it



**Allestimento mostra *L'oggetto Banale*, "La stanza".
I Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, 1980.
A cura di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa e Franco Raggi.
Foto Attilio Mina.**

BANALE DOPO IL BANALE

Franco Raggi

Forty-three years have passed since the 1980 Biennale di Architettura at the Corderie dell'Arsenale.

Flanked and somewhat defiladed by the now-famous *Strada Novissima*, the exhibition *L'oggetto banale* provocatively exhibited not the euphoric clearance of a new language or a new approach to the relativity of languages, as the architecture exhibition proposed, but a scripted reflection on the banality of the domestic landscape and the role of design as a progressive viaticum.

In a linear sequence that was both cynical and playful, 30 everyday objects purchased in supermarkets and displayed under an alternation of Wood's "black" light and normal light, directed toward a mundane Model of Architecture and ushered into an ordinary Room, that is, a place without style, without authorship, without quality but ultimately hyper-realist.

The assumption of the exhibition was the certification of the existence of an average language, an average taste, an average philosophy of living, real though unintentional, unloaded with modernist ideologies and progressive manifestos, but flattened on the reality of the every day in which design resigned itself to a symbolically and programmatically decorative and superficial role.

The banal culture of the average, reassuringly mediocre man did not aspire to the improvement of taste or the realization of the virtuous equation of form following function in a better society. The banal was being analyzed and dissected as pure fact from which to start as a widespread aesthetic and existential condition into which to insert minor modifications that were both harmless and irritating; as if to say: if we want to talk about Postmodern design and project, we must lucidly certify a failure where the quantity of the banal overpowers the didactic illusion of sound design as a tool for improving the quality of domestic culture.

Revisiting these concepts today brings me back to prophetic reflections concerning the prevalence of mediocrity in constructing an environmental consciousness and a virtuous aesthetic of the everyday. At a time when we identify design as a form of aesthetic, anthropological, and social communication, we must take note that the banal transformed into trash has become the Esperanto capable of describing the drift of the aesthetics of everyday life towards forms of imitation, cloning of simulation where the primary meaning of things is lost while the drive to appear without becoming overpowering. In the bulimic and pervasive multiplication of messages, images, and narratives produced and disseminated in myriad individualities, everyone represents himself not for what they are but for what they would like to appear, the reality of the network being the only credible and transferable reality. From the authentically false theorized in the 1980s to the false/fake as a permanent condition, the result of the cloning of thought toward territories devoid of critical consciousness but rich in ecstatic digital contemplation. Territories where all realities are actual and the most "seen" are accurate. In this digital ocean of pure imitative, pervasive, and amoral factuality, we might detect the genetic mutation of the concept of banality.



**Allestimento mostra *L'oggetto Banale*, "Gli oggetti".
I Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, 1980.
A cura di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa e Franco Raggi.
Foto Attilio Mina.**

Sono passati 43 anni dalla Biennale di Architettura del 1980 alle Corderie dell'Arsenale.

Affiancata e un po' defilata alla ormai celeberrima "Strada Novissima", la mostra "Loggetto Banale" esponeva provocatoriamente non lo sdoganamento euforico di un nuovo linguaggio o di un nuovo approccio alla relatività dei linguaggi, come proponeva la mostra di architettura, ma una riflessione sceneggiata sulla banalità del paesaggio domestico e sul ruolo del design come viatico progressista.

In una sequenza lineare cinica e ludica insieme, trenta oggetti comuni acquistati nei supermercati ed esposti sotto una alternanza di luce "nera" di Wood e di luce normale, indirizzavano verso un Modello di Architettura banale e introducevano in una Stanza banale, un luogo cioè senza stile, senza autore, senza qualità ma alla fine iperrealista.

L'assunto della mostra era la certificazione dell'esistenza di un linguaggio medio, di un gusto medio, di una filosofia dell'abitare media, reale anche se involontaria, scarica di ideologie moderniste e di manifesti progressivi, ma appiattita sulla realtà del quotidiano nella quale il design si rassegnava ad un ruolo simbolicamente e programmaticamente decorativo e superficiale.

Il banale come cultura dell'uomo medio, rassicurante e mediocre non aspirava al miglioramento del gusto o alla realizzazione della virtuosa equazione forma segue funzione in una società migliore. Il banale veniva analizzato e sezionato come puro fatto dal quale partire come condizione estetica ed esistenziale diffusa nella quale inserire piccole modificazioni innocue e irritanti insieme; come a dire: se vogliamo parlare di design e di progetto Postmoderno dobbiamo lucidamente certificare un fallimento dove la quantità del banale sovrachia l'illusione didascalica del buon design come strumento per migliorare la qualità della cultura domestica.

Riparlare oggi di questi concetti mi riporta a riflessioni profetiche rispetto alla prevalenza della mediocrità nella costruzione di una coscienza ambientale e di una virtuosa estetica del quotidiano. Nel momento in cui identifichiamo il design come una forma di comunicazione estetica, antropologica e sociale dobbiamo prendere atto che il banale trasformatosi in trash è divenuto l'esperanto capace di descrivere la deriva dell'estetica del quotidiano verso forme di imitazione, di clonazione di simulazione dove il senso primario delle cose è perduto mentre diviene sovrastante la pulsione all'apparire senza essere. Nella moltiplicazione bulimica e pervasiva di messaggi, immagini e narrazioni prodotte e diffuse in una miriade di individualità, ognuno si rappresenta non per ciò che è ma per ciò che vorrebbe apparire, essendo la realtà della rete l'unica realtà credibile e cedibile. Dall'autenticamente falso teorizzato negli anni Ottanta al falso/*fake* come condizione permanente, risultato della clonazione del pensiero verso territori privi di coscienza critica ma ricchi di estatica contemplazione digitale. Territori dove tutte le realtà sono vere e le più "viste" sono più vere. In questo oceano digitale di pura fattualità imitativa, pervasiva e amorale potremmo rilevare la mutazione genetica del concetto di banalità.

Franco Raggi
Ottobre 2023

ELOGIO DEL BANALE

Franco Raggi

Si è spesso parlato di architettura moderna, quasi mai di architettura contemporanea. Posto che modernità e contemporaneità non coincidono, qual è l'immagine dell'architettura contemporanea?

Essa non corrisponde all'immagine di «una» città o di «una» architettura. Alla compatta consuetudine dei centri storici, la realtà del costruito contrappone aree di espansione urbana quasi sempre caotiche e prive di ordine progettuale. Eterogenee e frammentarie. Questa fascia non è città e non è campagna, non possiede l'ordine spaziale riconoscibile della prima, né la naturalità ordinata della seconda. Quantitativamente è il fenomeno architettonico che definisce la nostra epoca; è la periferia. In essa è visibile la caduta quasi verticale di ogni tensione di progetto spaziale e il contemporaneo prevalere di un progetto indiretto, urbanistico burocratico, incapace di ordinare i rapporti spaziali tra le diverse parti.

Nelle civiltà industriali e in quelle dei paesi in via di sviluppo l'architettura dimostra la sua incapacità a porsi come progetto unitario, anche se questa è sempre stata la vocazione dell'Architettura Moderna. Quest'ultima nelle sue enunciazioni teoriche voleva essere la scienza capace di dare una soluzione all'intero problema dell'abitare. Nella realtà a questo problema viene «trovata» un'altra soluzione. Essa è la risultante composita e stratificata di varie soluzioni, variabili indipendenti di tipo collettivo ed individuale, tecnico, burocratico, amministrativo e anche linguistico che nel loro insieme costituiscono un comportamento progettuale anarchico. La sommatoria di questo insieme di soluzioni costruisce l'immagine della architettura contemporanea.

Alla condizione utopica di una centralità della cultura del progetto queste aree del pianeta contrappongono il caos organizzato: la frammentazione invece dell'unità, il particolare invece del generale, il dettaglio invece dell'insieme, l'individuale invece del collettivo. All'utopia di una architettura che dà forma alla società si sostituisce nella realtà un'architettura che si adatta alle forme organizzate della società stessa. Il concetto quantitativo di edilizia prevale nei fatti su quello qualitativo di architettura.

La Riviera Romagnola, la Valassina, la periferia di Città del Messico, Lagos, Los Angeles, Bangkok, sono solo alcuni esempi di soluzioni edilizie «trovate» a questo tipo di espansione; ad ognuna di esse corrispondono forme più o meno controllate e mature di progetto. Nessuna di esse realizza, nemmeno in parte, la profezia dell'architettura espressa dal

Movimento Moderno agli inizi del secolo, eppure non si può dire che quelle forme di uso del territorio non siano «a misura d'uomo», anzi in esse per certi versi si realizzano forme di vita di relazione, di abitazione e di espansione molto più vivibili di quelle espresse dalla cultura del Movimento Moderno. Chi si sente di preferire, a parità di dignità costruttiva, il quartiere suburbano ad alta densità al microvillaggio di edilizia unifamiliare? In un suo testo anticonformista Adolf Loos teorizzava una espansione urbana fatta di piccoli lotti di edilizia individuale preferendola alla macroarchitettura collettiva. Caduti o verificatisi impraticabili gli assunti teorici e sociali della Architettura Moderna, assistiamo invece ad una volgarizzazione e contaminazione dei suoi stilemi linguistici che, entrati nel circolo del consumo insieme ad altri codici, subiscono un «trattamento» che è la matrice formale dell'ambiente contemporaneo.

Il termine «post-modernismo» in architettura tenta di mettere ordine critico a questi fenomeni, ma si riferisce ancora una volta alla pratica del progetto colto e si configura come una classificazione a posteriori. Non rimuove invece i malintesi sulla natura ideologica del progetto. L'architetto o il designer continuano ad elaborare nuove stilematiche ignorando i processi paralleli di creatività di massa che incidono sull'ambiente vissuto. Quest'ultimo si costruisce non attraverso la pratica dell'eccezionale ma attraverso quella della mediocrità. La mediocrità dell'ambiente ne decreta quasi sempre l'insignificanza; eppure, la mediocrità e la banalità sono la soluzione praticabile dall'uomo medio contemporaneo nella costruzione e nel consumo del suo ambiente. Saltata ogni barriera tra codici culturali di piccole comunità urbane o rurali legate ad altri procedimenti del «fare» e del «comunicare», la cultura di massa si aggrega su questo livello medio privo di storia, di luogo, e di eroismi, ma non privo di vitalità. Parlare di universo banale e di design della mediocrità non significa esprimere un giudizio negativo.

Alberto Savinio nella sua Nuova Enciclopedia riporta un giudizio di Giacomo Leopardi sulla lingua francese come lingua della «mediocrità» e aggiunge: « ... Questa considerazione non va presa come biasimo ma come lode. Lingua della mediocrità significa lingua della vita che nella sua vastità è mediocre. Io aspetto che anche la lingua nostra diventi la lingua della «mediocrità» ... Perché il fine della lingua non è di esprimere in maniera aulica o estetistica poche idee, limitate, obbligate, ambigue quando non addirittura false, ma di farsi strumento preciso, duttile, inappariscente ... ». Savinio parla naturalmente di una lingua come strumento espressivo di una cultura in divenire, ma anche l'ambiente, l'interno, la casa, l'architettura sono strumenti, veicoli di comportamenti culturali e di comunicazione di massa in continua trasformazione.

In senso linguistico il «banale» ammette la citazione, l'incongruenza, l'inautenticità e l'incompletezza; il suo apparire non è l'esito di una norma stilistica, ma il risultato di un atteggiamento tollerante ed antierico rispetto alle norme. Corrisponde ai miti di una classe-non-classe che è

la piccola borghesia, una classe non appariscente. Un repertorio analitico di questo tipo di manufatti fu pubblicato nel 1975 dal gruppo spagnolo dello Studio PER: si intitolava «Arquitectura y làgrimas - documenti di architettura popolare Catalana 1975, per un museo di storia della Città». A dispetto del titolo il libretto, quasi tutto di immagini raccolte nei sobborghi di Barcellona e secondo un taglio antropologico, restituiva l'immagine di una cultura popolare assolutamente priva di vernacolarità ma pure ricca di invenzioni. Osservando le variazioni nei balconi di un edificio multipiano di edilizia economica, gli autori, senza aristocrazia o populismo, ammettevano che: «... Queste costruzioni, rappresentative di un Ultrarealismo Spagnolo, ci fanno pensare ad una architettura nella quale la libertà individuale e l'ordine generale dell'edificio divengono compatibili ... ,(e dove) ... una architettura di grande volgarità si adatta a tutto un insieme di coraggiosi nonsense».

Queste soluzioni riguardano certamente un universo vasto fatto di episodi limitati ma significativi; probabilmente non superano, verso l'esterno, la soglia della casa, del bar o del grande magazzino e qualche protesi di arredo automobilistico; manifestano invece tutta la loro varietà nell'interno o nell'esterno della propria abitazione, compreso il terreno che la circonda e i recinti che la dividono da quelle altrui.

A causa della limitatezza di spazio la cultura popolare dell'abitare contemporaneo (il Banale) è sovraccarica di segni e superficiale; riguarda più la pelle e la superficie che le strutture generali.

Date queste caratteristiche l'ambiente banale può essere classificato come «non appariscente». E questo è sufficiente ad escludere ogni equivoco tra banalità e Kitsch. Quest'ultimo anzi ha la vocazione contraria, e cioè quella di apparire e di voler apparire al di là delle proprie forze, forzando i codici culturali. La banalità ha invece una vocazione antiartistica. Non tende alla rivelazione dell'eccezionale, né all'exploit della intelligenza, luogo tipico dell'opera d'arte. Rispetto all'arte e alle sue manifestazioni, la banalità è neutrale e distratta; non soffre dei complessi di inferiorità che fanno esplodere il Kitsch, ma semmai tende all'appiattimento dei valori, allo spianamento degli eccessi. Si può considerare il suo compito primo la consumazione senza drammi di ogni forma di cultura contemporanea. In questo senso è inclusiva e superficiale, domestica e riposante.

La banalità come forma culturale del consumo tende alla riproduzione di modelli desunti da altre culture, ma ne scarica i valori. A nessuno interessa avere in casa la Gioconda né il tappeto cinese. Interessa semmai poter dire di essere stati al Louvre per vedere la «vera» Gioconda (l'altra Gioconda) simile a quella riprodotta sul proprio cuscino. Nella Banalità non c'è rimpianto per una cultura non accessibile, né tensione verso una cultura propria autonoma e diversa; c'è invece l'uso selvaggio ma non provocatorio di un vocabolario eclettico, polimorfo ed indecente.

La vita di Orietta Berti e la Divina Commedia stanno insieme senza problemi sullo scaffale di laminato plastico finto legno. Nell'universo Banale una cultura ed una informazione fatta di digesti, di notizie indirette e di qualità simulate, non verificabili direttamente, hanno fatto perdere qualsiasi criterio di attribuzione di qualità basato sulla «originalità». Leggendo «Espresso» e «Panorama» potete parlare di sociologia esprimendo giudizi, senza aver mai letto un testo di sociologia.

La banalità è una condizione permanente anche nel consumo di cultura. Quest'ultima, a rigore, dovrebbe essere solo soggetta alla produzione e non al consumo, o, comunque non al solo consumo. L'aspirazione idealistica all'assoluto qualitativo è l'opposto dell'aspirazione piccolo-borghese alla banalità. La banalizzazione è la condizione inevitabile di consumo di una cultura da parte di una massa che non l'ha prodotta ma che ne è comunque la destinataria. Questa condizione di squilibrio tra produzione di valori-messaggi-oggetti e il loro consumo mette in crisi il principio stesso di realtà. Jean Baudrillard afferma che nella civiltà dei consumi, che tende ad essere qualitativamente uniforme sul pianeta, le forme culturali del consumo prevalgono sulla realtà singola degli oggetti consumati moltiplicandone il principio di realtà e creando una condizione di ambiguità e di iperrealtà. L'iperrealtà delle merci. L'universo banale possiede questa tensione verso l'iperrealtà delle merci; in esso ambiente, architettura, oggetti, sono innanzitutto merce, l'esperienza stessa viene livellata da questa condizione di inautenticità. Ma questa condizione è reale.

Affermare la necessità, come progettisti, di analizzare l'universo banale è forse un paradosso. Nasce come atto provocatorio rispetto ad una cultura dell'architettura e del design stagnante, moralistica, presuntuosa, isolata, populista ed aristocratica, che non sa superare la caduta dei suoi miti razionali. Rispetto al cammino ormai cieco delle avanguardie e alla retorica del non-progetto, la proposta di un Design Banale è un atto polemico per riconnettere la progettazione di beni strumentali alle loro condizioni d'uso reale.

Tra il linguaggio consapevole di un'élite e le innocue devianze del Kitsch c'è una fascia intermedia, vasta ed articolata, nella quale si manifesta l'estetica del banale, l'architettura come «puro fatto», il non vissuto quotidiano. Una progettazione consapevole non può permettersi di ignorarle. In questa attenzione non c'è resa di fronte alla cultura di massa piccolo-borghese ma la speranza di assumere la quantità del reale come qualità universalmente comprensibile.

Scritto pubblicato in Radice, B. (ed), (1980). *Elogio del banale*. Milano: Studio Forma. pp. 22-26.



ELOGIO DEL BANALE

a cura di Barbara Radice

STUDIO FORMA

ALCHYMIA

TRA ARCHETIPI E BANALITÀ. DUE LEGITTIMAZIONI DEL POSTMODERNO

Fabio Guarrera

The first edition of the Architecture Biennale in Venezia is usually remembered for two outstanding exhibitions: Aldo Rossi's *Teatro del Mondo* (World Theater), the ambitious floating pavilion recalling the ancient theaters realized for *Festa della Sensa* in the Venetian tradition; Paolo Portoghesi's *Strada Novissima*, realized by twenty designers who shaped likewise different façades, evoking an urban street where the reuse of some construction archetypes from the classical tradition plays a key role.

These two significant events have given Italian architecture a global spotlight, marking a new awareness of the role of "history" and the "past" in contemporary architectural design. However, they are just the "leading edges" of a complex event, characterized by several "sections," all representing the new paradigm of post-industrial society defined as "Post-modern" by Jean-François Lyotard.

On this topic, the installation curated by Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, and Franco Raggi at the same Biennale, dedicated to the "banal object," took a meaningful yet unfortunately almost forgotten role. This exhibition hosts thirty daily-use objects produced by the mass industry, subjected to an "aesthetical treatment" to denounce the need to return to product unicity in mass culture. This exhibition denounces the issue of mass production, fostering the recovery of more artistic and artisanal work close to popular aesthetic culture. In the same installation, a large painting by Arduino Cantafora, entitled *La Città Banale*, also draws attention to the failures of modern design culture linked to the purist language dictated by mass building production, so dear to the *International Style*. The proposed paper analyzes this important exhibition's theoretical and practical relevance, re-evaluating its effects in connection with the *Strada Novissima* project. The aim is a critical revision of the concepts of "archetype" and "banal": these two legitimations were expressed by Paolo Portoghesi to advocate higher "democratization of architecture." Two ideas can help us understand the inevitable failures of the official design culture towards contemporary mass society. A waste that, sooner or later, the architectural design will have to try to restore.

Il 1980 segna un anno fondamentale per l'architettura contemporanea. È l'anno dell'inaugurazione della Prima Mostra Internazionale Biennale diretta da Paolo Portoghesi. Quella della ormai mitica *Strada Novissima*, lo scenografico allestimento realizzato alle Corderie dell'Arsenale in cui la costruzione di venti facciate effimere, immaginate a simulazione di una lunga strada urbana, sancisce la "fine del proibizionismo" modernista attraverso la ri-valutazione della "presenza del passato". Un evento decisivo per la cultura architettonica internazionale che è stato capace di registrare e rilanciare quel fenomeno che ha avuto i suoi prodomi nell'audace svolta data al proprio indirizzo di ricerca da alcuni maestri dell'architettura moderna; e cioè il superamento delle "inibizioni" imposte dalle perorazioni dello Stile Internazionale, per mezzo della proposta di un'architettura attenta al problema della "storia" e al "carattere dei luoghi". Una mostra memorabile, che ha sancito il ruolo dell'uso progettuale della "memoria" dopo un'amnesia durata circa cinquanta anni e che ha codificato quel fenomeno culturale globale, rappresentato dalla "condizione postmoderna" analizzata e descritta da Jean-François Lyotard (1981).

Nell'ambito della stessa Biennale, sempre presso le Corderie dell'Arsenale, Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa e Franco Raggi curano la mostra dal titolo *Loggetto banale*. Un'esposizione in cui il *re-design* di trenta oggetti di uso comune, sottoposti ad un trattamento decorativo superficiale, pone il problema della presa di "coscienza del quotidiano" e della rivalutazione dell'"estetica del banale". Un'azione critica attuata attraverso un allestimento che può essere intesa come una forte denuncia nei confronti della progettazione accademica e intellettuale, accusata di non avere abbastanza coscienza della realtà quotidiana. Secondo Mendini il "banale" rappresenta infatti un concetto cinico, ma sano e realistico, che può essere inteso come una «immagine speculare dell'arte»: uno strumento che mette in relazione l'uomo medio con la produzione di massa, al di là del punto di vista espresso dalla cultura ufficiale e accademica. L'obiettivo di Mendini è stato insomma quello di legittimare l'attenzione sugli oggetti d'uso e sulle architetture "senza qualità" dell'epoca del "consumismo", col fine programmatico di «riflettere sull'odierno disagio progettuale» (Mendini, 1980c: 15), a favore di un decisivo passo in avanti verso la laicizzazione della disciplina del progetto.

Le due mostre, tutt'altro che indipendenti l'una dall'altra, sanciscono l'inizio di un periodo culturale che rivaluta le posizioni dell'"architettura colta" e legittima le valenze dell'edilizia quantitativa tipica della realtà costruttiva diffusa. Sia Portoghesi, sia Mendini ritengono infatti necessario che la cultura progettuale contemporanea recuperi la propria capacità comunicativa, a favore di una maggiore comprensione e di una più precisa fruizione da parte della

cultura piccolo-borghese. L'obiettivo comune è stabilizzare il "doppio codice" linguistico evocato qualche anno prima da Charles Jencks e inteso come emblema della cultura postmoderna; un codice capace di comunicare il valore artistico dell'architettura e del *design* su due livelli simultanei: quello rivolto agli architetti e agli specialisti dell'arte, e quello indirizzato al pubblico in senso lato. Nel suo celebre *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) Jencks dimostra a tal proposito come la metafora più appropriata alla rappresentazione della condizione ibrida dell'architettura postmoderna sia proprio quella dell'immagine del tempio classico, con colonne scanalate e frontoni scolpiti. «Se gli architetti sono in grado di leggervi le metafore implicite ed i sottili significati dei tamburi delle colonne – afferma il critico americano – il pubblico può reagire alle metafore esplicite e al messaggio degli scultori» (Jencks, 1977: 20). È evidente che si tratta di un'evocazione visiva strumentale al riavvicinamento dell'architettura alle persone, attraverso la demolizione di quella sorta di "muro critico" basato su uno statuto intellettuale innalzato per l'appunto attorno al linguaggio razionalista. Un movente che, secondo Portoghesi, legittima la ripresa storica e l'uso analogico delle forme del passato, senza più distinzione di prima o dopo rispetto alla linea di demarcazione della prima rivoluzione industriale.

Con le due mostre del 1980 Portoghesi e Mendini indicano in pratica una traiettoria che dovrebbe permettere all'architettura e al *design* di recuperare un rapporto vitale con la cultura di massa. E lo fanno, da un lato – Portoghesi – costruendo la *Strada Novissima*; una installazione collettiva che suggerisce di rivalutare l'uso progettuale di alcuni archetipi convenzionali ripresi dalla storia dell'architettura – come ad esempio la capanna, il muro, la colonna, la porta, il frontone, ecc. – e ritenuti un fattore di eredità biologica dell'architettura occidentale. Dall'altro lato, caduti gli assunti teorici e sociali del Modernismo anche sul piano del *design*, si assiste con l'allestimento di Mendini, alla "volgarizzazione" di alcuni oggetti d'uso che entrati nel circolo del consumo post-industriale, subiscono un trattamento estetico rappresentativo della matrice formale della realtà contemporanea dell'era del postmodernismo. Matrice estesa, nei ragionamenti elaborati da Mendini, alla scala architettonica attraverso la proposta critica di un «progetto amorale»: vale a dire l'ipotesi di una nuova qualità estetica ottenuta da una «inversione rivoluzionaria» fondata sulla prescrizione dell'utilizzo di forme, regole e materiali direttamente estrapolati dalla «fantasia banale tipica dell'uomo di massa» (Mendini, 1980a: 17).

È evidente che quella di Mendini è un'operazione che intende mettere in crisi il ruolo elitario e paternalistico del progettista borghese – così come era stato sostenuto dall'ideologia del Movimento Moderno – a favore di un progettista

vicino al “quotidiano oggettuale”. Un intellettuale capace di elaborare una estetica infantile e popolare in quanto guidato da una sensibilità creativa di tipo *naïf* che si rivela necessaria per sanare l’arrogante scarto dovuto all’attribuzione di un valore assoluto al progetto borghese.

Non c’è dubbio che nella logica del recupero dei valori popolari e di quelli archetipici proposta dalle due mostre veneziane, tanto le figure primigenie richiamate da Portoghesi, quanto gli “oggetti decorati” chiamati in causa da Mendini, sono elementi già presenti nell’ambito della cultura progettuale europea, e italiana in particolare, sin degli anni Venti e Trenta, vale a dire all’interno di quel fenomeno definito come “altro-moderno” che ha anticipato ostinatamente alcune posizioni e problematiche “post-moderne”, venute poi al pettine tra gli anni Settanta e Ottanta. Che sono poi anche elementi già presenti ad esempio nell’esperienza di recupero del linguaggio provinciale e di sconfessione dell’ortodossia modernista proposta in solitaria da Mario Ridolfi a partire dagli anni Cinquanta; maestro quest’ultimo la cui opera trova non a caso una retrospettiva personale proprio nell’ambito della prima Biennale veneziana.

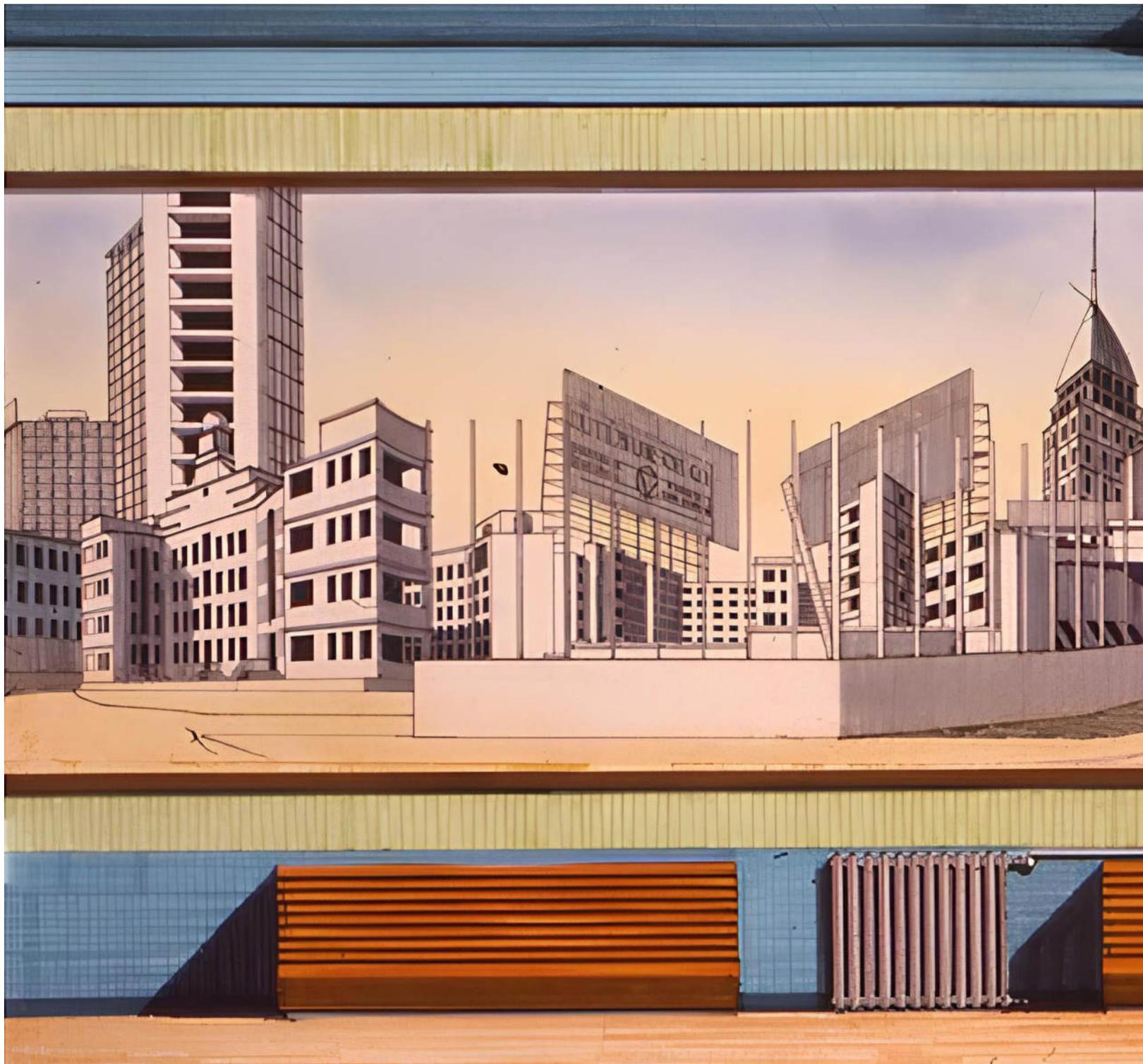
Parlando dell’uso della “memoria” e riferendosi all’esperienza della *Strada Novissima*, nel suo libro *Postmodern* (1982) Portoghesi chiama in causa un celebre passo dell’*Arte Poetica* di Borges¹ per paragonare la “storia” a Itaca: luogo rispetto al quale gli architetti contemporanei, «stanchi di prodigi», ritroverebbero la «verde eternità» del progetto. Il ritorno a Itaca rappresenterebbe insomma, nella narrazione di Portoghesi, la metafora del recupero di una “memoria collettiva”; la stessa che ha alimentato la sopracitata “estetica popolare” tanto cara a Mendini; ovvero la medesima che ha riscoperto il già citato Ridolfi con il “culto del provinciale”. Itaca dunque come “patria della memoria collettiva” verso il quale gli uomini comuni e gli architetti dovrebbero ritornare per trovare un accesso diretto e condiviso con l’architettura.

E’ evidente che alle due mostre veneziane va attribuito un doppio merito. E cioè, da un lato, quello di avere attualizzato il linguaggio aulico classico attraverso la ripresa del discorso su un auspicabile “moderno tradizionalismo”, che era stato già sviluppato tra la fine del XIX secolo e il primo cinquantennio del XX secolo, da autori come Piacentini, Muzio, De Finetti e altri. In tal senso il valore della mostra andrebbe riconosciuto nel tentativo critico – ancora tutto da approfondire e sviluppare – di collegare le ragioni dell’“altro-moderno” a quelle del “post-moderno”. Molti profili di autori che hanno operato tra gli anni Venti e Trenta e altri che hanno operato tra gli anni Ottanta e Novanta si potrebbero in tal senso “sovrapporre”, seppur strumentalmente, rispetto ad alcune posizioni culturali e metodologico-compositive

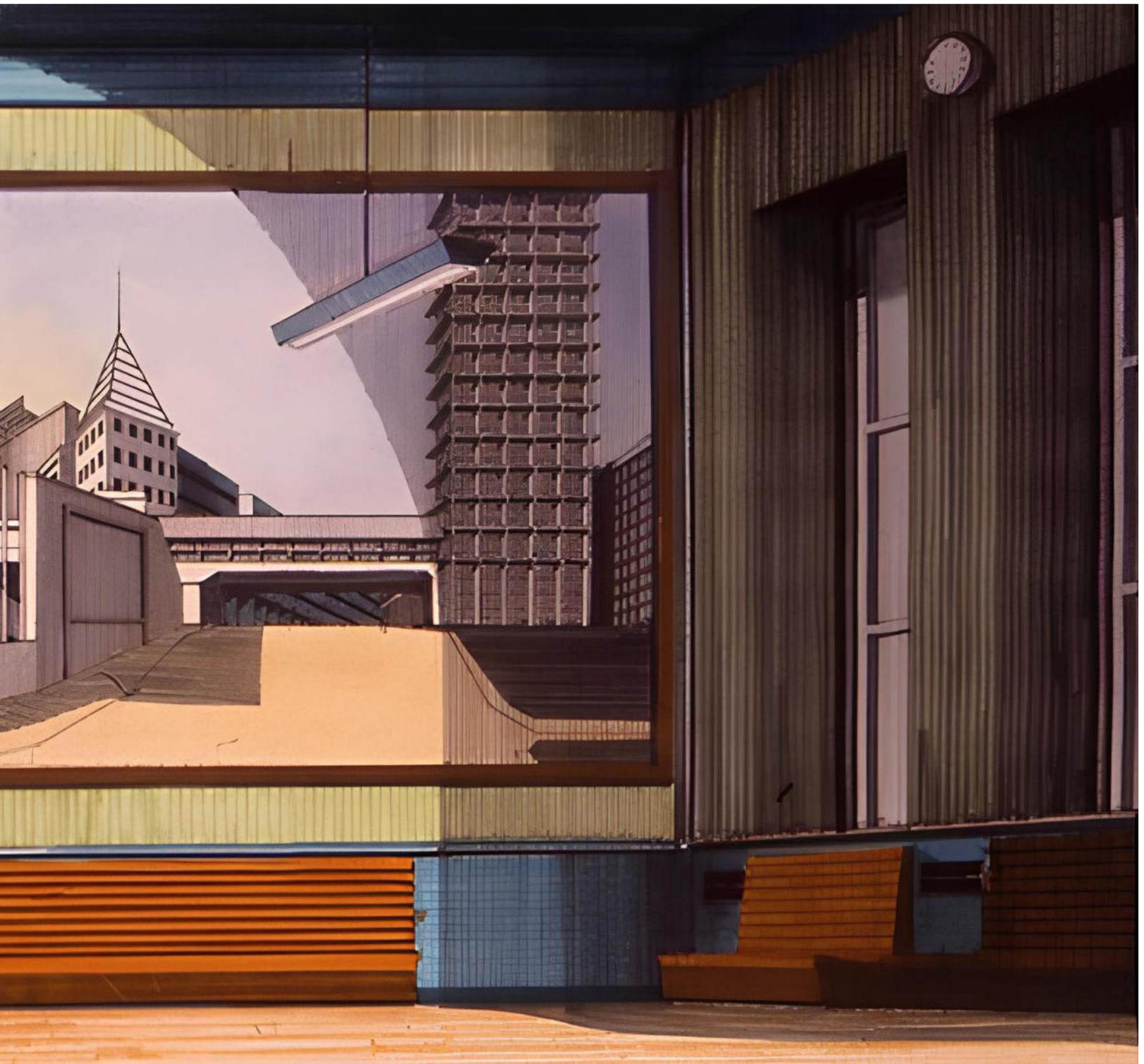
legate all’uso della “storia”. Si pensi ad esempio a quanta assonanza può essere riconosciuta tra l’atmosfera metafisico-naïf delle architetture e delle pitture di Gigiotti Zanini con quelle costruite o semplicemente immaginate da Aldo Rossi. O ancora quanto siano sovrapponibili alcune soluzioni progettuali di matrice eclettica proposte, a più di cinquanta anni di distanza e in contesti geografici e culturali assolutamente differenti, da Francesco Fichera e da Guido Canella (Guarrera, 2017).

Dall’altro lato le due mostre hanno avuto il “merito” (per molti discutibile) di legittimare quella «stilematica da “geometra” di gusto piccolo-borghese» che caratterizza le auto-costruzioni banali del paesaggio italiano. Costruzioni contraddistinte dall’uso “volgare” di codici e archetipi classici, e rappresentative di un fenomeno edificatorio che Mendini e Portoghesi intendono comprendere e studiare, affinché si possa favorire una “stabilizzazione” dei codici linguistici dei vari territori e un conseguente riavvicinamento dialogico tra progettisti e abitanti. «La piccola casa unifamiliare costruita da un anonimo artefice, probabilmente per suo uso personale – scrive Portoghesi in un capitolo dedicato proprio all’architettura auto-costruita e banale del meridione d’Italia – costituisce un esempio evidente di una tendenza assai diffusa in tutto il mondo e in tutti i tempi: la tendenza alla imitazione, alla replica *in loco*, alla ripetizione, magari miniaturizzata, di un modello illustre [...]» (Portoghesi, 1982: 131). Una ripetizione che appunto avrebbe dovuto/potuto sostanziare il consolidamento dei linguaggi e delle tecniche costruttive soprattutto in quei contesti in cui è forte la presenza dei processi di autocostruzione.

Le ratifiche proposte dalle due mostre codificano in definitiva la presenza di una dimensione sintattico-grammaticale basata sull’uso risemantizzato della storia e dei simboli della cultura popolare. Un aspetto che per certi versi può essere inteso come l’ultimo stadio dell’evoluzione del concetto di “ambientismo”; vale a dire l’ultima tappa di una ricerca che la disciplina architettonica ha avviato, a partire dalla fine del XIX secolo e sviluppato a livello europeo per tutto il XX secolo, in riferimento al problema dell’aderenza figurativa, linguistica e simbolica del “nuovo” ai caratteri reali dei contesti locali. Un’evoluzione critica che trova i prodomi nel tradizionalismo tedesco e che acquisisce pienezza storica e teorica nel contesto italiano grazie ad autori come Piacentini, Muzio, Fichera; e soprattutto, a partire dagli anni Cinquanta, Ernesto Nathan Rogers. A quest’ultimo si deve infatti l’intensa battaglia culturale – fatta a colpi di memorabili editoriali – che ha fatto uscire dalle secche del linguaggio internazionalista l’architettura del Vecchio Continente, creando i presupposti per la formazione di un periodo di “radicale” sperimentalismo architettonico, funzionale alla “rivoluzione postmoderna”.



Arduino Cantàfora, *La Città Banale*, olio su tela, 1980.
Per gentile concessione dell'autore



Nell'ottica di questa evoluzione sommariamente tracciata, Portoghesi e Mendini non fanno insomma altro che rilanciare una tradizione critica spiccatamente europea, rileggendola attraverso il filtro della cultura pop americana. Il tema del "banale" su cui ragionano è del resto intriso di quel carattere ironico e impuro descritto da Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour nel libro che più di tutti può essere considerato come il manifesto del recupero della dimensione simbolica dell'architettura post-moderna, vale a dire: *Learning from Las Vegas* (1972). È infatti proprio a partire da questo straordinario studio sulla forma urbana di Las Vegas che alcuni progettisti americani ed europei, convinti della necessità di una nuova fase dell'architettura, comprendono l'importanza dei messaggi simbolici degli archetipi del costruito sull'ambiente e sulla gente.

Di ascendenze venturiane si può senza dubbio parlare tra l'altro anche se ci si riferisce al riconoscimento del valore antropologico del "brutto" e del "kitsch", e alla tendenza eclettica a mescolare l'architettura con il *design*, la grafica e l'arte: questioni tutte messe in grande risalto dalle due mostre veneziane. Profetiche rispetto alle intenzioni operative sviluppate negli anni successivi da Portoghesi e Mendini, appaiano allora in conclusione le parole di Venturi e Scott Brown secondo cui l'architettura tornerà ad essere vicina alla gente solo se le esigenze simboliche delle persone sapranno entrare e scardinare le convinzioni dell'accademia. Ovvero solo se l'accademia saprà riconnettere i codici costruttivi e simbolici popolari nelle logiche dell'"alta progettazione".²

Quanto fino ad ora riportato rende del tutto evidente che della prima Biennale di Architettura di Venezia non si può solo ricordare il *Teatro del Mondo* e la *Strada Novissima*. Va francamente rivalutata anche per le legittimazioni critiche evidenziate da Alessandro Mendini e Paolo Portoghesi in riferimento al concetto di "architettura banale".

È proprio la rivalutazione di tali legittimazioni – snobbate e disapprovate dalle università e dalle principali riviste di settore tra gli anni Ottanta e Novanta – che potrebbe infatti dare la possibilità di comprendere oggi, a fondo, le ragioni dei fallimenti della cultura progettuale italiana degli ultimi quarant'anni.

Note

1. «Ulisse, dicono stanco di prodigi/pianse d'amore, scorgendo la sua Itaca/umile e verde. L'arte è quella Itaca/di verde eternità non di prodigi. / è anche come il fiume senza fine che passa e resta; è specchio di uno stesso/Eracito incostante, uno e diverso/sempre, come il fiume senza fine». Trascrizione di Borges in Portoghesi, 1982: 31.

2. «[...] apprendere dalla cultura popolare – affermano Venturi, Scott Brown e Izenour – non fa decadere l'architettura dal suo elevato status culturale, ma potrebbe modificare la cultura alta sintonizzandola con i bisogni e con le questioni attualmente sul tappeto. Poiché la cultura alta e i suoi seguaci possono influenzare le politiche di rinnovamento urbano, come pure altri circoli dell'establishment, siamo convinti che l'architettura della gente, così come questa la vuole (e non come qualche architetto decide che l'Uomo debba volerla), non riuscirà ad avere alcuna opportunità contro il rinnovamento urbano, fintantochè non entrerà nell'accademia, diventando così gradita a coloro che prendono decisioni. Fare in modo che ciò accada è parte affatto biasimevole del ruolo dell'architetto di alta progettazione [...]» (Venturi, Scott Brown, Izenour, 1972: 190).

Riferimenti bibliografici

- AA.VV. (1980). *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*. Venezia: La Biennale.
- Jencks, C. (1977a). *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli.
- Jencks, C. (1980b). «The presence of the Past». *Domus*, 610, 9-15.
- Guarrera, F. (2017). «Francesco Fichera / Guido Canella. Il superamento del linguaggio internazionalista tra “altro moderno” e “post moderno”». *EdA Esempi di Architettura International Journal*, 1, 1-14.
- Lytard, J.F. (1981). *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Traduzione dal francese di Carlo Formenti. Milano: Feltrinelli [Lytard, J.F. (1979). *La condition postmoderne*. Parigi: Les Editions de Minuit]
- Mendini, A. (1980a). *Architettura banale*. In Radice, B. (ed). *Elogio del banale*. Milano: Studio Forma.
- Mendini, A. (1980b). *Progetto amorale*. In Radice, B. (ed). *Elogio del banale*. Milano: Studio Forma.
- Mendini, A. (1980c). *Questa mostra...* In Radice, B. (ed). *Elogio del banale*. Milano: Studio Forma.
- Mendini, A., Raggi, F., Trini, T. (1980d). *Le forme del banale*. In Radice, B. (ed). *Elogio del banale*. Milano: Studio Forma.
- Mendini, A. (1980e). *Postavanguardia*. In Radice, B. (ed). *Elogio del banale*. Milano: Studio Forma.
- Portoghesi, P. (1974). *Le inibizioni dell'architettura moderna*. Roma-Bari: Laterza.
- Portoghesi, P. (1980). *La fine del proibizionismo*. In AA.VV. (1980). *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*. Venezia: La Biennale.
- Portoghesi, P. (1982). *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*. Milano: Electa.
- Radice, B. (ed), (1980). *Elogio del banale*. Milano: Studio Forma.
- Venturi, Scott Brown, Izenour (1972). *Learning from Las Vegas*. Cambridge: MIT Press.

Fabio Guarrera

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Palermo
fabio.guarrera@unipa.it



LA PATERNITÀ DI STRADA NUOVA A GENOVA: CICLICITÀ DELLA STORIA E DELLE IDEOLOGIE

Vittorio Pizzigoni

Often, or almost always, the history and critique of artistic disciplines, particularly architecture, stem from the need to address current inquiries; they possess a more operative character compared to what occurs in other historical disciplines, aiding artists or architects in their work. This simultaneously constitutes both a flaw and a virtue. The narrative of *Strada Nuova* in Genova is particularly apt to highlight how the ideological purposes of those who study can shape the outcome of research, to the extent that, upon reevaluation, some conclusions may even appear somewhat naive. The article retraces the various interpretations that *Strada Nuova* has undergone from Giorgio Vasari until today. It commenced with the interpretation proposed by Ennio Poleggi, which has recently gained considerable credibility, aiming to compare it with other interpretations, particularly those put forward by Mario Labò, Emmina De Negri, and Pietro Torriti. Through this analysis, an attempt was made to demonstrate how ideological readings sometimes strongly influence the choice among different interpretations, often failing to reflect an objective analysis of the available data but rather echoing the conceptions of the time in which they were formulated.

Spesso, o quasi sempre, la storia e la critica delle discipline artistiche, in particolare dell'architettura, nascono dalla necessità di rispondere a interrogativi attuali; hanno un carattere più operativo rispetto a quanto avviene nelle altre discipline storiche, cioè aiutano chi fa l'artista o l'architetto a fare il proprio lavoro. Questo ne costituisce a un tempo il difetto e il pregio. La vicenda di *Strada Nuova* a Genova si presta particolarmente bene a mettere in luce come le finalità ideologiche di chi studia indirizzino il risultato delle ricerche, fino al punto che, rilette, alcune conclusioni possono sembrare perfino *naïf*.

È impossibile trattare di *Strada Nuova* senza iniziare dall'interpretazione che ne diede Ennio Poleggi (1927-2017), anche se per comprenderla è necessario storicizzarla e collocarla nel contesto socio-culturale di quando fu formulata. Semplificando, tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento gli aspetti sociali sono al centro degli studi urbani, a sottolineare come desideri collettivi e pratiche tradizionali abbiano profondamente influenzato le trasformazioni edilizie. In questo ambiente Poleggi forma la sua interpretazione di *Strada Nuova* che può essere riassunta come segue. In primo luogo *Strada Nuova* è opera di una collettività e non di un individuo. Questo permette sia di riscoprire molti artisti rimasti fino ad allora trascurati o del tutto dimenticati «finalmente dissepoliti da un'ingiusta oscurità» (Poleggi, 1972: 13), sia di analizzare modalità di lavoro tipiche del territorio genovese. Per questo Poleggi sottolinea «il carattere prevalentemente pubblico dell'impresa, la presenza di una ben oliata macchina burocratica, l'assenza dell'autore maiuscolo», e nega la presenza di «una grande personalità» (Poleggi, 1972: 35, 33). In secondo luogo *Strada Nuova* è un quartiere residenziale che nasce e si sviluppa in continuità con gli usi cittadini medievali, e non un'opera eccezionale. Questo permette d'interpretare in continuità con la tradizione e l'identità locale un'opera in realtà innovativa, attraverso cui il Rinascimento romano viene introdotto in una città ancora fortemente ancorata a pratiche edilizie medievali. Secondo Poleggi «*Strada Nuova* è un'occasione per riproporre un sistema residenziale profondamente connaturato con l'organizzazione familiare locale» (Poleggi, 1972: 27) espresso dalle curie e dalle consorterie medievali, e «tende a mostrarsi [...] come una maturazione delle tradizioni residenziali della società nobiliare e della esperienza amministrativa genovese» (Poleggi, 1972: 35). In terzo luogo i palazzi di *Strada Nuova* non vengono più visti come l'introduzione di un nuovo modello abitativo, estraneo a Genova e riassumibile nel cubo alessiano isolato su tutti i lati, ma diventano un momento nel lungo sviluppo delle residenze nobiliari genovesi. *Strada Nuova* diventa «un'occasione, più che un'idea, riscattata dalla esperienza dei costruttori locali», una «antologia di giustapposte o concorrenti individualità espressive» (Poleggi, 1972: 69, 56), dove sarebbero i committenti a chiedere di replicare

soluzioni architettoniche già realizzate nel vicino palazzo appena terminato. Una tesi anticipata da Poleggi in un articolo del 1966 dal titolo significativo: *Il rinnovamento edilizio genovese e i maestri Antelami nel secolo XV*.

L'interpretazione di Poleggi ha il vantaggio d'incentivare gli studi del contesto urbano e del sistema di residenze nobiliari genovesi tra XV e XVII secolo, le quali se dapprima si condensano in aree limitrofe e attorno a piccole piazze poi, sul modello di modello di *Strada Nuova*, si riuniscono attorno a quello che venne ribattezzato come un sistema di «strade nuove». Soprattutto grazie a questa interpretazione pluralistica è stato possibile proporre «Le Strade Nuove e il sistema dei Palazzi dei Rolli» di Genova per l'iscrizione a patrimonio UNESCO, cosa avvenuta nel 2006. Grazie a questo riconoscimento internazionale le residenze nobiliari genovesi conobbero da allora una nuova stagione di notorietà nel grande pubblico. Il grande successo di questa interpretazione non rende meno necessario verificarne la validità al di là delle ideologie che la produssero, e per farlo è utile ripercorrere come variarono le letture di quest'opera nel corso dei secoli.

Giorgio Vasari è il primo a descrivere la *Strada Nuova* di Genova nel 1568 e lo fa attribuendo senza mezzi termini a Galeazzo Alessi l'ideazione di questa struttura urbana e di tutti i palazzi che la fiancheggiano: «ha fatto la *Strada Nuova* di Genova, con tanti palazzi, fatti con suo disegno alla moderna, che molti affermano in niun'altra città d'Italia trovarsi una strada più di questa magnifica e grande, né più ripiena di ricchissimi palazzi, stati fatti da que' signori a persuasione e con ordine di Galeazzo; al quale confessano tutti avere obbligo grandissimo, poi che è stato inventore et esecutore d'opere che, quanto agl'edifizii, rendono senza comparazione la loro città molto più magnifica e grande ch'ella non era». Le parole di Vasari implicano che nel 1568 l'intervento fosse completato, un'affermazione sostanzialmente vera poiché non solo il sedime stradale era tracciato nella sua interezza, ma anche perché erano stati già realizzati ben sette palazzi (ai civici 1, 2, 4, 5, 6, 7, 12 di via Garibaldi). Perfino l'affermazione che tutti i palazzi fossero stati progettati da Alessi non può essere presa con leggerezza, poiché Vasari chiama in causa «tutti» i loro proprietari e l'eventuale facile smentita di tale notizia ne avrebbe minato la credibilità.

La successiva storiografia di *Strada Nuova* si limita a ripetere le parole vasariane parafrasandole o aggiungendo locuzioni retoricamente ampollose: operano in tal modo Filippo Alberti, Raffaele Soprani, Lione Pascoli e Carlo Giuseppe Ratti, mentre Francesco Milizia trascura il lavoro di Alessi e accenna velocemente a *Strada Nuova*. Nell'Ottocento, sotto la spinta della temperie romantica, Alessi diventa l'eroe dell'architettura genovese a cui attribuire qualsiasi architettura del Cinquecento, in una spinta «panalessiana»

giustamente criticata da Poleggi. Questo atteggiamento non è presente solo negli autori più cauti, come Martin Pierre Gauthier o l'anonimo scrittore del 1818, ma soprattutto in scrittori come Quatremere de Quincy, Charles Dickens, e Jacob Burckhardt, che con elogi spesso vuoti avanzano paternità fantasiose fino ad attribuirgli Palazzo Rosso realizzato a fine Seicento.

Fra gli studiosi ottocenteschi solo Federico Alizeri combina l'osservazione delle opere con lo studio dei documenti conservati nell'Archivio di Stato di Genova e, sebbene nella sua opera del 1846 ascrive *Strada Nuova* ad Alessi, nel 1875 arriva ad affermare: «È noto ai men dotti, che Galeazzo Alessi ebbe gran parte nell'innalzamento di queste moli che ci si schierano innanzi lungo i fianchi di *Strada Nuova*; ma quasi per colmo alle tenebre della nostra istoria artistica, non abbiamo memoria che ci scorga ad assegnargliene uno con sicurezza». Così *Strada Nuova* viene per la prima volta esclusa dal catalogo delle opere alessiane, e questo perché Alizeri ha ritrovato i documenti con cui i Padri del Comune incaricano «Bernardino Cantone da Cambio architetto», detto il Bergamasco, del tracciamento della strada. Egli però conosce anche l'attribuzione vasariana e, per tenere insieme le due notizie apparentemente contraddittorie, riferisce la paternità alessiana ai palazzi lungo la strada e lascia a Cantone quella del tracciato urbano.

Fino agli anni Cinquanta del Novecento continua a prevalere un'interpretazione che si fonda quasi esclusivamente sui documenti d'archivio. Così nelle guide su Genova di Jean De Foville e di Wilhelm Suida e nelle opere di Mario Labò (1929) e di Adolfo Venturi (1940) *Strada Nuova* viene indicata come opera di Cantone, in modo perfino più acritico di quanto fatto da Alizeri. Solo Hildebrand Gurlitt, seguendo il padre Cornelius, continua ad attribuirgli ad Alessi (Gurlitt, 1924: VII).

A metà Novecento, nel 1956, appare una nuova interpretazione ad opera di Mario Labò (1884-1961) maturata dopo uno studio scrupoloso dei documenti di *Strada Nuova* nel corso del quale rintraccia anche alcuni contratti inediti fra i Padri del Comune e Cantone. Labò sottolinea come la sicura e lunga presenza di Bernardino Cantone nel cantiere di *Strada Nuova* è caratterizzata da mansioni tecniche e pratiche: perizie, gestione delle demolizioni e tracciamento dei lotti. Perfino il disegno che Cantone afferma di aver eseguito potrebbe essere un tracciamento delle aree più che un disegno ideativo o di progetto. Labò prosegue ricordando che Cantone collabora con Alessi anche alla Basilica di Carignano in una posizione subalterna, gestendo il cantiere durante i periodi di assenza del maestro perugino; sottolinea poi che i cantieri di *Strada Nuova* e della Basilica di San Lorenzo, connessi sia per il sistema di finanziamento sia per l'approvvigionamento dei materiali, «dipendevano

dallo stesso magistrato» (Labò, 1956: 404) e la sicura presenza di Alessi nel secondo di questi cantieri può portare a pensare che fosse presente anche nel primo; infine porta l'attenzione su Palazzo Cicala in Piazza dell'Agnello, opera certa di Cantone e di soli pochi anni precedente a *Strada Nuova*, il quale mostra modi legati alle tradizioni locali e molto lontani dall'architettura rinascimentale romana che costituisce senza dubbio il presupposto di *Strada Nuova*. Così l'interpretazione di Labò rende giustizia ai documenti senza tradire l'indicazione vasariana.

Nel 1958 Emmina De Negri (1929-2022) sposa sostanzialmente la tesi di Labò pur ribaltando i pesi delle responsabilità tra Alessi e Cantone. Scrive infatti che «il tracciato di *Strada Nuova* si deve a Bernardino Cantone», anche se «sembrerebbe miracoloso che il Cantone, fino a poco tempo prima così legato a forme arcaiche [avesse] concepito una soluzione così nuova e rivoluzionaria per Genova», e finisce per sostenere un apporto di Alessi «indiretto, ma non per questo meno importante» a un'opera di Cantone (De Negri, 1957: 30).

Dal 1965 al 1967 Luigi Vagnetti (1915-1980) coordina un'immensa ricerca all'Università di Architettura di Genova pubblicata in un corposo volume. Non vengono affrontati solo gli aspetti morfologici, storici, politici e sociali della strada e del suo contesto, ma vengono analizzati, uno per uno, tutti i palazzi che vi si affacciano. Inoltre agli strumenti dell'interpretazione critica e della ricerca documentaria si aggiungono quelli della storia economica, della ricerca iconologica, oltre che una completa campagna di rilievo dei palazzi fino ad allora inesistente. Il fine della ricerca è quello di conoscere «uno dei maggiori episodi urbanistici del Rinascimento italiano». Riguardo alla «discussa paternità» di *Strada Nuova* Vagnetti scrive che, nonostante la «tradizione basata sui documenti la attribuisce a Bernardino Cantone, [permane il] dubbio, invero molto fondato, che quel nome di coscienziosa, ma modesta figura secondaria occulti, non certo pienamente, la ben più forte e prestigiosa personalità di Galeazzo Alessi» (Vagnetti, 1967: 8).

Il volume di Poleggi intitolato *Strada Nuova, una lottizzazione del Cinquecento a Genova* deve moltissimo alla ricerca di Vagnetti. Anche se la cita solo marginalmente, analoga è la scansione dei capitoli, divisi in quelli che trattano problemi generali della strada e in singoli capitoli dedicati a ciascun palazzo, identico molto materiale iconografico. Al contrario l'impostazione critica non potrebbe essere più distante. In questi anni i lavori di Labò, De Negri e Vagnetti stanno riportando Galeazzo Alessi al centro dello sviluppo del Rinascimento genovese. Poleggi non solo ripercorre «il faticoso cammino della ricerca documentaria» seguito da Alizeri, come egli stesso afferma (Poleggi, 1972: 68), ma fin dall'inizio sembra partire con l'intenzione di dimostrare che

Strada Nuova fu opera di Cantone ed ebbe una paternità e un'origine tutta locale e genovese.

Nonostante la vasta ricerca di documenti contabili e notari, il nome di Galeazzo Alessi non compare una sola volta in relazione a *Strada Nuova* e ai suoi palazzi. Da questa assenza Poleggi deduce che Alessi non può aver collaborato ai progetti e, poiché i documenti citano i nomi dei "capi d'opera" dei singoli cantieri, Poleggi identifica questi come i progettisti delle opere. E tuttavia, anche se durante la lunga tradizione dei "magistri antelami" il "capo d'opera" era anche l'architetto, non è detto che questo continui a valere nell'organizzazione rinascimentale del cantiere, dove l'architetto inizia ad assumere un ruolo intellettuale. Le parole di Vasari fanno forse sorgere qualche dubbio a Poleggi il quale si domanda «se ci si trova dinnanzi a una insolita lacuna filologica o se i movimenti pubblici e privati e gli apporti tecnici che li hanno tradotti in essere sono proprio quelli documentati» (Poleggi, 1972: 31). È possibile che questa lacuna per cui Alessi non è mai citato fosse causata non solo allo *status* di architetto rinascimentale, ma anche dalla sua origine nobile, motivo per il quale lo troviamo poco citato nei contratti di cantiere. In ogni caso Poleggi risolve presto anche questo eventuale dubbio e afferma che se Alessi fosse stato coinvolto nel progetto «ne avremmo trovato le immancabili indicazioni nei documenti» (Poleggi, 1972: 74).

Vi è poi un'altra difficoltà: l'idea per cui *Strada Nuova* si sia sviluppata a partire dalle consorterie medievali sembra contrastare con quella per cui essa sia al contempo una realizzazione urbanistica innovativa e mai realizzata fino ad allora. Poleggi risolve però la contraddizione negando la «asserita novità» di *Strada Nuova* e affermando che «la sottolineata attenzione [...] alla novità della strada ci sembra ridimensionarsi al livello di una maturazione» (Poleggi, 1972: 17, 67). D'altronde, dice, «l'esigenza di sottolineare l'assoluta novità sociale e formale di *Strada Nuova* denuncia chiaramente l'intento di attribuire tutta l'opera ad un autore estraneo all'ambiente» genovese (Poleggi, 1972: 17). Pur di far nascere *Strada Nuova* dalla tradizione genovese, Poleggi nega l'eccezionalità del progetto, trascura le parole di Vasari e presta poca attenzione a possibili lacune documentarie. Si ha quasi l'impressione che fosse infastidito dal fatto che l'architettura rinascimentale fosse entrata a Genova provenendo dalla grande scuola romana, prima con Perin Del Vaga e pochi decenni dopo con Galeazzo Alessi.

Questa interpretazione non prende subito piede e anzi viene fortemente criticata da Pietro Torriti (1924-2015) che nel suo volume del 1970 ribadisce la presenza di Alessi nel progetto di *Strada Nuova*. Sempre nel 1970 sono pubblicati alcuni scritti postumi di Mario Labò fra cui uno su *Strada Nuova* dove la centralità di Alessi è nuovamente ribadita. Tuttavia lentamente la lettura di Poleggi s'impone, sia

perché in questo periodo gli storici dell'architettura tendono a prestare sempre più fede alla lettera dei documenti d'archivio che alla loro interpretazione, sia perché nell'Italia del tempo l'idea di un progetto collettivo e nato dagli apparati burocratici cittadini si sposava particolarmente bene con l'ideologia comunista che ispirava l'università. Così nel 1969 Manfredo Tafuri riprende la lettura di Poleggi senza neppure accennare ad altre possibili strade interpretative.

Nel 1974 si svolgono a Genova un grande convegno e una mostra dedicati a Galeazzo Alessi e promossi da Corrado Maltese. Nella mostra, tenutasi a Palazzo Bianco, *Strada Nuova* non compare fra le opere certe e neppure fra quelle dubbie. Nel catalogo del convegno, tenutosi a Palazzo Tursi, e intitolato *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento* nessun contributo è dedicato specificatamente a *Strada Nuova*. Solo incidentalmente alcuni autori (come Christoph Luitpold Frommel, Augusto Cavallari-Murat, Lionello Puppi, Emmina De Negri e Corrado Maltese) ribadiscono all'interno dei loro testi la possibilità che Alessi abbia progettato *Strada Nuova* e i suoi palazzi, ma le loro posizioni verranno presto dimenticate.

Ennio Poleggi, aiutato dalla moglie Fiorella Caraceni, ribadirà la sua tesi lungo i decenni seguenti, sia nelle molte pubblicazioni che dedica a Genova, sia attraverso il lavoro all'Università di Architettura, finendo di fatto col soffocare il dibattito attorno al tema. A facilitare l'affermazione della sua interpretazione collabora il fatto che, dal 1974 ad oggi, gli studi su Galeazzo Alessi sono stati relativamente pochi e di questi quasi nessuno si è occupato del tema di *Strada Nuova*, forse anche scoraggiato dalla mole degli studi di Vagnetti e di Poleggi. Un flebile controcanto arriva da alcuni studi internazionali. Già nel 1961 Lewis Mumford non aveva alcun dubbio nel riferire *Strada Nuova* ad Alessi, e più di recente, nel 1997, George L. Gorse pubblica un importante studio su *Strada Nuova* dove riprende la tesi di Labò e riferisce la paternità dell'opera a Galeazzo Alessi.

Se da un lato l'aspetto attribuzionistico resta un fatto solo secondario, un modo per etichettare un fenomeno, dall'altro può aiutarci a ragionare su come si sia formata un'idea progettuale, su come si sia sviluppata, e a comprenderla meglio. In questo senso le fonti, anche apparentemente contraddittorie come in questo caso, possono permetterci di capire cosa intendiamo per "autore" in una disciplina come l'architettura, che per sua natura richiede la collaborazione fra più persone e diverse capacità.

Non vi sarebbe allora contraddizione nel dare credito sia a Vasari sia ai contratti dei Padri del Comune: Alessi ideò *Strada Nuova* adattando un'idea nata nel Rinascimento romano alle necessità e agli usi della classe nobile genovese; si avvale poi dell'aiuto di Bernardino Cantone, architetto

con una grande esperienza, ben inserito negli uffici pubblici cittadini e, in quanto membro dei maestri antelami, abituato a lavorare in collaborazione con altri colleghi. Infine, l'attenzione agli aspetti finanziari, grazie a cui trovò i soldi per terminare San Lorenzo, e la capacità di occuparsi di più lavori contemporaneamente, grazie ai numerosi collaboratori di cui si avvale, sono due caratteristiche che rendono Galeazzo Alessi sorprendentemente simile a un architetto contemporaneo.

Riferimenti bibliografici

- Vasari, G. (1568). *Vite dei più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*. Firenze: Giunti.
- Alberti, F. (XVI secolo). *Elogio di Galeazzo Alessi da Perugia*. Beltrami L., (ed.), (1913). Milano: Tip. U. Allegretti.
- Soprani, R. (1674). *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*. Genova.
- Pascoli, L. (1730). *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*. Roma: Antonio de' Rossi.
- Ratti, C.G. (1768). *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi... in continuazione dell'opera di Raffaello Soprani*. Genova: Ivone Gravier.
- Milizia, F. (1768). *Le vite de' più celebri architetti*. Roma.
- Gauthier, P. (1818-1832). *Les plus beaux édifices de la ville de Genes et de ses environs*. Paris: presso l'autore.
- Anonimo (1818), *Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818*. Poggi, E., Caraceni Poggi, F., (eds.), (1969). Genova: Sagep.
- Quatremère de Quincy, A.C. (1832). *Dictionnaire Historique d'Architecture*. Paris: Adrien Le Clere.
- Alizeri, F. (1846-47). *Guida artistica per la città di Genova*. Genova: Gio. Grondona q. Giuseppe.
- Dickens, C. (1846). *Pictures From Italy*. London.
- Burckhardt, J. (1855). *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Basel: Schweighauser.
- Alizeri, F. (1876). *Guida illustrativa per la città di Genova*. Genova: Luigi Sambolino.
- Reinhardt, R. (1886). *Palast Architektur von Oberitalien und Toscana. Genua*. Berlin: Wasmuth.
- Suida, W. (1906). *Genua*. Leipzig.
- De Foville, J. (1907), *Génes*. Paris.
- Gurlitt, H. (1924). *Peter Paul Rubens: Palazzi di Genova*. Berlin.
- Labò, M. (1929). *Alessi Galeazzo*, voce in *Enciclopedia italiana*. Roma: Treccani, 356-358.
- Venturi, A. (1940). *Storia dell'arte italiana*. Milano: Hoepli.
- Labò, M. (1956). *Strada Nuova*. In *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*. Roma: De Luca.
- De Negri, E. (1957). «Galeazzo Alessi architetto in Genova». *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova*, 1, 7-116.
- Mumford, L. (1961). *The City in History*. San Diego (CA): Harcourt.
- Poggi, E. (1966). «Il rinnovamento edilizio genovese e i maestri Antelami nel secolo XV». *Arte Lombarda*, XI-2, 53-68.
- Vagnetti, L., (ed), (1967). *Genova, Strada Nuova*. Genova: Vitali e Ghianda.
- Poggi, E. (1972). *Strada Nuova. Una lottizzazione del Cinquecento a Genova*. Genova: Sagep [Prima edizione 1968].
- Tafuri, M. (1969). *L'architettura dell'Umanesimo*. Bari: Laterza.
- Torriti, P. (1970). *Tesori di Strada Nuova: la Via Aurea dei genovesi*. Genova: Sagep.
- Labò, M. (1970). *I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens e altri scritti d'architettura*. Genova: Renato Tolozzi.
- Mantese, C., et al., (1974). *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*. Genova: Sagep.
- Caraceni F., Poggi E. (1983). *Genova e Strada Nuova*. In *Storia dell'arte italiana*. XII, Torino: Einaudi, 299-361.
- Benincasa, C. (1984). *Venti spazi aperti italiani*. Collana Comunicare l'Architettura a cura di B. Zevi. Torino: SEAT.
- Mercenaro, G. (1992). *Viaggio in Liguria*. Genova: Sagep. Con i resoconti dei viaggiatori stranieri.
- Caraceni, F. (1992). *Una strada rinascimentale: via Garibaldi a Genova*. Genova: Sagep.
- Gorse, L. G. (1997), «A Classical Stage for the Old Nobility: The Strada Nuova and Sixteenth-Century Genoa». *The Art Bulletin*, 79, 2, 301-327.
- Poggi, E. (2002). *Genova, una civiltà di palazzi*. Genova: Sagep.
- Pizzigoni, V. (2020). «La scanalatura dorica, tra Raffaello e Perin del Vaga. Gli esempi della cappella Caracciolo di Vico a Napoli e del palazzo del Principe Andrea Doria a Genova». *Annali di Architettura*, XXXII, 33-50.
- Pizzigoni, V. (2024). «I "Palazzi di Genova" di Rubens e le architetture di Alessi». *Temporanea*, in corso di stampa.

Vittorio Pizzigoni

Dipartimento di Architettura e Design
Università di Genova
vittorio.pizzigoni@unige.it



COLONIAL STREET, UN PERCORSO SENZA TEMPO. CASE DA SOGNO TRA ILLUSIONE E REALTÀ

Caterina Cristina Fiorentino

This paper explores the application of naïve aesthetics to the suburban American single-family homes, examining the conceptual relationship between art and architecture. It posits the American single-family home as a timeless archetype, drawing parallels with naïve expressions and emphasizing daily life's ordinary and extraordinary aspects. The replication of European architectural models in the American landscape is discussed by highlighting the tension between an idealized life and the contrast between reality and illusion.

The American single-family home manifests naïve aesthetics due to its indifference to original connotations and its symbolic role in the collective imagination. Colonial Street of Hollywood's Universal Studios is examined as an exemplary space reflecting the extended familial sociality associated with these homes. The study emphasizes the significance of Colonial Street in illustrating the relationship between American single-family houses and naïve aesthetics.

The narrative woven around Colonial Street homes in several film and television productions is here described as expressions of the "third frontier" in the American movie sector, focusing on suburban life and familial activities. The houses on Colonial Street serve in this contribution as mediators for domestic landscapes, contributing to constructing a collective imagination.

Moreover, this paper draws on Michel Foucault's concept of heterotopia to characterize the American single-family home as a dwelling "without place and history". It suggests that these homes act as a contestation of other spaces, embodying an alternative reality trapped in the illusion of a happy life.

In conclusion, the American single-family home persists as a constant and widely interpreted archetype, serving as a reassuring and ordinary paradigm for an envisioned extraordinary family-life. Despite societal changes, this model endures with few alterations, inviting contemplation on the long-lasting appeal and adaptability of the American single-family home archetype, reflecting its integral role in the cultural landscape.

La casa americana unifamiliare è uno dei possibili campi di applicazione per una riflessione sull'estetica *naïf*, nell'ambito degli studi e delle ricerche che mettono in evidenza i nessi tra arte e architettura, soprattutto, se la relazione tra questi due saperi è interpretata in termini concettuali. Qualora ci si concentri su alcuni aspetti eloquenti di questo modello abitativo, la casa americana monofamiliare potrà essere assimilata alle espressioni *naïf*, all'interno di una narrazione che individua come categorie interpretative l'ordinario e lo straordinario e che si interroga sul ruolo della replica, ponendo l'accento sulla quotidianità, sui rituali e le ricorrenze, come sull'ambizione di una vita idealizzata e sul confronto tra realtà e illusione che ne consegue.

Premessa della possibilità di assimilare la casa unifamiliare americana all'estetica *naïf* è, in primo luogo, la loro comune caratteristica di essere senza tempo. La casa unifamiliare americana appartiene a un preciso immaginario archetipico dell'abitare e della socialità e, come l'estetica *naïf*, costituisce un fenomeno dalla incessante attualità che pone l'attenzione e richiama il dibattito sulla vita comune, sul significato di banale, sull'immaginario personale e sulla esigenza della sua condivisione. Trovando, anche, riscontro nella caratteristica della *non-historicité*, definita da Robert Thilmany (1984), quale l'assenza di una evoluzione significativa della tendenza artistica del *naïf*. Per questa via, alla perpetua riproduzione di immagini riferite ad accadimenti comuni appartenenti alla sfera della condivisione di eventi personali, attraverso cui la pittura *naïf* dichiara ed evidenzia la forza narrativa del quotidiano, fa da contrappunto la ricorsiva ripetizione di modelli abitativi provenienti dall'Europa, riproposti, in territorio americano, al di fuori di qualsiasi integrazione organica con i contesti fisici e la cultura architettonica contemporanea a tali repliche.

La casa americana monofamiliare, dunque, può essere interpretata quale espressione dell'estetica *naïf* sia perché le modalità del meccanismo di riproposizione sono indifferenti alle denotazioni originarie, sia perché è un luogo simbolico dell'immaginario collettivo, connesso alla necessità ribadita di accogliere e trovare spazio a pulsioni individuali, quale la ricerca della meraviglia e l'aspirazione al buon vivere in armonia con gli altri e con la natura, che conduce alla celebrazione del quotidiano e del personale. A seguito di un processo di replicazione seriale i linguaggi architettonici originari – distinguibili in Georgiano, Federale, Tudor, Ranch, Vittoriano, Coloniale, Stuart, neo-greco, italiano o rustico – passano dal piano storico a quello del gusto personale e le forme acquisiscono una connotazione emotiva e psicologica, propria di un modo di abitare e di agire che rende la casa americana monofamiliare una espressione dell'estetica *naïf*, intesa quale interpretazione di una visione che richiama l'istintivo, alterando la provenienza del

modello a favore di una scelta che seleziona la riproduzione quale strumento idealizzante.

A tal proposito, le architetture del *set* degli Universal Studios di Hollywood – denominato Colonial Street – diventano esempi privilegiati per riflettere sulle componenti delle espressioni di una socialità familiare estesa, tanto intima quanto comunitaria, che rende l'ideale della casa monofamiliare americana un contesto mentale oltre che fisico, in cui una formula dell'abitare partecipa alla costruzione di un immaginario collettivo, anche come protagonista di modelli cinematografici e televisivi di narrazione popolare. Questa scelta è connessa all'esigenza di contestualizzare l'estetica *naïf* quale componente di un agire nel mondo, facendo riferimento ad Anatole Jakovsky – pittore, critico d'arte e collezionista – che ha concentrato la sua attenzione sulla appassionata attività dei pittori *naïf* e sui significati concettuali espressi dalle loro opere, più che sulle opere stesse o sulla loro qualità (Éluard, Jakovsky, 1944: 133). Jakovsky, inoltre, propone una interpretazione dell'estetica *naïf*, congiuntamente e attraverso un elogio del ruolo degli oggetti che partecipano silenziosamente alla quotidianità, al di là della autorialità e dei risultati, quando egli esorta a soffermarci «sui rari tesori del mercato delle pulci, che ci insegnano molto di più sulla vita del passato di qualsiasi lavoro accademico» oppure «sui piccoli documenti, sulle arti minori, sulle opere degli originali, dei maniaci e dei pazzi, sulle opere dei pittori e degli scultori della domenica, sulle vecchie carte, sui piccoli soprammobili originali o divertenti (Jakovsky, 1957: 66).

L'attenzione al quotidiano, ai dettagli minuti, alle storie personali e al ruolo di una narrazione che si articola intorno alla continua rielaborazione di avvenimenti comuni costituisce una motivazione per la scelta di Colonial Street, quale luogo esemplificativo della relazione fra la casa americana unifamiliare e l'estetica *naïf*. Concentrarsi su Colonial Street significa sia orientare l'attenzione su un luogo pensato e gestito quale campionatura esemplare delle molte declinazioni della casa unifamiliare americana, sia dare spazio alla narrazione di una quotidianità popolare e condivisa, così come si riscontra dalla disamina delle rappresentazioni televisive e cinematografiche che vi hanno avuto origine.

In quasi cento anni di storia, Colonial Street ha subito incrementi e modifiche. È stato il *set* per oltre cento produzioni, di cui alcune incentrate proprio sulla disposizione delle abitazioni, sulla vita di relazione, sul rapporto tra le case e i suoi abitanti. Si pensi, per esempio, al film *La capanna dello zio Tom* ambientato nel primo edificio costruito nel 1927, denominato Palazzo Coloniale e demolito nel 2005; al quartiere d'invenzione Wisteria Lane della serie televisiva *Desperate Housewives* che comprende tredici abitazioni



della strada organizzate intorno a una via senza uscita e a un parco di quartiere; oppure al film *The Burbs*, in cui la trama agisce intorno al sospetto che nuovi ed eccentrici vicini di casa suscitano negli abitanti del sobborgo; e, ancora, a *Leave It to Beaver*, sitcom in onda dal 1957 al 1963, in cui alcuni edifici compongono la città immaginaria di Mayfield, luogo in cui i fratelli Beaver crescono e guardano, con lo sguardo dei bambini e degli adolescenti, agli avvenimenti di una tradizionale famiglia degli anni Cinquanta e del quartiere.

Dalla analisi degli edifici di Colonial Street emerge una duplice cronologia delle abitazioni: una coincide con la data di costruzione delle case, oppure con quella dei lavori di trasformazione, l'altra corrisponde alla data delle produzioni. L'ambientazione temporale dei film o delle serie televisive non incide sull'uso e riuso delle abitazioni presenti che, allo stato attuale, sono state costruite dal 1936 al 2005. Si tratta di abitazioni senza tempo e la loro collocazione temporale all'interno delle trame è affidata agli arredi mobili, ai costumi, alle auto, alle acconciature, oltre che ai contenuti delle narrazioni. Le case in cui abitano le casalinghe disperate sono, dunque, architetture senza autore, abitazioni molto lontane dalla raffinatezza compositiva delle Prairie Houses, perché predisposte e destinate a narrazioni di varia natura, ma, soprattutto, perché avulse dal carattere di un luogo e,

dunque, da quella collocazione fisica e concettuale da cui – stando alla interpretazione di Frank Lloyd Wright – non si può prescindere per dare inizio e svolgimento a un processo di composizione organica. Tuttavia, nonostante siano elementi di un *set* cinematografico, non sono troppo distanti dalle preoccupazioni di Wright, perché nelle sue parole si ritrovano l'inquietudine e il dubbio sulla attualità del modello tradizionale americano quando scrive, riferendosi alla committenza, che «ogni individuo, proprietario di un edificio, può genuinamente contribuire alla cultura autonoma del proprio tempo» (Wright, 1963: 142). Wright faceva affidamento sulla capacità di scegliere adeguatamente gli architetti, perché la partecipazione dei singoli committenti fosse orientata alla costruzione del binomio interno-esterno. Mentre le abitazioni di Colonial Street sono assolute protagoniste del diffuso immaginario collettivo che trova nella casa unifamiliare americana l'archetipo da ripetere per una stanzialità dagli orizzonti ristretti, dove i panorami e le forme richiamano i disegni dei bambini, in cui in alto domina l'azzurro che lambisce un'area verde sopra la quale è posta una casa il cui prospetto è composta da un quadrato sormontato da un triangolo, dal quale emerge un rettangolo che sbuffa il fumo grigio-azzurro del focolare. Sono immagini radicate nell'espressività della cultura occidentale che descrivono un immaginario, in cui l'archetipo della casa è



monofamiliare e interprete di comportamenti – consuetudini iterate, comicità, ironia, cinismo e eccentricità che può condurre alla tragedia – che agiscono all’interno delle famiglie che abitano questi simulacri. Le narrazioni che hanno luogo lungo Colonial Street raccontano, in opposizione alle esplorazioni un po’ nomadi dei film *on the road*, di rituali intimi e di percorrenze stanziali, tanto rassicuranti quanto inquietanti, rispetto alla negazione e alla paura della diversità e del cambiamento. In questo contesto, le case sono modelli con il duplice ruolo di interpreti e di fortificatori di quell’immaginario legato alla vita familiare e di quartiere; sono elementi di mediazione per paesaggi domestici in cui non ci si interroga sull’originale o sulla copia, sull’autore o sulla datazione.

A guardare alla storia della cinematografia americana, le narrazioni che hanno preso vita su Colonial Street possono essere definite come espressioni della terza frontiera. La prima frontiera è quella attraversata dai protagonisti dei *western*, in cui il *lontano ovest* è il luogo da raggiungere e addomesticare; mentre la seconda frontiera è quella dei film di *gangster*, in cui lo scontro avviene sui confini dei quartieri urbani. La terza frontiera, invece, è quella eventualmente attraversata dai pendolari e che delimita i quartieri suburbani, in cui la vita familiare agisce, al di fuori del lavoro,

e viene presentata dando spazio ad accadimenti popolari, spontanei e naturali, in nome di una rivincita dell’anonimato e della domenica, come delle festività intese quale celebrazione del tempo privato che diventa espressione di una semplificazione, di un certo infantilismo deliberato, di una visione ontica, di un immaginario connesso all’illusione (Thilmany, 1984). Difatti, le case sono co-protagoniste di una narrazione incentrata su una pratica di convivenza, in cui la condivisione all’interno di piccole comunità, per lo più omogenee, soddisfa le esigenze di curiosità e di *privacy*, secondo una modalità di costruzione che perdura nell’ambiguità tra il definitivo e il precario e che appartiene al mito di fondazione originario, legato alla imposta necessità come al desiderio indotto della vita familiare. In tal senso, il desiderio dell’archetipo della casa unifamiliare diventa, con tutti i suoi momenti celebrativi, una espressione del villaggio quale forma aggregativa in cui è possibile partecipare a rituali comuni quali momenti significativi della vita di ognuno; in un ribaltamento che cerca ed esalta la riduzione della complessità in un ambiente considerato protetto. Una sorta di *visione inversa*, così come suggerito dalla interpretazione di Jakovsky per cui l’arte *naïf* propone uno scenario di contestazione eterotopico (Azur Tv, 2020).

In tal senso, l’archetipo della casa monofamiliare americana è una abitazione «senza luogo e storia, senza cronologia»

(Foucault, 2006: 11) ed è, come tutte le eterotopie, «contestazione di tutti gli altri spazi» (Foucault, 2006: 25), luogo *altro* come una nave – «eterotopia per eccellenza e maggiore riserva della nostra immaginazione» (Foucault, 2006: 28) – intrappolata, però, dall'illusione di una vita felice o dal sogno in una bottiglia. In sintesi, una visione dell'estetica *naïf* che rimanda alla necessità, se non proprio al diritto, di rendere protagonisti gli accadimenti di un quotidiano da condividere; in cui gli oggetti e le abitazioni sono partecipi di una interpretazione del mondo, da parte di coloro che mostrano e mettono in scena immaginari legati alla celebrazione di avvenimenti comuni, ritenuti degni di essere ricordati anche quali componenti di una memoria collettiva che partecipa alla articolazione delle caratteristiche dell'arte *naïf*; quali lo stupore, la narratività e la non storicità, insieme a alla predominanza di capacità immaginative e di idealizzazione, così come individuate nella *Critériologie de l'Art Naïf* di Thilmany (1984). Caratteristiche che corrispondono a quanto si ritrova nei testi di Jakovsky che descrivono l'artista *naïf* come «una persona ingenua», motivata da un'esigenza privata (Éluard, Jakovsky, 1944: 133).

Rispetto a queste definizioni dell'estetica *naïf*, la casa unifamiliare propria del modello americano di reiterazione – che la vuole rivestita di assicelle colorate, con un patio, del verde, un garage e un *back-yard*, dove i bambini giocano con i cani e la famiglia si riunisce intorno al barbecue – rimane una costante, ribadita e interpretata nelle narrazioni cinematografiche, nelle serie televisive di intrattenimento, come in quelle dedicate alle vendite o alle ristrutturazioni delle abitazioni. A tutt'oggi, nelle ambizioni di molte persone è una aspirazione da conquistare quale paradigma rassicurante e ordinario per una vita familiare che si vuole immaginare straordinaria: è l'immagine di una vita da sogno, oppure essa stessa sogno, il luogo al quale ambire che esaudisce le aspettative di realtà e praticità; scongiurando, da un lato, l'immagine poetica e irrealistica *di due cuori e una capanna* e, dall'altro, desideri poco accessibili per la classe media. In ogni caso, un modello semplice, facilmente comprensibile quanto diffuso, che perdura e resiste, con poche alterazioni; tanto che c'è da chiedersi quali siano state le reazioni dei vicini di casa di Frank O. Gehry quando, nel 1979, ha aggiunto un corpo di fabbrica alla sua casa a Los Angeles, sovvertendone la simmetria, proponendo nuove prospettive dei volumi aggregati e, dunque, mutando la consuetudine secondo una modalità che ha superato di molto i gradi di personalizzazione abituali e condivisi dai più; quelli per cui ogni casa si distingue per varianti di colore, piccoli dettagli dell'architettura, il tipo di automobile, la razza canina, la scelta della vegetazione preferita e una casistica di adattamenti e trasformazioni degli elementi architettonici, come individuabili, anche, nella lunga storia di Colonial Street.

Riferimenti bibliografici

Azur Tv, Ça se visit (2020). *Rose est la vie. Visite avec Michèle Perez* [Online Video]. Disponibile in: <https://www.montecarlone.it/2020/05/22/notizie/argomenti/eventi-2/articolo/rosa-e-la-vita-una-mostra-al-musee-dart-naif.html> [04 novembre 2023].

Éluard, P., Jakovsky, A., (eds.), (1944). *Henri Rousseau, le douanier: exposition organisée par le Front National des Arts pour commémorer le centenaire de la naissance de Henri Rousseau: 22 décembre 1944-21 janvier 1945*. Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris.

Foucault, M., Moscati, A. (ed.), (2006). *Utopie; Eterotopie*. Napoli: Cronopio.

Jakovsky, A. (1957). *Paris, mes puces, voyage au pays de brefs et décevants mirages ou les Marchés aux puces parisiens*. Paris: Les Quatre jeudis; Impr. d'Aubin.

Thilmany, R. (1984). *Critériologie de l'Art Naïf*. Paris: Editions Max Fourny.

Wright, F.L. (1963). *Testamento*. Tradotto dall'inglese da Renato Pedio. Torino: Einaudi [Wright, F.L. (1957). *A Testament*. New York: Horizon]

Le traduzioni dal francese dei testi di Anatole Jakovsky sono dell'autrice.

Caterina Cristina Fiorentino

Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale
Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli
caterinacristina.fiorentino@unicampania.it



ORDINARIETÀ E AVANGUARDIA

Daide Servente

The article delves into the intricate relationship between architecture and design avant-garde, focusing on the last century's political and artistic movements. The avant-garde, an exclusive and anti-orthodox phenomenon, paradoxically evolved to become elitist while seeking mass consent. The concept of "petty bourgeois culture" emerged from converging bourgeoisie and proletariat principles, such as moralism and individualism, thanks to mass media.

The economic crisis of the Third Millennium had a profound impact on the middle class, reducing their aspirations and forcing them to alter their lifestyles. Architecture became a reflection of this change, showcasing the pursuit of social status through symbols and manifestations reinterpreted by popular culture. This change coincided with mass media's evolution and role in media convergence, where production and consumption merge.

In this context, the value of the ordinary has emerged in contemporary architecture, revealing the need for a design consciousness of the mundane, which coincides with an acceptance of the surrounding material culture. By embracing the ordinary, we can create a new architectural language that celebrates the beauty of everyday objects. In doing so, we can create a more inclusive and sustainable future where design reflects the people it serves.

Nel turbine delle Avanguardie, dove architettura e design si fondono in un abbraccio audace, sorge un progetto rivoluzionario. Un progetto figlio delle correnti politiche e artistiche d'Avanguardia che hanno scosso il secolo passato. Una creatura che si alimenta di contraddizioni, prendendo forma attraverso un processo intriso di violenza e ribellione contro ogni pratica ortodossa. Come eco delle istanze politiche dell'epoca – la contestazione giovanile, l'utopia del non lavoro, la riappropriazione del potere creativo – il Radical Design degli anni Settanta abbraccia una strategia di diffusione simile a una guerriglia nell'ambito della società piccolo borghese. Si manifesta con interventi mirati, disseminati come semi ribelli, convergenti verso una forza dirompente pronta a minare le fondamenta della società civile. Ma l'avanguardia, stretta nella sua rigorosa definizione, cela il paradosso della sua stessa fine: nata elitaria, destinata a dialogare solo con gli intellettuali, si trasforma in prodotto di consumo quando raggiunge le masse. Il suo destino, dunque, è di essere aristocratica, isolata, destinata a pochi e di breve durata. Consumata da un autolesionismo logorante, muore prima di conquistare il consenso diffuso, mutandosi in Manierismo, in Postavanguardia e, infine, in merce (Mendini, 1981: 15-16). L'avanguardia si configura come un luogo elitario, teatro di inseguimenti tra borghesia e proletariato, una dialettica di opposti che si sono incrociati per anni, entrambi desiderosi di divenire l'altro. Anni di lotte sociali e scontri generazionali giungono a una convergenza, alla fine del Ventesimo Secolo, tra due entità apparentemente inconciliabili. Una convergenza guidata dai *mass media* e dalla loro potente influenza condizionante che dà vita a un'unica entità: la "cultura piccolo borghese".

La crisi economica dell'Alba del Terzo Millennio ha abbattuto il ceto medio, costringendolo a rivedere le proprie aspirazioni e a mettere in discussione ogni aspetto del suo stile di vita che ha caratterizzato gli anni Ottanta e Novanta. Non stiamo vivendo una semplice transizione, bensì una fase economico-sociale completamente diversa da quella passata. Il piccolo borghese, privato delle sue speranze di ascesa sociale inequivocabile, si trova a cercare nuove vie in un futuro che sembra irraggiungibile rispetto a soli dieci anni fa. Si lancia così in una nuova impresa: riconquistare quegli status che un tempo erano la sua prerogativa distintiva. In un mondo sociale e culturale in continua trasformazione, reinventa simboli e manifestazioni proprie della fine del secolo scorso. La casa è al centro di questo compromesso. Ecco allora che il seminterrato si trasforma in un salone delle feste e la cameretta del bambino nel sottotetto richiama il fascino delle baite di Sankt Moritz. Mentre la piastrella di ceramica emula la trama di un parquet di legno pregiato. Sono miraggi di affermazione sociale e riconoscibilità che si stagliano in un panorama architettonico dominato dalle rielaborazioni di simbologie della fine del secolo scorso. La casa del desiderio, ambita per distinguersi, finisce per omologarsi a tante altre uguali a lei. Proprio come quelle illustrate da Gaggero e Luccardini (1987) – etichettate come "mostri" dagli architetti-intellettuali – che contribuiscono a formare il tessuto edilizio ordinario che compone la maggior parte delle nostre città.

L'espressione "cultura popolare" in Italia evoca le tradizioni regionali, la vita rurale preindustriale, trulli e tarantelle. Un errore frequente è quello di confonderla con la cultura di massa intesa come bagaglio culturale comune. Jerkins ci avverte della profonda differenza tra *mass culture* e *popolar culture*. La cultura di massa è trasmessa dai *mass media*, mentre la cultura popolare è percepita e vissuta dall'utente finale, facendo componente parte della sua quotidianità. E la prima certo non è automaticamente consumata dai grandi numeri. Oggi la maggior parte dei prodotti culturali non è affatto di massa, ma vive di nicchie e sottogeneri, con un conseguente ed ineluttabile ridimensionamento nel tempo del *mainstream* generalista e nazionalpopolare. Navigare nel vasto mare della "cultura pop" – televisiva *in primis* e per definizione – ha invece condotto a un'apparente confusione, un amalgama senza discernimento di tutto ciò che fluisce attraverso i vari mezzi di comunicazione. Questa deriva ha alimentato l'uso del termine "popolare" per giustificare persino le produzioni più discutibili, con un disprezzo sfrenato per tutto ciò che sfugge al palato raffinato dell'élite.

L'architettura, come prodotto culturale, non sfugge a questo discorso. Le riviste specializzate – cartacee e *online* – propongono architetture discusse solo da pochi, lontane dall'immaginario collettivo. La cultura architettonica *mainstream*, favorita dai canali televisivi tematici e dalla normativa, abbraccia (e plaude!) il finto vernacolare e lo pseudo-minimalismo internazionale. I *mass media*, che un tempo contribuivano a formare la cultura piccolo borghese, si sono trasformati insieme ai messaggi che veicolano. Oggi i contenuti si declinano in ogni formato, rimbalzando tra i vari mezzi con una distribuzione capillare. La linea tra produttore e consumatore si fa sfumata, poiché entrambi muovono dati, immagini e video, contribuendo a una convergenza mediatica. Un modello dall'impronta *naïf*. Un nuovo modo di raccontare e informare dove produzione e consumo si fondono e ogni utente è un nodo della rete che si nutre di questo scambio di informazioni continuo e ininterrotto.

Andrea Branzi, nell'introduzione al libro di Navone e Orlandoni, *Architettura "radicale"*, scrive che l'architettura d'avanguardia si propone di non stabilire nessun modello da imitare. E afferma che l'unico riferimento possibile consiste «nella liberazione delle facoltà creative di tutta l'intera società» (1974: 15). Questo deve avvenire attraverso la coincidenza della cultura con la natura stessa dell'uomo e con i sistemi spontanei di comunicazione. L'architettura d'avanguardia ha lavorato sulle strutture della cultura e non sui suoi prodotti, sull'architettura intesa come possibile strumento privato di comunicazione e di auto-definizione. Come si può allora far convivere la natura elitaria del progetto d'avanguardia con il bisogno di un approccio condiviso e pertanto di massa nella cultura convergente?

L'architettura deve in prima istanza prendere coscienza del quotidiano, della vita di chi la abita. Non può rispondere solo con progetti eccezionali e per questo unici, non ripetibili. Progetti

per pochi e quindi avulsi dalla massa. Il concetto di *ordinario* è legato a ciò che è nei limiti della norma e della regolarità, appartiene alla logica dei grandi numeri e delle grandi serie. *L'ordinario* esprime un'immagine in cui riconoscersi ed essere riconosciuti. *L'ordinario* appartiene alla quotidianità ed è rassicurante perché codificato. Sottintende un racconto di vita, gioca con la memoria, racconta una storia già ascoltata. Attraverso *l'ordinario* l'uomo comune non si sente smarrito in una società dove esisti solo se riesci ad apparire nel costante flusso d'informazione nel quale galleggiamo, dove l'ordinarietà è riconosciuta e quindi subito accettata da chi la guarda.

Negli ultimi anni un'attenzione straordinaria è stata rivolta a quegli oggetti costruiti che un tempo erano trascurati dai circuiti elitari della divulgazione architettonica. *Padania Classics*, inizialmente concepito come un progetto fotografico sul paesaggio anonimo del Nord Italia, ha esordito nel 2011 come blog, trasformandosi presto con ironica maestria in un catalogo di luoghi ordinari che caratterizzano la Pianura Padana: capannoni, villette e parcheggi sconfinati di centri commerciali. Un altro caso esemplare è *Salento Moderno* (2018), un'affascinante esplorazione delle dimore private erette nella regione del Salento dagli anni Cinquanta fino ai giorni nostri. Un'indagine appassionante sull'edilizia eccentrica, plasmata dalla tradizione artigianale, sfidando qualsiasi tendenza architettonica. E poi c'è *Spontaneous. Do-It-Yourself Domesticity* (2018), un volume che penetra nei modi consolidati di abitare lo spazio domestico nelle affascinanti regioni mediterranee. Queste opere rappresentano una rivoluzione nello sguardo rivolto all'architettura, scartando gli schemi convenzionali per abbracciare la bellezza nascosta nel quotidiano.

Tuttavia, la casa ambita dal piccolo borghese di oggi riscuote il suo quarto d'ora di celebrità sui *social network*. Un esempio sono i molteplici profili Instagram (@casepacchiane, @bagniorrendi, @case_brutte, @balconidimerda, solo per citarne alcuni) che divulgano un'estetica basata sull'ordinario e sul "brutto".

L'ordinario si offre allora come guida per comprendere l'ambiente in cui viviamo. La sua presenza fortissima può essere uno strumento per i progettisti che si devono confrontare con una società nuova, un nuovo senso comune.

In una riflessione su alcuni episodi della «Roma spontanea» nei quali gli abitanti di case abusive «non hanno posto limiti alle loro fantasie ambientali, ornandone gli interni con pitture alla maniera di Giulio Romano quali regge decorate persino con affreschi» Paolo Portoghesi sottolinea quanto sia impressionante capire come «il desiderio delle persone che vi abitano sia smodato, ambiziosissimo» non tanto per esaltare il *kitsch*, ma «per suggerire una pacata riflessione sul fatto che nessuno ha stabilito che gli architetti siano arbitri dello stile di vita dei cittadini-abitanti» (2020: 10). Per ricominciare ad occuparsi del quotidiano, l'architettura deve considerare *l'ordinario* come premessa al progetto attraverso una presa di coscienza progettuale del *banale* e un'accettazione della cultura materiale che ci circonda. Come auspica Mendini «per un uomo

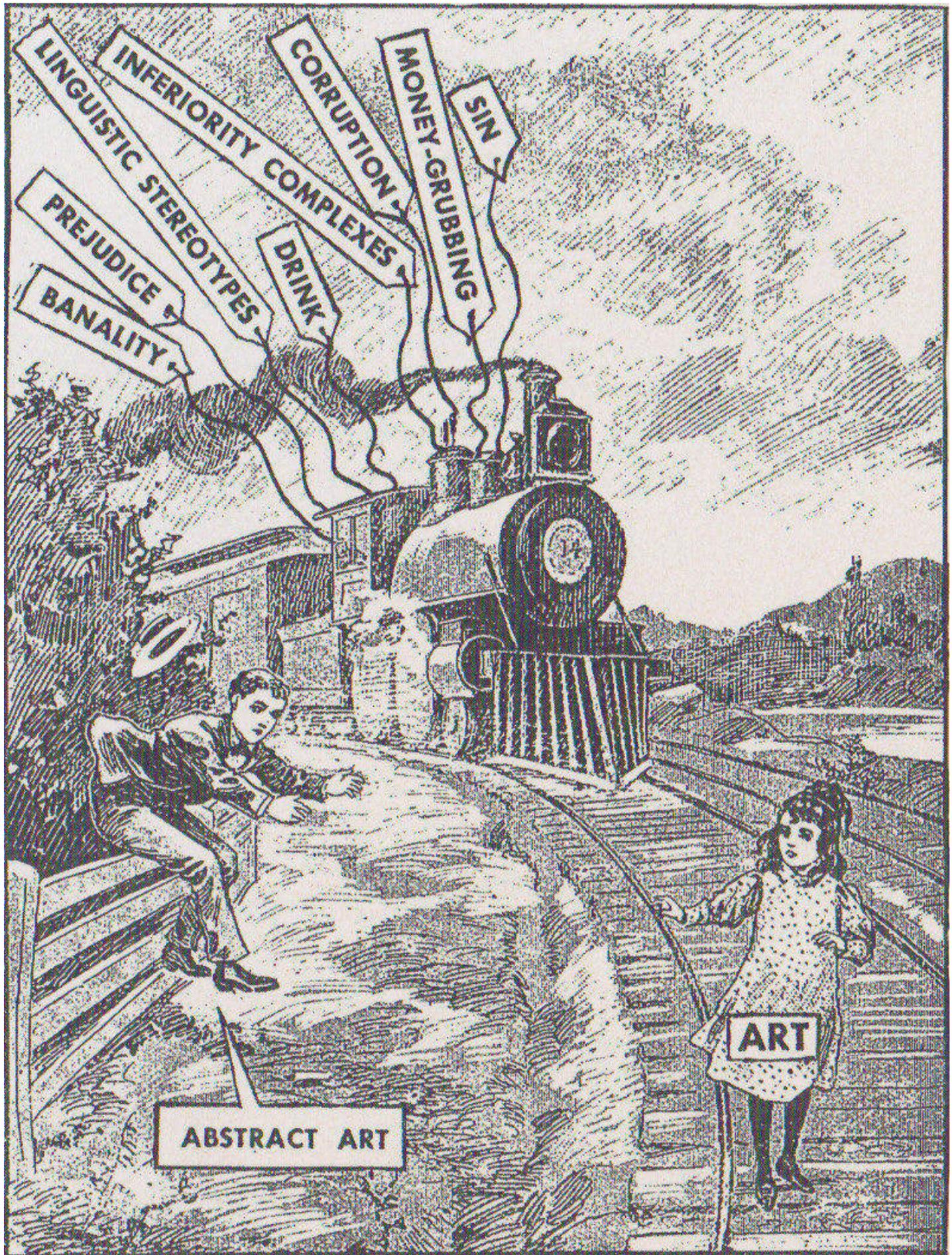
banale una casa ed accessori banali» (1981: 67), una finzione estetica corrispondente alle situazioni della vita normale.

Il *banale* piace all'uomo della strada perché vi si identifica, perché attraverso di esso può essere facilmente riconosciuto quale appartenete ad un gruppo e ad una realtà sociale definita. Il *banale* è ovunque e la sua presenza fortissima può essere uno strumento per i progettisti che si devono confrontare con la nuova figura dell'uomo nel secondo millennio. Misurarsi con il *banale* vuol dire anche attribuire un valore al cattivo gusto, dove il *kitsch* non è inteso come produzione pseudo artistica del brutto ma come strumento di analisi e metodo di lavoro (Mendini, 1981: 67-68). In fin dei conti avanguardia e *kitsch* si sono sempre rincorsi. Come aveva già intuito Umberto Eco «non solo l'avanguardia nasce come reazione alla diffusione del *kitsch*, ma il *kitsch* si rinnova e fiorisce continuamente sfruttando le scoperte dell'avanguardia» (1964: 76).

Riferimenti bibliografici

- Cappello, F., Resta, G., (eds.) (2018). *Spontaneous. Do-It-Yourself Domesticity*. Melfi: Libria.
- D'Abbraccio, F., Facchetti, A., et. al., (eds.) (2015). *Atlante Dei Classici Padani*. Brescia: Krisis Publishing.
- De Fusco, R. (1967). *Architettura come mass-medium*. Bari: Dedalo.
- Derossi, P. (1990). *Modernità senza avanguardia*. Milano: Electa.
- Eco, U. (1964). *Apocalittici ed integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani.
- Gaggero, G., Luccardini, R. (1987), *Mostri edilizi*. Genova: Sagep.
- Giannella, D., Torrigiani, M., (eds.) (2018). *Salento Moderno. Inventario Di Abitazioni Private Nel Sud Della Puglia*. Milano: Humboldt Books.
- Jenkins, H. (2007). *Cultura Convergente*. Milano: Apogeo.
- Mendini, A. (1981). *Architettura addio*. Milano: Shakespeare and Company.
- Navone, P. - Orlandoni, B. (1974). *Architettura "radicale"*. Segrate: Milani.
- Orlandoni, B., Vallino, G. (1977). *Dalla città al cucchiaino*. Torino: Studio Forma.
- Portoghesi, P. (2020). *Presentazione*. In Canevari, A., Servente, D. (2020). *Abitare nel Tempo. Venti ville del Novecento*. Genova: Sagep, 9 - 11.

Alcuni dei ragionamenti qui condotti sono presenti anche in Servente, D. (2014). *Ordinarietà come forma di resistenza*. in Gausa, M., Fagnoni, R., et. al., (eds.) (2014). *Rebel Matters - Radical Patterns. Atti del convegno internazionale tenutosi a Genova il 21-22 marzo 2013*. Genova: Genova University Press.



APPUNTI SUL NUOVO KITSCH IN ARCHITETTURA

Valerio Paolo Mosco

Kitsch is an invention of modernity; however, modernity and the *avant-garde* have developed antidotes against kitsch.

Firstly, there was abstraction, then estrangement, collage, and any technique capable of keeping the sign away from the meaning. Indeed, the mission of kitsch has always been to make form and meaning coincide in a *unicum* of easy appreciation. One thing remains sure: kitsch is didactic, and the *avant-garde* has tried by all means to fight what was didactic. Over time, even the *avant-garde* has opened itself to *kitsch*, a virus capable of attacking anything. We can today consider as *kitsch* some expressions of ostentatious and mannered minimalism or, at the opposite end of the spectrum, some evidence of design architecture that mimics the *avant-garde* by vulgarizing it, hiding behind the supposed novelty of an entirely regressive nature. Today, two forms of kitsch coexist: the pop and trashy one, which has now become a recognizable classic, and the more insidious low-intensity one, that of the inflated form, capable of disguising itself even as good taste.

L'astrazione salva l'arte dalla catastrofe.

Ad Reinhardt, particolare di *How to Look Out*, pubblicato in *PM*, 23 giugno 1946.

Il kitsch è un'invenzione della modernità, ma la stessa modernità con le avanguardie ha messo a punto gli antidoti contro il kitsch. Lastrazione innanzi tutto, poi lo straniamento, il collage e qualunque tecnica capace di tenere distanti il segno dal significato. Compito del kitsch infatti da sempre è quello di far coincidere forma e significato in un unicum di facile apprezzamento. Una cosa è certa: il kitsch è didascalico e l'avanguardia ha cercato di combattere con tutti i mezzi ciò che era didascalico. Nel tempo anche l'avanguardia ha prestato il fianco al kitsch che si è trasformato in un virus capace di attaccare qualunque cosa. Possono essere giudicati oggi kitsch alcune espressioni di minimalismo ostentato e manierato o all'opposto alcune prove dell'architettura design che mimano l'avanguardia volgarizzandola, nascondendo dietro la presunta novità una natura del tutto regressiva. Oggi due kitsch convivono insieme: quello pop e trash, diventato oramai un classico ben riconoscibile, e quello più subdolo a bassa intensità, quello della forma inflazionata, capace di travestirsi persino da buon gusto.

Negli anni Sessanta e nel decennio successivo il *kitsch* è stato un argomento di grande attrazione. All'epoca si vedevano chiaramente gli effetti della società e del consumo di massa e con essi il grande salto di scala del *kitsch*. Eppure già allora il discorso sul *kitsch* tendeva a non investire l'architettura che sembrava rimanerne fuori. Questa esclusione perdura ai nostri giorni. Ciò essenzialmente per ragioni che potremmo considerare caratterizzanti l'architettura nel suo complesso, una disciplina che mostra un'insospettabile capacità di sfuggire al discorso sul *kitsch*. Facciamo un esempio. Ipotizziamo che in una città occidentale qualunque, possibilmente in un centro storico, ovvero nel luogo che abbiamo elevato a santuario del buon gusto collettivo, appaia un edificio *kitsch*. Appena smontati i ponteggi di solito sale lo scandalo, allora gli apocalittici si indignano, gli snob al contrario ostentano provocatoria condiscendenza. Passa del tempo e lo scandalo si sgonfia e l'edificio scandaloso è come se si ritraesse in un limbo percettivo dove subisce l'oltraggio peggiore che il *kitsch* può subire: con il tempo esso diventa dimenticabile. La metamorfosi però non è finita; infatti, in un certo momento, in base ad un misterioso accordo collettivo, questo edificio ormai *ex-kitsch* viene riscoperto e inizia a suscitare simpatia. Diventa, come scriveva Susan Sontag, *camp* e nei casi più eloquenti, persino *chic*. Oggi, avvolti nella nostra tarda postmodernità, assistiamo sempre più spesso a questa trasmutazione che non solo riguarda gli edifici, ma interi brani di città, legando sempre più intensamente il fenomeno del *kitsch* a quello del *vintage*. Un'alleanza questa tale da trasformare il carattere di entrambe: il *kitsch* incontrando il *vintage* smorza la sua aggressività, mentre il *vintage* si toglie un po' di dosso quell'alone di melanconia che lo circonfonde.

Eppure, pur essendo consapevoli che il nostro giudizio sul *kitsch* in architettura sarà sempre a rischio, pur sapendo che il tempo lo ribalterà, non possiamo esimerci dall'affrontare il più difficile dei giudizi di gusto, quello per l'appunto riguardante il *kitsch*, pena lo scivolare dell'architettura in una noiosa e asettica autonomia disciplinare che allontanerebbe la stessa dagli interessi

del pubblico e probabilmente dai nostri stessi interessi. Necessità del giudizio sul *kitsch* dunque che però deve sempre tenere a mente, per non scivolare nel moralismo d'accatto o nella snobistica condiscendenza, quanto scriveva Paul Valéry, ovvero che il buon gusto altro non è che la sommatoria nel tempo di tanti cattivi gusti. Frase tra l'altro che potrebbe funzionare anche al contrario. Proviamo allora ad applicare quello che potremmo definire il "giudizio *kitsch*" a ciò che abbiamo visto negli ultimi anni e alla nostra sfuggente contemporaneità.

A grandi linee sembrerebbe che allo stato attuale convivano insieme nell'architettura due *kitsch* diversi tra loro anche se complementari. Il primo è il *kitsch* che potremmo definire "classico", con le sue classiche icone ereditate dalla società di massa e dalla volgarizzazione estensiva ormai globalizzata e riprodotta all'infinito. Il *kitsch* che abbiamo definito classico, in quanto ormai storicizzato e facilmente riconoscibile, è ancora in linea con il famoso atlante stilato da Gillo Dorfles nel lontano 1968. È necessario fare un passo indietro per comprendere il messaggio che si celava nel libro di Dorfles. Clement Greenberg alla fine degli anni Trenta nel suo testo *Avanguardia e kitsch*, aveva intuito come l'avanguardia, e con essa i linguaggi astratti, fossero nati per opporsi al *kitsch* figurativo, simbolista, sentimentale e agghindato, che aveva appesantito l'arte e l'architettura della Belle époque. Tesi, quella di Greenberg, tra l'altro avvalorata e approfondita decenni dopo dal filosofo Roger Scruton. Alla fine degli anni Venti dello scorso secolo la vittoria sul *kitsch* sembrava a portata di mano. Le architetture di Le Corbusier, di Gropius, di Mies, di Oud potevano essere accusate di essere gelide e disumane, ma decisamente non erano *kitsch* in quanto si erano liberate di due elementi essenziali per l'esistenza del *kitsch*: la semplificazione semantica e il comfort. Ma il *kitsch*, come aveva scritto il teologo Romano Guardini, è infestante; esso attacca ogni forma consumandola, persino quelle che sembrano le più resistenti a questo misterioso agente patogeno. Così persino quell'astrazione, un tempo inventata come antidoto al *kitsch*, già negli anni Cinquanta iniziava a cedere di fronte alle lusinghe del *kitsch*. Greenberg aveva scritto che «se l'avanguardia imita i procedimenti dell'arte, il *kitsch* imita gli effetti». Egli postulava così l'esistenza di un'avanguardia fasulla, per l'appunto *kitsch*. La postmodernità ha visto l'esplosione di questa avanguardia che potrebbe ben figurare in un ipotetico *addendum* al libro di Dorfles. I caratteri principali del *kitsch* dell'avanguardia fasulla sono la ricerca della massima riconoscibilità e consenso ottenuti con la massima enfaticizzazione degli effetti, effetti che danno l'impressione di essere nuovi, ma che in realtà sono in gran parte già conosciuti da tutti noi. Costretto nel solco del *kitsch* di un'avanguardia fasulla, l'edificio tende così a ridursi ad uno slogan, il più possibile corto e penetrante, riducendo al minimo la propria ricchezza semantica. Il pensiero va allora alla più enfatica architettura decostruttivista, o meglio alla sua degenerazione, ovvero all'architettura *design*, un'architettura sempre alla ricerca di un incredibile già conosciuto, massificato e ripetibile ovunque, che vende, come le pubblicità delle automobili, la superba idiozia del "non avere limiti". Il nuovo atlante del *kitsch design* comprenderebbe le più agghindate e fronzute opere di Frank O. Gehry o le più inutili e

contendenti opere di Tom Mayne e specialmente quei monumenti all'autismo in architettura prodotte dall'inesorabile Zaha Hadid Associates. Reyner Banham, una delle maggiori menti critiche del secolo scorso, aveva scritto che il *pop* altro non era che l'unione di due elementi: la consumabilità (*expendability*) e l'iconicità (*imageability*), caratteri questi che se enfatizzati fino a livello dello strabiliante e del coinvolgente estremo producono, inevitabilmente, il *kitsch*. Ciò era stato ben compreso dai migliori artisti della Pop Art i quali sono stati capaci di domare il *kitsch* attraverso una narrazione fredda, tale da porre una chiara distanza tra opera e osservatore, una strategia questa ben cosciente del fatto, spesso dimenticato, che una delle leggi del *kitsch* è proprio il cercare di abolire il più possibile questa distanza. D'altronde ciò che ci lascia lo scorso secolo non sono tanto dei concetti adatti a circoscrivere lo sfuggente *kitsch*, quanto i ben più chiari antidoti contro lo stesso. Questi antidoti sono *in primis* la già citata astrazione a cui si aggiungono tutte le tecniche messe a punto per disarticolare il segno dal suo significato, tecniche coscienti che il *kitsch* nasce proprio laddove segno e significato tendono a coincidere. A ciò si aggiungono la tecnica dello straniamento messa a punto da Bertolt Brecht, il *nonsense* dadaista e l'accostamento surreale, tutte tecniche che l'avanguardia fasulla ha intenzionalmente rimosso. Pensando proprio a queste tecniche potremmo dedurre anche il metodo per smascherare la finta avanguardia: laddove non c'è traccia delle tecniche messe a punto dalla vera avanguardia, lì si annida il *kitsch*. Non solo, sempre pensando all'odierna architettura *design* potremmo trarre anche un altro insegnamento: tutte le volte che ci troviamo di fronte o dentro un'architettura enfatica, sovrastante e soverchiante, dovrebbe in noi scattare un'allerta critica tale da ricordarci che il chiasso altro non è che la scatola in cui è custodito il *kitsch*. Ma il discorso sul *kitsch* è sempre più sfuggente e contraddittorio, lo dimostra il fatto che la scatola che racchiude l'odierno *kitsch* non è solamente quella del chiasso, ma anche, paradossalmente, quella del silenzio. Si racconta che un potente prelato, entrato in uno dei tanti negozi Apple in giro per il mondo, abbia chiesto chi fosse l'architetto e in seguito, colpito dalla "spiritualità" del negozio, abbia commissionato all'architetto la ristrutturazione del suo convento. Se allora la deriva del peggiore decostruttivismo è stata la parodia dell'avanguardia, nel peggiore minimalismo è stata la commercializzazione della spiritualità. Oggi assistiamo al declino di queste due correnti e nuovi *kitsch* appaiono all'orizzonte. Il primo, quello più evidente, è quello che potremmo definire il *kitsch* delle "buone intenzioni". Intenzioni *green* naturalmente, ecosostenibili, compostabili e riciclabili, il tutto per un mondo più *smart* possibile. Buone intenzioni che implicano a ben vedere un nuovo funzionalismo in ragione del quale basta soddisfare degli standard per ottenere una buona architettura. Rispetto ai *kitsch* del passato quello delle buone intenzioni ha una caratteristica: è intollerante. È ben difficile infatti opporsi alla sempre più nutrita schiera di coloro i quali intendono salvare il mondo a suon di buone intenzioni; essi vivono infatti nel paradiso del politicamente corretto, i cui accessi sono inaccessibili alla critica. Un altro effetto della sempre più invasiva architettura delle buone intenzioni è quello che potremmo definire

l'effetto purgatorio, secondo il quale la forma, per soddisfare tutti e condurli nell'Eden in terra, viene talmente addomesticata dalle buone intenzioni da risultare depotenziata, alle volte esangue, in alcuni casi persino sciatta. Il mistero, lo stupore, la ricchezza semantica sono banditi da questa architettura condiscendente, che si dona immediatamente e il risultato è un preoccupante purgatorio architettonico che alle volte fa rimpiangere l'inferno. È *kitsch* questa architettura purgatoriale? All'apparenza, se utilizziamo le categorie storiche del *kitsch*, non sembrerebbe. Essa infatti, essendo minimo comun denominatore delle ideologie correnti, potrebbe apparire persino di buon gusto. Ma è un buon gusto spento, inflazionato, accessibile a tutti, sentimentale e moralista al tempo stesso: è un buon gusto "Ikea" per intenderci, commerciale, che nel tempo ha fatto un salto di scala, passando dall'architettura allo sviluppo futuro delle città. Ci affidiamo a questo buon gusto generalista in quanto è difficile opporvisi, come per altro è difficile opporsi alle impeccabili buone intenzioni e in questo acritico abbandono ci dimentichiamo che delle buone intenzioni è lastricata la strada per l'inferno. Dovremmo allora, per comprendere meglio il tempo in cui viviamo, allargare la nostra nozione di *kitsch*; al *kitsch* allora "classico", quello descritto da Greenberg, Broch, Moses, Dorfles, Eco e altri, aggiungere quello travestito da quel buon gusto inflazionato e politicamente corretto che non solo sta aggredendo l'architettura, l'arte e la letteratura, ma più che altro la nostra capacità critica, ottundendola. Ogni momento storico ci insegna qualcosa. Oggi scopriamo che il *kitsch*, dopo aver vissuto tra paradiso e inferno, millantando il primo e prospettando il secondo, si è travestito da buon gusto inflazionato: da buon gusto purgatoriale. L'arte di scovare il *kitsch* è così diventata ben più difficile rispetto al passato. Nel purgatorio infatti tutte le forme appaiono poco caratterizzate e tendenzialmente simili tra loro; nel loro riserbo sembrerebbero di buon gusto, ma è un travestimento: il più sofisticato travestimento che il *kitsch* abbia mai adottato.

Questo scritto fa riferimento al libro di Valerio Paolo Mosco, *Il kitsch in architettura* uscito per Lettera Ventidue Edizioni nel 2023. Per la bibliografia si fa riferimento a questo libro.



ARCHITETTURA NÄIF, TRA AUTORE E OPERA

Christiano Lepratti

This text explores naïve architecture as an aspect of folk architecture. While a global phenomenon, naïve architecture lacks well-defined meanings and shared conceptual determinations. This brief text provides insights into its existence, acting as a starting point for more in-depth research. The focus should be on defining naïve architecture as an autonomous manifestation within a specific cultural context, emphasizing references, values, and distinct meanings. The proposed analytical method involves comparing naïve architecture with critical categories in art, setting the foundation for the discussion. The term “naïve” originates from the art world, signifying spontaneity, ingenuity, and simplicity. Its applicability to architecture requires a nuanced understanding of whether its attributes are transferable, considering the perspective of artistic creation. The text introduces the cultural context of proto-functionalism, emphasizing aesthetic value immanent to function and use. The analysis suggests that exploring naïve architecture hinges on understanding its expressive intention within a shared cultural framework. The narrative delves into the contradictions inherent in labeling technically and expressively complex works as primitive or naïve. It challenges the relationship between the work, author, intention, and attribution of value, emphasizing the intricate analysis of architectural works within their cultural and technical contexts.

The text discusses the influences of scholars like Semper and Weinbrenner on the Modern Movement’s doctrine and aesthetics, exploring how their ideas extend beyond German debates and shape Italian architects like Giuseppe Pagano. It references Alvaro Siza’s work, demonstrating an aestheticization of the vernacular through the celebration of form.

The challenges in defining naïve architecture globally are highlighted, with linguistic differences affecting the interpretation of terms like “vernacular.” The text concludes by drawing parallels between the expressive intention (Kunstwollen) and the act of unveiling, suggesting that the origin of both the author and architectural work lies within architecture itself.

Overall, the text serves as a springboard for a deeper exploration of naïve architecture’s cultural and aesthetic dimensions, raising questions about its recognition as a cultural product beyond its technical aspects.

Questo testo considera l'architettura *naïf* come un aspetto dell'architettura popolare, intesa come architettura senza architetti. Un fenomeno globale, significativo e consistente, ma privo di significati ben definiti e determinazioni concettuali condivise. Questo breve testo non ha la velleità di delinearne un quadro completo ma si limita a fornire indizi sulla sua esistenza, rappresentando un punto di partenza per un lavoro più approfondito, le cui opportunità sono solo rimandate.

L'approfondimento dovrebbe mirare a una definizione di architettura *naïf* come manifestazione autonoma, prodotta in un contesto culturale specifico con riferimenti, valori e significati distinti, all'interno di una determinata cornice storica. Il testo si ferma all'ipotesi dell'ambito culturale di riferimento, suggerendo strumenti per esplorare ulteriormente il tema. Questo ambito culturale o contesto è premesso essere il proto-funzionalismo, che attribuisce un valore estetico immanente alla funzione e all'uso, espressione della critica tedesca ottocentesca antecedente al funzionalismo. Lo stesso ambito all'interno del quale Friedrich Weinbrenner, nella terza parte del suo *Architektonisches Lehrbuch* scrive: «La bellezza sta nella concordanza totale tra forma e funzione» (1819: 145). Il metodo di analisi proposto coinvolge la comparazione con le categorie critiche dell'arte, e da questo assunto il testo prende avvio.

Il termine *naïf* è un'espressione legata al mondo dell'arte che indica spontaneità, ingenuità, semplicità. Per capire la sua applicabilità al mondo dell'architettura è necessario capire quanto e se i suoi attributi siano trasferibili. L'ipotesi della trasferibilità deve essere verificata mutuando il punto di vista del fare artistico, che, se a volte rende l'immagine più nitida, in altre può deformarla. Il punto di vista che, oltre a essere il primogenito nella formazione del nome, possiede competenze che possono chiarire le ragioni del riconoscimento della sua esistenza. Ciò avviene perché l'arte opera all'interno di una tradizione e utilizza strumenti interpretativi estranei agli schemi propri della critica architettonica, che tende a riferirsi a categorie consolidate e a relegare l'architettura popolare al campo dell'edilizia. In altre parole, nel contesto di questo scritto, il neologismo "architettura *naïf*" viene interpretato programmaticamente come la volontà di conferire all'architettura popolare, con particolare attenzione per la residenza, un ruolo all'interno della produzione culturale.

La similitudine predominante tra il campo dell'arte e quello dell'architettura *naïf* è che entrambi si basano su relazioni antitetiche: accademico e antiaccademico, autoriale e anonimo, elitario e popolare, etc. Queste opposizioni, simili a concetti come "architettura senza architetti", definiscono la loro esistenza attraverso negazioni. Emerge qui un primo dilemma: come può un sapere tecnico ed espressivo

complesso essere etichettato come primitivo o ingenuo? Le costruzioni vernacolari, espressione di conoscenze articolate sulla struttura e sull'ordinamento delle cose, possono essere considerate "primitive" nonostante la loro complessità tecnica e cosmogonica?

Queste contraddizioni conducono al nucleo della produzione artistica e architettonica, enfatizzano la necessità di comprendere profondamente l'atto stesso di creare e riducono l'importanza della valutazione del risultato finale. Mettono in discussione il rapporto tra opera, autore, intenzione e attribuzione di valore. Evidenziano la complessità dell'analisi critica e interpretativa di un'opera architettonica, focalizzandosi sulle principali difficoltà nel riconoscerla come prodotto culturale: la sua connessione con le necessità d'uso e con il mondo delle tecniche costruttive, che non richiedono (nel caso trattato) un sapere sofisticato o innovativo, bensì una conoscenza frugale e accessibile a tutti.

Alois Riegl riassume l'intera questione con queste parole: «Per gli studiosi era difficile liberarsi da quella teoria che ordinariamente viene messa in relazione col nome di Gottfried Semper, secondo la quale l'opera d'arte non sarebbe nient'altro che il prodotto meccanico di tre fattori: l'uso cui è destinata, la sua materia e la tecnica adoperata» (1959: 9-10). La definizione di Semper pone l'accento sulla dimensione meccanica, la lotta inevitabile che l'opera d'arte deve affrontare rispetto al fine pratico, alla materia e alla tecnica, indicandoli come i fattori primari del fare artistico a discapito dell'intenzione estetica, assente in questa definizione. Contrariamente, per Aldo Rossi, l'intenzione estetica, insieme alla creazione di un ambiente favorevole alla vita (1995: 9) costituisce l'essenza del fare architettura.

Riegl, in opposizione a Semper e precedendo Rossi, aveva definito chiaramente quell'intenzione estetica come *Kunstwollen* o "volontà artistica", postulando che l'autore condivide una comprensione collettiva di ciò che è esteticamente di valore. Al di là delle differenze individuali degli artisti, esiste una consapevolezza condivisa dei valori estetici che influisce sulle scelte e sulla produzione artistica.

Il *Kunstwollen* rappresenta la volontà o l'orientamento estetico prevalente che caratterizza uno specifico periodo storico nelle produzioni artistiche. Tuttavia, quando ci si chiede a quali esempi o categorie ricondurre architetture ingenuo o primitive, la consapevolezza condivisa non si riferisce alla loro riconoscibilità solo come opere di architettura, ma anche come prodotti culturali oltre che tecnici, teleologici oltre che meccanici.

Le costruzioni vernacolari, tradizionali, rurali, rustiche, informali, spontanee, abusive, ordinarie e partecipative che costituiscono la galassia "popolare" possono essere considerate il prodotto di una volontà o intenzione espressiva e quindi opere architettoniche intese come prodotti culturali?



Casetta a secco, Barletta.
Da Pagano, G., et al. (1936). *Architettura rurale italiana*. Milano: Hoepli, p. 79.

Nella maggior parte dei casi, sono certamente “utili” e “buone”, unite dalla mancanza di un legame diretto con il mondo della produzione culturale. Nascono da una condizione di necessità e ospitano le attività della gente comune. Sono residenze, case, spesso in auto-costruzione, in risposta alla domanda di alloggi. Secondo Leon Krier, l'architettura vernacolare si identifica integralmente con quella che Aldo Rossi definisce “la regola”: le aree della residenza e della *res economica* contrapposte ai “fatti primari” (i monumenti). Considerando che *oikos*, in greco, è la matrice comune di casa e di economia, è possibile riferire l'architettura vernacolare alla dimensione della necessità, dell'economia e dell'abitare, comprendendo in questa condizione tutte le aree residenziali del mondo.

Il Moderno propone una rivalutazione dell'architettura al servizio della necessità, focalizzandosi sulla questione degli alloggi, ma inizialmente sospende l'architettura dalla sfera delle arti. Secondo Adolf Loos l'architettura, proprio perché necessaria e utile, non corrisponde al requisito fondamentale di Immanuel Kant per l'esistenza di un'opera d'arte, ovvero la sua inutilità. Pertanto, il fare architettura non è un fare artistico poiché è segnato da necessità e interessi individuali: «l'opera d'arte è una questione privata dell'artista. La casa non lo è» (Loos, 1962: 314).

Tuttavia, si potrebbe contro-argomentare che il contesto dell'architettura funzionalista per cui la casa è al centro (Bauhaus) riattualizza il concetto di *kalokagathia*, combinando *kalos* (bello) e *agathos* (buono), applicandolo alla riflessione sull'ideale di perfezione in un edificio o spazio architettonico. In questa prospettiva, l'architettura funzionalista ambisce a unire bellezza, utilità e funzionalità, incarnando così due terzi della triade vitruviana. Per i Greci, come espresso in *kalokagathia*, ciò che è utile è anche buono e ciò che è buono è anche bello. Bisogna aspettare Tommaso D'Aquino e la *Summa Theologica* perché nella triade si indebolisca l'utile, in quanto il bello è un attributo esclusivo di Dio. Ma è Kant che, privando la triade dal buono, definisce l'idea a noi più familiare di arte, affermando che l'esperienza del bello, priva di interessi e senza finalità, si manifesta come un'esperienza “inutile”, in quanto dis-interessata. Ammirare un'opera d'arte, ascoltare musica o leggere poesia sono esperienze che non danno vantaggi materiali ma “fanno star bene”. Riferito all'architettura dell'abitare, si potrebbe tradurre nella capacità di creare un ambiente favorevole, ma soprattutto confortevole per la vita, dove il benessere si misura nell'appagamento dei sensi.

Questo benessere non si realizza direttamente attraverso la bellezza o la funzionalità in sé, ma come obiettivo complessivo di equilibrio tra entrambe, come inteso dal funzionalismo maturo del Moderno. Ovvero ciò che Robert Venturi interpreta con l'equazione: *venustas* = *utilitas* + *firmitas*.

Tuttavia, cosa accade alla relazione tra il bello e il buono quando l'utile viene a mancare, come nei trulli pugliesi,

dove, nel passaggio da rifugio a residenza, permane solo la forma? Inoltre, può l'estetizzazione passare attraverso la capacità di adattarsi alle necessità quotidiane? L'idea di bellezza nel proto-funzionalismo di Semper e Weinbrenner risponderrebbe positivamente. La loro concezione dell'origine della forma architettonica dell'abitare è basata sulla “ragion d'essere” dello spazio e della sua forma, dove la produzione di calore corrisponde alla forma e allo spazio del focolare, la necessità di protezione esterna corrisponde all'elemento della recinzione (e dell'involucro), e la necessità di riparo dalle intemperie corrisponde alla forma del tetto.

L'influenza di maestri come Semper e Weinbrenner sulla dottrina e sull'estetica del Movimento Moderno non è limitata al dibattito tedesco; essa permea anche la visione di Giuseppe Pagano e di altri architetti moderni italiani. Questi condividono la ricerca di un funzionalismo al di fuori della storia, inteso come valore immanente dell'opera architettonica. Pagano, in particolare, concepiva l'architettura popolare come quella spontanea e rurale, attenta ai metodi e ai processi di costruzione locali, capace di emanciparsi dalla funzione originaria attraverso la forma, come nel già citato caso dei Trulli, in copertina al libro di Pagano dedicato alla casa rurale italiana (1936).

In Portogallo, come in Italia, la posizione rispetto al termine “tradizionale” assume una doppia sfumatura, oscillando tra la tradizione disciplinare e l'analisi etnologica. Ciò emerge chiaramente dalla ricerca nazionale *L'inquérito à architectura popular em Portugal*, avviata nel 1956 con l'intento di celebrare l'identità e l'architettura popolare. Conclusasi nel 1961 con il funerale della *casa portuguesa* (Távora, 1947), la ricerca ha sostituito il suo mito con una riflessione sui ruoli degli aspetti economici, sociali e climatici nella produzione delle forme architettoniche.

La complessità nel definire l'architettura *naïfe* comprenderne il contesto fenomenologico in ambito internazionale è intrinseca alle differenze linguistiche e alle loro traduzioni globali. Ad esempio, la definizione di Bernard Rudofsky del “vernacolare” si discosta notevolmente dall'uso anglofono. Secondo Amos Rapoport, il vernacolare rappresenta tutte le architetture senza architetti, coincidendo, in tal senso, con l'architettura popolare residenziale. Rapoport concepisce il vernacolare come una categoria universale dell'architettura autocostituita, responsabile del 95% dell'ambiente costruito mondiale.

La vicenda della traduzione del libro di Rudofsky, *Architecture without architects*, evidenzia la sfida nell'attribuire significati precisi alle parole. La traduzione con *Le meraviglie dell'architettura spontanea* ha spostato il significato dal piano dell'analisi formale a quello di un'architettura governata dalle leggi della natura, ricollocandolo nel contesto del naturalismo.

Rudofsky si concentrava sulle apparenze visive, tralasciando le strutture sociali e le condizioni economiche che le avevano generate, limitandosi all'analisi formale delle forme costruite. Il valore che attribuiva al vernacolo derivava dal mondo delle forme, non dall'etnologia o dal naturalismo. Il suo approccio critico consisteva nella ricerca di un'intenzionalità espressiva, un atto creativo risultante dalla scoperta consapevole del valore artistico presente negli aspetti figurativi di una produzione tradizionalmente considerata estranea al *Kunstwollen*. Questa forma d'architettura si rivelava attraverso il riconoscimento operato dal mondo della cultura, da occhi attenti e colti capaci di apprezzarla. Una forma di architettura interessata alla permanenza della forma, indipendentemente dalle ragioni che l'avevano determinata.

Un esempio esplicativo di questa indipendenza sono le architetture di Alvaro Siza. Il maestro portoghese si è sviluppato come progettista sotto l'influenza dell'ambiente de *L'inquérito*, una ricerca che ha delineato la "terza via" portoghese: un'architettura capace di essere sia portoghese che moderna, opponendosi sia all'estremo modernismo che all'accademismo di regime. L'estetizzazione del vernacolo in Siza si manifesta attraverso l'esaltazione delle forme prima ancora dell'ambiente che le ha prodotte. L'ispirazione alle geometrie casuali dell'architettura, con asimmetrie e dissonanze, combinate con l'influenza delle maschere antropomorfe delle ville loosiane, genera composizioni poco prevedibili. Questa combinazione tra forme della casualità e maschere arcaiche, che richiamano le teste enigmatiche di Modigliani, combinando vernacolare e primitivismo e ponendole dichiaratamente in stretta relazione, produce una delle versioni architettoniche più vicine all'idea di *naïf* in arte, un'architettura capace di vedere oltre l'apparenza delle cose. L'opera del maestro portoghese consiste proprio nel disvelamento della realtà attraverso un procedimento affine ai meccanismi del realismo come corrente artistica.

Un aiuto per comprendere questo passaggio, e per concludere, ci arriva dalle scarpe di Vincent Van Gogh raccontate da Martin Heidegger, in un racconto dove il disvelamento della realtà appare come una rivelazione di ciò che essa rappresenta. In questo caso, il mondo dell'opera d'arte ha la capacità di dischiudere la verità sull'ente, e l'accesso alla "verità che in essa accade" può essere colto soltanto a partire dall'opera.

L'intenzionalità espressiva del *Kunstwollen* diventa uno strumento di disvelamento. La consapevolezza del valore estetico, o la volontà di estetizzare il quotidiano che diventa "bello" nel momento in cui viene riconosciuto come tale, con un atto formale, richiede per essere svelato l'analisi della forma, delle apparenze visive e del loro potere evocativo. E questo porta a pensare che l'origine comune, sia dell'autore

che dell'opera architettonica, sia l'architettura. La questione dell'esistenza dell'architettura *naïf* potrebbe essere risolta, o essere rimandata, alla definizione di cosa intendiamo per architettura. Ma ricavare deduttivamente il concetto significherebbe ammettere che essa esiste indipendentemente e precedentemente al suo farsi, al suo tradursi in opere, al *Kunstwollen*. Al contrario, ricavare induttivamente il concetto di architettura dall'analisi di opere concrete significherebbe ammettere che determinate opere sono prodotti culturali, riconoscendo perciò di possedere già quell'idea di architettura che pure si cerca di definire.

Riferimenti bibliografici

- Weinbrenner, F. (1819). *Architektonisches Lehrbuch*, Tübingen: Cotta.
- Riegl, A. (1959). *Arte Tardoromana*, Torino: Einaudi.
- Rossi, A. (1995). *L'architettura della città*. Milano: CittàStudiEdizioni.
- Pagano, G., et al. (1936). *Architettura rurale italiana*. Milano: Hoepli.
- Távora, F. (1947). *O problema da Casa Portuguesa*. Lisbona: Cadernos de Arquitectura.
- Loos, A. (1962). *Parole nel vuoto*. Milano: Adelphi.

Christiano Lepratti

Dipartimento di Architettura e Design
Università di Genova
christiano.lepratti@unige.it



ARCHITETTURA NAÏF O DEL GESTO SPONTANEO. FRANK GEHRY E LA CASA A SANTA MONICA

Duccio Prassoli

According to the *Enciclopedia Italiana - Treccani*, the term “naïve,” introduced in 1979 in the fourth appendix of the work, is used to describe «a form of art that has no immediate connection with the cultural world, whether academic or avant-garde and does not fit into a traditional artisanal tradition. It is not an art of professionals, but it has equal seriousness and rigor; therefore, forms of amateurism conditioned by taste or the tradition of cultured art cannot be considered naïve». Additionally, it «tends to represent the common aspects of daily life that transform through the innocent eyes of the best into a poetic and magical vision of reality.» Indeed, in art, this definition can be associated with the figure of Henri Rousseau, who pioneered this trend in painting. Similarly, Ferdinand Cheval can be related to this movement in architecture with his palace in Hauterives, a project that engaged him for over 40 years. Both figures, as evidenced by the names by which they are remembered (the *Douanier* and the *Facteur*), were not initiated into the world of the arts and held professions other than that of a painter and architect, fully embodying the description of non-professionalism mentioned above. They are undoubtedly the representatives who best capture and display the idea of naïve that emerged between the late 19th century and the early decades of the 20th century, still playing a prominent role as noteworthy figures whose work enjoys a socially shared judgment identifying their works as the utmost expression of this artistic movement.

As naïve is a spontaneous expression not necessarily tied to a specific historical moment or generative event, it is logical to assume that this approach to arts and architecture has continued to persist in the contemporary period without necessarily showing formal or other connections with the works of its initiators. In this perspective, naïve expressions in architecture can be identified in experiments whose future perspective did not appear - at least at the time of their realization - clearly defined and whose creative process found some form of certainty only in its creator's total freedom of expression. In this sense, an episode that describes such an attitude can be identified in a work that merits being an Epiphany, a watershed event between modernism and the unknown, for its creator: Frank Owen Gehry's house in Santa Monica.

«Ho seguito la punta del mio naso»

Mi sembra che la gioia sia particolarmente forte in questa casa, la quale consiste, nonostante tutte le straordinarie differenze con ciò che la circonda, in un'allegria e piacevole aggiunta a un allegro e piacevole quartiere. I vicini non ne sono così sicuri, ma possiede lo stesso tipo di "forse potrebbe sembrare *naïf* ma mi sa che non lo è" apparente ingegnosità che fa diventare le case costruite con i vetri di bottiglia o con le lastre rotte o con altri materiali insoliti monumenti che le persone vengono a vedere da tutto il mondo.

(Moore et al., 1984: 162)

La casa di Frank e Berta Gehry, all'angolo tra la ventiduesima strada e la Washington Avenue di Santa Monica, non è solo un oggetto speciale. Ma un evento spartiacque.

Ciò deve essere inteso, nella sua duplice natura, sia come evento anomalo, e in un certo qual modo generativo, di un *modus operandi* e di un'estetica che verrà intrapresa da Gehry nelle sue opere successive, sia come dichiarazione antitetica «all'approccio intellettuale dell'accademia dell'East Coast» e discordante dalla cultura architettonica degli *whites* e dei *greys* (Pala, 2020: 200).

Oggi la casa di Gehry rappresenta, come anticipato da Charles Moore, una di quelle stravaganti architetture – alla stregua del *Palais Idéal* di Ferdinand Cheval – che le persone vanno a vedere da tutto il mondo. Un progetto tutto sommato semplice nella sua costituzione: una casa colonica di fine Ottocento fagocitata dall'aggiunta sulle pareti perimetrali di volumi rivestiti da lamiera ondulata, strutture in rete metallica e superficie vetrate inclinate. Uno strano incidente tra la cultura vernacolare americana e una forma "altra" di modernità o avanguardia. Lo stesso Moore la descrive come un qualcosa che «forse potrebbe sembrare *naïf* ma mi sa che non lo è». È su questa apparente incertezza che si colloca, nella storia dell'architettura del Novecento, la casa a Santa Monica. Una dubbia realizzazione le cui origini non appaiono legate a casi celebri del passato e le cui intenzioni non possono essere ricondotte a definiti propositi del progettista che, di fatto, voleva solo dello spazio in più per accogliere la sua famiglia. È questa lacuna tra programma e risultato a porre il progetto in una sorta di limbo davanti alla scelta: *naïf* o non *naïf*?

Per rispondere a questa domanda è necessario guardare al contesto in cui Gehry opera e all'evoluzione, talvolta contraddittoria, di ciò che realizza prima del 1978. Il contesto angeleno può essere inteso come una «macchina che vive per vendere», una città tappeto eccentrica che può essere letta come un «enorme "anche": ci sono espressioni di ricchezza, di opulenza, di bellezza ma, anche la povertà

più sordida, repellente, incredibile; ci sono spiagge colorate, sole, Mercedes, Ferrari, Volkswagen, auto giapponesi, *surfers*, esseri umani sorridenti, biondi, neri, ... tutto mischiato insieme per formarvi un più complicato punto di vista, mentre ognuno nell'incontrarvi esclama "have a nice day!"» (Rubino, 1984: 94). Una città saturata di edifici, dove ogni giorno «si abbattono le case piccole per sostituirle con case più grandi. Impalcature e recinti di lamiera grecata sono all'ordine del giorno. Alle case si fanno dei veri e propri *face lifts*: cambiano identità e si adeguano a chi le abita» (Goldstein, 1979: 9).

È in questo contesto che Gehry entra in contatto con Raphael Soriano, Garret Eckbo e «con il mondo che ruota attorno a Richard Neutra, John Entenza, Charles Eames e Julius Shulman» (Dal Co et al., 1998: 44). Tuttavia, fin da subito, trova maggiore affinità con l'ambiente artistico di quegli anni e con i maggiori esponenti della Pop Art e della Minimal Art. È attraverso queste frequentazioni che riesce instaurare discorsi che tengono insieme «architettura corrente e arte pura» e a definire una posizione antitetica a qualsiasi «regola, vecchia o nuova, contro ogni nuovo establishment culturale» (Rubino, 1984: 84). Già nel 1975, come raccontato da Luciano Rubino, «il suo tipo restava impresso per quel vezzo metodologico di sviluppare ogni idea progettuale attraverso modelli che una volta conformati venivano di nuovo manomessi e cambiati fino ad un risultato che valesse la pena di disegnare in scala». Durante il primo incontro che ci fu tra i due, quei mobili in *corrugated cardboard* – conosciuti poi come *Easy Edges Furniture* – erano già presenti nello studio angeleno di Gehry. Questi dovranno però aspettare il 1982 per essere presentati a New York alla prima esposizione del PS1, Institute for Art and Urbanism Resources.

Il progetto per questi mobili, realizzati in economia con i suoi collaboratori, segnalano una prima dissonanza rispetto all'opera modernista e per certi versi "ordinaria" realizzata fino ad allora da Gehry. Fin dai suoi esordi lo studio Gehry aveva prodotto un numero consistente di progetti di buona qualità che attingevano dal repertorio linguistico di Wright, Soriano e Neutra; opere razionali e spiccatamente moderniste che possono essere descritte come «limpide manifestazioni di un concezione costruttiva basata su una rigorosa tassonomia delle parti» (Dal Co et al., 1998: 44). Tuttavia, la sperimentazione di materiali e forme "altre" risulta già in atto con i progetti per i mobili di cartone. Lo scostamento dei due atteggiamenti è evidente e trova riscontro in una generale delusione tra i *fans* di Gehry, che vedevano una limitazione in campo architettonico del suo riconosciuto talento artistico. Una forma di «autorepressione espressiva», che Gehry aveva manifestato per anni a causa di quella propaganda che predicava purezza e "astinenza artistica" e che aveva prodotto «quel generalizzato



Corboz, André. Santa Monica. 1987.
Fondo André Corboz, Iconoteca dell'Accademia di architettura
Mendrisio, Università della Svizzera italiana.
https://doi.org/10.24443/usi-arc-bib_FCOR.10056

linguaggio spesso troppo semplice e strutturale per essere architettura» (Rubino, 1984: 84). In un certo qual modo, già a partire dagli anni Settanta, la ricerca attraverso quel materiale povero e dall'aspetto *cheap*, può essere intesa come forma di quell'espressione repressa e come evento anticipatore di quell'architettura che negli anni successivi farà storcere il naso ai benpensanti californiani, per via di quella «aperta derisione [...] alla tanta altra architettura *per bene*» (Rubino, 1984: 84).

Certamente il rapporto con i «materiali poveri» o da catalogo, rappresenta una delle caratteristiche principali delle opere che Gehry produrrà a partire dalla fine degli anni Settanta. La possibilità di lasciare a vista materiali che solitamente vengono celati in favore di rifinite superfici dà modo all'architetto di suggerire un'idea di «non finito» paragonabile a quei dipinti di Pollock, Willem de Kooning o Cézanne, nei quali sembra che «la vernice sia appena stata applicata». Una maniera che immerge Gehry in una condizione di «gioco libero» che aveva visto negli artisti che era solito frequentare. Un approccio dove «si provano cose, si

sperimenta; in un certo senso *naïf* e infantile», come afferma intervistato da Barbaralee Diamonstein-Spielvogel (1980).

Una prima embrionale espressione di questa libertà formale può essere identificata nel fienile per gli O'Neill (1968). Gehry di fronte a un budget minimo decide di utilizzare materiali e strutture minime. Il programma si reifica in una *forma* che «avrebbe potuto essere ovunque» (Celant, Andrews, 1985: 40). Gehry intende questa commessa come la possibilità di rivedere uno degli archetipi dell'America rurale, il fienile, definendo un'opera dai caratteri scultorei. Il progetto è minimo. Prevede una copertura di forma trapezoidale inclinata che poggia su otto pali di legno. Questa, così come i setti perimetrali che pendono dal tetto, si costituiscono di un'intelaiatura di legno e un rivestimento di lamiera ondulata galvanizzata. L'opera nasce dalla sua preoccupazione per il tetto inclinato, attraverso il quale vuole introdurre una «prospettiva forzata». È in questo progetto che si trovano i primi sintomi di una geometria irregolare nell'opera di Gehry, il cui riverbero prenderà maggiore potenza nella più elaborata casa-studio per Ron Davis (1972).

A Malibu Gehry ha modo di ritornare a lavorare sul tema della manipolazione della prospettiva, un tema indagato anche dal committente nei suoi dipinti. Lavorando con Davis per oltre tre anni, Gehry realizza due edifici di forma



Corboz, André. Santa Monica. 1987.
Fondo André Corboz, Iconoteca dell'Accademia di architettura
Mendrisio, Università della Svizzera italiana.
https://doi.org/10.24443/usi-arc-bib_FCOR.10059

trapezoidale con coperture inclinate, rivestendo le volumetrie con lamiera ondulata intervallata dalle bucaure per le finestre. Gli spazi interni di questo progetto pongono un netto distacco rispetto al regesto delle opere precedenti. Gli ambienti interni costituiscono delle scatole nella scatola, i cui volumi sono uniti da rampe e scale sospese in un intricato gioco di masse illuminate da lucernai che bucano l'impalcato di travi volutamente lasciate senza finitura. I volumi e le superfici interne – nel loro disallineamento – assumono una propria autonomia nei confronti dell'involucro esterno, le cui superfici diventano una «pelle continua» in cui le aperture «disegnano una curiosa e divertita mescolanza di profili canonici e non, mentre la copertura inclinata viene tratta come fosse un prospetto» (Dal Co et al., 1998: 45).

I due progetti sopra descritti paiono la naturale evoluzione di un linguaggio in via di affinamento. Un processo progettuale in fase di scoperta bruscamente stravolto nel 1977 dall'acquisto dei coniugi Gehry di quella casa in Washington Avenue a Santa Monica. Al momento dell'acquisto la casa si presenta come una tradizionale dimora coloniale olandese

con un insolito tetto a mansarda e un giardino sul retro. L'edificio è posto in un quartiere tranquillo della città e fin da subito desta incertezza in Gehry sulle modifiche da apportare. «La casa rappresentò per Frank un avversario architettonico. Non era sicuro di che cosa volesse fare, ma era certo di non volerla seppellire sotto la sua stessa architettura. [...] In parte doveva essere un discorso meramente plastico, un gioco di forme, di pieni e di vuoti, di trasparenza e opacità, ma doveva esser allo stesso tempo un dialogo tra vecchio e nuovo, tra ordinario e straordinario» (Goldberger, 2018: 207-208). Attingendo certi aspetti delle case Wagner (1978), Familian (1978) e Gunther (1978), nonché dalla Sede della Gemini GEL (1976-1979), che stava progettando in quel periodo, Gehry realizza in maniera un po' incerta un involucro che racchiude la vecchia casa sui prospetti più in vista, lasciando nello stato originario la facciata sud e quella retrostante. L'aggiunta prevede un rivestimento esterno di lamiera ondulata, rete metallica e travi di legno multistrato. Due parallelepipedi di vetro sono innestati alla volumetria sopra la cucina e la sala da pranzo. I rivestimenti interni dei soffitti sono rimossi per lasciare a vista le travi di legno, mentre si costruisce un giardino terrazzato in corrispondenza dell'entrata della casa.

Benché all'epoca di questo progetto Gehry avesse già realizzato un discreto numero di opere con il suo studio nell'arco

di circa quindici anni, il fatto di essere un professionista esperto non servì ad eludere le insidie e gli smarrimenti manifestati da questo particolare progetto. «L'unica cosa che mi ha creato problemi è stata la nostra casa – modificarla. È stato un vero e proprio incubo, perché qualunque cosa facessi, all'inizio non si riusciva a quantificare, non si capivano le intenzioni. Non potevo dire: "questo è quello che stavo provando a fare e questo è quello che ho fatto". Ho cominciato a fare qualcosa, e poi ho seguito la punta del mio naso», ricorderà. (Friedman, 1999: 57).

È forse in questo senso di incertezza e spaesamento dell'atto progettuale che è possibile dare con maggior lucidità un giudizio sulla scorta delle parole di Moore. *Naïf* o non *naïf*, dunque? Certamente da un punto di vista formale l'opera rappresenta qualcosa di inedito. Non solo perché non trova precedenti nella storia dell'architettura, ma anche perché non trova concreti elementi di riferimento neanche nell'opera dello stesso autore. Visto poi il processo "spontaneo" con il quale viene generata l'opera, in un atto di generale disorientamento, difficilmente può essere intesa come un momento di sintesi dei progetti sopra descritti. Tutt'al più si possono riconoscere degli influssi delle esperienze precedenti, che però bisogna intendere come frammenti più congegnati dell'opera di Gehry. Mentre in quest'ultimi appare un senso di maggior controllo, nella casa di Santa Monica vi è una forma di incertezza nei confronti di un progetto la cui prospettiva finale non sarà delineata se non al completamento dell'opera.

Tutto si compie in me, contro la mia volontà. Ignoro perché metto un colore accanto a un altro. È l'istinto che si manifesta attraverso la mia mano. Potrei dire come il Douanier Rousseau: non sono io che dipingo, ma qualcosa all'estremità della mia mano. (Bissière, 1994: 113)

Pur rappresentando oggi una delle pietre miliari dell'architettura del tardo Novecento, la casa di Gehry non prende forma senza un generale dissenso da parte del vicinato e forme di scherno da parte dell'ambiente professionale. Dal tentativo di demolizione attuato dai vicini, agli espliciti commenti negativi di Lillian Hellman e Arthur Drexler, Casa Gehry attira a sé una repulsione che potrebbe essere paragonabile a quella inizialmente suscitata da Rousseau e Cheval con le loro opere. Ad apprezzare la casa dell'architetto canadese è invece l'ambiente artistico che Gehry era solito frequentare, il quale riesce a cogliere fin da subito quelle forme che «sembravano, se non naturali, quantomeno relativamente spontanee» (Goldberger, 2018: 213). L'autore stesso ricorda come in quel periodo fosse influenzato da artisti quali «Joseph Cornell, Ed Moses, Bob Rauschenberg: ho fatto le mie mosse attingendo dalla mia conoscenza visiva» (Friedman, 1999: 57). Oggi la casa è riconosciuta come un crocevia importante per la genesi di quel linguaggio che l'autore ha

consolidato nel tempo e che ha mostrato nella sua espressione più matura nel progetto per Bilbao (1991-1997). I progetti successivi, se pur differenti a livello formale, traggono ragion d'essere da questa prima realizzazione. Pur rimanendo, quello di Gehry, un processo compositivo la cui forma finale è definita da una gestazione incerta e non priva di continui ripensamenti, la prospettiva finale è ormai definita. In tal senso la connotazione *naïf*, mostrata dalla casa a Santa Monica, non è più applicabile ai suoi lavori attuali, benché quest'ultimi siano debitori delle bizzarre aggiunte a quella casa colonica rosa salmone nei sobborghi di Los Angeles. Bizzarre aggiunte che all'atto della loro entrata in scena trascendono la continuità del discorso architettonico facendo di Casa Gehry un oggetto *naïf*, almeno fino a che quelle stesse bizzarrie non sono codificate come regola, aprendo un nuovo corso del discorso architettonico.

Riferimenti bibliografici

- Bissière, R. (1994). *T'en fais pas la Marie, écrits sur la peinture 1945-1964*. Mazères: Le Temps qu'il fait.
- Celant, G., Andrews, M. (1985). *Frank Gehry. Buildings and Projects*. New York: Rizzoli.
- Dal Co, F., Forster, K.W., Arnold, H.S. (1998). *Frank O. Gehry, Tutte le opere*. Milano: Electa.
- Duke University Library, Diamonstein-Spielvogel, B. (1980). *Frank Gehry, American Architecture Now, 1980*. [Online Video]. Disponibile online: <https://youtu.be/3U11UUMg1jw> [10 dicembre 2023]
- Friedman, M. (1999). *Frank O. Gehry. Architettura + Sviluppo*. Milano: Rizzoli [Friedman, M. (1999). *Gehry Talks: Architecture + Process*. New York: Rizzoli]
- Goldberger, P., (2018). *Building Art. Vita e opere di Frank Gehry*. Tradotto dall'inglese e curato da Matteo Zambelli. Pordenone: Safarà Editore [Goldberger, P., (2015). *Building art: the life and work of Frank Gehry*. New York: Alfred A. Knopf]
- Goldstein, B. (1979). «La casa di Frank Gehry». *Domus* 599, 9.
- Moore, C., Campbell, R., Becker, P. (1984). *The city Observed: Los Angeles*. New York: Random House.
- Pala, G. (2020). *Gehry Residence, o della modernità come ethos*. In Canevari, A., Servente, D., *Abitare nel tempo*. Genova: Sagep.
- Rubino, L. (1984). *Frank O. Gehry – Special*. Roma: Edizioni Kappa.

Laddove non è stato possibile reperirle, le traduzioni sono dell'autore.

Duccio Prassoli

Dipartimento di Architettura e Design
Università di Genova
duccio.prassoli@edu.unige.it



CASA SOLARE, STUDIO ALBORI IL RAPPORTO QUOTIDIANO TRA AMBIENTE E NECESSITÀ ABITATIVE

Maria Canepa

The nameless buildings that characterize every place on this planet have aroused the interest of designers as much as the environment and its characteristics. It is precisely the environmental characteristics and the cultural-geographical context that have influenced for centuries what is commonly defined as “vernacular architecture”, a fundamental basis for the development of a bioclimatic architecture which is designed by the climate. However, this awareness towards the environment has gradually been lost and is currently being rediscovered through sustainable and climate-sensitive design with different expressive outcomes.

The paper aims to critically analyze the *Casa Solare* by Studio Albori, built in Vens in Valle d’Aosta between 2010 and 2011, as a manifesto of an approach that celebrates the everyday life of living spaces, created in symbiosis with the environment in which they are immersed. Studio Albori’s thirty-year experience focuses on the practical aspects of design, physical aspects, thermal and bioclimatic aspects. The *Casa Solare*, as its name suggests, is designed to make the most of solar input in a specific environmental context such as the mountain one. Although apparently vernacular, the house is immediately different from the context, thanks also to its anomalous height of three floors, as well as a heavily glazed south façade. It is therefore a reading of tradition in terms of constructive intelligence, of bioclimatic knowledge as a basis, of the relationship with the context which is the generating reason for the forms that are a consequence of this adaptation to the environment.

The invitation of this approach is to investigate what has been ignored for a long time, starting from the importance of the true nature of building, in its maximum expression, materializing not only in a design phase, but in a real laboratory of construction. This is a reflection that arises from the creation of buildings and furnishing accessories in a way that we can define as artisanal, on a small scale. A project that can be controlled in all its parts and that is the result of a continuous discussion with the client and an in depth reading of his/her specific needs, be they of a cultural, social, or economic nature. If naive is comparable to “primitive”, it is the primordial strength of simplicity, albeit simple only in appearance.

Casa Solare a Vens, Studio Albori

Nelle pagine seguenti:

Vista del lato Nord

Vista della grande vetrata a Sud

© Studio Albori

Gli edifici senza nome che caratterizzano ogni luogo di questo pianeta suscitano da sempre l'interesse dei progettisti, tanto quanto l'ambiente in cui si trovano e le sue caratteristiche. Sono proprio le caratteristiche ambientali e il contesto culturale e geografico che hanno influenzato per secoli quella che comunemente viene definita "architettura vernacolare", base fondamentale per lo sviluppo di un'architettura bioclimatica progettata davvero con il clima (Olgyay, 2013). Tuttavia, questa consapevolezza nei confronti dell'ambiente è andata via via perdendosi per essere attualmente riscoperta attraverso una progettazione sostenibile e sensibile al contesto climatico con esiti espressivi differenti.

Tra gli effetti negativi della globalizzazione e dell'industrializzazione si riscontra la tendenza all'omogeneizzazione culturale, che in architettura si traduce con l'impiego di soluzioni progettuali standard, che in molti casi richiedono un alto consumo di risorse ambientali ed energetiche e presentano scarsi riferimenti al patrimonio culturale dei luoghi (Scarzella, 2020). Si osserva anche, come nota Luigi Cavallari, un progressivo distacco tra la sensibilità dell'utente e le ragioni del progetto: «la tendenza all'autoreferenzialità, che accomuna ogni produzione artistica, è, però molto più grave per l'architettura, dato che in questo caso il fruitore ha un rapporto assai più stretto continuativo e duraturo con l'opera, dovendola abitare» (Kroll, 2001: 8).

Occorre ricordare come l'uomo abbia per sua stessa natura la necessità di proiettare concretamente le sue azioni sull'ambiente, dando vita a quello che concepiamo come habitat umano: «[...] il rifiuto della proiezione concreta implica nel contempo il rifiuto della progettazione, giacché quest'ultima non esiste senza la prima. In altri termini, non si possono costruire modelli che ci consentano di simulare strutture, azioni e comportamenti se non siamo in possesso già prima di una equivoca volontà di attuare tali strutture, azioni e comportamenti» (Maldonado, 1970: 26). La nostra realtà ambientale è quindi connessa alla nostra capacità pratica di realizzare concretamente i nostri progetti. Il progettista con la sua azione è in grado, attraverso la necessità concreta, di cambiare la società. Autori come Lucien Kroll hanno espresso apertamente l'interesse nei confronti di un'architettura in grado di rispondere alle esigenze umane e alle sfumature della vita quotidiana. La sua visione si oppone all'architettura astratta e distante, favorendo invece progetti che si adattano alle esigenze reali delle persone. Ciò può avvenire attraverso la creazione di spazi architettonici flessibili e adattabili nel tempo, consentendo alle strutture di evolversi con i cambiamenti nelle esigenze della comunità nel corso del tempo. Kroll è inoltre sensibile all'uso di materiali naturali e alla sostenibilità ambientale, proponendo l'utilizzo di materiali locali e sostenibili nelle costruzioni, riducendo l'impatto ambientale delle opere architettoniche, reimparando una lezione, troppo spesso dimenticata, dalle costruzioni della tradizione (Kroll, 2001).

L'architettura vernacolare, considerata spesso ingenua o *naïf*, caratterizza l'aspetto di gran parte dei nostri centri minori,

rappresentando il risultato di una stratificazione di conoscenze empiriche, segni e linguaggi, che hanno preso forma, attraverso un lungo processo di tentativi ed errori, in stretta relazione con la morfologia dei luoghi, le risorse locali, le caratteristiche climatiche e ambientali e le esigenze socio-economiche, culturali e di protezione dall'ambiente di una determinata comunità (Oliver, 2006).

L'approccio *naïf* si riferisce spesso a un metodo o a un modo di pensare che è semplice, diretto e privo di complessità e dettagli. Nel contesto architettonico, l'approccio *naïf* può riferirsi ad un approccio progettuale o stilistico che è semplice, privo di complessità o di riferimenti a correnti architettoniche più elaborate. Potrebbe essere ispirato da concetti basilari e funzionali senza una profonda riflessione su stili architettonici più complessi o teorie più avanzate di progettazione. Questo tipo di approccio potrebbe essere adottato per rispondere a esigenze pratiche o funzionali in modo diretto, senza aggiungere elementi superflui. L'uso del termine *naïf*, in questo contesto specifico, non implica necessariamente una valutazione negativa. Alcuni progetti architettonici possono essere deliberatamente *naïf* per esprimere chiarezza, semplicità e accessibilità, o come risposta a specifiche esigenze del contesto (ambientale o culturale). In altri casi, l'uso dell'aggettivo *naïf* potrebbe essere critico, suggerendo una mancanza di consapevolezza o considerazione delle tradizioni architettoniche più ampie. Nell'arte, lo stile *naïf* si riferisce a un approccio artistico caratterizzato da una mancanza di formazione accademica formale, da una tecnica semplice e da un'apparente ingenuità. Gli artisti che adottano uno stile *naïf* spesso dipingono o creano opere d'arte con una sensibilità infantile o primitiva, senza seguire le convenzioni artistiche tradizionali o le regole prospettiche. Scelgono temi semplici, come scene di vita quotidiana, paesaggi rurali. Gli artisti possono essere ispirati dalla loro vita personale, dalle tradizioni locali o dalla cultura popolare. Scegliere di concentrarsi sull'esperienza del quotidiano, e quindi in un certo senso aderire ad un approccio *naïf*, può essere una volontà precisa dei progettisti per far fronte alle criticità sopracitate.

Nel corso dell'esperienza trentennale dello Studio Albori, che da sempre si concentra sugli aspetti pratici della progettazione, gli elementi corporei, termici e bioclimatici sono stati messi al servizio della funzionalità e dell'interesse dell'utente. Cercare delle soluzioni semplici non significa rinunciare a scelte eccellenti, prendendo in prestito dalle architetture minori gli elementi che hanno costruito i tessuti urbani e la grana fine dell'habitat umano. Lo Studio Albori crede nella concentrazione sugli aspetti pratici della progettazione, unico antidoto per l'astrazione e l'alienazione della tarda architettura moderna, dedicandosi in molti progetti al tema della provincia e della marginalità.

Per comprendere l'operato dello studio e il suo approccio progettuale è necessario rifarsi all'opera di Bernard Rudofsky



(1964), che nel corso della sua attività di architetto e teorico ha sviluppato una profonda comprensione del ruolo che l'architettura ha nella vita quotidiana. Rudofski è affascinato dalla soluzione pratica dei problemi tecnologici e meno dai dissidi di natura culturale, per lui di più difficile risoluzione, poiché l'aspetto dell'ambiente costruito non è sempre frutto di una pianificazione ma è una diretta conseguenza delle pratiche di vita quotidiana di chi lo abita.

L'invito di tale approccio è quello di indagare ciò che per molto tempo è stato ignorato, partendo dall'importanza della natura stessa del costruire, nella sua espressione massima, concretizzandosi non solo in una fase progettuale, ma in un vero e proprio laboratorio di costruzione.

Forte è l'accento sulle pratiche tradizionali: Rudofsky era interessato al tema, sostenendo come le società dovessero imparare dalle lezioni del passato anziché abbracciare ciecamente le tendenze moderne. Rudofsky inoltre criticava l'architettura accademica e formale, sostenendo che la progettazione degli spazi abitativi non dovrebbe essere limitata agli architetti professionisti. Egli vedeva il potenziale creativo di individui non professionisti e sosteneva che le persone dovessero essere coinvolte direttamente nella progettazione del loro ambiente.

Un esempio molto chiaro di questo approccio è la *Casa Solare* di Studio Albori, realizzata a Vens in Valle d'Aosta tra il 2010 e il 2011, come manifesto di un metodo che celebra

la quotidianità degli spazi abitativi, realizzati in simbiosi con l'ambiente in cui sono immersi.

La Casa Solare, come fa presagire il suo nome, è progettata per sfruttare al meglio l'apporto solare in un contesto ambientale particolare come quello montano. Progettare in montagna mette davanti ad una serie di specificità ambientali: «Di stile non si discute qui. L'architettura alpina vive d'un suo ambiente caratteristico che è fatto di cieli strani, di freddi intensi, di odori e di resine, di fiori gentili e di pericoli immanenti. Mentre non nego la possibilità di costruire modernissimo [...] nego in modo assoluto l'applicazione di stili che ci straziano le facciate delle case in città» (Cereghini, 1950: 8). Seppur apparentemente vernacolare e difficilmente afferente ad uno specifico stile, la Casa Solare risulta immediatamente diversa dal contesto, grazie anche alla sua altezza anomala di tre piani, oltre ad una facciata a sud molto vetrata. Si tratta quindi di una lettura della tradizione in termini di intelligenza costruttiva, di conoscenza bioclimatica come base, di rapporto con il contesto che è la ragione generatrice delle forme che sono una conseguenza di questo adattamento all'ambiente.

Nonostante l'apparenza *naïf*, la casa riserva diverse scelte progettuali molto particolari: i progettisti, per esempio, rimarcano nelle loro interviste come questa scelta di realizzare un edificio più alto rispetto alle scelte tradizionali abbia generato tra i pochi abitanti di Vens, paesino per nulla



turistico, un vero e proprio scandalo, poiché la Casa Solare appare come una sorta di torretta. Tale scelta, come dichiarata in precedenza dall'approccio funzionale dello studio, è dipesa da ragioni normative in materia di distanze dai confini: risultava impossibile realizzare una casa più bassa e allo stesso tempo massimizzare l'esposizione solare. Grazie a questa scelta tutti gli ambienti godono di moltissima luce: anche in pieno inverno la casa non ha bisogno di riscaldamento nelle giornate soleggiate. È quindi ancora una volta il rapporto con il contesto la ragione generatrice delle forme che sono una conseguenza di questo adattamento all'ambiente.

La presenza di un elemento porticato è ispirata dalla tradizione, poiché in montagna il portico consente di realizzare uno spazio di protezione dal vento e permette alle persone di godere della luce del sole in un contesto molto freddo, fornendo un riparo.

Il legno con cui è costruita la casa è larice, i muri sono spessi quaranta centimetri e sono isolati con fibra di legno, la struttura è a *balloon frame*, le vetrate sono in triplo vetro. Sebbene sia stata prestata attenzione alla scelta di materiali tradizionali come il legno, per migliorare l'efficienza termica delle ampie vetrate sono stati utilizzati anche i Phase Changes Material (PCM), materiali a cambiamento di fase in grado di migliorare le prestazioni termiche di pareti opache o vetrate. La facciata nord non ha finestre perché non gode di un soleggiamento diretto, le bucatore sono studiate solo in funzione del guadagno solare. Le finiture interne sono lasciate al grezzo con i pannelli Osb, i telai strutturali precostruiti sono lasciati quando possibile a vista. Gli stessi impianti elettrici sono canalizzati e lasciati esternamente, per ragioni di economia. La volontà è quella di mostrare il più possibile la struttura in tutta la sua onestà. L'onestà progettuale è tale da ammettere anche eventuali errori di progettazione, come la scelta delle viti non in materiale inox, ma solo zincate, che lasciano progressivamente una sgradevole traccia sulle tavole di legno a seguito del dilavamento. Anche nelle finiture le scelte sono vicine al desiderio di lasciare tutto al grezzo: le lampade esterne che sono state scelte sono utilizzate in genere nelle navi e sono di tipo industriale, il parapetto del balcone è realizzato con una rete usata per le barche a vela, i bastoni delle tende sono ricavati da tubi per l'impianto idraulico. Studio Albori ribadisce in ogni sua scelta come il progetto sia frutto di elementi semplici e funzionali, che diventano caratteristici proprio perché si adattano alle condizioni specifiche di un luogo e di un abitante. Si tratta di una riflessione che scaturisce dalla realizzazione di edifici e complementi di arredo in modalità che possiamo definire artigianale, a piccola scala. Un progetto controllabile in ogni sua parte e frutto di un continuo confronto con il committente e di una lettura approfondita delle sue esigenze specifiche, siano queste di natura culturale, sociale o economica. Se *naïf* è assimilabile a primitivo o modesto, si tratta della forza primigenia della semplicità, seppur semplice solo in apparenza.

Per la Casa Solare si può inizialmente pensare ad una sorta di spontaneità nella mancanza di ripetizione e di ordine

nell'organizzazione delle facciate e della pianta. In realtà si tratta di una risposta alle condizioni reali piuttosto che di una visione astratta, attraverso un'adozione strategica di modelli rurali, già operata da diversi architetti come Giancarlo De Carlo e Lucien Kroll (Sabatino, 2011). Il *naïf* qui descritto è l'espressione di una poetica delle cose semplici. Il tema del linguaggio espressivo è dato per scontato da chi ha assorbito diverse teorie compositive come un architetto, mentre per un utente senza esperienza specifica il messaggio espressivo difficilmente entra in gioco, ma in ogni caso in qualche modo si esprime. L'approccio descritto attraverso la Casa Solare introduce una dimensione di necessità, dove troviamo una minore regia basata su criteri visivi o geometrici, non bidimensionale e frontale, ma troviamo un esito che intreccia dimensioni esperienziali e le unisce alle pratiche costruttive. Non si tratta di un ragionamento in termini di linguaggio o composizione, ma di una riflessione sulla dimensione pratica, corporea e somatica. L'abitante non è uno spettatore astratto, ma ha diverse urgenze, e proprio l'assecondare tali esigenze attraverso atti concreti ha generato per millenni quello che descriviamo come habitat umano.

Riferimenti bibliografici

- Cereghini, M. (1950). *Costruire in montagna*. Milano: Edizioni del Milione.
- Dipasquale, L., Mecca, I. (2016). «L'architettura vernacolare come modello codificato per il progetto contemporaneo sostenibile». *Techne*, 12, 190-198.
- Kroll, L. (2001). *Ecologie Urbane*. Milano: Franco Angeli.
- Maldonado, T. (1970). *La speranza progettuale*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Nulli, A. (2011). *Osservare, riflettere, bighellonare: tre progetti dello Studio Albori*, "Domus" [Online]. Disponibile in: <https://www.domusweb.it/it/architettura/2011/03/19/osservare-riflettere-bighellonare-tre-progetti-dello-studio-albori.html> [19 marzo 2011].
- Olgyay, V. (2013). *Progettare con il clima: un approccio bioclimatico al regionalismo architettonico*. Roma: Muzzio.
- Oliver, P. (2006). *Built to Meet Needs: Cultural Issues in Vernacular Architecture*. London: Routledge.
- Rudofsky, B. (1964). *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. New York: Doubleday
- Sabatino, M. (2011). *Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*. Toronto: University of Toronto Press.
- Scarzella, P. (2020). *Elementi naturali e riutilizzo di materiali per l'architettura del futuro, è la visione di Studio Albori*, "LifeGate Daily" [Online]. Disponibile in: <https://www.lifegate.it/studio-albori-architettura-sostenibile> [28 febbraio 2020].

Maria Canepa

Dipartimento di Architettura e Design
Università di Genova
maria.canepa@unige.it



**Point Supreme. Petralona House,
Facciata su strada. 2021.
Fotografia di Filip Dujardin.**

GIOCARE CON LA REALTÀ. IL NAÏF NELL'ARCHITETTURA RESIDENZIALE DI POINT SUPREME

Antonio Lavarello

Point Supreme is the Athens-based architecture firm founded in 2008 by Kostantinos Pantazis and Marianne Rentzou.

The paper analyzes the relationships between the concept of naive and the work of Point Supreme. The starting point of the discussion is the contribution presented by Pantazis and Rentzou at the 2015 Chicago Architecture Biennial, consisting of a series of pairs of images which placed digital collages of urban projects for Athens alongside photographs of small buildings designed by the studio, with the intention of comparing «the most extreme parts» of their work. The title of the exhibition was *The Playfulness of the Real*: if the «playfulness» – which allows to move easily from the very large of the city to the very small of domestic spaces – recalls the infantile character of the naive, the emphasis on the «real» clarifies that Pantazis and Rentzou's gaze is directed at the *everyday life*, the *ordinary* and the *banal*, other issues also related to naivety.

The collage represents the tool through which the Greek firm pursues this programmatic indifference to scale and typology and manages to absorb the irruption of disorder and triviality within the architectural project, both on the urban and domestic scales. The collage procedure is applied by Point Supreme not as a technique of representation, but also as a methodological paradigm for design. In large-scale proposals, thanks to collage technique itself, «buildings are furniture and mountains are objects», as Pantazis and Rentzou themselves state, while the interior spaces of small homes are configured as three-dimensional collages of architectural elements and acquire an urban complexity: «no difference between rooms and cities».

From a theoretical point of view, the theme of the naive is investigated in relation to the legacy of Surrealism, explicitly claimed by Point Supreme, and a realistic approach.

Furthermore some residential projects such as Petralona House, Ilioupoli Apartment, Ignatiou Apartment, Nadja Apartment are analysed with reference to poetics and composition; thus emerge a conception of space similar to that of designers such as Adolf Loos, Herman Hertzberger, Sou Fujimoto, an idea of architecture as a palimpsest of heterogeneous signs (which we find similar in the work of contemporary architects such as Flores I Prats, Jo Taillieu, Jan De Vylder and Inge Vinck and the articulation of the domestic environment through the stratification of screens and grids, fixed and mobile.

Per una discussione sulle molteplici relazioni tra il concetto di “naïf” e l’opera di Point Supreme, lo studio di architettura con sede ad Atene fondato nel 2008 da Kostantinos Pantazis e Marianne Rentzou, un buon punto di partenza è rappresentato dal contributo che lo studio ha presentato alla Biennale di Chicago del 2015, intitolato *The Playfulness of the Real*. L’intervento era costituito da una serie di coppie di immagini che affiancavano progetti alla scala urbana dedicati alla città di Atene a fotografie di piccoli edifici e interni domestici realizzati dallo studio, con l’intento dichiarato di mettere a confronto «le parti più estreme» del proprio lavoro: «*buildings are furniture and mountains are objects, making no difference between rooms and cities, interiors and exteriors, private and public space*» (Point Supreme, 2016a). Questa programmatica coincidenza degli opposti sembra evocare precisamente le parole del *Secondo Manifesto del Surrealismo* scritto da André Breton nel 1924 e citato quale epigrafe di una delle pagine del sito web dello studio ateniese, che arriva ad estrarre da esso il proprio nome: «*Everything leads us to believe that there exists a certain point in the mind at which life and death, the real and the imaginary, the past and the future, the communicable and the incommunicable, the high and the low, construction and destruction, cease to be perceived in terms of contradiction*» (Point Supreme, 2009). Eppure, come ha notato Pierpaolo Tamburelli in un recente articolo dedicato all’opera di Point Supreme (2023), l’insistenza sulle relazioni con il Surrealismo, per quanto evidenti e suggerite dagli stessi Pantazis e Rentzou, rischia di essere fuorviante rispetto alla dimensione profondamente *realistica* del loro lavoro. Tamburelli sottolinea infatti come l’architettura di Point Supreme nasca da una precisa realtà urbana (quella dell’Atene contemporanea), da essa tragga buona parte dei propri strumenti concettuali e operativi e ad essa si rivolga per indicare e applicare alcune categorie di interpretazione e trasformazione. I due architetti ateniesi, formati tra la pratica presso OMA e MVRDV e i corsi dell’olandese Berlage Institute, si inseriscono quindi con originalità nel solco delle «strategie della realtà», come Marco Biraghi ha definito la posizione teorica e operativa di Rem Koolhaas (2008: 460-461).

D’altronde lo stesso Breton in un’altra sede metteva in guardia dal negare che il Surrealismo avesse uno stretto legame con il reale: «*Une certaine ambiguïté immédiate contenue dans ce mot peut en effet conduire à penser qu’il désigne je ne sais quelle attitude transcendente, alors qu’au contraire il exprime – et d’emblée a exprimé pour nous – une volonté d’approfondissement du réel, de prise de conscience toujours plus nette en même temps plus passionnée du monde sensible*» (Breton, 1992: 230-231).

Benché il lavoro di Point Supreme non abbandoni mai l’orizzonte del reale, è pur vero che con la realtà esso intrattiene un rapporto peculiare, non riconducibile ad un piatto pragmatismo da *problem solving*; in effetti, nota ancora Tamburelli (2023: 20), quella dello studio ateniese è «un’architettura

dell’ottimismo», che si prefigge di qualcosa di più che «progettare edifici», come affermano i titolari: «*We sought to reintroduce a proactive, political role for the architect, to rethink our cities and the way we live together, and to address the absence of visions for the future*» (Point Supreme, 2023: 5). Se, sempre secondo Pantazis e Rentzou, si tratta di riconoscere che l’utopia può coincidere con un modo nuovo di vedere le città in cui viviamo (2023: 5), quali sono gli occhi con cui i due architetti greci guardano alla realtà?

Il *realismo ottimista* di Point Supreme sembra fondarsi sullo sguardo avido di curiosità e pronto a sorprendersi di chi vede le cose per la prima volta, convinto che esse siano disponibili a essere utilizzate al meglio: un bambino o qualcuno che si trovi per la prima volta a contatto con una civiltà diversa dalla propria. In altre parole siamo precisamente di fronte ad un’attitudine *naïf*; del resto il Surrealismo affondava le proprie radici nell’esperienza del Dada, la cui fanciullesca irriverenza risuonava persino nel nome. Non stupisce dunque che questo carattere di innocenza infantile abbia condotto Pantazis e Rentzou a riconoscere la «giocosità del reale», per tornare al contributo presentato alla Biennale di Chicago, ed è proprio con la libertà quasi assoluta del bambino (o del principiante) che gioca che ci si può permettere di avvicinare gli estremi e passare con noncuranza dal molto grande della città al molto piccolo degli spazi domestici, come nelle immagini affiancate di cui già si è detto.

La spiazzante ingenuità del selvaggio o la brutalità del bambino che di fronte a tutti dichiara impunemente che “il re è nudo”, è ciò che permette a Point Supreme di liberarsi da «dogmi», «pregiudizi» e «proibizioni» e affermare: «*There is no respect for conventional forms of scale or hierarchy, and nothing is judged unimportant. We treat everything as equal. Anything can prove to be a treasure*» (2023: 6-8). Per il bambino ogni cosa è importante allo stesso tempo e allo stesso modo, indifferentemente rispetto alle regole che non ha ancora imparato a conoscere, così come le più banali chincaglierie recate con sé da missionari, esploratori e conquistatori apparivano preziose a chi le vedeva per la prima volta. A ben vedere questo atteggiamento può essere assimilato a quella che per Rem Koolhaas ha indicato come una produttiva modalità di lettura della città contemporanea: «una sistematica idealizzazione; una sistematica sopravvalutazione del residuo, un bombardamento speculativo che investa di carica concettuale e ideologica fino agli aspetti più mediocri del problema» (2021: 53).

La «sistematica sopravvalutazione del residuo» di Koolhaas appare in effetti molto vicina alla «legittimazione del sottovalutato» di uno tra i primi lavori di ricerca prodotti da Point Supreme (*Unbuilt, the Legitimization of the Undervalued*, in collaborazione con Yiannis Karahalios, Mirto Kiourti, and Kostas Tsambaos). Nel lavoro esposto nel 2008 presso



Point Supreme. How Will We Live Together, Athens?. 2021.

l'Athens Byzantine Museum il bersaglio del «bombardamento speculativo» era lo sviluppo urbano dell'Atene contemporanea basato sull'estensiva iterazione del tipo della *polykatoikia*, ovvero un edificio residenziale multilivello di dimensioni contenute e flessibile nell'adattarsi al contesto insediativo, affermatosi nella Grecia della seconda metà del Novecento (Micocci, 2015).

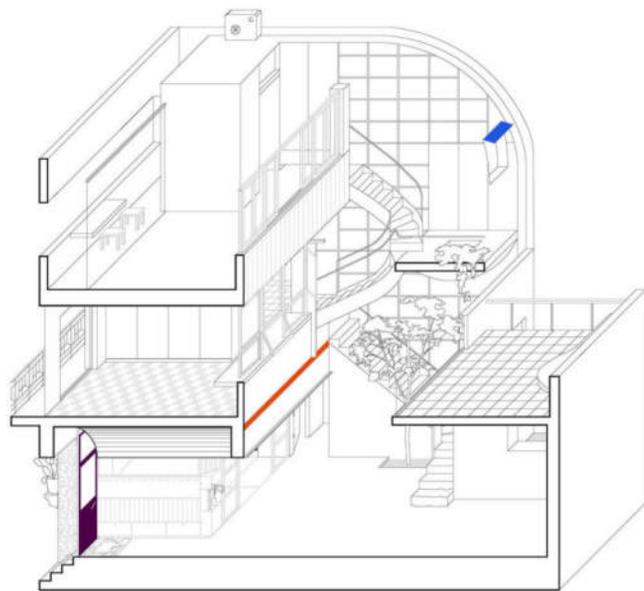
Il paesaggio urbano generato dalla moltiplicazione della *polykatoikia* diventa per Point Supreme uno degli elementi da cui partire per alcune ipotesi di reinterpretazione progettuale dedicate ad Atene: per esempio in *Athens as an Island* (2011) la distesa di edifici multilivello viene trasfigurata nell'immagine – tra il *naïf* e il kitsch – di un villaggio insulare egeo abbarbicato intorno all'Acropoli.

La *polykatoikia* è il prodotto di un'edilizia arretrata, di un'economia speculativa e di una politica reazionaria (Aureli et al., 2012); essa dunque appare esteticamente e eticamente compromessa, generica nella concezione, triviale nelle sue declinazioni, banale nell'ossessiva ripetizione: soltanto chi vi si rivolga con impudente innocenza può quindi sperare di

mostrarne il «potenziale nascosto» e la «capacità non riconosciuta» (Point Supreme, 2008); proprio l'attenzione all'ordinario, al volgare, al concreto – in luogo dell'eccezionale, dell'elitario, dell'astratto – è una delle cifre dell'attitudine *naïf*. La principale tecnica di rappresentazione impiegata da Point Supreme in questi ed altri progetti alla scala urbana è il collage, ritenuto lo strumento più adatto ad «assorbire la complessità della città, mescolare realtà e memoria collettiva con idee politiche e incoraggiare lo spettatore in una riflessione critica» (Point Supreme, 2023: 5). Il materiale stesso da cui attingono Pantazis e Rentzou per la realizzazione dei collage può essere in molti casi catalogato come *naïf*: dai quadri di David Hockney e Henri Rousseau alle cartoline postali. Soprattutto però è la procedura stessa del collage ad essere *intrinsecamente naïf*: per quanto esso possa essere realizzato con notevole abilità – come peraltro nel caso dello studio ateniese – al tempo stesso offre al principiante la possibilità di realizzare immagini particolarmente espressive assemblando semilavorati visivi che consentono di aggirare l'imperizia grafica. A questo proposito si possono ricordare l'uso di questa tecnica nelle esperienze didattiche destinate all'infanzia e gli aspetti ludici che la caratterizzano, connessi alla libertà e al divertimento di manipolare e combinare producendo accostamenti bizzarri. D'altronde nel caso di Point Supreme questa attitudine giocosa non si limita ai collage: se lo stile grafico degli schizzi di studio mostra con ironia scanzonata



Point Supreme. Petralona House,
vista delle scale, della libreria e del mezzanino dalla corte interna. 2021.
Fotografia di George Messaritakis.



Point Supreme. Petralona House, sezione assonometrica attraverso il vuoto interno. 2021

tratti infantili e i loro plastici spesso alla seriosità architettonica preferiscono colori sgargianti e una gioiosa eterogeneità di materiali, in molti lavori si ritrova un approccio ludico abbinato a modalità di rappresentazione provenienti dalla cultura popolare e dalla comunicazione di massa, come nel caso della serie di francobolli dedicata alla *polykatoikia* prodotta in occasione di *Unbuilt, the Legitimization of the Undervalued*, la ricostruzione della tipica palazzina ateniese attraverso pezzi Lego (2008) e la campagna di promozione turistica *Only in Athens* (2014) situata sul confine tra l'immaginario *pop* e la critica situazionista.

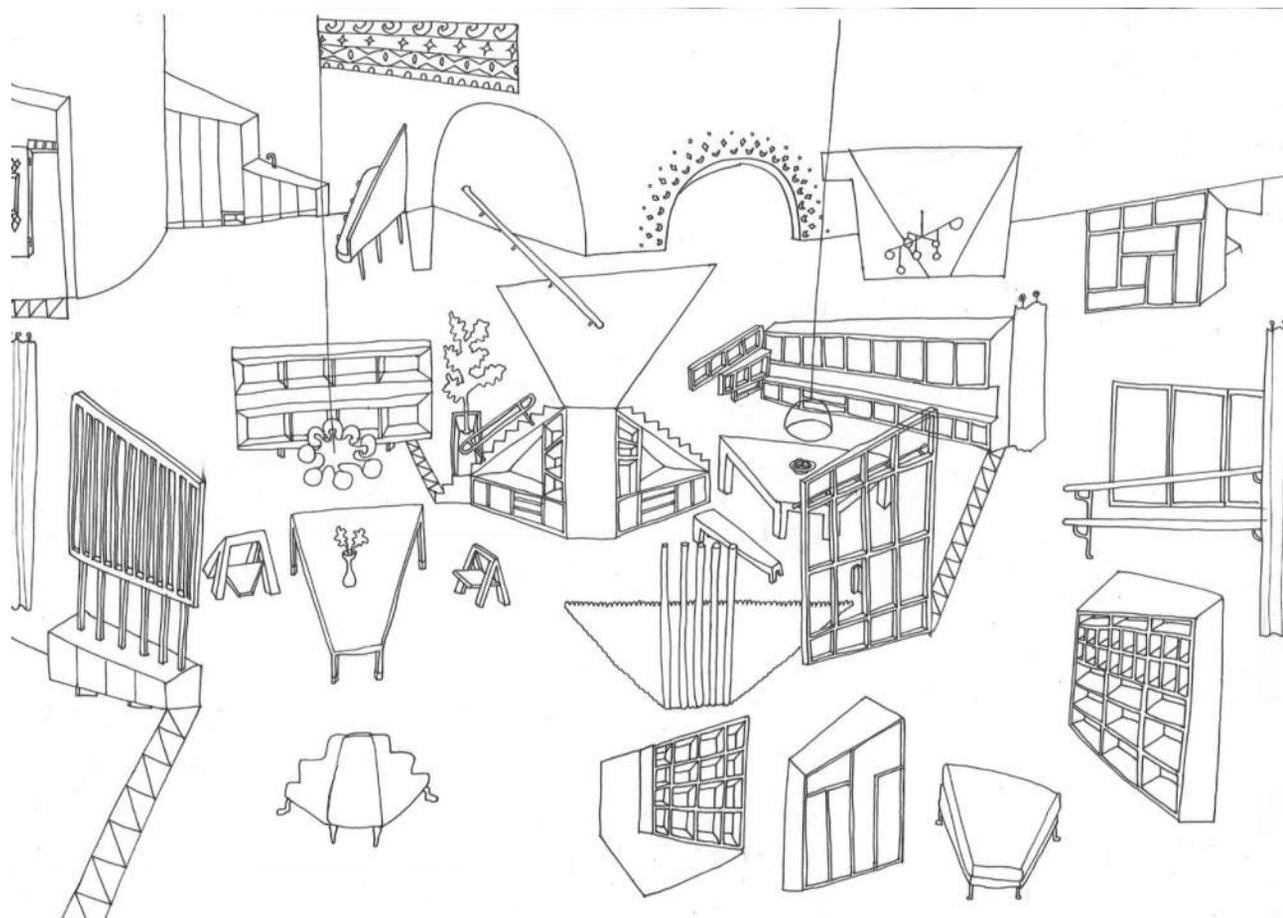
La rivalutazione del disordine metropolitano e la forza espressiva del collage costituiscono gli aspetti più rilevanti di *How Will We Live Together, Athens?* (2021), che raffigura Atene come un villaggio mediterraneo generato dall'accostamento parossistico di piccole case colorate. Questo progetto consente – come del resto suggerivano gli abbinamenti di immagini di *The Playfulness of the Real* – di trasferire la nostra analisi dalle proposte a scala urbana ai piccoli progetti domestici. L'individuale, in una metropoli che coincide sostanzialmente con la moltiplicazione di palazzine private,

finisce per costituire il principale elemento di definizione dello spazio pubblico, mentre al tempo stesso è possibile «descrivere il domestico attraverso la lente dell'urbano» (Tamburelli, 2023: 20). Da questo punto di vista appare significativo che, pur trattandosi di una visione della città nel suo complesso, tra gli edifici che compongono questo collage compaia la Petralona House, un edificio residenziale di piccole dimensioni realizzato ad Atene da Point Supreme (2011-2021).

Proprio concentrando l'attenzione sui piccoli edifici residenziali come Petralona House, e sugli appartamenti come Ignatiou Apartment (2020-2022), Ilioupoli Apartment (2018-2019), Nadja Apartment (2013-2015) ci accorgiamo che, se nei progetti urbani – anche grazie all'indifferenza nei confronti della scala tipica del collage – «gli edifici sono arredi e le montagne sono oggetti», negli spazi domestici non c'è differenza «tra stanze e città» (Point Supreme, 2016a). Pantazis e Rentzou configurano gli interni come «mondi in miniatura, microcosmi» (Point Supreme, 2023: 6) popolati da arredi che assomigliano a *micro-architetture*; a sottolineare questa programmatica ambiguità scalare vi è lo schizzo dedicato agli arredi progettati per il Nadja Apartment, rappresentati – peraltro con tratto tipicamente *naïf* – come un «arcipelago di elementi».

Gli edifici residenziali acquisiscono una complessità *urbana* attraverso l'applicazione della procedura del collage non solo all'ambito della rappresentazione, ma anche a quello dell'articolazione dello spazio e degli elementi architettonici, che diventano il materiale di assemblaggi tridimensionali al limite della cacofonia e di giustapposizioni apparentemente istintive, talvolta stridenti, quasi sempre noncuranti delle *buone maniere* della composizione. Le stesse proiezioni ortogonali sono declinate nella forma di chiassosi *patchwork*. Questo metodo può essere in fondo considerato una forma di *de-costruzione* dell'architettura – senza gli eccessi intellettualistici ed espressionistici del Decostruttivismo anni Novanta – e al tempo stesso ne costituisce una realistica accettazione dell'irriducibile *materialità*. Pantazis e Rentzou riconoscono di aver messo a punto questo approccio in occasione dei primi lavori di ristrutturazione di appartamenti privati, realizzati con risorse economiche particolarmente limitate e dunque fondati su «tattiche di sopravvivenza» e sulla «trasformazione delle cose disponibili»: «*Sometimes there was not design at all; building didn't necessarily mean to build*» (Point Supreme, 2023: 6).

Se, come abbiamo già chiarito, la procedura del collage può essere intesa come un approccio *naïf* in sé, al tempo stesso essa costituisce uno strumento utile ad assorbire nel progetto (come alla scala urbana) la varietà dei gusti e la presenza del banale, del vistoso e del kitsch. In effetti, Point Supreme attinge *ready-made* e «soluzioni architettoniche improvvisate» dalla «realtà di ogni giorno», dalla «tradizione globale» e dall'edilizia anonima – quella delle piccole case sulle isole e dei villaggi di montagna oltre che delle *polykatoikia* – arricchendo questo cocktail radicalmente inclusivo con



Point Supreme. Nadja Apartment, schizzo
 ("Arcipelago di elementi"). 2015.

riferimenti *colti* all'opera di architetti come Alvar Aalto, Lina Bo Bardi o Jože Plečnik (Point Supreme, 2023: 8). Ecco, quindi, che nella facciata principale della Petralona House si mescolano cancelli e ringhiere in metallo colorato, una banale tenda per ombreggiare il balcone, piastrelle blu e intonaco bianco da folklore insulare, un taglio orizzontale lecorbuseiano e uno sbalzo che sembra tratto da un progetto di OMA o di MRVDV, una finestrina ad arco e persiane vernacolari; appare piuttosto convincente l'interpretazione di Eric Lapierre secondo cui questo prospetto su strada rappresenta una sorta di «maschera» capace di evitare che la sorprendente novità dell'edificio risulti aggressiva nei confronti dello spazio urbano (2023: 5). Penetrando nel cortile il mix si fa, se possibile, ancor più ricco, con una parete brutalista segnata dal tavolato delle casseforme, i contatori dell'elettricità in bella vista e una mensola per un piccolo cactus, un campionario di ceramiche incastonate nel calcestruzzo, un raffinato murale sui toni del grigio, altre ringhiere, altri infissi, vetro retinato e una copertura curva che ricorda la Casa Steiner di Adolf Loos. Con un chiaro riferimento all'eredità del Surrealismo, questo è ciò che Pantazis e Rentzou affermano

di ricercare: «*subversive power and irrationality that emerges when disparate elements are placed together, simple and sharp as in dreams*» (2023: 8).

Negli interni si ritrova lo stesso esuberante mosaico di elementi e finiture: pavimenti di piastrelle dei più disparati tipi, dimensioni e colori, ciottoli (Nadja Apartment), graniglie *à la Scarpa* (Ilioupoli Apartment), pietra posata a *opus incertum* (Ignatiou Apartment), pitture murali (Holargos Apartment, 2014), superfici dai colori sgargianti, arredi fissi e mobili in tonalità pastello, parapetti di griglia, vetri smerigliati, graticci in canne palustri (Ignatiou Apartment), pilastri, scale, tende, opere decorative, infissi, vegetazione. Anche se la prima impressione è che tutto ciò sia frutto del pragmatismo anarchico di un *bricoleur*, e nonostante gli stessi architetti ateniesi dichiarino di apprezzare «libertà e individualità del vernacolare» e di ispirarsi alle «soluzioni architettoniche improvvisate» e da ciò che è «nato dalle preoccupazioni economiche e pratiche» (Point Supreme, 2023: 8), non si tratta però di un coacervo insensato: come ha scritto Eric Lapierre, mettendo insieme elementi e oggetti diversi Pantazis e Rentzou producono «complessi ambienti carichi di significato», «immagini architettoniche compiute» (2023: 54). I progetti di Point Supreme ricordano «l'unità difficile attraverso l'inclusione piuttosto che l'unità facile attraverso l'esclusione» di cui ha scritto Robert Venturi in *Complexity and contradiction in*



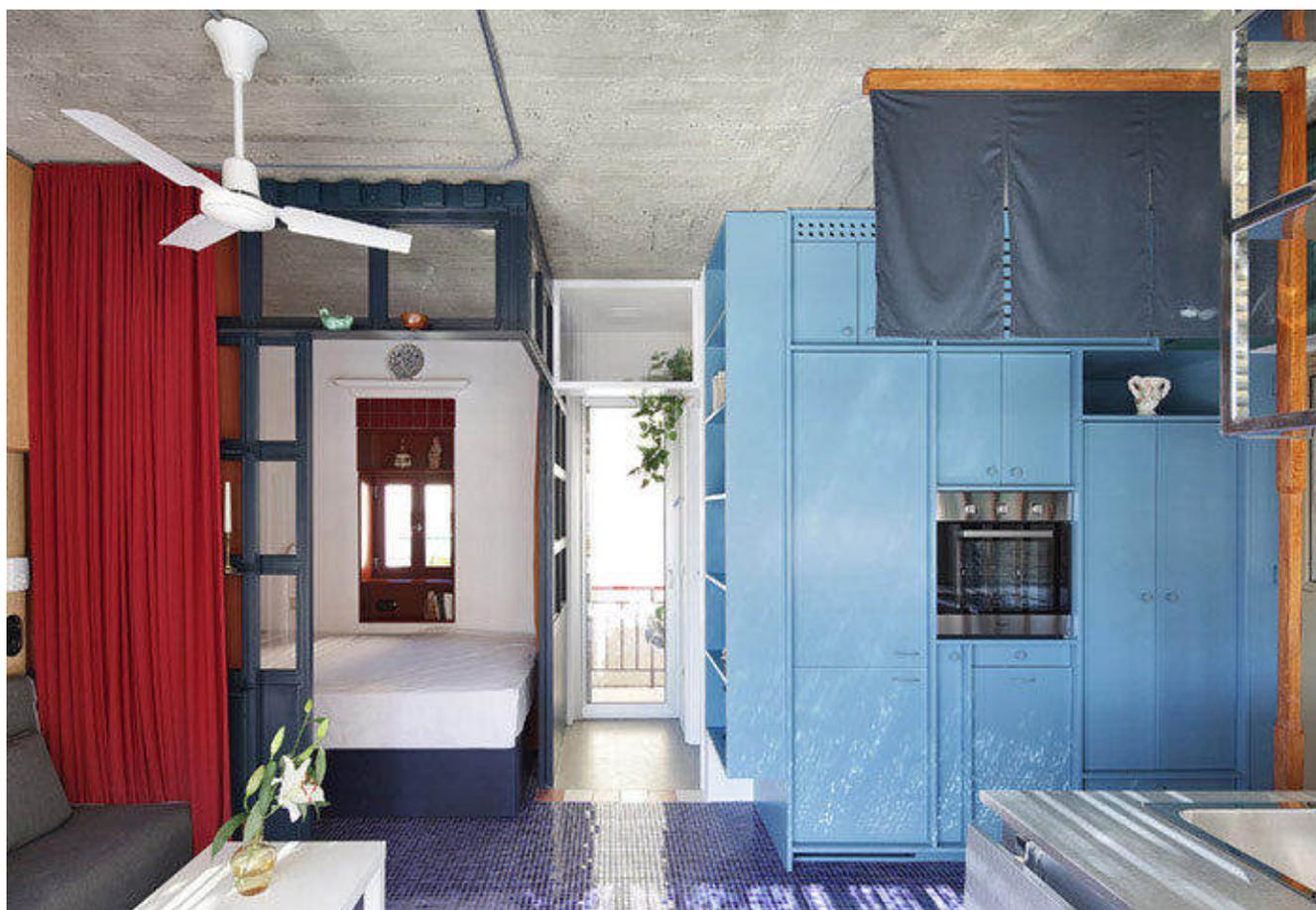
Point Supreme. Nadja Apartment, pianta del piano terra. 2015.

architecture (1966: 89). Inoltre, l'amalgama coerente che ne scaturisce non riguarda soltanto l'eterogenea tavolozza introdotta dal progetto, ma appare disponibile ad esercitare il proprio inclusivo pluralismo anche in futuro, accogliendo con allegro ottimismo eventuali modifiche della distribuzione e delle finiture e integrazioni con nuovi arredi e oggetti decorativi di incontrollabile provenienza. Non vi è dunque il rischio che i committenti sperimentino la frustrazione del «povero ricco» protagonista dell'apologo di Adolf Loos, costretto dal rigore di un architetto a rinunciare ad acquistare o ricevere in regalo qualsivoglia oggetto da collocare nella propria casa, financo «un lavoretto fatto all'asilo» dono del nipotino (1972: 154).

Pur apparendo le opere di Point Supreme innegabilmente fotogeniche, a questo loro carattere inclusivo, che Lapierre scrivendo di Petralona House ha paragonato ad una «canzone polifonica» (2023: 54), probabilmente contribuisce la volontà di concepire il progetto non in funzione di un'*immagine* attraente, ma come un *palinsesto* per gestire la compresenza di elementi eterogenei, alcuni previsti, altri prevedibili altri ancora imprevedibili. Si tratta di una poetica del

pluralismo che è possibile rintracciare, in forme diverse, nel panorama architettonico attuale: dai catalani Flores i Prats, che sovrapponendo delicatamente nuovi segni progettuali arricchiscono senza cancellarla la struttura stratificata dell'esistente, al raffinato *bricolage* di Jo Taillieu, Jan De Vylder e Inge Vinck (Belgio), sino alla scelta di Lacaton & Vassal di offrire le proprie *infrastrutture abitative* all'iniziativa degli utilizzatori. Risalendo più indietro nel tempo, i bizzarri collage tridimensionali di Point Supreme hanno probabilmente a che fare il *cadavre exquis* di Villa dall'Ava (1985-1991), forse la più surrealista tra le opere di Koolhaas, avendo però Point Supreme sostituito l'afflato dissacrante teso a *épater les modernistes* con una più disinvolta naturalezza.

Nel caso di Point Supreme la *cornice* capace di tenere insieme una varietà che altrimenti potrebbe risultare sguaiata, è costituita da una complessa articolazione dello spazio; solo ad uno sguardo superficiale si può confondere la seducente freschezza che promana dalle fotografie degli ambienti progettati da Pantazis e Rentzou con quella prodotta da un *interior designer à la page*: non è infatti questione di accostamenti *sapienti* e di *buon gusto* nelle scelte, ma dell'utilizzo dell'*architettura* in senso proprio come impalcatura sulla quale montare contrasti stridenti, impudenti, ingenui, in una parola appunto *naïf*. Nel caso di Petralona House ci troviamo di fronte ad un vero e proprio *raumplan* basato su un gioco quasi virtuosistico – eppure apparentemente compiuto senza



Point Supreme. Ignatiou Apartment, interno. 2022.
Fotografia di Filip Dujardin.

sforzo – di incastri volumetrici, doppie altezze, solai sfalsati, relazioni visive e topologiche tra *luoghi* specifici distribuiti attorno ad uno spazio condiviso: non solo Loos dunque, ma si scorgono affinità anche con la concezione dell'architettura di Herman Hertzberger e con la raffinata organizzazione tridimensionale che caratterizza molte espressioni dell'abitare contemporaneo in Giappone, come nel caso delle opere firmate da Atelier Bow Wow e Sou Fujimoto.

Nel caso della ristrutturazione di appartamenti, nei quali tale complessità spaziale non può essere raggiunta per composizione di volumi, lo spazio viene articolato attraverso una procedura di scomposizione: «*Views are framed and multiplied, spaces appear inside spaces, interiors become further divided, producing the illusion of greater spaces*» (Point Supreme, 2023: 8). Si tratta di una destrutturazione secondo piani ortogonali che ricorda la poetica del Neoplasticismo olandese, dove però l'astrazione dei colori primari è sostituita da una materialità concreta. Si può ricordare come Pantazis e Rentzou menzionino tra i propri riferimenti architettonici anche Gerrit Rietveld (Point Supreme, 2023: 7)

e in effetti gli schermi più o meno trasparenti e le cortine di vari tessuti, fogge e colori che in Ilioupoli Apartment, Ignatiou Apartment o Nadja Apartment suddividono lo spazio domestico o definiscono le relazioni visive e micro-climatiche tra interno ed esterno, sono spesso mobili, allo scopo di rispondere in modo flessibile alle mutevoli esigenze funzionali e variare la percezione dell'ambiente, come nella casa Schroeder dello stesso Rietveld.

Questi schermi sono costituiti in buona parte da griglie di materiale, spessore, ritmo, tinta e trasparenza ogni volta differenti. Le diverse griglie si sovrappongono una sull'altra come altrettanti strati (Tamburelli, 2023: 24), lasciandosi attraversare dallo sguardo dell'osservatore e amplificando la percezione della profondità e della complessità dello spazio, come raccontano con chiarezza alcuni schizzi concettuali.

Questa stratificata successione di cortine e schermi contribuisce a innescare un *gioco* di graduale disvelamento e appropriazione dell'ambiente e di continua scoperta di nuove visuali (Point Supreme, 2023: 8), che non limita il *piacere* dell'esperienza all'ambito della percezione ma che, attraverso la manipolazione degli elementi mobili, consente di operare una concreta riconfigurazione dei locali. Del resto, se Pantazis e Rentzou affermano di «trattare lo spazio pubblico come un laboratorio per il divertimento» (Point Supreme, 2016b) e nel 2016 hanno progettato un interessante *playground* circolare, negli interni domestici sono attenti a collocare nicchie e altri piccoli nascondigli che stimolino l'attitudine ludica e

descritto, nonché l'esistenza quotidiana di chi li abita, garantendo il necessario distacco da essi senza sciuparne l'innocente freschezza.



Point Supreme. Nadja Apartment, schizzo concettuale. 2015.

la fantasia dei bambini, sulla scorta dell'attenta osservazione del comportamento dei propri figli (Point Supreme, 2023: 8).

Acuire la sensazione di profondità significa incrementare quella *distanza* necessaria a evitare che l'approccio *naïf* alla realtà e ai suoi aspetti più triviali e banali conduca ad un'eccessiva prossimità con essi, che rischierebbe di portare il progetto nelle insidiose regioni del cattivo gusto. Valerio Paolo Mosco, in un recente saggio dedicato al kitsch, prendendo spunto dall'incisione di Albrecht Dürer *Artista che disegna una donna reclinata*, osserva come proprio un vetro quadrettato che separa l'artista dalla voluttuosa modella sdraiata di fronte a lui – al tempo stesso aiutandolo a rappresentarla in modo corretto secondo le regole della prospettiva – garantisca quella «distanza di sicurezza» da tenere nei confronti della volgarità per non esserne sopraffatti quando si ha a che fare – anche volontariamente – con essa (Mosco, 2023: 39-42). In questo senso le griglie trasparenti che attraversano gli spazi domestici progettati dallo studio ateniese appaiono come dispositivi volti a *incorniciare* e a *misurare* gli eterogenei collage di oggetti, colori, materiali che abbiamo

Riferimenti bibliografici

Aureli, P. V., Giudici, M. S., et al. (2012). «Dalla Dom-ino alla Polykatoikia». *Domus*, 962, 74-87.

Biraghi, M. (2008). *Storia dell'architettura contemporanea II: 1945-2008*. Torino: Einaudi.

Breton, A. (1992). *Qu'est-ce que le surréalisme?*. In Breton, A., *Œuvres complètes, tome II*. Paris: Gallimard, 223-262 [Breton, A. (1934). *Qu'est-ce que le surréalisme?*. Bruxelles: René Henrquez].

Koolhaas, R. (2021). *Lo splendore terrificante del XX secolo*. In Koolhaas, R. *Testi sulla non più città*, Tradotto dall'inglese da Marco Lapenna. Macerata: Quodlibet, 9-54 [Koolhaas, R. (1985). «La splendeur terrifiante du XX siècle». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 238, 15].

Lapierre, E. (2023). «Petralona House». *A+U*, 632, 52-56.

Loos, A. (1972). *A proposito di un povero ricco*. In Loos, A., *Parole nel vuoto*, Tradotto dal tedesco da Sonia Gessner. Milano: Adelphi, 149-155 [Loos, A. (1900). «Vom armen reichen mann». *Neuen wiener tagblatt*, 34].

Micocci, F. (2015). *Geografie ordinarie. La polykatoikia e la forma urbana della città greca contemporanea*. In Piccardo, C., Servente D. (eds), *Architettura & Ordinarità*. Genova: Genova University Press, 221-230.

Mosco, V. P. (2023). *Kitsch*. Siracusa: LetteraVentidue.

Point Supreme (2009). *Team*. [Online]. Disponibile in: <http://www.pointsupreme.com/content/team.html> [10 novembre 2023].

Point Supreme (2016a). *The Playfulness of the Real at Chicago Architecture Biennale*. [Online]. Disponibile in: <http://www.pointsupreme.com/content/research/chicago-biennale-2015.html> [3 settembre 2023].

Point Supreme (2016b). Intervista di Ellie Stathaki. *Uncube*. [Online]. Disponibile in <https://www.uncubemagazine.com/sixcms/detail.php?id=16565819&articleid=art-1457359586943-459529ef-100e-45c3-af3c-4640e48a5735#!/page34> [10 novembre 2023].

Point Supreme (2023). «Autobiography». *A+U*, 632, 5-9.

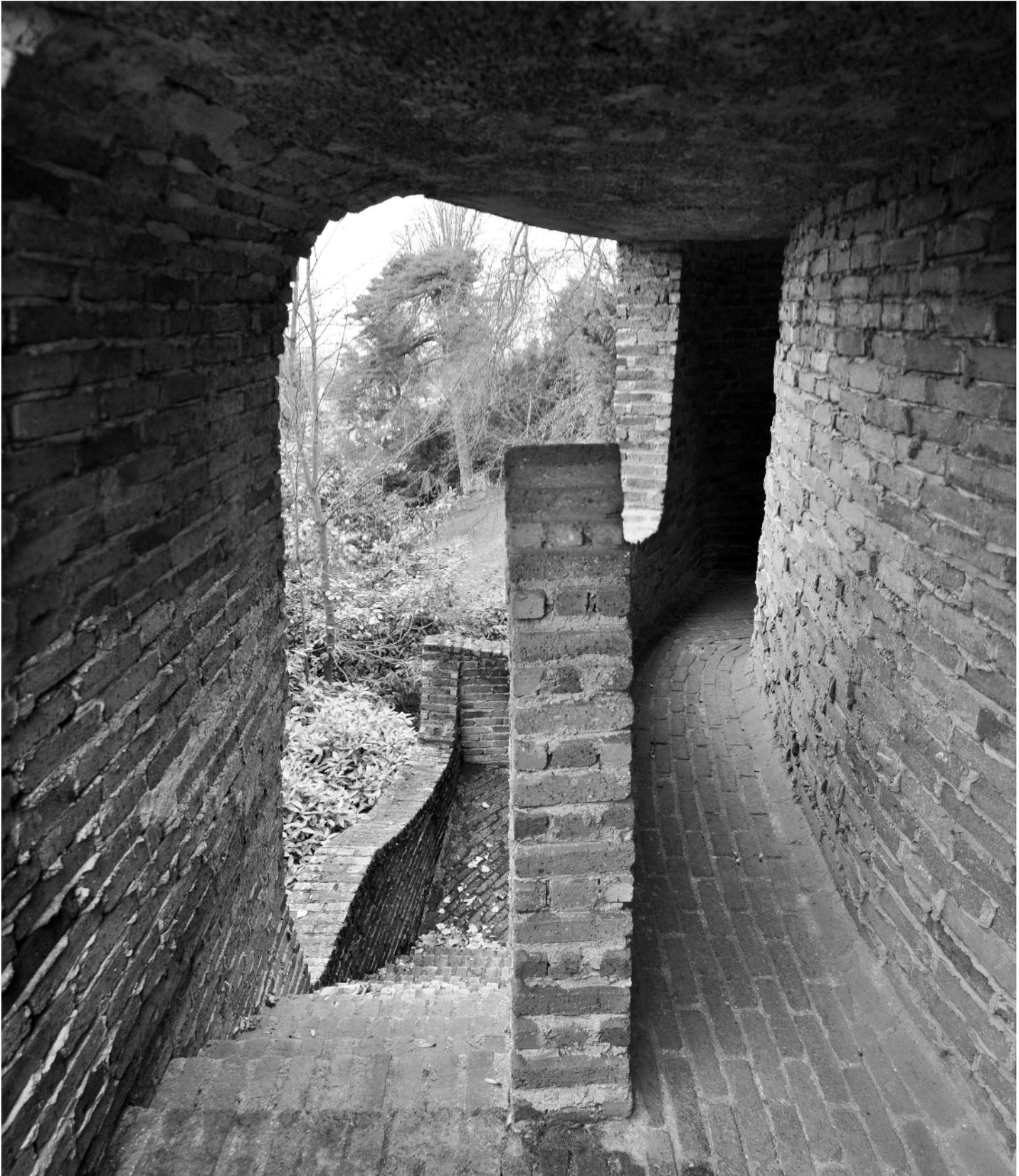
Panetsos, G. A. (2023). «Strategies of Intimacy». *A+U*, 632, 26-29.

Tamburelli, P. P. (2023). «For All the Talk about Surrealism, This Is Actually Realism». *A+U*, 632, 20-25.

Venturi, R. (1966). *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Museum of Modern Art.

Antonio Lavarello

Dipartimento di Architettura e Design
Università di Genova
antonio@studiolavarello.it



ARCHITETTURE RUPESTRI: TRE CASE DI ANDRÉ BLOC

Francesco Testa

André Bloc died accidentally in New Delhi in 1966. The Bloc death created a collective reaction of condolences and support for the artist, which was also expressed through the mainstream press.

The french artist owes much of his success, in addition to his extraordinary commitment and innate ability to read the cultural and social context, to a couple of original characteristics: his “outsider” starting point and his ambition that has been renewed for any new goal. His approach to art and architecture, that he was used to consider the same plastic arts, was spontaneous and experimental. His growing path developed with the refinement of experience and production, through interdisciplinary and human interaction rather than formal learning and academic discipline. In his cultural growth, Bloc himself recognised the impact of architecture and his masters, not least the relationship with Le Corbusier. The desire to share his vision and to animate the debate on art and architecture led Bloc to equip himself with the right tools, so he founded three famous french magazines *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1930), *Art d'Aujourd'hui* (1949-1954), *Aujourd'hui: art et architecture* (1955-1967), that -from the Thirties onwards- described contemporary architecture in a widespread and influential way.

In his more mature phase, from 1962 to 1966, André Bloc's research synthesized into prototypes of habitable sculptures, installations, and at the same time scenarios for experimental performances, located mainly in the park of his *maison-atelier* in Meudon. In the plastic composition of habitable sculptures, architecture and sculpture were combined in organic forms that evoke archaic shapes and primitive architectures. Habitable sculptures were, above all, the result of an ethical and aesthetic research, an experiment through which Bloc attempted to redefine the concept of *habitat*.

Bloc himself claimed that, by creating these habitable sculptures, he had generated spaces where light and air could penetrate through simple and complex paths. Bloc also argued that the sculpture's habitat was characterized by a continuity of visual exterior and interior through a system of interpenetration and space occupation, multiplying relationships, contrasts, and volume variations. The culmination of this experimentation was the house that André built in Carboneras.

André Bloc morì accidentalmente a Nuova Delhi nel 1966. Il coccodrillo del 10 novembre del 1966 sul quotidiano *Le Monde*, nel diffondere la notizia sulla sua scomparsa, ne celebrò la figura rimarcandone sia le qualità di personaggio poliedrico sia la prossimità ai grandi maestri dell'arte e dell'architettura.

«Nato a Oran nel 1896, ingegnere dell'École Centrale, fondò, dopo aver avuto contatti con gli architetti dell'avanguardia degli anni Trenta, la rivista "Architecture d'aujourd'hui". Prese le parti del primo architetto che conferì nobiltà al cemento, Auguste Perret, e successivamente di un altro grande innovatore, Le Corbusier. Appassionato polemist, conferì alla rivista, che diresse fino alla sua morte, una proiezione internazionale. Difese fervidamente ogni nuova idea con un ardore che poteva sembrare eccessivo per chi aveva posizione opposta. Al punto che, "Architecture d'aujourd'hui" che fu una delle prime a divulgare tutte le ricerche di architettura e urbanistica, poteva talvolta dare un'immagine un po' aberrante dell'avanguardia. Questo perché André Bloc, benché fosse oltremodo razionale era un romantico rispetto alla forma. Era un ingegnere, ma anche uno scultore e, per certi versi, un architetto. Voleva naturalmente - e questo fu una parte significativa della sua lotta - che tutto fosse una sintesi delle arti, frutto di un processo di fusione creativa dell'abilità dell'uomo di scienza e dell'intuizione dell'artista, il cui prodotto finale fosse l'architettura.»¹ (J.M., 1966: 4).

Gli artisti e gli intellettuali del suo circolo, coordinati dalla moglie Marguerite Parent, nel dicembre del 1967, gli dedicarono un numero monografico di *Aujourd'hui: art et architecture*. Questo volume ancora oggi rappresenta una preziosa testimonianza e un giusto tributo della sua fertile attività. L'artista francese deve buona parte del suo successo, oltre che allo straordinario impegno e all'innata capacità di lettura del contesto culturale e sociale, ad una coppia di caratteristiche originali: la sua partenza da *outsider* e l'ambizione, letteralmente infantile, che si rinnovava metonimicamente al conseguimento di ogni risultato.

Il suo approccio, sia all'arte sia all'architettura - che egli riteneva materia plastica al pari di scultura e pittura - è stato spontaneo e sperimentale e si evolvé con il perfezionarsi dell'esperienza e della produzione, maturando con il confronto interdisciplinare e umano più che con l'apprendimento formale e la disciplina accademica. La prima formazione di Bloc era stata quella di ingegnere chimico. Si laureò con una tesi sulle proprietà fisiche del caucciù, la cui pubblicazione costituì il primo passo della carriera di autore del giovane André. Questa produzione scientifica lo avvicinò al mondo della stampa e gli valse il ruolo di redattore di *Science et Industrie e de la Revue de l'ingénieur* (1921-1922), successivamente fondò (1924) la sua prima rivista la *Revue du Caoutchouc*.

In questa fase Bloc ebbe modo di avvicinarsi al mondo dell'arte e dell'architettura, cominciando a frequentarne l'ambiente dal quale fu culturalmente contaminato al punto che l'idea di trovare una sintesi fra le discipline figurative (Architettura, Pittura e Scultura) diventò il pensiero che lo condusse per tutta la propria carriera. A proposito del proprio percorso di crescita culturale Bloc raccontò ripetutamente quanto avessero inciso l'Architettura e i suoi Maestri. Primo fra tutti il rapporto, dalle alterne fortune, con il Maestro di Chaux de Fond: «Dal 1921, Le Corbusier fu la mia guida. Avevo solo una speranza, liberarmi dagli impegni professionali per portermi avvicinare all'Architettura e alle Arti Plastiche»² (Bloc, 1963: 25).

Il desiderio di condividere la propria visione e di animare in prima persona il dibattito sull'arte e l'architettura condusse Bloc a dotarsi dei necessari strumenti divulgativi, per cui fondò le tre celebri riviste francesi *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1930), *Art d'Aujourd'hui* (1949-1954), *Aujourd'hui: art et architecture* (1955-1967) che a partire dagli anni Trenta, fino alla sua morte, racconteranno dell'architettura contemporanea in maniera diffusa ed influente.

Quando Bloc decise di realizzare la *maison Labyrinthe*³ a Carboneras erano gli anni Sessanta. La sua ricerca formale aveva ormai preso una piega che la orientava decisamente verso il linguaggio di una plasticità pressappoco trogloditica, che rimarcava il rifiuto del controllo razionale della forma. Questo atteggiamento, squisitamente *naïf* e resistente a decenni d'influenza ideologica modernista, può essere letto sia come una ostinata opposizione all'attualità dell'epoca e ai suoi rigidi dettami, sia come un richiamo più intimo all'atto arcaico del costruire.

L'episodio spagnolo è un edificio dalle geometrie astratte e primitive che nasce e si ispira all'ambiente di vita dell'uomo e che con esso si misura, smarcandosi dai confini della disciplina architettonica. Un segno scultoreo deciso e selvaggio, consapevole dell'avversione del paesaggio al sacrificio. Capace di affrontare, senza paura, l'opposizione fisica della materia e la riluttanza verso le trasformazioni intrinseca alla pratica dell'abitare.

La maturazione del processo di definizione plastica delle forme per l'architettura che Bloc studiò fu esito di un lavoro strutturato durante tutto il periodo post-bellico, a partire dalla produzione di una serie di modelli in gesso. Minisculture che l'autore realizzava nel proprio *atelier* parigino. Le *maquette* erano dei veri e propri esperimenti scultorei che raggiungevano, in alcuni casi, la scala reale. Edifici accessibili, eppure opere emancipate dal peso della prassi tipico della progettazione architettonica. Puro esito della ricerca artistica di Bloc. Costruzioni che trovarono le proprie



**André Bloc, Claude Parent, René Sarger (ingegnere).
Habitation expérimentale a Cap d'Antibes. 1959-1962.**

ragioni nel loro valore compositivo. Spazi liberati dalle intenzioni pratiche e dalle trame del diritto.

Le maquette alla scala unitaria furono definite dall'autore *sculptures habitacles*.

I piccoli edifici erano veri e propri luoghi di sperimentazione collocati nel parco della *maison-atelier* dell'artista a Meudon. Allo stesso tempo modelli, installazioni e scenari di performance. Fra tutti gli eventi ambientati nelle *sculptures habitacles* è stato memorabile, per la precisa interpretazione del concetto spaziale sperimentato da Bloc, quello in cui William Klein girò alcune scene del film *Qui êtes-vous Polly Magoo*. Il regista allestì, nello scenario eccessivo e irrealistico prodotto da Bloc, una sfilata di moda che, rivelando il contrasto fra il clima frenetico e spietato del *backstage* e quello eccitato e divertito della sala, volle sottolineare i contrasti sociali accesi dell'epoca in relazione al lusso e alla sua produzione. Alla definizione degli accenti pesò la differenza fra il filo crudele degli abiti metallici, taglienti e surreali – prodotti da alcuni dei designer simbolo della moda parigina dell'epoca, dai fratelli Bernard e François Baschet, a Paco Rabanne, André

Courrèges e Rudi Gernreich – e la straordinaria plasticità avvolgente e tridimensionale degli spazi interni. Le *sculptures habitacles* erano spazi in cui Bloc proponeva saggi di un *habitat* astratto caratterizzato da una continuità dell'esterno visivo e dell'interno attraverso un sistema di compenetrazione e occupazione dello spazio che moltiplicava i rapporti, i contrasti e le variazioni di volume. Sul tema dell'*habitat* delle sculture abitabili Claude Parent precisò che: «il cubicolo è definito come uno spazio dove l'interno può essere utilizzato, ma che non è abitabile [...] C'è un rifiuto dell'oggetto; la percezione esiste in visioni successive camminando attraverso di essa, e da questa si deve sviluppare una sintesi mentale» (1996: 50).

Nella composizione plastica delle *sculptures habitacles*, architettura e scultura si intrecciano in forme organiche che evocano architetture primitive. Di questa sperimentazione la casa che André costruì a Carboneras fu diretta discendente. Esito di una ricerca etica ed estetica, fu un'opera attraverso la quale Bloc provò a verificare il proprio percorso autoriale. La casa, a differenza di quanto accadde per gli episodi di Antibes e San Felice di Benaco, in cui la ricerca del sito fu lunga e profonda, fu frutto di un caso. Durante una visita a Carboneras facendo una passeggiata lungo la solitaria spiaggia di *Las Marinicas*, al centro della baia, in un sistema



André Bloc, Claude Parent. *Habitation expérimentale* a Carboneras. 1966.

roccioso composto di grotte e scogli, Bloc immaginò di misurarsi con la natura nel ruolo di scultore e di realizzarvi una casa incisa, un altro esperimento plastico in scala reale (l'unico lontano dalla sua residenza parigina) che si relazionasse, libero dall'ideologia, alla natura selvaggia e rocciosa del sito. Niente citazioni, niente geometria dalle forme euclidee: solo la roccia e l'animo di realizzare un *espace sculpté*.

Oltre alle disposizioni progettuali tipiche del suo ruolo di *conseille plasticienne* André Bloc diede anche alcune disposizioni costruttive che riteneva essere coerenti con i principi generativi del progetto, a partire dal medesimo principio che pretendeva che il legame fra l'architettura ed il sito fosse il più stretto possibile. L'avvio dei lavori avvenne nel 1966, sotto la direzione di Claude Parent che riuscì a far concludere l'opera dopo circa un anno. La costruzione fu affidata ad un artigiano di Huércal de Almería di nome José Padova Díaz che insieme ai suoi figli e altri operatori locali concluse l'opera con le difficoltà insite in un progetto fuori dagli schemi come la casa che Bloc aveva congegnato. L'indicazione di base fu che l'edificio venisse realizzato solo con la materia del

luogo e delle tecniche arcaiche. Le concessioni furono minime e l'edificio fu quasi interamente realizzato in muratura di pietra mugnaia, estratta *in situ*, lavorata sul posto e allettata con malta di calce. Un modo di costruire coerente con gli intenti, un processo che adottò saperi primigeni, coltivati e trasmessi di generazione in generazione, e la cui affidabilità tecnica è la ragione stessa della sua longevità. La casa era una roccia nuova e bianchissima che, ancora oggi, emerge dalla montagna scura e naturale evocando immagini lontane nel tempo e ricorrenti nelle civiltà arcaiche del Mediterraneo.

Dell'edificio, apparentandolo con la casa sulla prateria a Norman (Oklahoma, USA) di Herbert Greene, con il centro studentesco a Otaniemi (Finlandia) di Reima Pietilä e Raili Paatelainen e con la casa senza fine di Frederick Kiesler, Bruno Zevi riconobbe il valore del metodo «più che nei risultati, sta nel riproblematizzare le metodologie progettuali, ponendole a confronto con la spontaneità dell'«architettura senza architetti», indigena e popolare» (1978).

Facendo un processo a ritroso di analisi della metodologia progettuale utilizzata per la casa labirinto di Carboneras, sebbene le fattezze dissimili possano condurre a conclusioni differenti, questa è del tutto assimilabile a quella utilizzata per le altre case che lo scultore francese realizzò per sé, oltre il perimetro de l'Île-de-France: la *Casa la Scala* a San Felice

di Benaco con Vittoriano Viganò e la *Maison Expérimentale* a Cap d'Antibes con Claude Parent.

Nel 1959, Bloc, pochi mesi dopo aver concluso il cantiere di Portese, cercò un altro lotto di terreno in Costa Azzurra. Lo stesso anno, nel mese di novembre, pubblicò un primo articolo sulla casa sperimentale di Antibes, *l'incipit* ne propone un'importante chiave di lettura: «La straordinaria posizione di cui beneficia la casa ha determinato la definizione architettonica. Questa è collocata, in effetti, sulle alture di Cap d'Antibes, su un sito roccioso che domina il mare su tre direzioni. La vegetazione è quella tipica delle coste del mediterraneo: cespugli bassi che spuntano dalle rocce e qualche pino marittimo»⁴ (Bloc, 1959: 13).

Si capisce dal testo sopracitato come il sistema orografico avesse generato l'assetto compositivo della casa e il suo posizionamento nel lotto. Una scelta senza compromessi, una sfida all'equilibrio per un progetto tutt'altro che timido e convenzionale. L'edificio non è mimetizzato nel declivio e non è realizzato con i materiali tipici del linguaggio vernacolare della Costa Azzurra, non può esserlo perché l'edificio è un'altra prova plastica che attinge direttamente dal repertorio della scultura più che da quello dell'architettura. Anche il tema del rapporto della casa col paesaggio è risolto con la libertà tipica dell'arte, l'edificio sta su un podio naturale proprio come una qualunque scultura e trova la propria relazione col paesaggio naturale tentando di sfuggirgli, riducendo al minimo i punti di contatto, dando contemporaneamente prova di autonomia e di riguardo.

«La ricerca della migliore vista panoramica ha imposto una precisa elevazione della costruzione, che insiste su un'ossatura metallica molto sincera (profili metallici a H 30 x 30). L'abitazione s'integra nel paesaggio per la collocazione dello studio incastrata nella suolo e la posizione del solaio appoggiato in falso sul pendio. Gli accessi e gli appoggi, si inseriscono più discretamente possibile nella natura, preservandone l'aspetto autentico e selvaggio del versante nel suo complesso»⁵ (Bloc, 1959: 15).

Come a Carboneras le concessioni alla falsificazione furono minime e le criticità del processo furono superate soltanto grazie alla determinazione, anche questa smisuratamente *naïf*, dell'artista francese il quale, oltre alla complessità edificatoria, dovette fronteggiare per circa sette anni grandi difficoltà anche dal punto di vista della prassi amministrativa orientata in direzione diametralmente opposta alla propria.

«S'intenda prima di tutto che il progetto che presentate, nel caso in cui ve lo lasciassimo costruire, dovrà essere il più discreto possibile e deve integrarsi nel paesaggio naturale»⁶ (Bonillo, 2011: 19).

Con queste parole il dirigente regionale dell'ufficio si rivolge ai progettisti fin dalle fasi preliminari. I toni erano chiari e la richiesta di mimesi e di utilizzo di materiali più tradizionali fu disvelata fin dalle fasi istruttorie. Nonostante le premesse cariche di ostacoli, il cantiere ebbe inizio e come prima cosa venne realizzato lo scheletro dell'edificio. Quest'azione produsse il primo contenuto sperimentale del progetto, processato secondo la metodologia più rituale per lo scultore francese: una verifica a grandezza naturale delle ipotesi progettuali che si rimodulavano progressivamente sia dal punto di vista costruttivo che compositivo. Un esperimento ardito, condotto con modalità poco ortodosse, che intersecava i temi di equilibrio statico e plastico su cui Bloc tanto amava lavorare e sul quale intervenne subito modificando le quote d'imposta dei solai, sollevandole. Alla base di questa riflessione stavano due ordini di ragioni: favorire la vista mare e produrre una migliore proporzione fra i volumi – quello basamentale e quello sommitale – mediante una ridefinizione dell'interpiano vuoto fra i due. Quello della ricollocazione dell'imposta dei solai era solo un esempio emblematico di una scelta di metodo: la realizzazione di ciascuno degli elementi costitutivi della villa era una sorta di piccola sfida artistica e tecnica in continuo aggiornamento rendendo oltremodo complesso il processo. Lo stesso Claude Parent sostenne che «contrariamente alle apparenze, tutto era complicato in questo progetto, in particolare la scala a sbalzo che nessuno sembrava essere in grado di calcolare davvero» (Parent, 1968: 62).

L'edificio di Antibes segue la realizzazione della Villa la Scala che ne costituisce la premessa per larghi tratti, in un percorso che sembra molto simile a quello per cui la sperimentazione plastica delle *sculptures habitacles* era stata la protasi della *maison Labyrinthe* di Carboneras.

Nel 1947 Vittoriano Viganò visitò Parigi per accompagnarvi il materiale destinato *Exposition internationale de l'habitation et de l'urbanisme* per conto dell'VIII Triennale di Milano. Durante questo soggiorno transalpino Vittoriano Viganò incontrò André Bloc. L'editore francese, che aveva fatto della propria capacità di lettura dei giovani talenti una delle proprie migliori attitudini, fu colpito da Vittoriano e offrì lui il ruolo di corrispondente dall'Italia per *l'Architecture d'Aujourd'hui*. L'adesione alla proposta fu entusiasta ed i rapporti fra i due migliorarono con il passare del tempo al punto che, nel 1953, Bloc decise di affidarsi a lui per selezionare il lotto nel quale, qualche anno dopo, avrebbe costruito la propria casa di vacanza in Italia. Essere stato scelto per questo incarico per Viganò fu particolare ragione di orgoglio. La richiesta veniva da un conoscitore profondo dell'architettura, da un artista sensibile che, in forza della propria rete di relazioni, avrebbe potuto scegliere qualunque altro architetto con facilità e consapevolezza.

Fin dalla fase d'incarico si riscontra un'attitudine istintiva,

così come sarà per la casa costiera francese, nella scelta del progettista. Infatti, Bloc si comportò con Viganò esattamente come aveva fatto con il giovane Claude Parent, con il quale era stretto da un legame d'affetto⁷ oltre che professionale, e al quale affidò, fra le altre innumerevoli collaborazioni, il progetto della sua casa a Cap d'Antibes.

Scegliendo Vittoriano decise di affidarsi alla sensibilità di un architetto dal quale, nonostante la poca esperienza professionale, aveva avuto dimostrazione di affinità culturale.⁸ La preferenza per Viganò sottolineò l'intenzione di costruire una residenza di vacanza che potesse essere manifestazione di uno stile di vita sobrio. La casa doveva raccontare il desiderio della semplicità e della vita quotidiana di un'intellettuale in cerca di riservatezza e contatto con la natura.

L'edificio sul lago, esattamente come quello rivierasco, doveva essere un luogo distante dalle abitudini parigine. In linea di principio un rifugio, che si avvicinasse più all'idea delle sue sculture abitabili, evocando il bisogno di un ritorno ai valori ancestrali dell'essere umano allo stato primitivo, che all'architettura compiuta e borghese della sua residenza principale, vero e proprio luogo di vita sociale e di lavoro oltre che residenza privata.

Se le premesse appaiano l'abitazione di Antibes e quella di San Felice non sono meno rilevanti le coincidenze sotto il profilo progettuale: come la casa sul Garda, anche la residenza sulla *Côte d'Azur* si articola su due livelli: un piano a destinazione d'uso domestica e uno adibito a laboratorio, collegati da un passaggio esterno a sottolineare la necessità di un confine fra l'attività e l'*otium*.

Il livello residenziale, in entrambi i casi superiore rispetto a quello dell'atelier dello scultore, ha un rapporto differente con il terreno: a San Felice la zona di soggiorno e giardino sono in continuità di quota e la porzione a monte della casa insiste direttamente sul suolo mentre ad Antibes il piano residenziale non ha alcun punto di contatto con il terreno rispetto al quale è interamente sollevato.

Se queste evidenze accostano lo schema d'impianto e il programma funzionale degli edifici. Le caratteristiche comuni di maggior rilievo, sotto il profilo compositivo e metodologico, sono la modalità d'inserimento sul versante scosceso e il carattere sperimentale del sistema strutturale che sostiene gli edifici. In entrambi i casi il contatto con il terreno è minimo, i solai e le terrazze esterne si articolano liberamente formando delle linee spezzate che sintetizzano con un tratto asciutto il principio dell'orografia naturale generando una nuova configurazione di paesaggio.

I solai in cemento, realizzati in forte aggetto da Viganò o quelli appesi alla struttura in acciaio da Parent, appaiono come elementi flottanti che creano un deciso contrasto con il ripido pendio a valle e trasferiscono l'impressione di non essere soggetti alla forza di gravità contrapponendosi all'immagine del solido fronte roccioso. Per entrambi gli edifici è

molto visibile la contrapposizione tra l'orizzontalità dei livelli funzionali e le linee dinamiche del resto degli elementi compositivi.

Questo contrasto si rafforza grazie alla caratterizzazione ostentata degli elementi di distribuzione verticale: scale e rampe. Le scale, che pur avendo un aspetto apparentemente molto diverso condividono la sezione trasversale, sono costituite da uno schema strutturale che sviluppa un unico cosciale molto solido in cemento armato dal quale sbalzano i gradini realizzati in lamiera mandorlata, piegata asimmetricamente. Questa tecnologia costruttiva, che vincola i gradini da un solo lato, genera un duplice effetto: da una parte definisce una gerarchia formale facendo prevalere la connessione lineare fra la partenza e l'arrivo mediante il cosciale in cemento, dall'altra in virtù della leggerezza dei gradini enfatizza il vuoto amplificando il sentire vertiginoso della discesa, accentuato ulteriormente dal parapetto privo di corrimano che marca la sequenza dei gradini in ferro distinguendola dalla trave in calcestruzzo e dalla sua solida continuità.

Note

1. Citazione originale: «Né à Oran en 1896, ingénieur de l'École centrale, il fonde, à la suite de contacts avec les architectes d'avant-garde des années 30, la revue *«Architecture d'aujourd'hui»*. Il y défend le premier architecte qui donna ses lettres de noblesse au béton, Auguste Perret, et plus tard un autre grand novateur, Le Corbusier. Polémiste passionné, il donna à cette publication, qu'il dirigea jusqu'à sa mort, un rayonnement international. Il défendait toute idée nouvelle avec une ardeur qui ne pouvait paraître excessive que parce qu'elle rencontrait des oppositions. Si bien qu'*Architecture d'aujourd'hui*, une des premières informées sur toutes les recherches d'architecture et d'urbanisme, pouvait parfois donner une image quelque peu aberrante de l'avant-garde. C'est que, rationaliste à outrance, André Bloc fut aussi un romantique de la forme. C'était un ingénieur, mais aussi un sculpteur et, bien sûr – situation intermédiaire – un architecte. Il voulait tout naturellement – et ce fut une bonne part de son combat – parvenir à une intégration des arts qui confondrait dans le même élan créateur le savoir-faire de l'homme de sciences et l'intuition de l'artiste, le terme étant l'architecture.» J.M. in *Le Monde* del 16/11/1966, Parigi (dir. Hubert Beuve-Méry).

2. Citazione originale: «Dès 1921, Le Corbusier fut mon guide. Je n'avais qu'un espoir, m'évader de mes besognes professionnelles pour me rapprocher de l'Architecture et des Arts Plastiques» (Bloc, 1963: 25).

3, L'appellativo "casa Labirinto" non fu dato all'edificio dall'autore, bensì dalla popolazione della cittadina andalusa, come riportato da Francisco Hernández Benzal ed esposto a seguire nella traduzione dell'autore dal testo originale. «Perché si chiama Il labirinto? È comune che nella nostra terra le cose siano conosciute con un nome diverso da quello che hanno. Questa casa, scultura, abitazione o in qualunque modo la si voglia chiamare, è stata concepita come una scultura abitabile. Ma, volgarmente, è conosciuta come il Labirinto. Questo nome risponde a un aneddoto





André Bloc. Sculpture Habitacle n. 1 a Meudon. 1962.
Scena dal film Qui êtes-vous Polly Magoo.

Nella pagina precedente:

André Bloc. Sculpture Habitacle n. 2 a Meudon. 1964.

che ha come protagonista un personaggio di Carboneras: Manuel Alonso Aguado, noto a tutti come Manuel “El Cachin”. Un giorno, mentre veniva dalla pesca da “La Cañá el Corral”, all’arrivo in città con il cugino Diego, commentò l’opera sostenendo che il lavoro che stavano facendo non aveva né testa né coda, che era “un labirinto”. Da allora, quando decisero di visitarlo, applicarono questo nome per riconoscerlo. Così lo pseudonimo “il Labirinto” ancora oggi in uso» (Benzal, 2017: 226).

4. Citazione originale: «*L'emplacement exceptionnel dont bénéficie cette habitation a déterminé le parti architectural. Elle occupe, en effet, au point haut du cap d'Antibes, un site rocheux dominant la mer dans trois directions. La végétation est caractéristique des côtes méditerranéennes: buissons bas serpentant entre les rochers et quelques pins maritimes*» (Bloc, 1959: 13).

5. Citazione originale: «*La recherche de la meilleure vue panoramique imposait une certaine élévation de la construction, qui repose sur une ossature métallique très franche (fer 30 x 30 et profilé en H à arêtes vives). L'habitation s'intègre au paysage par la disposition de l'atelier encastré dans le sol et la position de la dalle en porte-à-faux incrustée dans le roc. Les accès et les abords, taillés le plus discrètement possible dans la nature, préservent l'aspect authentique et sauvage de l'ensemble du terrain*» (Bloc, 1959: 15).

6. Citazione originale: «*Il convient avant tout que le projet que vous mettez sur pied, au cas où l'on vous laisserait construire, soit aussi discret que*

possible et s'intègre dans le paysage environnant» (Bonillo, 2011: 19).

7. «L'instabilità della sua (di Claude Parent ndr.) situazione professionale e il suo appetito per la sperimentazione hanno fatto sì che Claude Parent fosse un architetto incline alla collaborazione, anche se non ha mai messo in discussione le sfide del suo pensiero architettonico e di promozione la sua carriera. CP aveva però numerosi limiti. Come architetto creativo era costantemente alla ricerca di forme e configurazioni innovative e non passò molto tempo prima che perdesse interesse per il pensiero di solitario Schein (1927-2004) sull'urbanistica e l'approfondimento delle tecniche costruttive, e per il pensiero Situazionista e impegnato di Paul Virilio (nato nel 1932). Quello che imparò dallo scultore e direttore di rivista André Bloc (1896-1966) fu l'essere molto più produttivo. Sia come suo mentore sia come suo difensore, Bloc ha utilizzato argomenti convincenti e ha provveduto in parte alla formazione del giovane architetto. Incoraggiò la sua fibra artistica e riuscì, in una certa misura, a farne un architetto impegnato nella sintesi delle arti. In compenso, il giovane architetto iniziò a collaborare alla più famosa delle riviste di architettura in lingua francese, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, dove beneficiò di una forma di compiacimento, anche per il più modesto dei suoi progetti come l'edificio residenziale a Viroflay (1956, n.r.) che fu pubblicato. Anche quando prese le distanze da André Bloc, Claude Parent manterrà un profilo di spicco nelle riviste fondate dallo scultore» (Jeanroy, 2018: 5).

8. Dal 1956 al 1958 lui rinnovò anche il suo appartamento e cominciò con le opere di Bloc di cui è un collezionista, condizione che l'artista francese riteneva necessaria per stabilire un rapporto sia con lui, in veste di committente, sia col contesto fisico nel quale l'edificio sarebbe andato ad insediarsi.

Riferimenti bibliografici

- (1953). «Habitation d'un Sculpteur». *L'Architecture d'aujourd'hui*, 49, 28-37.
- (1954). «Les escaliers». *L'Architecture d'aujourd'hui*, 56, 80-85.
- (1955). «Habitation à Issy-les-Moulineaux». *L'Architecture d'aujourd'hui*, 62, 58-59.
- (1955). «Habitation à Meudon». *L'Architecture d'aujourd'hui*, 62, 46-47.
- (1955). «Habitation individuelle à Champigny-sur-Marne». *L'Architecture d'aujourd'hui*, 59, XXXI.
- (1955). «Habitation économique dans la région parisienne». *L'Architecture d'aujourd'hui*, 62, XXI.
- (1959). «Habitation expérimentale au cap d'Antibes : conception architecturale d'André Bloc et Claude Parent; René Sarger, ingénieur». *L'Architecture d'aujourd'hui*, 86, 12-15.
- (1962). «Structures suspendues, Structures prétendues». *L'Architecture d'aujourd'hui*, 99, 56-63.
- (1966). «Maison expérimentale au cap d'Antibes». *L'Architecture d'aujourd'hui*, 128, 20-25.
- (1968). «Habitation à Versailles: Claude Parent architecte, D. M. Davidoff, ingénieur-conseil, Fatus, aménagements intérieurs». *L'Architecture d'aujourd'hui*, 136, 82-85.
- (1975). «Les espaces de l'architect». *L'Architecture d'aujourd'hui*, 182, 1-56.
- (1991). «Le bourgeois et le militant». *L'Architecture d'aujourd'hui*, 273, 34.
- Benzal, F. H. (2017). *Historia de Carboneras*. Roquetas de Mar: Editorial Círculo Rojo.
- Bonillo, J. L. (2011). *La villa Bloc de Claude Parent: sculpture et architecture*. Marsiglia: Imbernon.
- Bonillo, J. L., Chancel, J.-M., Hayot, A., Prélorenzo, C. (1984). «Les villa de la côte d'Azur: 1920-1940 Entre modernité et régionalisme». *Le Chaiers de la Recherche Architecturale*, 14, 26-41. Marsiglia: Editions Parenthèses.
- Bloc, A. (1963). *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 106, CXXII-118
- Bloc, A. (1964). *Bloc André: De la sculpture a l'architecture*. Boulogne (Seine): Editions Aujourd'hui.
- Bloc, A. (2003). *Bloc André: Sculptures Habitacles* (Exhibition Catalogue). Parigi: Galerie DownTown.
- Bloc, A. (2008). *Architecture-Sculpture: Collections FRAC Centre et Centre Pompidou*. Orléans: HYX.
- Cogni, F. (2005). «Claude Parent, la città ribelle, The rebel city». *Domus*, 887, 68-71.
- Gueguen, P. (1965). «Andre Bloc De la sculpture à l'architecture in passant par la caverne troglodytique». *L'architecture d'Aujourd'hui*, 102, 20. Boulogne (Seine): Editions Aujourd'hui.
- Jeanroy, A. (2007). *Les maisons individuelles de Claude Parent, vues à travers les archives du FRAC*. Université François Rabelais de Tours. Tesi di Laurea (Relatore J.-B. Minnaert).
- Jeanroy, A. (2018). «Claude Parent, opponent and follower of a modernity disgrace». *Docomomo Buletin*, 55, 05-14. Parigi: Docomomo Editions.
- Massobrio, G., Portoghesi, P. (1977). *Album degli anni Cinquanta*. Bari: Ed. Laterza.
- Modena, G. (2014). *Villa La scala di Vittoriano Viganò 1956-1958*. Politecnico di Milano: Scuola di Architettura e Società - Sede di Mantova: Tesi di Laurea (Relatore R. Dulio).
- Migayrou, F. (1996). «Bloc, Parent, une architecture critique». *L'Architecture d'aujourd'hui*, 306, 4-8. Boulogne (Seine): Editions Aujourd'hui.
- Parent, C. (1996). «André bloc par Claude Parent». *Le Moniteur architecture AMC*, 74, 49-51. Parigi: Moniteur.
- Parent, C. (1968). «La maison - test d'expérimentation». *L'Architecture d'aujourd'hui*, 136, 62-63. Boulogne (Seine): Editions Aujourd'hui.
- Pedio, R. (1969). «Itinerario di Vittoriano Viganò architetto». *L'architettura. Cronache e storia*, 166, 216-246. Roma: Ed. Mancusu.
- Santini, P. C. (1975). «Incontri con i protagonisti: Vittoriano Viganò». *Ottagono*, 39, 62-63. Milano: Ed. CO.PI.NA.
- Saint-Pierre, R. (2013). *Villas en France 60-70. Préface de Dominique Amouroux*. Parigi: Norma.
- Viganò, V. (1992). *A come Architettura. Vittoriano Viganò*. Milano: Electa.
- Viganò, V. (1959). «Casa per un artista, sul Lago di Garda». *Domus*, 351, 9-27.
- Viganò, V. (1958). «Maison d'un artiste Portese Italie». *Aujourd'hui*, 20, 62-73. Boulogne (Seine): Editions Aujourd'hui.
- Zevi, B. (1978). *Enciclopedia Italiana - IV Appendice*. Roma: Treccani.

Francesco Testa

Dipartimento di Ingegneria Civile, Chimica e Ambientale
Università di Genova

testa@biundici.it



TRA DÖRFLI E GRANDS ENSEMBLES. LE CITTÀ-GIARDINO DELLE COOPERATIVE DI ZURIGO 1943-57

Giulio Galasso, Natalia Voroshilova

The garden cities built by cooperatives in Zurich between the 1940s and 1950s represent a hybrid of modernist *Siedlungen* and local ordinary houses: a naïve response to the social and technological transformations occurring on the continent. Due to their character and extent, these garden cities are a unique testament to the work of cooperatives or *Wohnbaugenossenschaften*. These spontaneously formed organizations stepped in to provide affordable housing, substituting the public institutions supporting them in this role.

Cooperatives operated according to the city's expansion plans drafted by the municipal urban planning office. This resulted in homogeneously designed garden city neighbourhoods consisting of three or four-story pitched roof volumes, with facades dotted with small square windows and wooden shutters. The linear volumes are grouped in organic ensembles dispersed in common green areas. Rather than being authorial works, these neighbourhoods represent ordinary, good-quality production, where the architect's role was to adapt established typologies to sites with different surfaces and topography. In addition to architects, cooperatives and the municipality were also involved in the design process. In those years, Zurich pursued a clear urban and social vision inspired by the garden city model, making these settlements appear more like small idyllic villages than dormitory neighbourhoods for the lower-middle class. The pragmatic common sense shared by the administration, designers, and citizens implied the use of forms established in the collective imagination rather than more experimental compositions that expressed those years' social and technological changes, as was happening elsewhere in Europe.

In recent decades, Zurich has continued to expand, and the garden cities have been incorporated into the urban agglomeration. Although they are preserved almost like islands in chaotic urban fabrics, these settlements risk disappearing among new real estate developments. Sometimes, they are densified with the addition of new volumes; other times, they are literally replaced by the same cooperatives with denser settlements. Facing their imminent transformation, this contribution aims to document the precious identity of these city fragments, a testimony to the democratic processes of Zurich's history.

Wiedikon, Friedhof Sihlfeld, Wohncolonie Im Gut, 1958.
Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

Swissair, Schwamendingen, 1961.
Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

I. Dörfli contro grands ensembles. Peculiarità delle Siedlungen zurighesi.

Molti quartieri residenziali di Zurigo come Altstetten, Affoltern, Schwamendingen, Seebach e Albisrieden sono ancora oggi fatti di piccoli edifici multifamiliari di tre o quattro piani con tetto a falde. Questi edifici sono raggruppati a formare *ensemble* “organici” dispersi nella natura (Schärer, 2017). Sebbene le composizioni possano sembrare monotone, i dettagli graziosi delle case attirano l'occhio e ricreano l'atmosfera dei vecchi villaggi svizzeri. Gli scuri di legno colorato, le fioriere sui davanzali, i coppi dei tetti spioventi con le travi di legno a vista, le ringhiere decorate dei balconi e gli ingressi finemente dettagliati con coperture leggere sono tutti elementi che ricordano i tradizionali *chalet*. È sorprendente scoprire che questi sviluppi siano stati realizzati dopo il completamento del Weißenhof di Stoccarda e in parallelo con i *grands ensembles* in Francia. Come è possibile che mentre in Europa si costruivano grandi quartieri modernisti in Svizzera si realizzassero insediamenti che, nonostante la scala, appaiono come interpretazioni *naïf* dell'architettura vernacolare?

Il saggio ricostruisce le radici e i processi dietro alla realizzazione dei quartieri città-giardino di Zurigo. Partendo dal presupposto che l'esempio zurighese è radicato nella natura plurale dei suoi processi di produzione, il saggio inizia ripercorrendo la storia della crisi abitativa, delle cooperative e dell'amministrazione di Zurigo nella prima metà del Novecento. Sono poi analizzati i quartieri realizzati tra gli anni Quaranta e Cinquanta sotto la direzione di Albert Heinrich Steiner, lo *Stadtbaumeister* di Zurigo che ha promosso un compromesso pratico tra modernizzazione e vita rurale. Il saggio si conclude infine con una valutazione dello stato di questi quartieri nella città oggi.

II. Un'alternativa al malessere della città. Le prime cooperative di Zurigo.

Le prime cooperative per abitazioni o *Wohnbaugenossenschaften* svizzere sono apparse nell'ultimo decennio dell'Ottocento, durante una fase di esplosione demografica nelle città legate all'industrializzazione e alla migrazione dalle aree rurali. Dopo una prima fase di sviluppo incontrollato sotto forma di isolati con blocchi perimetrali, nel 1898 scoppia una crisi immobiliare assieme a proteste operaie che accusano l'amministrazione per la scarsa qualità delle abitazioni. Tali manifestazioni danno vita a un movimento di riforma urbana che critica la frenesia della vita cittadina, propugnando uno stile di vita salubre, al sole e all'aria aperta proprio come nelle città-giardino che si stanno realizzando in Inghilterra e in Germania (Huber, 2020). Le idee del movimento trovano terreno fertile a Zurigo, dove

l'introduzione del primo sistema di trasporto pubblico nel 1896 rende la vita al di fuori dei centri urbani attraente non solo per i meno abbienti, ma anche per la classe media. Le abitazioni a bassa densità con giardino assurgono a nuovo ideale tanto agli occhi degli operai quanto a quelli della borghesia, che rimprovera all'eccessiva densità dello sviluppo del centro la polarizzazione delle posizioni degli operai. È in questo contesto che vengono fondate le *Wohnbaugenossenschaften* di Zurigo. Sin dall'inizio tali cooperative non si pongono solamente l'obiettivo di costruire abitazioni per le classi meno abbienti, ma anche quello di salvaguardare la qualità delle costruzioni in città e di perseguire standard alti della vita contro le speculazioni del mercato immobiliare.

Nel 1892 Paul Pflüger, membro social-democratico del consiglio municipale di Zurigo, fonda la Zürcher Bau- und Wohnngenossenschaft con l'intenzione di «costruire, vendere e gestire edifici per abitazioni e affittarli ai propri membri» (Claus, 2017: 18). Oltre a realizzare i primi complessi di case per le cooperative, Pflüger si impegna a promuovere leggi per i sussidi alle cooperative con interesse pubblico grazie a cui la città poteva concedere alle cooperative terreni edificabili a canone agevolato e prestiti con condizioni vantaggiose. Tuttavia, solo con la nomina del sindaco socialdemocratico Emil Klöti l'edilizia cooperativa passa dall'essere un fenomeno di nicchia ad avere un ruolo di primo piano nello sviluppo della città.

Negli anni tra il 1915 e il 1918 Klöti organizza il concorso internazionale di pianificazione urbana *Gross-Zürich*. Le tre proposte vincitrici delineano il nuovo futuro dell'area metropolitana non più come un agglomerato urbano denso, bensì come un insieme sparso di sviluppi abitativi decentrati e intrecciati con prati e boschi. Sebbene i progetti vincitori del concorso non dovessero essere realizzati, sono assurti a modello per lo sviluppo urbano successivo. Gli autori di due dei progetti vincitori ottengono presto posizioni apicali nel dipartimento di urbanistica: Konrad Hippenmeier come capo dell'ufficio del piano di sviluppo ed Hermann Herter come architetto della città. Assieme a Emil Klöti, i due plasmano l'evoluzione della città fino ai primi anni Quaranta. Inoltre, Hippenmeier ed Herter favoriscono la costruzione di alloggi per le cooperative come la città-giardino di Friesenberg, il quartiere di Milchbuck o gli sviluppi residenziali su larga scala tra Seebahnstrasse e Hardstrasse, promuovendo il tipo dell'abitazione immersa nel verde quale antitesi alla precedente costruzione di blocchi perimetrali densi. Nel 1934 circa quindicimila appartamenti erano già stati realizzati a Zurigo dalle oltre venti cooperative attive sul territorio (Kurz, 2007).

Sebbene fossero una novità per Zurigo, questi insediamenti sono comunque simili alla tipo del blocco perimetrale a



Schoch Rudolf, Siedlung Herrlig
 (arch. Max Aeschlimann, Armin Baumgartner,
 Allgemeine Baugenossenschaft Zürich), 1955.
 Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

corte che aveva caratterizzato le fasi precedenti dello sviluppo della città. D'altro canto, negli stessi anni si costituiscono anche alcuni insediamenti dal carattere più rurale, come il quartiere di case monofamiliari Bergdörfli e le Siedlungen Neubühl e Gwad ispirate all'International Style. Se in questa fase gli insediamenti delle cooperative continuano a riferirsi ai due modelli distinti della città e del villaggio, subito dopo emergerà un ibrido tra i due.

III. Ricostruire il Dörfli

Albert H. Steiner e le Siedlungen degli anni Quaranta e Cinquanta

Nel 1934 il territorio comunale di Zurigo raddoppia assorbendo i comuni circostanti: si rende necessaria una nuova visione urbana. Contemporaneamente si dibatte sul ruolo dell'architetto in questa fase di trasformazione: da un lato ci sono coloro – come Alfred Roth, Siegfried Giedion e Max Frisch – che sostengono che l'architetto debba avere un ruolo dominante e immaginare autonomamente gli spazi

per la nuova società, dall'altro chi – come Hans Hofmann ed Otto Senn – sostiene, invece, che il ruolo dell'architetto debba essere subordinato alle necessità della società democratica. A seguito dell'esposizione nazionale *Landi*, tenutasi a Zurigo nel 1939, il discorso architettonico svizzero devia dal percorso internazionale dei CIAM verso il *Dörfli*, il piccolo villaggio, modello abitativo a metà tra il neoclassico e il vernacolare. Si noti come, significativamente, Le Corbusier non fosse stato invitato a partecipare all'esposizione (Allensprach, 1998). L'architettura prende così una direzione di «sobrietà unita a parsimonia, avversione per l'esuberanza e la megalomania, caparbità fino alla conservazione cocciuta del tradizionale, preferenza per la solidità e l'esattezza» (Volkart, 1951: 5).

Nel 1943 Albert Heinrich Steiner prende il posto di Herter come *Stadtbaumeister*, guidando fino al 1957 quella che è stata definita l'età d'oro delle Wohnbaugenossenschaften (Schärer, 2017). Steiner promuove il concetto del *medio di qualità* con la convinzione che l'urbanistica debba sottomettersi alle consuetudini democratiche ed è a conoscenza delle teorie urbanistiche a lui contemporanee: partecipa al CIAM del 1929 a Francoforte, contribuisce alla Carta di Atene e visita le città costruite da Raymond Unwin in Gran Bretagna. Nei suoi piani si ritrovano così la zonizzazione



Schoch Rudolf, Siedlung Herrlig
 (arch. Max Aeschlimann, Armin Baumgartner,
 Allgemeine Baugenossenschaft Zürich), 1955.
 Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

funzionale e un'urbanizzazione pianificata e omogenea che segna un confine chiaro tra città e periferia. Steiner si impegna al contempo a realizzare un modello che coniughi un'urbanizzazione moderna con la necessità di presentare forme attraenti per il grande pubblico. Per la mostra *Il tuo appartamento, il tuo quartiere, la tua casa* al XIX Congresso internazionale per l'edilizia abitativa e l'urbanistica organizzato a Zurigo nel 1948, Steiner ha disegnato la pianta per una città ideale di diecimila abitanti rappresentata come una foglia tripartita. In questo modo ha reso il concetto modernista di zonizzazione funzionale comprensibile per il pubblico non specializzato.

I piani di sviluppo elaborati dall'ufficio comunale sotto la supervisione di Steiner – con composizioni organiche adattate alla topografia e alla struttura dei quartieri periferici – sono una traduzione pratica del progetto ideale appena menzionato. In questi piani piccoli volumi formano *tappeti residenziali* mentre punteggiano il territorio con una densità modesta, dando vita a un *pattern* simile a quello di un villaggio. Supportati da regolamenti che stabiliscono le proporzioni

dei volumi e le loro distanze reciproche per garantire l'accesso del sole e elevati standard igienici (Fadle, 1961), i piani appaiono in pubblicazioni come *Sozialer Wohnungs- und Siedlungsbau* di Leuenberger e Kellermüller che, in un'ottica di standardizzazione, offre una panoramica di componenti edilizi, arredi, schemi insediativi e saggi sui principi della costruzione residenziale. L'immagine del *Dörfli* è il modello di riferimento principale di questa pubblicazione che pone particolare enfasi sul rapporto tra tipizzazione e variazione.

Ammiriamo giustamente la bella uniformità dei paesaggi urbani e dei villaggi, o delle fattorie caratteristiche delle singole aree. Se possiamo parlare di una casa svizzera orientale, bernese, della Svizzera centrale, dell'Engadina, del Ticino o del Giura, ciò è possibile perché queste case ripetono certi schemi e forme individuali, in modo che vengano percepite come tipiche per l'area in questione. Nessuno pensava di progettare le finestre per tali case ogni volta da capo, ad esempio, piuttosto il maestro artigiano le realizzava secondo la sua esperienza. [...] La tipizzazione delle parti individuali per gli edifici degli insediamenti può ora essere effettuata per l'intero paese. Tuttavia, non c'è



Überbauungsstudie Altstetten und anschließende Gebiete von A. H. Steiner (Studio di sviluppo di Altstetten e delle aree limitrofe fatto da A.H. Steiner), Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

un rischio di eccessiva uniformità. Nelle mani di architetti abili, ogni insediamento ottiene la propria espressione: le case che devono adattarsi al terreno e al loro contesto, la piantumazione, la scelta dei colori e soprattutto gli spazi verdi da prevedere per l'intero sviluppo, sono sufficienti per garantire varietà nel complesso, mentre l'uniformità delle singole case crea un quadro altrettanto sereno come quello dei vecchi villaggi. (Leuenberger, 1944: 73)

Il meccanismo di espansione di Zurigo ha reso possibile l'omogeneità urbana dei nuovi insediamenti. Negli anni Quaranta e Cinquanta la visione della città proposta dalla municipalità è realizzata con la collaborazione tra enti pubblici e cooperative. A causa dell'aumento dei costi di costruzione e della dilagante carenza di alloggi le cooperative hanno un ruolo centrale nello sviluppo cittadino in questi decenni. Steiner approfitta di queste condizioni per rafforzare, a vari livelli, l'influenza dell'autorità edilizia sullo sviluppo urbano. Dal momento che le normative edilizie

e di pianificazione del cantone non hanno avuto valore vincolante fino al 1975, il comune chiede alle cooperative che i loro progetti rispettino la visione generale della città in cambio di aiuti finanziari. Alla fine, la nuova immagine della città prende forma grazie a un compromesso democratico tra le aspirazioni umanitarie delle cooperative e la visione della città perseguita dalla municipalità.

IV. Bisogna davvero demolirle? Crisi abitativa e sfide per le città-giardino

All'inizio degli anni Sessanta la popolazione di Zurigo raggiunge un picco. Ma poi, a causa di una fase di stagnazione economica, la città vive un calo demografico che è stato compensato solo di recente. Sebbene nella città risieda circa lo stesso numero di persone che vi risiedevano negli anni Sessanta, Zurigo oggi affronta una forte crisi abitativa. Una crisi paradossale che si spiega osservando come gli standard abitativi dei residenti siano decisamente aumentati mentre i nuclei familiari si siano, al contempo, ridotti di dimensione: si stima che oggi la metà degli abitanti viva solo. La legge sulla pianificazione territoriale del 2014 promuove la densificazione delle aree già urbanizzate, tra cui rientrano le *Siedlungen* costruite tra il 1940 e il 1950 con una densità



bassa che vengono così sistematicamente demolite e ricostruite. Sebbene questo processo di rinnovamento urbano – noto come *Ersatzneubau* – sia presentato dalla municipalità come l'adattamento dell'ambiente urbano esistente agli standard contemporanei di vita, esso presenta problemi di sostenibilità sociale ed ecologica, rischiando di erodere gradualmente l'identità dei tali aree.

Qualora si analizzino gli sviluppi contemporanei di Zurigo, emergono due aspetti critici che minacciano l'integrità del carattere unico della città. In primo luogo la crescente mancanza di coerenza visuale, una volta garantita da figure chiare come quella dello *Stadtbaumeister*. Nessuno può arginare davvero la frammentazione stilistica dell'architettura contemporanea a Zurigo, dove ogni architetto narcisisticamente cerca spesso di fare progetti che si distinguano dagli altri. In secondo luogo, gli elementi decorativi e le proporzioni delle case rurali sono difficili da realizzare con le tecniche e i requisiti costruttivi contemporanei. Per queste ragioni le città-giardino di Zurigo, con il loro carattere *naïf*, rimangono una preziosa testimonianza di transizione dolce verso la modernità.

Riferimenti bibliografici

- Allenspach, C. (1999). *L'architettura in Svizzera. Costruire nei secoli XIX e XX*. Zurich: Pro Helvetia.
- Claus, S., (2017). *The Impressive Development of Housing Cooperatives in Zurich*. In: Boudet, D., (ed.) (2017), *New Housing in Zurich. Typologies for a Changing Society*. Zurich: Park Books.
- Fadle, T. S. (1961). *Städtebau, Architektur und Baugesetzgebung. Untersuchung über deren gegenseitige Zusammenhänge*. Zurich: ETH Zurich.
- Huber, W., (2020). *Architekturführer Zürich*. Zurich: Edition Hochparterre.
- Kurz, D., Koch, M., et al., (2007). *Mehr als Wohnen: Gemeinnütziger Wohnungsbau in Zürich 1907-2007*. Bauten und Siedlungen. Zurich: gta Verlag.
- Leuenberger, G., et al, (1944). *Sozialer Wohnungs- und Siedlungsbau*. Zürich: Polygraphischer Verlag
- Eisinger, A. (2001). "Wenn Sie wollen, eine unglückliche Liebe" A.H. Steiner Amtszeit als Zürcher Stadtbaumeister 1943-1957. In Oechslin, W. (2001). *Albert Heinrich Steiner: Architekt – Städtebauer – Lehrer*. Zurich: gta Verlag.
- Schärer, C. (2017). *From the Disciplining of the City to the Urban Archipelago: Housing Cooperatives as an Impetus of Zurich's Cityscape*. In Boudet, D., (ed.), (2017). *New Housing in Zurich. Typologies for a Changing Society*. Zurich: Park Books.
- Volkart, H. (1951). *Schweizer Architektur*. Ravensburg: Otto Maier Verlag.

Giulio Galasso

ETH Zürich

galasso@arch.ethz.ch

Natalia Voroshilova

voroshilova.natalia.v@gmail.com



OLTRE LA LOGICA DELL'INGENUO. LA POTENZA COMUNICATIVA DEL BANALE TRA NAÏF E CO-DESIGN: UN CASO STUDIO

Federica Delprino, Omar Tonella

The urgency of activating processes for the regeneration of a territory or a community by means of participatory approaches, in places where depopulation and loss of value should be prevented by active and responsible communities, needs certain remarks regarding the intended outcomes of these interventions and the modalities of design and active involvement.

Within experiences and activities based on co-design practices, one of the greatest challenges is the necessity of achieving functional and effective outputs, even though one often has to deal with individuals without project experience; another challenge is to facilitate actions and results without influencing actively involved groups. A participatory process must not only be participatory, but above all participable: it is not enough that users intervene, but they should do so actively.

Naïve, within this framework, can be consciously used as a semantic, semiotic and design tool by those who manage and implement such processes with horizontal methodologies. Therefore, the term is deployed in its positive sense, where naïveté and the primitive become resources for the project.

The concept of naïve is then reconsidered on the one hand as a method within the participatory process, during which users are not conditioned but facilitated to express themselves spontaneously (naïve as “naïve”); on the other hand, as a communicative language when outputs are being developed and narrated through an understandable language based on archetypes (naïve as “popular”).

In this sense, within the article, the case study of the workshop *Alterego: in the footsteps of Angelo Ruga for an early summer ritual* is introduced, as a tangible experience of territorial participation and reactivation that engaged (and is still involving) various local and non-local actors. The elements included are local traditions and stories, the construction of symbols and ritual actions with, as protagonists, groups of students, local inhabitants, associations, facilitators, designers.

Casa per uccellini spaventati.

Franco Raggi con Omar Tonella e Federica Delprino.

Progetto di co-design auto costruito insieme a Luca Antonuccio, Marco Bernat, Vittorio Bresciano, Francesca Coppola, Stefano Melli, Maurizio Queirazza, Elena Sardo e la Sig.ra Livia.

Associazione Culturale Angelo Ruga.

Workshop “Alterego”, Clavesana (CN). Giugno 2023.

Foto di Federica Delprino e Omar Tonella.

Introduzione

L'urgenza di innescare processi di riattivazione di territori e comunità mediante percorsi di partecipazione, laddove lo spopolamento e la svalorizzazione dovrebbero essere scongiurati da comunità attive, ha bisogno di alcune riflessioni rispetto ai risultati attesi di questi interventi e alle modalità di coinvolgimento.

All'interno di esperienze di co-design, una delle maggiori sfide è rappresentata dalla necessità di ottenere degli output efficaci, nonostante si abbia spesso a che fare anche con soggetti senza esperienza nel campo progettuale; un'altra sfida è facilitare azioni e risultati senza però intervenire influenzando i gruppi coinvolti attivamente. Un processo di partecipazione non deve solo essere *partecipato*, ma soprattutto *partecipabile*: non è sufficiente che gli utenti intervengano, ma dovrebbero farlo in modo attivo.

Il *naïf*, all'interno di questo *framework*, può essere utilizzato consapevolmente come strumento semantico, semiotico e progettuale da chi gestisce e costruisce processi con metodologie orizzontali. Pertanto, si impiega il termine nella sua accezione positiva, dove l'*ingenuità* e il *primitivo* diventano risorse per il progetto, in quanto da una parte si sfrutta la spontaneità di chi non ha pre-costruzioni mentali per generare nuove idee creative, dall'altra ci si serve dell'atavico e della costruzione di analisi e narrazioni per archetipi al fine di rendere gli output di un processo empatici, relazionali, intellegibili a livello transculturale.

Il concetto di "*naïf*" viene allora riconsiderato da una parte come metodo all'interno del percorso partecipativo, durante il quale gli utenti non vengono condizionati ma facilitati ad esprimersi in maniera spontanea (*naïf* come "ingenuo"); dall'altra come linguaggio comunicativo nel momento in cui gli output vengono costruiti e narrati attraverso un linguaggio comprensibile basato su archetipi (*naïf* come "popolare"). In questo senso, all'interno dell'articolo, viene presentato il caso studio del workshop "Alterego: sulle tracce di Angelo Ruga per un rituale di inizio estate", un'esperienza concreta di partecipazione e riattivazione territoriale che ha coinvolto (e continua ad ingaggiare) diversi attori locali e non. Al centro vi sono le tradizioni e le storie di paese, la costruzione di simboli ed azioni rituali con, come protagonisti, gruppi di studenti, abitanti del luogo, associazioni, facilitatori, progettisti. Tale caso-studio si configura quale esempio di come pratiche collaborative di progettazione possano risultare efficaci per la riattivazione di un territorio.

Naïf, rito e strategie di co-design

I riti sono degli strumenti sociali con un'impronta *naïf*; stratagemmi con i quali le comunità possono rappresentarsi (Aime, 2019): alcuni di essi, come le feste, sono originati da movimenti popolari e possiedono intrinsecamente tale qualità. Nascendo "dal basso", costruiscono la loro estetica utilizzando elementi ordinari e banali¹, investendoli di un

significato profondo che nel tempo assume un carattere identitario, evolvendosi con lo svilupparsi dell'immaginario collettivo della comunità stessa. I rituali così diventano una fonte di ispirazione e un tool per il design, per la loro condivisione e riconoscibilità nella quotidianità delle persone. Certe abitudini sono profondamente radicate nelle esperienze quotidiane delle persone; il quotidiano è uno spazio di sopravvivenza in cui gli individui ricorrono spesso a soluzioni fai-da-te. Nate dalla necessità, queste portano con sé un'ingenuità intrinseca, oltre al funzionale e al banale, caricandosi anche di identità. Diventano espressioni di segni emblematici il cui senso codificato costituisce uno dei beni comuni a un gruppo sociale (Segalen, 2002), che dovrebbero così esprimersi nel processo ed emergere come elementi coadiuvanti e costituenti della comunità.

Tale esplorazione si allinea alla nozione di cultura materiale, dove si sfrutta il potenziale del design vernacolare in maniera progettuale. Figure di spicco come Franco Raggi, Riccardo Dalisi, Mauro Bubbico, Alexander Girard, Isidro Ferrer hanno impiegato elementi *naïf* come linguaggi focali del proprio lavoro. Inoltre, l'*Autoprogettazione* di Enzo Mari (1974) e le *Nomadic Forniture* di Victor Papanek (1973) sottolineano l'importanza di incorporare l'istintualità nel design.

In una modalità di lavoro inclusiva e partecipata, si adotta il termine "*naïf*" per connotare che, all'interno di un processo *design-driven*, si sfrutta il margine di ingenuità e genuinità di un percorso orizzontale proprio per costituire basi progettuali identitarie e condivise. In questo, anche lo scambio è fondamentale, poiché alimenta il gesto di dare e ricevere (Chimero, 2012), creando una continuità auto-alimentata. Tuttavia, il risultato non è sempre raffinato, ma spesso possiede caratteri di spontaneità grezza. Questa spontaneità è l'essenza del *naïf*, una qualità che abbraccia la sperimentazione e accetta il margine dell'imprevedibilità, parte dei processi di partecipazione che, pur con un contatto con la contingenza, non sono mai casuali se accuratamente progettati, gestiti e facilitati; sono tentativi deliberati di rigenerazione. Un approccio *naïf* diventa in questo contesto fondamentale per una strategia *people-centered*, costruendosi attorno alle scelte progettuali e ponendosi come fonte di rinnovamento, che porta a soluzioni costruite dai bisogni e dal lavoro attivo degli utenti coinvolti. Si generano anche forme di rappresentazioni oltre al visibile (Crespi, Ruffa, 2013), creando un livello empatico e comprensibile trasversalmente.

Co-design attraverso gli archetipi *naïf*: lo spaventapasseri come mezzo simbolico di co-costruzione di un *alterego* di comunità

"Alterego" è un workshop che, nella sua prima edizione, ha avuto l'obiettivo di innescare un processo di rigenerazione in un borgo dell'entroterra piemontese – Clavesana – attraverso un'operazione di recupero e riattivazione di pratiche, simboli, tradizione, ma anche materiali di scarto da realtà locali.



**Esiti del Workshop "Alterego", Clavesana (CN). Giugno 2023.
Foto di Federica Delprino e Omar Tonella.**

I destinatari e i beneficiari diretti e indiretti del laboratorio sono stati diversi: i partecipanti appartenenti alla comunità, studenti ed esperti del settore, a fianco della Associazione promotrice. Il workshop, durato cinque giorni, ma preceduto da un periodo di ricerca e collaborazione con associazioni e stakeholder, ha avuto come *fil rouge* l'indagine del rapporto tra paesaggio, oggetto e identità attraverso pratiche collaborative, partendo dallo sguardo di un autore fondamentale per il territorio. Tramite la sua pratica artistica, Angelo Ruga ha testimoniato, tra i vari temi, l'evolversi paesaggistico di un luogo, trovando nello spaventapasseri proprio *un altro se stesso*, una modalità di relazionare la propria identità con il borgo, il paesaggio, le persone (Bochicchio, 2021).

«Nelle comunità tradizionali, perlopiù caratterizzate da economie agropastorali, il ciclo delle coltivazioni genera un calendario rituale che è a un tempo religioso e secolare» (Aime, 2019: 24); questa ritualità fa comprendere la centralità dei riti di protezione destinati alle coltivazioni, fonti di sostentamento. Tra queste spicca la figura dello spaventapasseri, che incorpora caratteri tipici del simbolismo agricolo, portando

in nuce un significato di protezione del campo. L'archetipo dello spaventapasseri può essere affiancato al concetto di "spauràcchio", un «fantoccio fatto di due bastoni messi in croce, rivestito di vecchi indumenti e di stracci, che si colloca in mezzo ai campi per spaventare gli uccelli» (Treccani). Un elemento essenziale ricoperto di accessori, generalmente realizzati con materiali locali, oggetti ritrovati e spesso arricchiti da elementi simbolici propri della cultura agricola e materiale locale.

All'interno di un percorso di partecipazione durante il quale attori progettisti e i cittadini vengono messi in relazione, è fondamentale individuare degli archetipi apparentemente "banali", spesso naif, che possono essere compresi facilmente da tutte le persone, nei quali possano riconoscersi, per poi lavorare a livello progettuale su temi di affezione. Questa dinamica aiuta a introdurre tutte le fasi del laboratorio partecipato utilizzando strumenti di design calati ad hoc per il contesto. Ad esempio, nel caso dello spaventapasseri – elemento naif generatore a sua volta di naif – risulta importante perché introduce ad azioni legate a riti di passaggio e aiuta a riflettere sugli utenti e i bisogni. Così, nell'incarnare un *alterego*, questo diventa nel percorso progettuale un *personas* da costruire, oltre che punto di connessione tra persona-artefatto-paesaggio.

Nel mondo, lo spaventapasseri ha spesso incarnato un





simbolo depositario di narrazioni e significati. Il “burnig man” è un esempio di rito dove al centro dello “spazio liminoide”² si trova un allegorico fantoccio, che per la prima volta nel 1990 viene incendiato con un gesto spettacolare dando inizio ad una nuova stagione desertica (Bilancioni, 2023). Anche nella mostra *Scarecrow*, con Enrico Leonardo Fagone, Enrico Baleri, Chris Bangle³, Valerio Cometti, Elio Fiorucci, Ruggero Giuliani e Tobia Scarpa, nel 2011 si è dato vita a una serie di reinterpretazioni creative e su diverse scale dell’archetipo. Il concetto di spaventapasseri è in maniera transculturale un elemento per “scacciare” e “scongiurare” un ipotetico nemico. In Mauritania è uso posizionare delle pietre in maniera antropomorfa per tenere lontani gli sciacalli dal bestiame. La costruzione di questo archetipo è inoltre peculiare perché proprio legata al vincolo corporale. Per questo motivo, è stato invitato all’interno delle attività laboratoriali di “Alterego” Franco Raggi. Il suo approccio radicale e provocatorio lo rende una figura centrale nell’esperienza Global Tools, nel celebrare “il corpo e i vincoli” con l’esplorazione creativa e interazione tra i corpi, le persone e l’ambiente (Borgonuovo, Franceschini, 2018).

Allo stesso modo, gli obiettivi e la metodologia nelle fasi del laboratorio di co-design si basano sulla narrazione e progettazione a partire da archetipi nati dalla connessione tra la comunità e le sue radici, inaugurando – secondo tradizioni

e iconografie che permeano il luogo – un rito di passaggio e di protezione che unisca passato e presente, attraverso atti di celebrazione e di raccolta della comunità. Questo passaggio risulta fondamentale in quanto incarna pienamente l’approccio del designer-facilitatore che progetta azioni collaborative a partire da caratteristiche specifiche di un ambiente, in base anche alla sua antropicità e, da questa, agli artefatti in cui si può identificare.

Fasi ed esiti: progettare e co-progettare artefatti

Esperienze di progettazione collaborativa risultano efficaci quando, accanto a ciò che si crea a partire dalla diversità dei partecipanti, si costituisce una struttura che aiuti a formare una comunità progettante, a stabilire tempistiche, a tenere sotto controllo le fasi di ideazione e prototipazione degli artefatti, creando equilibrio tra creatività e progettualità.

Per questo il workshop citato, come altri, presenta fasi fondamentali che si ripetono in un *framework* in diverse tappe, attraverso azioni e metodologie secondo: I) *icebreaking* e *community building*; II) esplorazione del luogo e analisi; III) analisi semiotica e fotografica dello spazio; IV) avvicinamento al tema e *brainstorming*; V) attività di propriocezione; VI) raccolta di materiali e autocostruzione; VII) allestimento del paesaggio; VIII) costruzione multimodale e finalizzazione di artefatti; IX) costruzione del rito; X) allestimento e attivazione di comunità; XI) evento. Queste fasi costituiscono una



struttura fondamentale che, a prescindere dalle tematiche, può essere applicata ad azioni partecipative.

Gli esiti possono essere di natura immateriale e materiale. Ad esempio, per quanto riguarda il workshop “Alterego”, questo ha generato una nuova ritualità, una festa di cui è stata prima edizione e che si ripeterà con cadenza annuale, con un allargamento della rete di attori del territorio a livello internazionale, coerente con l’obiettivo di attivare dei momenti di aggregazione e continuità. L’approccio critico sugli spaventapasseri come input naif e rituale ha maturato un’interpretazione del tema che è scaturita in azioni e artefatti. In primis, gli spaventapasseri autocostruiti con materiali raccolti dalla comunità, disseminati lungo un percorso simbolico il cui esito era la piazza, costellata di manifesti, per poi passare nella “Casa dello spaventapasseri”. Inoltre, c’è stata la reinterpretazione collaborativa della celebre *Tenda Rossa* di Franco Raggi, che è diventata una “Casetta per uccelli spaventati”. Questa è divenuta così un rifugio e non più un oggetto per scacciare, assurgendo inoltre a manifesto critico, come artefatto ad uso spirituale (Mendini, 1974) e contemplativo. La tenda è stata co-costruita, co-dipinta e co-progettata utilizzando solamente oggetti di recupero, le competenze di cucito sono state messe a disposizione da alcune abitanti ed insegnate ai partecipanti.

Conclusioni e futurabilità

La conduzione delle comunità in uno spazio liminale, quindi di transizione e confine, favorisce l’espressione libera dei partecipanti, guidati da progettisti e facilitatori a finalizzare l’atteggiamento *naif*. Anche un atteggiamento più ingenuo e non abituato alla progettazione diventa così intellegibile e applicabile a livello progettuale, grazie ad una matrice persone-luoghi-identità che si può applicare a processi collaborativi con obiettivi di rinnovamento e rigenerazione.

Avere come riferimento *tool* progettuali e archetipi risulta fondamentale. Nel caso di “Alterego”, il processo ha generato un *canva* sperimentale per raccogliere storie, memorie e simboli, consentendo l’analisi del luogo attraverso Storie di paese, Usanze e tradizioni, Luoghi Funzioni e significati, Riti e rituali di paese, Oggetti e simboli. Questo modello supporta la ricerca e la progettazione, incorporando un approccio *naif* con ripetibilità e concretezza, ed è stato poi applicato ad altri percorsi di partecipazione.

È utile, nei processi di co-design, conservare con preziosità i punti di vista di ogni partecipante, abbracciando un processo naif nell’ispirazione e nei medi utilizzati ma non nella progettazione dell’esperienza. Quest’ultima, infatti, per ottenere risultati basati su moti e bisogni reali ma che possano raggiungere una complessità progettuale, hanno bisogno di una struttura e fasi chiare, in cui vengono impiegate le *skill* di designer-facilitatori ed esperti in relazione con quelle di ogni persona coinvolta nel processo. Lasciando aperte le possibilità di progettazione in maniera controllata, si possono ottenere output vari ma tutti coerentemente identitari.

Note

1. Il “banale” viene inserito rivendicandone una accezione positiva, non quindi come scontato o prevedibile, ma come qualcosa di semplice e reperibile facilmente che può essere così rivalorizzato diventando materiale progettuale potenzialmente intellegibile e comunicabile in maniera trasversale.
2. Victor Turner differenzia i concetti di “liminale” e “liminoide” all’interno del ragionamento sui riti di passaggio.
3. Chris Bangle, designer statunitense, rappresenta un *link* interessante in quanto ha ideato il progetto *Big Bench Community Project*, con installazioni diffuse in Piemonte e in tutto il mondo, e vive e lavora proprio a Clavesana. Durante la giornata finale di restituzione ha partecipato visitando il percorso e interagendo con gli artefatti.

Riferimenti bibliografici

- Aime, M. (2019). *Comunità. Il mulino*: Bologna.
- Bilancioni, G. (2023). *Lutto sfrenato. Estasi ed eccesso al Burning man*. In Ghiraldini, A., Toson C., Velicogna, C. (eds), *Festa! La rivista di engramma*, 200. Venezia: Edizioni engramma, 77-94.
- Bochicchio, L. (2021). *Angelo Ruga: Sulla soglia del labirinto - on the threshold of the labyrinth*. Pistoia: Gli ori.
- Borgonuovo, B., Franceschini, S., (eds.), (2018). *Global Tools: Quando l’educazione coinciderà con la vita, 1973-1975*. Roma: Nero Editions; Istanbul:SALT.
- Chimero, F. (2012). *The Shape of Design*. Minnesota: Shapco Printing.
- Crespi, L., Ruffa, F. (2013). *La rappresentazione dell’interno come visione del mondo*. In AAVV (ed), *Verso l’era post-digitale. Disegnare il progetto, tra design e architettura*. Giornata di studi a cura dell’URD Design Representation, Politecnico di Milano. Milano: Maggioli, 17-23.
- Mari, E. (2015). *Autoprogettazione?*. Mantova: Corraini. [I edizione 1973].
- Mendini, A. (1974). «Oggetti a uso spirituale». *Domus*, 535, 45-47.
- Lanzardo, D. (1997). *Spaventapasseri - Lo struccione divino*. Milano: Editoriale Giorgio Mondadori.
- Hennessey, J., Papanek, V. (1973). *Nomadic furniture*. New York: Pantheon Books.
- Segalen, M., Zattoni Nesi, G., Natali, C. (2009). *Riti e rituali contemporanei*. Bologna: Il Mulino.

Federica Delprino

Dipartimento di Architettura e Design
Università di Genova
federica.delprino@edu.unige.it

Omar Tonella

Dipartimento di Architettura e Design
Università di Genova
omar.tonella@edu.unige.it



UN PONTE TRA ECCEZIONALE E QUOTIDIANO. GIARDINI IMPROBABILI NEGLI SCENARI DI CONFLITTO

Francesca Coppola

In a *ma'abarah*, a tent camp for immigrants, a family transformed their 'model tent' into a cosy shelter. The mother determinedly added clear curtains, flower pots, lampshades, cleaned up the area and threatened anyone who littered. The 'tent' became more than just a shelter; it was the family home.

This paper discusses the art of cultivating unusual spaces during times of war, such as during the world wars, from soldiers' trench gardens to civilian participation in the *War Gardens* and *Victory Gardens*. Various political figures such as Eleanor Roosevelt actively promoted food self-sufficiency and the creation of spontaneous gardens. In Italy during the Second World War, the fascist regime transformed public gardens into community gardens. These gardens, in a setting of majestic architecture celebrating the regime, emerged as extraordinary, in stark contrast to the presence of cultivated fields, almost normalising a unique historical era. Today, the Fenway Victory Garden in Boston survives as a connection between past and present. With forms that oscillate between the elegant and the communal, these gardens reflect the community's ongoing engagement with nature and history. Their ephemeral aesthetic identifies them as places of escape, demonstrating that in extraordinary contexts, human beings seek creative solutions to reconnect with everyday life. In all places and times, gardens endure as a means of hope, relentlessly seeking normality and connection to everyday life.

**Victory garden nel giardino della scuola per bambini sulla First Avenue, New York. Fotografia di Edward Meyer. Giugno 1944.
Library of Congress Prints and Photographs Division Washington.**

Li portò in una ma'abarah, un campo di tende per immigrati. Nel giro di due settimane, la loro era una "tenda modello". Con grande meraviglia di papà la mamma appese delle tende chiare, sistemò vasi di fiori, cucì dei paralumi e ripulì dalle erbacce, zappò e piantò, controllando il pezzo di terreno circostante e minacciando "i bastardi che gettavano la loro immondizia ovunque". "È solo una tenda, Inès", disse lui cercando di farla ragionare. Lei non voleva sentire ragioni. "Può anche essere una tenda, ma per adesso è la nostra casa."
(Matalon, 1998)

Nella Bibbia, precisamente nei libri di Isaia e Geremia, la parola "ma'abarah" compare diverse volte col significato di ponte sopra un fiume di acque profonde o tra montagne (Dominitz, Lurçat, 2003), un mezzo di connessione necessario all'uomo per superare una difficoltà. Quando tra il 1948 e il 1950 circa quattrocentomila immigrati arrivarono in Israele i *ma'abarot* (plurale di ma'abarah) assunsero un significato diverso, ossia quello di campo in transito, una soluzione di permanenza provvisoria prima di poter accedere alle Nation-building e State-building, le ventisette nuove città di sviluppo costruite soprattutto nelle zone periferiche e di confine in Israele. Nonostante la vocazione transitoria e le condizioni disperate (spesso cintati da filo spinato e sorveglianza armata) all'interno dei ma'abarot, i residenti iniziarono a coltivare piccoli orti e giardini attorno alle tende del campo quasi a sfidare l'aridità umana e del paesaggio circostante. Il semplice atto di coltivare orti improbabili, in completa disarmonia con il paesaggio, auto-costruiti, rappresentava una sfida da parte degli immigrati, non solo alle circostanze materiali avverse in cui si trovavano, ma anche alle autorità israeliane che li avevano collocati in quelle condizioni (Rossetto, 2011).

Il giardino dei *ma'abarot* diventa il ponte evocato dalla Bibbia, un legante fisico e spirituale tra la realtà comune e l'eccezionale, una connessione vivente col sentirsi a casa. Questi giardini, con la loro semplicità disarmante, diventano opere *naïf* a cielo aperto, un modo di dichiarare la propria umanità anche in circostanze avverse, incarnando di fatto la speranza di ritrovare il proprio luogo nel mondo. In situazioni straordinarie, il giardino si trasforma in un mezzo per riconnettersi al quotidiano quasi a ribadire il diritto intrinseco alla vita.

L'arte di coltivare spazi inusuali durante o dopo periodi di conflitto ha radici profonde e approda nell'epoca moderna con la Prima Guerra Mondiale, dove è possibile trovare i cosiddetti *trench gardens*, ovvero giardini e orti di trincea. In queste fasce coltivate i soldati impegnavano le loro forze nella creazione di giardini come risposta ai loro bisogni

essenziali, non soltanto fisiologici, ma soprattutto psicologici: questi giardini incarnavano il profondo desiderio di ritrovare la quotidianità della loro casa (Helphand, 2006). Durante la Prima Guerra Mondiale, i paesi coinvolti nella guerra affrontarono problemi di approvvigionamento alimentare a causa della distruzione delle coltivazioni e delle risorse agricole. Per affrontare questa situazione, i governi incoraggiarono la popolazione a coltivare i propri orti e giardini per produrre cibo fresco e ridurre la pressione sul sistema alimentare nazionale. Questi giardini negli Stati Uniti furono chiamati *War Gardens*. Nel febbraio 1917, con l'entrata degli Stati Uniti nella Prima Guerra Mondiale, il presidente Woodrow Wilson incoraggiò la popolazione a piantare orti come parte dello sforzo bellico. La National War Garden Commission fu fondata per promuovere questa iniziativa, educando gli americani sull'importanza di utilizzare terreni inutilizzati per coltivare cibo e conservare le eccedenze. Questi periodi di attenzione nazionale agli orti hanno contribuito a cambiarne la percezione: da semplici fonti di cibo a elementi ornamentali, portando a una maggiore considerazione delle possibilità decorative degli orti da parte delle persone.

Sebbene alcuni immaginavano i giardini di guerra come terreni maltenuti e piantati solo con patate, in realtà, la maggior parte delle persone coltivava una vasta gamma di verdure, e alcuni tentativi furono fatti per rendere i giardini di guerra più ornamentali simili a giardini fioriti formali. Nel gennaio 1918, l'architetto paesaggista Leonidas Willing Ramsey scrisse un articolo intitolato *Rendi attraente il tuo giardino di guerra*, sottolineando che non c'era motivo per cui un orto non potesse essere attraente, contrastando l'associazione negativa tra giardini e l'immagine di vicoli di barattoli di latta e discariche.

La progettazione dell'orto suggerita da Ramsey era geometrica e di stile barocca, un orto formale e ordinato, schermato dalla vista dei vicini.

Tre mesi dopo in un altro articolo intitolato *Fiori per il giardino in tempo di guerra*, la paesaggista Elizabeth Strang non vedeva alcun motivo per «rinunciare al piacere dei fiori nei nostri giardini solo perché l'attività abituale è diretta alla produzione alimentare» riportando nella rivista cinque progetti ispirati allo stile della paesaggista Jertrude Jekyll.

Al contrario di quello proposto da Ramsey, l'orto proposto dalla paesaggista Strang era organizzato in grandi masse irregolari e naturalistiche, abbandonando lo schema rigido e dando invece maggior risalto alla progettazione del colore, alla convivenza in questi bordi misti di specie edili ed ornamentali (Pennington, 2002). Questa estetica *naïf* non solo si adattava perfettamente alla realtà spontanea e improvvisata dei giardini di guerra, ma sottolineava anche una sorta di ribellione contro le aspettative convenzionali di ordinamento e controllo.



**Victory garden nella tenuta di Charles Schwab, New York.
Fotografia di Howard R. Hollem. Giugno 1944.
Library of Congress Prints and Photographs Division Washington.**

Negli Stati Uniti, durante la Seconda Guerra Mondiale, i *War Gardens* divennero noti come *Victory Gardens*. Anche in questo caso l'obiettivo era coinvolgere attivamente la popolazione civile nella produzione alimentare, liberando risorse agricole per supportare lo sforzo bellico. Questi giardini erano destinati a contribuire alla sicurezza alimentare nazionale, permettendo ai cittadini di coltivare le proprie verdure, frutta ed erbe aromatiche. I *Victory Gardens* erano presenti ovunque: nei cortili delle case, nei parchi cittadini, sulle terrazze degli edifici e addirittura sui tetti. L'obiettivo era coltivare cibo in modo diretto e autosufficiente. Questi giardini non solo fornivano un contributo significativo alla produzione alimentare, ma avevano anche un impatto psicologico positivo sulla popolazione. Partecipare attivamente alla coltivazione del cibo dava alle persone un senso di contributo allo sforzo bellico e di solidarietà. Una delle promotrici maggiori di questi orti di guerra fu Eleanor Roosevelt che ebbe un ruolo significativo nella promozione dei *Victory Gardens* durante la Seconda Guerra Mondiale. Nel 1943 la First Lady degli Stati Uniti, inaugurò un *Victory Garden* proprio sul prato antistante la Casa Bianca. Tuttavia

i Roosevelt non furono i primi a introdurre un giardino nella residenza presidenziale. Durante la Prima Guerra Mondiale, Woodrow Wilson fece pascolare le pecore sul prato meridionale come soluzione per evitare la falciatura, pratica ripresa nel 2009 da Michelle Obama con la piantumazione del "White House Kitchen Garden" nel 2009. Attraverso i suoi discorsi radiofonici, articoli e partecipazioni a eventi pubblici, esortò i cittadini americani a dedicare parte del loro tempo e spazio all'orticoltura per aiutare a garantire la sicurezza alimentare del paese. La Roosevelt sottolineò l'importanza di ridurre la dipendenza dagli approvvigionamenti alimentari commerciali e di produrre localmente il cibo necessario. La sua partecipazione attiva nella promozione dei *Victory Gardens* contribuì a sensibilizzare la popolazione sull'importanza di questa iniziativa ispirando molte persone a unirsi allo sforzo nazionale di autosufficienza alimentare.

Anche in Italia, durante la Seconda Guerra Mondiale si assistette a una straordinaria organizzazione di coltivazioni urbane. Il regime fascista decise di trasformare i giardini pubblici in terreni coltivabili, e Roma si distinse come una delle città italiane più ferventi in questo sforzo. Come per gli Stati Uniti la motivazione alla base di questa iniziativa era l'urgente necessità di migliorare l'approvvigionamento



Victory garden situati di fronte al municipio di San Francisco durante la Seconda Guerra Mondiale. 1943. San Francisco History Center, SF Public Library.

alimentare delle famiglie, cercando di fronteggiare la carestia imposta dalla guerra (Albinati, 1997). Velocemente la Capitale vide ogni spazio verde a sua disposizione trasformato in un orto, dalla più modesta aiuola ai grandiosi Fori Imperiali, da Piazza Venezia a Castel Sant'Angelo, e persino le sponde dell'Aniene. Questi orti apparivano ancor più *naïf* se inseriti nel contesto di un paesaggio urbano dominato da imponenti architetture che celebravano la grandezza del regime, mentre nel contempo si estendevano campi di cavoli e broccoli, quasi a normalizzare questa particolare epoca storica.

Ad oggi non esistono molti giardini di guerra sopravvissuti ma tra questi possiamo citare un *Victory Garden* all'interno del *Back Bay Fens*, un parco situato nel quartiere Fenway di Boston. Il progetto venne ideato attorno al 1870 da Frederick Law Olmsted e Calvert Vaux. Il *Back Bay Fens* fa parte del sistema di verde urbano chiamato *Emerald Necklace*: una serie di parchi collegati tra loro che si estendono a traverso la città di Boston. La bellezza e la singolarità di questo sistema di parchi parte da una grande visione dei

progettisti, aree verdi studiate non solamente per collegare zone periferiche a zone centrali della città ma per sollevare la popolazione «mali dell'epoca»:

Envisioned as a cure for the social ills of the time, the park system became a refuge, providing picturesque scenery and passive tranquillity¹ (Olmsted, 2015: 23).

L'ambizione era quella di intendere il parco come strumento di miglioramento sanitario e sociale (Eisenman, 2013). Il *Back Bay Fens* rappresentava una costruzione molto complessa, con disposizioni speciali per i servizi igienici, il controllo delle inondazioni, il paesaggio naturalistico e la circolazione veicolare. Nel 1895, il *Back Bay Fens* fu completato e piantato con una selezione accurata di erbe, arbusti e alberi idrofilo tolleranti alla salsedine, creando un'amenità pubblica all'interno del sistema di parchi interconnessi di *Emerald Necklace*. (Masoud & Holland, 2021). Il parco negli anni subì diversi interventi di ripristino e conservazione del progetto realizzato da Olmsted ma nonostante ciò questo accogliente spazio verde svolge la sua funzione di connessione tra le persone e la natura, esattamente come aveva immaginato l'architetto paesaggista Frederick Law Olmsted oltre cent'anni fa durante la sua progettazione. Oggi la porzione dei *Victory*



Vista panoramica de The Fens e del Boylston Street Bridge. Circa 1887. Wikimedia Commons.

Garden si estende su sette acri, dove ancora vengono curati con dedizione da una comunità di quasi cinquecento giardinieri provenienti da ogni quartiere di Boston. Essendo il Giardino della Vittoria più antico e il più grande negli Stati Uniti, i *Fenway Victory Gardens* non sono soltanto un luogo per coltivare orti, ma anche uno spazio che accoglie giardini floreali, un orto comunitario di erbe aromatiche, un giardino accessibile, un apiario e un vivaio. Il *Back Bay Fens* è una mescolanza eclettica di giardini formali, informali e comunitari (Fenway Garden Society, 2023).

Pur essendo la maggior parte degli orti di guerra guidata da dettagliate istruzioni, fornite attraverso manuali e libretti, la loro realizzazione sfociava spesso in una personalizzazione spontanea. Infatti nonostante la rigidità delle direttive tecniche che comprendevano la selezione di varietà, la rotazione delle colture, la concimazione e le strategie contro i parassiti, l'estetica *naïf* che emergeva da questi giardini rivelava un'identità unica. Questo processo di personalizzazione trasformava gli orti in luoghi di evasione e rifugio, sottraendoli alla mera funzione di simboli di controllo ed efficienza.

La ricerca di un equilibrio tra forma e spontaneo, costituisce un tema costante nella discussione del progetto di paesaggio, rappresentando un dibattito ancora aperto. In una nota del 1938, Garrett Eckbo si interrogava: "Perché è importante dichiararsi *formali* o *informali*? Che cosa accade con gli ampi intermedi compresi tra queste due definizioni?" (Brown, 2000). Eckbo sosteneva che l'armonia poteva essere raggiunta integrando nel progetto di paesaggio la precisione della geometria con il disordine generato dai sistemi naturali (Metta, 2008). Un esempio emblematico di progetto che fonde spontaneità e forma è rappresentato dalla Colonia Agricola di Nærum (1948-9) ideata da Carl Theodor Sørensen. Questi orti urbani abitati si compongono di cinquanta lotti ovali, ciascuno delle dimensioni di 25 x 15 metri, delimitati singolarmente da una siepe di ligustro e biancospino. Nonostante la ripetizione nella forma, la potenza del progetto si manifesta nella personalizzazione di ogni orto da parte del suo proprietario, che poteva, ad esempio, decidere liberamente la posizione dell'entrata. Mentre tra le siepi gli orti assumevano un'identità unica, riflettendo la personalità di chi li curava, gli spazi pubblici intermedi – generati dagli interstizi tra lotti – conferivano al luogo una marcata coerenza formale.

Dai giardini di guerra fino alla coltivazione di orti collettivi si evidenzia un'importante dualità tra l'imposizione formale



del progetto e la spontaneità che emerge dal processo collettivo di coltivazione. Questi giardini, nati in contesti di conflitto come risposta alle necessità alimentari, hanno trascorso il loro scopo primario, diventando di espressioni di creatività e autodeterminazione. Nel contesto più ampio, la ricerca di un equilibrio tra forme progettuali e elementi informali-spontanei riflette il costante dibattito nella progettazione del paesaggio. La tensione tra ordine e spontaneità si configura come un terreno fertile per la creazione di identità, dove l'inaspettato e il *naïf* diventano veicoli per esprimere la nostra connessione con lo spazio. Nell'abbracciare il *naïf*, riconosciamo che nell'inaspettato si genera qualcosa di nuovo, contribuendo a definire la nostra identità e appartenenza. La progettazione del paesaggio, ancorata a questo principio, diventa un atto di autoespressione e di connessione autentica con il nostro modo di abitare. La sfida di Garrett Eckbo nel definire gli ampi intermedi tra formalità e informalità rimane una provocazione fondamentale per gli attuali progettisti, suggerendo che forse è proprio in questi spazi indefiniti che possiamo scoprire la vera natura del nostro rapporto con l'abitare il paesaggio.

Victory garden nel giardino della scuola per bambini sulla First Avenue, New York. Fotografia di Edward Meyer. Giugno 1944.
Library of Congress Prints and Photographs Division Washington.

Note

1. Traduzione: «Immaginato come una cura per i mali sociali dell'epoca, il sistema dei parchi divenne un rifugio, fornendo scenari pittoreschi e una tranquillità diffusa».

Riferimenti bibliografici

Albinati, E. (1997). *Orti di guerra*. Roma: Fazi.

Beveridge, C. E. (2009). *Mount Royal in the Works of Frederick Law Olmsted*. Montréal: Ville de Montréal. Disponibile in: https://www.mcgill.ca/urbanplanning/files/urbanplanning/mount_royal_in_the_works_of_frederick_law_olmsted.pdf.

Brown, J. (2000). *The Modern Garden*. Londra: Thames & Hudson.

Dominitz, Y., Lurçat, P. (2003). «Les Ma'abarot et les efforts d'Israël pour intégrer les nouveaux immigrants des pays arabes». *Pardès*, 34(1), 257. Disponibile in: <https://doi.org/10.3917/parde.034.0257>.

Eisenman, T. S. (2013). «Frederick Law Olmsted, Green Infrastructure, and the Evolving City». *Journal of Planning History*, 12(4), 287–311. Disponibile in: <https://doi.org/10.1177/1538513212474227>.

Fenway Garden Society, inc. (2023). OPEN GARDENS, “Fenway Victory Gardens” [Online]. Disponibile in: https://fenwayvictorygardens.org/wp-content/uploads/2023/08/Open-Gardens-2023_brochure.pdf.

Helphand, K. I. (2006). *Defiant gardens: making gardens in wartime*. San Antonio, Tex.: Trinity University Press.

Kaliss, G. (2015). «Three Olmsted “Parks” That Weren't: The Unrealized Emerald Necklace and Its Consequences». *Historical Journal of Massachusetts*, 43(1), 40–61.

Masoud, F., Holland, E. (2021). «Landscape architecture is resilient design: Enduring strategies and frameworks adapted from the Olmsted Office». *Journal of Landscape Architecture*, 16(3), 50–65. Disponibile in: <https://doi.org/10.1080/18626033.2021.2046769>.

Matalon, R., Weinstein, M. (1998). *The one facing us*. New York: Metropolitan Books.

Metta, A. (2008). *Paesaggi d'autore: il Novecento in 120 progetti*. Firenze: Alinea.

Olmsted, F. L. (2015). Public parks and the enlargement of towns. In LeGates, R. T., Stout, F. (eds), *The City Reader*. London: Routledge.

Pennington, S., Easterling, A. C. (2002). *Feast your eyes: the unexpected beauty of vegetable gardens*. Berkeley: University of California Press (in association with Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service).

Rossetto, P. (2011). «Coltivare il margine. Defiant gardens e campi di transito». *Lo Squaderno*, 20, 25–28.

Thompson, J. T. (2013). Emerald Necklace Parks as Common Properties. In Digital Library of the Commons, *Commoners and the Changing Commons: Livelihoods, Environmental Security, and Shared Knowledge, the Fourteenth Biennial Conference of the International Association for the Study of the Commons*. Japan.

Francesca Coppola

Dipartimento di Architettura e Design
Università di Genova
francesca.coppola@edu.unige.it



UN PALAIS IMAGINAIRE ALL'ORIGINE DELLA MAISON PASSIONNANTE

Daniele Panucci

This paper focuses on the influence of the naïve and brut architecture realized by Facteur Cheval (1836-1924) in Hauterives, Drôme, on the Situationist project carried out by Asger Jorn (1914-1973) in Albisola, through the Danish artist's writings, his readings, and the international critical literature.

The house with garden in Albisola is, first of all, a visual manifesto of the artist's ideas, responding to the purpose of contrasting the rampant Corbusian modernism with an irrational, wild and chaotic architecture, through which achieve the synthesis of the arts and the fusion of art and life.

With the help of the Albisolese worker Umberto Gambetta, Jorn carried on his free and anarchic project continuously from 1957, the year of the founding of the Situationist International, until 1973, the year of his death, leaving his friend "Berto" – an «amateur professionnel» – to continue to live in and freely modify that poetic and harmonious "shred of Eden" that was programmatically imperfect.

Jorn's villa – since 2014 open to the public as the Jorn House Museum and now also as a specialized research center – became the subject of a book, the only document left by the artist about it: *Le Jardin d'Albisola*. Published by Ezio Gribaudo for Fratelli Pozzo's "Edizioni d'Arte" series in 1974, the volume consists mainly of photographs of the garden, the perfect setting for the ceramic sculptures made by the Danish artist in local manufactures, and it is accompanied by texts by Alberico Sala and Guy Debord.

It will be the charismatic leader of the Situationist International who will recognize in the baroque, spontaneous and Dionysiac architecture built by the letter carrier Cheval the inspiration for Albisola's «maison passionnante» and who will inscribe Cheval and Jorn's passionate works in the same strand of research, marked by the necessity of a return to an autonomous, free, and imaginary micro-universe.

Situata sulle prime alture di Albissola Marina, Casa Jorn offre la più incredibile e stupefacente esperienza di un ambiente naturale e architettonico frutto della libera immaginazione di uno degli artisti più rilevanti del Novecento: Asger Jorn¹ (Vejrum, 1914 - Aarhus, 1973).

Straordinario catalizzatore e attivatore di relazioni umane e artistiche, Jorn si schierò apertamente in favore di un'arte spontanea e libera da condizionamenti. Ricercatore curioso e instancabile, scrisse centinaia di saggi di estetica e di sociologia, di architettura e di critica d'arte, di filosofia e di storia culturale. Su invito del pittore nucleare Enrico Baj, l'artista si trasferì nella primavera del 1954 ad Albisola, un borgo marittimo della Liguria di Ponente la cui storia si intreccia con la tradizione secolare della produzione ceramica: il posto ideale per far germogliare le sue idee, per rilanciare le proprie economie e ristabilirsi dal punto di vista fisico.²

Dopo diverse sistemazioni di fortuna³, nel 1957, tre anni dopo il suo arrivo in Italia e proprio mentre a Cosio di Arroscia veniva fondata l'Internazionale Situazionista (Bandini, 1999; Alfonso, 2017), il danese acquistò una casa colonica in località Bruciati, sulle prime colline sopra ad Albissola Marina. Si trattava di un rudere con un discreto appezzamento di terreno facente parte di un antico feudo, le cui origini sono rintracciabili fino al XV secolo: all'inizio del Rinascimento il podere era di proprietà della nobile famiglia dei Della Rovere, che diede i natali ai papi Sisto IV e Giulio II (Tiglio, 1988).

Le «murazze dei Papi» (Bochicchio, 2021: 55-86), come erano consegnati alla storia quei ruderi immersi nella vegetazione, versavano in pessime condizioni e ci fu bisogno di parecchio lavoro e altrettanta fantasia per rendere abitabili gli immobili e convertirli nella casa d'artista che accolse il danese e la sua famiglia fino al 1973 (Ricaldone, 1986 e 2014). Con l'indispensabile aiuto del suo amico e assistente Umberto (Berto) Gambetta, Jorn intervenne secondo i principi della libera e spontanea immaginazione, trasformando senza soluzione di continuità la proprietà in un ambiente unitario e unificato, se pur stratificato ed eterogeneo. Essa si configura come un microcosmo programmaticamente imperfetto e inconcluso, nel quale trovano spazio le opere dell'artista, marmi di reimpiego e piastrelle di scarto, *objets trouvés* accanto a frammenti inorganici provenienti da grotte, fiumi e mari, residui industriali, come gli isolatori elettrici distribuiti nel giardino e utilizzati come basi per sculture, gli scarti delle manifatture locali e le vestigia dei papi (Morell, 2014).

Questi frammenti si inseriscono spontaneamente nell'architettura selvaggia e labirintica di Albissola, in quello straordinario manifesto visivo delle idee dell'artista sul costruire e sull'abitare, che si concretizza in risposta al funzionalismo e al modernismo architettonico, contro il controllo della vita da parte di una società classista e repressiva. L'operazione a quattro mani condotta sulla «*maison passionnante*» (Conord, 1954: 7-8) di Albissola è a tutti gli effetti il superamento dell'idea dell'*unité d'habitation* teorizzata da Le Corbusier, le

cui «macchine per abitare»⁴, modulari e solo apparentemente democratiche, si stavano trasformando in «ghetti verticali», ricettacoli di malavita e disagio, prigionieri per la libertà, la fantasia e le passioni, costrette, in questo modo, in catene di cemento armato (Panucci, 2021).

Il rapporto tra arte e architettura era al centro degli interessi di Jorn fin dai tempi dei suoi esordi parigini proprio accanto all'architetto svizzero, quando in occasione dell'Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne del 1937 partecipò alla realizzazione dell'allestimento del *Pavillon des Temps Nouveaux* (Baumeister, 2015). All'approccio funzionalista corbusiano, Jorn contrappose una sintesi ispirata agli scritti dello svedese Erik Lundberg, attraverso la quale «le arti diventavano componenti strutturali di un'architettura essenzialmente espressiva» (Servente, 2019: 90-95) e si proponeva una visione dello spazio basata sull'esperienza percettiva ed emozionale del fruitore (Baumeister, 2011 e 2014).

Il modello architettonico di Lundberg incise profondamente sull'idea del danese di un'architettura irrazionale, caotica e anti-utilitaristica, attraverso la quale giungere alla sintesi delle arti e alla fusione tra arte e vita. Nel saggio del 1946 *The Living Essence of the Language of Form* – un commento a proposito di *The Life Content of the Language of Form* di Lundberg – Jorn scrisse:

«L'espressione artistica deve essere coltivata per il suo valore intrinseco e, finché l'espressione artistica è mediata attraverso una speciale cerchia artistica, le deve essere consentito di impegnarsi in un contatto libero e diretto con l'umanità e in una collaborazione indipendente e creativa in termini di progettazione del suo ambiente creativo. Questo ambiente artistico creativo può quindi operare e produrre in parallelo con i lavori di architetti, elettricisti, falegnami, ecc.»⁵ (Jorn, 1946; Baumeister, 2011: 101).

La casa con giardino di Albissola divenne oggetto di un libro ideato e fortemente voluto da Jorn: *Le Jardin d'Albisola*, pubblicato postumo nel 1974 per la serie "Edizioni d'Arte" della Fratelli Pozzo. Il volume, composto prevalentemente da riproduzioni di disegni informali dell'artista e da fotografie del giardino⁶, perfetta ambientazione per le sculture in ceramica realizzate dal danese, è accompagnato dai testi di Alberico Sala e Guy Debord.

Nel suo testo *De l'architecture sauvage* (settembre 1972), il filosofo e cineasta francese – riprendendo quanto pubblicato sulle pagine del *Bollettino dell'Internazionale letterista* nel 1955 – descrive ispirazioni e modelli per la villa di Albissola (che in questa occasione riconosce come unica manifestazione architettonica concretamente realizzata secondo lo spirito situazionista, cioè attraverso l'applicazione dell'Urbanismo Unitario, della deriva psicogeografica, della sintesi



delle arti e del *détournement*) e non manca di evidenziare il legame con il *Palais Idéal*, la monumentale architettura *naïf* realizzata da Ferdinand Cheval (1836-1924) ad Hauterives, un paese della Drôme nel quale svolgeva la professione di postino portalettere.

Ogni giorno, durante la consegna delle lettere, Cheval prendeva nota della posizione di pietre, terre, fossili, conchiglie e minerali di rilievo, di cui si appropriava appena terminato il proprio lavoro grazie all'inseparabile compagna, una carriola di legno. Tra il 1879 ed il 1912 egli costruisce, lavorando da solo e di notte, un edificio visionario ispirato alle più diverse culture e architetture, un ponte tra epoche e paesi che in circa 350 metri quadrati porta in scena un eclettico insieme di riferimenti mediati dalle immagini delle cartoline e dei magazine illustrati che consegnava.

Il risultato è la commistione di elementi che, grazie alla fantasia e alla creatività dell'autore, si possono apprezzare complessivamente o minuziosamente, attraverso la lettura delle singole parti che celano narrazioni e leggende ispirate ai grandi protagonisti della storia, della religione, della fantasia e del folclore, che popolano le facciate del Palazzo accompagnate da descrizioni, motti o precetti morali (Bedoni, 2004: 13-32; Ragagnin, 2013: 43-44; Trasciatti, 2014).

Questo palazzo ingiustificabile, barocco, «*certainement plus important que le Parthénon et Notre-Dame réunis*» (Debord, 1953), abitato da altorilievi e sculture antropomorfe e

animali, costituisce «una meraviglia [...] unica nell'universo» — come recita una delle iscrizioni del postino —, una «prima manifestazione di un'architettura di spaesamento» (Debord, 1954), un saggio di espressioni di carattere rupestre, ancestrale, che con le sue gallerie, torri, grotte e facciate celebra la diversità e la ricchezza di tutte le culture.

Nel tempo, l'architettura *naïf* di Cheval — pioniere surrealista e poi psicogeografico — ispirò molti artisti e letterati: ottenne l'attenzione di André Breton⁷, che riconosce Cheval come «maestro incontrastato dell'architettura e della scultura medianiche» (Jean, 1937), Jacques-Bernard Brunius (che inserisce il *Palais Idéal* nel cortometraggio surrealista del 1937 *Violons d'Ingres*), Roland Penrose, Lee Miller, Dora Maar, Paul Éluard, Gertrude Stein, Max Ernst, Brassäi e Pablo Picasso, poi ancora di Agnès Varda, Robert Doisneau, Leonora Carrington, Jean Tinguely e Niki de Saint-Phalle.⁸ Realizzata da un amatore con dedizione ed abnegazione per tutta la vita, essa si colloca al di fuori delle logiche del sistema dell'arte, è pura espressione, libera sperimentazione senza presupposti estetici, un'opera dionisiaca, selvaggia ed autentica, a pieno titolo inserita da Harald Szeemann nel suo museo delle ossessioni, insieme alle utopie ottocentesche, ai lavori di Gaudì, alla Torre di Eben-Ezer di Robert Garcet, all'*Enciclopedia nel bosco* dello svizzero Armand Schulthess, al *Merzbau* di Kurt Schwitters, tra le opere *wagneriane* della mostra *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (1983).



Tra i casi presi in esame da Szeemann per l'esposizione, anche la figura del Re Ludwig II di Baviera, uno degli «*artists of universes*», che – come scrive Germano Celant sulle pagine di Artforum del settembre dello stesso anno – «suggerisce un'interpretazione dell'aristocrazia identificabile con il “dio creatore”, e perpetua la lettura della cultura di palazzo come un fenomeno positivo, semimitico, in cui veniva promossa una trasformazione disinteressata della vita, della società e naturalmente dell'arte»⁹ (Celant, 1983: 56-57).

È interessante osservare che anche Debord, nel già citato testo del settembre 1972¹⁰ per *Le Jardin d'Albisola*, fece riferimento al Re Ludwig II e ai castelli bavaresi¹¹, oltre che al lavoro di Cheval ad Hauterives.

Nel giugno del 1961, la sezione tedesca dell'Internazionale Situazionista pubblicava sul bollettino *SPUR* le tesi di Günther Feuerstein sull'architettura accidentale, definita «particolarmente sovversiva» (Lippolis, 2007: 284-285) per il rifiuto della perfezione tecnica e della superpianificazione, la ricerca della spontaneità e della povertà a discapito della comodità e dell'estetica classica; soluzioni architettoniche che, come suggerirà Debord nel suo testo *De l'architecture sauvage*, permettono di inscrivere gli appassionati e appassionanti lavori di Jorn e Cheval in un medesimo filone di ricerca, contraddistinto dalla necessità di un ritorno ad un microuniverso autonomo, libero e immaginario, che programmaticamente sfugge ai rigidi dettami del razionalismo grazie al lavoro di uomini ingegnosi, determinati e talvolta incompresi, straordinariamente fuori dal comune.¹²

È questo il caso della *Maison Picassiette* a Chartres, costruita da Raymonde Isidore (soprannominata Picassiette) tra gli anni '30 e gli anni '50 del secolo scorso, de *La Cathédrale* di Jean Linard (progetto portato avanti dal 1983 al 2010), del *Jardin des Coquillages* o *Jardin des Merveilles* creato da Bohdan Litnianski a Viry-Nouveau o del *Village d'Art prélu dien* di Chomo nella foresta di Fontainebleau, fino ad includere le più celebri *Hundertwasserhaus* di Vienna (1986) e il *Giardino dei Tarocchi* di Capalbio, realizzato tra il 1979 e il 1993 su progetto di Niki de Saint-Phalle, una delle tante personalità devote a quella che il ministro-letterato André Malraux definì «la sola ed unica architettura *naïf* al mondo»¹³: il sogno di pietra del postino Cheval.

Note

1. Impossibile sarebbe rendere conto di tutta la bibliografia esistente sul lavoro dell'artista danese. Per una visione generale si rimanda ad Andersen (1994); riguardo il rapporto tra Jorn e l'Italia, è fondamentale il volume di Lehmann-Brockhaus (2012).

2. L'artista aveva trascorso i precedenti tre anni in sanatorio a causa di una forma di tubercolosi polmonare.

3. I primi tre anni di Jorn ad Albisola furono occasione per «riassaporare una vita di stenti», come racconta Luciano Caprile in *La fabbrica dei sogni*

(Bohicchio, Valenti, 2014: 185). Dopo aver soggiornato in una tenda nei prati del quartiere di Grana, nel centro storico e nello studio di Lucio Fontana a Pozzo Garitta, dovendo rimettersi alla generosità degli albisolesi che lo hanno letteralmente accolto ed aiutato, Jorn riuscì a racimolare una cifra sufficiente a comprare la casa sulla collina dei Bruciati, che divenne dimora fissa per gli anni a venire insieme a quella di Colombes, a Parigi.

4. «[...] La casa non deve essere una macchina per abitare, bensì una macchina per scioccare, impressionare, una macchina d'espressione umana e universale. Ecco la nuova architettura» (Jorn, 1953).

5. Traduzione dell'autore. Il testo originale del 1946, *Formspråkets Livsinnehåll*, pubblicato in "Byggmästaren. Tidskrift för arkitektur och byggnadsteknik", XXV, 18, è stato tradotto in inglese da Paul Larkin per Baumeister (2011: 84-102): «Artistic expression must be cultivated for its own inherent worth, and for as long as artistic expression is mediated via a special arts constituency, it must be allowed to engage in free and direct contact with mankind and in independent, creative collaboration in terms of the design of its creative environment. This creative artistic environment can then work and create in parallel with the works of architects, electricians, carpenters etc.»

6. Le fotografie furono scattate da Tito Topasio della Foto Ottica Bartoli di Genova, secondo le indicazioni di Jorn: «ciò significa che possiamo osservare la proprietà dell'artista in un certo senso attraverso i suoi propri occhi» (Sborgi, Bohicchio, 2013: 138; Cattaneo, Panucci, 2019; Panucci, 2021: 76-77).

7. Di ritorno a Parigi dalla Provenza nel 1931, Breton e Valentine Hugo fecero tappa ad Hauterives per visitare l'architettura labirintica di Cheval. L'anno seguente il poeta surrealista conclude il volume *Les vases communicants* con una fotografia di sé stesso intento ad osservare il Palazzo e dedica spazio alla sua scoperta nella raccolta di poesie *Le revolver à cheveux blancs* (Bohn, 1996).

8. Le fotografie e le pagine del «*livre d'or*» testimoniano del passaggio di Dali, Magritte, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, così come delle iconiche Catherine Deneuve e Jeanne Moreau.

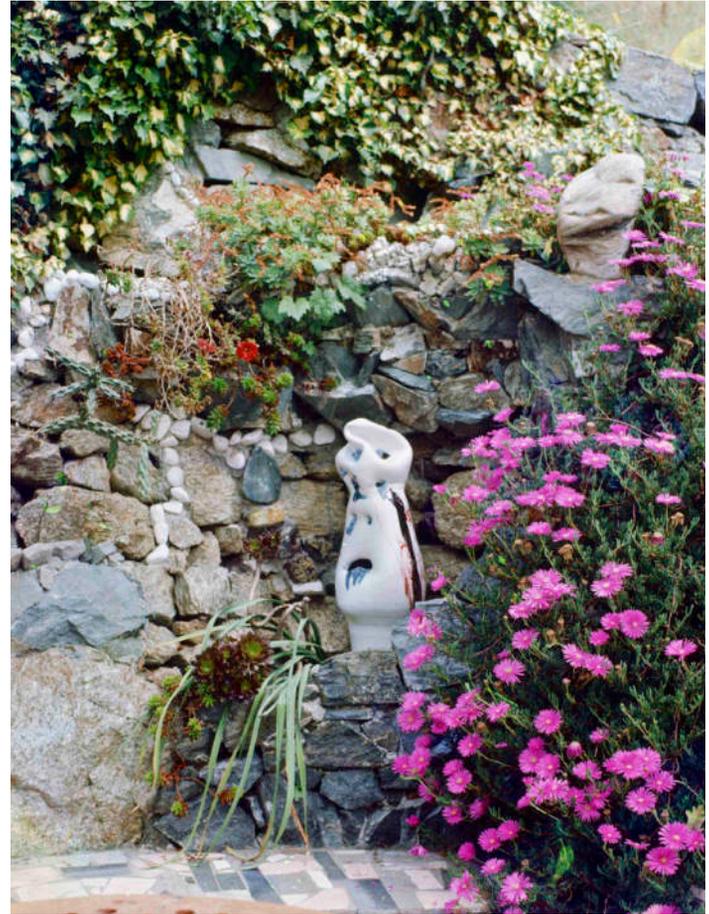
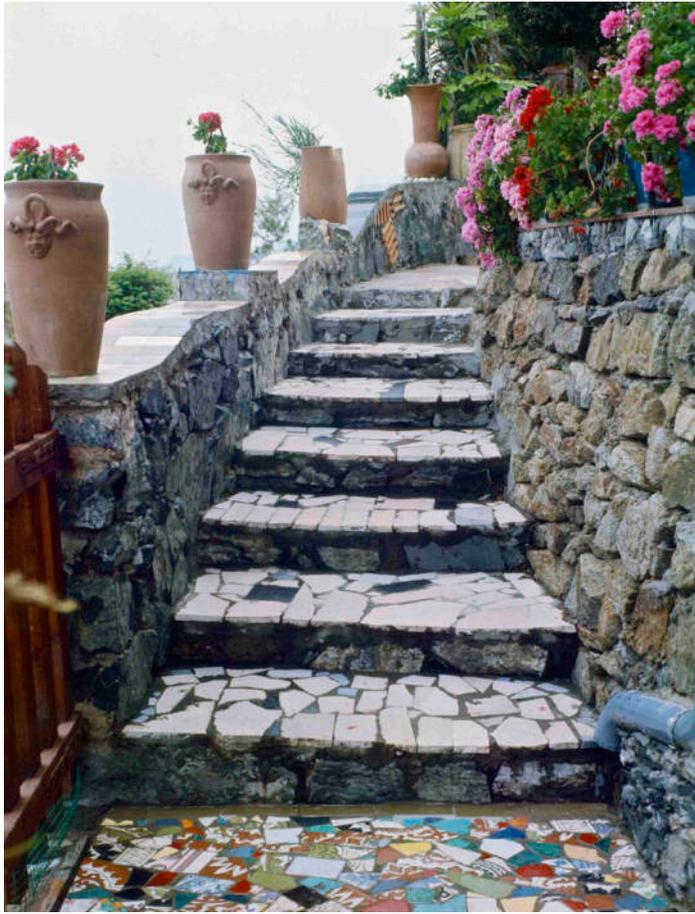
9. Traduzione dell'autore. Testo originale: «suggests an interpretation of the aristocracy as identified with the “creative god,” and perpetuates the reading of palace culture as a positive, semimythical phenomenon in which was fostered a disinterested transformation of life, society, and of course art.»

10. Scritto pochi mesi dopo l'abbattimento per volontà popolare del primo dei trentatré edifici costituenti il complesso residenziale statunitense di Pruitt-Igoe nel Missouri (progettato a metà anni Cinquanta da Minoru Yamasaki), convenzionalmente considerato come l'avvento del Postmoderno.

11. Debord cita il Re di Baviera anche in altri suoi testi (1954 e 1955), riportati nel volume *Potlatch* (1999: 10, 50-51).

12. Il volume di riferimento è Magliozzi, 2008. Al lavoro paziente e ossessivo degli ispirati al bordo della strada, outsiders e autodidatti in Italia, si è dedicato con particolare attenzione l'antropologo Gabriele Mina, che definisce «babelici» questi autori di architetture fantastiche e universi irregolari che continuano a celebrare Cheval e il Palazzo da lui innalzato in più di trent'anni di lavoro. Si veda in proposito Mina, 2011 e il sito internet in continuo aggiornamento <https://www.costruttoriadibabele.net/>.

13. Intervento parlamentare di André Malraux durante la Seduta del Senato del 20 novembre 1968, pubblicato in *Gazette des beaux-arts*, n° 76,



Nota dell'autore

Il lavoro di ricerca è stato possibile grazie ai preziosi documenti conservati presso il Centro Studi Casa Jorn, recentemente costituito negli spazi di Casa Museo Jorn (Museo Diffuso Albisola) ed aperto a studiosi e ricercatori.

L'uso delle immagini di Tito Topasio (Foto Ottica Bartoli) per *Le Jardin d'Albisola* è concesso dagli eredi al MuDA Museo Diffuso Albisola, che si ringrazia per la collaborazione.

L'autore desidera ringraziare sentitamente tutti coloro che hanno contribuito, in modi e tempi diversi, alla stesura di questo contributo, ed in particolare i colleghi Luca Bochicchio, Gabriele Mina, Davide Servente e Paola Valenti.

Riferimenti bibliografici

AA.VV. (1994). *Internazionale Situazionista 1958-69*. Torino: Nautilus.

AA.VV. (1999). *Potlatch: Bollettino dell'Internazionale lettrista 1954-57*. Torino: Nautilus.

Alfonso, D. (2017). *Un'imprevedibile situazione. Arte, vino, ribellione: nasce il Situazionismo*. Genova: Il Melangolo.

Andersen, T. (1994). *Asger Jorn - en biografi*. Copenhagen: Borgen.

Bandini, M. (1999). *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948/1957*. Ancona-Milano: Costa & Nolan.

Baumeister, R., (ed), (2011). *Fraternité Avant Tout. Asger Jorn's writing on art and architecture*. Rotterdam: 010 Publisher.

Baumeister, R. (2014). *L'architecture Sauvage: Asger Jorn's Critique and Concept of Architecture*. Rotterdam: 010 Publisher.

Baumeister, R., (ed), (2015). *What Moves Us? Le Corbusier and Asger Jorn in Art and Architecture*. Zurigo: Scheidegger & Spiess.

Bedoni, G. (2004). *Visionari. Arte, sogno, follia in Europa*. Milano: Selene.

Bochicchio, L., Valenti, P., (eds), (2014). *Asger Jorn. Oltre la forma / The Form and Beyond*. Genova: Genova University Press.

Bochicchio, L. (2021). «*Les jeux sont interdits dans le labyrinthe*»: *Asger Jorn e il giardino della diversità*. In Sensini, F.I. (ed), *Côté jardin: Histoire(s) et représentations des jardins de la Méditerranée*. Chambéry: Presses universitaires Savoie Mont Blanc, 55-86.

Bohn, W. (1996). «Where Dream Becomes Reality». *L'Esprit Créateur*, The Johns Hopkins University Press, 36, n. 4, 43-51.

Cattaneo, S., Panucci, D., (eds), (2019). *Ritorno a Casa Jorn. Omaggio a Ezio Gribaudo*. Pistoia: Gli Ori.

Celant, G. (1983). «DER HANG ZUM GESAMTKUNSTWERK». *Artforum*, set 1983, 56-57.

Conord, A.-F. (1954). «Costruzione di topaie». *Potlatch, Bollettino di informazione del gruppo francese dell'Internazionale lettrista*, 3, 6 luglio 1954.

Debord, G. (1953). *Manifeste pour une construction de situations*. In Rançon, J.-L., (ed), (2006), *Guy Debord. Œuvres*. Parigi: Gallimard, 109.

Debord, G. (1954). «Prossimo pianeta». *Potlatch, Bollettino di informazione del gruppo francese dell'Internazionale lettrista*, 4, 13 luglio 1954.



Debord, G. (1955). «L'architettura e il gioco». *Potlatch, Bollettino di informazione del gruppo francese dell'Internazionale letterista*, 20, 30 maggio 1955.

Feuerstein, R. (1961). *Tesi sull'architettura accidentale*. In Mercier, L., (ed), (1996). *Archives Situationnistes. Documents traduits 1958-1970*. Parigi: Contre-Moule: Parallèles, 54-55.

Jean, A. (1937). *Le Palais idéal du facteur Cheval à Hauterives (Drôme). Documents recueillis par André Jean*. Montpellier: Edition Causse Graille Castelnau. Disponibile in: <https://www.andrebreton.fr/en/work/56600100040520> [13 novembre 2023].

Jorn, A. (1946). *The Living Essence of the Language of Form*.

Jorn, A. (1953). *Lettera a Enrico Baj*. In Fréchuret, M., (ed), (1989). *Baj-Jorn. Lettres 1953-1961*. Saint'Etienne: Musée d'Art Moderne.

Jorn, A. (1974). *Le Jardin d'Albisola*. Torino: Fratelli Pozzo Editore.

Lehmann-Brockhaus, U. (2012). *Asger Jorn in Italia. Opere in ceramica, bronzo e marmo 1954-1972*. Roma: Campisano Editore.

Lippolis, L. (2007). *La nuova Babilonia. Il progetto architettonico di una civiltà situazionista*. Milano: Costa & Nolan.

Magliozzi, M. (2008). *Art brut, architectures marginales. Un art du bricolage*. Paris-Orléans: L'Harmattan.

Mina, G., (ed), (2011). *Costruttori di Babele. Sulle tracce di architetture fantastiche e universi irregolari in Italia*. Milano: Elèuthera.

Morell, L. (2014). *Asger Jorn ad Albissola*. Hellerup: Narayana Press.

Panucci, D. (2021). *Casa Museo Jorn. La guida / Jorn House Museum. The Guide*. Albissola Marina: Vanillaedizioni.

Ragagnin, L. (2013). *Capitomboli. Divagazioni in dissolvenza su tutto*. Torino: Miraggi.

Ricaldone, S., (ed), (1986). «Il Giardino d'Albisola. Intervista a Umberto Gambetta». *Ocra/Archivio. Studies on the European Avant-Gardes*. Disponibile in: <http://www.ricaldone.org/jogam.html> [13 novembre 2023].

Ricaldone, S., (ed), (2014). *Ocra - Jorn*. Genova: Ocra Press.

Sborgi, F., Bochicchio, L., (eds), (2013). *Ceramica contemporanea all'aperto: studi sulla conservazione e il restauro*. Roma: Aracne editrice.

Servente, D. (2019). «Casa Jorn, sintesi immaginista delle arti». *Firenze Architettura*, 22, n. 2, 90-95.

Tiglio, F., (ed.), (1988). *Jorn e Albisola: dalla ceramica alla scultura*. Savona: Marco Sabatelli Editore.

Trasciatti, A. (2014). *Avevo costruito un sogno. Storie e fatiche di un postino artista*. Roma: Ediesse.

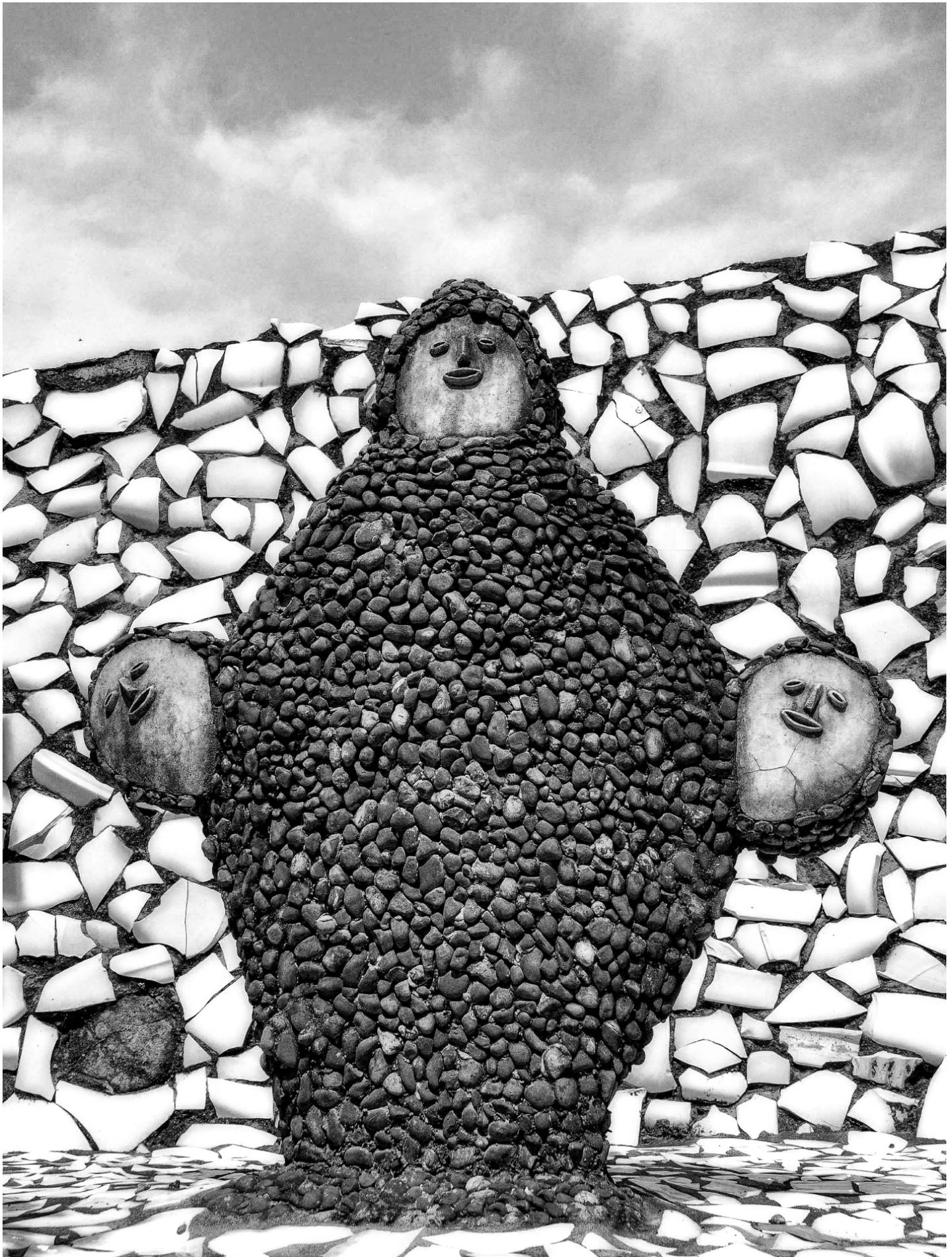
Daniele Panucci

Dipartimento di antichità, filosofia e storia

Dipartimento di economia

Università di Genova

Centro Studi Casa Museo Jorn / Casa Museo Jorn - MuDA
daniele.panucci94@gmail.com



IL PAESAGGIO SEGRETO DI CHANDIGARH L'ARTE DI NEK CHAND

Stefano Melli

While the city of Chandigarh was being meticulously planned and built by a well-known group of Western architects together with the Indian Prime Minister, a road inspector, Nek Chand Saini, began transforming the discarded materials from demolitions into a dreamlike world of rocks and sculptures – people and animals, deities and creatures – blending elements of Indian culture, personal memories, and imagination. The text explores the creation of this microcosm, later renamed Rock Garden, and the main features that characterized its evolution: from an initial phase of pure unadulterated instinct in collecting and composing unique rocks to a more advanced creation of a *city in the city* when the Rock Garden expanded into a topographical subject.

Due to its illegal and unauthorized nature, the Rock Garden faced continuous challenges, including a proposal of demolition and organized acts of vandalism. But the park persisted, thanks to a strong community that ensured the garden's preservation and continuation.

What emerges is Nek Chand's spontaneous, intuitive, and naive creation that challenged the city's order and functionality, offering a unique, imaginative landscape in contrast with the architectural agenda: in its way, the garden reflected a silent alternative against prevailing modernism, emphasizing the value of intuitive, direct, and everyday imaginative visions.

Nek Chand a Chandigarh

In seguito all'indipendenza indiana del 1947 l'allora primo ministro indiano Jawaharlal Nehru (1889-1964) decise di affidare a Le Corbusier la realizzazione del masterplan della città di Chandigarh, futura capitale degli stati Punjab e Haryana. Nehru, erede spirituale di Gandhi, ambiva alla creazione di una città nuova, lontana dall'immaginario di un'urbanizzazione scadente e insalubre (Prakash, 2002), e orientata, piuttosto, verso una nuova qualità di vita che il linguaggio della modernità occidentale pareva abbracciare. Per tutta risposta, Le Corbusier, assieme al cugino Pierre Jeanneret (1896-1967) e ai colleghi inglesi Edwin Maxwell Fry (1899-1987) e Dame Jane Drew (1911-1996), iniziò, a partire dal 1951, a lavorare all'ambizioso progetto senza però la necessità di visitare il luogo (Prakash, 2002). Chandigarh fu concepita come esempio epocale di funzionalismo geometrico, frutto di una pianificazione urbana modernista, e simbolo di un'India progressista. Con il loro approccio razionalista, gli architetti occidentali seppero infondere nella nascente città indiana uno spirito di avanguardia e novità totale (Mathur, 2019).

Mentre sul finire degli anni '50 il sogno del primo ministro indiano prendeva forma, un ispettore stradale, Shri Nek Chand Saini (1924-2015), emigrato da alcuni anni dal neo-indipendente Pakistan, percorreva con la sua bicicletta le strade della nascente Chandigarh. Fu durante lo svolgimento delle sue mansioni che Nek Chand venne in contatto con l'altro, inevitabile, volto della *Città Bella*: tonnellate di detriti provenienti dalle demolizioni dei villaggi rasi al suolo per far spazio alla città modello. Quasi a rispondere ad un istinto, durante le sue perlustrazioni Nek Chand cominciò a raccogliere e a collezionare gli scarti e i resti dimenticati di quel passato in dissoluzione, infondendo loro nuova vita e trasformando, con grande senso di osservazione e spontanea creatività, l'ordinario in straordinario.

All'oscuro di tutti, iniziò a dar forma al suo personale mondo onirico, attingendo alla cultura e alle tradizioni del passato, ai ricordi personali e alla sua più vivida immaginazione: animali, uomini danzanti, musicisti e bizzarre creature avrebbero popolato, di lì a poco, un microcosmo di giardini e teatri rocciosi in un paesaggio segreto che si estendeva indisturbato nel cuore di Chandigarh.

Settore 1

La spinta razionalista aveva trovato un terreno fertile nell'impazienza del primo ministro indiano e nella sua volontà di realizzare un'India rinnovata: uno Stato ordinato, pulito, sano. In altre parole, *moderno* (Chakrabarty, 1992). Per far spazio al progetto degli architetti occidentali più di venti villaggi furono dunque demoliti (Mathur, 2019), lasciando al loro posto un vuoto di macerie da cui emersero le prime architetture.

Alle spalle dell'edificio dell'Alta Corte, nel Settore 1 della

nascente Chandigarh, si estendeva una vasta area ricoperta da vegetazione; affacciata sul Sukhna – lago artificiale della città – la zona si presentava ancora inalterata, con leggeri declivi e piccoli corsi d'acqua, offrendo uno scenario suggestivo e lontano da occhi indiscreti (Bhatti, 1990: 35). Fu qui che Nek Chand cominciò la sua opera.

I materiali di base furono attinti direttamente dall'ambiente circostante: dapprima pietre e sassi – raccolti anche a venti o trenta chilometri di distanza (Beardsley, 1995: 61) – dopodiché anche fusti di olio esauriti, stoviglie rotte, lampadine, tubi fluorescenti, vecchi telai, così come piante in vaso abbandonate e poi trapiantate; l'acqua era prelevata dai vicini corsi d'acqua o raccolta in fosse scavate dallo stesso Chand. Grazie al vicino deposito del Dipartimento dei Lavori Pubblici presso cui lavorava aveva inoltre accesso a cemento, bitume e barre d'acciaio (Bandyopadhyay e Jackson, 2008): tutto ciò che quel paesaggio in trasformazione aveva da offrirgli.

Amalgamando materiali artificiali e vegetali, generando segni e simboli, modellando il terreno in forme e contorni, l'arte spontanea di Nek Chand stava trasformando quel brano di paesaggio non ancora intercettato del *masterplan* in un'opera d'arte vivente, un parco improvvisato dove ogni pietra, architettura e promontorio raccontavano una storia segreta di creatività e armonia.

Iniziato in segreto nel 1958, e portato avanti con pochi collaboratori, secondo alcuni il parco fu scoperto per caso il 24 febbraio 1973 da un *team* di ricerca sulla malaria. «Qui, un tempo, un re e una regina vissero e si amarono, cenavano e ballavano, combattevano e trionfavano... e poi il loro regno crollò all'apice del loro potere» sembrano essere le parole condivise dal primo scopritore del giardino nascosto (Bhatti, 1990: 34). Secondo una testimonianza diretta, invece, (Sharma, 2001), già nel 1969 Nek Chand si sarebbe rivolto all'allora *Chief Architect* di Chandigarh, nonché discepolo di Le Corbusier, per denunciare l'esistenza del decennale giardino. In un caso o nell'altro, il valore architettonico, paesaggistico e culturale dell'opera fu allora riconosciuto dal *Chandigarh Landscape Advisory Committee*, che, all'unanimità, decise di promuoverlo e tutelarlo dalle interferenze di architetti e pianificatori (Aulakh, 1986) nonostante fosse stata, di fatto, un'operazione illegale e non autorizzata. Il parco fu denominato *Rock Garden* e, finalmente, nel 1976 venne inaugurato e aperto al pubblico, riscuotendo un successo enorme: a distanza di quasi cinquant'anni dalla sua presunta scoperta, continua ad attirare visitatori da tutto il mondo, circa cinquemila al giorno (Abbs, 2009: 25).

L'affezione suscitata dal parco, dalla simbologia dei suoi valori e dalla storia del suo creatore fu tale da impedire una sua parziale demolizione tra il 1988 e il 1989, quando la *High Court* di Chandigarh propose di espandere le proprie aree di



parcheeggio e di far spazio a nuove strade (Bandyopadhyay e Jackson, 2008): l'inconsapevole natura dialettica del parco quale contraltare al modernismo manifestò allora tutta la sua tangibilità. Frutto di una resilienza intrinseca, dopo trent'anni, il Rock Garden continuava a sfidare l'autorità del *masterplan*, sottolineando la persistente vitalità organica di un'alternativa ai rigori di un movimento moderno ormai in crisi. E quando, nel 1996, il governo indiano ritirò fondi e personale dal parco non appena Nek Chand ebbe lasciato il paese per alcuni giorni, fu condotto un attacco *organizzato e deliberato* ai danni del Rock Garden (Puri, 1996). Anche in questo caso, la comunità legata al parco non fece attendere la sua risposta, e, l'anno successivo, diede vita alla *Nek Chand Foundation* per sostenere e divulgare il lavoro di Chand. Dopo ulteriori anni di incertezze, durante i quali non mancarono le battaglie contro le autorità locali e persino un Giubileo d'argento festeggiato al venticinquesimo anno dall'apertura, nel 2004, grazie ad un gruppo di volontari della *Foundation* i lavori al parco ripresero (Maizels, 2009: 22) e Nek Chand poté portare avanti la sua opera fino al 2015, anno della sua morte.

L'importanza di esplicitare alcune delle date che hanno scandito l'evoluzione del Rock Garden non riguarda solamente l'atto di narrare una sua storia: ogni diverso momento

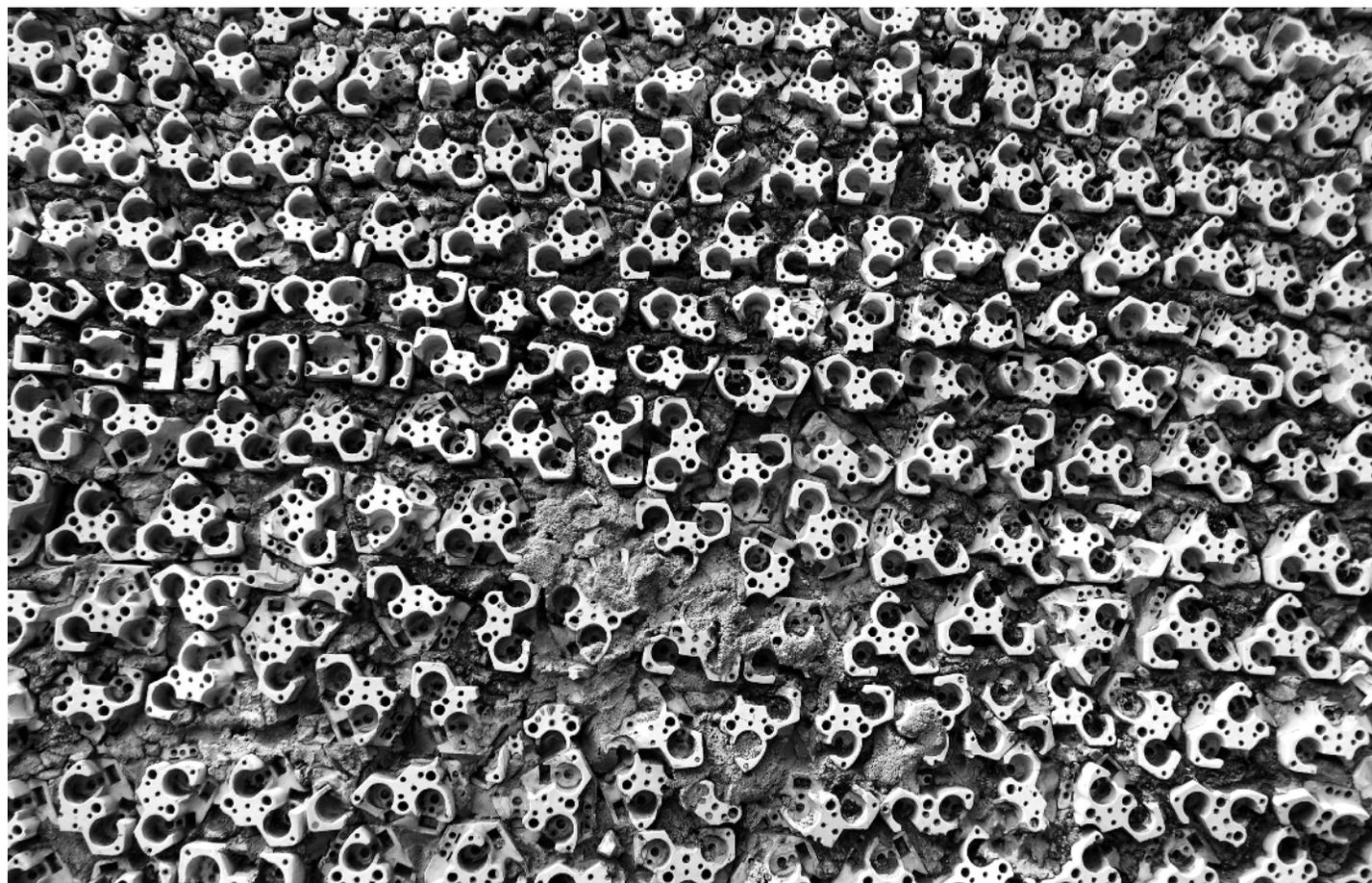
di espansione del parco si distingue per composizione, architetture realizzate, materiali utilizzati e per le evidenze dell'intrinseco messaggio.

Lo stesso Nek Chand era solito riconoscere tre fasi nella realizzazione incrementale del Rock Garden (Bandyopadhyay e Jackson, 2008: 34), mentre altrove (Bhatti, 1990: 36) si fa riferimento persino ad una quarta. Come spesso accade, seppure fortemente caratterizzati, non esiste una cesura netta tra i diversi periodi, laddove ognuno sfuma nell'altro; per questo, le date di seguito indicate costituiscono un riferimento puramente convenzionale.

Le fasi

Fase 1 (1958 – 1976) – Il Giardino come Casa

Nonostante le limitate risorse iniziali e la spontaneità di gesti e segni, già nella prima fase è possibile rintracciare la costruzione di una narrativa che si dipana dagli elementi del paesaggio, attraversa il mito e la cultura indiana, e ne trasporta gli archetipi nel quotidiano e nella storia personale di Nek Chand (Beardsley, 1995). Durante questa fase non esiste una pianificazione distinta dalla realizzazione, e, in questo, la spontaneità dell'autore richiama quella spontaneità ferale propria del territorio che lo circonda. Non è un caso che «in Asia (...) il simbolo dell'illuminazione non è mai stato l'edificio scolastico ma piuttosto il guru seduto sotto



il fico del Banián» (Correa in Moore et al., 1991: 8). Una distinzione tra naturale e artificiale sembra non sussistere. Agli inizi della prima fase il parco restituisce un'immagine prevalentemente monocromatica e monomaterica, rappresentata da rocce di fiume, monolitiche e magmatiche, selezionate non solo secondo criteri formali, ma anche, e soprattutto, in base alla possibilità di essere trasportate per chilometri sulla bicicletta di Nék Chand (Bandyopadhyay e Jackson, 2008): è qui, forse, che risiedono le radici più profonde dell'intera poetica naïf dell'opera.

Le rocce, ambigue e amorphe, secondo luce e orientamento possono richiamare forme animalesche o antropomorfe, ora erotiche ora astratte, altre volte suggeriscono invece divinità e figure del pantheon indiano, come il *lingam*, rappresentazione aniconica di Shiva.

Le pratiche chiave di questa fase sono il collezionismo e la disposizione teatrale delle rocce su gradonate o piedistalli, quasi a mettere in scena gli elementi più inusuali e, per questo, più distintivi, del paesaggio. Non mancano, inoltre, nicchie e incisioni sulle pareti, come richiamo alla cultura architettonica tradizionale del Punjab.

Fase 2 (1976 – 1983) - Il Giardino come Labirinto

Tra la prima e la seconda fase, insieme alle rocce – simbolo del paesaggio conosciuto – Nék Chand accumulò anche

scarti e detriti – simbolo del paesaggio in trasformazione – da utilizzare prevalentemente come sostegni o decorazioni. Nel pieno della seconda fase, invece, con i materiali raccolti, Chand realizzò vere e proprie sculture costituite da un'anima in metallo e rivestita di cemento, stoviglie, tappi di bottiglia, vetri o braccialetti rotti: ecco dunque che bufali, elefanti, cavalli, scimmie, accompagnati da soldati, danzatori e musicisti iniziarono a popolare il Rock Garden, segnando l'evoluzione espressiva dell'opera; figure non più ambigue, ma volti, gesti ed espressioni, chiari riferimenti alla vita culturale e sociale del paese: «Chand realizza l'intera scultura a partire da un solo tipo di oggetto, intensificandone le qualità e creando connessioni dirette con gli abitanti della città attraverso questa ripetizione del familiare e del banale» (Bandyopadhyay e Jackson, 2008: 30).

In questa fase venne costruito il primo perimetro: un dedalo di muri che strutturava il parco in una successione di stanze, al cui interno le centinaia di sculture davano prova di rituali e coreografie in gesti immobilizzati nel tempo e nel cemento; ogni stanza era collegata all'altra da passaggi ad arco ribassato che scandivano il viaggio del visitatore di scoperta in scoperta. Da questo momento in avanti, infatti, il parco è ufficialmente aperto al pubblico: ora, il lavoro di Chand non è più dettato dalla manifestazione di un'intima necessità, né il giardino sarà più solamente la sua casa.



Durante questa fase, si fa strada l'intento – meno genuino, più progettuale – di ricercare un impatto visivo sempre più intenso, per incantare il pubblico e invitarlo ad esplorare la complessità delle emozioni racchiuse nella ripetizione sempre diversa di ogni forma e scultura. Lentamente, ma inesorabilmente, la spontaneità lasciava spazio alla definizione di un'immagine sempre più costruita.

Fase 3 (1983 – 2004) e Fase 4 (2004 in corso) - Il Giardino come Città

Il microcosmo realizzato da Nek Chand si allarga sempre più. Seppur miniaturizzata, la struttura del parco conquista dimensioni *topografiche*: percorsi più articolati attraversano canyon, anfiteatri e cascate artificiali, compaiono abitazioni in scala ridotta, finte rovine, *chhatris* e templi avvolti dalla vegetazione; vere e proprie *folies* rese possibili grazie al supporto economico delle amministrazioni locali e alla sempre crescente popolarità del parco. Anche il perimetro venne ampliato, adottando nel complesso una configurazione spaziale molto simile a quella di un tradizionale villaggio del Punjab, con bassi passaggi, vicoli stretti e ampi piazzali (Beardsley, 1995).

Sogni di bambino

Il Rock Garden di Chandigarh è l'affascinante racconto del

conflitto tra spontaneità e progetto: il parco ha le sue regole e, coraggiosamente, sovverte quelle della città che lo ospita. Da una stretta maglia iniziale in cui natura e cultura non sono distinguibili, il Rock Garden evolve in una contrapposizione ricercata e armonica tra elementi naturali e artificiali, incorporando influenze culturali che dall'arte Mughal travalicano i confini nazionali, ricordando in alcuni casi persino l'estetica di Gaudì (Sharma, 2001; Bandyopadhyay e Jackson, 2008). Le rocce, amorfe e senza volto, si trasformano in figure sempre più sofisticate, e rivelano un percorso di maturazione artistica dell'autore non solo da un punto di vista tecnico ma, soprattutto, relativo al contenuto.

La reiterazione di un singolo elemento crea inoltre *pattern* unici che misurano lo spazio – un *modulor naïf?* – e contemporaneamente conferiscono forza e significato a ciascun oggetto.

Anche la teatralità, evidente fin dalla fase iniziale, si evolve nel tempo: le pietre, oggetti di scena nella prima fase, prendono vita e diventano i figuranti dello spettacolo architettato da Nek Chand; e avanzando sotto gli occhi di questi osservatori silenziosi, saranno poi i visitatori stessi a trasformarsi negli interpreti del racconto. Si tratta di un'inversione di ruoli dove chi entra nel parco diventa altro da sé (Bouchart et al., 1982). Archi, passaggi labirintici, muri – ora divisori, ora camminamenti per gli addetti ai lavori – costringono il



visitatore ad immergersi in un microcosmo dove chi entra nel parco ne diventa parte agente: persone e sculture, umano e non umano si fondono nel sogno di Chand. L'effetto straniante del passaggio simbolico è costantemente sottolineato dalla giustapposizione di ordinario e straordinario che richiama in un certo senso il progetto *Do It Yourself City* di Bernard Tschumi, dove «l'intento della composizione è rendere, attraverso un insinuante composto iconico, il senso della drammatica realtà del vivere» (Costanzo, 2002: 8), ovvero, rivelando nella quotidianità un soggetto di valore.

Il Rock Garden è un'impresa segreta, nata per passione, e oggi considerata una rivoluzione silenziosa di fronte alla dilagante razionalità del modernismo: mentre la città si dimostrava esempio d'ordine e funzionalità, abbracciando l'agenda architettonica di Le Corbusier, Nek Chand ne contraddiceva ogni aspetto, realizzando con esplosiva creatività un paesaggio unico, un parco incredibile, frutto di una visione intuitiva, diretta e più vicina all'immaginario del quotidiano.

Riferimenti bibliografici

- Abbs, B. (ed.) (2009). *The contemporary garden*. New York, NY: Phaidon Press.
- Aulakh, M.S. (1986). *The Rock Garden: A panorama of the life-work of Padam Shri Nek Chand*. Ludhiana: Tagore.
- Bandyopadhyay, S., Jackson, I. (2008). *The Collection, the Ruin and the Theatre: Architecture, Sculpture and Landscape in Nek Chand's Rock Garden, Chandigarh*. Liverpool, Chicago: Liverpool University Press Chicago Distribution Center.
- Beardsley, J. (1995). *Gardens of revelation: environments by visionary artists*. New York: Abbeville Press.
- Bhatti, S.S. (1990). «His Touch Transforms Waste Into Art». *Journal of the Indian Institute of Architects*, 55(2), 34–38.
- Bouchart, F., Beauthéac-Bouchart, N., Decraene, Pa., Decraene, Ph. (1982). *Jardins fantastiques*. Paris: Éditions du Moniteur.
- Chakrabarty, D. (1992). «Of Garbage, Modernity and the Citizen's Gaze». *Economic and Political Weekly*, 27(10/11), 541–547.
- Costanzo, M. (2002). *Bernard Tschumi: l'architettura della disgiunzione*. Torino: Testo & Immagine.
- Maizels, J. (2009). *Outside art source book: art brut, folk art, outsider art*. Herts: Raw Vision.
- Mathur, S. (2019). *A fragile inheritance: radical stakes in contemporary Indian art*. Durham: Duke University Press.
- Moore, C.W., Turnbull, W., Mitchell, W.J. (1991). *La poetica dei giardini: 500 disegni, schemi e foto di luoghi trasformati in giardini*. Padova: Muzzio [Moore, C.W., Turnbull, W., Mitchell, W.J. (1988). *The Poetics of Gardens*. Boston: MIT Press]
- Prakash, V. (2002). *Chandigarh's Le Corbusier: the struggle for modernity in postcolonial India*. Seattle: University of Washington Press.
- Puri, N.K. (1996). «A dream vandalized». *The Hindu*, 18 November.
- Sharma, M.N. (2001). «Nek Chand; an early encounter». *Raw Vision*, 35, 28–29.

Tutte le foto dell'articolo sono tratte da Wikimedia Commons e rielaborate dall'autore.

Crediti

- p. 124 Rod Waddington
p. 127 autore sconosciuto (nome utente: Antanana)
p. 128 Adam Jones
p. 129 Rod Waddington
p. 130a Rod Waddington
p. 130b autore sconosciuto (nome utente: Vengopolis)

Stefano Melli

Dipartimento di Architettura e Design
Università di Genova
stefano.melli.t9@gmail.com



Wortsteine, 2023.

PIETRE E PAROLE: CONFINI E ANALOGIE

Alessandro Canevari

The essay challenges us to think beyond the conventional discourse on architecture and consider its transformative power. He argues that interpretative moments are key in shaping architectural objects and highlights the growing presence of the hermetic screen in architectural works. By stripping away the thick layers of verbal constructs surrounding architecture, Edoardo Benvenuto warns of the risk of losing sight of its true essence. Thus, the paper asks us to question whether architecture can exist solely through language, divorced from tangible structures. This thought-provoking idea leads us to contemplate the intricate relationship between language, intentionality, and the societal existence of architecture. The essay challenges us to reconsider the interchangeable use of “building” and “architecture” and examine the concept of canon in defining and tracing the evolution of architecture. The article concludes by exploring the concept of “naïve” architecture and artists who operate on the fringe, crafting unique and authentic works that seemingly ignore established architectural paradigms. Using Nicola Di Cesare’s Giardino Roccioso in Valtellina as an example, the essay questions whether describing certain works as “naïve” can help integrate unconventional objects into the architectural discourse without compromising its historical foundations. Overall, the essay offers a thought-provoking and insightful exploration of the evolving nature of architecture and language. It encourages us to consider the persistent allure of the “great castle” of words that sustains architecture’s existence and challenges us to think beyond the field’s traditional boundaries.

Nel definire la prosa degli architetti «greve e tortuosa», Edoardo Benvenuto spende alcune parole sull'essenziale centralità del momento interpretativo di ogni oggetto architettonico. Lo «schermo» ermeneutico, osserva, si sta sempre più incorporando nelle opere.

[...] la stessa opera diviene mera occasione, in sé opaca e muta, sulla quale si posa talvolta un incredibile ammasso di parole; ciò accade in talune precise circostanze [...] nel tempo viene eretto sull'opera un immane edificio verbale nel quale convivono, e si sostengono a vicenda, luminosi proclami poetici, acute strategie critiche, solleciti servigi filosofici e, perché no?, salde alleanze di mercato. E appunto tale edificio verbale ciò che *crea* l'opera, ed anzi è l'opera vera, quella che merita un posto nella storia. (Benvenuto, 1988: 169)

Benvenuto si domanda poi cosa potrebbe succedere se un negromante cancellasse dalla memoria collettiva quel «grande castello» di parole. La risposta non può che alimentare il peggiore dei dubbi. Spogliare le architetture della loro spessa coltre di parole stratificate nel tempo spegnerebbe irrimediabilmente ogni attenzione su di esse. Togliere le parole sarebbe come spegnere le luci della ribalta e mostrare solo gli edifici. Non più le architetture. Il rischio sarebbe poi, naturalmente, quello di non riuscire mai più a riaccendere alcun interesse.

Il «grande castello» di parole è il vero responsabile della creazione dell'opera, il vero fondamento sul quale l'opera poggia la propria architettonicità, diventando una sorta di accumulatore di suggestioni e riferimenti. Quell'immane costruzione verbale è, insomma, ciò che sostanzia collettivamente la possibilità di far contare *come* Architettura alcuni manufatti, alcune rappresentazioni o solamente alcuni pensieri.

Non suonerà allora affatto strano ammettere la possibile esistenza di un oggetto architettonico fatto solo di parole in totale assenza del «fatto brutto»: un'architettura costruita solo attraverso il linguaggio, espressione di pura intenzionalità. In fondo, un insieme ordinato di materiali da costruzione o di linee su un foglio non implica direttamente che ciò sia sufficiente per poter essere Architettura. L'insieme di pietre, mattoni, acciai e vetri o di tratti di inchiostro su un foglio o di vettori in un'interfaccia digitale, sebbene giustapposto, non reca in sé caratteristiche causali tali da essere Architettura senza una sorta di accordo, ancorché mutuo. Si faccia allora un passo indietro. L'impiego di una cavità naturale o un insieme di rami coperti da una pelle come riparo o come abitazione implica un atto intenzionale, conferendo una funzione a quegli oggetti. Sebbene sia epistemicamente

oggettivo, ovvero sia un fatto oggettivamente identificabile e indipendente da qualsivoglia opinione, che un oggetto sia una capanna, un *teepee* o una *yurta*, ciò sarà al contempo ontologicamente soggettivo, poiché la sua esistenza come tale dipende unicamente dall'intenzionalità dell'osservatore e non dalla materialità degli oggetti coinvolti. Pur essendo reale, l'esistenza di quegli oggetti *come* riparo o *come* abitazione ha forme soggettive, ovvero esiste solo per gli osservatori e i potenziali utilizzatori. Ma per quanto concerne l'Architettura il discorso cambia.

Non ci si limita ad attribuire una funzione a un oggetto materiale secondo la quale sarà poi riconosciuto, ma si discute di qualcosa di più articolato e decisamente immateriale, la cui attribuzione non è affatto legata alle funzioni e talvolta neppure agli oggetti. La motivazione principale è piuttosto intuitiva: l'Architettura non è una funzione degli edifici quanto piuttosto uno *status*. E tale *status* non spetta indiscriminatamente ad ogni edificio in modo pressoché automatico.

Una fallacia insita nel linguaggio comune ne mutua l'automatica implicazione, facendo troppo spesso dei due termini quasi sinonimo. Ma si tratta di una coincidenza del tutto imprecisa e inaccettabile. Una rozza approssimazione linguistica che non solo legittima l'intercambiabilità di «*edificio*» e «*architettura*» (termini che non sono affatto sinonimi), ma che rischia a lungo andare di autorizzare tacitamente questo pericoloso automatismo da un punto di vista ontologico.

Ebbene, è così. Non tutti gli edifici sono Architettura. Al contrario. Solo pochissimi edifici possono essere annoverati a buon titolo come Architettura. E per meriti di solito non troppo diversi tra loro. Qui si innesta tradizionalmente il concetto di canone. Un'idea piuttosto vaga — specie nel Novecento — che porta con sé svariate imprecisioni e persino alcune ingiustizie, ma indispensabile per determinare e tracciare l'evoluzione di un'arte. Un concetto senza il quale la maggior parte dei discorsi sull'Architettura (e sull'Arte in generale) risulterebbe sterile. Un concentrato delle conoscenze che accomunano gli architetti dotandoli di un'identità collettiva. Un termine di paragone maturato nei secoli, un *corpus* di *exempla* al quale poter guardare con fiducia per stabilire se un oggetto può essere ammesso in quel novero tanto nobile. Per appurare, insomma, se si tratta davvero di Architettura. Ed è qui che il ragionamento incontra e si scontra con qualche cosa che l'Architettura e il grande discorso su se stessa sembrano obliare, ignorare scientemente e perfino non volere. Qualche cosa che alla fine rientra per lo più per acclamazione tra ciò che è annoverabile come Architettura, pur rimanendo — più o meno forzatamente — in un limbo.

Per poter comprendere quei meriti occorre prima accettare un'esistenza sociale e condivisa dell'Architettura. E superare,

al contempo, l'opposizione tra una realtà rigidamente organizzata su caratteristiche intrinseche indipendenti dall'uomo e l'Architettura come parte di una realtà puramente mentale e, per alcuni, pericolosamente individuale. Un rischio, quello del solipsismo e della volubilità del pensiero individuale, che una disciplina codificata in secoli di storia non è disposta a correre. In gioco c'è la sua stessa esistenza. Ecco spiegata tanta diffidenza.

Si è di fonte a ostacoli tanto inderogabili quanto superabili su una strada promettente, ma davvero troppo irta e tortuosa per essere interamente percorsa qui. Basti allora ripartire da un fatto. L'uomo pensa linguisticamente. La parola è il principale mezzo di condivisione e diffusione della cultura, l'unica via davvero disponibile per connettere, almeno parzialmente, la privatezza degli stati mentali individuali e quel complesso di conoscenze e credenze che caratterizzano la vita di una determinata società in un dato momento storico. E solo attraverso l'essenza del *logos* – un'armonia tra nome e verbo – si schiude una realtà tutta umana di significanti e significati, che ci contraddistingue come corpi, inscindibili espressioni del linguaggio, «fatti della stessa sostanza di cui son fatte le parole». (Moro, 2012: 10)

Il fatto di pensare in una lingua ha un duplice valore. Quella lingua è un prodotto sociale della principale attività di rappresentazione dell'uomo: il linguaggio per mezzo del quale il genere umano modella l'intero mondo che lo circonda e attraverso il quale costruisce il mondo sociale. L'Architettura come prodotto sociale rientra a pieno in questa dinamica. La sua esistenza è essenzialmente fondata su una costruzione sociale di natura linguistica. Senza il linguaggio, insomma, l'Architettura non esisterebbe.

Il linguaggio ha la funzione essenziale di poter *stare per*, diventando espressione e supporto per l'intenzionalità. Un'entità che rappresenta un'altra cosa, che rimanda a un'altra cosa, è investita di fatto di una intenzionalità che non contiene intrinsecamente. Il potentissimo *stare per* corrisponde insomma alla realizzazione di una determinata funzione simbolica (Goodman, 1978). Sarà allora tutt'altro che trascurabile poter ammettere che solo con le parole tre grandi pietre diventino due piedritti ed un architrave e — in un *fiat* — un'architettura, trasformando una disposizione di pietre neppure utile come riparo in qualche cosa di molto di più. Qualche cosa di magico e sacro. Qualche cosa in grado di evocare la memoria, avvicinare gli astri, convogliare le intenzioni e congiungere al divino. Architettura, appunto. La potenza dell'intenzionalità collettiva e della sua azione attraverso il linguaggio è di rendere normale tutto questo per molti individui, quasi fossero all'unisono. Sono i membri di una comunità che accettano quell'accordo, quell'assegnazione. Ma che non possono smettere di guardarne al margine, a ciò che di quell'accordo potrebbe fare parte ma che rifugge dalle sue condizioni fondanti. Vittima,

talvolta inconsapevole, del proprio solipsismo e della propria ingenuità.

Se per gli oggetti architettonici del passato si sarebbe potuto disquisire — grazie al canone — sulla presenza di caratteri materiali distintivi dei tratti di architettonicità, oggi non vi sono pressoché più elementi materiali per discernere cosa sia Architettura. Ogni giorno è una sfida dinnanzi all'indiscernibile. Qualsiasi cosa potrebbe essere Architettura. Sarebbe sufficiente dirla tale. Un tema che l'Arte moderna ha già affrontato da tempo e che la contemporaneità mostra evidente, mai quanto prima, anche per l'Architettura. Eppure, seppur labilissimi, esistono ancora alcuni sensi vietati che esercitano la funzione una volta demandata al canone. Ovvero sancire che cosa sia Architettura e che cosa non lo sia affatto.

Nella zona grigia liminare a quei sensi vietati dove non si può non guardare, talvolta emergono sorprese degne di interesse. A lungo andare alcune di quelle sorprese sono accettate e diventano parte del grande discorso dell'Architettura. Altre volte ne restano al margine pur senza cadere nell'oblio, esercitando un indubbio fascino persino sulla parte più ortodossa e intransigente della comunità che non solo accetta quell'accordo, ma che è chiamata a promuoverlo e a definirne le norme tacite che lo regolano.

Certo, restano oscuri molti dei meccanismi che permettono all'intenzionalità collettiva di convergere con le proprie attribuzioni su alcuni oggetti e non su altri. E non è facile stabilire se ha davvero senso chiedersi che cosa conferisca — e come ciò avvenga — quelle condizioni minime che più che far dire agli edifici «*I'm a monument!*» — in pieno stile Venturi — facciano dire all'osservatore un losiano «*Das ist Architektur*». Dare una risposta significa in definitiva trovarsi a discutere di occhio innocente e di circolarità tra sguardo soggettivo e intenzionalità collettiva, tornando così su quel sentiero irto e tortuoso. Tuttavia, non si può trascurare come l'Architettura certamente esista quale oggetto sociale ed istituzionale poiché, almeno in origine, esistono i suoi referenti tipici nel mondo dei “fatti bruti”: in prima istanza naturalmente gli edifici. Ma come in fondo l'Architettura debba la propria esistenza sociale a altri “referenti”. Trattati, riviste, mostre, concorsi, Accademie e Università concorrono quotidianamente a farla esistere, continuando a riconoscerla, a sostanziarla, o ancor meglio ad affermarla. Una sorta di mondo dell'Architettura, analogo a quello identificato da Dickie (1974) per l'Arte, che con la propria attività ne mantiene in vita il grande discorso, delineandone traiettorie e sensi vietati.

Porsi la domanda «che cosa è Architettura?» ricorda la domanda che, in linea con la tradizione, si è posto Danto in merito all'Arte dopo aver conosciuto l'indiscernibile e la Pop Art. La risposta, ricalcando Danto stesso, non può che essere che l'Architettura è Architettura nel momento in

cui qualcuno le assegna tale *status*. Ovvero se qualcuno le erige un «immane edificio verbale». Una costruzione che, tuttavia, non sempre è sufficiente per costituire un merito grazie al quale rientrare a buon titolo nel grande discorso dell'Architettura. Rispondere in questo modo, riconoscendo all'Architettura una funzione simbolica in un certo contesto, suona al contempo in linea con Goodman (1978) che, trovandosi anch'egli di fronte all'indiscernibile, sposta la riflessione dell'Arte dal «*che cosa*» ad un rivoluzionario «*quando*», purtuttavia cercando ancora di affiancarvi nuovi sintomi dell'estetico quando già aveva posto le basi per permettere all'ontologia sociale di Searle (1995) di codificare la vera «trasfigurazione del banale» (Danto, 1981). Una banalità che il grande discorso dell'Architettura non può accettare. Come del resto è riluttante ad ammettere oggetti sorprendenti tutt'altro che banali che si affacciano a suoi margini, per i quali, a ben guardare, un «edificio verbale» sorge proprio nella periferia di quel grande e nobile discorso.

Allora è in quella coltre di parole che Benvenuto invita a osservare che forse si trovano le ragioni della designazione «*naïf*». Insomma è lì che occorre guardare per capire il controverso successo di un postino dell'Auvergne Rhône-Alpes, di un ispettore stradale indiano, di un immigrato campano nei sobborghi angeleni e di molti altri come loro che con la propria visione, con le proprie opere pressoché impossibili da classificare, si muovono al limite di quel grande discorso. E che in quel discorso rientrano per acclamazione, ma gravati da una designazione indelebile e pesante come uno stigma. Quella di architettura che non è Architettura; che l'Architettura non vuole, ma che in qualche modo lo diventa. Quella di Architettura *naïf*.

Eppure, seppur con qualche ritrosia da parte di alcuni, sul *naïf* si sono spese molte parole. Sintomi entrambi significativi. Tanto si può dire sul *naïf* e molto è stato detto. Ma non tutto. Certo non occorre ripetersi. Del resto, del *naïf*, come del *Kitsch* — di cui per alcuni è parte, emerge solo una piccola porzione. La maggiore è immersa. Sottaciuta. Come un *iceberg*. Forse è proprio qui che risiede la sua forza travolgente.

L'origine del termine «*naïf*» in Arte, e di qui in Architettura, può essere ricondotta al latino «*nativus*», «innato», «naturale» o «ingenuo». Il concetto di *naïveté* si riferisce dunque in Arte a un *modus operandi* che mostra un'apparente semplicità e spontaneità. A una genuina ingenuità. A una mancanza di preparazione e sofisticazione tecnica e a una sprovvedutezza nell'avvicinamento al lavoro artistico, almeno in apparenza. Niente di più lontano da secoli di affinamento e riflessione sul rapporto tra forma e tecnica, di trasposizione visuale del portar peso, di retoriche costruite con cura e di speculazioni che l'Architettura compie su se stessa. Niente di più lontano da ciò che è l'Architettura con la A maiuscola:

un discorso simbolico e articolato attuato con specifiche retoriche e una sintassi delle forme codificata nei secoli e poco incline al cambiamento. Un discorso dall'evoluzione molto lenta paragonata alle altre forme d'arte. Il costo e la complessità di un'opera d'Architettura spiegano la sua imperturbabile flemma.

Eppure esistono menti dal guizzo incontenibile che ignare di tanta distillata codifica, o forse scientemente trascuranti, si mettono all'opera in una disposizione del tutto, o quasi, libera dagli schemi e dai modelli architettonici che per contrapposizione si potrebbero definire dominanti, inseguendo invece il compimento di oggetti, secondo il loro sguardo, unici e autentici. Vivi. Una semplicità che nasconde non di rado un'ingenuità infantile a tratti sottilmente perversa e capricciosa. La stessa che riecheggia nelle immagini di bambole nei versi di Rilke, facendosi analitica e incombente in *Morale du joujou* di Baudelaire.

Nel secondo caso, tra gli scientemente trascuranti, si intravede una sorta di rifiuto di determinati metodi e modelli, ma senza alcuna volontà di modificarli o superarli, proponendosi piuttosto al margine, in parallelo, con l'illusione di esserne una libera alternativa. Tra questi si può annoverare, almeno per alcuni aspetti, un artista come Joseph Cornell, badando, tuttavia, a come il mondo dell'Arte stesse già superando lo stigma e legittimando certi comportamenti marginali. Cornell opera nell'ombra. In silenzio. Come se volesse mantenere incorrotta la sua pratica artistica — la sua «magia bianca» — dai tanti amici dai nomi altisonanti — Rothko, Duchamp, Warhol, Motherwell e De Kooning — che a suo dire praticavano la «magia nera». L'arte codificanda, quella delle gallerie e, più tardi, dei musei. Quella sulla quale si dicono e si scrivono tante, tantissime, parole.

Cornell si tiene sul ciglio, a un passo dal confine. Riservato fino a pentirsi, preserva un mondo privato, intimo. Il suo personalissimo dada-surrealismo. Collezione instancabile strani tesori. Giustappone il sofisticato, il bizzoso e l'ingenuo. E regala fugaci bagliori di significato che non fanno che aumentare il fascino dell'opera, mentre coltiva solitario la sua passione per il frammento — *mirabilia* da *cabinet de curiosités* — souvenir, chiavi, fotografie, stampe, tappi, biglietti del tram, cartoline, scontrini, ritagli, conchiglie, vetrini, rami, provette, foglie, bottiglie.

Tra coloro che sono acclamati come «architetti *naïf*» — un ossimoro che giunti a questo punto non occorre motivare — sembra tuttavia prevalere il primo dei due atteggiamenti. Vale a dire la totale, affascinata dedizione per la realizzazione di un'opera spontanea avulsa da modelli e pratiche codificate, dei quali si ignora, volontariamente o meno, l'esistenza. Senza alcuna intenzione critica, né volontà di porsi in competizione né al margine. Operando, insomma, in una prospettiva idiosincratica e privatissima, in quel solipsismo tanto temuto dal grande discorso dell'Architettura.

In questa direzione sembra andare il Giardino Roccioso di Nicola Di Cesare a Grosio, in Valtellina. Un'opera di lungo corso — ancora *in fieri* — che lo coinvolge da oltre quarant'anni. Una forma di evasione diventata impegno che gli è valso l'appellativo popolare — e qui è il caso di ricordare come in certe circostanze, più di altre, conti il detto *vox populi, vox Dei* — di Gaudi della Valtellina. Ma, almeno agli inizi, Di Cesare neppure sapeva chi fosse Gaudi. Il suo Giardino è frutto del gesto estemporaneo e della disponibilità fortuita dei tanti oggetti trovati, recuperati e risistemati in un assieme incoerente, ma capace di attrarre visitatori e recensioni, di dare avvio a un'eco, a un edificio di parole. In quello spazio impervio acclamato come "architettura *naïf*" che oscilla tra una forma inconsueta di Land Art e un'operazione di *upcycling* alla scala del paesaggio si trovano damigiane, vecchi telefoni, piatti, fanali di automobili, sveglie, tappi, piccoli giocattoli, orologi colorati, sassi e conchiglie a volontà. Osservare quel guazzabuglio colorato, sincero e curatissimo riporta a

«quella ammirevole e luminosa prontezza che caratterizza i bambini, nei quali il desiderio, la riflessione e la volontà fanno, per così dire, una sola facoltà, cosa per la quale essi si distinguono dagli uomini degenerati, in cui, al contrario, la riflessione mangia quasi tutto il tempo».
(Baudelaire, 2009: 1370)

Una domanda sorge allora spontanea negli «uomini degenerati» che da secoli riflettono sull'essenza dell'Architettura dando vita a un discorso quasi del tutto ininterrotto. Ovvero se la designazione "*naïf*" altro non sia che una via per conferire uno *status* a quegli oggetti alieni alle grandi tradizioni senza corrompere il mondo dell'Architettura che non può smettere di guardarli con stupore e fascinazione. Una ingegnosa strategia di salvaguardia per far rientrare nell'Architettura quegli oggetti senza contaminarne il grande «castello di parole».

Bibliografia essenziale

- Baudelaire, C. (2009). *Morale del giocattolo*. In Baudelaire, C., Raboni, G., Montesano, G. (2009). *Opere*. Tradotto dal francese da Giuseppe Montesano. Milano: Mondadori, 1369 – 1376. [Baudelaire, C. (1853). *Morale du joujou*. «Le Monde littéraire», 17 aprile 1853, 53 – 54].
- Benvenuto, E. (1988). «Sul lessico». *Anfione e Zeto*, 0, 165 – 175.
- Danto, A.C. (1981). *The Transfiguration of The Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Dickie, G. (1974). *Art and The Aesthetic: An Institutional Analysis*. New York: Cornell University Press.
- Goodman, N. (1968). *Languages of Art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Goodman, N. (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Moro, A. (2012). *Parlo dunque sono*. Adelphi, Milano.
- Schaewen, D. von, Maizels, J., Taschen, A., (ed.). (1999). *Fantasy worlds*. Köln: Taschen.
- Searle, J.R. (1995). *The Construction of Social Reality*. New York: Free Press.

Alessandro Canevari

Dipartimento di Architettura e Design
Università di Genova
a_canevari@me.com

N a.i. F

Andrea Bosio

andreabosio.com
info@andreabosio.com



Floating Self Made Home
Andrea Bosio 2023 + Midjourney



Curves and Shapes from the '60
Andrea Bosio 2023 + Midjourney



Bubbles as home
Andrea Bosio 2023 + Midjourney



iHome
Andrea Bosio 2023 + Midjourney



Vernacular Wooden Hut
Andrea Bosio 2023 + Midjourney



Rounded as it is
Andrea Bosio 2023 + Midjourney



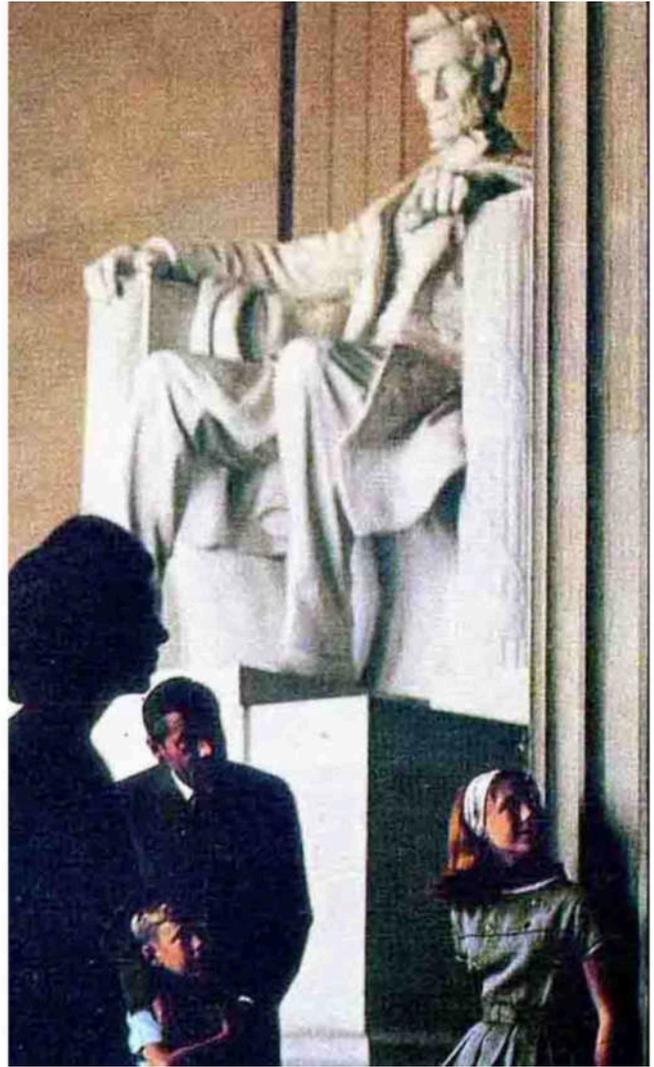
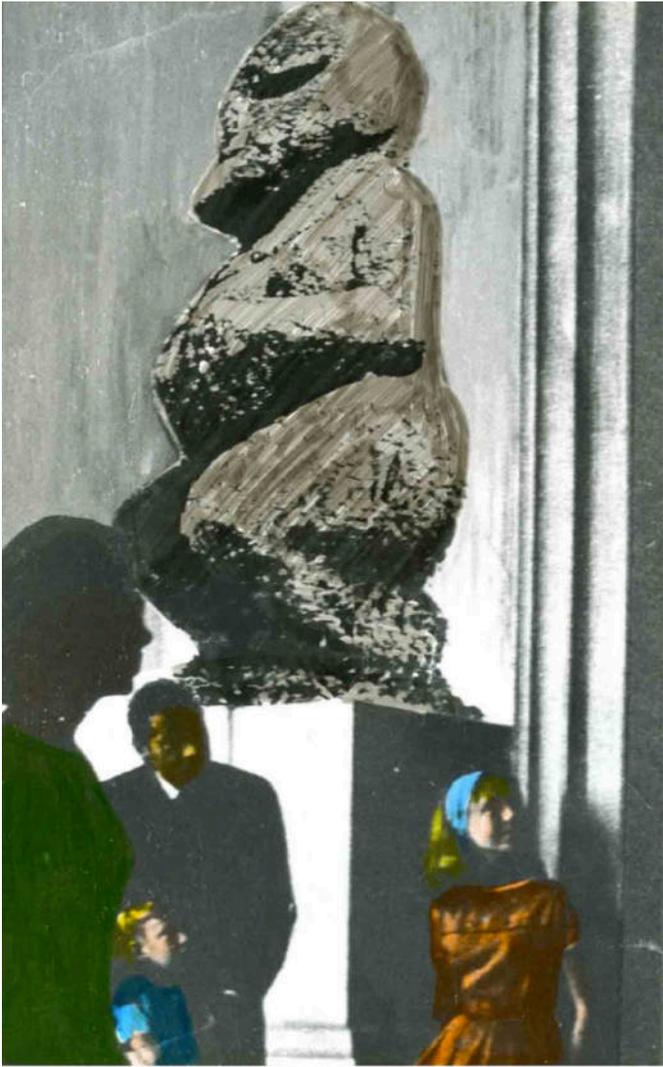
My uncle designed a house
Andrea Bosio 2023 + Midjourney



How much gold to be kitsch?
Andrea Bosio 2023 + Midjourney



Dreaming in a loop
Andrea Bosio 2023 + Midjourney



PERCHÉ IL NAÏF NON PRODUCE IL VIOLINO

Valter Scelsi

In a *Naïve* approach, we do not have a culturally hegemonic class that wants to distance itself by marking differences, but rather a widespread form of paternalistic recognition of a mythical Golden Age, credited with the absence of cumbersome cultural superstructures, which is reposed through archaic forms and vitalistic spirit. Vitalism is discriminating: it is no coincidence that the few recurring examples of *Naïve Architecture* refer to artifacts of arduous construction (the *Watts Towers*, *Le Palais Idéal du Facteur Cheval*, the *Eben-Ezer tower*), built on the basis of anomalous and often complex programs completed over long periods of time and at the cost of considerable personal effort. If one looks at it closely today, and with all the benevolence it deserves, *Naïve* appears as the basically pleasant remnant of Modernity's chronic lack of self-acceptance.

Agli occhi di un architetto alcuni fenomeni oggetto di studi antropologici possono caricarsi di significati supplementari, risultando *originali*, *arcaici* e, come tali, *fondativi*. Possono, quindi, diventare utili per cercare quell'essenza generatrice dei fatti architettonici che, ciclicamente, sembra essere l'obiettivo della ricerca. Si tratta, perlopiù, di fenomeni legati alla produzione di forme espressive a intenzione artistica che appartengono alla tradizione più antica dell'uomo, ma che non sono mai state controllate dal mercato dell'arte, né esplorate dalla critica di settore, quelle forme che, secondo una generalizzazione che ha conosciuto fortuna nel secolo scorso, si vogliono *spontanee*. Ricordo l'attenzione per una definizione, *plastica effimera*, riferita ai pani decorati prodotti in Sardegna (Cirese, 1977: 83-95), ovvero, in sostanza, alla pratica della modellazione figurativa e ornamentale dell'alimento. Nel caso di questa prassi – particolarmente sviluppata in alcune aree della Sardegna, ma diffusa in molte altre culture – la materia di produzione del pane, impasto di farina e acqua, rientra nel bagaglio delle disponibilità quotidiane e domestiche dei soggetti autori. Quindi, nell'ambito di una determinata sfera sociale (costituita, nel caso in studio, dalla gente che abita una precisa parte dell'isola sarda) ciascuno, o quasi, dispone delle capacità di usare la materia dell'impasto, rendendola così *testo*, e dei mezzi per procurarsela. Nel confezionare il pane si manipola un oggetto non durevole e come tale riattualizzabile, anche con quelle possibili leggere variazioni e modifiche che lo affinano verso un preciso obiettivo, ovvero secondo un progetto. La storia dei pani modellati può essere ripercorsa a ritroso fino a una ipotetica origine formale del fenomeno. Il saggio sui pani sardi spiega come «tra tutte le arti dette popolari» quella della modellazione rituale dei pani sia la più accostabile «per condizioni, modalità e prodotti alla poesia di tradizione e formazione orale». E, nella mente di un architetto, da poesia ad architettura il passo è breve. Del resto, disponibilità delle fonti di approvvigionamento, necessità, ritualità, tecnica e tradizione suggeriscono più di un rimando analogico. La bifunzionalità, o biplanarità, del pane si adatta anche al prodotto architettonico, come a tante altre cose, del resto. Per un verso entrambi strumenti utili di sussistenza materiale, per un altro forme, segni e simboli che designano un ambiente culturale nel quale siamo immersi. Nell'esempio del pane sardo l'autore dell'opera scompare, retrocede a figura stereotipata di addetto alla panificazione in un'economia casalinga. Si determina una situazione dove il prodotto-pane vede un riconoscimento che, nello stesso momento, viene negato al suo autore. Questo paradigma si fonda sul rapporto tra due sostanziali elementi: il gusto e l'autorialità. Con il secondo termine intendiamo quanto possa venire riconosciuto come prodotto d'autore e, nello specifico, come prodotto *di un certo autore*. Analogamente, per il primo termine dobbiamo riferirci in maniera più puntuale *alla capacità di soddisfare un determinato gusto*. Gusto e autorialità così intesi introducono all'utilizzo della categoria del *naïf* nel giudizio critico sul fenomeno. La volontà artistica degli anonimi panificatori sardi colloca le loro opere tra i prodotti *naïf*, proprio perché oggetti perfettamente in grado di dare riscontro a un gusto,

anche senza che l'autore vi apponga nessun segno di riconoscimento. L'origine arcaica del fenomeno culturale, poi, rinforza la sua posizione, in quanto più ci si allontana dall'origine del gusto, tanto più il suo riconoscimento è praticabile con estensione e generosità. In questo senso l'*arcaicizzazione* diventa un procedimento che è, in larga parte, utile al mercato poiché gli evita di dover transitare attraverso la fase delle avanguardie e della sperimentazione. L'*avanguardia* – almeno così come siamo abituati a concepirla da più di un secolo – impegna un'energia che brucia velocemente, essendo, nella sostanza, una testa di ponte del mercato, ovvero un fenomeno destinato a venire, più o meno velocemente, assorbito dal gusto e reso prodotto di consumo. Quando il mercato se ne appropria, da un lato sfrutta la sua capacità di ricerca trasformandone gli esiti in espressioni che ne sono, spesso, versioni semplificate e facilmente riproducibili, dall'altro genera una vera e propria mitologia dell'avanguardia, cioè sviluppa un'atmosfera che, evocando una nostalgia, contribuisce a sostenere il prodotto. Si tratta di sostituire ai miti e alle nevrosi del pubblico altri miti e altri tic. La *strategia del naïf*, invece, se pure utilizzi anch'essa una condizione atmosferica per dispiegarsi – per effetto della quale valorizziamo quella data cosa giusta in quanto ancestrale, fondativa al punto che sentiamo di appartenerele – tuttavia riesce a fare a meno della complessa fase dello strappo culturale e del successivo periodo di assorbimento. In altre parole, seguendo la *strategia del naïf* la forma simbolica data alla materia dell'alimento-pane sembra mettersi immediatamente in relazione con un'origine delle forme che trova riscontro nelle ricerche sulla primigenia configurazione delle cose. A questo punto, inserendo nuovamente l'architettura nel discorso, si potrebbe arrivare all'idea che i popoli producano architettura, come pane, in maniera spontanea. E questa ipotesi, nel Novecento, epoca di preconizzata *morte dell'autore*, ha trovato più di un sostenitore.

Tuttavia, qualcosa durante la ricerca compiuta dall'avanguardia accade, qualcosa di simbolicamente determinante, qualcosa che nel *naïf* non si sviluppa con uguale inesorabile puntualità: il raggiungimento di un momento di massima tensione espressiva. La *nonpedigreed architecture* – impegnando la celebre definizione usata da Bernard Ruffo – così come i prodotti commerciali delle *arti di massa* non sono certo territori inesplorati dagli studiosi, tutt'altro, e certamente posseggono le proprie immagini-simbolo con le quali è possibile costituire album di riferimenti, ma sembrano poter fare a meno di una vera teoria dei modelli che indichi dei punti formali di approdo dai quali ripartire.

Così, il *naïf* ogni volta sembrano potersi ridare liberamente le carte, impegnandoci e, magari anche, conquistandoci per via del repertorio di analogie sottese, ma ostentando una forma di indifferenza nei confronti dei propri prodotti fattisi prodotti dell'industria culturale, anche là dove, invece, la sperimentazione dell'avanguardia tenderebbe alla mitizzazione del processo e

alla codificazione del modello simbolico. In altre parole, è come se il *naïf* avesse una infertilità strutturale, un intrinseco disinteresse a farsi portatore di modelli culturali che non siano di pronto e immediato consumo.

Tra i rappresentanti della ricerca architettonica della stagione radicale italiana, Gian Piero Frassinelli è quello che più di tutti ha affermato, con costanza e dalle origini, la natura antropologica del proprio fare. In un testo scritto originariamente nel 1975 per dimostrare la assoluta impossibilità di applicare principi universalmente validi al progetto di design, Frassinelli conclude che nel violino, inteso come oggetto-sintesi di una cultura musicale ampiamente condivisa, i denotati simbolici e rituali sono almeno altrettanto importanti di quelli fisici. Il violino «rappresenta una tradizione musicale ben più antica della “civiltà razionale”, ed è quindi necessario che conservi, simbolicamente, anche l’aspetto formale che aveva raggiunto al massimo momento di tale espressione» (Frassinelli, 2019: 74). L’oggetto-simbolo costruito in un momento apicale della ricerca diventa, in fine, identitario, ciò perché anche l’avanguardia ha un *periodo del mito*, racchiuso in forme consegnate alla cultura a venire.

Tentati da un accostamento per *genus proximum* tra *naïf* e *kitsch*, ci inseriamo, estendendola, in una distinzione che Claudio Giunta propone tra *kitsch* e *trash*, quest’ultimo accolto nel senso inteso da Tommaso Labranca di un tentativo di emulazione che naufraga a causa di una *costante che altera lo scopo* (Labranca, 1994: 21-22). Secondo Giunta, col *trash*, a differenza che col *kitsch*, «ci troviamo nella sfera sociologica più che in quella dell’estetica, più nei dintorni di Veblen o Goffman che nei dintorni di Broch o Dorfles, giacché esso definisce un atteggiamento, un rapporto non tanto nei confronti dell’arte, quanto nei confronti della vita: [...] si è trash perché non si hanno i mezzi per non esserlo» (Giunta, 2020: 147). Con il *naïf*, invece, non abbiamo nessuna classe culturalmente egemone che ne vuole prendere le distanze, marcando le differenze, quanto piuttosto una diffusa forma di paternalistico riconoscimento di una mitica età dell’oro, alla quale si attribuisce l’assenza di ingombranti sovrastrutture culturali, che si ripropone attraverso forme arcaiche e spirito vitalistico. Il vitalismo è discriminante: non è un caso se i pochi esempi ricorrenti di *architecture naïve* facciano riferimento a manufatti faticosi da realizzare (le *Watts Towers*, *Le Palais Idéal du Facteur Cheval*, la torre di *Eben-Ezer*), costruiti in base ad anomali e spesso concettosi programmi portati a termine in tempi lunghi e a prezzo di consistenti sforzi personali. Se ben lo si osserva, e con tutta la benevolenza che merita, alla luce di queste tracce il *naïf* appare oggi il residuo, in fondo piacevole, della cronica mancanza di auto-accettazione della modernità.

Riferimenti bibliografici

Cirese, A.M. (1977). *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*. Torino: Einaudi.

Frassinelli, G.P. (2019). *Design e antropologia. Riflessioni di un non addetto ai lavori*. Macerata: Quodlibet.

Giunta, C. (2020). *Le alternative non esistono. La vita e le opere di Tommaso Labranca*. Bologna: Il Mulino.

Labranca, T. (1994). *Andy Warhol era un coatto*. Roma: Castelvecchi.

Rudofsky, B. (1964). *Architecture without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. New York: Museum of Modern Art.

GUD

NAÏF / NAÏVE 8

Stefano Termanini Editore, dicembre 2023

Revisori / Referees

Alfonso Acocella - Università di Ferrara
Enrica Bistagnino - Università di Genova
Vittoria Bonini - Università di Genova
Stefano Brusaporci - Università dell'Aquila
Elisabetta Canepa - Kansas State University / Università di Genova
Maria Canepa - Università di Genova
Nicola Canessa - Università di Genova
Mara Capone - Università degli Studi di Napoli Federico II
Enrico Cicalò - Università degli Studi di Sassari
Tiziano De Venuto - Politecnico di Bari
Edoardo Dotto - Università di Catania
Raffaella Fagnoni - Università IUAV di Venezia
Sara Favargiotti - Università di Trento
Davide Tommaso Ferrando - Università di Bolzano
Massimo Ferrari - Politecnico di Milano
Guido Fiorato - Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova
Claudio Gambardella - Università della Campania Luigi Vanvitelli
Chiara Geroldi - Politecnico di Milano
Adriana Gherzi - Università di Genova
Santiago Gomes - Politecnico di Torino
Andrea Gritti - Politecnico di Milano
Boris Hamzeian - École Polytechnique Fédérale de Lausanne
Antonio Lavarello - Architetto PhD, Genova
Massimiliano Lo Turco - Politecnico di Torino
Gianni Lobosco - Università di Ferrara
Massimo Malagugini - Università di Genova
Fabio Manfredi - Università di Genova
Carlo Martino - Università di Roma La Sapienza
Maria Carola Morozzo della Rocca - Università di Genova
Chiara Olivastrì - Università di Genova
Anna Orlando - Storica dell'arte, Genova
Romolo Ottaviani - Architetto PhD, Roma
Giacomo Pala - University of Innsbruck
Anna Maria Parodi - Università di Genova
Matteo Umberto Poli - Politecnico di Milano
Federica Pompejano - Università di Genova
Gian Luca Porcile - Architetto PhD, Genova
Laura Pujia - Università di Sassari
Ramona Quattrini - Università Politecnica delle Marche
Davide Rapp - Politecnico di Milano
Giuseppe Resta - Yeditepe University di Istanbul
Ludovico Romagnì - Università di Ascoli Piceno
Paola Sabbion - Architetto PhD, Genova
Viviana Saitto - Università di Napoli Federico II
Ruggero Torti - Università di Genova
Clara Vite - Università di Genova
Ornella Zerlenga - Università della Campania Luigi Vanvitelli

GUD

NAÏF / NAÏVE 8

Stefano Termanini Editore, dicembre 2023

www.stefanotermanineditore.it

Immagine di copertina

Franco Raggi, *Tenda rossa*, 1974

Courtesy Franco Raggi.

Indice

- 01 **Nota editoriale**
- 02 **NÄIF E ARCHITETTURA**
Beatrice Moretti, Davide Servente
- 08 **L'ANTITESI DELL'ARCHITETTURA**
Giovanni Galli
- 14 **BANALE DOPO IL BANALE / ELOGIO DEL BANALE**
Franco Raggi
- 22 **TRA ARCHETIPI E BANALITÀ.
DUE LEGITTIMAZIONI DEL POSTMODERNO**
Fabio Guarnera
- 30 **LA PATERNITÀ DI STRADA NUOVA A GENOVA:
CICLICITÀ DELLA STORIA E DELLE IDEOLOGIE**
Vittorio Pizzigoni
- 36 **COLONIAL STREET, UN PERCORSO SENZA TEMPO.
CASE DA SOGNO TRA ILLUSIONE E REALTÀ**
Caterina Cristina Fiorentino
- 42 **ORDINARIETÀ E AVANGUARDIA**
Davide Servente
- 48 **APPUNTI SUL NUOVO KITSCH IN ARCHITETTURA**
Valerio Paolo Mosco
- 54 **ARCHITETTURA NÄIF, TRA AUTORE E OPERA**
Christiano Lepratti
- 60 **ARCHITETTURA NAÏF O DEL GESTO SPONTANEO.
FRANK GEHRY E LA CASA A SANTA MONICA**
Duccio Prassoli
- 66 **CASA SOLARE, STUDIO ALBORI
IL RAPPORTO QUOTIDIANO
TRA AMBIENTE E NECESSITÀ ABITATIVE**
Maria Canepa
- 72 **GIOCARE CON LA REALTÀ.
IL NAÏF NELL'ARCHITETTURA
RESIDENZIALE DI POINT SUPREME**
Antonio Lavarello
- 82 **ARCHITETTURE RUPESTRI:
TRE CASE DI ANDRÉ BLOC**
Francesco Testa
- 92 **TRA DÖRFLI E GRANDS ENSEMBLES.
LE CITTÀ-GIARDINO DELLE COOPERATIVE
DI ZURIGO 1943-57**
Giulio Galasso, Natalia Voroshilova
- 100 **OLTRE LA LOGICA DELL'INGENUO.
LA POTENZA COMUNICATIVA DEL BANALE
TRA NAÏF E CO-DESIGN: UN CASO STUDIO**
Federica Delprino, Omar Tonella
- 108 **UN PONTE TRA ECCEZIONALE E QUOTIDIANO.
GIARDINI IMPROBABILI NEGLI SCENARI DI CONFLITTO**
Francesca Coppola
- 116 **UN PALAIS IMAGINAIRE
ALL'ORIGINE DELLA MAISON PASSIONNANTE**
Daniele Panucci
- 124 **IL PAESAGGIO SEGRETO DI CHANDIGARH
L'ARTE DI NEK CHAND**
Stefano Melli
- 132 **PIETRE E PAROLE: CONFINI E ANALOGIE**
Alessandro Canevari
- 138 **N a.i. F**
Andrea Bosio
- 148 **PERCHÉ IL NAÏF NON PRODUCE IL VIOLINO**
Valter Scelsi

ISSN 1720-075X



9 771720 075005

€ 25,00