Domus n. 732, Novembre 1991, Editoriale.

IL VIRUS ASTRATTO

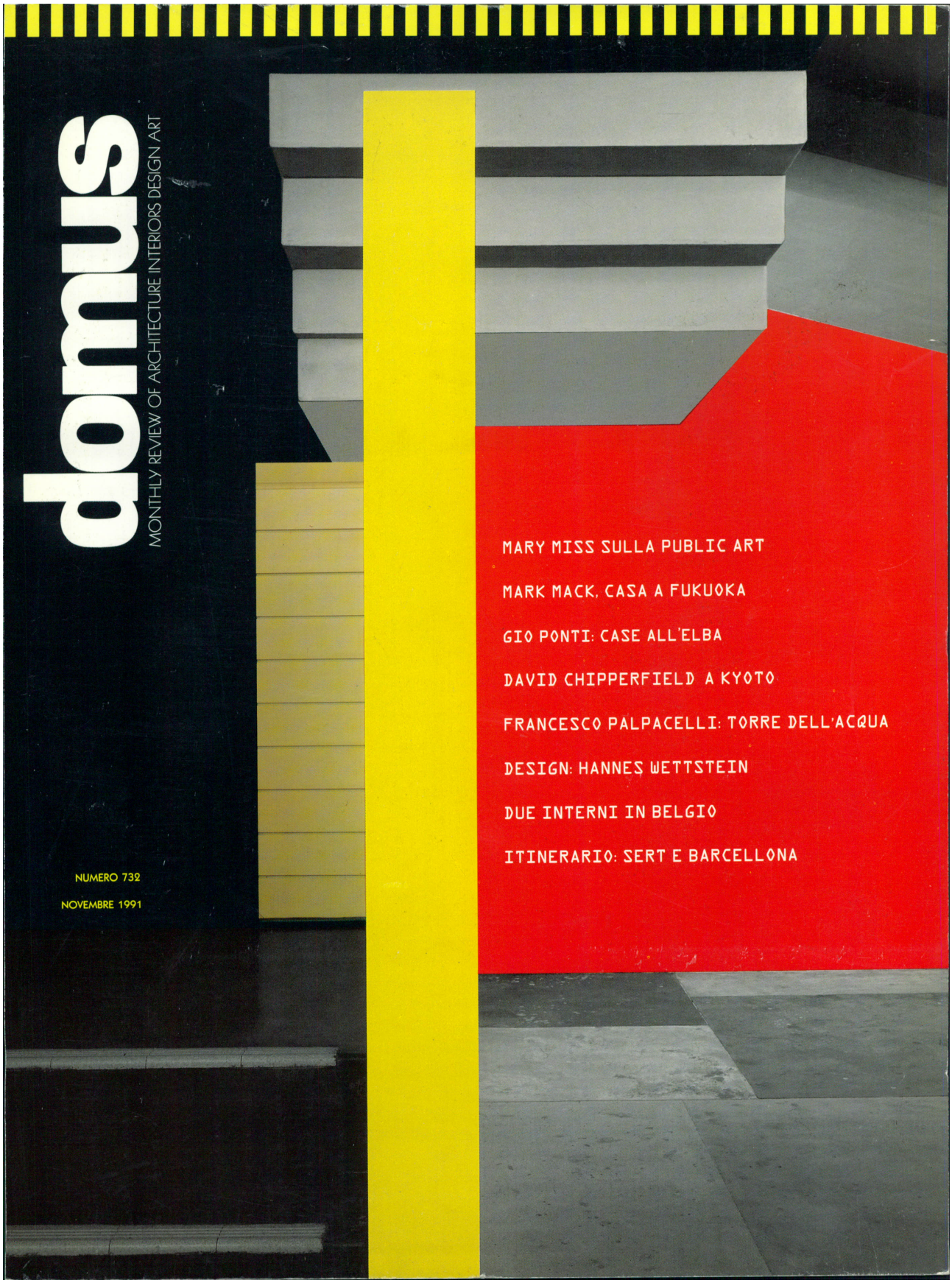
Stiamo camminando nelle strade del centro storico di una città italiana o, se vogliamo, di una città europea. Le strade sono rettilinee, più spesso dolcemente arcuate e talvolta addirittura contorte. La larghezza e l'altezza variano dagli ampi tracciati monumentali, meno frequenti, alle misurate proporzioni dei quartieri di più antico impianto, fino ai rapporti estremi dei vicoli degli abitati ad alta densità.
Le case hanno generalmente un aspetto uniforme pur nel ragionevole e controllato variare dei materiali e dei colori, dei portali di ingresso, delle zoccolature o dei portici, delle finestre, delle comici o delle linee di gronda. Solo talvolta queste ordinate sequenze sono interrotte da un evento eccezionale come una casa patrizia, un giardino, un palazzo o una chiesa. Di tanto in tanto queste strade si aprono su una piazza, inquadrano un monumento, costeggiano un parco o un fiume, si infilano su un ponte o si concludono in una scalinata.
Stiamo camminando in una di queste strade e d'improvviso siamo colpiti da una stonatura violenta. Qualcosa strappa quel tessuto spesso, fatto di trame secolari e pur così contemporaneo e vitale e vi sostituisce una pezza artificiale, estranea, incapace di attecchire o di cicatrizzarsi.
E' un edificio «moderno». Non necessariamente volgare, forse soltanto banale o addirittura notevole, esso parla una lingua incomprensibile alla città e ai suoi cittadini. Ciò non è, beninteso, di tutti gli edifici moderni o contemporanei, ma è vero per una gran parte di essi e qui sta il nocciolo del problema.
Fino all'irrompere del Moderno, difficilmente poteva essere concepito un edificio volgare (se si escludono i pochi decenni che lo hanno preceduto), mentre gli edifici banali o minori, ben lontani dall'alterare la città, ne costituivano anzi il tessuto portante e connettivo; ma qualcosa di singolare è successo tra le due grandi guerre di questo secolo.
Sull'onda delle avanguardie che ad opera di una élite di intellettuali hanno scosso il mondo delle arti durante quei due decenni, l'astrattismo - mutuato dalle arti figurative - ha contagiato la ricerca e la pratica della composizione architettonica. Inizialmente esso ha prestato un valido sostegno alle esigenze di chiarezza, razionalità e innovazione, poste gli architetti dalla rivoluzione industriale e dall'usura del linguaggio tradizionale. Ma favorito dalla sua ingannevole universalità e semplicità, il virus dell'astrattismo si è diffuso ed ha attecchito nei tessuti più deboli, prima nell'ecumenismo farisaico dell'International Style e poi a macchia d'olio in una sciatta e avvilente pratica quotidiana dell'edilizia corrente.
Ritorniamo ora nelle nostre strade e cerchiamo di capire, di guardare oltre il velo dell'abitudine.

Da una parte abbiamo case con zoccolature che proteggono e raccordano l'edificio con la strada; con portali che inquadrano e rappresentano la soglia, il delicato passaggio tra suolo pubblico e privato; case con finestre variamente distanziate e proporzionate come comici che mediano e affacciano reciprocamente, con il sapiente dosaggio di scuri, tende, vetri e griglie, l'interno delle stanze con l'esterno della città, altrimenti separati da un solido muro; case con balconi, loggiati e verande che interpretano ancora e differenziano questo già ricco sistema di rapporti; case con cornici e cornicioni infine a stratificare significativamente i vari livelli di abitazione e a concludere la composizione con una provvidenziale protezione dalle intemperie. Dall'altra parte invece molto spesso la casa «moderna» è definita da una pura superficie, la facciata, che è un luogo, come già il foglio di carta che è servito per disegnarla, di composizioni grafiche astratte. Astratte rispetto alle procedure costruttive, astratte rispetto ai ricchi codici materiali della città e dell'abitare che non possono essere cancellati con nessun manifesto o movimento «d'avanguardia», e tanto meno con la irresponsabile e furbesca faciloneria dei peones del «moderno».
E' inutile descrivere quello che tutti conosciamo, il repertorio di cialtronerie derivate dal lessico dell'avanguardia moderna, dai pilotis, dalle finestre a nastro, dalla struttura a vista, dalle griglie modulari, dal purismo antiretorico, dalle coperture piane, dalle facciate continue, dalla entusiastica ricerca del nuovo, ecc. E' inutile descrivere gli ingressi dissimulati in buco insignificante, le finestre rese irriconoscibili nella composizione di fascioni a colori alternati verticali od orizzontali, o ridicolizzate dalle composizioni di pannellucci, buchi e balconcini alternati a scacchiera, la goffaggine semplificatoria e l'imperizia costruttiva, l'uso sguaiato di colori e materiali inappropriati e l'indeterminatezza e lo spaesamento tipologico.
E' inutile, ma occorre ricordare che da mezzo secolo, in tutto il mondo occidentale, in quello ad esso assimilato o in quello da esso soltanto contaminato, questo è stato e continua ad essere, con maggiore o minore incidenza, il modo con cui si progettano e si costruiscono non solo la gran parte dell'edilizia ordinaria, ma anche una buona parte degli edifici importanti e molti monumenti. Basti pensare a ciò che è avvenuto e ancora avviene nella «civilissima» Italia. La situazione peraltro non è certo migliorata dopo che una lucida critica dell'astrattismo nel «moderno» ha scatenato un'ondata di riflusso. Ai livelli più bassi e periferici ciò purtroppo non ha significato un ripensamento ma soltanto la sostituzione o l'integrazione del vecchio armamentario «moderno», con la nuova paccottiglia «postmoderna». Non resta ora che attendere gli immancabili effetti della volgarizzazione delle ultime avanguardie decostruttiviste e del rinato interesse per il tardo moderno degli anni Cinquanta.
Al di là delle tonificanti sperimentazioni e delle realizzazioni esemplari degli architetti di talento, il Moderno in architettura dovrà fare una profonda introspezione, sbarazzarsi delle scorie dell'astrattismo e guardarsi da superficiali aggiornamenti per restare contemporaneo e diventare adulto, per riagganciare nella sua ampiezza il mondo della progettazione e della costruzione, per riprendere e continuare l'opera di tessitura e significazione della città e del territorio, al passo con le inquietanti incertezze ma anche con la sperimentata concretezza del nostro tempo.

MARIO BELLINI

domus

MONTHLY REVIEW OF ARCHITECTURE INTERIORS DESIGN ART



MARY MISS SULLA PUBLIC ART

MARK MACK, CASA A FUKUOKA

GIO PONTI: CASE ALL'ELBA

DAVID CHIPPERFIELD A KYOTO

FRANCESCO PALPACELLI: TORRE DELL'ACQUA

DESIGN: HANNES WETTSTEIN

DUE INTERNI IN BELGIO

ITINERARIO: SERT E BARCELLONA

NUMERO 732

NOVEMBRE 1991

Domus, rivista fondata nel 1928 da Gio Ponti

Editore/Publisher Giovanna Mazzocchi Bordone

Domus
Via Achille Grandi, 5/7 - 20089 Rozzano - Milano
Telefono (02) 824721 - Telex 313589 EDIDOM-I
Telefax (Gr. II e III CCITT), (02) 26863123 o 3498293
Servizio abbonamenti / Subscription department:
tel. (02) 57500995, telefax (02) 8255033
Editoriale Domus
Presidente: Giovanna Mazzocchi Bordone
Direttore generale / General manager:
Giuseppe Ferraris Mortarino
Direttore commerciale / Commercial manager:
Giacomo Pedersini
Direttore pubblicità / Advertisement manager:
Giuseppe Bolandrina
Promotion: Sabrina Dordoni,
Vanna Fenwick (foreign) Fax e tel.: Italy (0564) 505175
Domus Academy Edificio C1, Milano Fiori,
20090 Assago (MI), telefono (02) 82440171/8/9.
I lettori residenti all'estero per l'inoltro rapido della corrispondenza possono indirizzare a: / Domus foreign readers may want to use also the following address:
Domus Casella Postale 96, CH-6512 Giubiasco TI
Fax e tel.: Italy (0564) 505175

Distribuzione Italia / Circulation Italy
A&G Marco, Via Fortezza 27, 20126 Milano

Questo periodico è iscritto alla Federazione Italiana Editori Giornali

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

© Copyright 1928 Editoriale Domus S.p.A., Milano

Spedizione in abbonamento postale Gruppo III/70

Per ogni articolo è possibile richiedere la stampa di un quantitativo minimo di 1000 estratti. Per il preventivo di spesa rivolgersi a: Editoriale Domus, Via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano - Milano / Reprints of each article (minimum 1000 copies) may be ordered. Write for the estimate of cost to: Editoriale Domus, Via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano - Milano (Italy).
Coloro che desiderano copie arretrate della nostra rivista possono recarsi al Centro Domus, Via Manzoni 37, Milano, oppure alla nostra sede di Rozzano. È altresì possibile ricevere le copie a domicilio; basterà compilare e spedire un bollettino di c.c. postale n. 55953202 a Ufficio Vendite Editoriale Domus, Via A. Grandi 5/7, 20089 Rozzano (Milano), indicando chiaramente sulla causale i numeri desiderati. Si prega accertarsi sempre della effettiva disponibilità delle copie telefonando ai numeri (02) 82472455-82472357.
Non si effettuano spedizioni in contrassegno.

Direttore responsabile / Managing editor Mario Bellini

Assistente del direttore / Assistant to the editor Nicola Di Battista

Art director Italo Lupi

Consulente / Consultant Vittorio Magnago Lampugnani

Staff redazionale / Editorial staff Marianne Lorenz *caporedattore*
Gianmario Andreani *libri*
Maria Biamonti *rassegna e news*
Enrico Morteo *industrial design*
Ermanno Ranzani *architettura*
Pierre Restany *inviato speciale*
Marco Romanelli *interni e furniture design*
Paola Tamborini *rassegna e news*
Maria Cristina Tommasini *caposervizio rassegna e news*

Grafici / Graphic designers Giuseppe Basile *(responsabile)*
Fernanda Sarmento
Lodovico Terenzi

Segreteria Maria Grazia Baro
Valeria Bonafé, Marina Conti
Enrica Focacci

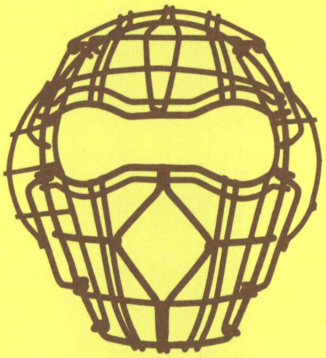
Archivio/Archive Paolo Caruso

Hanno collaborato a questo numero / Contributors to this issue: Paola Antonelli, Daniele Baroni, Ettore Bellotti, Stefano Casciani, Stefano Castagni, Roberto Cecchi, Aldo Colonetti, Anna Dell'Orto, Lucrecia Enseñat, Piero Feliso, Mario Ferrari, James Hall, Lisa Licitra Ponti, Doris Lockhart Saatchi, Antonello Monaco, Marco Mulazzani, Francesco Pagliari, Lorenzo Pellizzari, Antonietta Rossi Galleri, Joseph Rykwert, Antonino Saggio, Luigi Spinelli, Dietmar Steiner.
Fotografie di / Photographs by: Archivio Domus, Archivio Pontti, G. Arici, Richard Barnes, Mario Ciampi, Fabio Decorato, Diametro, Kate Keller/MoMA, Masará, Paolo Monti, Josef Pausch, Alberto Piovano, Studio Schott, M.E. Smith, Felix Streuli, Daniel Valance, Pieter Vlamings, Gionata Xerra.
Traduzioni a cura di / Translations by: Chris Charlesworth, Charles McMillen, Dario Moretti, Virginia Shuey-Vergani, Rodney Stringer.

Agenti regionali per la pubblicità
ABRUZZO E MOLISE: Ercole di Fiore, Via Saline Centro 159, 65013 Manna di Città Sant'Angelo (PE), telefono (085) 959450
PIEMONTE/VALLE D'AOSTA (escluse le province di Alessandria, Vercelli, Novara): Luciana Polcari, C.so Vittorio Emanuele II 100, 10121 Torino, telefono (011) 543244
VENETO, FRIULI-VG E TRENTINO/ALTO ADIGE: Nicoletta Paperetti Mannucci, Via Monte Solarolo 2, 35141 Padova, telefono (049) 8717671
EMILIA ROMAGNA E MARCHE: Pubitarget, Via delle Lame 61/A, 40124 Bologna, telefono (051) 522365
TOSCANA E UMBRIA: Futura srl, Via Buonvicini 21, 50132 Firenze, telefono (055) 573968-574396
LAZIO-CAMPANIA-CALABRIA e SICILIA: Interspazi: Lgo Anzani 19, 00153 Roma, telefono (06) 5806368

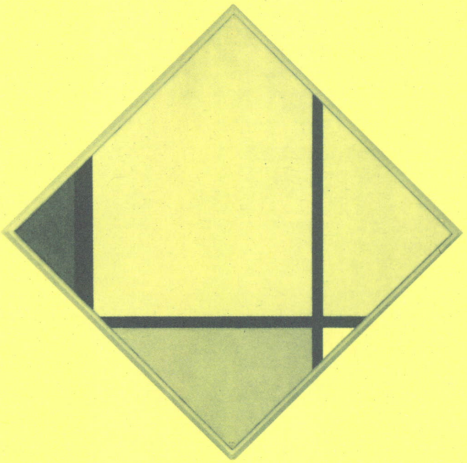
Fotoriproduzioni: Newsele srl, Ower
Fotocomposizione e titoli: News
Stampa: Meina, Carugate (Milano), Graficarta (Segrate-Milano)

NUMERO 732 — **domus** — NOVEMBRE 1991
MONTHLY REVIEW OF ARCHITECTURE INTERIORS DESIGN ART



Maschera per catcher esposta alla mostra «Modern Masks andHelmets» al MoMA (vedi pag. 12).

Autore		Titolo	Luogo	Progettista	Fotografo
Mario Bellini		II Editoriale			
	Joseph Rykwert	1 Schinkel al Victoria & Albert Museum	*Londra*		
	E.R.	4 Carlo Scarpa e Castelvecchio, una mostra a Verona			Paolo Monti
	Marco Mulazzani	5 I Celti a Palazzo Grassi	*Venezia*	Gae Aulenti	Arici/Smith
	LLP	8 È successo a Praga alla mostra di Paladino al Castello			Salvatore Licitra
		10 Negozio	*Alessandria*	Paolo Giordano	Fabio Decorato
	Paola Antonelli	12 Caschi e maschere al MoMA	*New York*		Kate Keller
	Dietmar Steiner	14 Il quartiere museo di Vienna		Ortner Architekten	Josef Pausch
Mary Miss		17 L'invasione del territorio. Riflessioni sul ruolo e le competenze dell'arte pubblica			
Enrico Morteo		25 Case di abitazione	*Fukuoka*	Mark Mack	Richard Barnes
Doris Lockhart Saatchi		38 TAK Design Centre	*Kyoto*	David Chipperfield	Alberto Piovano
E.M.		48 Centro idrico polivalente Acea	*Roma*	Francesco Palpacelli	Roberto Bossaglia
Stefano Casciani		54 Due interni	*Knokke*	C. Bataille/P. Ibens	Pieter Vlamings
M.R./S.C./M.F.		62 Case a Capo Perla	*Isola d'Elba*	Gio Ponti	Mario Ciampi
Marco Romanelli		70 Progetti tra il 1982 e il 1992		Hannes Wettstein	
E.M.		76 Proiettori Emanon/Erco		Roy Fleetwood	
		V Libri/Books			
L. Enseñat/A. Monaco		XI Itinerario Domus 73: Sert e Barcellona			
		XVII Calendario dei concorsi, dei congressi e delle mostre di architettura, design, arte			
Rassegna		Esterni urbani e residenziali			
In copertina		Mark Mack, Case d'abitazione a Fukuoka, particolare. Foto Richard Barnes			



THE ABSTRACT VIRUS

We are walking through the streets of the historic centre of an Italian or, if you like, a European city. The streets are straight, more often gently curved and sometimes even twisting. Their width and height vary from the broad, less frequent, monumental avenues, to the measured proportions of quarters planned in more ancient times, up to the extreme ratios of densely populated alleys.

The houses are generally uniform in appearance, albeit in their reasonable and controlled variation of materials and colours, front entrances, plinths, porticoes, windows, cornices or eaves. Only occasionally are these orderly sequences interrupted by some exceptional event such as a patrician home, a garden, a mansion or a church. Every now and again these streets will open onto a square, surround a monument, skirt round a park or river, lead across a bridge or conclude in a flight of steps.

We are walking down one of these streets when suddenly we are hit by a violently false note. Something has torn that thick fabric, woven in the course of centuries yet so contemporary and alive. In that unexpected gash, history is interrupted and an artificial, extraneous patch has appeared, incapable of taking root or cicatrizing.

It is a «modern» building. Not necessarily vulgar, but also just ordinary or even remarkable, it speaks a language incomprehensible to the city and its inhabitants. Of course this does not apply to all modern or contemporary buildings, but it is true of a large number of them; and that is the crux of the matter.

Until the outbreak of the Modern, a building could only with difficulty be conceived of as vulgar (except during the few decades that preceded modernism), whereas the ordinary or minor buildings, far from altering the city, constituted on the contrary its bearing and connecting tissue. But something important happened between the two world wars of this century.

Borne on the wave of avant-gardes whose narrow elite of intellectuals shooks the world of the arts in those two decades, abstraction – borrowed from the figurative arts – contaminated the research into and the practice of architectural composition. Initially it lent a useful hand to the necessities of clarity, rationality and innovation posed to architects by the industrial revolution and by an outworn traditional idiom. But, aided by its deceptive universality and simplicity, the virus of abstraction spread and thrived in the weaker tissues, first in the pharisaic ecumenicism of the international style and then, like an oil slick, in the slovenly and demoralizing everyday practice of common building.

Let us now return to our streets and try to understand, to look beyond the veil of habitat.

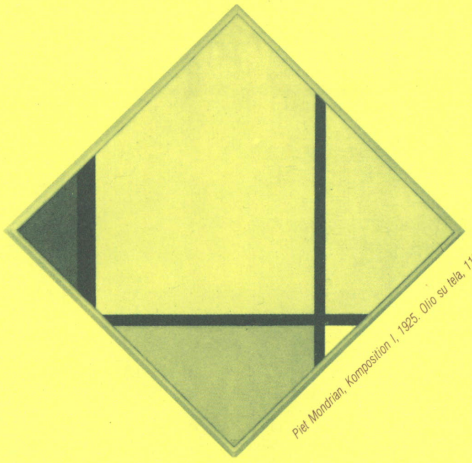
On the one hand we have houses with plinths that protect and connect the building to the street; with front entrances that frame and represent its threshold, the delicate passage from public to private ground; houses with variously spaced and proportioned windows like frames facing inwards and outwards and reciprocally interposed, with the skilful measure of shutters, curtains, glass panes and grilles, between the rooms inside and the city outside, otherwise separated by a solid wall; with balconies, loggias and verandas that again interpret and differentiate this already rich system of relationships; houses with string courses and cornices, to stratify significantly the various levels of living and to conclude the composition with a providential protection against the elements.

On the other hand, very often the «modern» house is defined by a pure surface, the facade; a place, as was the sheet of paper used for its design, of abstract graphic compositions. Abstract compared to the construction processes, abstract compared to the rich material codes of the city and of living, that cannot be erased by any «avant-garde» manifesto or movement and still less by the irresponsible and crafty carelessness of the peons of «modernity».

There is no point in describing what we all know, the repertory of slovenlines derived from that of the modern avant-garde, from the pilotis*, the ribbon fenestration, the unfaced frame, the modular grids, the antirhetorical purism, the flat roofs, the continuous fronts, the eager search for novelty, etc. There is no point in describing the entrances dissembled as insignificant holes, the windows rendered unrecognizable in the composition of alternate vertical or horizontal coloured strips, or ridiculed by the compositions of panels, holes and balconies in chessboard patterns, the simplifying clumsiness and the unskilled construction, the rude use of colours and inappropriate materials, the indeterminateness and the typological displacement. There is no point, but it must be remembered that for half a century, throughout the western world, in the world assimilated to it or only contaminated by it, this has been, with a greater or lesser impact, the manner in which not only the majority of ordinary building, but of a good many important buildings too, and of numerous monuments, have been designed and built. One need only think of what is still happening in the «highly civilised» land of Italy.*

The situation moreover has certainly got no better since a lucid criticism of abstraction in the «modern» set off a backwash. At the lowest and most outlying levels this has unfortunately not meant a rethinking, but only the substitution or integration of the old «modern» weaponry with new «postmodern» shoddy goods. It now only remains to await the effects, already harbingered, of the latest deconstructivist avant-gardes and of the renewed interest in the late-modern of the 1950s.

Aside from the invigorating experimentation and exemplary achievements of the few architects of talent, the Modern in architecture will need to conduct a deep introspection, to shake off the dross of abstraction and avant-gardist protagonism if it is to stay contemporary and to attain adulthood, to reconnect in all its fullness the wide world of design and construction, to take up and continue the task of weaving and giving meaning to town and country, in step with the disquieting uncertainties but also with the proven concreteness of our time.



Piet Mondrian, Komposition I, 1925. Olio su tela 112 × 112 cm. Kunsthaus Zürich.

IL VIRUS ASTRATTO

Stiamo camminando nelle strade del centro storico di una città italiana o, se vogliamo, di una città europea. Le strade sono rettiline, più spesso dolcemente arcuate e talvolta addirittura contorte. La larghezza e l'altezza variano dagli ampi tracciati monumentali, meno frequenti, alle misurate proporzioni dei quartieri di più antico impianto, fino ai rapporti estremi dei vicoli degli abitati ad alta densità.

Le case hanno generalmente un aspetto uniforme pur nel ragionevole e controllato variare dei materiali e dei colori, dei portali di ingresso, delle zoccolature o dei portici, delle finestre, delle cornici o delle linee di gronda. Solo talvolta queste ordinate sequenze sono interrotte da un evento eccezionale come una casa patrizia, un giardino, un palazzo o una chiesa. Di tanto in tanto queste strade si aprono su una piazza, inquadrano un monumento, costeggiano un parco o un fiume, si infilano su un ponte o si concludono in una scalinata.

Stiamo camminando in una di queste strade e d'improvviso siamo colpiti da una stonatura violenta. Qualcosa strappa quel tessuto spesso, fatto di trame secolari e pur così contemporaneo e vitale e vi sostituisce una pezza artificiale, estranea, incapace di attecchire o di cicatrizzarsi.

È un edificio «moderno». Non necessariamente volgare, forse soltanto banale o addirittura notevole, esso parla una lingua incomprensibile alla città e ai suoi cittadini. Ciò non è, beninteso, di tutti gli edifici moderni o contemporanei, ma è vero per una gran parte di essi e qui sta il nocciolo del problema.

Fino all'irrompere del Moderno, difficilmente poteva essere concepito un edificio volgare (se si escludono i pochi decenni che lo hanno preceduto), mentre gli edifici banali o minori, ben lontani dall'alterare la città, ne costituivano anzi il tessuto portante e connettivo; ma qualcosa di singolare è successo tra le due grandi guerre di questo secolo.

Sull'onda delle avanguardie che ad opera di una élite di intellettuali hanno scosso il mondo delle arti durante quei due decenni, l'astrattismo – mutuato dalle arti figurative – ha contagiato la ricerca e la pratica della composizione architettonica. Inizialmente esso ha prestato un valido sostegno alle esigenze di chiarezza, razionalità e innovazione, poste gli architetti dalla rivoluzione industriale e dall'usura del linguaggio tradizionale. Ma favorito dalla sua ingannevole universalità e semplicità, il virus dell'astrattismo si è diffuso ed ha attecchito nei tessuti più deboli, prima nell'ecumenismo farisaico dell'International Style e poi a macchia d'olio in una sciatta e avvilente pratica quotidiana dell'edilizia corrente.

Ritorniamo ora nelle nostre strade e cerchiamo di capire, di guardare oltre il velo dell'abitudine.

Da una parte abbiamo case con zoccolature che proteggono e raccordano l'edificio con la strada; con portali che inquadrano e rappresentano la soglia, il delicato passaggio tra suolo pubblico e privato; case con finestre variamente distanziate e proporzionate come cornici che mediano e affacciano reciprocamente, con il sapiente dosaggio di scuri, tende, vetri e griglie, l'interno delle stanze con l'esterno della città, altrimenti separati da un solido muro; case con balconi, loggiati e verande che interpretano ancora e differenziano questo già ricco sistema di rapporti; case con cornici e cornicioni infine a stratificare significativamente i vari livelli di abitazione e a concludere la composizione con una provvidenziale protezione dalle intemperie.

Dall'altra parte invece molto spesso la casa «moderna» è definita da una pura superficie, la facciata, che è un luogo, come già il foglio di carta che è servito per disegnarla, di composizioni grafiche astratte. Astratte rispetto alle procedure costruttive, astratte rispetto ai ricchi codici materiali della città e dell'abitare che non possono essere cancellati con nessun manifesto o movimento «d'avanguardia», e tantomeno con la irresponsabile e furbesca faciloneria dei peones del «moderno».

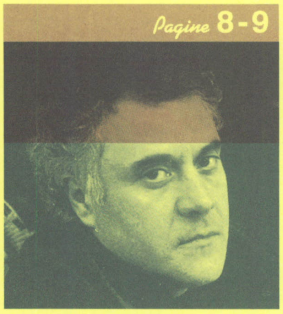
È inutile descrivere quello che tutti conosciamo, il repertorio di cialtronerie derivate dal lessico dell'avanguardia moderna, dai pilotis, dalle finestre a nastro, dalla struttura a vista, dalle griglie modulari, dal purismo antiretorico, dalle coperture piane, dalle facciate continue, dalla entusiastica ricerca del nuovo, ecc. È inutile descrivere gli ingressi dissimulati in buco insignificante, le finestre rese irriconoscibili nella composizione di fascioni a colori alternati verticali od orizzontali, o ridicolizzate dalle composizioni di pannellucci, buchi e balconcini alternati a scacchiera, la goffaggine semplificatoria e l'imperizia costruttiva, l'uso sguaiato di colori e materiali inappropriati e l'indeterminatezza e lo spaesamento tipologico.

È inutile, ma occorre ricordare che da mezzo secolo, in tutto il mondo occidentale, in quello ad esso assimilato o in quello da esso soltanto contaminato, questo è stato e continua ad essere, con maggiore o minore incidenza, il modo con cui si progettano e si costruiscono non solo la gran parte dell'edilizia ordinaria, ma anche una buona parte degli edifici importanti e molti monumenti. Basti pensare a ciò che è avvenuto e ancora avviene nella «civilissima» Italia.

La situazione peraltro non è certo migliorata dopo che una lucida critica dell'astrattismo nel «moderno» ha scatenato un'ondata di riflusso. Ai livelli più bassi e periferici ciò purtroppo non ha significato un ripensamento ma soltanto la sostituzione o l'integrazione del vecchio armamentario «moderno» con la nuova paccottiglia «postmoderna». Non resta ora che attendere gli immancabili effetti della volgarizzazione delle ultime avanguardie decostruttiviste e del rinato interesse per il tardo moderno degli anni Cinquanta.

Al di là delle tonificanti sperimentazioni e delle realizzazioni esemplari degli architetti di talento, il Moderno in architettura dovrà fare una profonda introspezione, sbarazzarsi delle scorie dell'astrattismo e guardarsi da superficiali aggiornamenti per restare contemporaneo e diventare adulto, per riagganciare nella sua ampiezza il mondo della progettazione e della costruzione, per riprendere e continuare l'opera di tessitura e significazione della città e del territorio, al passo con le inquietanti incertezze ma anche con la sperimentata concretezza del nostro tempo.

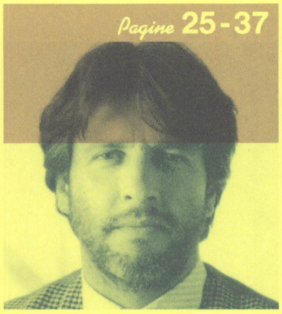
MARIO BELLINI



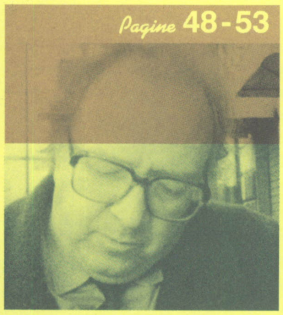
Mimmo Paladino
nato a Paduli (Benevento) nel 1948, vive e lavora a Milano e a Paduli. Già prima del 1980 – l'anno di «Aperto '80» alla Biennale di Venezia, e delle tre mostre dei 7 (Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Ontani, Tatafiore) alla Kunsthalle di Amsterdam – le personali di Paladino sono tanto in Europa (a Monaco da Tanit, a Colonia da Maenz) quanto in Italia, con gallerie – quali Amelio a Napoli, Toselli a Milano, Mazzoli a Modena – che seguiranno Paladino negli anni. Come farà nell'83 Sperone, a Roma e poi a New York (Sperone Westwater). E come faranno in Europa gallerie quali Thomas, Schellmann e Klüser, Bernd Klüser di Monaco, le Waddington Galleries di Londra, Ropac di Salisburgo. Paladino ha esposto a Oslo (Kunstnernes Hus, '85) e a Tokyo (Fuji Television Gallery, '87), e ora a Praga (al Castello, '91). Da Bonito Oliva a Kuspit, molti gli interventi critici sul suo lavoro. *Domus* pubblica Paladino del 1978.

Paolo Giordano
nasce a Napoli nel 1956 dove, nel 1982, si laurea. Svolge attività didattica e di ricerca presso il Dipartimento di Progettazione Urbana della Facoltà di Architettura di Napoli. Docente ai Seminari di Mantova nel 1985, 1986, 1987. Dal 1988 è Dottore di Ricerca con la tesi «Ferdinando Fuga e Napoli: il disegno di una utopia sociale». Nel 1989 è stato assistente al corso di «Architettura della città» presso la Scuola di Specializzazione in Progettazione Urbana di Napoli. Negli anni 1989-90-91 coordina i seminari internazionali di progettazione «Napoli architettura e città». È autore di «Napoli» guida d'architettura moderna di prossima pubblicazione.

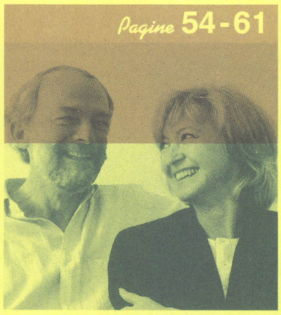
Ortner & Ortner
Laurids O. nasce a Linz nel 1941, studia architettura alla Technische Universität di Vienna, diplomandosi nel 1965. È uno dei fondatori del gruppo di architetti, designer e artisti Haus-Rucker-Co di Vienna. Nel 1970 si trasferisce a Düsseldorf dove apre uno studio insieme a Günter Zamp Kelp e al fratello Manfred. Dal 1976 al 1987 è docente presso la Hochschule für Künstlerische und Industrielle Gestaltung a Linz. Fonda nel 1977 insieme a Helmuth Gsöllpointner l'Österreichisches Institut für Visuelle Gestaltung di Linz di cui è direttore sino al 1981. Nel 1987 viene chiamato alla cattedra di architettura dell'Accademia d'Arte di Düsseldorf. Nel 1987 fonda lo studio Ortner Architekten a Düsseldorf. Nel 1990 risulta vincitore del concorso Museumsquartier di Vienna e fonda con il fratello Manfred lo studio Ortner & Ortner. Manfred O. nasce a Linz nel 1943, studia pittura all'Akademie der bildenden Künste e Storia all'Università di Vienna. Nel 1971 segue il fratello a Düsseldorf. Nel 1985-86 è docente di disegno industriale al Politecnico di Eindhoven. Progetti e realizzazioni in Germania (Kassel, Wuppertal, Berlino, Bonn, Mannheim) e Austria (Linz, Waidhofen, Vienna).



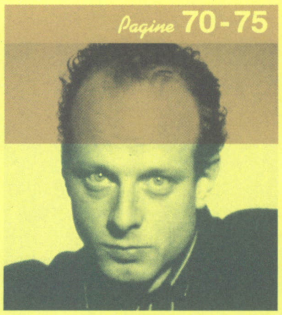
Mark Mack
nasce a Judenburg (Austria) nel 1949. Studia all'Akademie der bildenden Künste, lavorando nel contempo nello studio Steiger und Partner di Zurigo e l'Atelier Hollein a Vienna. Laureato, si trasferisce negli USA, dove ha occasione di lavorare per Haus-Rucker-Co ed Emilio Ambasz. Dal 1976 vive a San Francisco; fonda la Western Addition, uno studio di architettura; si associa, nel 1978, con Andrew Batey (Batey & Mack); è, nel 1980, uno dei fondatori del Archetype Magazine, che dirige. Nel 1984 apre uno studio in proprio, MACK; dal 1986 è professore associato di architettura alla University of California di Berkeley. Costruisce in Giappone, Europa e negli Stati Uniti: si ricordano il progetto di Fukuoka, un parco con centro culturale a San Francisco, numerose residenze unifamiliari nella San Francisco Bay Area, il progetto vincitore di un Centro d'arte per bambini a Los Angeles.



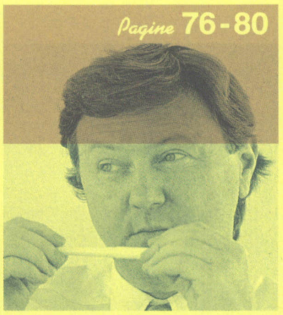
Francesco Palpacelli
si laurea nel 1954 presso la Facoltà di Roma, città dove vive e lavora. Al termine degli studi svolge attività didattica con Adalberto Libera e Ludovico Quaroni e collabora professionalmente con Giuseppe Vaccaro, Bruno Zevi e Carlo Scarpa. Attualmente regge la cattedra di urbanistica, modellistica e design all'Accademia di Belle Arti di cui è vicedirettore. Tra i suoi progetti ricordiamo il Centro Idrico Acea del 1958, il Museo Etrusco di La Spezia 1956 (non costruito), con G. Vaccaro quartieri IACP e INA Casa a Roma e Bologna, la sede della Cassarisparmio di piazza Cavour a Roma. Per due volte ha ricevuto il premio IN-Arch, nel 1956 e nel 1989. Vincitore del concorso nazionale per il Centro Teatrale e Musicale del Friuli-Venezia Giulia del 1974, ne segue ora la costruzione.



Claire Bataille e Paul Ibens
C. Bataille nasce 1940; P. Ibens nel 1939. Architetti entrambi, lavorano indipendentemente fino al 1968, anno in cui si associano nello studio Bataille-Ibens Design, con sede ad Anversa. Lo studio è specializzato nell'architettura d'interni (uffici, abitazioni, negozi) ma è ugualmente attivo nella progettazione e nella realizzazione di edifici pubblici e privati. Per la loro attività congiunta come designer di mobili, già nel 1963 Bataille e Ibens ricevono il premio «Daily Mirror» da una giuria composta, fra gli altri, da Charles Earnes, Arne Jacobsen e John Reid. Dal 1970 Paul Ibens insegna progettazione al Nationaal Institut voor Bouwkunst en Stedebouw.



Hannes Wettstein
nasce nel 1958 ad Ascona. Dal 1982 esercita la libera professione a Zurigo. Nel 1989 fonda l'edizione «Diesseits» di oggetti e pezzi d'arredo in serie limitata. Dallo stesso anno è socio dell'agenzia di design Eclat. Dal 1991 è docente presso l'ETH di Zurigo. Progetta e realizza negozi (Pink Flamingo a Zurigo, Berna e Erlenbach, Folio-Books and Looks e Ampère a Zurigo, Grandi Magazzini Globus), bar (Stising a Brema, Aura a Heidelberg, Cel'a'Xaxa, Kekseksa e Suac a Zurigo) e spazi pubblici; disegna orologi (Teuscher/Grenchen), occhiali (Nomis per Team-Optik), lampade (Belux), maniglie (per Kleis/RDS Italia), tappeti (per Sigrid Wylach) e mobili (per Baleri Italia e Diesseits). Dal settembre di quest'anno ha uno studio personale a Zurigo.



Roy Fleetwood
nasce nel 1946. Studia architettura a Liverpool e Roma. Dal 1973 al 1986 lavora prima nello studio ABK Architects a Londra e poi presso gli Foster Associates che lo incaricano della direzione dei lavori della Hong Kong and Shanghai Bank a Hong Kong. Nel 1986 apre uno studio a Cambridge, l'Office for Design and Strategy.

DOMUS N.732 - NOVEMBER 1991

"THE ABSTRACT VIRUS"

We are walking through the streets of the historic center of an Italian or, if you like, a European city. The streets are straight, more often gently curved and sometimes even twisting. Their width and height vary from the broad, less frequent, monumental avenues, to the measured proportions of quarters planned in more ancient times, up to the extreme ratios of densely populated alleys. The houses are generally uniform in appearance, albeit in their reasonable and controlled variation of materials and colors, front entrances, plinths, porticoes, windows, cornices or eaves. Only occasionally are these orderly sequences interrupted by some exceptional event such as a patrician home, a garden, a mansion or a church. Every now and again these streets will open onto a square, surround a monument, skirt round a park or river, lead across a bridge or conclude in a flight of steps.

We are walking down one of these streets when suddenly we are hit by a violently false note. Something has torn that thick fabric, woven in the course of centuries yet so contemporary and alive. In that unexpected gash, history is interrupted and an artificial, extraneous patch has appeared, incapable of taking root or cicatrizing. It is a "modern" building. Not necessarily vulgar, but also just ordinary or even remarkable, it speaks a language incomprehensible to the city and its inhabitants. Of course this does not apply to all modern or contemporary buildings, but it is true of a large number of them; and that is the crux of the matter.

Until the outbreak of the Modern, a building could only with difficulty be conceived of as vulgar (except during the few decades that preceded modernism), whereas the ordinary or minor buildings, far from altering the city, constituted on the contrary its bearing and connecting tissue. But something important happened between the two world wars of this century.

Borne on the wave of avant-gardes whose narrow elite of intellectuals shook the world of the arts in those two decades, abstraction - borrowed from the figurative arts - contaminated the research into and the practice of architectural composition. Initially it lent a useful hand to the necessities of clarity, rationality and innovation posed to architects by the industrial revolution and by an outworn traditional idiom. But, aided by its deceptive universality and simplicity, the virus of abstraction spread and thrived in the weaker tissues, first in the pharisaic ecumenism of the international style and then, like an oil slick, in the slovenly and demoralizing everyday practice of common building.

Let us now return to our streets and try to understand, to look beyond the veil of habitat.

On the one hand we have houses with plinths that protect and connect the building to the street; with front entrances that frame and represent its threshold, the delicate passage from public to private ground; houses with variously spaced and proportioned windows like frames facing inwards and outwards and reciprocally

interposed, with the skilful measure of shutters, curtains, glass panes and grilles, between the rooms inside and the city outside, otherwise separated by a solid wall; with balconies, loggias and verandas that again interpret and differentiate this already rich system of relationships; houses with string courses and cornices, to stratify significantly the various levels of living and to conclude the composition with a providential protection against the elements.
On the other hand, very often the "modern" house is defined by a pure surface, the facade; a place, as was the sheet of paper used for its design, of abstract graphic compositions. Abstract compared to the construction processes, abstract compared to the rich material codes of the city and of living, that cannot be erased by any "avant-garde" manifesto or movement and still less by irresponsible and crafty carelessness of the peons of "modernity".
There is no point in describing what we all know, the repertory of slovenliness derives from that of the modern avant-garde, from the pilotis, the ribbon fenestration, the unfaced frame, the modular grids, the anti-rhetorical purism, the flat roofs, the continuous fronts, the eager search for novelty, etc. There is no point in describing the entrances dissembled as insignificant holes, the windows rendered unrecognizable in the composition of alternate vertical or horizontal colored strips, or ridiculed by the compositions of panels, holes and balconies in chessboard patterns, the simplifying clumsiness and the unskilled construction, the rude use of colors and inappropriate materials, the indeterminateness and the typological displacement.
There is no point, but it must be remembered that for half a century, throughout the western world, in the world assimilated to it or only contaminated by it, this has been, with a greater or lesser impact, the manner in which not only the majority of ordinary building, but of a good many important buildings too, and of numerous monuments, have been designed and built. One need think of what is still happening in the "highly civilized" land of Italy.
The situation moreover has certainly got no better since a lucid criticism of abstraction in the "modern" weaponry with new "postmodern" shoddy goods. It now only remains to await the effects, already harbingered, of the latest deconstructionist avant-gardes and of the renewed interest in the late-modern of the 1950s. Aside from the invigorating experimentation and exemplary achievements of the few architects of talent, the Modern in architecture will need to conduct a deep introspection, to shake off the dross of abstraction and avant-gardism protagonism if it is to stay contemporary and to attain adulthood, to reconnect in all its fullness the wide world of design and construction, to take up and continue the task of weaving and giving meaning to town and country, in step with the disquieting uncertainties but also with the proven concreteness of our time.