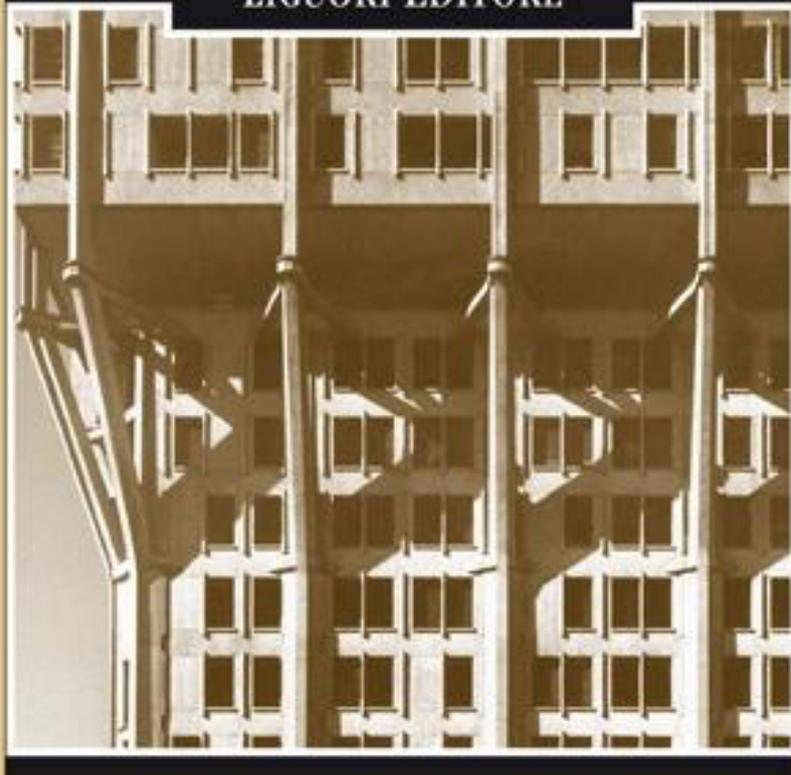


ARCHITETTURA DELL'ECLETTISMO

Esiste un eclettismo contemporaneo?
Moderno e Postmoderno

a cura di Loretta Mozzoni e Stefano Santini

LIGUORI EDITORE



BIBLIOTECA

Problemi e metodi di architettura 19

AVVERTENZA

Sul sito dell'editore (<http://www.liguori.it/schedanew.asp?isbn=5304>) è disponibile la funzione “**cerca nel libro**”: una straordinaria risorsa, un motore di ricerca testuale che consente di interrogare il documento rimandando per ciascun nome, luogo, opera o termine alla sua esatta collocazione e pagina del libro.

Architettura dell'Eclettismo

Esiste un eclettismo contemporaneo?

Moderno e postmoderno

a cura di Loretta Mozzoni e Stefano Santini

Liguori Editore



Questa pubblicazione, contenente gli atti del 16° Convegno di Architettura dell'Ecllettismo "Esiste un Ecllettismo contemporaneo? Moderno e postmoderno" tenutosi a Jesi nei giorni 27 e 28 settembre 2013, è stata realizzata grazie al contributo del Comune di Jesi, dell'Associazione culturale Res Humanae di Jesi e della sede di Jesi della Allianz Bank, Carlo Alberto Bellagamba consulente finanziario.

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore (<http://www.liguori.it/areadownload/LeggeDirittoAutore.pdf>).

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati. La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, fatte salve le eccezioni di legge, è vietata senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa editrice Liguori è disponibile all'indirizzo http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=contatta#Politiche

Liguori Editore
Via Posillipo 394 - I 80123 Napoli NA
<http://www.liguori.it/>

© 2016 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati
Prima edizione italiana Dicembre 2016
Stampato in Italia da Global Print, Gorgonzola (MI)

Mozzoni, Loretta (a cura di):

Architettura dell'Ecllettismo. Esiste un ecllettismo contemporaneo? Moderno e postmoderno/Loretta Mozzoni, Stefano Santini (a cura di)

Problemi e metodi di architettura

Napoli : Liguori, 2016

ISBN-13 978 - 88 - 207 - 5304 - 7

eISBN-13 978 - 88 - 207 - 5305 - 4

ISSN 1972 - 0289

1. Architettura del Novecento, neoliberty 2. Aldo Rossi I. Titolo II. Collana III. Serie

Ristampe:

23 22 21 20 19 18 17 16 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a PH neutro, conforme alle norme UNI EN Iso 9706 ∞, realizzata con materie prime fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili (FSC, PEFC, ISO 14001, Paper Profile, EMAS).

INDICE

- IX Nota dei curatori
- 1 Aspetti e caratteri dell'elettismo ottocentesco nel moderno e postmoderno
di *Luciano Patetta*
- 29 Suggestioni vernacolari nelle riviste di architettura italiane degli anni Venti e Trenta. Un elettismo moderno?
di *Giovanna D'Amia*
- 55 L'elettismo dei Maestri
di *Raffaella Neri*
- 83 Futurismo e futurismi. A proposito di una terza fase
di *Mauro Cozzi*
- 117 Neoliberty: un elettismo di lunga durata?
di *Guido Montanari*
- 151 Gabetti e l'Ottocento: storia, storicismo, elettismo dopo il Moderno
di *Rosa Tamborrino*
- 187 La Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Carrara. Carlo Aymonino: il sussidio della bellezza
di *Lorenzo Ciccarelli*
- 203 L'elettismo virtuoso dell'architettura italiana del dopoguerra
di *Enrico Bordogna*
- 229 Aldo Rossi, i *rossiani* e il recupero della memoria
di *Chiara Visentin*

- 257 Il tema del doppio nell'architettura di Alvar Aalto
di *Fabio Mangone*
- 273 Robert Venturi e il tema del 'doppio' in architettura
di *Andrea Maglio*
- 297 Eterodossia postmoderna
di *Fiorella Vanini*
- 325 Henning Larsen: l'identità dell'architettura danese dopo il post-
moderno
di *Giulio Petti*
- 343 *Gli Autori*

ROBERT VENTURI E IL TEMA DEL 'DOPPIO' IN ARCHITETTURA

di Andrea Maglio

L'opera di Robert Venturi, sia quella di carattere teoretico che progettuale, coincide con una stagione di profonda crisi della tradizione 'modernista' novecentesca e accompagna l'intera vicenda dell'architettura *post-modern*. Il più noto lavoro teorico dell'architetto americano, dall' incisivo e programmatico titolo di *Complexity and Contradiction in Architecture*, viene pubblicato nel 1966, allorché il termine *Post-modernism* non è ancora entrato a far parte del linguaggio disciplinare corrente¹: eppure, al di là di rigide delimitazioni cronologiche, senz'altro l'effetto dirompente della riflessione venturiana ha aiutato e forse accelerato la nascita di quel fenomeno, anticipandone molti temi.

Undici anni dopo, quando nel 1977 pubblica *The Language of Post-Modern Architecture*, Charles Jencks interpreta il *post-modern* non come una specifica fase storica, ma come un'inclinazione spirituale legata a un'idea metastorica di modernità. Se *post-modern* possono essere opere che corrispondono a tale attitudine, indipendentemente dalla data della loro realizzazione, allora anche edifici e progetti ideati da Venturi negli anni Sessanta possono rientrare in questa categoria. Inoltre, Jencks individua uno dei criteri fondanti del *post-modern* stesso nel principio del *double-coding*, ossia nell'ibridazione di diversi codici stilistico-formali e nella capacità dell'architettura di assumere contemporaneamente identità differenti: l'opera può quindi essere "per metà moderna e per metà qualcos'altro", ossia ad esempio tradizionale o regionale: "hence the definitions of Post-Modernism as 'double-co-

¹ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York 1966; ove non indicato, si cita dall'edizione italiana, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980.

ding', as a series of important dualities"². Oltre che nella dialettica fra modernità e tradizione, la principale dualità viene ravvisata nell'architettura capace di essere contemporaneamente popolare ed elitaria, ossia di essere apprezzata sia dagli specialisti della disciplina che da un pubblico più vasto. Appare evidente come le polarità intorno a cui si articola il *double-coding* di Jencks non rimangano slegate, giacché i termini 'popolare' e 'tradizionale' sembrano poter essere accostati tra loro e contrapposti a 'elitario' e 'moderno'³. L'utilizzo di un doppio codice di comunicazione, come rileva lo stesso Jencks, può essere accostato alla modalità espressiva dell'ironia, con cui le parole assumono anche un significato 'altro'. L'intero ragionamento di Jencks sembra adattarsi non solo a gran parte della produzione propriamente *post-modern*, ma anche ad alcune posizioni che ne avevano preparato la strada, come proprio nel caso di quelle di Robert Venturi. Anzi, senza considerare l'apporto teorico e i progetti dell'architetto di Philadelphia, la riflessione di Jencks risulterebbe certo meno comprensibile.

L'ottica entro cui muove Jencks, e che Venturi ha precorso, è comune a diversi ambiti culturali, anche al di fuori del campo dell'architettura. Per sua stessa ammissione, la 'tecnica' del *double-coding* è utilizzata da Umberto Eco nella scrittura de *Il nome della rosa*, pubblicato nel 1980: i rimandi culturali diretti al lettore sofisticato, come il noto artificio del finto manoscritto e della presunte narrazioni ottocentesche, non inficiano una lettura immediata da parte del lettore meno erudito⁴. In maniera simile a Jencks, lo stesso Eco assimila il post-moderno a una categoria spirituale, non definibile cronologicamente, e sottolinea che "il passato ci condiziona, ci sta addosso, ci ricatta"⁵. Come si vedrà, l'adozione nel campo dell'architettura di

² Ch. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, New York 1977, p. 6.

³ Contro la questione dell'elitarismo in architettura, nel 1971 Denise Scott Brown, compagna e sodale di Venturi, aveva pubblicato una celebre replica a Kenneth Frampton, che aveva invece implicitamente criticato l'architettura 'popolare' e richiamato alla responsabilità sociale dell'architetto: cfr. K. Frampton, *America 1960-70. Appunti su alcune immagini e teorie della città*; e D. Scott Brown, *Risposta per Frampton*, entrambi in «Casabella» nn. 359-360, 1971, rispettivamente p. 89 e pp. 39-46. Il numero della rivista è dedicato al tema "The city as an artifact".

⁴ U. Eco, *Confessions of a Young Novelist*, Richard Ellmann Lectures in Modern Literature, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) – London 2011. Si tratta della pubblicazione di quattro conferenze tenute da Eco e non ancora tradotte in italiano, di cui la prima, intitolata *Writing from Left to Right*, riguarda proprio le tecniche di scrittura e le modalità del processo creativo nell'opera letteraria.

⁵ U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, «Alfabeta» n.49, giugno 1983; si cita dalla pubblicazione in volume Bompiani, Milano 1984, p. 38.

strumenti propri della composizione letteraria è dichiarata dallo stesso Venturi, specificamente per indagare proprio il rapporto con la tradizione. *Complexity and Contradiction in Architecture* affronta proprio tale rapporto, partendo da un'analogia con la storia della letteratura e dalle riflessioni di Thomas Stearns Eliot, ammirato da Venturi e richiamato più volte nel testo⁶: Eliot suscita l'interesse dell'architetto americano *in primis* grazie alla sua visione di una 'tradizione' non imbalsamata, ma continuamente reinterpreta, esattamente cioè quanto Venturi auspica per l'architettura; sebbene non sia menzionato nel libro del '66, un altro aspetto della visione del poeta americano in grado di suscitare l'interesse di Venturi riguarda la capacità di cogliere l'intima duplicità di concetti fondamentali, come avviene in *The Waste Land* del 1922, dove emergono il doppio significato e la sovrapposizione di alcuni termini come 'vita' e 'morte', caricati di una sorprendente ambiguità semantica⁷.

Se per più motivi Eliot affascina Venturi, la centralità del tema del doppio sembra riportare anche al concetto di *Doppelgänger*, come viene elaborato dalla psicanalisi, a partire dalle riflessioni di Otto Rank, sfociate nel concetto di 'perturbante' (*unheimlich*) di Sigmund Freud⁸. Il termine indica generalmente la visione allucinata di un *alter ego* perturbante che spesso rappresenta la parte oscura di sé, come era già stato mostrato nelle opere di Hoffmann, Maupassant, Poe e Dostoevskij. La matrice letteraria presente in *Complexity and Contradiction in Architecture* evidentemente non resta estranea al tema. Nell'introduzione al volume egli cita il maestro Louis Kahn, di Philadelphia come lui, per affermare che le scelte dell'architetto si esprimono attraverso la tensione e l'equilibrio di due opposti: "ciò che le cose vogliono

⁶ Quella per Eliot è una passione immutata negli anni, se ancora nel 2004 una citazione dal poeta americano chiude l'introduzione di R. Venturi, D. Scott Brown, *Architecture as Signs and Systems. For a Mannerist Time*, Belknap Press, Cambridge (Mass.) 2004, p. 1.

⁷ Già nei primi versi del primo canto di *The Waste Land*, "The Burial of the Dead", il consueto luogo comune della primavera come stagione della resurrezione e del risveglio della natura viene ribaltato e aprile è definito "il mese più crudele: "April is the cruellest month, breeding / lilacs out of the dead land, mixing / memory and desire, stirring / dull roots with spring rain". Tra i numerosi saggi dedicati al poema, recentemente è stato ripubblicato *T. S. Eliot's The Waste Land*, a cura di H. Bloom, edizione rivista, Chelsea House, New York 2007.

⁸ O. Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, «Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften» III, 1914 [II ed. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien – Leipzig 1925]; S. Freud, *Das Unheimliche*, «Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften» V, 1919, pp. 297–324.

essere e ciò che l'architetto vuole che le cose siano"⁹. In tal modo, forse inconsapevolmente, Venturi riconosce un'essenza autonoma al mondo che l'architetto aspira a plasmare, un contrappunto vincolante e un'impossibile conciliazione tra gli opposti che richiama ancora il concetto di *Doppelgänger*.

Tuttavia, nella visione architettonica venturiana è soprattutto l'ombra della tradizione a profilarsi sulla modernità come una sorta di onnipresente *Doppelgänger*: di tale natura è infatti il rapporto tra il modello di riferimento scelto dall'architetto e il suo equivalente costituito dall'opera contemporanea o da una sua parte. Il recupero di modelli del passato, di immagini archetipiche e di segni 'banali' provenienti dagli edifici storici costituisce infatti una parte rilevante dell'approccio metodologico dell'architetto americano. In altre parole, 'doppio' significa anche un rapporto analogico con l'elemento della memoria, come avviene nel Benjamin Franklin Memorial di Philadelphia (1972-76), che richiama la forma dell'edificio scomparso attraverso una struttura rarefatta e il disegno della vecchia pianta sulla pavimentazione della piazza¹⁰. Poco importa che di quella originaria non si avesse alcuna immagine: la nuova 'casa fantasma' rimane un'allusione immaginaria a un oggetto remoto e non più esistente, quindi il suo 'doppio simbolico'. Non a caso, nella tradizione classica prima, nella mitologia e nella letteratura germanica e anglosassone poi, da Schubert fino a Percy B. Shelley, il *Doppelgänger* rappresenta anche un presagio di morte.

"Accetto il *non sequitur* – scrive Venturi – e proclamo la dualità"¹¹. Il memoriale di Philadelphia mostra diversi livelli di duplicazione, come quello relativo alla funzione, giacché egli ravvisa nella storia dell'architettura diversi esempi di elementi o di parti degli edifici dove, ad esempio, funzione statica, rappresentativa e direzionale si sovrappongono. La duplicità nell'organismo architettonico comporta anche un certo grado di 'ambiguità', da Venturi considerata un motivo di interesse nei confronti dell'opera e un punto di partenza progettuale, tanto che la traduzione francese di *Complexity and Contradiction* nel 1971 si chiamerà *De l'ambigüité en architecture*¹². Il carattere di duplicità

⁹ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, cit.; ed. it. p. 13.

¹⁰ «Architecture and Urbanism» n. 47, novembre 1974, p. 68; *Venturi and Rauch*, "Architectural Monographs" 1, Academy Editions, London 1978, pp. 80-83; A. Belluzzi, *Venturi, Scott Brown e Associati*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 121.

¹¹ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, cit.; ed. it. p. 16.

¹² R. Venturi, *De l'ambigüité en architecture*, Dunod, Paris 1971.

nell'opera venturiana sta infatti anche nella sovrapposizione di segni e nell'elemento formale, un aspetto tutt'altro che marginale per un architetto che riporta al centro del progetto l'immagine architettonica e il disegno della facciata. Come infatti sarà ancor più chiaro con *Learning from Las Vegas* (1972), funzione e rappresentazione divengono due termini autonomi di una stessa equazione e la facciata acquista una sua autonomia specifica.

Le facciate di Venturi, soprattutto nelle residenze, rispondono a un *double-coding* mostrando all'osservatore colto, esattamente come quattordici anni dopo farà Eco, una sequenza di 'scatole cinesi' con riferimenti continui alla tradizione, in una composizione unitaria del tutto nuova in grado di interessare gli esperti e contemporaneamente di 'rassicurare' e incuriosire il pubblico non specializzato. I diversi livelli di lettura sono permessi dall'uso disinibito e libero della tradizione, nonché da quello che Amedeo Belluzzi ha definito 'elogio del banale'¹³, laddove la tradizione per eccellenza è quella della città stratificata europea, e segnatamente italiana. Giustamente, nell'introduzione al volume, Vincent Scully considera *Complexity and Contradiction in Architecture* complementare a *Vers une architecture* di Le Corbusier, ma basato su un principio opposto, ossia non quello delle forme scultoree ed eroiche del tempio greco, bensì quello della densità della città storica italiana¹⁴.

L'opera che conferma l'importanza della facciata e che sembra riflettere in maniera più sottile l'approccio duale di Venturi è infatti il suo lavoro più programmatico, che nel libro del 1966 acquista il valore di un manifesto esplicativo del *corpus* teorico contenutovi: si tratta dell'abitazione (1959-64) per la madre Vanna Venturi, con cui l'idea archetipica di casa è ricreata attraverso forme e segni riconoscibili, rimescolati in maniera impreveduta. Il tema della duplicità è presente già nel prospetto principale, marcato al centro da una spaccatura verticale che richiama senza dubbio la Casa del Girasole ai Parioli di Luigi Moretti, un autore particolarmente caro a Venturi¹⁵. Come in tutte le architetture contraddistinte da complessità e contraddizione, anche

¹³ A. Belluzzi, *Venturi, Scott Brown e Associati*, cit., pp. 108-112.

¹⁴ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, cit.; ed. it. p. 6.

¹⁵ Cfr. C. Rostagni, *Luigi Moretti o la sotterranea analogia tra Venturi ed Eisenman*, «Parametro» n. 263, maggio/giugno 2006, numero monografico per gli 80 anni di Venturi, pp. 54-57. Il confronto, nel rapporto con Moretti, tra Venturi e Eisenman, è ripreso da E. R. Rispoli, *Ponti sull'Atlantico. L'Institute for Architecture and Urban Studies e le relazioni Italia-America (1967-1985)*, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 213-218.

in tal caso sul prospetto vige la regola dell'inclusività, o del *both/and*: avviene ad esempio per l'architrave sovrapposto all'arco, coppia di elementi in contrasto eppure legati tra loro; il nucleo centrale dell'abitazione è costituito da un'altra coppia di elementi, ossia il camino e la scala, strettamente connessi ma anche in contraddizione, essendo il primo un pieno e il secondo un vuoto; la scala stessa si presenta come un elemento di natura duplice, giacché acquista una dimensione maggiore al livello inferiore della casa e si restringe salendo verso il piano superiore, laddove la parte inferiore acquista funzioni aggiuntive, quali quelle di mensola, seduta e fondale visivo; la rampa, infine, che al piano superiore conduce "verso nessun luogo"¹⁶, diventa addirittura un altro elemento autonomo, con pendenza differente ed un uso prettamente di servizio.

Riferendosi ai rimandi simbolici al passato, Stanislaus von Moos ha definito 'architettura impressionista' quella delle residenze venturiane, in quanto "[they] are not meant to be replicas of their historical sources but rather ephemeral symbols that do nothing more than call to mind the physical contours and visual complexity of earlier historical buildings"¹⁷. Al di là della definizione più o meno pertinente di 'architettura impressionista', le parole dello studioso svizzero inquadrano perfettamente il rapporto fra modernità e tradizione, come emerge in particolare nella casa per Vanna Venturi, fondata sul procedimento del *double-coding* così come lo intendono sia Jencks che Eco; la casa è però anche un insieme di elementi linguistici 'doppi', in relazione ambigua tra loro, dove l'uno diviene *Doppelgänger* dell'altro.

In realtà, il punto di partenza del ragionamento dell'architetto americano si fonda su un'idea di 'complessità' che include la molteplicità di elementi di natura diversa; tuttavia, tale molteplicità in molti casi si riduce ad una duplicità e, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, la duplicità comporta un maggior grado di difficoltà rispetto al molteplice: "un'architettura con complessità e contraddizioni accetta anche i numeri 'difficili' di parti, ossia la dualità ed i gradi medi di molteplicità"¹⁸. Le ragioni delle difficoltà insite nella composizione duale si spiegano con il concetto di *inflection* (inflexione), introdotto da Arthur Trystan Edwards con *Architectural Style*, pubblicato nel

¹⁶ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, cit.; ed. it. p. 139.

¹⁷ S. von Moos, *Venturi, Rauch and Scott Brown. Buildings and Projects*, Rizzoli, New York 1987, p. 42.

¹⁸ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, cit.; ed. it. p. 106

1925 e ripreso da Venturi, il cui terzo capitolo è intitolato *The Canon of Inflection*¹⁹. L'inflessione "è un modo di raggiungere l'unità tramite caratteristiche interne di ogni parte piuttosto che tramite la loro posizione o quantità. [...] L'inflessione è un mezzo per distinguere parti diverse implicando continuità"²⁰. Nel caso di una composizione duale 'inflessa', gli elementi non possiedono una propria indipendenza, ma solo in relazione tra loro raggiungono l'unità complessiva.

Una composizione duale può quindi anche escludere l'inflessione, come secondo Venturi avviene nell'Unity Temple (1905-08) di Frank Lloyd Wright, dove sia sul piano figurativo che su quello funzionale i due corpi risultano indipendenti tra loro sebbene il basamento sia unico. Quale esempio invece di *inflected architecture* Venturi cita proprio la casa del Girasole di Moretti, dove il frontone diviso "risolve la dualità delle ali gemelle"²¹. La stessa tendenza all'unità delle singole parti in cui è diviso il prospetto si ritrova, come accennato, nel fronte principale della casa per Vanna Venturi. Il ragionamento si spinge fino a ravvisare l'inflessione in composizioni, anche a carattere urbano, contenenti elementi non inflessi: è il caso delle chiese gemelle di piazza del Popolo, che si configurerebbero come due edifici autonomi, se non fosse per le torri campanarie, poste simmetricamente tra loro, ma in posizione asimmetrica rispetto a ciascuna chiesa e quindi inflesse in quanto la loro posizione è comprensibile solo in virtù dell'unità dell'intera composizione²². La Guild House di Filadelfia (1960-63), con una simmetria sui prospetti che trova però l'asse centrale in un'ampia finestratura ripetuta ad ogni piano e sovrapposta al vuoto dell'ingresso al piano terra, costituisce un'altra composizione duale, unificata proprio dalla partitura centrale, e quindi inflessa. Non è difficile ravvisare come il concetto di inflessione riporti al tema del *Doppelgänger*, ossia di due oggetti/soggetti in relazione perturbante tra loro e tendenti a un'unità 'difficile'.

Tra i più significativi riferimenti culturali del libro del 1966 vanno citati i maestri della modernità in grado di affrancarsi dagli accademismi dell'International Style, tra cui il finlandese Alvar Aalto, per Venturi un modello studiato almeno quanto il maestro di Philadelphia

¹⁹ A. T. Edwards, *Architectural Style*, Faber and Faber, London 1926; il volume è rivisto e ripubblicato in seguito con il titolo *Style and Composition in Architecture*, J. Tiranti, London 1944.

²⁰ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, cit.; ed. it. pp. 107-108.

²¹ Ivi, p. 111.

²² Ivi, p. 108

Louis Kahn. Nell'introduzione a *Complexity and Contradiction in Architecture*, Vincent Scully sostiene che Venturi "evita le preoccupazioni strutturali di Kahn in favore di un metodo più flessibile proteso alla funzione, che si avvicina di più a quello di Alvar Aalto"²³. Venturi infatti non esita a schierarsi in maniera chiara e definitiva, da un lato condannando il minimalismo di Mies van der Rohe e dall'altro apprezzando le consapevoli incoerenze lecorbusiane e soprattutto la diversità del lavoro del finlandese. *In primis*, dell'approccio aaltiano egli apprezza la 'complessità', "programmatica nell'opera di Aalto"²⁴, in cui funzione e forma sono interdipendenti senza che l'una segua l'altra. Quale esempio di questa 'complessità' egli cita la chiesa delle tre croci a Vuoksenniska, presso Imatra²⁵.

In questo stesso volume Fabio Mangone dimostra come il tema del doppio, a diverso titolo, sia presente nell'opera di Alvar Aalto e come vere e proprie 'architetture doppie' non siano affatto delle eccezioni nella sua produzione. Peraltro, come è stato osservato da Maria Luisa Scalvini, nella chiesa di Vuoksenniska "differenti ordini geometrico-spaziali entrano in contatto" e, in generale, "in antitesi con le logiche progettuali dell'*either/or*, l'opera aaltiana si caratterizza per il privilegiamento di tutt'altre scelte"²⁶. Certamente esistono molti punti di contatto con le idee di Robert Venturi, secondo cui il maestro finlandese, partendo dalle contraddizioni, riesce a coniugare ordine e infrazione²⁷. Tra le diverse opere citate dall'architetto americano, l'edificio residenziale di Brema sembra interessarlo in misura ancora maggiore, perché "Aalto ha assunto l'ordine ortogonale della tipica unità d'abitazione di Le Corbusier, distorcendolo secondo direzioni oblique per orientare le abitazioni verso la luce ed il panorama, a sud. L'impianto delle scale e degli spazi di distribuzione, orientati verso nord, permane rigorosamente ortogonale"²⁸. La 'contraddizione' tra matrici ortogonali e direttrici diagonali è ravvisata anche nel centro culturale di Wolfsburg, sempre in Germania, dove gli auditorium si pongono quasi come elementi autonomi rispetto al resto della composizione. Oltre a citare poi i dormitori del MIT a Boston, con la nota caratterizzazione differenziata dei prospetti, Venturi inserisce tra le

²³ Ivi, p. 7.

²⁴ Ivi, p. 22.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ F. Mangone, M. L. Scalvini, *Alvar Aalto*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 101.

²⁷ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, cit.; ed. it. p. 52.

²⁸ Ivi, p. 63.

illustrazioni la planimetria della casa-studio di Aalto a Munkkiniemi, a Helsinki (1934-36): l'edificio è considerato significativo per il contrasto fra interno ed esterno²⁹, ossia per un altro modo di costruire un doppio registro configurativo, ma sebbene Venturi non vi si soffermi, esso costituisce un'ulteriore esercitazione sul tema della duplicità, con i blocchi della casa e dello studio chiaramente separati secondo un'ottica ancora vicina al funzionalismo mitteleuropeo – e la duplicità dei blocchi funzionali, come detto, rientra fra le opzioni 'contraddittorie' elogiate da Venturi. L'apprezzamento appassionato dell'opera aaltiana è motivato dunque dalla capacità di sdoppiare l'ordine progettuale e di seguire due principî distinti.

La realizzazione di edifici composti da due entità autonome, seppure in relazione tra loro, appare certamente più ovvia nel caso di una preesistenza, come accade nell'Allen Art Museum Addition (1973-76), realizzata da Venturi e Denise Scott Brown a Oberlin, nell'Ohio, dove l'ampliamento è arretrato rispetto alla strada per lasciare intatta la simmetria dell'edificio preesistente, mentre il nuovo prospetto riprende le dimensioni di quello vecchio e ne richiama i colori grazie al granito rosa e all'arenaria rossa. Anche in tal caso, la logica sottesa è quella del *double-coding* e soprattutto l'edificio più antico si presenta come un *Doppelgänger* di quello nuovo. Analogo è il criterio seguito nel progetto vincitore di concorso, poi mai realizzato, per l'ampliamento dell'Istituto di matematica a Yale (1969-70), che asseconda una curva suggerita dal lotto attraverso una forma tipicamente aaltiana. La derivazione dei lavori di Venturi da quelli di Aalto, oltre che dichiarata dallo stesso architetto americano, viene sottolineata nel 1978 da Robert Maxwell, seguace di James Stirling, che sottolinea le analogie tra la casa-studio di Aalto, già citata, e i Nurses Headquarters ad Ambers, Pennsylvania (1961), come anche tra la biblioteca del Politecnico di Otaniemi (1964-69) e la Columbus Fire Station, nell'Indiana (1966), nonché infine tra la biblioteca di Aalto per il Mount Angel Abbey College a Saint Benedict nell'Oregon (1964-70) e il progetto venturiano, non realizzato, per il Berkeley Museum con l'Art Gallery della University of California (1965)³⁰. Specialmente in quest'ultimo caso, è evidente nel disegno dei due edifici il tema del doppio, con il grande corpo dalla pianta a ventaglio, da Venturi trasformata in pianta semicircolare,

²⁹ Ivi, pp. 102-103.

³⁰ R. Maxwell, *The Venturi Effect*, in *Venturi and Rauch*, "Architectural Monographs" 1, cit., pp. 7-28, qui 26-27.

che si configura come contrappunto al nucleo di forma regolare. Il grande blocco della biblioteca, con la sua spazialità fluida, viene riletto e adattato da Venturi per ospitare funzioni espositive. Qui non solo la duplicità è il tema portante di ognuna delle due composizioni, ma si potrebbe dire che la memoria del progetto aaltiano costituisca un perturbante *Doppelgänger* per quello di Venturi. L'ombra della tradizione non è formata solo dalle forme archetipiche e dai segni 'banali', ma anche dalla cifra personale del maestro finlandese.

L'affinità tra i due architetti, impegnati in tali opere negli stessi anni pur appartenendo a generazioni diverse, è sostenuta da Maxwell anche sulla base dell'approccio compositivo fondato sul dualismo: "Venturi seems chiefly to have learned from Aalto how to combine ordinary and unique elements of a formal order in order to construct a structure of meaning"³¹. Il 'doppio', quindi, nell'opera di Venturi necessita di più livelli di lettura: su un piano puramente segnico e linguistico, serve a ottenere la contraddizione tra gli elementi e a soddisfare il requisito dell'inclusività, e sul piano formale diviene un mezzo ideale per combinare elementi 'ordinari' con forme irregolari e suggestive, in modo da realizzare a tutti i livelli quella complessità di cui Venturi fa il presupposto e il risultato di ogni progetto e che Maxwell definisce 'a structure of meaning'. In tal modo Venturi richiama la lezione di Alvar Aalto utilizzando il tema del 'doppio' per superare l'ortodossia del moderno e raggiungere l'instabile equilibrio tra ordine e infrazione.

La stessa motivazione conduce Venturi a elogiare il lavoro di Le Corbusier, capace di infrangere la sua propria regola e di piegare la rigidità delle griglie per rispondere a specifici requisiti spaziali o funzionali: lo spostamento e l'eliminazione dei *pilotis* di Ville Savoye corrisponde, a distanza di qualche decennio, all'inserimento dell'ampio volume della sala assembleare all'interno della griglia strutturale nel parlamento di Chandigarh³². Anche la seppur tardiva 'scoperta' del Giappone, avvenuta nel 1990, si può collegare al tema del doppio. Allorché Venturi e Scott Brown visitano l'attuale capitale nipponica e soprattutto l'antica capitale Kyoto, essi sperimentano una rivelazione che Venturi paragona a quella vissuta nel 1948 a Roma. Il tempio tradizionale e gli elementi della casa giapponese, capaci di affascinare generazioni di architetti, da Wright a Taut, appaiono costituiti da

³¹ Ivi, p. 27.

³² R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, cit.; ed. it. pp. 58-59.

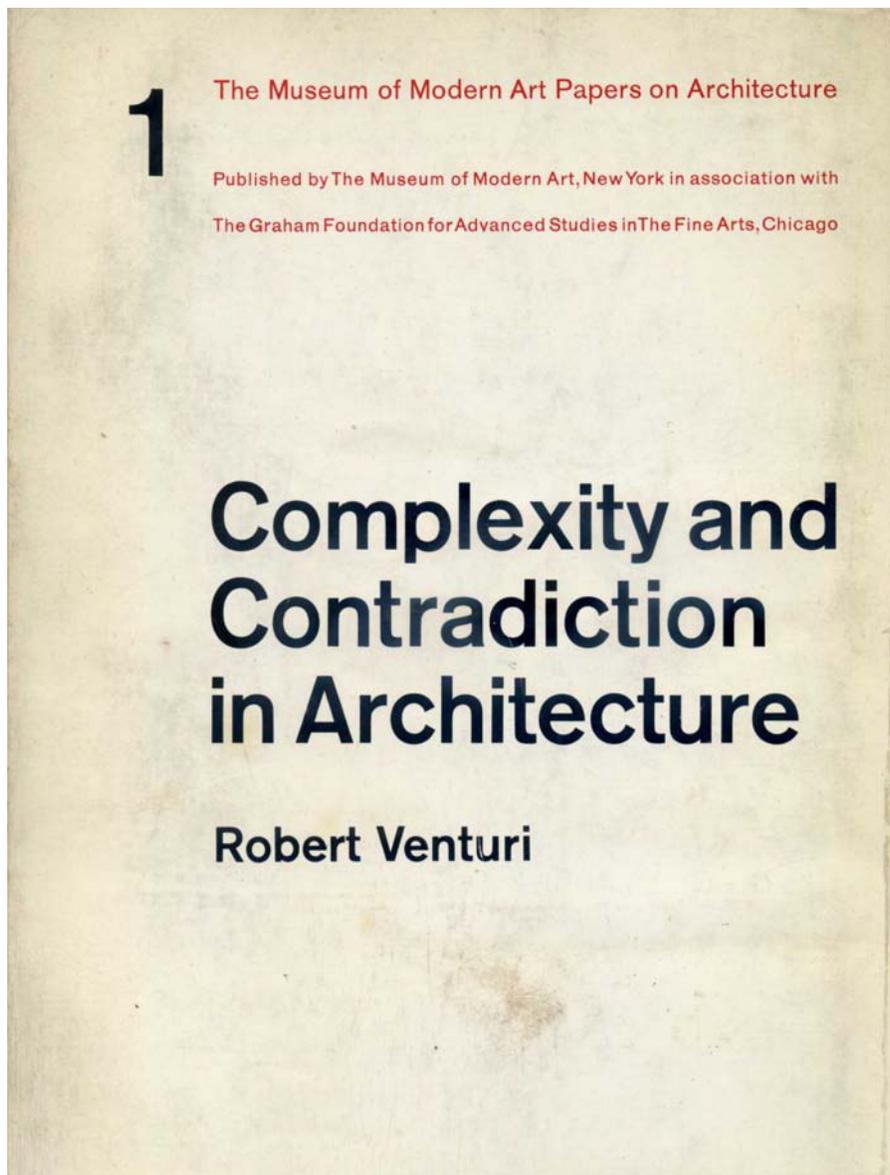
elementi multipli, con funzione doppia e in posizione non banale³³. Tra gli esiti di questo viaggio, il progetto per il complesso alberghiero Mielparque Nikko Kirifuri a Nikko (1996-98) è basato su una composizione di matrice aaltiana, in cui l'ala con le stanze corrisponde a un blocco autonomo che sdoppia il volume dell'edificio e lo stesso corpo degli spazi comuni è sua volta diviso in due parti dalla *promenade* interna.

Quello della duplicità, sia nell'ideazione dell'organismo architettonico che nella composizione delle facciate, rappresenta dunque un tema ricorrente nell'opera venturiana: dalla lezione di Alvar Aalto sembra provenire la tendenza a sdoppiare l'edificio in blocchi contrapposti e rispondenti a geometrie differenti, mentre alla matrice letteraria corrisponde l'attitudine alla duplicazione dei segni provenienti dalla tradizione. Tale attitudine conduce inevitabilmente all'adozione del *double-coding*, con cui sovrapporre la lettura di tipo elitario a quella popolare e rendere moderno l'elemento mutuato dalla tradizione. In tal modo Venturi riesce, forse precocemente, a chiudere i conti con la stagione dell'avanguardia sfociata nell'International Style, di cui Jencks decreta simbolicamente la morte il 15 luglio 1972 alle ore 15,32, associandola alla celebre demolizione dell'edificio di Minoru Yamasaki a Saint Louis. Poiché la fine di un ordine costituito presuppone sempre la nascita di un nuovo ordine, appare evidente lo sforzo venturiano di definire, attraverso *Complexity and Contradiction*, il paradigma sistematico di un nuovo ordine possibile. Sebbene l'operazione dell'architetto americano contenga diverse concessioni all'ironia e possa essere accostata al mondo della Pop Art, si è qui voluto mettere in luce un elemento di inquietudine strettamente connesso all'opera di Venturi. Il *double-coding*, infatti, non ottiene solo l'effetto di rassicurare l'osservatore attraverso la riproposizione di segni 'popolari', ma potrebbe anzi 'perturbare' proprio a causa di tale riproposizione in un contesto straniante, laddove il perturbante, l'*unheimlich* freudiano, nasce proprio per la sovrapposizione di appartenenza e straniamento. In fondo, il nuovo ordine 'gioioso' di Venturi non può non riflettere anche lo smarrimento dovuto alla fine di un'epoca, per definirsi attraverso un crudele esame autoptico dell'architettura 'moderna'. È

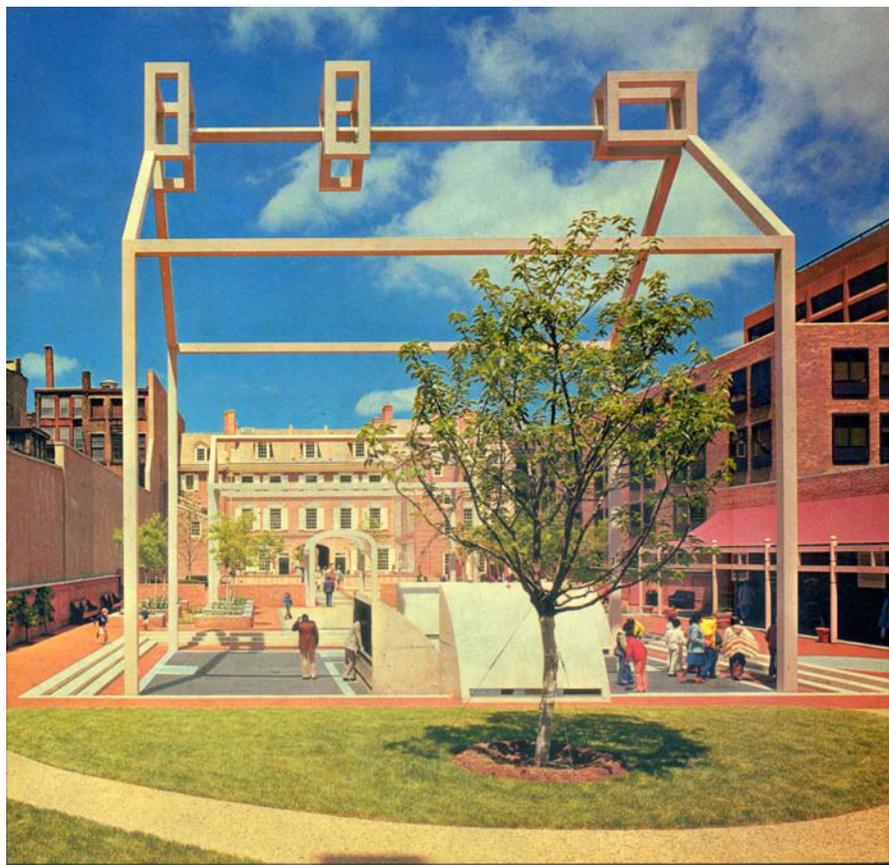
³³ R. Venturi, D. Scott Brown, *Two Naifs in Japan*, in K. Takagaki, A. Sawamura, N. Maruyama, *Architecture and Decorative Arts. Two Naifs in Japan. Venturi Scott Brown and Associates*, Kajima Institute Publishing, Tokyo 1991; traduzione italiana *Due 'naifs' in Giappone*, in *Robert Venturi - Denise Scott Brown. Maniera del moderno*, a cura di C. Vaccaro, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 87-117.

ancora Jencks, infine, a sottolineare l'aspetto gioioso legato alla presa d'atto della scomparsa di una civiltà architettonica: "after all, since it is fairly dead, we might as well enjoy picking over the corpse"³⁴.

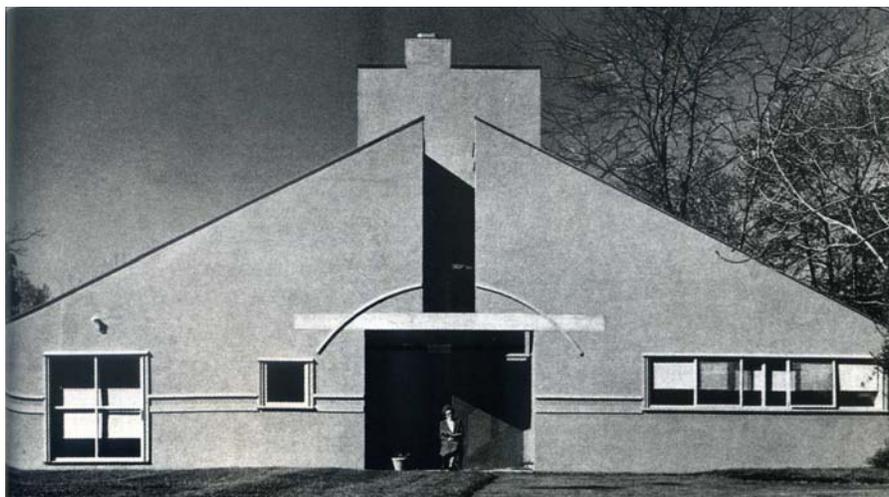
³⁴ Ch. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, cit., p. 10.



1. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966.



2. Robert Venturi e John Rauch, Benjamin Franklin Memorial, Philadelphia, 1972-76.



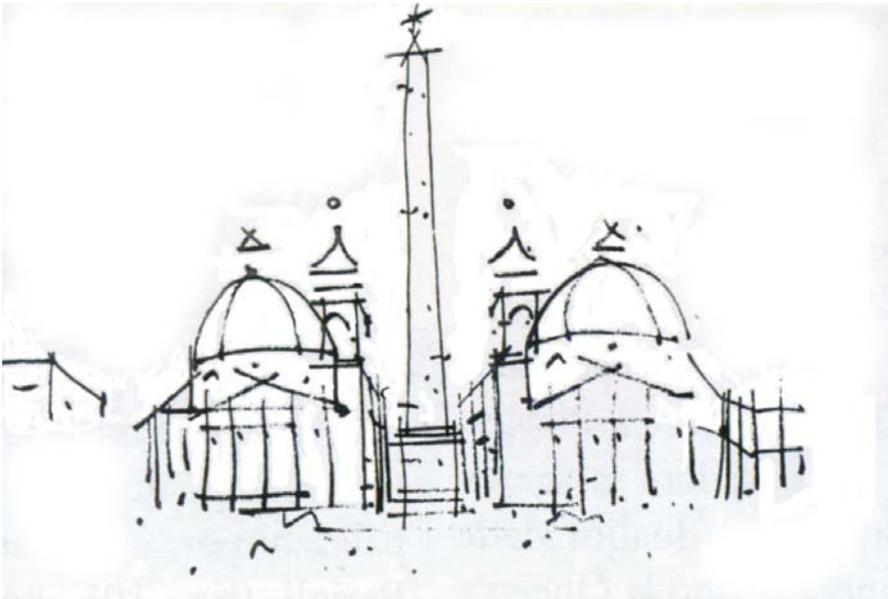
3. Robert Venturi, Casa Vanna Venturi, Philadelphia, 1959-64.



4. Luigi Moretti, Casa del Girasole, Roma, 1950.



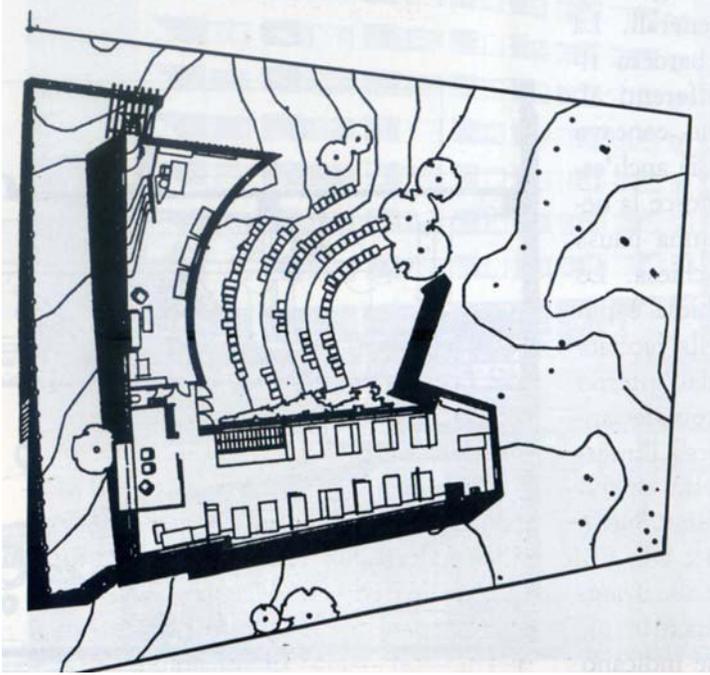
5. Robert Venturi, Guild House, Philadelphia, 1960-63.



6. Robert Venturi, Schizzo di Piazza del Popolo, Roma.



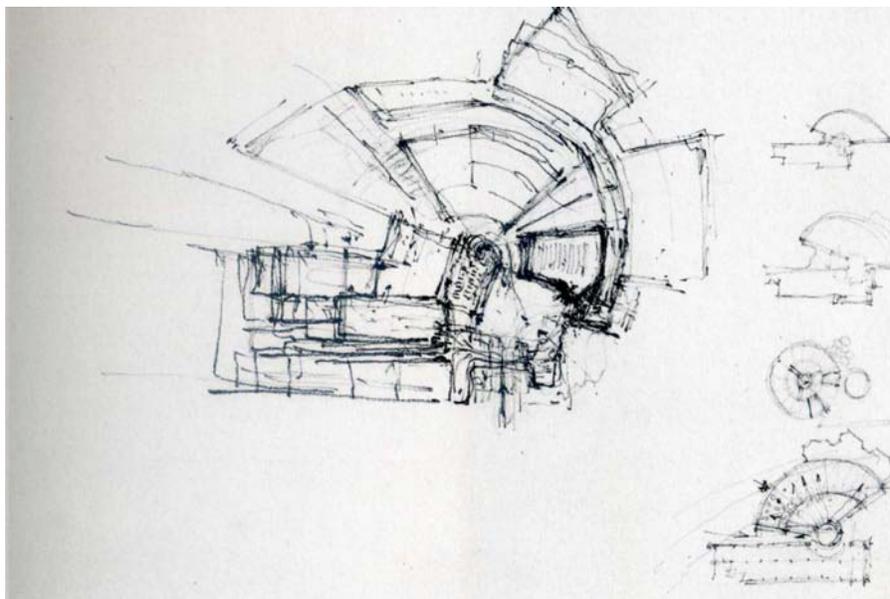
7. Robert Venturi e Denise Scott Brown, Allen Art Museum Addition, Oberlin (Ohio), 1977.



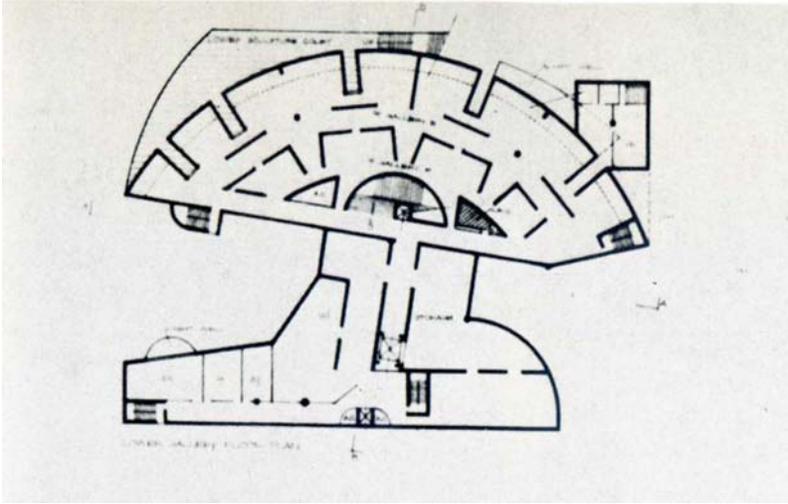
8.



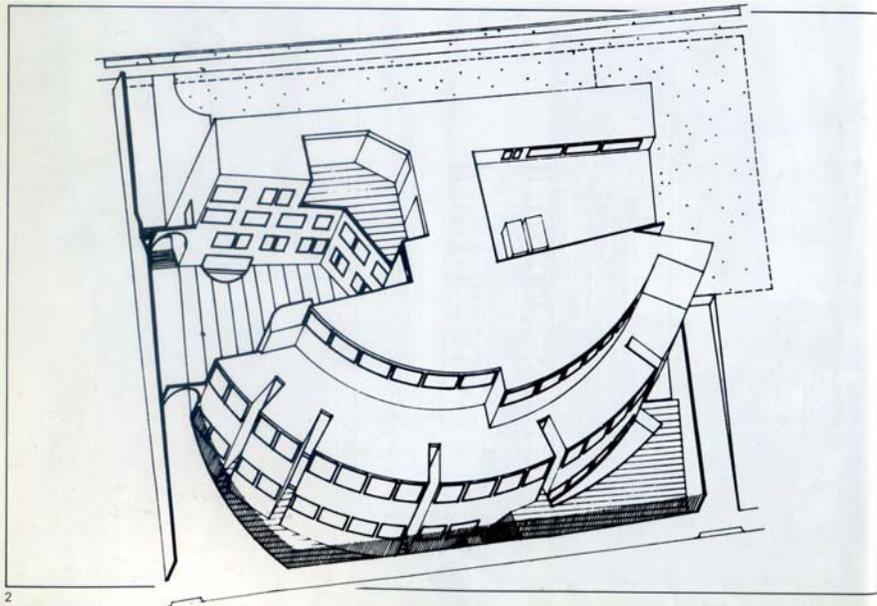
8-9. Alvar Aalto, Casa studio a Munkkiniemi, Helsinki, 1934-36.



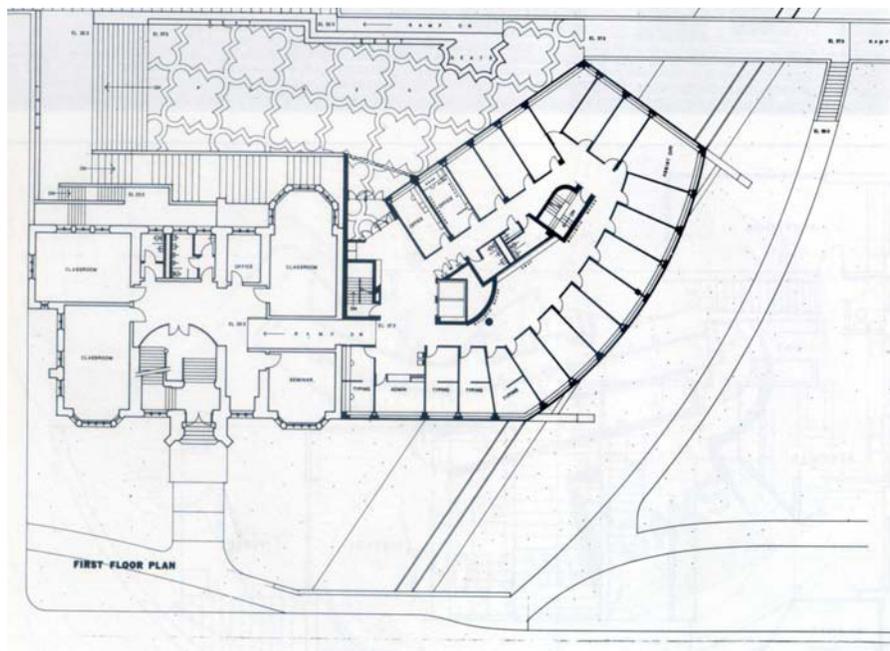
10. Alvar Aalto, Mount Angel Library, St. Benedict (Oregon), schizzo versione iniziale.



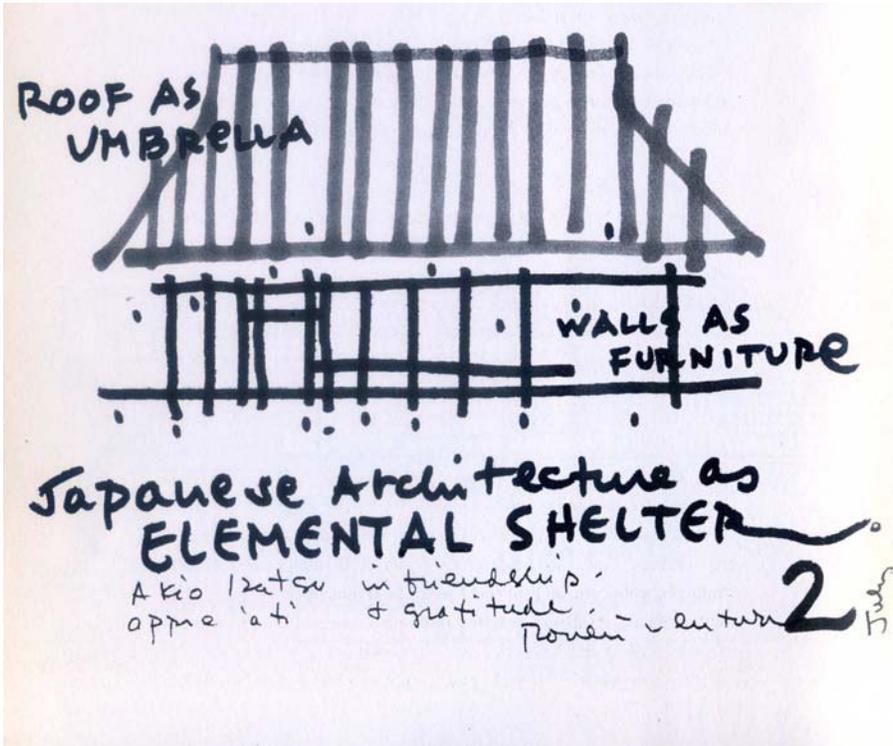
11.



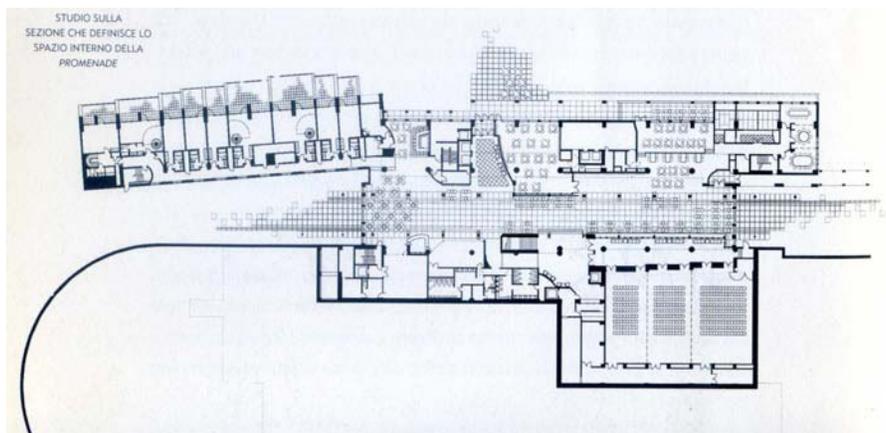
11-12. Robert Venturi, Berkeley Museum and Art Gallery, progetto di concorso, 1965.



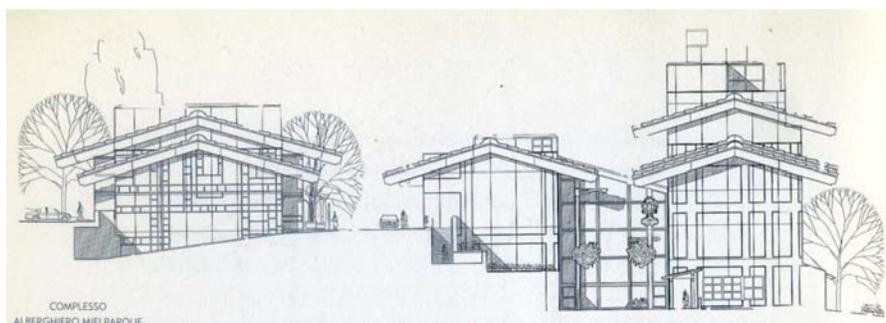
13. Robert Venturi e John Rauch, Istituto di matematica, Yale University, progetto di concorso, 1970.



14. Robert Venturi, *Japanese Architecture as Elemental Shelter*, 1990.



15. Robert Venturi, Denise Scott Brown e Associati, Mielparque Nikko Kirifuri Resort, Nikko National Park, Giappone, 1992-97.



16.