



Dal secondo dopoguerra ad oggi

I complessi rapporti fra arte e architettura

L'innovativo volume di Adachiara Zevi non è un libro politically correct: guarda agli artisti, agli architetti e alle opere non per il loro genere, nazionalità o etnia ma per la loro qualità e capacità di sovvertire codici consolidati

di **Elena Tettamanti**

Il volume di Adachiara Zevi, *Artisti e architetti alla prova dello spazio: incontri e scontri* (Donzelli), affronta il rapporto tra arte, architettura e spazio, dal secondo dopoguerra ad oggi. Ne parliamo con l'autrice, architetto, storica dell'arte, presidente della Fondazione Bruno Zevi e dell'Associazione Arte in Memoria.

La domanda centrale è la possibilità di una sintesi tra arte e architettura che non implichi un sacrificio reciproco.

Esattamente. La possibilità esiste a condizione che vengano rispettate alcune premesse irrinunciabili: l'autonomia delle due discipline, l'individuazione delle loro prerogative e il rispetto delle loro differenze. Quando gli artisti s'improvvisano architetti, si limitano spesso a dilatare le dimensioni dell'opera d'arte, incuranti delle valenze spaziali che il salto di scala comporta. Quando invece gli architetti gareggiano con gli artisti per liberarsi da ossessioni funzional-razionaliste è forse ancora peggio, perché rinunciano allo spazio e si riducono a decorare e abbellire facciate e involucri anonimi. Ma ci sono casi molto positivi di collaborazione alla pari, già al tavolo da disegno.

Può fare qualche esempio?

Penso alla collaborazione tra artisti, architetti e luogo nello straordinario Mausoleo delle Fosse Ardeatine a Roma oppure a quella «di coppia» fra l'artista Yves Klein e l'architetto Claude Parent. Se Parent consente a Klein di visualizzare le sue idee sull'architettura dell'aria, Klein indica a Parent la strada per superare l'architettura moderna di stretta osser-



Daniel Buren, «The Eye of the Storm: Works in situ», 2005, New York, Guggenheim Museum

vanza sposando il concetto di obliquità su cui si fondano tutti i suoi progetti.

Perché ha scelto un'immagine di Jannis Kounellis per la copertina del libro?

È un omaggio a un grande artista e a un maestro da cui ho appreso che cosa significa essere pittore oltre il quadro, dare una realtà all'immagine oltre la sua rappresentazione, la centralità dell'uomo oltre la prospettiva rinascimentale e il Modulor corbusieriano, l'importanza della storia, il valore del frammento come memoria di un intero perduto, la condizione di perenne dopoguerra vissuta dagli artisti di una nazione sconfitta, il rapporto tra l'opera e gli spazi. In copertina

c'è «Offertorio» del 1993, dove un cielo di armadi occupa il porticato di piazza del Plebiscito a Napoli. Memore della storia, Kounellis capovolge i rapimenti dei cieli barocchi, riprende e aggiorna il soffitto creato da Duchamp nella mostra sul Surrealismo del 1938.

Piazza del Plebiscito per lei è un esempio di rapporto tra arte e città. In che senso?

La rotonda neoclassica della piazza napoletana, uno spazio geometrico simmetrico, chiuso da due emergenze monumentali, è una trappola e un ottimo test per misurare la relazione tra arte e spazio pubblico, come sanno gli artisti invitati dal sindaco Bassolino tra il 1995

e il 2009. Offre due alternative: occupare il centro decidendo masochisticamente di competere in monumentalità con la piazza oppure rifuggirne, insomma essere complici o dialettici. Su questa opzione preliminare si misura l'efficacia degli interventi.

L'allestimento è un atto neutrale, oppure critico e interpretativo?

Nella stagione pionieristica degli Albini, Scarpa, Bbpr, cioè tra l'immediato dopoguerra e gli anni '70, l'allestimento è stato un vero e proprio intervento architettonico mirato a mediare tra le opere e il contenitore museale, accogliendo il luogo in toto o in parte, respingendolo o manipolandolo, per offrire al visitatore



le opere secondo una precisa angolazione critica. Dalla fine degli anni '60, quando l'opera ha lasciato la parete per lo spazio, la mediazione ha perso la sua ragion d'essere e l'artista si è misurato direttamente con il contesto. Oggi raramente l'allestimento è in chiave critica, più spesso asseconda impulsi narcisistici per mostre che intrattengono e fanno cassetta.

Per anni si è pensato che il museo ideale fosse un cubo bianco. Che cosa ne pensa?

Credo che ancora oggi sia il museo favorito dagli artisti, un'architettura come contenitore nel quale l'arte possa eccellere. Ma l'architettura è una disciplina spaziale, atta a creare luoghi per la vita degli uomini, i più fantasiosi e stimolanti possibile. Qualunque pretesa di neutralità è dunque inaccettabile! Ben vengano invece gli spazi complessi, intriganti e inquietanti, dal Guggenheim di New York ai musei decostruttivisti... Sono una magnifica sfida all'arte!

Lei indica il Museo Ebraico di Libeskind a Berlino come di un caso rarissimo in cui lo spazio vuoto è più potente di quando è allestito.

Quel museo è un'eccezione rispetto alla regola che architetture fortemente connotate dialogano benissimo con le opere e le collezioni. Al cospetto di quel museo vuoto, devo infatti ricredermi: è l'architettura stessa, con i suoi bilichi e dislivelli a essere un dispositivo di memoria; non occorre aggiungere altro. È il contraltare in chiave architettonica di quello che il memoriale agli ebrei assassinati, progettato da Peter Eisenman e Richard Serra nel cuore di Berlino, è in chiave urbanistica.

SEGUE DA P. 60, V COL.

stica: una griglia dissestata attraversata da percorsi claustrofobici e vertiginosi che attiva di per sé la memoria del baratro che ha squarciato la storia tedesca. **Un capitolo del libro è dedicato a Gordon Matta-Clark, gigante della «sottrazione come aggiunta». Che cosa può imparare l'architettura contemporanea dalla sua «decostruzione»?**

Il tema della sottrazione è fondamentale. Attraversa tutto il volume, da Fontana a Matta-Clark attraverso i contromonumenti alla memoria che, sparendo fisicamente, passano il testimone a ognuno di noi. La sottrazione non come negazione, ma come apertura allo spazio infinito.

Bucando la tela, riducendo la scultura a un filo librato nello spazio, annientando lo spazio tridimensionale nel buio, Fontana

azzera i presupposti delle tre discipline liberando l'arte dalla schiavitù della rappresentazione e l'architettura dal vincolo della scatola. Matta-Clark è a mio avviso l'esempio più alto di sintesi tra arte e architettura in termini spaziali, etici e sociali. Ma, nello stesso tempo, la prova della difficoltà di quell'incontro. Se come architetto parte da una critica radicale alla speculazione e alla febbre edilizia rifiutandosi di costruire, come artista interviene su edifici anonimi come le case suburbane destinate alla demolizione. Da scultore taglia, incide, seziona pareti, soffitti e pavimenti creando aperture e visuali inedite e mirabolanti. Nel momento in cui però indica le potenzialità spaziali dell'architettura, ne cancella le capacità funzionali. Così, l'anarchitettura, fondata nel 1974, distrugge l'architettura nel momento in cui ne addita le straordinarie possibilità. Non solo. L'arrivo delle ruspe riduce a un cumulo di macerie quella straordinaria sintesi tra arte e architettura vissuta il tempo brevissimo del suo compiersi. Quale il suo lascito? Quale il nostro compito? Costruire architetture spazialmente intriganti come quelle che Matta-Clark ha decostruito. In fondo era anche il suo sogno.

Il capitolo finale affronta le «disastrose condizioni ambientali» e le disparità sociali. In questo scenario, il dialogo tra arte e architettura deve farsi puramente impegno civile e «riscatto sociale»?

Absolutamente no, altrimenti l'architettura scadrebbe in mera sociologia. Le prerogative «frugali» devono coniugarsi con la qualità architettonica e spaziale. Matta-Clark ha precorso i tempi, lavorando sullo scarto, il recupero, contro la speculazione, lo spreco, l'omologazione. Quali sono le prerogative «frugali»? Organismi polifonici, che impieghino al meglio i materiali naturali o riciclino quelli trovati, che coinvolgano i destinatari, che non applichino un modello egemone: un'architettura insomma dell'ipoconsumo piuttosto che del consumo o dell'iperconsumo. È forse l'unico caso in cui artisti e architetti operano in sintonia.

Lei definisce il suo libro «non imparziale» e deliberatamente non «politically correct», in un momento in cui la critica d'arte

tende spesso all'accoglienza e alla mediazione...

Oggi tutto tende al livellamento, all'orizzontalità, all'omologazione. Negazionismo, revisionismo e qualunquismo imperano in ogni campo, storico, politico e culturale. Per questo urge rivendicare un ruolo forte e intransigente della critica che distingue, giudichi, si schiererà. E certamente il «modernismo critico», non sterile e assiomatico ma continuamente disturbato da autori e fruitori, che non ceda a lusinghe classiciste e anacroniste o a rigurgiti autoritari, è una via maestra da percorrere, in arte e in architettura. Allo stesso tempo, non è un libro politically correct: guarda agli artisti, agli architetti e alle opere non per il loro genere, nazionalità o etnia ma per la loro qualità e capacità di sovvertire i codici consolidati. Sempre con l'occhio attento alle eresie che agitano la società, ma senza demagogia o populismo.

Artisti e architetti alla prova dello spazio.
di Adachiara Zevi, 560 pp., ill. col., Donzelli, Roma 2025, € 50