



Avvistamenti lagunari

Tre padiglioni della Biennale di Architettura 2014



Gli scritti di seguito raccolgono alcuni commenti su tre padiglioni della quattordicesima Biennale di Architettura di Venezia che ci sono per diversi motivi apparsi particolarmente significativi. Il tratto distintivo di questa Biennale, tracciato dal curatore Rem Koolhaas, è dato dal fatto che i padiglioni dei paesi partecipanti hanno lavorato ad un tema unico, *Absorbing Modernity: 1914-2014*. I curatori e commissari sono difatti stati chiamati a proporre ricerche che evidenziassero come, durante il secolo preso in considerazione, ciascun Paese si sia reso protagonista di processi di transizione complessi, per i quali il Moderno "coinvolge incontri significativi tra culture, invenzioni tecniche e modalità impercettibili di restare *nazionali*".

Dubbio rigore per la Germania

Massimo Dicecca

Cercavamo l'innesto o gli innesti dopo aver varcato la soglia imbuto dell'italico padiglione e tanti ne abbiamo trovati nel vivaio all'Arsenale. Come è ben noto la modernità l'Italia l'ha sempre assorbita a modo suo e tale cromosomica tendenza il padiglione si impegna a testimoniare, col risultato però che nella grande messe di progetti esposti (alcuni eufemisticamente tangenziali rispetto al tema) sia stata la stessa condivisibile idea iniziale ad essere assorbita, lasciandoci il fastidioso alone della sovrabbondanza di messaggi dettata da una più che mai contemporanea condizione del - dover esserci a tutti i costi -. Del resto tanti sono in proporzione gli architetti nella Penisola e molti debbono poter lavorare, come ci ricorda una desolante infografica ad accoglierci in *Monditalia*. Pur tuttavia un innesto significativo vede protagonista un'architettura di matrice italiana, presso quel padiglione ai Giardini diverse volte rimaneggiato, che titola per la quattordicesima Mostra Internazionale di Architettura, *Bungalow Germania*. Si parla naturalmente del padiglione tedesco, che nel 1909 fu progettato da Daniele Donghi, uno che con transizioni, innovazioni ed innesti un po' aveva avuto a che fare. Incalzati da Rem Koolhaas a impegnarsi nel trovare quei caratteri dell'architettura nazionale di ciascun paese, filtrati da un secolo di catastrofi e continuità, che con la loro mediata persistenza possano aiutare a distinguere l'architettura medesima nella coltre della livellante estetica moderna, i tedeschi non gliela mandano a dire. Anzi, non dicono nè scrivono niente, costruiscono. I commissari del padiglione tedesco, Alex Lehnere e Savvas Ciriacidis, garbatamente teutonici, rispondono alla *call* di Koolhaas con l'abile mossa di servirsi realmente dei *fundamentals*, degli autonomi attrezzi del mestiere. E lo fanno per comunicare *un'idea*, con un atteggiamento progettuale decisamente attento al contesto fisico/architettonico/ambientale. Da più parti s'incensa, *al di là di tutto*, in una dimensione nietzschiana che travalica ogni bene ed ogni male, l'irresistibile furbizia ed intelligenza dell'architetto olandese, il cui smalto a dire il

vero nell'occasione sembra brillare meno del solito (considerata anche una certa, seppur indubbiamente stimolante, tassonomica compulsività nell'allestimento del Padiglione Centrale), oscurato dalla fulminante lucidità del *Bungalow Germania*. Lo spunto è dato dall'affidarsi ad una azione semplice, al limite del banale, ed ottenerne azioni di ritorno viepiù significanti. Sostanzialmente Lehnere e Ciriacidis applicano alla lettera il tema "Absorbing modernity", facendo digerire al padiglione tedesco il *Chancellor's Bungalow*, decadente paradigma di modernità e rinnovato spirito politico, costruito dall'architetto Sep Ruf nel 1964 a Bonn, allora provvisoria capitale della nazione. Il bungalow fu voluto dal cancelliere Ludwig Erhard: doveva essere la sua residenza ora che la RFT s'era spostata a Bonn, e doveva anche comunicare concetti precisi rispetto al governo che si andava insediando, come gran parte degli edifici in cui il potere si insedia sono tenuti a fare. Invaghiti dei ranch americani a seguito della visita al presidente Johnson, il cancelliere pensò bene di commissionarne uno anche per lui, senza badare a spese (gli elevati costi e la scarsa atmosfera di *gemütlich*, qualcosa traducibile come accoglienza domestica tedesca, furono puntualmente sottolineate dal suo predecessore Adenauer), ma con grande attenzione all'idea di disinvoltata domesticità, di privato ma non troppo, di sobria trasparenza. Il bungalow era una architettura scenografica, molto bella e calibrata. Lo sfondo ideale per strette di mano, sorrisi ed affari. Lì, la modernità era già *media*. Finché il governo non si spostò a Berlino. Svotato dell'uso, privato del suo elegante senso del privato, nascosto da siepi e cespugli; la musealizzata solitudine dell'edificio si sarebbe specchiata a lungo nelle vetrate alla Richard Neutra. Il bungalow era diventato insignificante. Finché i due architetti di *Bungalow Germania* hanno saputo distinguere il suo livello di insignificanza nella gamma di sfumature di numerose altre architetture inutili, apparecchiando cinquant'anni dopo, a Venezia, il definitivo riscatto per lui e per il padiglione tedesco (già fatto a pezzi da Hans Haacke nel '93 in occasione dell'installazione Germania per la 45esima Esposizione Internazionale d'arte). L'architettura moderna *retrò* viene calata in quella retorica del padiglione, grazie ad una ricostruzione selettiva mirata a far reagire dialetticamente, ma anche a conciliare acutamente, gli spazi dei due edifici. Si possono leggere i principi di una e dell'altra nel momento stesso in cui tendono a fondersi, mentre il visitatore comincia ad aggirarsi per lo spazio con un discreto senso di straniamento. Non c'è scritto niente. Niente che ti indica dove guardare e soprattutto perché farlo. C'è una casa di quelle che la maggior parte di noi ha studiato in bianco e nero nelle parti centrali delle *Storie dell'architettura moderna*, e lo ha visto in qualche foto di Julius Shulman, infilata nel padiglione in modo tale che non si comprende dove finisca uno e dove inizi l'altro, e quale sia di servizio a quale, e soprattutto perché ci siano regolarmente due uomini di mezza età che con ostentata vaghezza riproducono cinguettii. Un divano si immerge sornione in un muro, restando pur sempre comodo. I due spazi centrali coincidono, svelando le differenze di altezza, ma non è esattamente immediato pensare che quello doveva essere un patio nel *vero* bungalow. In effetti anche distinguere ciò che è autentico diventa un cruccio: una bussatina sui neri pilastri metallici ci comunica che sono veri. Inganno nei materiali. I *fundamentals* sono tutti lì, messi così come erano nella città del così com'era (ri-vedi Donghi), ma non sono più gli stessi, stratificati nelle diverse memorie di ciascuno dei visitatori e nei muri bianchi del padiglione, che sostituiscono per qualche mese i lunghi paesaggi modernisti filtrati da moderniste pannellature in legno, sagomate al millimetro: facciate, muri, camino, solai, struttura, servizi, tutti caricati di significati che avevano smarrito o che meglio non avevano avuto, nell'intenso odore di naftalina a Bonn. Avrebbero potuto scegliere tra centinaia di architetture; Lehnerer e Ciriacidis si infilano invece negli interstizi dell'ambiguità, per non dire dell'identità, per non dire dell'architettura, si smarcano dalle letture ovvie, indicando un'altra via: reinterpretano il rigore nazionale con freddezza

e divertita ironia. Una serie W140 nera parcheggiata all'esterno se ne sta lì come un segnalibro. Non c'è nessuna schiera di architetti nel padiglione tedesco di quest'anno; solo la ricostruzione di un bungalow modernista che per un po' fu residenza del cancelliere e due tizi che riproducono i versi degli uccelli che si schiantavano contro le trasparenti vetrate dello stesso, non avvedendosene.

recensioni/avvistamenti_lagunari/germania

Modernità: un bilancio complesso. Il padiglione Francia

Paola Ricciardi



Il Padiglione Francese alla Biennale di Venezia del 2014 risponde al tema proposta da Koolhaas (“1914-2014: Absorbing Modernity”) proponendo una lettura che viaggia su un doppio binario, per restituire un processo non ancora del tutto assorbito dalla contemporaneità e il cui racconto sembra portare più dubbi che certezze: “Modernità: promessa o minaccia?”.

Le quattro sale del Padiglione, quindi, affrontano altrettanti temi inerenti l'avvento della modernità introdotti da una domanda che tende a metterne in luce la doppia valenza: “Jacques Tati e Villa Arpel: Oggetto del desiderio o macchina ridicola?”, “Grandi complessi: una cura per l'eterotopia o luoghi di solitudine?”, “Jean Prouvé: immaginazione costruttiva o utopia?”, “Pannelli pesanti: economie di scala o monotonia?”, e che illustrano le risposte date in Francia dall'architettura, dall'urbanistica, dall'arte, dall'industria, alle questioni del progresso tecnologico, del trionfo della borghesia capitalista, della standardizzazione come risposta alla società di massa.

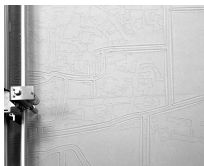
Come in *Monditalia* l'atteggiamento verso la modernità non può che apparire problematico, complesso, stratificato su più livelli di lettura (da quelli più propriamente “disciplinari” a quelli sociali, economici, politici) e si avvale quindi anche di strumenti altri, come il cinema. Mentre in *Monditalia*, però, si parte dai primi anni del Novecento e si arriva fino alla cronaca recentissima, spingendosi a interrogarsi sul futuro (come nei poster di *New Narrative for Europe* distribuiti gratuitamente a metà del percorso espositivo dell'Arsenale), nel Padiglione Francese si rimane sostanzialmente confinati nell'arco dei decenni centrali del Novecento, un tempo relativamente breve nel corso del quale tutto è cambiato, in Francia e nel mondo, e si sono poste le basi per ciò che oggi stiamo vivendo. Questa differenza mette in luce un'altra, più sottile differenza: se in *Monditalia* quello che si snoda è principalmente un *racconto*, in cui la modernità è un modo di essere ancora dentro la contemporaneità, il Padiglione Francese, ponendosi dal punto di vista della prospettiva storica, mette invece l'accento sul punto di vista del *bilancio*: le domande che pone e che introducono l'esposizione sono quindi domande di un bilancio sulla modernità, a cui – giustamente – si è notato che non si può dare una risposta. O, forse, ancora più giustamente, la risposta esiste ma è per noi fondamentalmente inaccettabile, perché ambigua: la modernità è una promessa e una minaccia, non alternativamente, ma nello stesso momento. Se per Benjamin la modernità è “il nuovo nel contesto di ciò che è sempre stato”, questo nuovo non può avere che una doppia natura, e le sue conseguenze non possono che essere ignote, probabilmente complesse, contraddittorie, portatrici di conquiste e perdite non scomputabili.

Quando, altrove, nell'Arsenale, Stefano Boeri chiede: “Imparare dai fallimenti, è qualcosa

che non riusciamo ad accettare?”, pone una domanda in cui al centro c’è ancora un uomo sostanzialmente moderno, che ha fiducia nel progresso anche se lo vede vacillare sotto i colpi dei fallimenti, e che tenta di trovare una *soluzione* per rendere anche quei fallimenti sensati all’interno di un cammino diretto verso un futuro migliore. Ma se questo cammino non dà nessuna certezza di riuscita, o meglio, se il fallimento *potrebbe* essere la meta e non l’accidente, possiamo essere capaci di intraprendere comunque la strada? Di accettare che il fallimento è insito nell’atto stesso del nostro proiettarci verso il futuro, del nostro essere moderni? Possiamo, con Koolhaas stesso, “riconoscere che costruire significa alla fine – per terribile che sia – continuamente accettare, transigere»?

City with no Children. Il padiglione Israele

Michela Romano



I would sum up my fear about the future in one word: boring. And that's my one fear: that everything has happened; nothing exciting or new or interesting is ever going to happen again. The future is just going to be a vast, conforming suburb of the soul.

J.G. Ballard

La scrittura reiterata sulla sabbia di brani di città manifesta qualcosa di ipnotizzante e di sedativo che attrae il visitatore.

Questa è la prima, potente impressione che si ha entrando nel padiglione, che porta a chiedersi quale sia il processo che la forma e la fa emergere con tanta efficacia.

Innanzitutto va considerata la metafora in primo piano. I frammenti presenti all’interno del padiglione possono essere letti infatti come un racconto, una narrazione simbolica del territorio di Israele, un rapporto conciso di una situazione fisica e temporale piuttosto ampia. Questa metafora conferisce all’opera un taglio poetico, e dunque costituisce l’imprescindibile momento retorico con cui bisogna immediatamente confrontarsi. È un complesso atto cognitivo richiesto alla coscienza dell’osservatore.

A raccontarci questa storia, quattro pantografi a controllo numerico, grandi, massivi, senza margine di errore, militari; e fogli di sabbia candida, fine, senza confini.

Questa esiguità materiale è portatrice di una notevole carica espressiva. Nei *brani di città* si condensano tempo e spazio in un solo istante e in un solo luogo, come se tutto continuasse a succedere sotto quella sospensione letterale del tempo.

La parte audio completa la narrazione attraverso la riproduzione di musica automatica, generata dalle stampanti durante il disegno dei modelli, come fossero grandi *carillon*.

Percepire tale sintesi è l’atto importante che l’installazione ci richiede, necessario a stabilire quella complicità emotiva tra fruitore e opera che non riguarda la comprensione razionale ma un sentire che solo un’immagine poetica, come la metafore, sa dare.

E questa particolare forma metaforica manifesta con spiazzante chiarezza il confronto tra volontà progettuale e realizzazione, in cui la dinamica della reiterazione che non giunge mai a fissare il testo esprime risultati frustrati: il modernismo assorbe l’identità della città nel

momento in cui la città assorbe il modernismo, è un artificio di omologazione in cui il contesto viene annichilito in una *tabula rasa* da rimodellare.

La piattaforma ideale per la pianificazione modernista viene riportata visivamente alle diverse scale del progetto, dal territorio al quartiere, fino al singolo edificio.

I curatori Roy Brand e Keren Yeala Golan hanno affermato:

We have four sand printers, we called them sand printers because those are really machines, automatic machines that carve, draw scenarios from one hundred years of modernist construction in Israel, they draw them on sand and then erase them and then draw new ones again and erase them in a repeated automatic structure.

La sovrascrittura temporale di uno spazio fisico sempre uguale lascia infatti trasparire la fragile occupazione del territorio da parte dell'uomo, che forse, riesce a dominarlo soltanto *hic et nunc*, imponendo con forza e precisione, come mostrano cristallinamente le macchine 3d, una volontà fondativa che è destinata a rimanere effimera.

Quindi comprendiamo che c'è qualcos'altro, un sostrato connettivo che salda e domina il complesso osservato: la storia-racconto si fonde con la questione della *Storia* nel senso forte del termine.

Non a caso Roy Brand ci spiegano che

So you have printers downstairs that are printing the whole country and the way it was constructed, the spread of New Towns over the new country, the spread of settlements in the new country, and then they erase them and repeat them again. We have one that is doing the same for cities, different cities in the way they were built up as modernist construction; we have one for neighborhoods and one for buildings[...]. We bring sand from the desert in Israel, from the great crater in the Negev desert, which is one of the most ancient place on earth [...]. There is something really ancient in the material, but then the construction[...] is very very modernist, a machine, an automatic performance. So you have that kind of mesh also built into the way the installation is working[...]. There's a belief that Israel was built from the sand, there was nothing before that *tabula rasa* and we talk about that, about printing something, erasing it and then doing the same motion again, without remembering the history and what was before.

Così il tempo si declina in memoria attraverso l'immagine reiterata dalla macchina automatica. Essa cioè elabora, unitamente all'atto cognitivo dell'osservatore, un unico complesso fenomenico integrante tempo, memoria e immagine, grazie a cui si hanno, insieme, una sensazione di stasi e un sentire dinamico: è un'imprimere una critica storica, nella sabbia così come nella coscienza dell'osservatore.

| Autore | Data pubblicazione | Volume pubblicazione |
|---------------------------------------|---------------------------|-----------------------------|
| DICEC CA Massim o, RICCIA | 2014-07 -10 | n. 82 Luglio 2014 |

| | | |
|--|--|--|
| RDI Paola, ROMA NO Michela | | |
|--|--|--|