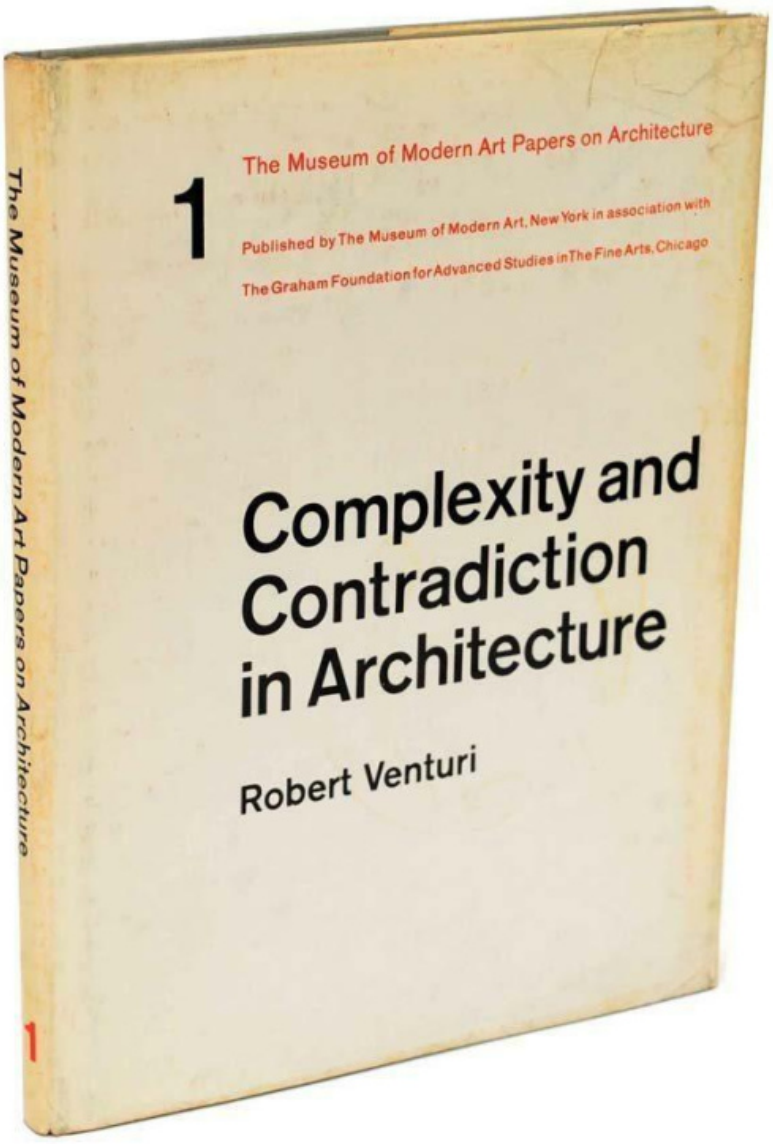
DOPPIOZERO

Robert Venturi, architetto gioioso

Manuel Orazi

27 Settembre 2018

Dunque il 2018 si porta via due grandi americani della East Coast, Tom Wolfe e Robert Venturi. Di Richmond, Virginia, il primo, di Filadelfia, Pennsylvania, il secondo, nonostante tutte le loro differenze stilistiche resteranno entrambi legati alla città di Las Vegas scoperta letteralmente da Wolfe in uno dei primi reportage del New Journalism, *Las Vegas (What?) Las Vegas (Can't Hear You! Too Noisy) Las Vegas!!!!*, pubblicato su "Esquire" nel febbraio del 1964. «Las Vegas è l'unica città al mondo in cui lo skyline non è costituito da edifici come a New York o da alberi come a Wilbraham, Massachusetts, ma da segnali stradali» è la sintesi del suo paesaggio urbano. In quel periodo Venturi stava preparando il suo primo libro, *Complexity and Contradiction in Architecture*, pubblicato poi dal MoMA nel 1966 (e in Italia da Dedalo nel 1980), un saggio teorico che impostava similitudini fra architetture antiche e moderne con estrema disinvoltura, pescando anche tra autori più rimossi che proibiti come gli architetti italiani compromessi col fascismo Armando Brasini e Luigi Moretti, detestati da Bruno Zevi e dal direttore di "Casabella Continuità" Ernesto Nathan Rogers. Formalista allora era infatti un'offesa, eppure non solo Venturi – che avrebbe voluto intitolare il libro *Complexity and Contradiction in Architectural Form* –, ma tutta una nuova generazione di architetti si stava orientando verso lo studio dei problemi formali sulla base di una comune critica del funzionalismo. Questo era stato invece la spina dorsale della generazione "eroica" del Movimento Moderno, quello dei maestri Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, introdotti negli USA dalla celebre mostra *International Style* curata da Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson nel 1932 proprio al MoMA.





Per esempio Aldo Rossi pubblica in parallelo con la Marsilio di Cesare De Michelis, sempre nel fatidico 1966, *L'architettura della città* (appena ristampata dal Saggiatore), vera e propria locomotiva del formalismo architettonico che esploderà però negli anni '70. Un altro studio seminale, manifestatosi però a scoppio ritardato, è la tesi di dottorato a Cambridge di colui che negli anni diventerà un fiero avversario di Venturi, in una lotta intestina fra "white" e "grey", puristi e impuri, vale a dire Peter Eisenman, autore di *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963). Ma andiamo con ordine: dopo la laurea a Princeton nel 1947, Venturi aveva lavorato nello studio di due architetti dall'enorme peso culturale: Eero Saarinen, figlio di Eliel autore di *The Search for Form in Art and Architecture* (1948), e soprattutto Louis Kahn, l'architetto che aveva separato lo spazio in due tipologie, servente e servito, proprio per potersi concentrare sugli sviluppi più

liberi della conformazione architettonica. Venturi non cita mai Kahn, prerogativa solo di chi riteniamo essere i veri maestri secondo Carmelo Bene: fra i due ci fu un dissapore perché durante una lezione il giovane allievo si era accorto che il maestro stava spacciando per sua una teoria sulle finestre che invece nasceva da una propria ricerca e forse qualche altro screzio. In ogni caso l'enfasi su Roma e i suoi monumenti, che Kahn visita a fondo solo nel 1951 dunque poco prima che Venturi entri nel suo studio (dove teneva appesa una mappa del Campo Marzio di Piranesi davanti alla sua scrivania) ha lasciato un'impronta indelebile sull'allievo – che andrà all'American Academy di Roma fra il 1954 e il 1956. I monumenti si sa non hanno funzione, quanto piuttosto un fortissimo valore simbolico, un valore che era stato rimosso dall'architettura moderna, impegnata perlopiù in battaglie di ordine sociale e tecnico.



Las Vegas from car.

Ecco perché ritornano prepotentemente dopo il ’66, i libri di Rossi e Venturi sono solo le prime due stelle che preannunciano un’inversione di tendenza dal modernismo al postmodernismo, dall’architettura della funzione a quella della comunicazione. Ciò che manca a *Complexity and Contradiction* è il Pop, fatta salvo l’ultima illustrazione di una tipica strada mercato americana, «main street is almost all right». È un’immagine molto significativa, perché rovescia il significato della lettura di Peter Blake, *God's own Junkyard* (1964) e al contempo manifesta il legame con Denise Scott Brown in modo ufficiale, in ogni senso. Nata in Zambia da genitori ebrei baltici, Denise Lakofski studia architettura a Johannesburg in Sudafrica e poi a Londra presso l’Architectural Association dove scopre la cultura Pop grazie a Reyner Banham, Alison e Peter Smithson e all’Independent Group insieme con il primo marito Robert Scott Brown, scomparso in un incidente stradale. Dopo un breve soggiorno in Italia, all’inizio degli anni ’60 si trasferisce a Filadelfia convinta che Kahn insegni urbanistica come lei, e invece non è così: dopo un breve apprendistato comincia allora a insegnare a Penn un corso di teoria parallelo a quello di Robert, conosciuto a una manifestazione di protesta contro l’abbattimento di un edificio di Frank Furness; alla fine lui le confida di essere d’accordo su tutta la linea, lei però lo sgrida perché non l’ha sostenuta in pubblico. Nasce un’amicizia fra colleghi e poi quando lei lo invita per un sopralluogo a Las Vegas nel ‘66, quello della ormai celebre doppia foto, all’improvviso in un bar si stringono la mano e non si lasceranno mai più. L’anno dopo si sposano, poi nel ’68 lei, passata a Yale, porta i suoi studenti prima a Los Angeles, fra l’altro nello studio di Ed Ruscha, e poi a Las Vegas per uno studio approfondito della città del vizio dove gli effetti dell’uso di massa dell’automobile stanno producendo i loro risultati più radicali. Per questo nella fotografia che ritrae i due novelli sposi nella nuova edizione di *Imparare da Las Vegas* (in Italia pubblicato da Quodlibet), scattata da uno studente seduto nel sedile posteriore mentre Robert guida e Denise regge la sua macchina fotografica, Rem Koolhaas ha visto, più che una foto di un gruppo di ricerca, «a love story».



Sempre nel ’68, esce l’articolo *Un significato per i parcheggi A&P, ovvero imparare da Las Vegas* su “Architectural Forum” che aprirà poi il volume, pubblicato solo nel 1972: «Attraverso Las Vegas passa la Route 91, l’archetipo della Strip commerciale, la più pura e la più intensa espressione di questo

fenomeno. Siamo convinti che un’accurata documentazione e analisi della sua forma fisica siano importanti per gli architetti e gli urbanisti di oggi tanto quanto gli studi sull’Europa medievale, sulla Roma e sulla Grecia antiche lo sono stati per le generazioni precedenti. Un tale studio aiuterà a definire un nuovo tipo di forma urbana che sta emergendo in America e in Europa, completamente differente da quella che conosciamo; un tipo di forma urbana che siamo stati finora scarsamente preparati ad affrontare e che, per ignoranza, definiamo oggi sprawl urbano. Uno degli obiettivi di questa ricerca sarà quello di arrivare, attraverso un’analisi avalutativa e priva di pregiudizi, a una comprensione di questa nuova forma, cominciando ad affinare le tecniche per il suo trattamento». Nell’edizione rivista e corretta del 1977, Venturi eliminò molte soluzioni grafiche di sapore Bauhaus e introdusse il sottotitolo *Il simbolismo dimenticato della forma architettonica* che lo metteva in relazione con lo strutturalismo («Il primo criterio dello strutturalismo è la scoperta e il riconoscimento […] del simbolico», Gilles Deleuze) e quindi con la semiologia dei cartelloni al neon. Tuttavia sarà la formula dell’analisi “avalutativa” a scandalizzare gli intellettuali conservatori americani e quelli marxisti europei né più né meno che con Wolfe. Come si permettono V&SB di studiare un soggetto così brutto e ordinario per di più con una crescita esponenziale? Il dito nell’occhio dell’analisi avalutativa farà scuola, specie con Rem Koolhaas che a partire da *Delirious New York* (1978) e proseguendo con le sue analisi più mature su Atlanta (1987), Singapore (1994), le megalopoli cinesi, Lagos e altre città “brutte” e congestionate cercherà spesso di trarre una lezione di architettura a partire dall’analisi di una singola città, non sempre riuscendoci.

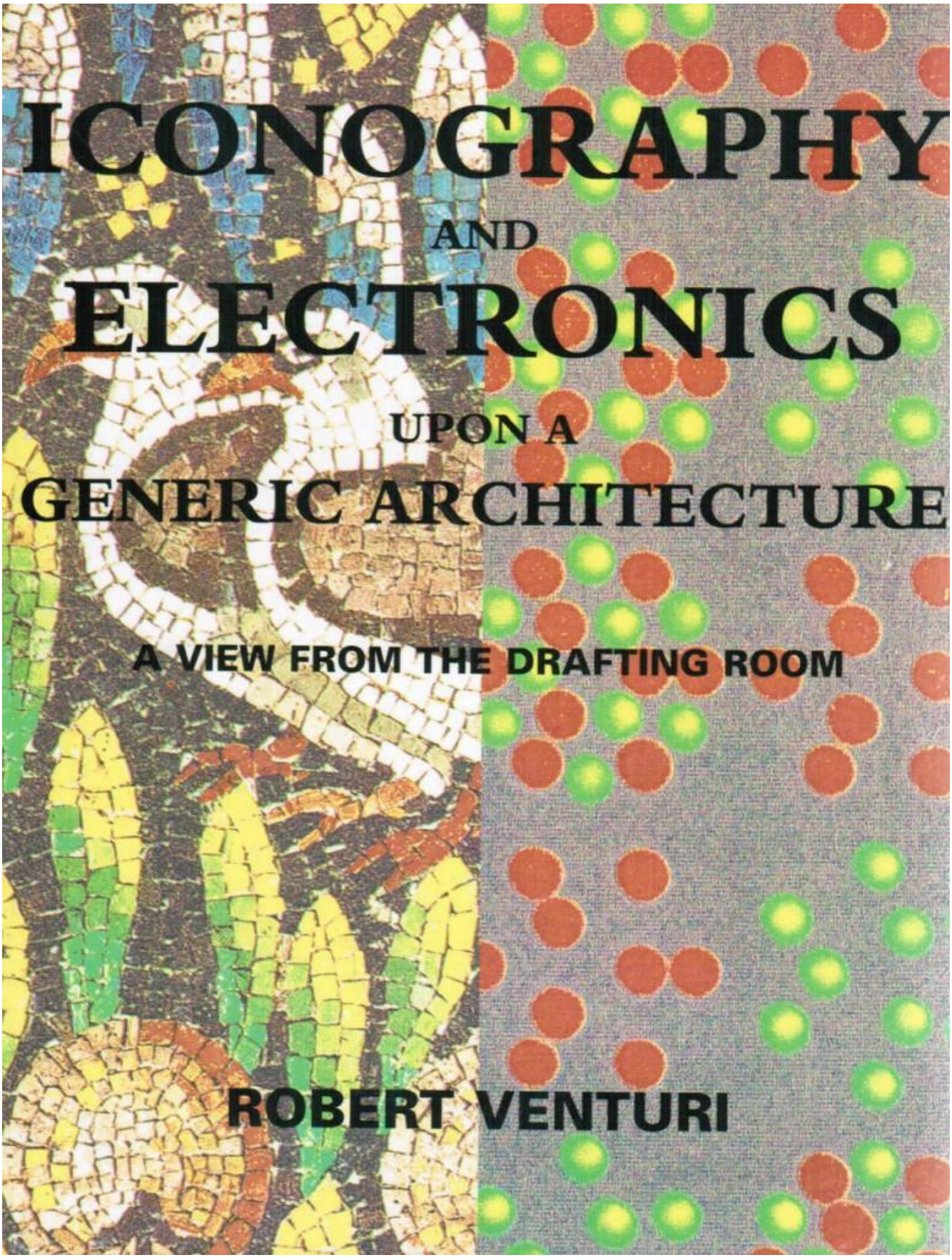


Denise Scott Brown e Robert Venturi nel deserto di Las Vegas, 1966, courtesy studio Venturi Scott Brown and associates inc., Filadelfia.

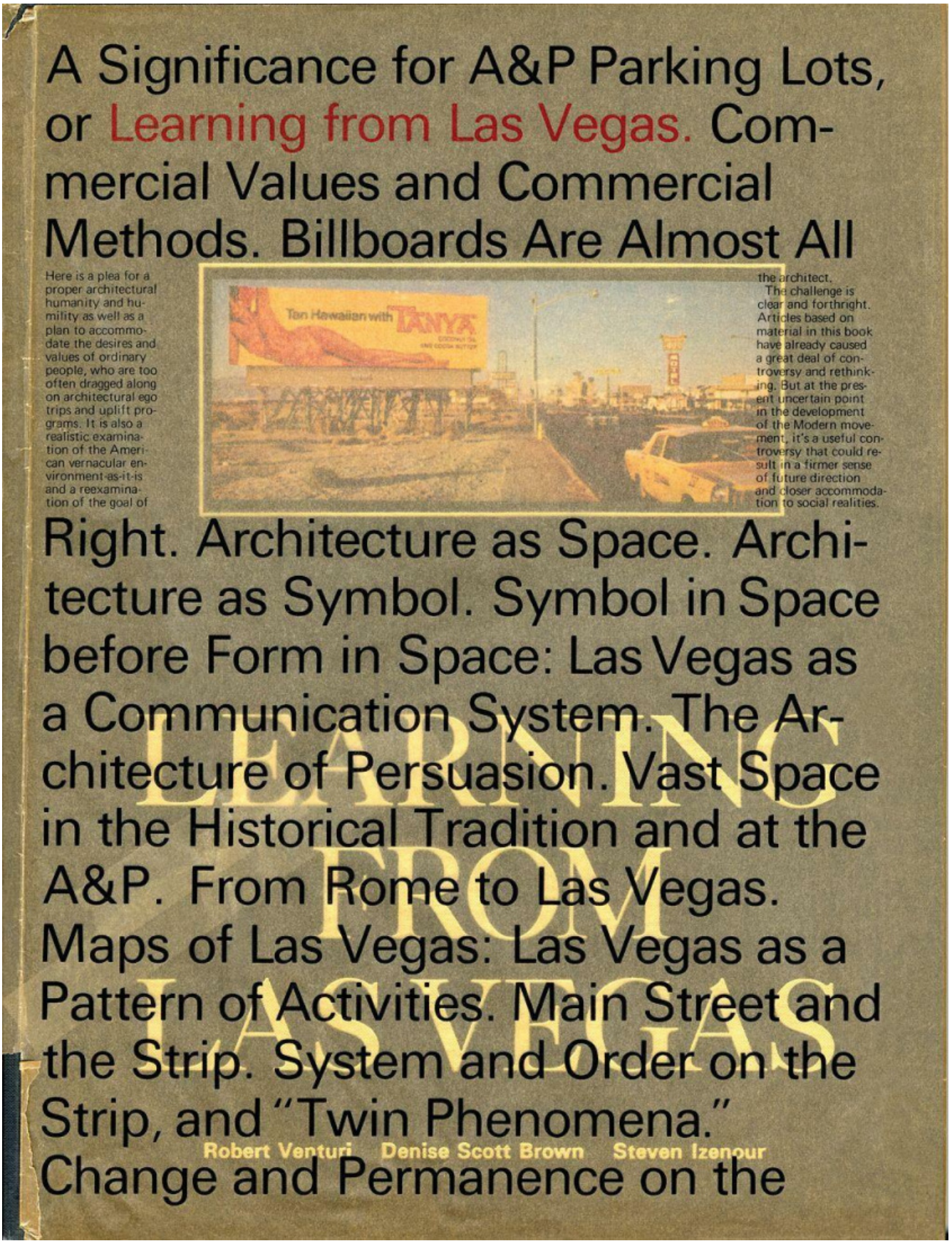
Secondo il filosofo Emanuele Coccia, i libri di Venturi&Scott Brown e Koolhaas «sono bastioni della modernità perché rifiutano lo snobismo tradizionale di tutte le discipline verso gli usi e costumi di massa che sono comunque prodotti delle culture democratiche, si confrontano col presente seriamente, modernizzandolo».

E veniamo però alla spinosa questione del postmoderno, di cui Venturi è stato considerato il padre almeno in architettura, anche se non solo. In realtà negli ultimi anni ha negato di considerarsi o di esserlo mai stato – così come Freud non è stato freudiano o Marx marxista – perché sincero amante del modernismo e di

Ville Savoye in particolare per via dei suoi elementi desunti dal vernacolare industriale. Però già nel 1967, cioè prima del libro su Las Vegas, Zevi avvertiva che «Chi ha deciso di abbandonare il Movimento Moderno può scegliere tra Versailles e Las Vegas, tra la sclerosi e la droga». Con i suoi due libri capitali, Venturi aveva percorso entrambe le strade. È certo indubbio che gli storici propugnatori dello storicismo la fanno da padroni nella prima Biennale di architettura del 1980, *La presenza del passato* diretta da Paolo Portoghesi che fa eco al motto kahniano del “passato come amico”.


ICONOGRAPHY
AND
ELECTRONICS
UPON A
GENERIC ARCHITECTURE
A VIEW FROM THE DRAFTING ROOM
ROBERT VENTURI

Essi sono Vincent Scully (che aveva scritto un’entusiastica prefazione a *Complexity*), Christian Norberg-Schulz (autore di *Genius Loci* e di vari libri su Kahn) e quel Charles Jencks autore di *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) e non a caso Kenneth Frampton, inizialmente coinvolto, rassegnò le dimissioni. Tutti, tranne forse Norberg-Schulz, avevano in Venturi la stella polare, a ben vedere più per *Complexity* cioè Versailles che per Las Vegas, per usare le categorie zeviane. In ogni caso Venturi come tutti i classici resta un autore ancora da esplorare, paradossalmente: la sua estrazione cattolica (T.S. Eliot è l’autore più citato), il suo studio di Michelangelo e dei manieristi italiani e inglesi iniziato con Richard Krautheimer a Roma, la passione per il vernacolare americano e giapponese, il disinteresse per lo spazio architettonico, l’interesse per la comunicazione e l’architettura digitale sono presenti anche negli ultimi libri *Iconography and Electronics Upon A Generic Architecture* (1996) e *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time* (2004), tutti temi sviluppati insieme con la moglie naturalmente, che è molto di più che una compagna di vita e socia dello studio.



Per questo è stato profondamente ingiusto il conferimento del Pritzker Prize al solo Bob nel 1991, come se Scott Brown sia stato un accessorio e non

l’inscindibile partner come nel caso di Figini e Pollini o Herzog & de Meuron. L’anno prima lo aveva vinto Aldo Rossi, primo italiano, che con Venturi condivide il destino di essere fra gli architetti più influenti del ‘900, ma solo per i loro scritti: quasi nessuno infatti ne ricalca l’opera progettuale. Robert Venturi ha avuto però un’ironia unica e la capacità unica di studiare e praticare l’architettura seriamente e al contempo divertendosi, fino agli ultimi giorni, spesi solo a fare una passeggiatina fino alla Mother’s House (1962) insieme con il cagnolino *Alvaraalto* – questo il suo nomignolo.

Nel documentario di Jim Venturi *Learning from Bob & Denise* che finalmente pare sia in dirittura d’arrivo, Tom Wolfe lo definisce nientemeno «L’architetto più divertente e giocoso che il paese abbia mai avuto».

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

