La collana dà forma e riconoscibilità alle attività di ricerca del Dipartimento di Culture del Progetto dell'Università luav di Venezia. Le tematiche affrontate sono riconducibili a diversi gruppi di studio pluridisciplinari. Il progetto come ipotesi di trasformazione del mondo, attraverso lo sviluppo e l'approfondimento delle conoscenze verificate da pratiche sperimentali, è il terreno privilegiato di dibattito. I quaderni fanno riferimento a quattro parole-chiave che indicano possibili luoghi di confronto collettivo. Al Veneto, come ambito territoriale privilegiato, rimandano le prove su campo delle attività di sperimentazione progettuale. Al *patrimo-nio*, in rapporto alle sensibilità emergenti nel campo delle risorse non rinnovabili e del paesaggio in una visione ampia e problematica della patrimonializzazione. All'immaginario, riferito a quei processi di elaborazione del progetto che nel mobi-litare necessariamente sedimentazioni di valori, figure, memorie, concrezioni visive e narrative, costituiscono 'immaginari' plurali e sempre culturalmente situati. Ai *territori* altri, come dialogo, in una dimensione internazionale, di luoghi e situazioni esito di storie, concezioni antropologiche e culturali anche molto dissimili dalle nostre.

Immagine di copertina: Sissi Cesira Roselli, Archeologia scolastica, Bologna 2016

Università luav di Venezia Dipartimento di Culture del Progetto

22,00 euro

Mimesis Edizioni

www.mimesisedizioni.it





Oggetto di questo libro sono punti di svolta, strade marginali del progetto che, in un gioco di echi e rimbalzi, permettono di vedere sotto una diversa luce l'attualità. Storie di città, di viaggi, di ricerche d'autore e di committenze, di materiali attraverso i quali istituire "premodernità" o "futuri" sono qui raccotte a moltiplicare l'idea di modernità e l'utilizzo dell'immaginario.

Il testo è strutturato in quattro isole. La prima isola è dedicata alle modernità veneziane. Venezia è la città per eccellenza in cui la modernità è stata continuamente perseguita e al tempo stesso ha incrociato maggiori opposizioni quando si è proposta come cartesiana. Nella seconda isola sono raccontati immaginari dettati dall'incrocio di culture differenti. Intenti di modernizzazione e tradizioni locali si manifestano e si combinano grazie al viaggio di pensieri e immagini differenti e alle reazioni che ne conseguono. La terza isola raccoglie idee di modernità scritte da singoli progettisti nel solco di una ricerca personale e condivisa o patteggiata con l'immaginario della committenza e di altri autori. La stessa "figura" dell'autore, la sua posizione nella società, i suoi compiti, la sua storia personale, i suoi successi e fallimenti, il suo rapporto con chi gli chiede di tradurre in architettura il proprio immaginario sono sfaccettature che emergono da questo viaggio nelle derive cercate. Infine nella quarta isola sono narrati immaginari dettati dalla materia, dal ruolo e dalla posizione che assume nel definire uno spazio e nel proiettare un'idea di società, nonché di progresso altro. La struttura ad arcipelago annulla possibili lineari organizzazioni delle storie narrate sulla scala temporale, è essa stessa testimonianza di un'idea di modernità, coincide con la messa in opera di un immaginario di-

chiaratamente veneziano.

## immaginari dalla materia



MODERNO O PREMODERNO?

Sebastián Irarrázaval

Se per "immaginario moderno" intendiamo – come si evince dalla lettura del lavoro di Charles Taylor – l'incarnazione in simboli e modi di rappresentazione delle conoscenze implicite e comuni riquardo a ciò che implica essere moderni, concorderemo sul fatto che è nell'arte e nell'architettura dove questi simboli e ideali si esprimono al meglio e, pertanto, di fronte all'interrogativo sulla sopravvivenza dell'immaginario o dei simboli della modernità, è qui che conviene guardare per trovare una risposta. In ciò che seguirà, cercherò di chiarire se questi immaginari sono presenti in primo luogo nell'attuale architettura cilena e in secondo luogo nel nostro lavoro. Farò questa riflessione non solo perché parlare del mio lavoro è ciò che posso fare in maniera più adeguata, ma anche perché la nostra opera s'inserisce nella produzione architettonica contemporanea cilena, che si guarda dall'esterno come un'architettura guidata dall'immaginario moderno, il che spiegherebbe inoltre i suoi vantaggi nel non aver rinunciato, come invece avrebbero fatto altre che, guidate dagli impulsi piuttosto che dalla ragione, sarebbero finite alla deriva. Pur essendo vero che nell'architettura cilena, a differenza di quella svizzera per esempio, si possano ancora riconoscere tratti dei percorsi che il timone dell'immaginario riuscì a imporre nell'architettura "internazionale", come la fluidità spaziale e la *promenade architecturale*, è molto difficile identificare altri segni, partendo dal fatto indiscutibile che in essa l'espressione materiale la allontana dagli ideali moderni tradizionali di astrazione e in questo aspetto, se si vuole andare oltre, si potrebbe persino definire "architettura premoderna" quella che si fa oggi in Cile, come credo che potrebbero definirsi approssimazioni tanto diverse quanto quelle che sviluppa lo studio di Pezo Von Ellrichshausen da un lato o quello di Smiljan Radic, dall'altro.

Prima di passare al lavoro del nostro studio, è importante per prima cosa notare che nell'interrogativo che ci rivolge questo libro sugli immaginari della modernità soggiacciono due convinzioni. In primo luogo che il processo di trasformazione sociale che chiamiamo Modernità è già terminato, il che è senza dubbio certo e in secondo luogo, che l'immaginario, in quanto ideale, simbolo, figurazione o fine normativo estetico associato a tale processo, avrebbe una sopravvivenza maggiore del periodo storico che le diede origine. In altre parole, nell'interrogativo si nasconde l'idea che gli immaginari, come correlati simbolici del processo trasformatore dell'ordine economico e culturale che li crearono o che almeno giustificarono la loro esistenza, continuerebbero ancora a dominare le azioni degli architetti, come per esempio accade con gli esponenti della scuola Paulista che continuano ancora a produrre opere d'architettura che aspirano a essere raccolte degli ideali moderni di universalità, razionalità

Casa en Beranda (progetto di Sebastián Irarrázaval, 2016)

e trasformazione epica, per nominarne solo alcuni. Questa supposizione che l'immaginario sopravviva al suo progenitore è corretta, perché in effetti esistono produzioni architettoniche come la già citata, in cui, nonostante la sua indiscutibile qualità architettonica, si ha il sospetto che quello che si fa ora sia un po' antiquato. È interessante sottolineare che gli immaginari in effetti hanno questa capacità di sopravvivenza finché, superato il sospetto, incombe una crisi totale di rappresentazione che mette in dubbio la loro validità e questi simboli si trasformano in sinonimi di automatismi, metafore morte e menzogne poiché questi vessilli non trovano un correlato nelle azioni collettive che caratterizzano la modernità. L'idea moderna, per esempio, che si deve ricercare l'essenza in architettura e che questa si raggiunge rinunciando alla materia è un'idea che sopravvive ancora come spettro, non solo nell'architettura Paulista, ma anche nell'architettura giapponese e nell'architettura portoghese. Questa, sebbene non rinunci del tutto alla materia, si presenta monomateriale. Terminata già la modernità, lì sopravvive ancora l'immaginario moderno, la rappresentazione, il simbolo, e chiaramente è un nord che quida un'azione collettiva che diventa scuola e stile. Se essere moderni e vivere in una società moderna ha significato, per scelta o imposizione, porre in primo piano e incarnare nella forma architettonica idee come la civilizzazione, essenza, uguaglianza, disciplina e libertà e lasciare in secondo piano e sublimare quelle idee poste agli antipodi come barbarie, catastrofe, differenza e dipendenza, si può affermare che l'Architettura Cilena si troverebbe in tensione tra queste idee contraddittorie e a metà strada tra il moderno e il premoderno. Penso che sia in questo senso che si spiega anche la ricca varietà e cosa più importante, come tratto comune premoderno, la forte presenza della materia che come pulsione si trova in tutte le opere che si producono lì. Questo tratto comune si presenta come preoccupazione per la materia *in sé* e non come rappresentazione o segno di altro. In altre parole, nell'architettura che si produce oggi in Cile la materia non solo è passata in primo piano ma si è anche liberata dei contenuti morali che, sulla base del progetto di trasformazione sociale, il movimento moderno le aveva attribuito fino agli anni '70. Vista la fine, e per alcuni il fallimento di guesto processo, l'uso giusto, economico e vero che imponeva la modernità a proposito dell'uso dei materiali non avrebbe più sostegno istituzionale e in questo senso, l'immaginario moderno dell'astrazione pura, che vedeva nella presenza materiale un caso di minaccia barbara sulle mura dell'essenziale, rimase compromesso e interrotto per ragioni di carattere tecnico e anche a causa del radicamento culturale davanti alla convinzione che la costruzione e la materia possano diventare espressione e registro culturale dell'identità. Liberata così la materia dalle catene morali e ideologiche che le imponevano una posizione di secondo piano nell'architettura, questa acquisisce oggi una forte presenza caratterizzata dall'autonomia e dalla neutralità, come quella di cui parlavano l'Arte Minimale e la Povera.

L'uso referenziale e significativo della materia è ciò che caratterizza la produzione attuale dell'architettura in Cile e la distanza dall'immaginario moderno. Di fronte all'indifferenza riguardo al materiale che caratterizzò l'ideologia dell'architettura moderna nel mondo e in Cile, oggi accade che la costruzione e di conseguenza la realizzazione materiale siano al centro del discorso. Ciò accade a causa della necessità di radicamento culturale già menzionata ma anche perché esiste il riconoscimento del fatto che il soggetto dell'architettura è prima di tutto un essere corporeo e non un essere spirituale, che percepisce il mondo attraverso i sensi e che sperimenta lo spazio architettonico non in stato contemplativo, come immaginò la modernità, ma piuttosto in stato di distrazione. Pertanto, soggetto così inteso oggi non corrisponde all'ideale platonico dell'essere interpretante. Al contrario, si considera essere acritico. Affronta eventi, fatti naturali, eventi fisici. Non con testi, ma con effetti e affetti. Infine con illusioni. L'architettura materiale punterebbe a sedurre. Non con la verità ma con incantesimi e magia così come faceva l'arte primitiva prima che si imponesse l'interpretazione come modo di interpretare l'arte e in cui la ripetizione, come un colpo insistente di tamburi, ricopre un ruolo nel processo incantatorio. Tra quelle tendenze in cui più prepotentemente si verifica questa rivalorizzazione della materia come tale, si trova ciò che si è definita *nuova semplicità* e che trova una similitudine nell'architettura che cerchiamo di eseguire nello studio. A prima vista si potrebbe interpretare la nostra architettura come una reazione contro la complessità tradizionale e modernista, ma sebbene esista una semplificazione essendoci una riduzione significativa di informazione e complessità, si tratta di interessi architettonici completamente diversi e un modo di intendere il materiale che esige inoltre metodi distinti di ristrutturazione e articolazione della forma. Non è che esista una reazione contro la complessità in se stessa ma piuttosto contro ciò che crea la necessità di tale complessità, nonché contro i suoi risultati ed effetti sui modi di abitare. In relazione a quest'ultimo, il nostro obiettivo nell'architettura che facciamo è che somigli alla musica della nuova semplicità e che come la musica sperimentale di Terry Riley, Steven Reich o Michael Nyman riesca a ottenere la varietà, o se si vuole la complessità, attraverso l'apparente monotonia e la ripetizione costante, per esempio, di uno stesso suono. Oltre alla ripetizione, tra le caratteristiche fondamentali che si attribuiscono alla musica della nuova semplicità menzionata in precedenza, che mi sembra anche riconducibile

al lavoro che abbiamo realizzato soprattutto nell'ultimo periodo, e che sarebbe legata alla necessità di far prevalere la qualità materiale dell'architettura al di sopra delle sue qualità organizzative proprie dell'immaginario moderno funzionalista, ci sono la staticità, un'approssimazione alla struttura non direzionale, non drammatica e non dinamica, senza gerarchie, senza transizioni né tensioni. In questo modo, e con l'obiettivo di porre in rilievo l'autonomia della materia e accentuare il suo peso specifico, cerchiamo di privare gli edifici di tutto ciò che possa mascherare e turbare l'esperienza sensibile della materia. Così, gli aspetti retorici del linguaggio disciplinare dell'architettura sono spinti a un forte processo d'astrazione e portati a un degré Zero come accade nella Casa Oruga o nella Scuola di Disegno e Studi o nella Scuola di Design e di Studi Urbanistici della PUC.

D'altra parte, la staticità che si attribuisce alla musica della nuova semplicità si manifesta come scelta della superficie piana e del limite opaco e mette in evidenza un'opposizione all'immaginario moderno della fluidità spaziale. La forma acquista un carattere deciso che manifesta un chiaro limite tra spazio interno e spazio esterno. Ciò è dovuto, da un lato, al fatto che lo spazio è considerato finito e pertanto il limite si costruisce in maniera impermeabile e dall'altro al fatto che la figura si concettualizza come un'interfaccia. In questo senso, come si era anticipato, il materiale non gioca un ruolo ma un effetto fondamentale: quello di generare gli affetti, o in altre parole, di provocare le distanze minime. Si può affermare che l'universo degli affetti è legato alla visione da vicino, all'occhiata microscopica e, infine, al tatto. La figura interna in legno lucidato e imbianchito della Scuola di Design e di Studi Urbanistici della PUC è l'incaricata di sottolineare il carattere interno di questi spazi in forte contrasto con il Corten usato all'esterno. La figura stabilisce il gioco di vicinanze e distanze, privilegiando non la visione ottica ma *aptica*. Secondo Alberto Cruz – fondatore della Città Aperta – occhio e mano vanno insieme. L'aptico indica questo. In qualche modo, l'occhio è anche capace di toccare. Le superfici testurizzate, dal momento in cui consentono questa cattura, si sviluppano in interfacce con senso, in cui messaggio e messaggero sono indissolubili. Questa architettura non privilegia, a differenza dell'architettura moderna, la visione da lontano ma la visione a distanza ravvicinata. In questo senso, come accade con l'Arte Povera e le opere di Jannis Kounellis, ci troviamo di fronte a un fenomeno di tipo pittorico, che si apprezza al meglio quando si sperimenta in modo frontale e si esclude la visione prospettica, cosa che sottolineano molto chiaramente le fotografie del nostro lavoro scattate da Cristóbal Palma che descrivono la vicinanza e pertanto la staticità.

Questa valutazione della distanza minima potrebbe presupporre un'elaborazione sofisticata delle unioni, come accade per esempio nell'architettura catalana degli anni '90. Tuttavia, i dettagli degli incontri sono privi di qualsiasi interesse. La connessione tra elementi è cruda, senza transizione. È la strategia opposta a quella che utilizzava per esempio Carlo Scarpa. Come nella musica della *nuova semplicità*, lo sfocato tradizionale cede il passo al taglio brusco. La strategia in opere di Terry Riley come *In C* consiste semplicemente nell'unire materiali sonori che sono interrotti e tagliati volontariamente, mettendo in evidenza i processi che generano l'effetto acustico, cioè il montaggio sonoro. Nei nostri progetti, questo incontro senza articolazione tra un materiale e un altro evidenzia allo stesso modo il processo costruttivo. Come gli artisti *poveri* che portavano porzioni di materia nello spazio delle gallerie, anche qui si tratta di costruire lo spazio con porzioni di materiali. Solo quando non esiste transizione tra un materiale e un altro, il legno è più legno e il cristallo è più cristallo, in porzioni di materia prese dall'universo.

Per concludere, si dovrebbe aggiungere che in questa scelta della materia sopra l'essenza, non solo soggiace una visione antagonista con l'immaginario moderno dell'astrazione pura, ma soggiace anche la ferma convinzione che la mera costruzione diventa opera d'architettura, parafrasando Roland Barthes, quando c'è un distacco allora esiste un atto di resistenza. La resistenza in questo caso è una resistenza all'universo del consumo. Come fece l'Arte Povera, la critica si esprime come resistenza alla visione materialista e possessiva della materia o, in altre parole, come opposizione diretta alla visione utilitaristica che attribuisce ruoli ai materiali e li trasforma in potenza, cioè in mezzi per altri fini come anticipava Heidegger nella sua critica della Modernità. La strategia per combattere questo immaginario moderno della materia come potenza – conseguenza dell'idea moderna che la natura deve essere dominata con la disciplina – consiste nel ridurre al minimo la carica significativa dell'opera fino ad acquisire neutralità e presenza piena come atto ed evento, come puro presente, vale a dire non come fatto significativo ma come fatto fisico. Fatte queste premesse, all'interrogativo originale sulla sopravvivenza dell'immaginario moderno si può rispondere che, nonostante la fine della modernità, questo sopravvive come prescrizione di azioni formali in altre latitudini ma non nell'architettura contemporanea cilena e, nel caso particolare del nostro lavoro, la ricerca che si traduce in una preoccupazione per la materia sottolinea un'attitudine più vicina alla premodernità che alla modernità.



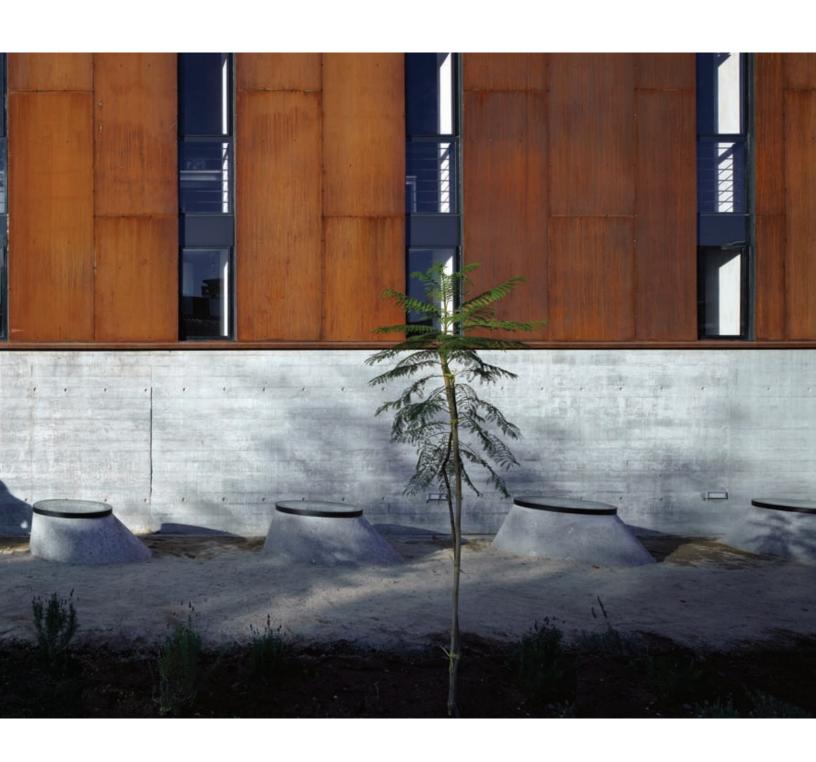
Sebastián Irarrázaval Arquitectos, Scuola di Design e di Studi Urbanistici della PUC. Cerchiamo di privare gli edifici di tutto ciò che possa mascherare e turbare l'esperienza sensibile della materia (Fotografia di Cristobal Palma)



Ripetizione e variazione. Sebastián Irarrázaval Arquitectos, Casa Bruco (Fotografia di Sergio Pirroneira)



Sebastián Irarrázaval Arquitectos, Scuola di Design e di Studi Urbanistici della PUC. Ci siamo posti l'obiettivo di porre in rilievo l'autonomia della materia e accentuare il suo peso specifico (Fotografia di Cristobal Palma)

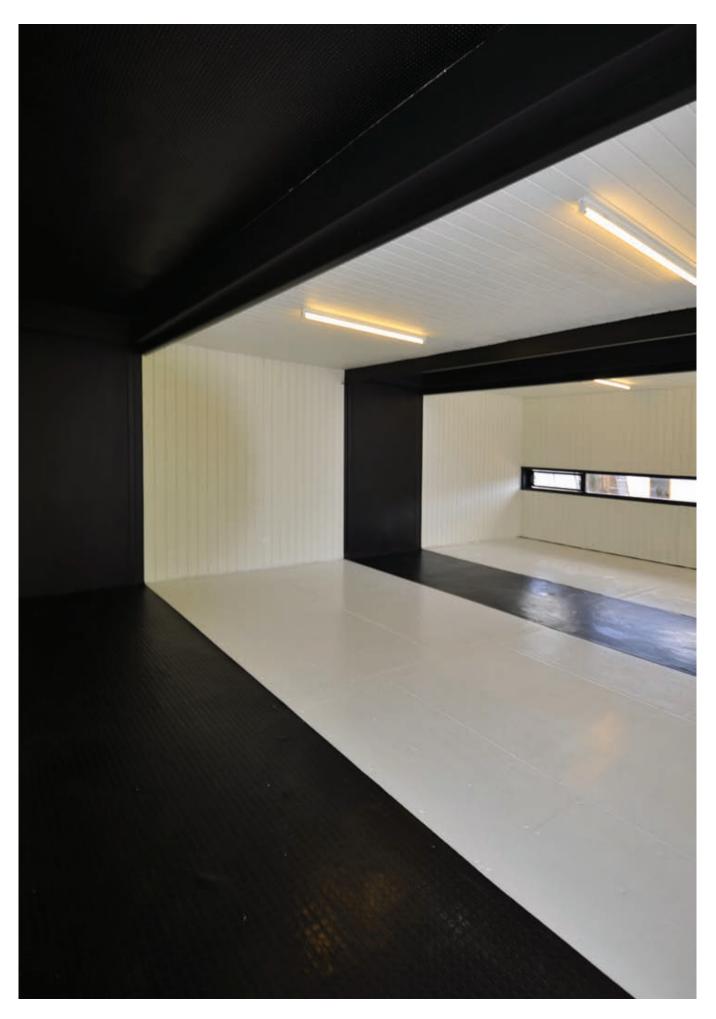




Sebastián Irarrázaval Arquitectos, Biblioteca Pubblica a Constitución. Tre grandi ambienti paralleli, sono coperti da tre grandi navate che sorreggono un tetto dal profilo variabile (Fotografia di Felipe Díaz Contardo)



Sebastián Irarrázaval Arquitectos, Biblioteca Pubblica a Constitución. La tecnica e il materiale sono riflessi della necessità di radicamento culturale (Fotografia di Felipe Díaz Contardo)



Sebastián Irarrázaval Arquitectos, Scuola Modulare a Retiro. Il divario tra le ripetizioni è occasione per proiettare la differenza (Fotografia di Sebastián Irarrázaval)



Sebastián Irarrázaval Arquitectos, Scuola Modulare a Retiro. Non è che esista una reazione contro la complessità in se stessa ma piuttosto contro ciò che crea la necessità di tale complessità, nonché contro i suoi risultati ed effetti sui modi di abitare (Fotografia di Sebastián Irarrázaval)

Finito di stampare nel mese di ottobre 2016 da Digital Team - Fano (PU)