

sped. in abb postale gruppo iv • 70 %

notiziario di arte contemporanea  
attualità - critica - documentazione

# segno 22

luglio/settembre 1981 - Lire 2500



Duccio Berti - "Riandando ad un battito d'ali", 1981

ALL'INTERNO/INSIDE  
WESTKUNST A COLONIA  
PARIS-PARIS AL CENTRE POMPIDOU  
ARTE E CRITICA '81 A ROMA  
IN LABIRINTO A MILANO  
MOSTRE IN ITALIA E ALL'ESTERO  
ARCHITETTURA/CINEMA E TEATRO



# Architettura

Roma/Coop.A.A.M.  
**POLESELLO, MINARDI**

Non si può certo dire che nel corso di quest'anno siano mancate le occasioni per avviare un'indagine approfondita, a proposito delle origini di alcune delle tendenze che, nell'ambito della ricerca artistica, si sono offerte, non di rado con l'apparente fisionomia dei fenomeni improvvisi, agli sguardi sempre più ricettivi del "nuovo" pubblico che espugna con imprevedibili scatti di entusiasmo, Palazzi delle Esposizioni e Gallerie d'Arte Moderna.

Due mostre, a Roma e a Parigi, sulla ricerca artistica in Italia dagli anni '60 ad oggi, una adunata di architetture degli anni '70 alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, numeri monografici di riviste di architettura di grande diffusione che si intrattengono sui prodotti realizzati in Italia nello stesso faticoso periodo, si sono susseguite nell'arco degli ultimi mesi.

In questo rigoglioso panorama ecco insinuarsi, con l'arma del rigore metodologico e della chiarezza d'intenti, l'essenziale mostra che documenta l'attività progettuale svolta dagli anni '60 ad oggi da Gianugo Polesello che la Cooperativa A.A.M. di Roma ha proposto quale puntuale ed opportuna conclusione del ciclo delle personali di architetti.

Felicissima la decisione di presentarla, per la prima volta in una galleria, i disegni che descrivono il lavoro di Polesello, che assume oggi, a mio giudizio, un significato che va ben al di là del pur doveroso tributo ad una delle personalità più interessanti, e per molti versi ancora non abbastanza indagate, del panorama architettonico italiano degli ultimi vent'anni.

A questo proposito vorrei riconsiderare, anche alla luce del resuscitato interesse e dei diversi bilanci che si stanno tentando sugli ultimi decenni di lavoro intorno all'architettura, la straordinaria lucidità della proposta presentata da Polesello e Aldo Rossi, nell'ormai lontano 1962, nell'occasione del concorso per il Centro Direzionale di Torino. All'interno di quell'immagine nitida, dedotta con estremo rigore dalla struttura morfologica originaria della città su cui viene a calarsi, convivono, forse per la prima volta, in un dialogo ricco di conseguenze, le questioni ancora oggi centrali dei rapporti tra gli oggetti di architettura e la città da un lato e il linguaggio architettonico e la storia delle architetture dall'altro.

Dopo il progetto di Torino, non a caso, i percorsi culturali di Rossi e Polesello, pur all'interno di problematiche analoghe, seguono tracciate diversi. La ricerca che da anni Rossi svolge intorno alla radicalizzazione tipologica delle proprie ar-

chitetture sottende un'idea di città che si costruisce secondo un procedimento di addizione di episodi architettonici: l'architettura stabilisce relazioni con la città in quanto la interpreta, per così dire, tipologicamente.

L'approccio progettuale di Polesello, d'altro canto, muove sempre da un incisivo procedimento analitico che tende a fare emergere dal contesto su cui si dimensionerà l'intervento (sia esso un brano di città, un edificio o un episodio naturale) quelle potenzialità progettuali, in qualche modo latenti, che ne definiscono la struttura formale e lo specifico carattere spaziale.

L'architettura si configura quindi come la traduzione, in termini spaziali riconoscibili, di una sottile operazione di sintesi formale, che calibra secondo uno spartito delineato su un sistema di segni dalle semplici ma rigorose geometrie, l'apparente dissonanza che divide il preesistente dal progettato.

In questo procedimento compositivo che accomuna discrezione e cultura al lucido rigore stilistico, risiede l'originalità e l'attualissima lezione di Polesello. Non è un caso che nella trattazione dei temi urbani, là dove il rapporto con la storia delle configurazioni spaziali preesistenti diventa più serrato e complesso, le sue proposte progettuali si facciano più incisive e stimolanti.

Vorrei a questo proposito ricordare almeno tre dei tanti progetti esposti, che ritengo individuino altrettanti momenti essenziali della ricerca di Polesello.

Innanzitutto il progetto per il Museo della Resistenza nella Risiera di S. Sabba a Trieste del 1966, dove il vuoto racchiuso dalle livide pareti cariche di ricordi agghiaccianti dell'ex lager triestino, segnato dal nudo prisma triangolare e scandito dal ritmo solenne dei tronchi scarni delle colonne, raggela l'enfasi della commozone e diventa piazza deserta, di riflessione e di memoria. Il progetto per l'ampliamento della Camera dei Deputati a Roma, sempre del 1966, che genialmente individua nel problema del completamento del lotto il tema dell'edificio d'angolo, risolto con la figura triangolare, che sintetizzando una tematica tardo-ottocentesca, stabilisce un'inedita relazione con le volumetrie eclettiche di palazzo Basile

Infine il recente progetto per l'area di S. Giobbe a Venezia, del 1978, dove la complessità spaziale dell'orditura delle calli si stempera nei semplici ritmi scanditi dagli elementi puntiformi del colonnato, per con-

cludersi nella linea sinuosa di bordo, generatrice delle strutture a pettine, che rimanda alla struttura dei canali, mentre il dialogo tra figura quadrata e triangolare induce nell'elemento che conclude il sistema, quel senso di ambiguità tra fondamenta e calle che caratterizza il progetto.

Franz Prati

Elaborate attraverso il filtro della "memoria" le scelte tipologiche alle quali si riferisce la produzione progettuale di Bruno Minardi si riduce in ultima analisi ad un numero determinato di costanti: la casa a ballatoio, le palafitte, il tetto a falda, che di volta in volta si confrontano con il tessuto urbano preesistente, ricercando attraverso questo confronto non solo una verifica, ma anche la necessità stessa di esistere. In occasione della Biennale di Venezia del 1980 Minardi in collaborazione con Grossi scrive: ...gli elementi architettonici che sempre ritornano nei nostri progetti si modificano spesso a seconda dei luoghi e delle latitudini: una parete che chiude una camera, un corridoio, una finestra, un tetto dall'inclinazione variabile, a seconda del clima, i materiali della costruzione diversi a seconda del luogo definiscono in modo inequivocabile il repertorio per una costruzione razionale.

Questa affermazione, raffrontata all'intera produzione progettuale esposta alla A.A.M. pone una chiave esplicativa dell'accezione con la quale Minardi usa il termine memoria.

In tempi come questi, in cui a proposito o a sproposito la "memoria", gli archetipi e le introiezioni del nostro passato vengono chiamati in causa e proferiti sempre e dovunque tanto che a volte si ha l'impressione di giocare a quel gioco per il quale preso un termine lo si ripete fino a perderne il senso, è quantomeno d'obbligo chiarirsi sul senso che se ne vuole dare.

All'origine di Minardi sono i rilievi dei capanni ai bordi del rivo di Milano Marittima, l'impalcatura per il restauro per la tomba di Teodorico, il pavaglione di Bagnocavallo del XVIII secolo, il felliniano calcincolo del Luna Park e soprattutto la realtà "allucinata" come afferma egli stesso del Luna Park a proposito del progetto per Piazza Stamira in Ancona del '77. Gli schizzi sono un esempio delucidativo: una casa che afferra un ramo, che gli nasce una coda, che diventa due, che scivola nell'acqua; la storia della casa diventa filastrocca e lo stesso progetto



della filastrocca ne ha le caratteristiche ritmata, cadenzata che può essere interrotta o continuata a volontà. Gli elementi sono le case costruite su un portico a doppia altezza, l'orologio che batte la margliese a mezzogiorno e che spunta dall'acqua, il gran bar, un edificio a pianta centrale costruito su alte colonne che si confronta con la poderosa cisterna ubiqua. È lo stesso procedimento ravvisabile per la sistemazione di Mazaro del Vallo: le tipologie sono ripetibili e con esse si può giocare scarnificandole nella loro quintessenza e ricostruendole.

Memoria in questo è possibilità di ridestare in sé immagini già viste nella propria infanzia e con esse dialogare con ironia, alla ricerca delle "immagini fisse" del passato e della loro intima logica, che diventa un parametro per la progettazione che seppure non risolvendo tutti i nodi della memoria storica come patrimonio conoscitivo nell'ambito architettonico pone stimoli interessanti.

Paola D'Incecco

## FOTOGRAFIA D'ARCHITETTURA

"Delle costruzioni si fruisce in duplice modo: attraverso l'uso e attraverso la percezione; o, in termini più precisi: in modo tattile e in modo ottico". (W. Benjamin)

La rassegna di mostre sulla fotografia d'architettura presso la Cooperativa A.A.M., articolata in tre sezioni ("Cose care/immagini d'archivio 1960-1980" di Maurizio Di Puolo, "Milano: immagini dell'area urbana industriale 1977-1980" di Gabriele Basilico, "Dal segno architettonico al segno fotografico 1976-1980" di Roberto Bossaglia), è strettamente legata all'intento di accedere all'architettura non solo attraverso il disegno di progetto, ma anche da altri campi dove l'architettura stessa è presente. Le tre mostre affrontano il problema in forme molto differenti tra loro: mentre Basilico e Bossaglia si riferiscono ad una particolare ricerca su una tematica ben individuata, il lavoro di Maurizio Di Puolo abbraccia una vasta serie di immagini che vanno da foto di viaggi, alle foto di avvenimenti eccezionali, fino alle foto di "architetture d'autore". Il suo porsi in rapporto con l'architettura non è mai "silenzioso"; il comporre di Di Puolo è sempre una scelta, un voler vedere il soggetto sotto un angolo astratto, e questa volontà si dimostra anche nella sua ricerca di un punto di vista il più possibile insolito, arrivando perfino, a volte, al risultato di esperimento grafico. Per quanto riguarda le foto di "reportage", l'architettura è sempre vista come "luogo del sociale"; il problema in questo caso non è di riprodurre l'architettura, ma di intervenire nel rapporto uomo-ambiente, interpretandone i vari aspetti. Viene immediato,

data la quantità e varietà di soggetti nelle fotografie di Di Puolo, un parallelo con l'opera di Giuseppe Pagano, "cacciatore d'immagini": "...io mi diverto a scorazzare l'Italia per scovare nuovi documenti fotografici e cinematografici da aggiungere al mio archivio; per scoprire nuovi aspetti di una città, di una regione, di una campagna, di un paesaggio, di un'opera d'arte".

Il riferimento è esplicito anche nell'usare lo strumento fotografico come momento della ricerca architettonica. Nelle foto eseguite in Italia si nota una scelta verso quel paesaggio storico-fotografico tipicamente italiano, dove colonne ed archi, ed ancora cupole di chiese rinascimentali e barocche, hanno tenuto lungamente il luogo, anche psicologico, di manifatture e strade urbane.

La periferia industriale di Milano è invece il soggetto della mostra dedicata a Gabriele Basilico; tra i moderni stabilimenti e le fabbriche in disuso, tra serbatoi, pompe di benzina e cartelloni pubblicitari, raramente compare la figura umana; questa quasi-assenza e l'estrema serietà della tecnica contribuiscono ad accentuare il rigore di queste immagini, care al precisionismo americano di Charles Sheeler.

Quello di Basilico è un tentativo di rendere leggibile la storia della città non solo attraverso le sue permanenze storiche, che la iconografia ufficiale ha sempre privilegiato, ma anche attraverso gli insediamenti industriali che "hanno costituito i punti e le ragioni della crescita di questi grandi nodi che mostrano delle periferie come slabbrate; tanto il nodo antico aveva margini net-

ti, bordi definiti, altrettanto incerti e indefiniti sono i confini delle grandi città di oggi".

La prima parte della mostra di Roberto Bossaglia, inerente la ricerca sul rapporto tra il segno architettonico e il segno fotografico, del 1976, costituisce la base di lavoro sulla quale è stata poi svolta la sapiente indagine su alcune architetture del periodo fascista: la Casa madre dei Mutilati e Orfani di guerra di Marcello Piacentini e lo Stadio dei Marmi al Foro Italico di Enrico del Debbio.

Bossaglia, attento alla ricerca dei ritmi, della ripetizione di elementi classici, propria dell'architettura accademica, non esita d'altra parte ad enfatizzare la monumentalità dell'edificio, inquadrando totalmente. Anche qui, la peculiarità e l'efficacia del mezzo fotografico fa sì che nella fotografia di Bossaglia non ricerchiamo l'immagine di una architettura, ma di una particolare interpretazione; così lo Stadio dei Marmi è visto soprattutto attraverso la potenza plastica delle statue di travertino, e la Casa dei Mutilati attraverso il ripetersi sempre uguale e pur diverso delle finestre con le iscrizioni latine, frequenti nelle opere del Regime.

L'isolare un brano dell'immagine generale attraverso la fotografia è anche un metodo per capire come segno architettonico siano tutti gli elementi che concorrono alla costruzione di un edificio: grondaie, ringhiere, infissi, scarichi d'acqua, o piccoli particolari delle decorazioni in stucco delle facciate sono architettura e non, come spesso pare, delle accidentali esigenze per poter usare un oggetto progettato.

Paola Petrucci

Milano/Pac

### "ARCHITETTURA ERMAFRODITA"

La serie delle esposizioni di architettura al Padiglione d'Arte Contemporanea è ripresa in ottobre con una prestazione di "Architettura ermafrodita" di Alessandro Mendini: una mostra-lampo della durata di soli trenta minuti, durante i quali è possibile visitare l'interno di una piccola e strana casa.

Mendini già da tempo realizza mobili, oggetti, decori, piccole architetture radicali - effimere e senza tempo - dalla sottile carica polemica. La sua ipotesi di lavoro è quella, come egli sostiene nel suo recente libro "Architettura addio", che l'epoca dell'architettura "maschile" sia al tramonto, non sostituita però da un'epoca "femminile", ma semmai da un'epoca di "architettura ermafrodita". L'assunto di Mendini nel concepire il progetto di questa architettura, è provocatorio nei confronti del progetto tipico della storia e dello spazio architettonico, che ha sempre espresso concetti di forza, di sintesi, di dominio, di erezione, di programma.

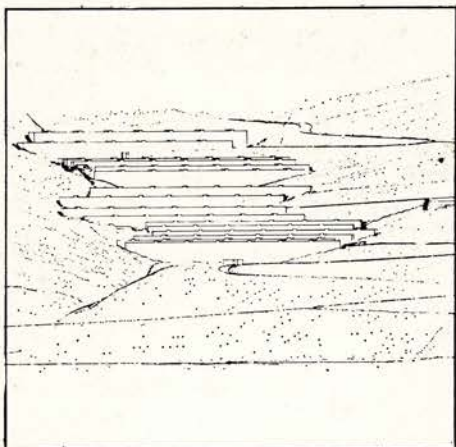
Quanto all'ipotesi di un'architettura femminile, gli esperimenti in atto ne dimostrano l'impossibilità, data la contraddizione in termini fra l'atto intellettuale del costruire (tipico del maschio) e l'atto organico del generare (tipico della femmina). La possibilità perciò nel futuro di una architettura non monumentale, non violenta, non demagogica, non univocamente funzionale e tantomeno estetica, è legata a un'ipotesi poetica, ludica, ambigua, sessuale, caotica, a un "De-progetto" di genere ermafrodita.

Per stare alle definizioni che oggi vengono attribuite all'architettura, l'ipotesi di Mendini sembrerebbe più neo-moderna che post-moderna, perché indirizzata a porre in stato di tensione positiva e cinica - anziché di crisi romantica - i principali elementi in gioco del progetto contemporaneo.

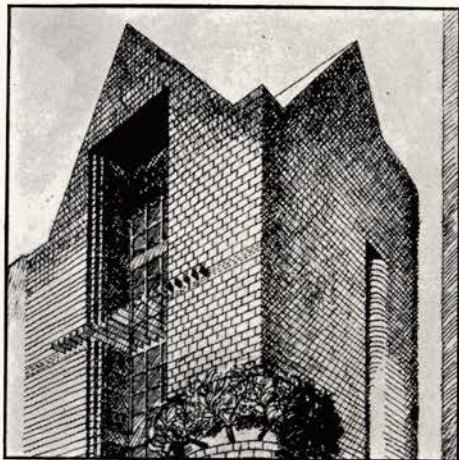


**“DUETTO”**

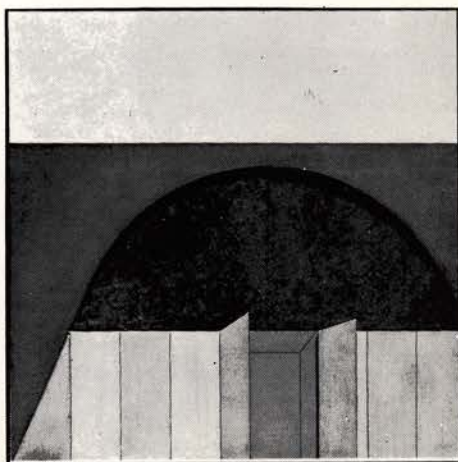
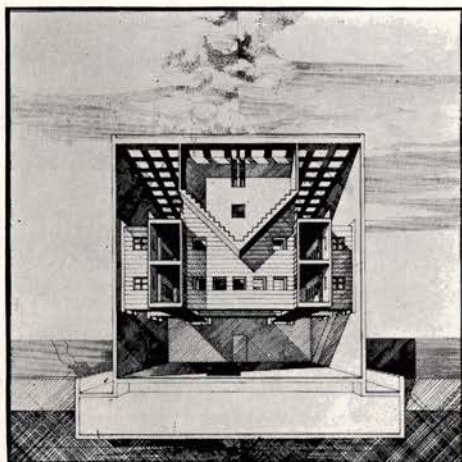
a cura di Francesco Moschini  
coordinamento di  
Paola Petrucci - Edi Mesica - Vittorio Hassan



**VITTORIO GREGOTTI / ELISA MONTESSORI**  
dal 7 settembre 1981



**ROBERTO BARNI / ADOLFO NATALINI**  
dal 28 settembre 1981



**FRANCO PURINI / GIUSEPPE UNCINI**  
dal 19 ottobre 1981