

La Biennale Architettura di Venezia. Metamorfosi di un modello espositivo*

Marco De Michelis

* Questo testo è il risultato del montaggio di una serie di frammenti di testi scritti negli ultimi quindici anni, prevalentemente pubblicati sulla rivista newyorkese “Log”: M. De Michelis, *Morphing Metamorph*, in “Log”, n. 4, Winter 2005, pp. 9-19; Id., *Architecture Meets in Venice*, in “Log”, n. 20, Fall 2010, pp. 29-34; Id., *Fundamentals*, in “Log”, n. 32, Fall 2014, pp. 93-101; Id., *Reporting from Architecture*, in “Log”, n. 38, Fall 2016, pp. 87-93; Id., *Biennale di Venezia 2018*, in “L’architetto”, n. 2, settembre-ottobre 2018, pp. 36-40.

Tutto ebbe inizio nel 1974, quando Vittorio Gregotti fu nominato direttore del settore arti visive e architettura della Biennale di Venezia. Si potrebbe descrivere la presenza dell'architettura nella Biennale di quei primi anni come una estensione dei territori tradizionali delle arti visive, piuttosto che come un'area peculiarmente autonoma.

Va anche ricordato che i *displays* espositivi sperimentati non ambivano certo a rinnovare le pratiche più convenzionali delle mostre di architettura: disegni, plastici, fotografie, pagine di riviste, libri e documenti, cercavano di sostituire l'assenza dell'opera architettonica stessa con la rappresentazione del procedimento creativo da parte dell'autore.

Sarà proprio la critica di questa pratica curatoriale a costituire la straordinaria novità della Prima mostra internazionale di architettura curata nel 1980 dal nuovo direttore del settore di architettura della Biennale, Paolo Portoghesi. "La presenza del passato" era stata installata negli spazi, fino ad allora, totalmente sconosciuti al pubblico, delle Corderie dell'Arsenale di Venezia.

Portoghesi aveva utilizzato il grande interno delle Corderie – 70 metri di lunghezza, articolati in dieci campate di uguale ampiezza – proponendo a venti architetti di progettare una facciata da realizzarsi come una grande scenografia cinematografica in scala naturale. L'interno di ciascuna campata era destinato ad ospitare una mostra personale dell'architetto, mentre dall'esterno, la sequenza delle facciate avrebbe dato forma a una strada coperta, appunto: "La Strada Novissima".

In questa prospettiva, il "progetto architettonico" veniva a coincidere con il "display espositivo": la mostra non era altro che la realizzazione del progetto e, non a caso, relegava ad una funzione puramente documentaria le sezioni monografiche ospitate all'interno delle installazioni architettoniche.

Altrettanto significativa era stata la scelta degli architetti invitati (dagli americani Charles Moore, Bob Stern, Michael Graves, ma anche Frank Gehry, agli europei Oswald Mathias Ungers, Hans Hollein, Riccardo Bofill, Rem Koolhaas, fino agli italiani Massimo Scolari, Franco Purini, studio GRAU, Costantino Dardi). Come si vede, non si trattava

più di una selezione basata su una omogeneità di “tendenza”, come era ancora successo pochi anni prima nella Triennale milanese curata da Aldo Rossi e dedicata alla “Architettura razionale”. A Venezia, era proprio la pluralità di linguaggi ed anche di pensiero a rendere visibile il carattere peculiare di quella che sarà l’architettura cosiddetta “post-moderna”.

La strategia curatoriale messa a punto da Paolo Portoghesi aveva conosciuto una poderosa anticipazione l’anno precedente, affidata alla presenza di una piccola opera temporanea di Aldo Rossi, il Teatro del mondo che galleggiava sulle acque del bacino di San Marco. Il “capriccio” rossiano era un teatro di se stesso – metteva in scena null’altro che sé – al medesimo tempo memoria degli allestimenti festosi dell’epoca d’oro della repubblica veneziana e delle invenzioni architettoniche del Canaletto. E testimonianza presente di una poetica architettonica vitale e pronta a manifestarsi in innumerevoli architetture reali e permanenti.

In un certo senso, Strada Novissima e il Teatro del mondo riproponevano quella vocazione “exhibitionist” della nuova architettura degli anni Venti: il padiglione lecorbusieriano alla Esposizione parigina del 1925; le costruzioni residenziali nel quartiere residenziale del Weissenhof a Stuttgart; gli interni perfettamente arredati di Mies van der Rohe alla mostra dell’edilizia di Berlino del 1932. Il carattere asseverativo dei manifesti architettonici degli anni Venti veniva sostituito da quello concettuale e riflessivo di una riflessione sulla propria storia e sulla propria, intima, identità culturale degli architetti degli anni Ottanta. Ma l’idea che l’invenzione architettonica potesse anche manifestarsi nelle forme di un progetto espositivo, di una strategia di comunicazione, era ancora ben riconoscibile.

Si può interpretare come un amaro paradosso che il grande successo della Biennale di Portoghesi – il disvelamento dello spazio delle Corderie che sarà destinato a diventare cruciale nei decenni successivi della Biennale veneziana e l’inaugurazione di una strategia curatoriale di grande originalità – non sia stato il preludio per altrettanto originali successive edizioni della Biennale di architettura.

La figura della metamorfosi è una delle più tenaci e più inquietanti della cultura moderna¹.

Il dilemma che essa oggi rappresenta è essenzialmente diverso da quello formulato nell’età antica, quando la metamorfosi cercava di



Fig. 01. *Window, Elements of Architecture-Padiglione Centrale Giardini*,
14. Mostra Internazionale di Architettura: Fundamentals, 2014.

Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia. Foto F. Galli.

Si ringrazia l'Archivio Storico della Biennale di Venezia per aver messo generosamente a disposizione il materiale iconografico del saggio del prof. Marco De Michelis

raffigurare il mistero del ciclo complesso e imperscrutabile della vita, dei processi biologici, del trapasso tra vita e morte.

Nella tradizione classica, metamorfosi e mito si confondono, violando i confini che separano gli universi distinti dell'umano, dell'animale, del vegetale... Rocce si trasformano in uomini e donne, umani assumono le sembianze di piante e di animali, alberi partoriscono fanciulli, come il bellissimo Adone generato dalla madre Mirra, trasformatasi nell'arbusto amaro che porta il suo nome².

Con la nascita delle scienze naturali nell'età moderna, alla metamorfosi veniva affidato il compito di descrivere il ciclo continuo della trasformazione biologica, della crescita ed evoluzione degli organismi. Nel 1790, Goethe aveva reso pubbliche le sue prime considerazioni sulla "metamorfosi delle piante"³, il cui nucleo consisteva nel tentativo di dimostrare la permanenza di una *forma originaria* lungo il processo di trasformazione dell'organismo vegetale. La metamorfosi rappresentava, dunque, per Goethe, un processo continuo di differenziazione, fondato sui principi di polarità e di crescita, nel quale rimanevano continuamente riconoscibili i caratteri peculiari e essenziali di una "Ur-Form", di una forma originaria: di un "organismo originario".

Quando la scienza e, soprattutto, la biologia moderna avevano ormai posto i fondamenti della interpretazione dei fenomeni di moltiplicazione e trasformazione cellulare, e di quelli evolutivi delle specie, la nozione di metamorfosi veniva trasposta in nuovi territori, ignoti e sconvolgenti, come quelli dell'inconscio umano, nei quali si svolgevano le vicende delle "Verwandlungen" kafkiane e prendevano forma le visioni oniriche di Salvador Dalí, di Max Ernst e degli altri surrealisti. Già l'approccio goetheano potrebbe, in qualche misura, venir utilmente trasferito dalle scienze naturali all'architettura del tempo moderno, per la quale la questione del rinnovamento incessante delle forme, della invenzione di un "nuovo stile", conviveva con l'altrettanto irrisolto interrogativo sul carattere originario delle forme architettoniche, del loro fondamento essenziale.

Ma il discorso potrebbe essere anche affrontato da un punto di vista più generale, quello della "morphé", della forma del moderno: del bisogno insopprimibile del moderno di dare una forma peculiare al proprio tempo, di ricomporre in questo modo le infinite dualità che opponevano spirito e corpo, capitale e lavoro, città e campagna, cultura e civilizzazione, maschio e femmina, arte e scienza, antico e nuovo



Fig. 02. *Fireplace*, Elements of Architecture-Padiglione Centrale Giardini,
14. Mostra Internazionale di Architettura: Fundamentals, 2014.
Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia. Foto F. Galli

Fig. 03. *Stair*, Elements of Architecture-Padiglione Centrale Giardini,
14. Mostra Internazionale di Architettura: Fundamentals, 2014.
Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia. Foto F. Galli

“Ri-forma” è, in questo senso, una parola-chiave della modernità, perché essa esprime nel più complesso dei modi questa aspirazione a ri-comporre in unità quello che la storia aveva separato e a configurarla in forme nuove.

Della riforma, la metamorfosi può essere considerata l’epifania più inquietante.

Un lento processo, avviato fin dalla fine del diciassettesimo secolo, si era concluso più di un secolo dopo, sanzionando la dissoluzione del sistema degli “ordini classici” e, con questo, l’impossibilità di riproporre quel fondamento “naturale” delle forme architettoniche che Francesco di Giorgio e Leon Battista Alberti avevano rappresentato nella analogia della colonna con le proporzioni del corpo umano e, per ultimo, l’abate Laugier aveva strenuamente cercato di difendere, riproponendo il mito vitruviano della “capanna primitiva”, generata dalle figure naturali del tronco d’albero, del ramo e delle fronde.

Il risultato ne era stato una drammatica perdita del “fondamento” essenziale della architettura e dell’unità dei principi che sovrintendevano alla generazione delle sue forme. La nozione di “tettonica”⁴ era stata coniata all’inizio del diciannovesimo secolo, proprio come strumento per ricostituire l’unità perduta dell’organismo architettonico, attraverso la tecnica della combinazione e della giustapposizione degli elementi costruttivi. Potremmo anche dire: come il mezzo per ricondurre i diversi elementi messi a disposizione del designer dalla rivoluzione tecnologica, all’interno di un sistema di regole peculiarmente architettonico. Caratteristico di questo atteggiamento era stato lo stupore, ammirato e preoccupato, di Gottfried Semper di fronte al prototipo seminale della moderna architettura in ferro e vetro, il Crystal Palace eretto da Paxton nel 1851 per la esposizione universale di Londra.

Per Semper, l’architettura in ferro non sembrava compatibile con la nozione stessa di architettura, proprio per la sua intrinseca aspirazione ad essere più sottile, persino più immateriale, fino a concepire il suo ideale come quello di “una architettura invisibile”, per la quale nessuna regola di proporzione e di composizione degli elementi sembrava più giustificabile.

Kurt Forster, nella sua introduzione al catalogo della 9. Mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia del 2004, cita una bella frase di Frederick Kiesler, nella quale quest’ultimo auspicava il superamento della “separazione di pavimenti, mura, pilastri e coper-



Fig. 04. *At the parallel scene a construction experiment of a museum and a salvation of an area of villages*, W. Shu, L. Wenyu, Amateur Architecture Studio, “Reporting from the Front”, Arsenale, 15. Mostra Internazionale di Architettura, 2016. Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia. Foto A. Avezzù

Fig. 05. *Mud Works!*, A. Lepik, A. Heringer, M. Rauch. Studio Anna Heringer, Lehm Ton Erde Baukunst, “Reporting from the Front”, Padiglione Centrale Giardini, 15. Mostra Internazionale di Architettura, 2016. Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia. Foto F. Galli

tura”, sostituita da un “flusso” che collegherà i diversi elementi⁵. Si tratta esattamente dei medesimi temi che, a partire dall’inizio del ventesimo secolo, delineavano la fisionomia di una possibile architettura, nella quale la costituzione dell’organismo architettonico non viene più considerata dipendente dalla “composizione tettonica” dei suoi diversi elementi, quanto piuttosto dal fluire delle parti in un continuum non dissimile dalle configurazioni e dai processi generativi della natura: proprio quel “seeing everything in relationship” indicato da Laszlo Moholy-Nagy come destino delle pratiche artistiche nel libro sull’arte forse più bello scritto nel ventesimo secolo, *Vision in Motion*⁶.

All’inizio degli anni ottanta, quando i computers non avevano ancora occupato i tavoli da disegno degli architetti, Daniel Libeskind aveva prodotto disegni e modelli architettonici che sperimentavano le possibilità di rappresentare una architettura liberata dalle convenzioni inerti della ortogonalità e dalla schiavitù delle proiezioni orizzontali e verticali, di “piante, prospetti e sezioni”, che costituivano l’unico artificio utilizzabile per trasferire l’idea dell’architetto e renderla realizzabile. Per Libeskind, il disegno di architettura poteva essere di più della “shadow of an object”⁷, assumendo lo status di un autonomo strumento investigativo, in un modo non dissimile dalla funzione che Peter Eisenman assegnava negli stessi anni alla pratica del “folding”, del trasferimento ininterrotto su altre dimensioni dei piani inizialmente generati da un sistema geometrico ortogonale.

Anche le sperimentazioni architettoniche di Frank Gehry sembrano aver subito i limiti delle convenzioni “della ortogonalità”, almeno fino a quando, all’inizio degli anni Novanta, l’utilizzo di grandi modelli tridimensionali e di software capaci di trasferirne le coordinate geometriche complesse direttamente nel computer, non aveva consentito lo sviluppo e la realizzazione di progetti sempre più complessi, come quello per il museo di Bilbao. Ma fino a quel momento, erano stati evidenti i limiti imposti all’architetto dall’utilizzo di modi di rappresentazione vincolati alla elaborazione grafica di proiezioni orizzontali e verticali dell’idea tridimensionale e, soprattutto, la difficoltà di comprendere le problematiche costruttive e tecnologiche, senza discontinuità, all’interno del procedimento progettuale. Liberata dal rispetto delle regole costruttive della tettonica, la nuova architettura trovava il proprio significato, la propria ragione di essere nella capacità di evocare emozioni e di suscitare sorpresa; di dialogare con i propri utilizzatori,

proponendo a questi una esperienza percettiva dello spazio totalmente liberata dalle abitudini e dalle convenzioni “funzionalistiche”.

In questa prospettiva, si può ben dire, le astratte geometrie ortogonali, le laconiche atmosfere e le “ossessive investigazioni sullo spazio come serie di stratificazioni di infinite trasparenze”⁸ di Sejima, Herzog & de Meuron o di Peter Zumthor non risultano essenzialmente dissimili dalle eloquenti invenzioni spaziali di Zaha Hadid o di Daniel Libeskind. Come si deduce da queste sommarie osservazioni, la scelta di Kurt Forster di dedicare la 9. Biennale di architettura di Venezia al tema della metamorfosi risulta non soltanto legittima, ma soprattutto capace di sollevare questioni essenziali – e controverse – relative alla natura delle pratiche architettoniche nel nostro tempo e al significato stesso della nozione di architettura proposto da queste pratiche.

Due aspetti della strategia proposta richiedono, in particolare, un supplemento di discussione.

Da una parte, si tratta del ruolo assegnato a quattro maestri – Aldo Rossi, James Stirling, Peter Eisenman e Frank Gehry – di “spartiacque” tra due concezioni radicalmente diverse dell’architettura, come se quella che Forster definisce la fine di una concezione “vitruviana” della architettura coincidesse con quella stagione degli anni Settanta del ventesimo secolo caratterizzata dal dibattito sulla autonomia della disciplina architettonica e sul ruolo della storia.

Dall’altra, proprio per le considerazioni qui proposte, si tratta della caratterizzazione progressiva, ottimisticamente aperta verso il futuro, che Forster assegna alla nozione di metamorfosi, come se la fisionomia e il senso di questo processo risultassero univocamente evidenti e delineassero una direzione intrapresa e condivisa da parte delle nuove generazioni di architetti.

Non mi pare che sia così.

La “metamorfosi” della originale concezione tettonica della architettura non mi sembra possa essere considerata come un capitolo conclusivo della stagione modernista, come il risultato di una sorta di ribellione finale, di fronte al tentativo messo in opera negli anni Settanta e ottanta di ristabilire uno statuto autonomo della disciplina architettonica, fondato sulla sua, pur ormai frammentaria e lacerata, tradizione storica. Molto di più, essa appare come un lungo filo rosso parallelo – un interrogativo senza risposta – che accompagna le vicende della architettura moderna fin dall’Ottocento, riproponendo ripetutamente

l'opportunità e la possibilità di dislocare le pratiche architettoniche nel solco tracciato dalle grandi scoperte della scienza e dalle spettacolari innovazioni tecniche che si erano succedute con travolgente impeto. Kiesler, Buckminster Fuller o Cedric Price testimoniano, a modo loro e in tempi diversi, un impeto sovvertitore nei confronti delle "regole" dell'architettura di certo non meno drammaticamente consapevole dei più recenti esperimenti di "architettura digitale".

La vastissima rassegna di architetture, ospitata negli spazi dell'Arsenale veneziano e articolata da Forster in cinque sezioni tematiche, presenta i risultati di esperimenti riconducibili, in complesso, alle tematiche della "architettura digitale". Le loro geometrie complesse – i *blobs* e i *plis* caratterizzati da forme fluide e continue⁹ – sembrano tutte riconducibili alle risorse messe a disposizione dei progettisti dai computers, anche se in realtà i progetti presentati documentano anche il lavoro di architetti, la cui ricerca concettualmente precede la digitalizzazione delle pratiche progettuali e se ne è impadronita solo negli anni più recenti, ma rimane fondamentalmente legata ad una ispirazione neo-espressionista e ad un approccio formalista "analogico", come è il caso di Zaha Hadid, di Coop Himmelb(l)au, dell'architetto austriaco Guenther Domenig. La stessa architettura di Frank Gehry, prodotto di pratiche manipolatrici plastiche e sculturali, risulta sideralmente lontana dalla modellazione parametrica e dalle geometrie e algoritmi dei più giovani architetti "digitali" come Gregg Lynn, Lars Spuybroek o Asymptote.

L'impressione di una visibile somiglianza del vocabolario formale adottato è del tutto evidente. La predilezione per "trasformazioni zomorfiche e pittoresche"¹⁰, bolle vetrate e griglie originariamente ortogonali deformate da telluriche manipolazioni algebriche, cristalline geometrie non immemori delle fantasie espressioniste dei primi decenni del Novecento, si ripete in innumerevoli progetti di architetti delle diverse parti del mondo e di generazioni diverse, sovente di qualità disuguale e di disuguale complessità. Proprio l'accumulo vertiginoso di progetti e proposte che ribadiscono la possibilità ormai conquistata di controllare le più complesse – e talvolta astruse – manipolazioni formali, induce un dubbio crescente: se l'eccesso di libertà non debba oggi riproporre una domanda apparentemente scivolata nell'oblio, quella del perché e del per chi e, da ultimo, anche del come, questa libertà oggi possa essere legittimamente e criticamente esercitata.

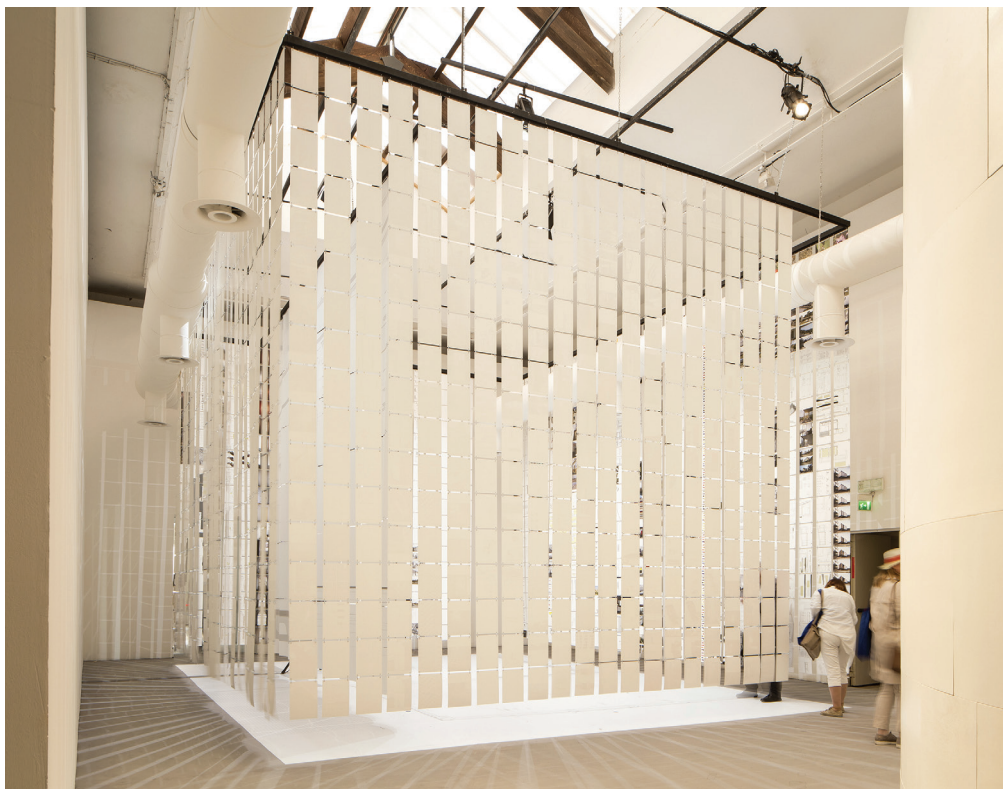


Fig. 06. *Onore Perduto*, M. G. Grasso Cannizzo,
“Reporting from the Front”, Padiglione Centrale Giardini,
15. Mostra Internazionale di Architettura, 2016.
Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia. Foto F. Galli

Peculiare della mostra veneziana è l'assenza di uno dei protagonisti cruciali del panorama architettonico degli ultimi decenni, cioè la città, qui sostituita da una interpretazione urbana del paesaggio e della topografia. Mancano i territori brulicanti e precari delle periferie e delle "favelas" delle megalopoli; lo sprawl di suburbie residenziali circondate da grovigli di autostrade; le aree industriali e i quartieri di residenza sociale abbandonati nelle "shrinking cities" d'Europa e d'America; i centri urbani ammodernati e convertiti a funzioni culturali e rappresentative, ospitate nei nuovi "monumenti" del tramonto del ventesimo secolo. Il rapporto tra edificio e contesto viene interpretato da Forster con l'ausilio della nozione di topografia, che descrive sia i territori virtuali dei "bit" della tecnologia informatica, sia le morfologie costitutive del paesaggio. In questo senso, è la topografia stessa a determinare le linee e le fisionomie delle strutture edificate, sulle tracce della lezione straordinaria trasmessaci dallo scomparso Enric Miralles con il suo campus universitario di Vigo e, ancor più, con il cimitero di Igualada. Molte tra le opere selezionate da Forster nascono da una interpretazione delle geometrie nascoste nel suolo e sembrano avere come obiettivo quello di renderle visibili e di utilizzarle come tracciati ordinatori del progetto.

La prima mostra di OMA di cui vi sia traccia nella memoria di chi scrive accadeva alla Architectural Association di Londra. Era il giugno del 1981 e la mostra documentava sei progetti non realizzati, dei quali scriveva Robert Maxwell nel suo testo, sottolineandone la "pure architecturality" e il carattere ormai storicizzato della modernità koolhaasiana che ritrovava le icone della Ville Radieuse, della sobrietà di Hilberseimer, dei furori costruttivisti dei fratelli Vesnin.

Appena un anno prima, Paolo Portoghesi – dimostrando una encomiabile intuizione – aveva invitato il giovane Koolhaas poco più che trentenne a partecipare alla realizzazione della "strada nuovissima" per la Biennale di Architettura veneziana dedicata alla "Presenza del passato".

Nei più che trent'anni successivi, Koolhaas ritroverà più di una volta l'interesse originario per le mostre di architettura: ancora di più, le considererà come una parte essenziale della propria ricerca progettuale, piuttosto che soltanto come uno strumento di informazione e di comunicazione. L'architettura di Koolhaas utilizza le mostre come propri strumenti esattamente come faceva anche con i libri, fin da *Delirious New York*.

Benché più di una volta l'architetto olandese abbia avuto motivo di lamentarsi delle limitate occasioni espositive offertegli, pure è del tutto evidente come la riflessione sulle mostre costituisca un capitolo a parte e complesso dell'opera koolhaasiana.

Il problema è quello di come l'architettura vi possa essere rappresentata, di quale architettura le mostre debbano raccontare, di come esse possano contribuire al più generale dibattito sullo stato della disciplina, infine di come il progetto espositivo possa essere considerato parte di una più generale strategia progettuale.

Dopo le tre mostre dedicate al primo decennio di lavoro di OMA nel 1988-89 (Basilea, Rotterdam, Parigi), per l'ultima volta concepite come esposizioni documentarie, sul finire degli anni Novanta, Koolhaas inaugurava una nuova attenzione per l'universo più vasto delle mostre d'arte, accettando l'invito di Catherine David a partecipare alla decima edizione di documenta a Kassel nel 1997. In questa occasione, la vasta ricerca sul Pearl River Delta cinese, letteralmente rivestiva le pareti dello spazio espositivo con un wallpaper continuo sul quale scorrevano le informazioni elaborate nel progetto di ricerca realizzato con la collaborazione dei suoi studenti di Harvard. Questo tema della metamorfosi del libro in un progetto espositivo, parallelamente a quello della utilizzazione delle ricerche sviluppate nel corso del suo insegnamento negli USA, ritorneranno negli anni successivi, fino alla Biennale veneziana del 2014.

Il tema della architettura domestica aveva costituito l'argomento monografico di "Living"¹¹, una mostra dedicata a cinque progetti residenziali di OMA, fino a quello cruciale e conclusivo della casa di Bordeaux, nella quale Koolhaas sperimentava un display su più livelli – narrativo, documentario, illustrativo, spaziale – affine al racconto "multiplo" efficacemente sperimentato nel fortunato *S,M,L,XL*¹² pochi anni prima, che ritroveremo ripetuto nei successivi progetti espositivi. Uno dei più significativi tra questi è stato, senza dubbio, "Content"¹³, concepito nel 2003 a Berlino, nel padiglione vetrato della Nationalgalerie di Mies van der Rohe. "Content" è stato importante per più ragioni: per la maturità dei progetti che vi erano presentati, dai lavori per Prada ai numerosi progetti museali, agli aeroporti e all'ampliamento di IIT (ancora Mies van der Rohe!) a Chicago, fino alla sede della televisione cinese a Beijing e alle ricerche urbane sviluppate nell'insegnamento a Harvard; per l'interpretazione brillante e perfino provocatoria

dello spazio miesiano trasformato in una sorta di department store irrispettoso della perfetta qualità dell'invenzione architettonica; per la geniale strategia di comunicazione che sostituiva il tradizionale catalogo con due pubblicazioni, una raccolta di saggi critici¹⁴ e uno spesso magazine – “I’m not sure if this is a book or magazine”¹⁵ – (544 pagine) pubblicato in decine di migliaia di copie dall’editore Taschen, con decine di articoli e contributi dedicati a argomenti più o meno direttamente riferiti ai progetti di OMA. “Content” costituisce un episodio cruciale nella biografia koolhaasiana soprattutto perché qui assumeva forma matura la capacità di configurare una narrazione veramente articolata su più livelli dei fatti architettonici, prendendo le mosse da un racconto analitico e appassionante dei progetti più complessi di cui venivano esibiti disegni, plastici, frammenti, corrispondenza, fotografie, cronache e documenti in un disordine solo apparente, fino a coinvolgere linguaggi e protagonisti affini, come l’artista Candida Hofer a cui erano state affidate le fotografie della ambasciata olandese di Berlino o l’americano Tony Oursler che occupava il centro del display espositivo con una grande installazione intitolata Junk Space. L’open space della mostra, sparpagliato liberamente nello spazio progettato da Mies, diventava esso stesso mostra di se stesso quando un belvedere collocato sul tetto del piccolo padiglione commerciale consentiva ai visitatori di contemplare dall’alto il paesaggio espositivo.

Si tratta, probabilmente, del più complesso e più fortunato progetto espositivo realizzato da Koolhaas nel primo scorcio del ventunesimo secolo: non eguagliato di certo dalla più controversa “OMA/Progress”, presentata negli spazi del Barbican Centre a London tra l’ottobre del 2011 e il febbraio del 2012.

A Londra, Koolhaas introduceva due elementi fino ad allora mai così significativamente sperimentati, da una parte l’affidamento (non si capisce bene se reale o formale) della curatela della mostra al giovane studio belga di Rotor, dall’altra la definitiva sostituzione del nome dell’architetto come “autore” con l’anonimo acronimo di OMA. La concezione espositiva prevedeva la quasi definitiva sparizione di ogni possibile ordine narrativo, di singolari progetti meritevoli di una attenzione particolare, di una ordinata cronologia, sostituita da una “sprawling and exhilarating” confusione il cui apice erano una “random projection of all 3.5 million images stored in OMA’s database” e “colored printouts casually pinned to wallboards or taped to

the floor, huge unframed floorplans suspended from the ceiling, and rough-looking models strewn about”¹⁶. Con questa mostra, più confusa che convincente, Koolhaas compiva un passo decisivo verso la formulazione di una risposta al quesito del ruolo che una mostra può assumere nei confronti della pratica architettonica: definitivamente non più strumento di informazione e documentazione, quanto piuttosto racconto autonomo di un atteggiamento creativo, di una metodologia produttiva, di una peculiare capacità di dare forma a una originale interpretazione della società e dei suoi processi trasformativi.

Fino alla Biennale di architettura di Venezia, inaugurata nel giugno del 2014 dopo due anni di lavoro.

Qui, la risposta formulata da Koolhaas diventava, paradossalmente, un interrogativo: perché, dunque, l’architettura attraversa una fase storica nella quale la contemporaneità sembra aver perduto le proprie radici storiche, fondate su una dimensione morale e su una vocazione pubblica delle pratiche architettoniche, oggi “corrose” dalla economia di mercato impostasi a partire dalla elezione di Ronald Reagan al governo della potenza mondiale americana agli inizi degli anni Ottanta?

In un contesto geopolitico di questo genere, perdono qualsiasi significato i tradizionali protagonisti di una rassegna di architettura: i progetti e gli architetti.

Si trattava, dunque, di dare forma a una grande esposizione nella quale l’architettura occupasse il centro della attenzione, senza che questo significasse riproporre la consueta pratica di documentare con i mezzi diversi singoli edifici o progetti di edifici o il peculiare approccio progettuale – e creativo – di singoli architetti.

L’architettura veniva riformulata, non più come somma plurale delle realizzazioni all’interno del suo dominio disciplinare, quanto come un interrogativo senza risposta sul suo statuto disciplinare, sul suo significato e sulla sua capacità di produrre significato.

Una delle formulazioni più originali e più coraggiose di questo approccio da parte di Koolhaas appare quella di avere frammentato l’interrogativo moltiplicandolo in contesti radicalmente diversi l’uno dall’altro.

Ai padiglioni stranieri era stato così chiesto di riflettere sulla storia plurale delle diverse modernizzazioni che hanno caratterizzato i cent’anni tra 1914 e 2014 nelle regioni diverse del mondo e dei diversi contributi che l’architettura ha potuto fornire a queste modernizzazioni.

La seconda delle tre sezioni della esposizione, Monditalia, affidava a quarantuno casi-studio architettonici, ciascuno con la regia di giovani e giovanissimi curatori, la costruzione di un “mosaico italiano” immerso nel contesto delle Corderie dell’Arsenale, altrimenti abitato ed utilizzato anche dalle altre discipline in cui si articolano le attività della Biennale: danza, musica, cinema e teatro.

Il cuore della Biennale koolhaasiana stava però altrove: in quella sezione ospitata nel padiglione centrale dei Giardini, il cui titolo “Elements of Architecture” ben spiega le intenzioni del curatore: non tanto e non più indagare sui risultati ultimi della sperimentazione architettonica, sui suoi protagonisti e sulle sue opere-chiave, come tradizionalmente la Biennale veneziana aveva interpretato la propria missione, quanto piuttosto riflettere sulla essenza stessa della architettura, sui suoi elementi costitutivi, in una prospettiva che, abbandonando i confini temporali della contemporaneità, potremmo definire metastorica. Interrogarsi sugli aspetti costitutivi della disciplina non costituisce una anomalia fatale. È un interrogativo che fa parte del patrimonio essenziale della vicenda intera della architettura moderna. In questo senso possiamo interpretare sia gli interrogativi sulle “origini della architettura” che tanto avevano appassionato i grandi pensatori del diciannovesimo secolo, da Gottfried Semper a Eugène Viollet le Duc, sia la ricerca di quei fondamenti della forma architettonica che aveva visto architetti pur diversissimi come Adolf Loos, Le Corbusier o Ludwig Hilberseimer cercare nei volumi geometrici primari – il cubo, il cilindro, la piramide – l’origine del gioco “sapiente e straordinario” della architettura, che inesorabilmente precedeva e orientava il senso della ricerca ininterrotta verso il nuovo e lo sconosciuto.

Durante i medesimi primi anni del Novecento, un altro architetto, il tedesco Heinrich Tessenow, aveva spinto all’estremo la ricerca di una essenzialità originaria della architettura, alla quale restavano estranei sia qualsiasi inutile superfluità, sia qualsiasi arbitraria novità. Scrivendo di una piccola casa costruita da Tessenow nei dintorni di Berlino, il tedesco Otto Bartning aveva osservato che questa casa rispondeva a quelle domande, appunto, a cui la architettura moderna non poteva più sottrarsi: “riuscire a riaffermare, a riconquistare e a rendere visibili [...] il significato di una apertura della finestra sulla parete, di una superficie muraria, di una cornice, di un gradino, di un pavimento, di un soffitto e di una parete”¹⁷.

La finestra, il muro, il gradino, il pavimento, la parete, il soffitto: proprio quegli elementi nei quali Koolhaas ha voluto – esattamente cent’anni dopo – smontare l’architettura fino a scoprirvi gli elementi fondamentali.

Sono molte le ragioni che ci spingono a riflettere su questa peculiare strategia curatoriale individuata da Koolhaas per la sua Biennale veneziana. Innanzi tutto, vi è una evidente novità rispetto ai convincimenti più volte espressi dall’architetto olandese, ancora nel corso degli anni più recenti. Qui è proprio la materialità convenzionale degli elementi architettonici – “i componenti fondamentali dei nostri edifici, usati da qualunque architetto, in qualsiasi luogo, in qualsiasi momento” – ad occupare la scena, quando non più tardi che in una intervista pubblicata nel 2006, Koolhaas aveva ribadito il suo interesse “in the essence of architecture... as a way of thinking” e il suo tentativo “to escape from architecture’s entanglements and paraphernalia, and, in fact, from its entire physicality”¹⁸.

A Venezia, il pensiero architettonico ha preso le forme di una sorta di storia degli elementi architettonici – “origini, contaminazioni, analogie e differenze di questi elementi antichissimi e del modo in cui si sono evoluti nelle loro iterazioni attuali tramite progressi tecnologici, vincoli normativi e nuovi regimi digitali”¹⁹.

Questo approccio ha assunto le forme di quindici episodi monografici, articolati ciascuno secondo modalità differenti.

Nei casi più riusciti, il risultato è stato quello di una dilatazione inaspettata di aspetti marginali del sapere architettonico. Dai margini della disciplina, venivano trasportati verso il centro protagonisti anomali e inaspettati, un po’ come era successo nella ultima edizione della Biennale di arte contemporanea diretta da Massimiliano Gioni, che aveva cercato di rimettere in discussione limiti e significati delle pratiche artistiche proprio con il contributo di sconosciuti comprimari. Un po’ Wunderkammer e un po’ fiera commerciale, gli “Elements” di Koolhaas non riuscivano a mettere fuoco il problema, davvero essenziale, della invenzione di un “nuovo” sistema di regole che consentisse di mettere in relazione gli elementi “elementari” dell’edificio.

A chi e a che cosa può servire l’architettura? In quale modo essa può influire, trasformare e perfino migliorare le condizioni di vita degli uomini? E fino a quale soglia “elementare” all’architettura è dato di continuare ad esistere in quanto disciplina?

Il cileno Alejandro Aravena ha proposto questi interrogativi ai protagonisti della edizione della Biennale di architettura da lui diretta e inauguratasi il 28 maggio del 2016.

Si tratta, evidentemente, di interrogativi tutt'altro che banali, se consideriamo le trasformazioni profonde che lo statuto dell'architettura ha subito negli ultimi decenni, caratterizzate soprattutto da un restringimento dei suoi territori di intervento che sembrano oggi essersi ridotti ai grandi edifici destinati alla diffusione della cultura, musei, teatri, università e alle spettacolari fisionomie dei nuovi grattacieli destinati ad ospitare i centri del potere capitalistico "globale".

Della "casa razionale" a basso prezzo e delle infrastrutture collettive che avevano caratterizzato la stagione moderna della prima metà del Novecento, sembrano essersi perdute le tracce.

Di fronte alle trasformazioni epocali delle città del mondo, delle megalopoli cresciute a dismisura senza più gerarchie insediative e ordini spaziali, l'architettura sembra galleggiare in un arcipelago di frammenti e neppure si cimenta più con il tentativo di dare forma e ordine alla città. I suoi territori più congruenti sembrano essere gli aeroporti, i centri commerciali, gli insediamenti turistici e per il tempo libero.

Aravena ha domandato ai protagonisti scelti per la sua esposizione di riflettere su questa condizione e di documentare territori anche marginali, nei quali la pratica della architettura continua ad esistere come pratica critica e come esperienza di conoscenza della realtà e di trasformazione.

Il primo aspetto originale della proposta di Aravena è stato che i protagonisti della esposizione non sono stati più quelli tradizionali per una mostra di architettura: "architetti e progetti", quanto piuttosto "processi", dai più elementari ai più visionari, raccontati e documentati attraverso le ragioni che ne hanno determinato l'avvio; i protagonisti, singoli utenti, gruppi, istituzioni, associazioni, progettisti; i fallimenti e i successi; l'impatto sulla realtà. Prevaleva, dunque, un aspetto narrativo che non si accontentava più di piante, prospetti, sezioni e plastici (fotografie negli esiti più fortunati), ma pretendeva testimonianze, documenti sonori, video: perfino i disegni e i plastici risultavano animati dalla presenza costante di figure umane, risultavano in qualche modo "abitati". L'architettura vi è sempre rappresentata come qualcosa che esiste soltanto in quanto dialettica tra la sua materialità costruita e la vita che vi scorre giorno dopo giorno. Per più di un seco-

lo la fotografia di architettura aveva cercato di evitare il disturbo della presenza di figure umane e qui gli uomini invadono il panorama dei nuovi esperimenti di architettura. Le raffigurazioni diventano racconti in video.

Sottolineare la processualità complessa che caratterizza la realizzazione dell'opera architettonica e la pluralità delle sue problematiche e dei suoi protagonisti mette inevitabilmente in questione il procedimento materiale stesso del costruire: i materiali e le tecniche. L'attenzione per le problematiche sociali, ambientali e partecipative ben riconoscibile negli esempi fino ad ora ricordati avrebbe potuto costituire una pericolosissima "trappola" per la Biennale di Aravena, che rischiava in questo modo di finire schiacciata in una prospettiva "terzomondista" incapace di sollevare gli interrogativi più complessi e più generali sul destino della architettura.

Nella precedente edizione della Biennale, Rem Koolhaas, aveva provato ad aggirare il problema, formulando l'interrogativo sul che cosa fosse l'architettura, quali ne fossero gli elementi costitutivi, in questo modo evitando il problema di dover offrire al pubblico una rassegna di progetti e di progettisti.

Da qui Aravena sembra aver preso le mosse, dilatando l'orizzonte di osservazione verso territori periferici, verso gruppi sociali marginali, verso problematiche ambientali emergenti. Ma non si è sottratto all'interrogativo sulla resistenza della nozione stessa di architettura, sul punto di riduzione al di là del quale l'idea stessa di architettura non ha più significato.

L'interrogativo non appare legittimato soltanto da una peculiare contingenza storica come quella oggi determinata dai processi inarrestabili di globalizzazione, di ridefinizione dei rapporti tra centro e periferia e di accentuazione drammatica delle diseguaglianze. In verità, l'intera vicenda moderna dell'architettura, si potrebbe dire dal tramonto dell'*ancien régime* e dalla affermazione del modo di produzione capitalistico in Europa, si è svolta sotto il segno della crisi e della resistenza di fronte a processi disgregativi. La nascita e l'autonomizzazione di nuove discipline come, fra tutte, l'ingegneria che si impadroniva delle nuove tecniche costruttive e dei nuovi materiali costringeva l'architettura in una posizione di difesa e di subordinazione, che il tedesco Gottfried Semper riconosceva a metà ottocento come una minaccia per la sopravvivenza stessa della nozione di "architettura" e, cento anni più

tardi, lo storico Manfredo Tafuri interpretava all'origine della funzione "ideologica" della architettura moderna.

Sono dunque passati quasi quarant'anni e si sono succedute una dopo l'altra almeno sedici edizioni della Esposizione internazionale di architettura, fino a quella del 2018, intitolata "Freespace" dalle sue curatrici, Yvonne Farrell e Shelley Mc Namara, ottime progettiste dello studio irlandese intitolato alla storica via di Dublino, Grafton Street. Nelle prime edizioni, responsabili della mostra internazionale sono stati soprattutto critici influenti o architetti protagonisti della riflessione critica sulla loro disciplina, come Deyan Sudjic o Kurt W Forster, come Vittorio Gregotti, Paolo Portoghesi o Hans Hollein.

L'obiettivo ambizioso dei loro progetti curatoriali era stato quello di proporre una rappresentazione dello stato dell'arte della architettura coerente con un punto di vista tendenzioso che cercava di sottolinearne i caratteri peculiari: il delinearsi in prospettiva della stagione postmoderna per Portoghesi; il dialogo interdisciplinare e la specificità dell'architettonico per Gregotti; l'architettura come sismografo di tellurici sommovimenti per Hollein; la figura della metamorfosi come irriducibile chiave interpretativa della modernità per Kurt Forster.

Ma di edizione in edizione, il mondo sembrava cambiare sempre più in profondità. Con la diffusione di internet e delle modellazioni digitali, la rapidità con cui l'informazione poteva diffondersi rendeva sempre più difficile la possibilità di fissare un'immagine originale dello stato dell'arte: tutto era già, in qualche modo, conosciuto.

Con questa evidente difficoltà dovevano fare i conti gli architetti di volta in volta prescelti a dirigere le più recenti edizioni della esposizione internazionale di architettura della istituzione veneziana. Gli architetti: perché le ultime edizioni hanno sempre visto all'opera non già critici o curatori, ma architetti soprattutto impegnati nell'esercizio della loro professione di progettisti e di costruttori: Fuksas, Sejima, Aravena, Chipperfield, Koolhaas, fino alle Grafton prescelte per l'edizione del 2018.

Un paradosso di questo approccio curatoriale sembra essere stato quello della rinuncia da parte di questi architetti alla vocazione "esibizionista" della architettura moderna della prima metà del Novecento: gli architetti-curatori della Biennale sembravano, invece, pronti a mostrare qualsiasi cosa, ma non il proprio lavoro architettonico, in qualche caso neppure di assumere la responsabilità del display espositivo. È

stato anche il caso della edizione 2018, affidata, come abbiamo già ricordato alle irlandesi dello studio Grafton. La soluzione adottata in questa occasione è stata la elaborazione di un breve manifesto, proposto agli architetti invitati come spunto critico per definire le caratteristiche della loro partecipazione alla mostra. “Freespace” descrive una architettura, del tutto coerente con la ricerca progettuale delle stesse Grafton: una architettura concentrata sulla qualità dello spazio, generosa di spirito e capace di stimolare soluzioni capaci di migliorare il benessere e la dignità degli uomini. Freespace è dunque una architettura che non rinuncia alla bellezza, ma la usa per suscitare emozioni e consapevolezza.

Come si vede, non era difficile riconoscersi in questo manifesto così ottimisticamente “positivo”: potevano farlo architetti impegnati in una critica severa della modernità e in un recupero profondo delle identità peculiari dei luoghi, come i cinesi di Amateur Architecture Studio o il portoghese Alvaro Siza; silenziosi cantori dell’essenziale e dell’assoluto come Peter Zumthor o radicali sperimentatori del fragile e del provvisorio come Lacaton e Vassall; ma anche ricercatori audaci, pronti ad attraversare i territori a cavallo tra l’arte concettuale e le tecniche digitali come Diller e Scofidio.

Ancor più a loro agio ci si sono ritrovati architetti militanti come il cileno Alejandro Aravena, la cui edizione precedente della mostra veneziana aveva letteralmente chiamato a raccolta le pratiche dell’architettura dedicate ai margini del mondo, o l’americano Michael Maltzan che ha offerto a Venezia un bellissimo progetto per un isolato residenziale del vecchio centro di Los Angeles destinato ai settori più fragili e più instabili della popolazione angelena; o ancora l’umile tenacia di Francis Keré o di Gion Caminada, l’uno impegnato a trasformare le originarie tecniche costruttive del suo paese africano per renderle ancora utilizzabili nel contesto contemporaneo, l’altro che ha scelto il villaggio natale di Vrin come la patria della sua intera vicenda di architetto. E poi: Giuseppina Grasso Cannizzo, Marina Tabassum, Anna Heringer.

1. Cfr. F. Rella, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Feltrinelli, Milano 1984; C. Lichtenstern, *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, vol.1, *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozessdenken*, vol. 2, *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes*, VCH Verlagsgesellschaft, Weinheim 1990 e 1992.
2. Cfr. il bel saggio di M. Warner, *Metamorfosi*, in apertura del catalogo della 9. Mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia, *Metamorph. Focus*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 14-29.
3. J. W. Goethe, *Versuch die Metamorphosen der Pflanzen zu erklären*, 1790. Oggi in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, München 1981.
4. K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, Cambridge MA 1995; M. Pogacnik, *La dissolution de la grande forme*, in "faces", n. 47, 1999/2000, pp. 14-23.
5. K. W. Forster, *Architettura ombre riflessi*, in C. Lichtenstern, *op. cit.*, pp. 6-13. La citazione di Kiesler proviene da un manoscritto inedito della metà degli anni Trenta, conservato presso la Kiesler Foundation di Vienna.
6. L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Hillison and Etten, Chicago 1947.
7. D. Libeskind, *Symbol and Interpretation*, in Id., J. Hejduk, *Between Zero and Infinity. Selected Projects in Architecture*, Rizzoli, New York 1981, pp. 27-29.
8. H. Rashid, *Morphing il sublime*, in C. Lichtenstern, *op. cit.*, pp. 70-81.
9. Cfr. M. Carpo, *Pattern Recognition*, in *ivi*, pp. 44-57.
10. R. Ingersoll, *From the Belly of the Whale*, in "The Architect Newspaper", n. 16, 10/05/2004, pp. 8-10.
11. OMA, R. Koolhaas, *Living, Vivre, Leben*, catalogo della mostra, Arc en Rêve, Centre d'Architecture de Bordeaux, Birkhaeuser Verlag, Basel 1998.
12. OMA, Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, New York 1995.
13. R. Koolhaas, OMA, AMO, *Content. Bauten Projekte und Konzepte seit 1996*, Neue Nationalgalerie, Berlin 2003-2004.
14. AA.VV., *What is OMA. Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture*, NAI Publishers, Rotterdam 2003.
15. Rem Koolhaas (a cura di), *Content. Triumph of Realization*, Taschen, Köln 2004, p. 12.
16. M. Filler, *The Master of Bigness. OMA/Progress an Exhibition at the Barbican Art Gallery, London, October 6, 2011-February 19, 2012*, in "The New York Review of Books", n. 8, 10/05/2012, p. 2.

17. O. Bartning, *Heinrich Tessenow: Hausbau und dergleichen*, in “Kunst und Kuenstler”, XV, n.1, 1917, p. 42-43.

18. H. U. Obrist, *Rem Koolhaas*, Verlag der Buchhandlung Walter Koenig, Köln 2006, p. 11.

19. R. Koolhaas (a cura di), *Fundamentals*, catalogo 14. Mostra Internazionale di Architettura, Marsilio, Venezia p. 193.