

Op.cit.

selezione della critica d'arte contemporanea

L'architettura è (ancora) un'arte? - Sul-
l'Unbelievable: Hirst, il fantasy, la post-
verità - La Biennale d'architettura 2018 -
Crossing the border : la storia dell'arte
nell'epoca della globalità - La teoria in scena:
Adolphe Appia - Libri, riviste e mostre

Grafica Elettronica

Op.cit.

Selezione della critica d'arte contemporanea

Op.cit.

rivista quadrimestrale
di selezione della critica d'arte contemporanea

Direttore: Renato De Fusco

Comitato scientifico

Philippe Daverio
Kenneth Frampton
Giuseppe Galasso
Vittorio Gregotti
Juan Miguel Hernández León
Aldo Masullo
Vanni Pasca
Franco Purini
Joseph Rykwert

Comitato redazionale

Roberta Amirante
Pasquale Belli
Alessandro Castagnaro
Imma Forino
Francesca Rinaldi
Livio Sacchi
Alberto Terminio
Segretaria di redazione
Emma Labruna

Redazione: 80123 Napoli, Via Vincenzo Padula, 2
info: +39 081 7690783 - *fax:* +39 081 7705654
e-mail: rendefus@unina.it - elabruna@unina.it

Amministrazione: 80128 Napoli, Via B. Cavallino, 35/G
info: +39 081 5595114 - +39 081 5597681
e-mail: info@graficaelettronica.it

Abbonamento annuale: Italia € 50,00 - Estero € 70,00
Un fascicolo separato: Italia € 18,00 - Estero € 25,00
Un fascicolo arretrato: Italia € 20,00 - Estero € 27,00

Grafica Elettronica

R. MASIERO	<i>L'architettura è (ancora) un'arte?</i>	5
V. TRIONE	<i>Sull'unbelievable: Hirst, il fantasy, la post-verità</i>	14
L. SACCHI	<i>La Biennale d'architettura 2018</i>	43
M.G. MANCINI	<i>Crossing the border: la storia dell'arte nell'epoca della globalità</i>	55
C. FIORILLO	<i>La teoria in scena: Adolphe Appia</i>	64
	<i>Libri, riviste e mostre</i>	74

Alla redazione di questo numero hanno collaborato: Cettina Lenza,
Irene Pasina, Massimo Perriccioli, Luigi Stendardo.

zazione dell'elemento di arredo. Negli schizzi di Borsani prendono vita spazi arredati con mobili sottili, leggeri, essenziali, illuminati dalle grandi forme sinuose di gesso e stucco di Lucio Fontana. Gli interni della ABV si propongono come uno stile di vita, sono accoglienti, semplici, ma allo stesso tempo raffinati: tutto questo è evidente nelle fotografie degli interni realizzati in quel periodo, che richiamano l'immaginario profuso dal mondo delle riviste di moda e ancor più da quello del cinema. Nel 1943 Osvaldo Borsani progetta e realizza a Varedo la casa di famiglia, accanto all'azienda. L'abitazione, che in occasione della mostra è aperta al pubblico e visitabile, ha un impianto razionalista e rappresenta a pieno l'idea di spazio quotidiano immaginata da Osvaldo Borsani: un interno rigoroso, ma estremamente curato e ricercato in ogni dettaglio, che mette silenziosamente in mostra l'abilità tecnica e, allo stesso tempo, accoglie l'estro del gesto artistico che sottolinea la ricchezza di questi spazi pacati.

Percorrendo con lo sguardo lo svolgersi degli elementi di arredo in mostra diventa evidente che, a mano a mano che il tempo passa, le forme si fanno sempre più essenziali e leggere, ma si percepisce che la semplicità dell'oggetto è il frutto di un lento e paziente lavoro che trova le sue radici nell'abilità artigiana, ma anche nella capacità di guardare sempre avanti, di saper cogliere le tendenze del gusto e nel coraggio di investire sul futuro. L'oggetto che chiude simbolicamente questa prima parte della mostra è il divano P/D71, mentre una grande T rossa sospesa nell'aria introduce alla seconda parte. Nel 1953 Osvaldo, insieme al fratello gemello Fulgenzio, tra-

sforma l'azienda artigiana di famiglia in quella che diventerà un'industria riconosciuta in tutto il mondo: nasce la Tecno, un'idea d'azienda che prende il nome dalla "techne" dei greci che significa tanto arte quanto tecnica. Nasce il pensiero Tecno: la sintesi perfetta tra l'esperienza artigianale dell'atelier e la sua declinazione su una scala più grande, che si concede nuovi orizzonti di mercato e maggiore capacità di innovazione progettuale. Questo momento di cambiamento è sottolineato ancora una volta da una partecipazione alla Triennale di Milano, la X edizione del 1954, dove Borsani, come per la "Casa Minima" del '33, progetta il "Padiglione per Esposizione di Mobili in Serie", un piccolo edificio rialzato da terra, largamente finestrato e con un unico grande ambiente che si articola in tre rami. I vari ambienti sono separati da partizioni leggere e sono completamente arredati con i modelli della nuova produzione Tecno, tra i quali il famoso divano D70, che è la sintesi della sua visione progettuale in cui l'eleganza della forma incontra la tecnologia industriale e che verrà premiato con la Medaglia d'Oro.

Nel 1956 la Tecno riceve una commessa per arredare gli interni del nuovo Palazzo SNAM. Inizia qui il passaggio verso la produzione di arredi per lo spazio ufficio, che però è la logica continuazione del progetto di spazi interni fino ad ora realizzati: interni semplici, rigorosi, ma dinamici e all'avanguardia per materiali e tecnologia. Questa idea è alla base anche del progetto Graphis, un sistema per uffici modulare pensato "per il grande numero" e che Borsani descrive come "una tipologia che fosse in sé poco caratterizzante e quindi adatta secondo i

più attuali criteri ad un impiego indifferenziato: dal direttore d'ufficio, all'impiegato, all'uscire". Una visione di design democratico, come verrebbe definita oggi, che si riflette anche sulla scelta del '70 di costituire il Centro Progetti Tecno, che vede la figura di Borsani come punto di riferimento, ma che privilegia l'idea di collaborazione tra persone diverse in favore della promozione del marchio Tecno, affinché divenga e costituisca esso stesso sinonimo di qualità globale. La mostra si chiude con il sistema di arredo Nomos, progettato da Norman Foster nel 1985 e premiato due anni dopo con il Compasso d'Oro.

L'impressione che si ha alla fine di questa mostra è quella di aver imparato che la lentezza, la pazienza e la costanza producono sempre risultati eccellenti, in grado di durare nel tempo e di adattarsi ad ogni situazione. Guardando la carrellata di disegni, schizzi, ma soprattutto degli oggetti selezionati, si riconosce sempre un minimo comun denominatore: la qualità altissima di ogni gesto e di ogni prodotto. Una menzione particolare va al catalogo curato da Giampiero Bosoni ed edito da Skira. Esaustivo in ogni dettaglio, con più di 1500 immagini e con molti interessanti testi di approfondimento, il catalogo racconta la complessità e la ricchezza della figura di "Osvaldo Borsani - Architetto, designer, imprenditore", ben sintetizzata dalla definizione di Norman Foster durante la presentazione della mostra: **se riflettiamo sui 60 anni di carriera di Osvaldo Borsani ci rendiamo conto che lui ha fatto tutto: ha progettato, ha realizzato pezzi unici come sculture, ha creato sistemi per applicazioni di massa; ha creato fabbriche e le ha gestite, ha fatto l'imprenditore**

e ha creato un marchio, prima ancora che la parola brand venisse usata.

I. P.

Eduardo Vittoria. *Studi Ricerche Progetti*, Napoli, Palazzo Gravina, 12-31 luglio 2018.

Ricerca in Eduardo Vittoria una chiave interpretativa della personalità è una tentazione a cui subito conviene rinunciare per la inafferrabilità del baricentro. Nell'impossibilità di isolare in lui un nucleo centrale di interessi, dato il loro estendersi secondo un giuoco di interconnessioni che genera una sostanziale continuità nel territorio investito dal suo pensiero, è intuibile un retroterra intellettuale indubbiamente complesso, congeniale alla sua persona; dove però questa complessità interiorizzata e sfuggente trova modo di esternarsi attraverso una sorprendente semplicità e chiarezza di linguaggio comunicativo, parlato e scritto che sia. Un accostamento di componenti contraddittorie nella struttura della sua personalità che si ritrova in un'altra convivenza di opposti: la atmosfera rarefatta di certo vagabondare contemplativo, speculativo e letterario al livello di pensiero, e la concretezza pratica nell'agire organizzativo e nelle capacità "manageriali".

Con queste parole Enzo Frateili nel 1995, nel tracciare una *Profilo per congetture* di Eduardo Vittoria nella monografia a lui dedicata curata da Giovanni Guazzo, avvia un'attenta riflessione sulla sua poetica e sul significato complessivo della sua opera, in cui non è possibile riscontrare alcuna differenza tra il lavoro teorico e la prassi progettuale, fon-

dandosi la sua attività su un "pensiero progettante", sempre sospeso tra le ragioni del fare e la tensione speculativa.

Nato a Napoli nel 1923, nel 1947 si laurea presso la facoltà di Architettura di Napoli con Luigi Piccinato, discutendo un progetto di tesi per una comunità urbana nei Campi Flegrei. Dopo una breve ma intensa collaborazione con Luigi Cosenza, con il quale firma alcuni importanti progetti nel campo dell'edilizia residenziale pubblica, nel 1951 si trasferisce ad Ivrea come consulente di Adriano Olivetti, iniziando una lunga ed importante collaborazione con l'azienda canavese che si protrarrà fino agli inizi degli anni '70. Alla metà degli Settanta, chiuso lo studio di Roma, si dedica a tempo pieno all'impegno politico ed universitario, intraprendendo una nuova e non meno esaltante stagione della sua carriera di progettista che lo vedrà attivo fino ai primi anni del Duemila nella organizzazione della Facoltà di Architettura di Ascoli Piceno che aveva fondato nel 1992 su incarico del ministro Antonio Ruberti e dove lascerà il germe di una piccola ma importante scuola di Disegno Industriale.

La mostra *Eduardo Vittoria. Studi Ricerche Progetti*, allestita nell'Ambulacro della Biblioteca di Palazzo Gravina, sede storica della facoltà di Architettura di Napoli, costituisce una parziale ma importante occasione per poter riflettere, per la prima volta, su materiali inediti dell'attività progettuale di Eduardo Vittoria, individuando alcuni nuclei di pensiero che ben rappresentano l'originalità del suo contributo come architetto, docente e uomo di cultura impegnato nelle istituzioni politiche ed universitarie.

I disegni, le foto, gli scritti e i

progetti esposti provengono da due fonti distinte. Un archivio conservato dal professor Giovanni Guazzo, storico collaboratore di Vittoria, in cui sono stati reperiti i progetti realizzati negli anni della collaborazione con Adriano Olivetti ad Ivrea e quelli realizzati tra gli anni sessanta e settanta, prima nello studio di Milano e poi in quello di Roma. L'altro fondo di riferimento è quello che Vittoria custodiva nello studio privato delle sue residenze di Roma e di Capri.

La mostra si propone di dare testimonianza dell'intensa attività intellettuale e civile di Vittoria nella consapevolezza della difficoltà di distinguere in modo netto l'impegno teorico da quello progettuale, l'attività di insegnamento da quella politica e culturale, un'attività improntata ad una costante tensione alla ricerca, intesa come campo delle condizioni e delle soluzioni nuove, dove ambiente, paesaggio, forma elementare, dimensione dell'abitare e dimensione industriale sono ricomposte mediante una sensibilità epistemologica ed un'intenzionalità progettuale.

La mostra non ha un carattere antologico ma intende proporre, a fronte del grande repertorio di documenti, grafici, scritti, minute, diapositive e fotografie, un approccio nuovo allo studio, alla trasmissione e alla valorizzazione del suo lascito. La scelta curatoriale si è orientata, infatti, verso la selezione di studi, ricerche e progetti esemplari, che lasciano intravedere la ricchezza, la diversità e la consistenza dei materiali su cui si è avviato il lavoro di censimento, archiviazione e digitalizzazione. Al tempo stesso tale selezione costituisce un nucleo di riflessione volto a stimolare una rinnovata attenzione alla Sua vicenda

ed inaugurare percorsi interpretativi della Sua opera, alla luce di quelle tematiche contemporanee che stabiliscono nuove relazioni tra natura, tecnica e trasformazioni dell'ambiente costruito.

L'esposizione si articola in due sezioni; la prima, costituita da disegni di studio ed elaborati grafici inediti relativi a dodici progetti sviluppati nell'arco di vent'anni, si focalizza su tre temi peculiari della sua attività di architetto, designer e urbanista: l'architettura industriale degli anni olivettiani, la produzione di modelli e prodotti per l'industria, la sperimentazione sullo spazio abitativo modulare. L'altra sezione, costituita da scritti, schizzi, fotografie, racconta dell'impegno intellettuale di Vittoria in un arco di quasi mezzo secolo su temi che spaziano dalla progettazione del paesaggio all'invenzione della Tecnologia dell'architettura come nuova disciplina del progetto, dalla declinazione dei temi ambientali nel campo dell'architettura e dell'industrial design all'anticipazione di approcci progettuali adattivi in contesti socio-tecnici caratterizzati dall'incertezza e dalla complessità.

La sezione espositiva dedicata ai progetti olivettiani presenta alcuni disegni di studio per il Centro Ricerche ed Esperienze (1951), la Copertura del cortile delle officine "Nuova I.C.O." (1956), la Centrale impianti industriali I.C.O. (1956), gli stabilimenti del nuovo complesso di San Bernardo (1955-62) ed il complesso industriale di Scarmagno (1962-70) realizzati in collaborazione con Marco Zanuso; la parte dedicata al secondo tema raccoglie i disegni di alcuni modelli di televisori portatili per la Triplex, il prototipo di una poltrona basculante realizzato per la Tecno, uno studio di elementi com-

ponibili per arredi basati sull'idea di multiplo per abitare e disegni e fotografie relativi alla cura e all'allestimento della sezione italiana per la XV edizione della Triennale di Milano del 1973 che Vittoria aveva dedicato al tema dello "spazio vuoto dell'habitat". L'ultima parte della mostra presenta alcuni disegni per la Casa Natura (1964), La Stanza dei Giochi (1965), i prototipi di Unità abitative realizzate per la Soprefin (1967-69) e per le tre unità residenziali realizzate a Capri (1962-65) che esplicitano la sua ricerca ed attenzione sul tema della casa tipo, modulare, ampliabile ed aggregabile nel paesaggio naturale.

La carriera di Eduardo Vittoria è sicuramente segnata dalla importante esperienza umana e professionale svolta ad Ivrea sotto la guida di Adriano Olivetti. Qui, insieme ad un gruppo di architetti di una generazione immediatamente precedente (Quaroni, Gardella, Ridolfi, Figini e Pollini) diede vita con il suo lavoro ad uno dei paesaggi industriali più affascinanti e significativi della storia dell'architettura, non solo italiana, del Novecento, riconosciuto lo scorso luglio come sito patrimonio dell'UNESCO.

Adriano Olivetti aveva colto nel giovane architetto napoletano le qualità giuste per incarnare la sua visione produttiva e comunitaria ed i suoi ideali urbanistici. Vittoria possedeva quelle qualità tecnico-architettoniche, dialogiche ed umanistiche che gli hanno consentito di integrare una continua e sempre più affinata ricerca tecnologica con una capacità di lettura e di comprensione dell'ambiente e del paesaggio nel quale collocare le sue fabbriche.

Gli anni "olivettiani", durante i quali ebbe modo di collaborare con ingegneri, tecnici e designers di as-

solo livello come Natale Capellaro, Ettore Sottsass e Marcello Nizoli, rappresentano il *milieu* culturale entro cui matura la sua curiosità per il “paesaggio industriale” e per la “tecnologia” che ha alimentato nel tempo un atteggiamento intellettuale che guardava criticamente al concetto dominante di produttività e che ritrovava nella “fatticità”, intesa come capacità trasformativa propria dell'uomo-artigiano, le tracce di un'inventività industriale e di una nuova cultura materiale.

In alcuni scritti della metà degli anni Cinquanta, Vittoria rivendicava la positività del valore della “letteratura”, dello “scrivere correttamente e con intelligenza” per far uscire l'architettura italiana dall'ambigua aspirazione alla “poesia” che ne aveva impedito lo sviluppo per quasi un secolo, e considerava la cultura industriale, quasi assente in Italia, una condizione per lo sviluppo non solo tecnico del paese, ma come la sola possibilità di sostituire ai tradizionali “detentori di sapere” i nuovi “produttori di lavoro”. Una fabbrica, intesa come luogo del lavoro, costituiva per Vittoria in primo luogo una macchina che non poteva consentirsi concessioni di tipo formale, nella quale il “fatto tecnico” aveva un'indiscutibile preminenza sulle altre condizioni di progetto, e tutto, forma, spazi, materiali, strumentazioni, percorsi, servizi, doveva essere risolto in funzione del suo migliore uso.

In virtù di tali posizioni, Vittoria è stato spesso definito un “architetto della tecnologia” che ha saputo ricondurre la cultura industriale alle ragioni dell'architettura senza formalizzarla in un nuovo stile o in nuovo linguaggio, guardando alla Tecnologia nella sua dimensione inventiva, metodologica e sperimenta-

le in un momento in cui la produzione industriale stava trasformando i modi, le forme ed i processi del progetto dello spazio abitabile.

M. P.

ROBERTA AMIRANTE, *Il progetto come prodotto di ricerca. Un'ipotesi*, LetteraVentidue, Siracusa 2018.

Otto sedicesimi, tascabile (12×16.5 cm), sta in una mano. Collana Alleli/TXT di LetteraVentidue dedicata a raccogliere saggi brevi di docenti universitari, si tratta di progetto di architettura, eventi e ricerca universitaria. *Il progetto come prodotto di ricerca*, ci risiamo?! Il titolo non mi dice niente di nuovo, anzi l'ho già sentito diverse volte, sembra suonare ormai come un mantra tra i ricercatori italiani che si occupano di progetto (di architettura, urbano, di paesaggio, nelle loro diverse accezioni, scale e varianti); finiremo per convincercene senza aver capito granché; siamo appunto nell'epoca della post-verità, e il fatto stesso che una proposizione sia enunciata, ripetuta, riaffiori frequentemente nei discorsi, riecheggi sui social, sia volente o nolente masticata un po' da tutti, la rende vera, scontata, diffusamente accettata: il progetto è un prodotto della ricerca, chi si prenderebbe la briga di negarlo? Del resto lo dice anche l'agenzia di valutazione dell'università e della ricerca; ma questo ci basta? Mi viene da osservare che tempo fa si parlava di *progetto come strumento della ricerca*, da un po' il prodotto ha preso il posto dello strumento; *tempora, mores*, i concetti si modificano, come le idee (quando ci sono) e gli *slogan*, e le parole che galleggiano nella liquidità contemporanea

si arenano o trovano nuovi approdi incastonandosi in proposizioni diverse. Questo è interessante. Meno interessante è quanto abbiamo sentito ultimamente, circa i requisiti che il progetto dovrebbe soddisfare per essere considerato come prodotto della ricerca e per essere valutabile come tale. Ne abbiamo sentite di tutti i colori. Sarà stato necessario scrivere questo libriccino? E ancora di più, sarà necessario, utile, o anche solo piacevole leggerlo? Sono perplesso. A toccare le mie corde, più del titolo che ne aveva smorzato le vibrazioni, è il sottotitolo, *un'ipotesi*, che timidamente si affaccia sulla copertina in corpo minore. Questo non è un assertivo libro di ricette, qui si ipotizza. D'accordo ... Cominciamo!

Ecco l'indice: una breve premessa, giusta, due pagine, e tre capitoli. Noto subito che la tripartizione dantesca (conosco l'autrice e infatti troverò riferimenti espliciti a tale struttura in coda alla premessa e in una delle rare note al testo) pecca in simmetria: il secondo capitolo è lungo circa il doppio del primo, mentre il terzo è circa un terzo del secondo; a questo punto mi aspetto di ritrovarvi un primo movimento *allegro*, seguito da un *adagio* e da un finale *presto*. Bene, le corde vibrano, faccio vibrare anche le pagine alla rapida ricerca di una bibliografia in coda al testo, ma niente! Nessuna traccia di alcun apparato; stiamo parlando di ricerca scientifica, di prodotti, di valutazioni, di criteri per la valutare un progetto come prodotto della ricerca? In luogo della bibliografia trovo due pagine e mezzo di ringraziamenti: persone e non lavori (prodotti?) scientifici; mi si affaccia alla mente l'immagine dell'analogia proposta da Etienne-Louis Boullée tra il suo progetto per una biblioteca

e la Scuola d'Atene di Raffaello, tra i libri che documentano e preservano il sapere e la comunità di sapienti che quel sapere ha prodotto.

Vuoi vedere che ...? Forse la mia immaginazione sta correndo troppo, ma *si parva licet componere magnis*, vuoi vedere che la comunità dei sapienti, ancorché ristretta, con qualche intruso (se consideriamo soglie rigorosamente disciplinari), e tuttavia potenzialmente e sperabilmente in espansione, ha un peso rilevante? Vuoi vedere che la valutazione dei prodotti si intreccia con la valutazione dei membri della comunità e soprattutto con l'autovalutazione che la comunità scientifica è capace di produrre di se stessa?

Vuoi vedere ... tante cose? Vuoi vedere che conviene mettere da parte la matita rossa e blu e mettersi finalmente comodi per leggere il testo? Tanto più che in coda ai ringraziamenti, l'autrice ammette di essere in debito per l'omissione di una bibliografia di riferimento e rimanda alla prima nota al secondo capitolo, nella quale, come vedremo, si giustifica l'assenza di tale apparato come pure la totale assenza di note al testo nel primo e nel terzo capitolo. Un testo scientifico senza note; mi viene in mente per contrasto *Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition* (Peter Eisenman, New York 1970), un articolo fatto solo di note, senza testo; digressione probabilmente interessante, che mi limito a suggerire, ma che non percorrerò qui.

Nonostante abbia deciso di rilassarmi, non mi rassegno a questa sfacciata indisciplinazione e provo ancora a ricondurre a uno specifico genere letterario questo breve saggio che si mostra recalcitrante a ogni tentativo di incasellamento. A un primo sguardo a macchia di leopardo ap-