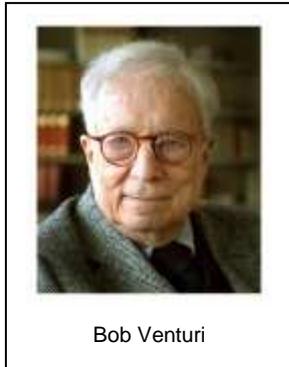


Quaderni di architettura

a cura di Matteo Seraceni

Vanna Venturi House tra memoria e maniera del moderno

L'idea per questo pezzo mi era venuta dopo aver saputo che Eisenman nel suo ultimo libro, "Ten Canonical Buildings 1950-2000"[1], aveva deciso di parlare della Vanna Venturi House di Robert Venturi. Non ho letto il suo libro, non ho intenzione di comprarlo (probabilmente aspetterò l'acquisizione della biblioteca) né quindi so cosa abbia scritto; ho semplicemente deciso che anch'io volevo parlare di un architetto che – pur lontano dal mio modo di sentire la materia – mi è sempre stato da guida per la comprensione dell'architettura e la mia crescita personale.



Bob Venturi

Venturi è profondamente americano e, come per ogni altro americano, risulta difficile per un europeo capire a fondo le sue motivazioni (e forse in questo Eisenman parte avvantaggiato). La sua America è un paese in cui l'architettura moderna europea è stata importata senza le forti componenti ideologiche (e per questo subito digerita e trasformata nel cosiddetto *International Style*) ed è anche un paese in cui la storia dell'arte europea è vista come modello da cui trarre costantemente ispirazione.

Queste due componenti si fondono e si ritrovano costantemente nelle sue opere, che hanno sempre cercato di uscire dagli stilemi della modernità tramite un continuo recupero dell'inopportuno e delle contraddizioni insite in ogni progetto. Quello che oggi viene additato come post-moderno non è che l'estrema conseguenza del suo realismo: Venturi ha una capacità enciclopedica di richiamare a sé forme provenienti dalle più diverse epoche, grazie al suo interesse per tutto ciò che è ordinario, ma soprattutto popolare.

Il multiculturalismo presente allo stadio larvale nell'arte Pop trova in Venturi uno dei suoi massimi esponenti. La storia è fatta di un "eterno ritorno dell'identico" e sotto questa luce Times Square, dominata da enormi schermi elettronici pubblicitari, rappresenta la Piazza San Marco del nostro tempo. Impossibile non vedere dietro i provocatori pannelli elettronici di oggi e dietro le enormi scritte connotative venturiane le "Twenty-six Gasoline Stations" di Ed Ruscha; del resto essere realisti negli Usa non può essere lo stesso che in Europa e Ruscha è stato chiaro in proposito: "Io non ho nessuna Senna come Monet. Io ho solo la statale U.S. 66 tra l'Oklahoma e Los Angeles".

Nello stesso anno in cui Venturi pubblica "Complessità e contraddizioni nell'architettura"[2], Aldo Rossi esce alle stampe con "L'architettura delle città"[3]. I due architetti, pur all'interno di culture diverse, trasmettono messaggi innovativi paralleli: Venturi ibrida il classicismo con la pop-art; Rossi il razionalismo utopistico con il realismo italiano del secondo dopoguerra. Parallelo è anche l'interesse di entrambi per la scala urbanistica della progettazione. Ancora più interessante il fatto che, nelle generazioni seguenti, di entrambi sono stati colti prevalentemente gli aspetti più superficialmente formali, tralasciando il messaggio profondo della loro architettura.



E. Ruscha – Gas station

Ma Venturi con questa casa non voleva (solamente) porre una frattura con gli stilemi dell'*International Style*: la sua critica è molto più profonda ed interessante e legata a doppio filo a quello che oggi viene riconosciuto come spirito post-moderno (nonostante lo stesso Venturi più volte ha affermato di non farne parte).

In questo scritto dunque vorrei cercare, tramite un'opera significativa, di evidenziare l'importante contributo teorico fornito da questo architetto, al di là delle connotazioni formali dell'architettura stessa.

1) Palladio e un filo di fumo

Dante, nella “Lettera a Cangrande” dichiara che un testo va letto secondo due diversi livelli: il primo è quello letterale (ovvero ciò che letteralmente una frase significa); il secondo è quello allegorico (ovvero quel meccanismo per cui dicendo una cosa si intende dirne un'altra), che racchiude gli insegnamenti morali ed intellettuali.

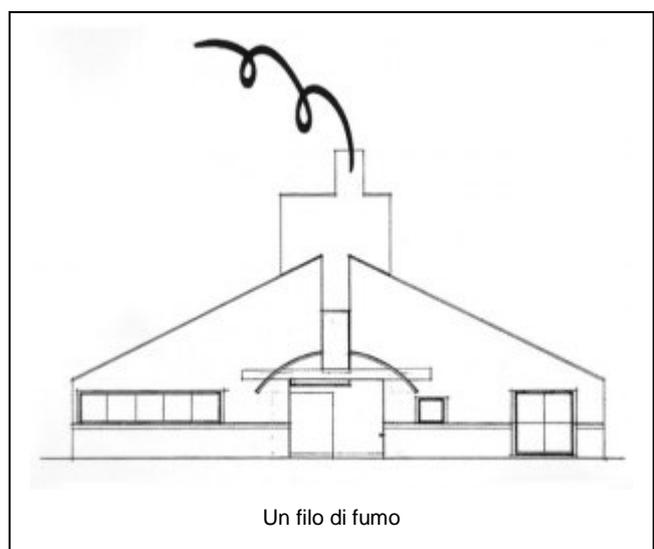
Anche la Vanna Venturi House racchiude diversi livelli di lettura, dispensati secondo il livello culturale del *lettore*: si parte da un livello formale di base (la casa intesa come *modello popolare*, con camino e tetto spiovente) per arrivare ad un livello aulico diretto ai soli *addetti ai lavori*.

Questo “doppio codice” è ben esplicitato nel saggio di Jencks “The language of post-modern architecture”: “*Un edificio post-moderno è per dirla in poche parole un edificio che comunica almeno a due livelli in uno stesso tempo: agli altri architetti e ad una minoranza che comprende i significati specifici dell’architettura, e ad un più vasto pubblico o agli abitanti del luogo che si occupano di altri problemi, quali il comfort, la costruzione tradizionale e lo stile di vita. Così l’architettura post-moderna appare un ibrido e, se è necessaria una esemplificazione visiva, la si può riferire alla facciata di un tempio classico greco. Quest’ultima è un’architettura geometrica di eleganti colonne scanalate nella parte inferiore, mentre in alto presenta un tumultuoso bassorilievo di giganti in lotta, un frontone dipinto in rosso e blu profondi. Gli architetti possono leggersi le implicite metafore e i sottili significati dei tamburi di colonne, mentre il pubblico può reagire alle metafore esplicite e ai messaggi degli scultori. Di fatto, ognuno risponde in qualche modo ad entrambi i codici di significato, così come fa di fronte ad un edificio post-moderno, ma certamente con una diversa intensità e comprensione: è questa discontinuità di gusti e di cultura la base teorica del “doppio codice” del Postmodernismo*”[4].

In fondo in campo artistico molto prima che in architettura si è venuto a creare un distacco sempre più netto fra addetti ai lavori e normali utenti delle mostre; emblematico è appunto il caso pop-art, che si basa sulla riproposizione di soggetti banali attraverso tecniche e metodi facenti parte dell’*arte consolidata* e per questo assolutamente post-moderna.

Lasciando le considerazioni interenti il *citazionismo storico* ai paragrafi seguenti, volevo far notare fin da ora come questa tendenza risulti una componente che sembra ripetersi in maniera ciclica nel mondo dell’arte; solo per fare alcuni esempi (e suggerire una giusta colonna sonora all’editoriale) vorrei ricordare le citazioni auliche e discordanti degli ELP con la rielaborazione di “Fanfare for the common man” di Copland, o le *dispersioni* pianistiche di Bollani. Inoltre l’architettura americana da sempre ci ha abituato alla commistione di stili e temi, soprattutto nei palazzi di rappresentanza: basti pensare al Campidoglio a Washington DC, uno dei simboli del paese, in parte Louvre, in parte Pantheon, in parte San Pietro, in parte residenza palladiana; il Campidoglio è Kitch già 130 anni prima che venisse coniato il termine.

Venturi si fa partecipe di questo “doppio codice” e nelle sue opere alterna sempre due registri. Il primo è quello popolare, che tenta di parlare attraverso forme semplici e consolidate nella tradizione: nel caso specifico si tratta della casa vista nella sua forma elementare, come quella disegnata da un bambino (emblematico a questo proposito il filo di fumo presente nel prospetto delle tavole progettuali). E’ l’archetipo della casa presente nella coscienza comune; un rifugio sicuro in un periodo in cui le antiche sicurezze vengono cancellate da una modernità alienante.

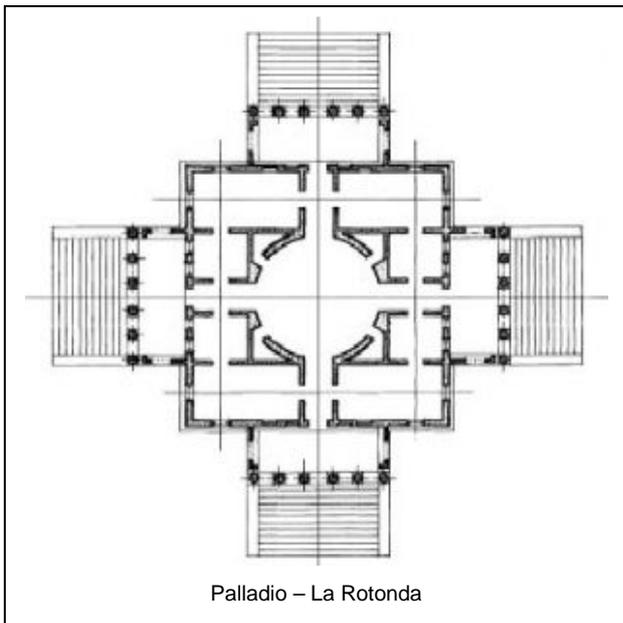


Il secondo invece è aulico e sembra ammiccare costantemente ai professionisti del settore: in questo senso sono presenti elementi che richiamano, in maniera più o meno esplicita, artisti che vanno da Palladio a Le Corbusier; come ironicamente fa notare Tom Wolfe in “Maledetti architetti”[5] questa architettura, che a prima vista appare così vicina al gusto popolare, è permeata di citazioni che sembrano voler mettere costantemente alla prova l’acume degli altri architetti. Ovviamente qui si dovrebbe aprire un dibattito molto più ampio, in cui interrogarsi sui veri destinatari delle connotazioni formali dell’architettura moderna e dell’arte in generale: se è vero che l’uomo comune non comprende le opere di Gehry e Eisenman, è altrettanto vero che resta perplesso davanti ad un quadro di Kandinskij o Malevic.

Sempre secondo Wolfe, Venturi sembra affermare che: “io, al pari di voi, lavoro qui fra queste mura. Faccio ancora parte del convento [movimento moderno, NdA]. Le complessità e le contraddizioni [...] non saranno prelevate dal mondo esterno [...], bensì saranno tratte dalla nostra esperienza, in quanto progenie del Principe d’Argento [Walter Gropius, trasferitosi in America, NdA][...] Vi mostrerò come fare architettura che diverta, diletta, ammali gli altri architetti”[5].

Nonostante il diniego venturiano, l’autoreferenzialità è un’attitudine prettamente post-moderna, così come post-moderno è “la considerazione del passato come un baule pieno di possibilità tutte egualmente valide, e il pescare pezzi, frammenti, spezzoni, di queste varie possibilità senza offrire più un intero, un corpo di convinzioni [...]. Questo assemblaggio di parti differenti, un tempo valide (cioè appartenenti ai grandi racconti della modernità), è proprio ciò che caratterizza il postmoderno: oggi la fede che si può riporre in quei prodotti culturali non è la medesima, e soprattutto l’unione di tante verità spezzate, di tante storie parziali, non fa una grande verità, una storia coerente”[6]. Appare chiara invece la scelta dell’abitazione unifamiliare come tema rivelatore del proprio pensiero: mentre in Europa i grandi si confrontavano nelle “Siedlung”, lo spirito americano trova in larga parte la sua espressione più autentica nell’abitazione isolata suburbana.

In “Complessità e contraddizioni nell’architettura” Venturi condanna la tirannia ideologica dell’architettura moderna; poiché questa si è tradotta in un distacco forzato da tutto ciò che è tradizionale, appare lecito contrapporre un’indifferenziata ripresa dell’intera serie storica delle esperienze passate, senza più distinguere fra prima e dopo la linea di demarcazione della prima rivoluzione industriale: “gli architetti non possono più permettersi di lasciarsi intimorire dal moralismo puritano del linguaggio dell’architettura moderna occidentale [...]. Sono per la ricchezza piuttosto che per la chiarezza di significato; per la funzione implicita come per la funzione esplicita; preferisco “e-e” ad “o-o”: bianco e nero, ed a volte grigio, a bianco o nero.



Un’architettura valida stimola molti poli di interesse e molti livelli di significato: il suo spazio e i suoi elementi sono leggibili e fruibili contemporaneamente in molti modi allo stesso tempo. Ma un’architettura basata sulla complessità e sulla contraddizione richiede un impegno speciale verso l’insieme: la sua reale validità deve essere nella totalità, o nelle sue implicazioni di totalità. Essa deve perseguire la difficile unità dell’inclusione piuttosto che la facile unità dell’esclusione. Il più non vale il meno. (“More is no less”)[2].

Neanche per un attimo sconfessa la tradizione architettonica consolidata (nemmeno quella moderna): nonostante le sue opere risultino tutt’altro che classiche, Scott-Brown afferma che uno dei principali riferimenti risulta essere il Palladio; classico sarebbe riproporne la forma

così come risulta dagli schemi *beaux-arts*, mentre Venturi va oltre e ci offre una visione delle possibilità inesplorate insite in queste architetture (e a pensarci bene forse è la stessa operazione compiuta dal primo Eisenman con Terragni).

Ancor più esplicito ed illuminante Portoghesi, il quale afferma che “*contro i dogmi dell’univalenza, della coerenza stilistica personale, dell’equilibrio statico o dinamico, contro la purezza e l’assenza di ogni elemento “volgare”, l’architettura post-moderna rivaluta l’ambiguità e l’ironia, la pluralità degli stili, il doppio codice che le permette di rivolgersi da una parte al gusto popolare, attraverso la citazione storica o vernacolare, e dall’altra agli addetti ai lavori, attraverso l’esplicitazione del metodo compositivo e quello che viene definito “il giuoco degli scacchi” applicato alla composizione e scomposizione dell’oggetto architettonico. Contro il dogmatico inibito distacco dalle forme della storia che hanno precluso all’architettura moderna il principale strumento di comprensione popolare, il riferimento cioè alla memoria collettiva, le nuove tendenze sostengono la necessità della contaminazione tra memorie storiche e tradizione del nuovo*”[7].

Questa attitudine si è rivelata per molti una trappola mortale (basti pensare alla “Piazza d’Italia” di Moore o la “Bozzi residence” di Stern) ma non per Venturi, che mai è scaduto nel Kitsch o nel populismo più volgare, probabilmente grazie alla sua grande ironia e la sua profonda intelligenza. Inoltre, come osserva De Fusco, “*egli è tra i pochi a non trascurare mai il tema della spazialità interna degli edifici, attitudine tanto più ammirevole in quanto, sin dal suo esordio egli compone mediante piani, superfici bidimensionali, sagome variamente tagliate*”[8].

La casa ha inoltre la proprietà (essendo forse una delle prime realizzazioni) di avere in nuce ciò che saranno poi i temi fondamentali sviluppati da Venturi, ma non ancora resi così sfacciatamente manifesti.

2) Abitazione come luogo della memoria

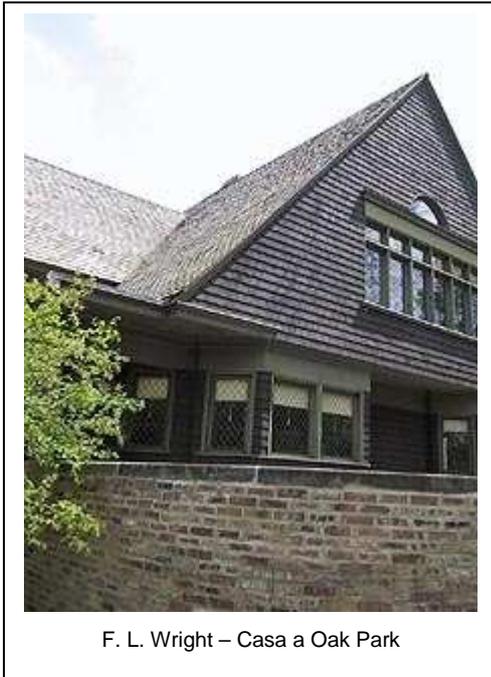
Una volta capita la modalità di lettura dell’opera, risulta abbastanza agevole la sua decodificazione; prima ancora di prendere in esame le componenti formali, vorrei soffermarmi sull’esame dei riferimenti simbolici della casa: in questo modo risulterà chiaro se l’opera, anche nei contenuti esteriori, è riuscita a mantenere fede al suo intento.

La nostra esperienza è il materiale con cui costruire: è quanto proiettiamo nella struttura fisica di ciò che costruiamo. La memoria assume un valore importante in questo progetto, non solo come valore affettivo, ma anche come manifestazione concreta di quanto la realizzazione formale venga sublimata dal forte sentimento che può permeare un’opera.

Rafael Moneo parla di un Venturi “*che presenta una realtà costruita come schermo che riflette l’io dell’architetto, un io interiorizzato che filtra, tra tutte le architetture esistenti unicamente quegli episodi che gli interessano. [...]L’architettura non si impone a noi come realtà oggettiva e dotata di senso proprio, ma si converte in una continua operazione di riconoscimento ed utilizzo della propria memoria soggettiva. La libertà è nel montaggio*”[9].

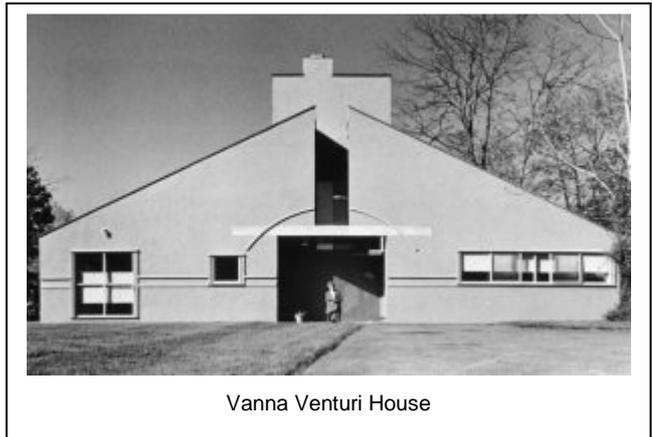
Venturi evita accuratamente il clichè *ortodosso moderno* degli anni 50 (ma non solo degli anni 50, viste alcune recenti realizzazioni), il padiglione a scatola di vetro, chiamato simpaticamente *cubo di Yale*. Ma non solo lo evita: all’assenza denotativa propria dell’ *International Style* contrappone un’immagine domestica sovraccarica di elementi architettonici popolari: timpano, tetto a falda, cornici giustapposte, facciata, veranda sul retro...

Il tono domestico della composizione richiama in maniera diretta le “*Shingle Style houses*” della tradizione americana. D’altronde Venturi non è certo il primo a volersi ricollegare ad una cultura autoctona per il proprio lavoro: la casa costruita da Frank Lloyd Wright come propria abitazione ad Oak Park cita apertamente le opere di McKim, Mead e White; l’evoluzione successiva delle opere di Wright non si può pienamente comprendere senza il retroterra culturale da cui parte.



Lo *scarto* operato da Venturi consiste nel fatto che il *vernacolo* al quale si rivolge per trovare immagini popolari appropriate e rassicuranti risulta artificiale e prodotto in massa: è passato più di mezzo secolo dalla casa di Wright e la contrapposizione di uno stile tradizionale all'*International Style* apparirebbe artificioso e fuori tempo massimo. Così viene scelta la via della provocazione: la citazione è esasperata al limite, il filo è teso allo spasimo. Alla tipica immagine suburbana della casa americana umile vengono accompagnate argute e ambigue citazioni: è una sovrapposizione di immagini, organizzate senza sorta di continuità fra passato e presente; il citazionismo è un modo per attualizzare il passato e noi ci rapportiamo allo stesso modo con la storia (pensiamo ai musei, in cui le tracce del passato sono costituite da ciò che casualmente resta di esso). La casa è il risultato dell'accumulo di riferimenti ed episodi di cui facciamo tesoro nella nostra memoria ma che, pur essendo presenti in essa, si manifestano solo quando rimangono fissati nella trama di un nuovo progetto.

Questa è una *vera casa*, in netta contrapposizione al *cubo trasparente*: l'abitazione non deve essere una vetrina, non deve essere una fabbrica o tanto peggio una *macchina*; il muro deve essere uno *schermo* fra dentro e fuori, in modo da garantire un ambiente interno protetto. Il senso profondo dello schermo definito dalla muratura deriva sicuramente dalle opere di Kahn: i muri, sia sul fronte che sul retro, sono stratificati in modo da racchiudere, ma perforati in modo da aprire; l'espressione più evidente di questo si ha al centro del prospetto principale, dove il muro esterno è sovrapposto ai due muri che accolgono la scala. Lo spazio appare pertanto stratificato (e non compenetrato come nella tradizione moderna-decostruzionista).



La facciata ha un carattere volutamente inespressivo, che dissimula il tumulto della complessità all'interno e le contraddizioni della pianta: i muri del fronte e del retro, così come il portico ed i parapetti, servono ad enfatizzare il loro ruolo di schermo dietro cui si protendono le complessità della casa.

La presenza di articolazioni intricate in un contenitore rigido decreta l'indipendenza fra forma e funzione; tale indipendenza distingue questa architettura da quella del Movimento Moderno, ed è la dimostrazione che la forma può affrontare una vita autonoma. Nell'architettura di Venturi il muro copre sempre il telaio strutturale e viene mostrato come qualcosa di sottile, sul quale si imprimono varianti e gerarchie di uso dello spazio: la *trasparenza*, intesa come qualità di organizzazione delle forme e come contrasto tra spazi espliciti e spazi impliciti, fa sì che avvenga una percezione simultanea di localizzazioni spaziali differenti.



La casa a mio parere, per questo senso implicito di *protezione* ed *inclusione*, è essa stessa metafora della madre: una casa della madre come la madre; mentre l'esterno viene giocato sul dema del *doppio codice*, l'interno si sviluppa su di un piano completamente diverso ed appare familiare ed appagante. Traspare una forte componente emotiva: la casa vuole essere anche un gesto d'amore, un *collages* di tutte le proprie esperienze di vita familiare, di ambienti della memoria.

La casa è concepita per chi vi abiterà, dettata dall'affetto filiale, ma in cui l'architetto si è riservato uno spazio per la riflessione in modo che essa acquisti valore universale. La memoria personale ad affettiva si lega quindi indissolubilmente alla memoria costruttiva ed architettonica.

La casa risulta innovativa in quanto fundamentalmente archetipica; è la cara vecchia casa: quattro muri, un tetto a spioventi, il camino, delle *normali* finestre.

Penso che molti hanno ritenuto emblematico questo edificio proprio perchè ci ha aiutato a capire l'epoca in cui viviamo, complessa e contraddittoria, ma non senza speranze né valori in cui credere.

3) Maniera del moderno

Venturi e Scott-Brown in "Architecture as signs and systems: for a mannerist time"[10] affermano che, superati tutti gli -ismi (modernismo, post-modernismo, decostruttivismo, ecc...) è il tempo in architettura per un nuovo manierismo, che riconosca l'ordine convenzionale piuttosto che l'espressione originale e che riconosca e cerchi l'ambiguità per una nuova era di complessità e contraddizioni.

"Maniera del moderno"[11] è anche il titolo di un saggio pubblicato da Laterza in cui si parla di cosa può significare il manierismo oggi e che senso possa avere all'interno del dibattito architettonico contemporaneo.

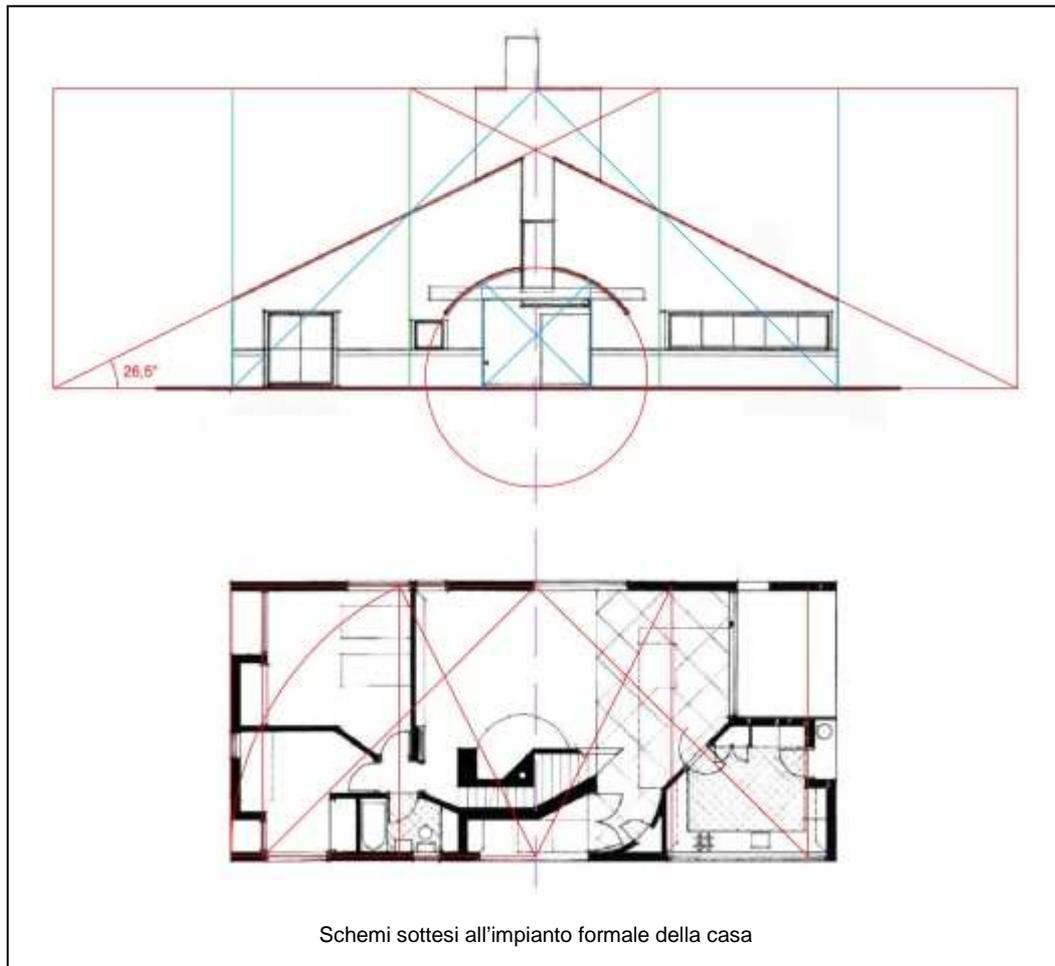
Lasciando la questione in sospeso per ora, va notato come l'accademismo di Venturi lo porti naturalmente verso una continua commistione fra antico e moderno; la stessa propensione è alla base degli scritti in cui analizza con dovizia di aneddoti e particolari le sue opere.

Già in "Complessità e contraddizioni nell'architettura" l'architetto ha parlato della Vanna Venturi House e pertanto quello che segue vuole essere un'ideale approfondimento della sua indagine (da cui appunto non si può prescindere).

Lo schema generale è quasi infantile: si parte dall'accostamento di forme semplici, quali il triangolo, il quadrato o il cerchio. L'utilizzo e la giustapposizione di forme elementari non è certo una novità in architettura e Venturi ne fa spesso uso, come ad esempio nella casa Trubek o nella casa Tucker di poco seguenti.

Ancora una volta si vuole sottolineare come il fine non sia quello di sovvertire l'ordine precostituito, ma utilizzare il "bagaglio" dell'architettura in maniera innovativa. Si nota uno scarto, uno sfasamento "tellurico" nella composizione (che non ritroviamo più nelle case successive): il profilo sin troppo semplice è incrinato da improvvisi sconvolgimenti, che raggiungono un delicato equilibrio di norme e varianti. Però non è l'esterno a definire la forma interiore; la casa è pensata "lecorbusieramente" dalla pianta e da questa nasce il resto, legato indissolubilmente ad essa grazie a un intricato gioco di allusioni e geometrie nascoste.





Anche in pianta domina la forma elementare: Venturi parte da un rettangolo, di dimensioni convenzionali. Non vi è allusione diretta al centro, perché due elementi verticali, il camino e la scala, si contendono la posizione centrale: questi elementi costituiscono il nucleo della casa. La scala si allarga alla base per adeguarsi alle proporzioni del piano terra (come nelle *Shingle Style Houses*) ed è alquanto bizzarra – a detta del suo stesso ideatore – il camino invece è una citazione diretta delle *Prairie houses* di Wright.

La configurazione è tutt'altro che classica (in cui generalmente si privilegia il vuoto al centro) poiché il centro contiene il camino, la scala e l'ingresso: da un lato il camino si distacca e si sposta lievemente, dall'altro la scala si restringe improvvisamente e modifica il suo percorso a causa della presenza del camino.

La pianta sposta le attività domestiche alla periferia (cucina e stanza da letto sono ai vertici del quadrato) mentre il nucleo è un *addensatore* di esperienze architettoniche ed il suo ruolo è quello di realizzare il passaggio dalla facciata di ingresso a quella sul giardino, disegnando un arco che sembra dar senso e rilievo alle diagonali.

Tutto è disposto affinché la pianta si intenda come un episodio che nasce dal “portico virtuale” di ingresso e si sviluppa seguendo una curva che viene interrotta dalla facciata posteriore che dà sul cortile interno. Ancora una volta c'è un passaggio di scala fra la facciata anteriore, densa e stretta, e quella posteriore, con spazi ampi e dilatati.

La “densità” è data dall'agglomerarsi di elementi all'interno del rettangolo della pianta: il porticato, la porta, la scala, il camino, l'uscita sul retro; l'abilità consiste nel farli convivere senza distruggere una certa unitarietà.

Il *tumulto* interno viene racchiuso dai diaframmi esterni, costituiti dai muri perimetrali; a questa coercizione però sembra sfuggire ancora una volta il camino che, come in una moderna *Porta Pia* (a detta di Scully), si slancia verso l'alto e domina la composizione.

Vanna Venturi House: tra memoria e maniera del moderno

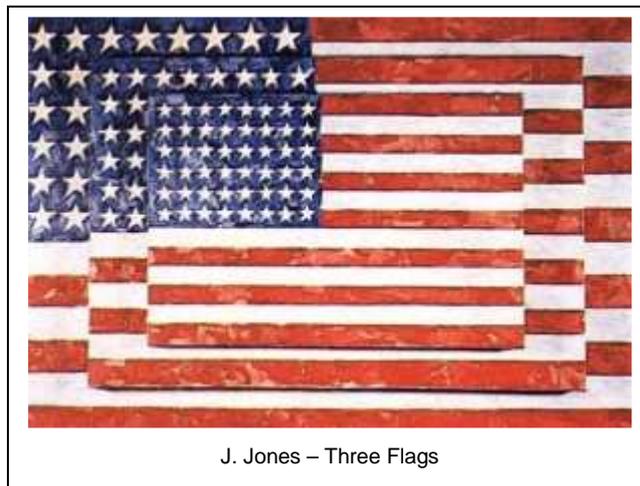
La facciata principale sembra alludere all'architettura classica: spiccata frontalità, un evidente frontone che incombe sull'accesso e la parvenza di un corpo di fabbrica simmetrico; a un secondo sguardo però ci si accorge che tutte queste istanze vengono prontamente negate. Le finestre non sono simmetriche ed attuano piuttosto un bilanciamento "dinamico": su entrambe le parti ci sono 5 moduli elementari, disposti secondo il loro "peso" rispetto all'asse centrale virtuale.

La finestra quadrata ha anche un valore simbolico: l'isolamento di certi elementi convenzionali, come sottolinea Von Moos, costringono l'osservatore a percepirla direttamente, come forma pura, analogamente a quanto fa Jasper Jones con le bandiere americane.

Venturi stesso in precedenza aveva notato che la sovrapposizione di bandiere crea una "strana tensione" simile alla giustapposizione di elementi piccoli e giganti in architettura: la casa assorbe appieno l'insegnamento della pittura pop, portando un significato insolito a elementi comuni, mutando il loro contesto o ampliandone la scala.



Rendering schematico della casa



J. Jones – Three Flags

In questo modo le finestre, che sembrano obbedire al criterio funzionale di proiettare sulla facciata gli spazi interni, in realtà costituiscono una licenza calcolata, un contrappunto alla rigidità dell'ordine, come conferma il sovradimensionamento delle finestre della camera e l'allineamento delle aperture alla cornice che delimita il basamento.

Anche il camino è leggermente spostato rispetto all'asse di simmetria: non esiste un asse geometrico certo, piuttosto un asse virtuale, rinforzato dal frontone bipartito (che, come ricorda Venturi, è una citazione de "Il girasole" di Moretti) e dall'apparente accumularsi degli elementi compositivi attorno al volume del camino, in una esagerata verticalità che incombe sul porticato: forse è questo l'elemento chiave per comprendere la facciata principale. Il vuoto è infatti altrettanto importante del piano ai fini compositivi.

Il fronte crea un'immagine simbolica della casa. Il porticato non incornicia una porta centrale (ancora evitata la simmetria): si ribadisce l'intimità dell'impianto privato; la porta principale non deve essere esposta al pubblico.

Anche in alzato la facciata posteriore è idealmente collegata a quella anteriore tramite un gioco di rimandi, in cui l'elemento principale è rappresentato dall'arco frontale (elemento *ambiguo* all'interno di una composizione molto lineare) che si rispecchia nella finestra pseudo-palladiana sul retro.

In tutti i suoi edifici Venturi dimostra una grande capacità compositiva attuata attraverso piani, superfici bidimensionali e sagome variamente tagliate (in un continuum che va dallo De Stijl a Kahn).

Venturi vede i pezzi all'interno come scene diverse: l'abilità consiste nel farli convivere senza distruggere una certa unitarietà.

Venturi non sovrappone le superfici; preservando l'autonomia degli elementi si trova costretto a fare uso di sezioni e diagonali per risolvere gli allineamenti e gli accessi.

Quella che sembra un'architettura orientata unicamente al passato in realtà dimostra una grande attenzione anche per le esperienze moderne.

4) Manierismo ed architettura oggi

In questo progetto (come in molti successivi) sembra dichiarare il proprio amore per l'architettura in tutte le sue declinazioni.

Il Manierismo di cui parla è sicuramente una forma colta del fare architettonico e forse, proprio per questo, appare spesso difficile da gestire; rimane semplicemente uno *slogan* che cerca di ridurre al suo interno correnti estremamente eterogenee.

Ci si è pertanto spostati di poco da definizione come quelle date da Tafuri nel 1966: *“una prassi culturale capace di ampliare strumenti e modi di comunicazione, di raggiungere valori sperimentali attraverso il riscatto dell'empiria, di impostare un colloquio con la storia, infine, basato su strutture linguisticamente aperte e semanticamente polivalenti”* [12].

Storicamente per Manierismo si intende il periodo di “crisi” successivo al Rinascimento (anche se, come fa notare Zevi in “Storia e contro storia dell'architettura in Italia” [13]) già all'interno di molte opere rinascimentali possono riscontrarsi numerosi casi di “*maniera*” intesa come contraddizione in termini dell'ordine preconstituito o “*sprezzatura*” cercata apertamente). Questo periodo è *tragico* poiché l'uomo non è più al centro dell'universo ed ha perso la sua priorità razionale rispetto al mondo da lui osservato.

Anche l'uomo moderno ha perso il proprio centro (vedi il bel libro “Perdita del centro” [14] di Sedlmayr) e Venturi accenna costantemente a questa perdita di identità, di un pensiero forte. **Se il Manierismo esprime il tragico attraverso il recupero degli ordini tradizionali, Venturi lo fa attraverso il recupero delle forme popolari e vernacolari della tradizione americana ed in generale dell'intera storia dell'architettura; Venturi però trasforma questa perdita del centro in un sentimento ironico** (e qui, volendo ancora fare un paragone musicale, mi sovviene Monk che suona “I'm a gigolo”). *“Venturi infatti rinuncia alla rielaborazione plastica delle forme storiche [...] si limita a riprodurle, riferendosi però non alla loro versione aulica e manualistica ma alla loro immagine degradata attraverso la fantasia popolare”* [7].

Mentre in chiave michelangiolesca e palladiana il manierismo è una rivolta contro il codice classicista e le regole sovrastrutturali, in chiave vasariana, di Vignola e Giulio Romano, il manierismo è anti-classico mediante una contaminazione di poetiche diverse, spesso contrastanti che mira a combinare in maniera creativa il linguaggio dei maestri fino a renderlo popolare. In chiave contemporanea il manierismo consiste nel combinare creativamente i linguaggi dei maestri, nel sottrarre loro gli attributi sovrumani e mitici, nel popolarizzarne i messaggi.

Allo stesso modo Rauschenberg utilizza la riproduzione della Venere Rokeby o della Toeletta di Venere mescolata ad elementi popolari come stoviglie o coca-cola. L'immaginazione creativa viene sostituita dalla citazione, dalla giustapposizione, dal collage; l'oggetto banale viene reintrodotta nel discorso di una operazione consapevolmente artistica.

E' pertanto forte il legame di Venturi con pittori contemporanei come Jasper Johns o Robert Rauschenberg, i quali mettono direttamente a confronto l'eroismo spirituale dell'espressionismo astratto con banalità tratte dalla vita quotidiana.

Ma un conto è parlare di un'opera d'arte e un conto – lo sappiamo – è parlare di architettura. La tecnica della giustapposizione va fondata su criteri comunque assodati.

Venturi in “Complessità e contraddizioni nell’architettura” indica pertanto un metodo che “attraverso un’organizzazione non convenzionale di parti convenzionali [l’architetto] può introdurre nuovi significati nell’insieme”. Il suo profondo realismo si traduce nell’importanza di utilizzare i materiali della vita quotidiana.

“Modificando o sommando elementi convenzionali ad altri elementi convenzionali, spostandoli dal contesto, [gli architetti] possono ottenere un massimo risultato con un minimo sforzo. [...] Il principale lavoro dell’architetto consiste nell’organizzare un insieme unico partendo da elementi convenzionali [...] se egli utilizza le convenzioni in modo non convenzionale, se egli dispone oggetti comuni in modo non comune, egli cambia il loro contesto e può anche utilizzare un tipo consolidato per ottenere un effetto nuovo”[2].

L’ordine costruito e poi contraddetto fa parte della tradizione manieristica dell’architettura classica; la casa non deve misurarsi con preesistenze, ma vanta una “sprezzatura” degna dei prototipi manieristi.

Il metodo del “collages” non può da solo reggere l’istanza fondamentale dell’architettura (basti pensare alle articolate elucubrazioni di Eisenman che, per sua stessa ammissione, non sono vivibili): da qui la grande importanza affidata all’organizzazione spaziale interna, che “salva” in qualche modo l’edificio dall’essere unicamente icona formale.

In questo senso è indubbio che il manierismo possiede un’affinità di fondo col nichilismo e non è quindi un caso che Rem Koolhaas, nonostante le irriducibili differenze, abbia inserito d’ufficio Venturi e Scott Brown nella propria genealogia, intervistandoli di persona in “Content”[15].

Il gusto post-moderno sostituisce ad un’architettura dotata di una propria unità una serie di episodi scollegati, di citazioni e riproduzioni spesso fini a se stesse: come può diventare quindi possibile giudicare un’opera che rimanda continuamente “ad altro”, che crea “episodi” e non architettura?

Il rischio è quello di considerare unicamente un edificio per la sua spettacolarità, orientata alla “massificazione” del messaggio architettonico.

L’altro limite del Manierismo sta nel fatto che per combattere le regole ed infrangerle, se ne legittima in qualche modo l’autorità: pertanto non può neppure essere considerato come un movimento atto a rivoluzionare la pratica architettonica.

Probabilmente è vero: stiamo vivendo un periodo manierista.

Ma il Manierismo lasciato nelle mani di sprovveduti porta all’accozzaglia informe che inghiotte il nostro paesaggio.

A questo punto siamo ad un bivio: o si innalza la qualità dei professionisti del settore (ad esempio con obbligatorietà di laurea quinquennale e corsi di aggiornamento continui; e di contro la creazione di team qualificati all’interno delle strutture pubbliche) oppure vanno cercate nuove strade.

Matteo Seraceni

Riferimenti:

[1] P. Eisenman, *Ten Canonical Buildings 1950-2000*, Rizzoli International Publications

[2] R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell’architettura*, Dedalo : Bari

[3] A. Rossi, *L’architettura delle Città*, Marsilio : Padova

[4] C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Edition : London

[5] T. Wolfe, *Maledetti Architetti*, Bompiani : Milano

[6] N. Michela, *Postmoderno in Filosofia* vol. IV a cura di P. Rossi, UTET : Torino

[7] P. Portoghesi, *Dopo l’architettura moderna*, Laterza : Bari

[8] R. De Fusco, *Storia dell’architettura contemporanea*, Laterza : Bari

[9] R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell’opera di otto architetti contemporanei*, Mondadori Electa : Milano

[10] R. Venturi e D. Scott-Brown, *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*, The Belknap Press of Harvard University Press : London

Vanna Venturi House: tra memoria e maniera del moderno

- [11] R. Venturi e D. Scott-Brown, *Maniera del moderno*, Laterza : Bari
- [12] M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento Europeo*, Officina : Roma
- [13] B. Zevi, *Storia e controscoria dell'architettura in Italia*, Newton Compton : Roma
- [14] H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, Borla : Roma
- [15] R. Koolhaas, *Content*, Taschen GmbH : Köln