Zeitschrift: Archi : rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica = Swiss review of architecture, engineering and urban planning

Herausgeber: Società Svizzera Ingegneri e Architetti

Band: - (1999)

Heft: 3

Artikel: XII Triennale di Milano 1964 : un ambiente fisico comunicativo

Autor: Gregotti, Vittorio

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-131672

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

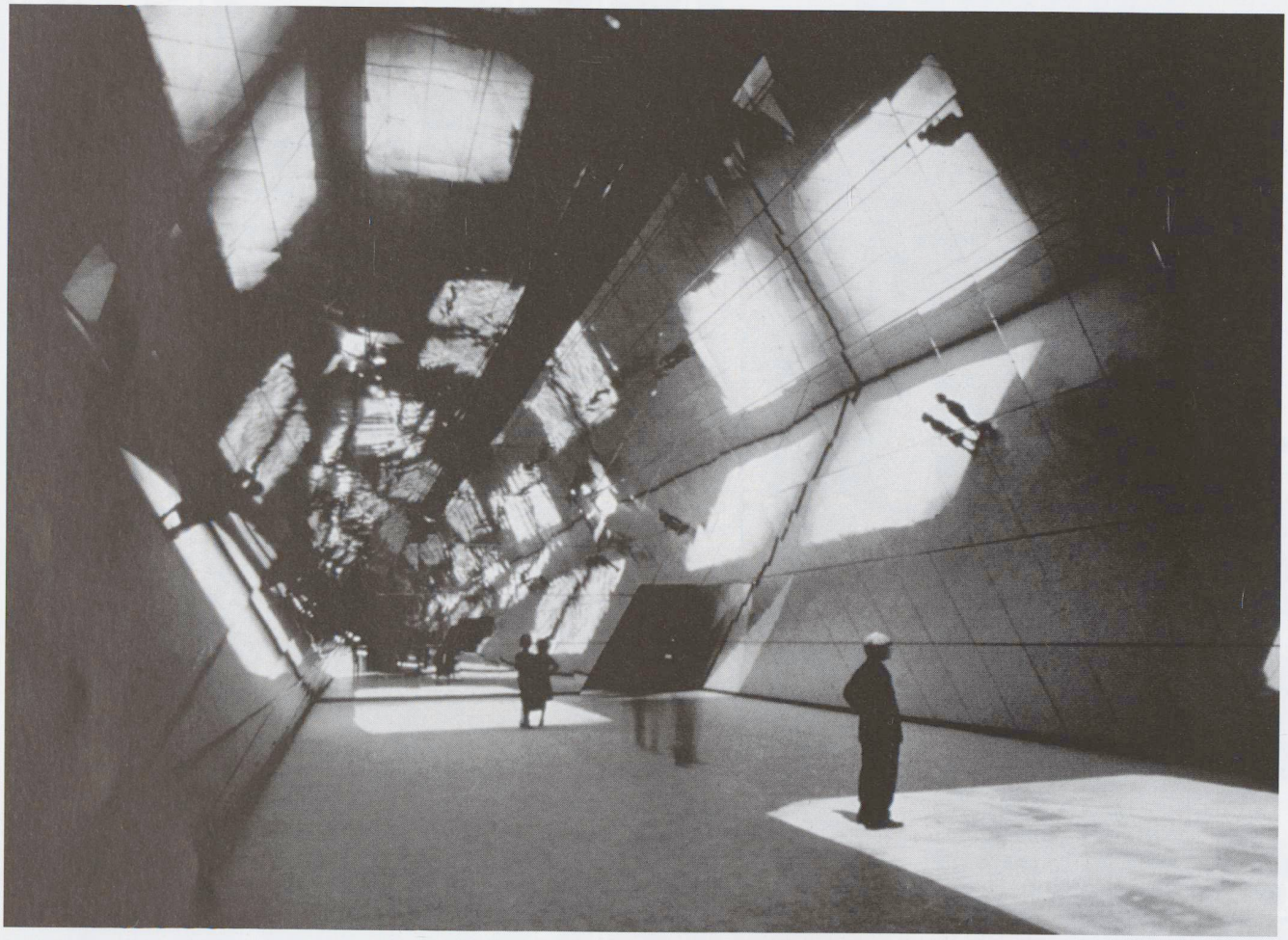
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

XIII Triennale di Milano 1964

Un ambiente fisico comunicativo

testo di Vittorio Gregotti

progetto di Luciano Berio, Peppo Brivio, Umberto Eco, Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, Massimo Vignelli



Sala del caleidoscopio, veduta (foto Ugo Mulas)

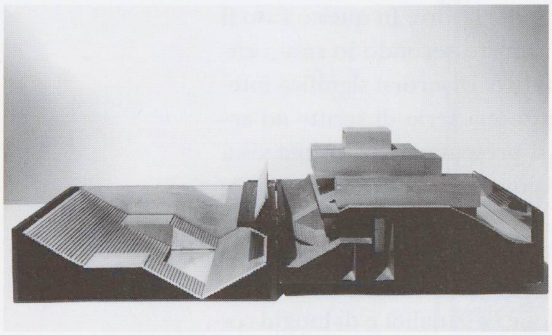
Sono passati più di trent'anni dalla realizzazione della sezione introduttiva della XIII Triennale: un tempo sufficiente per poter ricollocare quell'evento nella storia dell'architettura contemporanea e nella cronaca della successione dei nostri progetti.

Vi erano, mi pare, a quel tempo tre riferimenti principali alla costruzione di quel progetto: il primo, e forse il più rilevante in quel momento, era costituito dalle discussioni che percorrevano le riunioni del Gruppo 63 (e, dietro di esso, del Gruppo 47 tedesco), discussioni alle quali, unico architetto, partecipavo con continuità anche a causa della frequentazione che mi legava da qualche anno a molti di loro. Discussioni che riguardavano i temi del rapporto tra ideologia e linguaggio, di ribellione alle varie forme del realismo, di interesse per Viktor Šklovskij e il formalismo russo, di ridiscussione del ruolo dell'avanguardia rispetto al pensiero politico.

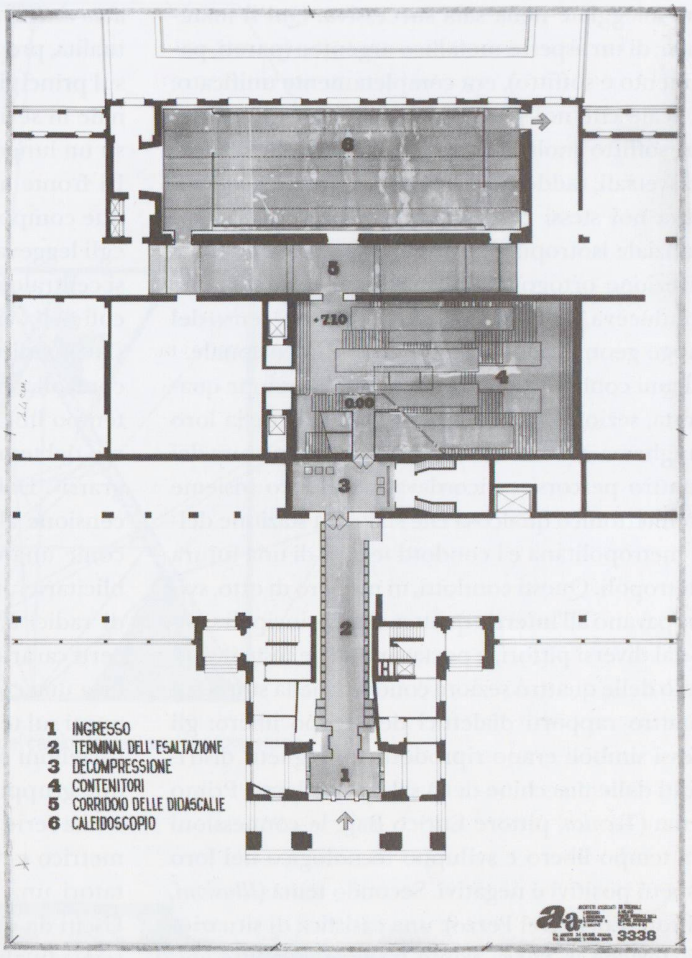
Se la società italiana era in quegli anni alla scoperta del mondo del consumo e di quello dei media, ciò aveva messo in atto una serie di sospetti ideologici nei confronti delle prospettive di trasformazione che cominciavano a muoversi ai margini del pensiero critico marxista in senso più radicale.

Il secondo riferimento riguardava le cose che si muovevano da qualche anno all'interno del mondo dell'architettura e della visualità in generale: l'influenza degli architetti inglesi, soprattutto quelli che avevano prodotto qualche anno prima la mostra «This is Tomorrow», e, dopo di loro, dei gruppi che facevano capo alla rivista «Uppercase», delle esperienze di Richard Hamilton, prima ancora che di quelle dei primi *pop* americani.
Erano gli ultimi anni in cui il tema dell'esposizione manteneva ancora, rispetto ad altri strumenti comunicativi, una condizione di luogo sperimentale di avanguardia, non ancora sommerso dalla comunicazione televisiva e multimediale ma in qualche modo premonitore delle loro possibilità. Rompere i confini disciplinari secondo le tradizioni della prima avanguardia, aprirsi a una più diretta relazione con altri linguaggi ed esperimenti visivi, musicali, letterari, costruire un ambiente capace di una comunicazione globale, tutto questo faceva parte di un aspetto importante della tradizione del moderno e persino, più da lontano, della tradizione della *Gesamtkunstwerk* su cui si poteva lavorare e che poteva essere portata in primo piano anche per l'architettura. Conseguenza di tutto questo era anche il desiderio di sperimentare i limiti del territorio specifico dell'architettura, di considerare quindi i problemi della specificità della sua pratica artistica quali contenuti preminenti del fare, provandone anche i limiti, le capacità narrative di costruzione di vero racconto o, se si vuole, della sua messa in scena.
Se gli aspetti di rappresentazione che per secoli avevano guidato l'architettura erano stati messi in discussione dalla crisi di ogni referente, era forse possibile restituirle significato comunicativo al di là della riflessione sulla sua struttura, tentando le strade di un'espressione narrativa e allegorica. Un esperimento che venticinque anni più tardi avrebbe condotto verso un ingiustificato e generalizzato gusto per lo sconfinamento, persino a un desiderio di distruzione della specificità stessa del corpo disciplinare. Ma proprio perché il progetto è dialogo con le condizioni, dialogo critico intendo, il suo carattere non può essere aleatorio, deve costituirsi con la propria identità come un elemento del dialogo stesso, altrimenti niente è più riconoscibile e il dialogo si trasforma in un informe, sfuocato, indistinguibile insieme. E questo tema dell'identità dialogante delle discipline costituì uno degli elementi più importanti delle discussioni preparatorie della sezione introduttiva della XIII Triennale.
Questa sembra essere una contraddizione che investe anche nei nostri anni quasi tutta la critica di architettura: e proprio là dove essa si fa più interessante. Sembra che si possano evocare le questioni centrali di significato e di fondamento dell'architettura solo parlando d'altro, e pensando questa disciplina attraverso una perifrasi retorica. Alla fine ci si trova di fronte a un ampio spazio vuoto, a un taglio netto, quando si vuole far «discendere» questa materia dentro l'architettura o peggio, far discendere l'architettura da questi materiali. Questo vuoto è il luogo delle trasposizioni abusive, meccaniche o del tutto metaforiche, dove le deduzioni si rivelano ingenue, dove tra la complessità delle riflessioni e la complessità dell'architettura non si riesce a trovare alcuna corrispondenza. Eppure da quegli anni lo sguardo dell'architettura si alimenta sempre più delle condizioni e delle esperienze non solo dirette della realtà ma anche di quelle ritrasmesse dalle elaborazioni delle altre discipline creative; anzi, queste sembrano aver costituito uno schermo tra noi e la realtà empirica.
Manfredo Tafuri avrebbe probabilmente detto che questo avviene quando si separa critica e storia, quando cioè invece di chiedersi dove è il mondo nell'opera ci si chiede solo dove è l'arte nell'opera. Ma sembra che ciò risulti oggi inevitabile.
Il terzo riferimento a cui guardammo negli anni della XIII Triennale riguardava più strettamente le ricerche specifiche intorno al tema dell'ambiente fisico, dell'estensione del territorio dell'architettura molto al di là dell'edilizia, all'insieme del mondo fisico, al disegno dello spazio aperto, alla regolazione degli oggetti che lo popolano; l'emergere, cioè, delle nozioni di luogo e di sito ma anche, attraverso essi, di una nuova attenzione a particolari materiali per il progetto. In generale si trattava di riguardare lo spazio dal punto di vista delle sue disomogeneità invece che da quello della sua omogeneità geometrica e della sua estensione infinita e quindi dell'architettura come sua mimesi. Gli esiti sull'architettura di queste riflessioni hanno avuto negli anni successivi, pur con molti fraintendimenti, una grandissima influenza sulla progettazione, sia per quanto attiene ai temi del contesto, sia per quello che riguarda una morfologia compositiva fondata sui concetti di relazione e posizione e sulle conseguenze che una viva coscienza dell'ambiente fisico e delle sue discontinuità avrebbe potuto proporre alla progettazione architettonica.
Ciò implicava anche una stretta relazione con le esperienze che l'arte ambientale cominciava allora a condurre. Il lavoro di un consistente gruppo di artisti visivi di quegli anni sembrava sempre più segnato dall'interesse permanente per la relazione

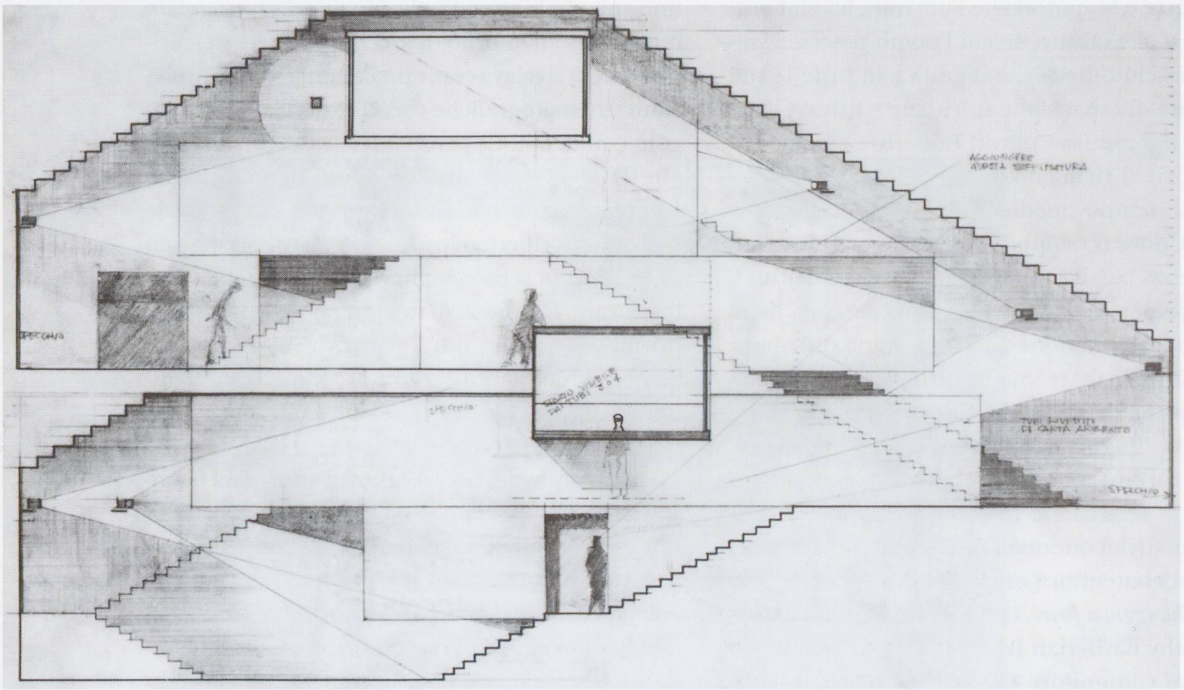
con lo spazio specifico come luogo determinato. Molte opere richiedevano sempre più insistentemente un intorno spaziale per prodursi, o erano fatte apposta per un luogo, o comunque sembravano volersi impadronire di un vasto campo, definirlo, come a difendere una territorialità minacciata, ma anche disporsi quale elemento di relazione (elemento centrale e rivelatore più che ordinatore, certamente) di un sistema di possibilità.
A volte addirittura il rimando era tanto ampio da pretendere spazi cosmici, amplissimi. Purtuttavia, la caratteristica fondamentale sembrava essere piuttosto la costituzione di una doppia relazione che l'introduzione dell'opera istituiva: da un lato la sperimentazione degli spostamenti introdotti, dall'altro la scoperta della necessità per l'essere dell'opera del suo riconoscere e insieme stravolgere un contesto, stabilire con esso un dialogo critico.
Da questa generalissima definizione si muovevano due direzioni di esperienze che attraverseranno poi tutta la tradizione della contemporaneità visuale. Da un lato coloro che si proponevano di affrontare il problema *en plein air*, «in scala al vero», misurandosi con le modificazioni applicate alla grande dimensione territoriale nei due sensi sopra indicati, cioè l'organizzazione globale o la creazione del circuito; ciò sia nella direzione del progetto sia in quella dell'operazione concettuale, nella esplorazione comunicativa o in quella della mimesi scientifica o ecologica. Dall'altro lato si schieravano le operazioni condotte «in laboratorio», frapponendo un diaframma ideale o reale tra il campo del lavoro e la totalità del mondo fisico: la scatola. Nell'ambito di questa tendenza le esperienze si mossero dalla strategia della collocazione dell'opera nello spazio alla definizione dell'insieme per punti discreti, dall'affollamento alla deprivazione, dalla scoperta del piano del pavimento alla deformazione percettiva, dall'introduzione del ricordo della materia dello spazio esterno (la natura, la luce, il suono) alla riscoperta del valore della parete-schermo per ciò che separa o nasconde, per ciò che definisce o rimanda.
Il clima particolare generato da questa serie di ricerche diverse sembrava aver trovato nella XIII Triennale e nella fitta rete di relazioni che in quegli anni legavano un gruppo di persone occupate in diversi campi creativi (da Umberto Eco a Tinto Brass, da Berio a Balestrini) un'occasione di sperimentazione del tutto speciale. E così si formò un gruppo di progettazione particolarmente insolito. Certamente un tema come quello propostoci dalla Triennale, «Una critica all'Ecologia del Tempo Libero», presentava anche complessi problemi di comunicazione. Noi abbiamo puntato su quattro principi fondamentali: l'introduzione di un «tempo scenico» narrativo del percorso; la riduzione al minimo della didascalia, ricorrendo il più possibile a elementi di suggestione pittorica, grafica, scenica, musicale; l'introduzione di scelte alternative durante il percorso; la collocazione della lettura dei vari significati su diversi livelli così da assicurarsi l'attenzione del visitatore, che alla Triennale è volto agli interessi più eterogenei.
Entrando, il visitatore si trovava immerso in un ambiente multicolore e opalescente (il *Terminal dell'Esaltazione*), nel quale una serie modulare di immagini luminose alle pareti, a intermittenza, accompagnate da un nastro sonoro su cui erano incisi e sovrapposti inviti a godere del proprio tempo libero (viaggi meravigliosi, annunci radiofonici di spettacoli, inviti a riunioni, temi sportivi, balli, feste) gli proponeva tutte le possibilità che l'industria del tempo libero mette a disposizione del cittadino. Poiché il materiale grafico e figurativo era tratto da reali inserzioni pubblicitarie, questa sorta di paradiso dell'evasione aveva tutta l'apparenza della raggiungibilità e della concretezza e richiedeva al visitatore un atto di fiduciosa euforia. Questa euforia era destinata a essere simbolicamente frustrata nel momento in cui si entrava, attraverso le porte del cinema, nella seconda sala (*Camera di Decompressione*, pittore Aurelio Carminati): squallida e vuota, con una serie di grandi scritte impolverate, essa voleva rappresentare il reale «tempo vuoto» che ci troviamo a dovere organizzare dopo un arco lavorativo che ci ha lasciato stanchi, con un tempo limitato a disposizione, con l'ostacolo delle nostre limitazioni finanziarie, della congestione dei mezzi di comunicazione, della sostanziale indifferenza delle scelte. In questa seconda sala il visitatore trovava una serie di cinque macchine: cubi di alluminio (90 x 90 x 90 cm), con un gusto che stava fra il *jukebox* e la lavatrice, che portavano riprodotta sulla fronte una grande mano additante di Lichtenstein. Sul piano superiore delle macchine, illuminate in modo alternato, vi erano alcuni pulsanti corrispondenti a una serie di definizioni e caratteristiche dello spettatore stesso (età, professione, sesso, divertimento preferito). Introdotti questi dati, la macchina restituiva un biglietto su cui erano impostate le didascalie di spiegazione delle prime due sale e l'indicazione a scegliere uno dei quattro percorsi della sala successiva. Il rapporto consequenziale fra i dati introdotti e l'indicazione ottenuta era naturalmente falso, così come falso è credere, nelle nostre condizioni, di avere fatto una libera scelta intorno all'uso del tempo libero. Illusione, sostanziale labirinticità che erano



Sala dei contenitori, veduta del modello (foto Aldo Ballo)

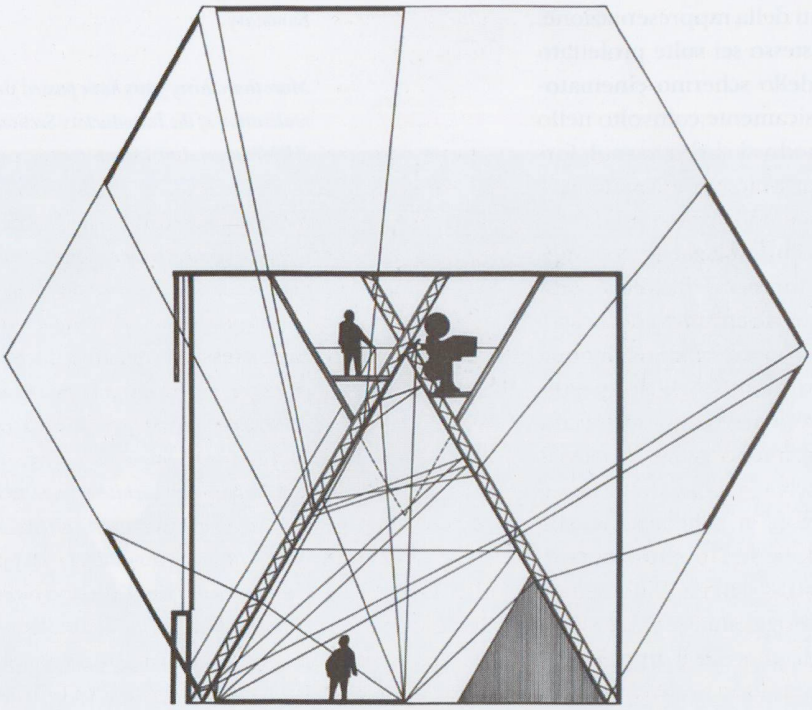


Pianta della sezione introduttiva

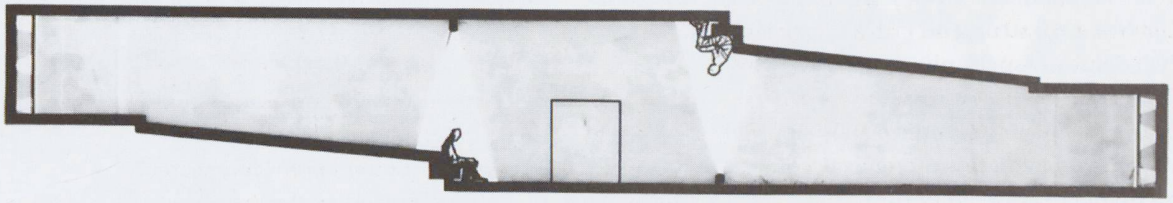


Sala dei contenitori, sezione trasversale

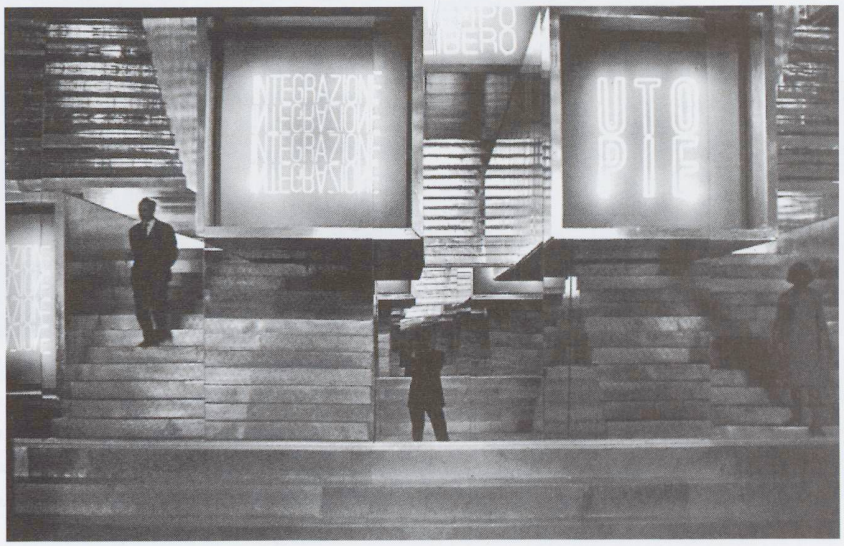
simboleggiate nella sala successiva. Qui il materiale, di un aspetto metallico argenteo (pareti, pavimento e soffitto), era completamente unificato: le scale che noi percorrevamo erano riprodotte sul soffitto moltiplicate da una serie di specchi trasversali, raddoppiate da una simmetria che poneva noi stessi come specchi e trasferiva la sostanziale isotropia dell'intero, spazio, anche nella direzione ortogonale al moto del percorso, che conduceva, nell'insieme, alla perdita del senso del luogo geometrico e del rapporto dimensionale.
Alcuni contenitori a forma di tubo a sezione quadrata, sezionati casualmente nel senso della loro lunghezza e accatastati, formavano la struttura dei quattro percorsi e ricordavano nel loro insieme architettonico qualcosa che sta tra la stazione della metropolitana e i condotti tecnici di una futura metropoli. Questi condotti, in numero di otto, sviluppavano all'interno quattro temi principali svolti dai diversi pittori, e portavano nelle teste il simbolo delle quattro sezioni condotte nella storia sui quattro rapporti dialettici del tempo libero: gli stessi simboli erano riprodotti sui biglietti distribuiti dalle macchine della sala precedente. Primo tema (*Tecnica*, pittore Enrico Baj): le connessioni fra tempo libero e sviluppo tecnologico nei loro aspetti positivi e negativi. Secondo tema (*Illusioni*, pittore Lucio Del Pezzo): una casistica di situazioni storiche in cui ci siamo tradizionalmente abituati a riconoscere esempi di vita oziosa e beata, mentre di fatto il tempo libero, ivi celebrato, non era mai appannaggio di tutti i membri della società o competeva loro in modo equivoco. Terzo tema (*Utopie*, pittori Lucio Fontana e Nanda Vigo): le speranze e le ipotesi che l'umanità ha elaborato circa società future in cui l'uomo potesse essere riconosciuto nella sua dignità e in tutte le sue possibilità di espansione spirituale e fisica. Quarto tema (*Integrazione*, pittori Roberto Crippa e Fabio Mauri): il richiamo, infine, a situazioni storiche, dal tempo medioevale al cinematografo odierno, dove il tempo libero viene celebrato come udienza passiva di messaggi prodotti dall'alto, a edificazione delle folle. I quattro percorsi negli otto condotti a sezione quadrata erano distribuiti in modo da formare una serie di percorsi alternativi, cosicché da un lato si potevano attuare visite di diversa lunghezza, mentre dall'altro lo spettatore era forzato continuamente verso scelte che gli davano la sensazione insieme della esclusione e dell'altenativa continuamente elusa (il nastro sonoro del contenitore era una musica di Luciano Berio, *Omaggio a Joyce*, con sovrapposizioni cantate di Cathy Barberian Berio).
Usciti dal contenitore a quattro percorsi, il *Corridoio delle Didascalie* proiettava il discorso sull'attualità, preparando alla sala finale. Esso era basato sul principio della simmetria, attuata sulla diagonale in sezione. Il visitatore era invitato a sedere su un lungo divano che attraversava tutta la sala. Di fronte a lui e alle sue spalle erano sistemate due composizioni di scritte luminose. Da un lato egli leggeva la didascalia che rappresentava la tesi centrale di tutta questa sezione: «Uno dei pericoli della civiltà industriale è che il tempo libero sia organizzato dagli stessi centri di potere che controllano il tempo del lavoro. In questo caso il tempo libero è consumato secondo lo stesso ritmo del tempo lavorativo. Divertirsi significa integrarsi». Dall'altro lato una serie di scritte ad accensione alternata si presentavano a prima vista come una composizione di normali scritte pubblicitarie. In realtà, con un gioco di coincidenze di radici e, a livello grafico, di coincidenza con certi caratteri di pubblicità molto noti, esso risultava una composizione di banalità e di luoghi comuni sul tempo libero. A questo punto le luci dei cartelloni si spegnevano mentre si accendevano due gruppi di fari che illuminavano gli spettatori e una serie di manichini seduti su un divano simmetrico e ribaltato a soffitto, rivelando agli spettatori una medesima condizione di impotenza. Usciti da questo corridoio si entrava nel *Caleidoscopio* finale.
Lo spazio parallelepipedo del salone d'onore della Triennale era visibile e dipinto completamente di nero. All'interno era posato un enorme oggetto argentato costituito da due prismi triangolari rovesciati l'uno rispetto all'altro e incastrati lungo uno spigolo longitudinale. Una porta triangolare immetteva all'interno di una delle testate del prisma, che si rivelava come una grande sala di proiezioni cinematografiche con la sezione di un triangolo equilatero. Le pareti interne del prisma, lunghe 24 metri e con un'altezza di 10,30 metri, erano completamente rivestite di specchi e, mentre le due testate riflettendosi moltiplicavano l'interno all'infinito, in senso longitudinale, le pareti laterali creavano l'illusione di trovarsi dentro un enorme prisma esagonale alto 18 metri. Sul pavimento bianco di questa sala erano proiettati, e contemporaneamente riflessi sei volte negli specchi, due film (regista Tinto Brass), uno sul tempo libero e uno sul tempo del lavoro. I film, della durata di nove minuti, erano formati da un collage di pezzi di repertorio. Una particolare tecnica di montaggio permetteva da un lato di rendere ritmicamente coincidenti i due temi, dall'altro di condurre simultaneamente più episodi nello stesso film, dando luogo a una complessa serie di passaggi e in-



Sala del caleidoscopio, sezione trasversale



Sezione del corridoio delle didascalie



Sala dei contenitori, veduta (foto Ugo Mulas)

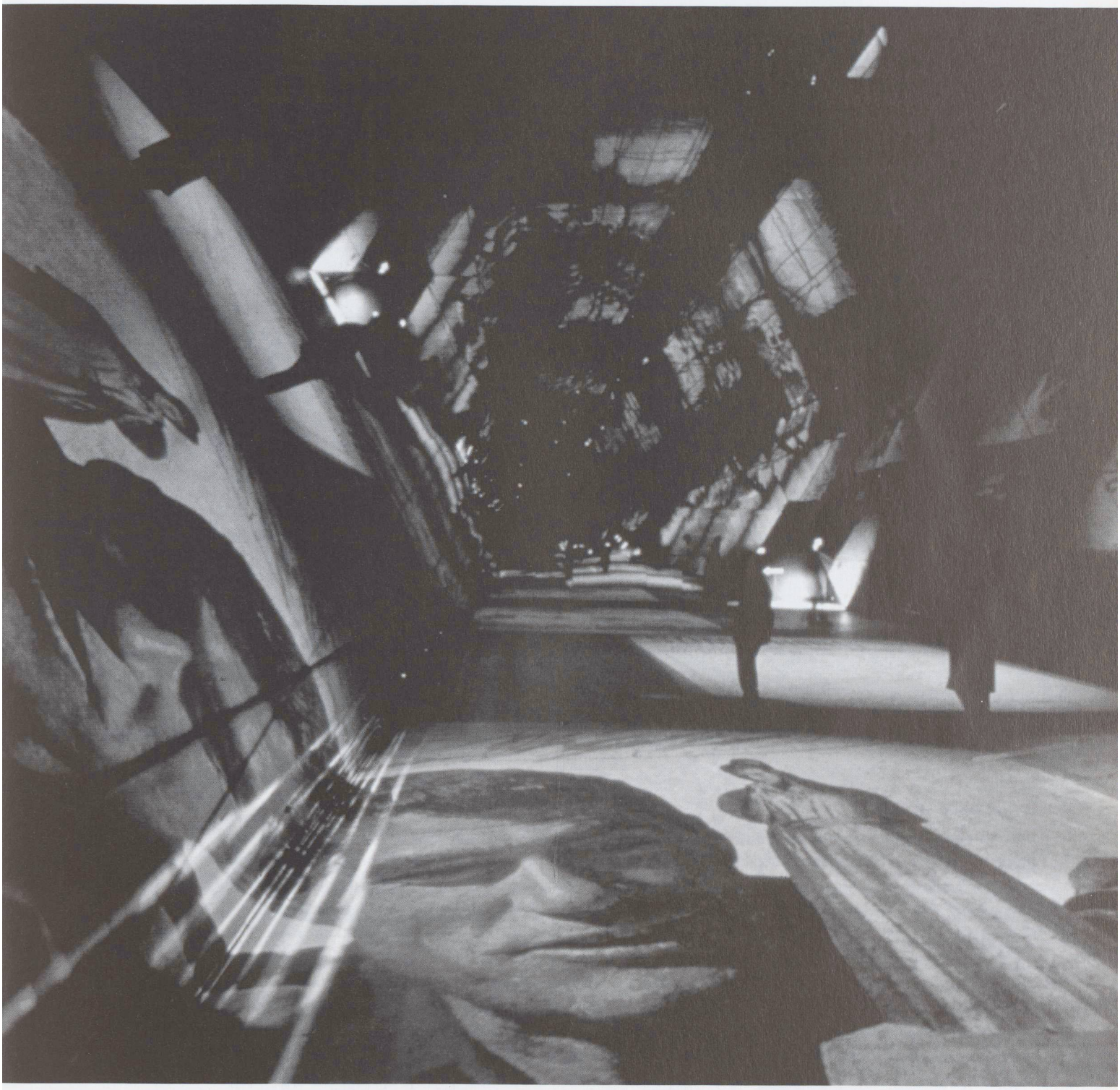
croci fra i diversi momenti della rappresentazione. Lo spettatore vedeva se stesso sei volte proiettato sulle pareti, nel mezzo dello schermo cinematografico, partecipante e fisicamente coinvolto nello spettacolo. In qualche modo ci si ritrovava deformati e impotenti di fronte a ciò che era stato promesso con tanto ottimismo nella prima sala.
Al termine dei film, una colonna sonora composta da Nanni Balestrini e una serie di collage a colori del pittore Achille Perilli invadevano la scena secondo ventiquattro combinazioni, in una specie di accumulo di rottami finali del nostro tempo libero, consumato. Una voce annunciava la fine di questa prima sezione e invitava a passare alle sale successive.
Al di là delle semplificazioni critiche intorno alla sociologia dei consumi e alle sue implicazioni politiche, lo spazio introduttivo della XIII Triennale credo rappresenti ancora oggi una sezione significativa delle opinioni di una parte importante della allora giovane cultura italiana. Significativa nella convergenza delle opinioni ma soprattutto nello sforzo di convergenza degli strumenti espressivi e della loro capacità, attraverso la sperimentazione e per loro mezzo, di mettere in discussione la condizione dei rapporti sociali. Proprio perché la politica veniva programmaticamente aggirata dagli strumenti creativi essa rivelava il retro dei suoi aspetti più strutturali, le fessure attraverso le quali era possibile la penetrazione, permetteva di mettere a sua disposizione gli strumenti dell'immaginazione creativa, come si sarebbe detto pochi anni più tardi.
Per ciò che riguarda gli strumenti dell'architettura, la XIII Triennale avrebbe riaperto la discussione sui limiti del territorio disciplinare, estendendolo nei materiali e nelle gerarchie ma nello stesso tempo ponendo l'interrogativo del luogo centrale della sua identità.

1964-1996

(tratto da: Vittorio Gregotti, *Racconti di architettura*, Skira editore, Milano 1998)

Summary

More than thirty years have passed since the realization of the Introductory Section of the XIII Triennial of Milan: that is sufficient time to place that event in the history of contemporary architecture and in the chronicle of the sequence of our projects. It seems to me that there were at that time three basic points underlying the construction of that project: the first, and perhaps the most relevant at that time, was made up of the discussions held during the meetings of Group 63 (and, in the background, of the German Group 47). I was the only architect present and continuously took part in these discussions because I had been associating with many of them for some years. These discussions concerned the themes of the relationship between ideology and language, of rebellion against the various forms of realism, of interest for Viktor Šklovskij and Russian formalism and of re-examination of the role of the avant-garde in respect to political thought. The second basic point concerned what had been going on for some years in the world of architecture and the visual arts in general: the influence of the English architects, above all, those who had produced some years earlier the exhibition «This Is Tomorrow» and, after them, some groups which constantly referred to the magazine «Uppercase» and some experiences of Richard Hamilton, which were prior to those of the first American pop artists. They were the last years in which the theme of the exhibition still had, in respect to other instruments of communication, the effect of creating a place of avant-garde experimentation, not yet submerged by television and multi-medial communication even if in some way it was a harbinger of their potential possibilities.The third point of reference which guided us in the years of the XIII Triennial was more closely linked to a consideration of detailed research on the theme of the physical environment, of the extension of the territory occupied by architecture far beyond mere construction, namely, to the whole of the physical world, to the design of open space, to the ordering of the objects that populated this space; that is, to the emergence of the notions of place and site, as well as, through them, to the appearance of a new attention to particular materials for the project.



Sala del caleidoscopio, veduta (foto Ugo Mulas)