



Sempering, Luisa Collina e Cino Zucchi, Mudec, Milano

SEMPERING, RACCONTARE IL PROGETTO

Alessandro Rocca

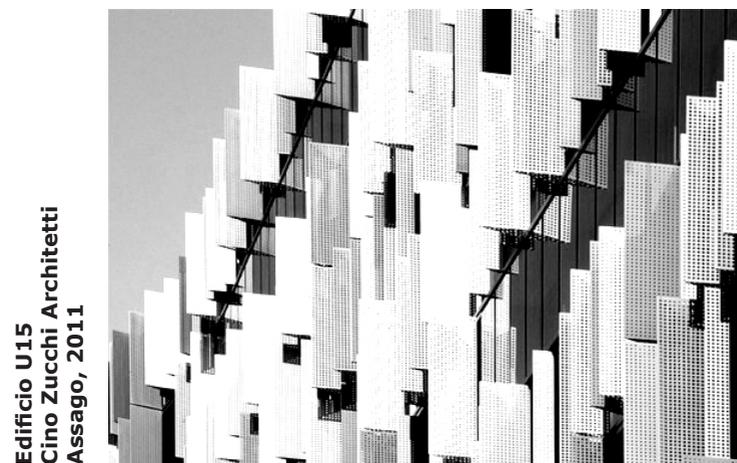
La tettonica è dunque la vera arte cosmica; la parola greca *cosmos*, che non trova corrispettivi in nessuna delle lingue vive, designa contemporaneamente l'ordine universale e l'ornamento. Gottfried Semper, *Theorie des Formell-Schönen*, 1856-59 ca.

Intanto potremmo dire che la costruzione, e forse persino la progettazione, sono pause, inserti di performance e di applicazione e verifica delle conoscenze acquisite che interrompono lo *stream of consciousness* dell'architetto, quella continua e quasi involontaria attività cerebrale che mescola studio, riflessione ed esercizio critico e che, anche inconsciamente, anima e pervade la sua vita quotidiana. Come ha ben sottolineato Giovanni Corbellini, nel testo pubblicato su questo stesso numero di *Viceversa*¹, la teoria, o anche semplicemente la somma dei pensieri espliciti e delle dichiarazioni dell'architetto, e l'azione che intraprende nel progetto, appartengono a due codici differenti e spesso i rapporti tra questi due ambiti sono tutt'altro che lineari. L'attività progettuale non può rispecchiare fedelmente un'espressione verbale, sappiamo bene che il suo contenuto disciplinare, l'organizzazione della materia e la produzione dell'immagine, è qualcosa come un numero primo irriducibile, un nucleo non rappresentabile se non attraverso i suoi stessi mezzi di produzione. Isadora Duncan disse una volta: "se lo potessi scrivere, non lo danzerei"².

Il progetto percorre strategie di semplificazione e operazioni di scarto, sia nel senso della messa a punto di una traiettoria concettuale convincente, sia nel compito, complementare, di eliminare le componenti superflue, e richiede anche una sapiente gestione della consapevolezza, con opportuni arretramenti e sospensioni del giudizio -- termine inteso nel doppio significato di valutazione e di ragionevolezza -- che sono necessari per risolvere le alternative possibili e convincersi, al di là di ogni ragionevole dubbio, della giustezza della proposta definitiva. Nel procedere del progetto, l'architetto si rende conto che il suo sguardo perde gradualmente imparzialità perché è sempre più avvolto e irretito nei rimandi tra

lo sviluppo logico dell'idea e le pulsioni e suggestioni personali che, talvolta, agiscono in maniera indiretta e occulta, e che spesso preferisce non manifestare. Servono allora, da parte dell'autore, atti di fede, intuitivi, sintetici e definitivi, a cui poi segue un recedere, un farsi da parte necessario, quando il progetto incomincia a perdere il suo stato fluido e a rappersersi, diventando gradualmente sempre meno modificabile. Allora l'architetto si rende conto che il progetto non gli appartiene più, che si è emancipato dal suo dominio e confluisce nel vasto mondo dell'architettura dove, se sarà capace di suscitare attenzione, saranno altri, critici, colleghi, clienti, a coglierne e giudicarne la portata e il senso.

Gli architetti amano i loro schizzi, si riconoscono in quel semplice movimento della mano che, con la mediazione minima della matita, esprime direttamente non un progetto, ma un'idea di architettura, qualcosa di assolutamente indefinito, sotto l'aspetto tecnico, e di completamente preciso sotto l'aspetto ideale. Come appare nitidamente nella lettura dell'ultimo Terragni condotta da Valerio Paolo Mosco³, l'ultimo progetto del maestro non è che uno schizzo evanescente, poco più di un'ombra che proietta, sul fondo logoro di un foglio bianco, un'idea di forma, di spazio e di struttura che è esatta e inconfutabile proprio perché quasi invisibile, ridotta alla sua essenza più pura e impalpabile. Nello spazio teorico che separa l'atto rapido, individuale e intuitivo dello schizzo e il processo calendarizzato, plurale e razionale della costruzione, cioè tra la pura intuizione e la mera esecuzione, c'è il progetto, operazio-



ne intellettuale complessa che vive in un universo di azioni culturali che producono elementi di approfondimento e discussione e che, storicamente, costituiscono un mondo parallelo importante e necessario, quanto quello reale della costruzione. Si tratta di un mondo complesso e stratificato e valorizzato da una fragilità intrinseca, da una pluralità che esclude ogni certezza definitiva e può alimentare sospetti di inutilità, di parassitismo e opportunismo. C'è un consistente e vario schieramento di professionisti che, diffidenti verso ogni manifestazione intellettuale, ritengono che l'intera verità dell'architettura si esaurisca nella pratica del progetto e della costruzione. Anche di fronte ai contributi più saldi, il sistema culturale che circonda l'architettura assomiglia un po' all'*Azione parallela* descritta da Robert Musil in *L'uomo senza qualità*, un programma serissimo e insieme frivolo, sempre impegnato nella dimostrazione di una propria necessità e di una propria realtà. L'operazione intellettuale, critica, riflessiva, si pone sempre un problema di identità e deve sconfiggere un'ansia di legittimazione che si supera solo grazie a un patto, di reciproco riconoscimento, tra autore e spettatore, e di condivisione, un accordo che ogni volta si deve ripristinare sulla base di un rapporto fiduciario che è sempre nuovo e non rinnovabile.

Mostre, allestimenti e installazioni temporanee sono il cuore di questo territorio incerto e mutevole, la regione delle idee, dei manifesti, delle dimostrazioni e delle utopie, il luogo dove ricerca e progetto si incontrano sviscerando e mettendo a nudo i meccanismi della loro relazione. Ed è questa vocazione al disvelamento che rende le mostre importanti e necessarie, per la loro capacità di illuminare i processi conoscitivi e compositivi e i loro retroterra, le assonanze e le idiosincrasie, il rimosso e il non detto, i lapsus, i malintesi e anche i motti di spirito, gli usi e gli abusi della citazione, l'esercizio della parodia, per riannodare memorie consapevoli e inconsapevoli (e i curatori della mostra *Sempering* hanno affrontato questo problema in modo esplicito: "L'attività progettuale ha spesso bisogno di una produzione parallela che la preceda, la accompagni o la segua; se il progetto basato su di un programma deve essere costruito a partire dai propri dati, e deve rispondere a tutte le condizioni e regole esterne che lo rendono possibile, questa attività parallela ha piuttosto come obiettivo la scoperta e l'obbedienza ad altre leggi più misteriose ma non per questo meno severe: le regole della forma stessa nel suo farsi, nella creazione di

rapporti interni tra le sue parti; rapporti di connessione, di grammatica, di proporzione, di assonanza e contrasto”).⁴

Uno dei luoghi comuni più diffusi vuole che le mostre di architettura siano sempre destinate a soccombere di fronte all'impossibilità di esporre l'opera in originale, così come invece è consentito alle altre arti visive e plastiche. Potremmo anche dire che se le altre arti, dai loro recinti ben riconoscibili e delineati, svolgono un'azione riflessiva e critica sul mondo, la mostra di architettura si muove nella condizione opposta perché, essendo il suo recinto nient'altro che il mondo stesso, è costretta a esprimersi, una volta in mostra, in un'attitudine autoriflessiva e disciplinare e a raccontare se stessa come un'assenza che si colma attraverso frammenti, testimonianze narrative, rappresentazioni. Perché l'architettura, al contrario dell'arte, appartiene alla vita e al mondo. Questa dialettica tra arte e architettura qualche volta, raramente, è stata infranta da alchimisti fortunati che hanno saputo rompere le appartenenze ed esprimere spazi e situazioni che prefigurano altri mondi. È successo quando la messa a nudo del nuovo statuto dell'arte, il disvelamento elaborato da Marcel Duchamp, è stato esteso, manipolato e trasformato a congegno capace di generare nuove coordinate mentali e spaziali. Mi sembra che questo avvenga in alcuni piccoli miracoli operati da Carlo Scarpa, per esempio nel dialogo tra le fontane minime del giardino della fondazione Querini Stampalia. Ed è il caso fortunato che si registra, per esempio, in alcune installazioni di Diller & Scofidio, Junya Ishigami o Philippe Rahm, invenzioni che nascono da livelli di concettualizzazione e rappresentazione quasi sciamaniche e che lasciano intravedere un territorio performativo ancora fertile e in parte inesplorato. In questi spazi effimeri, l'architettura tende a scomparire o piuttosto a mutarsi in un evento così anomalo e perturbante – per rifarsi alla fortunata invenzione critica di Anthony Vidler⁵ – da suscitare una vertigine, una vibrazione, uno scompiglio che destabilizza gli equilibri conosciuti.

Se questa è la felicità dell'architettura in mostra, il suo contrario, la sua infelicità è, invece, il puro esserci, la necrofila presenza in situ del corpo architettonico esibito come un animale impagliato nel museo di storia naturale. Di fronte ad architetture reali, come l'altare di Zeus, la porta di Ishtar eretti all'interno del museo Pergamon di Berlino, siamo colpiti da un disagio profondo. In quella traslazione che, come in un'operazione di teletrasporto, materializza,

Magazzino Pedrali
Cino Zucchi Architetti
Mornico al Serio, 2016



dentro sale costruite nel centro d'Europa negli anni Trenta del Novecento, edifici costruiti un paio di millenni or sono in Asia Minore, si coglie come un sacrilegio. Non c'è solo il disagio di un furto evidente, di un'appropriazione indebita di un patrimonio furtivamente sottratto ai luoghi e alle genti a cui apparteneva. C'è anche un aspetto di profanazione architettonica, di tradimento radicale dell'opera stessa e della volontà di chi l'ha concepita e costruita, una manomissione imperdonabile della memoria e dell'eredità di edifici che svolgevano funzioni religiose, simboliche e culturali del grado più alto. D'altronde, questo doppio abuso, verso l'opera e verso la civiltà a cui appartiene, è anche motivo di una fascinazione feticistica di grande forza attrattiva. L'opera decontestualizzata assurge allo status di simulacro, di forma pura, di icona liberata dai suoi legami non solo spazio-temporali, ma anche politici, religiosi e culturali, e il visitatore si trasforma in *voyeur*, complice passivo, ma accondiscendente e pagante, del processo di acquisizione e alienazione dell'opera. È ben diverso, forse opposto, il sentimento che suscita la visita ai luoghi dove persistono i resti archeologici; in quella situazione, la nostra immaginazione inserisce l'architettura residua tra i segni di carattere contingente, dalla meteorologia al nostro particolare stato d'animo di quel momento. In questo modo, la contingenza di quella nostra giornata diventa una proiezione, un *facsimile* immaginario di un'altra contingenza, quella di una analoga giornata sepolta nel profondo di un'antichità che possiamo solo immaginare per barlumi e proiezioni fantastiche. E questa possibilità di rivivere, seppure nell'immaginazione, la completezza originaria del luogo superstite, suscita una profonda relazione empatica con il monumento e la realtà perduta da cui proviene. La nostra esperienza allora è simile a quella del sognatore che, nel suo racconto interiore, ricompone, come in un'archeologia dell'infedeltà,

elementi sparsi del suo vissuto secondo una narrativa originale, di finzione, ma completamente basata su dati di realtà.

Oggi, le mostre preferiscono in genere affrontare temi e obiettivi specifici rinunciando per principio, e per necessità, a mostrare l'architettura nella sua interezza e scegliendo invece di concentrarsi su una parte, un dettaglio. Nascono così molti racconti parziali, esplorazioni laterali che, a margine del corso principale popolato dagli edifici di successo, costruiscono un flusso narrativo e critico complesso, sbordano nella realtà dei processi politici e sociali, allacciano relazioni tra discipline diverse, cercano contatti ravvicinati, culturali ed emozionali, con il vissuto del visitatore. È il caso, per esempio, di alcune mostre dell'ultima *Biennale* di Architettura Venezia (2016), come quella, molto interessante, che nel padiglione tedesco documenta le mutazioni dell'ambiente urbano sotto l'urgenza dell'ultima ondata migratoria⁶. Ma soprattutto le mostre sono davvero interessanti, e sono davvero di architettura, quando l'aspetto espositivo è un effetto collaterale di una trama speculativa, di pensiero, che svolge e comunica una serie di ragionamenti, ma anche di illuminazioni e di intuizioni, attraverso la selezione e la messa in mostra di materiali architettonici.

La pietra, il legno, l'argilla, il ferro, il cotone

Descrivendo questi caratteri ho in mente *Sempering. Process and Pattern in Architecture and Design*⁷, la mostra curata da Cino Zucchi e Luisa Collina per la *XXI Triennale* di Milano, che si propone questi obiettivi con chiarezza esemplare. La mostra infatti decide

Galleria Vadeggio-Cassarate
Cino Zucchi Architetti
Lugano, 2012



di tracciare, senza esitazioni e in modo esplicito, una linea di ricerca che prescindendo da qualsiasi categoria critica preconcepita ed entri nel merito della costruzione del progetto in modo chirurgico, scegliendo, di volta in volta, un parametro tecnico e visivo unitario. Si tratta quindi di fissare le regole del gioco e di rispettarle fino in fondo, ma anche di svilupparle attraverso trame narrative non scontate, di forzare accostamenti imprevedibili, di suscitare collegamenti e relazioni nuove. L'intenzione di tracciare nuove corrispondenze è al centro del programma che è basato su un dialogo binario tra due mondi, quello dell'architettura, organizzato da Cino Zucchi, e quello del design, curato da Luisa Collina. I due ambiti disciplinari sono anche, nella quasi totalità dell'allestimento, due modalità espositive diverse e complementari: per l'architettura predomina la collezione delle immagini, mentre il design si esprime attraverso la presenza fisica degli oggetti, dei materiali, dei prototipi. E questa dialettica semplice si integra di molti effetti accidentali che arricchiscono la funzione didattica, che pure c'è ed è utile e importante, con una rete di rimandi incrociati aperta e imprevedibile. Il dispositivo funziona quindi attraverso l'adozione di una gabbia molto ben definita, sia dal punto di vista concettuale che da quello spaziale, in cui è possibile raccogliere materiali eterogenei ma saldamente unificati dalla loro aderenza al tema comune.

Ispirata dall'opera teorica di Gottfried Semper, e in particolare dal celebre trattato *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860-63), la mostra si presenta come un repertorio composto da otto mappe dell'architettura che si costruiscono con un evidente riferimento a Mnemosyne, l'atlante per immagini attraverso cui Aby Warburg tracciava nuovi sentieri attraverso l'arte universale scoprendo corrispondenze e continuità tra le opere più diverse e lontane. E i curatori adottano e utilizzano tutti gli effetti positivi della libertà critica warburghiana che, all'origine di uno dei migliori rami della critica d'arte europea, si focalizza su un'analisi formale estremamente dettagliata per comprendere, dell'opera, le regole interne, la struttura, i mezzi costruttivi e gli effetti percettivi, i significati palesi e nascosti, adottando al contempo una strategia programmaticamente demistificatoria verso tutte le ipotetiche premesse ideologiche e culturali. Un esempio recente di approccio warburghiano lo possiamo trovare, per esempio, nella scrittura di Georges Didi-Huberman, critico e storico dell'arte francese che adempie in pieno la missione di indagare a fondo, senza sconti e

censure, l'immagine, anche quando questa osservazione minuziosa e spietata può portare allo scontro feroce con altre letture più orientate e condizionate da obiettivi ideologici prefissati. È il caso del suo magistrale saggio sulle fotografie scattate da un membro del Sonderkommando di Auschwitz, dove l'analisi dell'immagine, della sua storia nel tempo e della sua percezione attuale, diventa un crocevia di conflitti che mette a nudo la potenza eversiva dell'immagine e tutte le complesse modalità di gestione e di contenimento che si adottano per ridurne l'impatto dirompente e teoricamente irriducibile⁸. *Sempering* si muove dentro questo doppio registro, quello esplicito, ispirato a Gottfried Semper, e quello non dichiarato che a me pare profondamente legato ad Aby Warburg. I *display*, predisposti dal progetto allestitivo di Cino Zucchi, sono appunto dei Mnemosyne tematici, libere composizioni di materiali architettonici strettamente connesse a una delle azioni elencate nel manifesto della mostra. Come scrivono i curatori, la mostra non fa sua nessuna figura ideale, nessun modello astratto; semplicemente, "si allontana per un momento dalle ossessioni scientiste e universaliste del progetto moderno, riportando l'attenzione sulle tecniche, sulle prassi radicate nella storia concreta, ed esaminando una cultura progettuale che unisce sperimentazione e ricerca attraverso la revisione critica dei costumi, delle ricette, persino dei pregiudizi tecnici e formali che ogni situazione condivisa inevitabilmente rivela"⁹. Si tratta quindi di spogliare l'architettura dalle sue intenzioni e dai suoi pregiudizi, dalle sue premesse teoriche, dai suoi obiettivi politici e propagandistici e dalle sue appartenenze e convinzioni disciplinari, per osservarla con lo sguardo distaccato dell'entomologo. E si tratta anche di separare l'opera, per esempio, dal proprio autore, per mantenere con rigore un atteggiamento naturalistico in cui la forma di una copertura, la tessitura di una parete o il disegno di una finestra ci appaiono come forme date da analizzare per quello che sono, ma anche, nello stesso tempo, per la tecnica, la struttura e l'immagine che producono, in un processo critico che utilizza con eleganza, quasi senza parere, le tattiche della decontestualizzazione, dello straniamento, del formalismo. Si tratta quindi di organizzare e commentare un repertorio con spirito lombrosiano, resistendo alla tentazione di allargare i confini dell'interpretazione a temi più generali e abolendo tassativamente tutte le categorie classificatorie non semperiane.

Credo che per concepire e realizzare questa mostra, e quindi an-

Museo dell'Automobile
Cino Zucchi Architetti
Torino, 2011



che per visitarla, sia necessario fare un passo indietro, neutralizzare l'eccesso di consapevolezza di noi architetti e riguadagnare la capacità di guardare edifici e dettagli come se li vedessimo per la prima volta, illuminati da una luce nuova e inseriti in un contesto che è capace di astrarli dal loro ambiente d'origine ed estrarne il significato formale. Il successo della mostra, la sua efficacia e la sua potenza persuasiva si realizzano nel raggiungimento di questo risultato, nel fatto che ci permette di rileggere edifici noti con occhi nuovi e ci riporta a considerare ogni opera selezionata come un contributo originale allo sviluppo dei temi semperiani. Il progetto critico e compositivo si materializza in un allestimento organizzato una serie di fuochi scenografici, quasi dei teatri, realizzati assemblando materiali raccolti secondo un unico criterio di coerenza: otto stanze dedicate a otto lavorazioni, azioni, processi, modalità di connettere, costruire e legare i materiali nell'atto costruttivo: "impilare, l'azione del muratore; intrecciare, l'azione dell'impagliatore e del tessitore; piegare l'azione del lattoniere; connettere, l'azione del carpentiere di legno o metallo; plasmare, l'azione del fonditore e dello scultore; soffiare, l'azione del vetraio; incidere, l'azione del decoratore e dell'intagliatore; disporre, l'azione del piastrellista"¹⁰. Dunque, è la tipologia dell'azione che genera il tratto dominante di un progetto? Inteso in questo modo, il messaggio sarebbe ridotto e indicherebbe un atteggiamento in cui tecnologie e materiali guidano e dominano la ricerca progettuale. Invece, la questione è un'altra, ed è di carattere ottico e critico, cioè riguarda la predisposizione e la condivisione di un punto di vista molto specifico e

molto angolato, la costruzione di una prospettiva, sull'architettura di oggi, che consente di evitare la polverosa biblioteca degli *ismi* e la classificazione in tendenze e scuole che pure, in controluce, si delineano in modo chiaro e interessante. L'obiettivo è quindi l'apertura di uno spazio di studio, di ricerca e di approfondimento sulla contemporaneità, perché anche i materiali storici sono qui acquisiti ai temi di oggi, dove si possa arrivare al cuore dei progetti che sono presentati non come icone, ma come performance compositive e tecniche da capire e cogliere nei loro tratti costitutivi. Nel suo slancio rifondativo, nella capacità di riscrivere una possibile mappa che racconti, in modo nuovo e utile, i temi basilari dell'architettura di oggi, la mostra di Collina e Zucchi è anche una risposta, una alternativa credibile e più direttamente operativa in termini progettuali, ai *Fundamentals* indagati da Rem Koolhaas nella Biennale di Architettura del 2014. Il ritorno alla tematica Ottocentesca serve ad abolire proprio il secolare dibattito modernista, che era il tema della mostra di Koolhaas, e ritrovare la salutare sintesi delle classificazioni semperiane. Perché l'attitudine classificatoria è affascinante: per esempio, speculando sulla questione dell'origine, "Semper pone a fondamento delle architetture e delle tecniche di tutti i tempi e luoghi: il focolare, il tetto, il recinto e il terrapieno"¹¹ e, in *Der Stil*, "divide i materiali in quattro categorie in base alla possibilità del loro impiego tecnico. Esse sono: 1) duttile, tenace, a prova di strappo, dotato di grande resistenza assoluta; 2) morbido, plasmabile, capace di solidificarsi; che si presta agevolmente ad essere modellato e, una volta indurito, conserva inalterata la forma; 3) riducibile in barre, elastico, dotato di una spiccata resistenza relativa, ossia capace di resistere a una forza che agisce in senso perpendicolare alla lunghezza; 4) solido, caratterizzato da uno stato di aggregazione denso, resistente al carico di punta e alle torsioni, cioè dotato di notevole resistenza reattiva; che può acquisire qualsiasi forma se si sottraggono parti della massa; ridotto in pezzi regolari, può essere disposto ad incastro sì da ottenere un sistema rigido in cui la resistenza reattiva è il principio fondamentale della costruzione"¹², e da queste categorie Semper deriva i quattro principali rami della tecnica: l'arte tessile, la ceramica, la tettonica (la carpenteria) e la stereotomia (l'arte muraria). La rifondazione semperiana si basa, secondo una problematica largamente diffusa tra Ottocento e Novecento (William Morris, *Werkbund*, *Bauhaus*), sulla necessità di ricostituire un'alleanza tra tutte le arti,

nobili e applicate, al cospetto della accelerazione tecnica imposta dalla rivoluzione industriale. Collina e Zucchi, associati in questa impresa proprio con l'obiettivo di ritornare a stringere questa alleanza perduta, nel saggio introduttivo del catalogo esplorano conseguenze e sviluppi del pensiero semperiano e giungono alla conclusione che "non esiste nel moderno ornamento possibile al di fuori della tessitura"¹³ e sostengono, certamente memori della recente lezione di Richard Sennett¹⁴, che "oggi i procedimenti industriali si accompagnano al ritorno dell'artigianato"¹⁵. Il loro è un viaggio alla ricerca del tempo perduto dove, liberi dalla presunta rigidità ideologica e dalle costrizioni metodologiche del progetto moderno, potremmo accedere a una nuova età dell'innocenza in cui torneremo a imparare dai processi empirici di *trial and error*. E, ancora più esplicito è il materiale raccolto nella cappella votiva all'ingresso della mostra, che custodisce disegni e immagini preziose di Sigurd Lewerentz, Paul Schmitthenner, Miguel Fisac e dal corso preliminare, quello comune agli studenti di tutti gli indirizzi, del *Bauhaus*. Si tratta, come ha spiegato Cino Zucchi nella visita guidata, di tracciare le coordinate di una modernità diversa, in cui l'ideologia e il metodo arretrano dinanzi alla fascinazione dei materiali e allo studio della forma¹⁶. E nel catalogo si citano, giustamente, Christopher Alexander e Bernard Rudofsky, anche loro alfieri di una contro-modernità ancora fertile e utile, oggi, per riannodare le fila di una progettualità orgogliosa, cioè non asservita alla logica mediatica, e umile, nell'avvicinarsi alla consistenza dei materiali, alla logica della forma, alla tessitura dello spazio. Avendo esposto su un'intera parete una collezione di modelli a opera di Michele De Lucchi e Michele Reginaldi, Cino Zucchi ha buon gioco nel sostenere il primato del lavoro materiale in una mostra che, nella fase preliminare, doveva intitolarsi *Crafting*. Nome che avrebbe ancor più calcato l'accento sull'aspetto artigianale, sul lavoro minuzioso in cui conoscenza e invenzione si alternano armoniosamente, che contraddistingue molto bene una tradizione milanese sempre così attenta alle arti applicate, da Gio Ponti al design di oggi, e così equilibrata nel bilanciare l'alchimia tra il passato e il futuro. Il titolo è stato poi abbandonato a causa di *Crafting the Future: storie di artigianalità e innovazione*, una mostra a cura di Franca Sozzani che, a distanza di dieci giorni, si apre proprio negli stessi spazi del Mudec. Coincidenza non casuale, trattandosi di un evento legato al

Salewa International Headquarters
Cino Zucchi Architetti + Park Associati
Bolzano, 2011



mondo della moda e quindi al design e al lavoro tessile. Se si può fare un appunto, a questa mostra bella, ricca e intelligente, è che forse si sarebbe potuto mitigare l'importanza dello sguardo rivolto all'indietro e alleggerire l'azione di revisionismo storico che, in questo momento, mi sembra poco urgente, in una situazione in cui le spoglie del moderno, celebrate forse per l'ultima volta dalla Biennale del 2014 di Rem Koolhaas, sembrano lontane e inoffensive. Credo che, invece, sarebbe stato utile confrontarsi anche con altre prospettive, più recenti, che discutono e ravvivano molti di questi temi. Penso, per esempio, al rilevante contributo portato da Farshid Moussavi con la trilogia dedicata all'ornamento, alla forma e allo stile, che ha ridisegnato e rigenerato concetti che sembravano relegati alla cultura ottocentesca e che si rivelano invece temi fondamentali della progettazione di oggi¹⁷. Si sarebbe potuto interloquire, nello svolgimento della mostra, con le nuove caratteristiche della società informatizzata e delle tecnologie digitali, fattori di innovazione che, tanto nell'architettura che nel design, consentono e producono nuove maniere di leggere le otto categorie di Sempering, come anche si sarebbero potuti discutere gli argomenti introdotti da Mario Carpo in riferimento alle procedure progettuali e alla natura tendenzialmente *open source* delle pratiche contemporanee¹⁸. Si poteva anche aprire una riflessione sui software di modellazione e i protocolli generativi che, più o meno

prossimi alla logica parametrica, sono la principale sorgente delle texture, dei pattern e delle figure, sempre più semperiane, dell'architettura contemporanea. Ma queste osservazioni a margine nulla tolgono all'intensità di una mostra, realizzata con grande cura e cultura, che ha indagato con calma, senza idiosincrasie, senza retorica e senza facili semplificazioni, le radici e le motivazioni più autentiche della progettualità contemporanea.

NOTE

¹ Giovanni Corbellini, *La sega giapponese. Casa a Vens di Studio Albori*, "Viceversa" 5/2016.

² Luisa Collina, Cino Zucchi, *Sempering. Process and Pattern in Architecture and Design*, Silvana Editoriale, Milano 2016; p. 191.

³ Valerio Paolo Mosco, *L'ultima cattedrale*, Sagep, Genova 2015.

⁴ Luisa Collina, Cino Zucchi, Op. Cit.; p. 37.

⁵ Anthony Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino 2006.

⁶ *Making Heimat. Germany, Arrival Country*, commissario generale e direttore Peter Cachola Schmal, curatore Oliver Elser, coordinatrice dei progetti Anna Scheuermann, *La Biennale di Venezia*, 15. Mostra Internazionale di Architettura, 2016.

⁷ *Sempering*, 2 Apr - 11 Set 2016, Mudec - Museo delle Culture, Milano. A cura di Luisa Collina e Cino Zucchi. Coordinamento scientifico di Valentina Auricchio e Simona Galateo. Progetto di allestimento di CZA - Cino Zucchi Architeti (Cino Zucchi, Stefano Goffi, Angelo Michele Pagano Mattia Cavaglieri, Silvia Valentina Patussi). Progetto grafico di Folder (Marco Ferrari, Elisa Pasqual, Alessandro Busi, Aaron Gillet).

⁸ Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.

⁹ Luisa Collina, Cino Zucchi, Op. Cit.; p. 25.

¹⁰ Idem, Op. Cit.; p. 33.

¹¹ Idem, Op. Cit.; p. 15.

¹² Idem, Op. Cit.; p. 16.

¹³ Idem, Op. Cit.; p. 21.

¹⁴ Richard Sennett, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2008.

¹⁵ Luisa Collina, Cino Zucchi, Op. Cit.; p. 26.

¹⁶ Luisa Collina e Cino Zucchi, visita guidata nell'ultimo giorno di apertura della mostra, 11 settembre 2016.

¹⁷ Farshid Moussavi, Michael Kubo, *The Function of Ornament*, Actar, Barcellona 2006; Farshid Moussavi, Daniel Lopez, *The Function of Form*, Actar, Barcellona 2009; Farshid Moussavi, Kate Kilalea, *The Function of Style*, Actar, Barcellona 2015.

¹⁸ Mario Carpo, *The Alphabet and the Algorithm*, MIT Press, Cambridge, Mass 2011.

