

luca beatrice



INTERVISTA A MARCO DELLA TORRE

A sedici anni avevo un amico che lavorava a Domus, e questo è stato un bene perché già da ragazzo ho avuto molte ...

INTERVISTA A MARCO DELLA TORRE

23.03.2004



Luca Beatrice - Come hai cominciato? Prima gli studi in architettura, quindi il classico apprendistato?

Marco Della Torre - A sedici anni avevo un amico che lavorava a Domus, e questo è stato un bene perché già da ragazzo ho avuto molte informazioni sugli stili e sull'estetica dell'architettura contemporanea. Durante gli anni di studi a Milano ho lavorato nello Studio Gardella, ma l'apprendistato fondamentale è stato quello con Umberto Riva, che è ancora oggi uno degli architetti più validi della sua generazione in Italia, e che mi ha permesso di seguire, ancora studente, allestimenti importanti, ad esempio alla Triennale di Milano. Erano gli anni '80, dell'IBA di Berlino, anni nei quali si era iniziato a ripensare la città in prospettiva di un'unificazione, e il dibattito teorico era veramente interessante. Nel 1980 c'era stata anche un'importante Biennale di Architettura a Venezia, dove tutti i grandi maestri, tra cui Aldo Rossi e Peter Eisenman, si imposero come le future star dell'architettura mondiale. Fu un periodo sicuramente stimolante, anche se poi ho avuto un rigetto per il fenomeno del postmoderno che andò trasformandosi in un calderone dentro il quale si poteva infilare qualsiasi cosa. Finita l'università sono andato in California del nord a lavorare con architetti che invece portavano avanti una ricerca nella tradizione del moderno, e questa è una cosa che io ho sentito molto mia: ho passato lì due anni facendo esperienze sicuramente formative e frequentando ambienti interessanti. Ho conosciuto Richard Ingersoll, uno dei più importanti urbanisti americani che insegnava alla Rice University di Houston e adesso lavora alla Syracuse University, fondatore, tra l'altro, della rivista Design Book Review.

Quindi sei entrato in contatto con diversi e importanti studi milanesi...

Tornato in Italia ho lavorato per Pierluigi Cerri (Studio Gregotti) seguendo alcuni loro cantieri in Germania. Dopo ho conosciuto Michele De Lucchi.

Volevo arrivare a questo, la formazione vera e propria è avvenuta con De Lucchi?

Sono riuscito a collaborare con diversi studi milanesi forse per le esperienze inusuali rispetto alla mia età. Ma come ti ho detto, l'incontro fondamentale è stato quello con Umberto Riva che mi ha dato un segno indelebile. Umberto Riva era un architetto con un grandissimo senso della forma e del materiale, che mi ha insegnato a lavorare nel dettaglio, a utilizzare i materiali in maniera insolita e, attraverso questo imprinting, è riuscito sostanzialmente a indirizzare la mia curiosità.

Da Michele De Lucchi ho seguito alcuni progetti, come quello per un centro per seminari in Baviera, e il progetto per le ferrovie tedesche per i luoghi di rapporto con il

LUCA BEATRICE biografia

Quadriennale XIV
Biennale di Praga

Archivio articoli
Contatti

APPROFONDIMENTI



pubblico. Ho seguito quindi un progetto per una catena di grandi magazzini di elettronica in Germania, mentre nello stesso periodo lo studio lavorava agli sportelli della Deutsche Bank. Sono occasioni che non sempre ti capitano se sei fisso in uno studio. Allora De Lucchi era art director dell'Olivetti, erede di Ettore Sottsass.

**In parte hai già risposto a questa domanda, ma vorrei tornarci rapidamente sopra..
Che idea di architettura e quali architetti hanno costituito i tuoi punti di riferimento? Hai parlato di una sorta di rigetto nei confronti del postmoderno...**

Sì, il mio periodo di ricerca è passato attraverso l'esperienza di quello che è stato poi definito "razionalismo romantico", i New York Five, di Maier, Eisenman, Siegel e in particolare John Hejduk. Mentre Maier aveva mantenuto una rilettura del razionalismo maturo di Le Corbusier e del Bauhaus, Hejduk ha aggiunto un qualcosa di contemporaneo legato alla percezione dello spazio e del colore arrivando quasi alla scomposizione del progetto per elementi. In California ho conosciuto realtà come Morphosis di Tom Mayne e Michael Rotondi che sicuramente in quel periodo trovavo molto attraenti, come anche Diller e Scofidio, e infine Stanley Saitowitz che insegnava a Berkeley e Harvard e con cui ho lavorato per due anni. Questi sono stati quindi i miei punti di riferimento. Certo ero poco attratto dagli architetti che predicavano la decostruzione totale del progetto, perché si sono spinti talmente in là da sfiorare lo schizofrenico. In questi casi è molto difficile vedere il progetto di architettura dentro. Non credo, in sostanza, che il progetto architettonico possa limitarsi al gesto: anche nella torre di Tatlin non vi è solo il gesto fine a se stesso, ma anche una grande scienza, una sapienza di carattere costruttivo.

In qualche modo sei figlio d'arte, infatti tuo padre è pittore. Hai potuto quindi vedere da vicino un altro linguaggio importante per il tuo percorso, quello dell'arte visiva. Ti sei avvicinato a essa fin da ragazzino? Quali artisti hai conosciuto e quale mondo era quello che tuo padre Enrico Della Torre frequentava?

Stimo la ricerca artistica di mio padre e resto ancora sorpreso di ciò che può fare una persona di oltre settant'anni con un certo percorso alle spalle. Devo dire di essergli riconoscente perché la sua pittura ha disciplinato il mio sguardo e in qualche modo mi ha insegnato a vedere, il che non è poco. Anche le sue frequentazioni sono state importanti: era amico di Luciano Baldessari, pittore, architetto e scenografo che veniva dall'esperienza del futurismo a Rovereto, di Mario Negri, scultore, e poi dei pittori Ruggero Savinio Mario Raciti, Claudio Olivieri, Piero Dorazio, Giuseppe Santomaso.

Negli anni '90 i primi passi da indipendente, con interventi di restauro e riadattamento per case private. Come nascevano queste esperienze?

Fu un percorso quasi obbligato. Il problema del giovane architetto è ottenere la fiducia del committente, e questo in Italia è particolarmente difficile. Allora avevo già un mio studio e più di quindici anni di gavetta e di esperienze importanti. Con questo lavoro iniziò tutta un'altra storia. Non c'erano più mezzi termini, e da un certo punto di vista fu una liberazione, una grande conquista, ma nonostante ciò non mi sentivo spaesato grazie proprio al lungo tirocinio. Il sacrificio mi aveva dato basi solide.

E riguardo al tuo interesse personale per l'arte contemporanea?

Ho sempre continuato a frequentare per piacere e curiosità l'ambiente dell'arte, cercando di capire dove

andasse questo mondo. Forse oggi anche più di prima, non essendovi linee guida, avanguardie piuttosto che altri punti di riferimento consolidati, non trovo sia semplice orientarsi tra le tendenze. Ho incontrato per questo mio personale interesse alcune persone che mi hanno invogliato a prestare consulenze come architetto.

Nel '95 partecipi al concorso per le Ferrovie Nord, progetto pubblicato ma non realizzato, forse un presagio di quello che succederà qualche anno dopo a Piazzale Cadorna con Claes Oldenburg ...

Adesso che mi ci fai pensare in effetti, mi piace questa cosa... Sinceramente, non ho mai confidato troppo sul sistema dei concorsi in Italia.

Per questo non hai partecipato a molti concorsi?

Infatti, per una ragione molto precisa, io trovo che partecipare per tentare la sorte non ha senso: o lo fai bene o meglio evitare. Sicuramente in Italia il 99% dei progetti non passano poi alla realizzazione. Il concorso deve essere quindi un'esperienza per se stessi che può servire come punto della situazione. Per fare bene questo lavoro si deve investire tempo e denaro. La questione del tempo in particolare si legava alla mia scelta di continuare ad avere una vita personale, una famiglia e tre bambini. In questo modo ho impostato la mia vita, ad esempio facendo sacrifici per tenere lo studio vicino all'abitazione. Se devo quindi decidere tra un figlio e dieci concorsi, la scelta è ovvia...

Approvo completamente....

Adesso sto comunque cercando di impostare il lavoro nel nuovo studio per poter seguire almeno un concorso all'anno.

In cosa consisteva esattamente il concorso delle Ferrovie Nord?

Era un progetto indetto nel 1995 dall'associazione dei proprietari degli edifici prospicienti al sedime delle Ferrovie Nord di Milano. Al tempo avevano lanciato il progetto di raddoppiamento della linea, quindi era un concorso aperto ai progettisti con l'idea di cogliere l'occasione per bonificare questo nuovo spazio. Da un elemento di cesura nella città lo si doveva trasformare in qualcosa di unificante. Si è trattato comunque di una sfida complessa e interessante. Il progetto è stato esposto alla Triennale di Milano, ma senza alcun seguito. In tal senso il progetto sullo stesso tema dello studio Gregotti per Torino, al di là delle evoluzioni di carattere estetico, è effettivamente riuscito dal punto di vista urbanistico.

Nel 1999 c'è il tuo "primo intervento" in campo artistico con Sandro Martini, non propriamente un artista d'avanguardia ma piuttosto un pittore che discende dall'informale astratto. Interessante resta il fatto che un artista si rivolga a un giovane architetto - se mi passi il termine - per risolvere problemi tecnici che nascono da esigenze puramente estetiche. Come nasce questa combinazione?

Innanzitutto da una frequentazione...

Sandro Martini era vicino a tuo padre?

Mio padre lo conosceva ma non si frequentano molto. Lo conobbi invece a Berkeley dove lui insegnava occasionalmente, e da lì nacque il nostro rapporto. Quando tornai a Milano mi chiamò perché doveva risolvere il problema di installare grandi vele dipinte in uno spazio aperto. Abbiamo quindi iniziato a lavorare insieme per questo e per altri progetti tra i quali un

concorso per l'ingresso di una City Hall in un comune della California.

Si trattava di rendere tridimensionali e aeree delle pitture?

Esattamente, lui aveva già fatto installazioni del genere negli anni '80 all'Institute for Art and Urban Resources PS.1 di New York e alla Djerassi Foundation di San Francisco. Sulla falsariga di queste esperienze abbiamo lanciato la sfida di allestire un lavoro simile nella Galleria Vittorio Emanuele, per eccellenza il salotto di Milano, dove abbiamo cercato di manipolare lo spazio in maniera inedita. E ho rischiato l'arresto...

Perché?

Perché, come ben sai, gli artisti sono spesso ingestibili. Avevamo l'assicurazione che copriva l'installazione a partire da una certa data, ma Sandro è andato lì con i suoi tiranti il giorno prima a tendere cavi di acciaio da una parte all'altra senza avvisare nessuno. Io avevo dovuto firmare una ventina di documenti per accedere a questo monumento nazionale...

E quindi ne avevi la responsabilità ...

Esatto, c'è spesso l'aspetto normativo e burocratico che gli artisti non riescono ad arginare, e anche io faccio sempre più fatica, a dire il vero...

Questo è proprio il punto chiave. Nel tuo lavoro esiste la conoscenza dei materiali, la competenza su piano tecnologico che sempre più spesso nelle opere d'arte contemporanea - oggi vere e proprie opere di ingegneria - diventa fondamentale. Quindi non si parla più del semplice architetto che giustappone il suo intervento a quello dell'artista, ma, nel tuo caso, di un architetto che ingegnerizza un'opera d'arte.

Penso che tutti i buoni architetti devono essere anche un po' ingegneri e viceversa, e non credo sia sufficiente un discorso legato soltanto all'estetica dell'architettura che non tenga conto dei fattori di carattere costruttivo, specialmente nei progetti in cui gli artisti richiedono soluzioni portate all'estremo. Quando ho lavorato per Oldenburg, Gae Aulenti mi chiamava ingegnere: era lei la "cliente" e quindi non mi sono permesso di contraddirla. Di solito non mi firmo né architetto né ingegnere ma utilizzo solo il mio nome.

Interessante il fatto che in architettura, soprattutto negli anni '80, i materiali erano sempre quelli tradizionali. Tu, invece, hai questo tipo di competenza in crescita, capace di passare da un materiale all'altro in un rapporto sincronico nel ripensare lo stesso e la sua collocazione in chiave estetica.

Molto è mosso dalla curiosità, dal sondare altre possibilità. Trovo che ci siano sempre e ovunque grandi potenzialità inesprese, in particolare riguardo ai materiali. Dopo tutti questi anni ho una qualche dimestichezza di fronte a un materiale nuovo e nel capire quale resa, anche da un punto di vista estetico, possa avere. Mi interessa molto combinare materiali tradizionali con elementi tecnologici.

Hai alla base anche la conoscenza di realtà artigiane ...

Nel nord Italia, ma non solo, esiste una rete di aziende di piccola e media dimensione che si avvalgono di tecnologie molto avanzate per la produzione e per la ricerca. Proprio per la loro sopravvivenza sono state costrette a buttarsi nella ricerca di nuove soluzioni, e ciò mi ha permesso di

trovare le porte sempre aperte, instaurando un rapporto di vero e proprio scambio culturale.

Incontri a un certo punto Mariko Mori e lavori alla realizzazione di alcune tra le sue opere più importanti esposte in Italia (Dream Temple alla Fondazione Prada) e all'estero (Aliens, Wave Ufo). Come è avvenuto il vostro incontro?

Germano Celant e Pierluigi Cerri mi avevano chiamato per sapere se ero interessato a sviluppare un progetto di una certa complessità. E' stata questa l'occasione per iniziare a lavorare con artisti di grande livello e con una notevole disponibilità da un punto di vista economico, nel senso che avevamo fondi sufficienti per ricerche di aziende in tutto il mondo: se dovevo andare in Finlandia per visitare una fabbrica di un vetro speciale, piuttosto che nel Nord Carolina per delle lenti particolari, a quel punto ero libero di farlo. E' stato questo il vero e proprio salto di qualità.

Il passaggio che ha coinciso quindi con il lavoro per Mariko Mori...

Inizialmente è stato molto impegnativo, sul piano della conoscenza, il mio avvicinamento al suo mondo per me completamente nuovo. Si trattava di un salto estetico oltre che generazionale rispetto all'arte che conoscevo. Ho capito allora che la frequentazione di un certo tipo di luoghi e i rapporti con personaggi dell'arte contemporanea potevano aprirmi prospettive realmente nuove come architetto. Con Mariko Mori siamo entrati in sintonia sia sul piano estetico che "fisico", nella percezione dei materiali, dei colori e della qualità. Il sodalizio continua e ci cerchiamo a vicenda.

Dal museo, la Fondazione Prada, alla Public Art: progetti e realizzazioni Ago, filo e nodo di Claes Oldenburg e Coosje Van Bruggen installato a Piazzale Cadorna.

Anche questo incontro è stato piuttosto casuale. Sono stato consultato circa la possibilità e la tempistica di realizzazione del progetto. Qui sono entrato in contatto con una nuova dimensione, quella della condizione dell'arte legata allo spazio pubblico. La prospettiva interessante era di ripensare la città e la funzione dei suoi spazi.

Il lavoro del piazzale di Gae Aulenti cosa aveva a che fare con l'opera di Oldenburg e Van Bruggen?

Secondo me, infatti, quella piazza sconta la compresenza, penso che sarebbe stata più adatta un'architettura minimale per accogliere un lavoro come quello di Oldenburg e Van Bruggen che non un luogo pieno di divagazioni di ordine formale.

La Public Art rispetto all'arte "al chiuso" dei musei e delle gallerie scatena spesso dibattiti e polemiche. Cosa pensi della Public Art in generale e secondo te come si deve integrare idealmente l'intervento artistico nel tessuto urbano?

Il dibattito oggi è molto di moda, mentre potrei citare Michelangelo a proposito della questione. Per quanto riguarda l'arte contemporanea l'interesse politico e urbanistico nella gestione degli spazi pubblici è dato dall'esigenza della società di avere luoghi altri dove poter esprimere se stessa in maniera nuova. Non è quindi solo l'urbanista, legato a questioni di carattere normativo, piuttosto che l'architetto costruttore a poter essere chiamato a soddisfare questa esigenza. L'intervento dell'artista qui assume importanza decisiva. Né l'artista né l'architetto potrebbero gestire individualmente questi progetti, credo esista la necessità di chiamare un team di competenze a lavorare a un'idea di Public Art, e non è vero che tutti gli artisti sono in grado di affrontare questo

tema. Oggi ci si ricicla, artisti nell'architettura e architetti nel paesaggio, senza aver mai curato nemmeno il proprio giardino sotto casa. Il pericolo risiede in questo: la triste possibilità di ritrovarci con un video in mezzo a una piazza ma invisibile per motivi tecnici.

Hai contribuito in maniera decisiva alla realizzazione di opere che puntano sullo stupore visivo. Ad esempio The Garden di Marc Quinn, dove l'architetto si trasforma in una specie di prestigiatore capace di realizzare l'impossibile - cosa che tra l'altro è tipico dello spirito artistico inglese degli anni '90. Come nasce - e come muore - quell'opera straordinaria?

La prima fase è sempre quella di avvicinarsi alla sensibilità dell'artista, per cui all'inizio mi documento per entrare nella sua mentalità, non ci può essere un distacco in tal senso tra il mio lavoro e il suo, si deve essere completamente coinvolti. L'intuizione di Marc Quinn è stata straordinaria e geniale e il problema reale restava quello di dar forma a tutto ciò. Solo così la macchina si può mettere in moto. In quel periodo il mio studio si era trasformato in un istituto di ricerca. Ci siamo mossi in tutto il mondo per capire come risolvere problemi che nessuno mai aveva affrontato prima, non esisteva ad esempio una cella frigorifera con una parete lunga 8 metri e alta 3 che fosse completamente trasparente.

A che temperatura?

Tra i -25° e i -30°, mentre nella Fondazione Prada avevamo una temperatura di 20° circa, per cui si doveva risolvere anche il problema della situazione termica. Abbiamo realizzato un telaio di acciaio inox contenente una serie di resistenze regolabili che impedivano la formazione di condensa. Il vetro stesso è particolare, riscaldante, realizzato da un'azienda specializzata finlandese, mentre il tank è stato realizzato in Giappone dalla sola azienda, specializzata in grandi acquari, capace di costruire questi monoliti. All'interno c'è invece l'olio silconico che Marc Quinn ha utilizzato per conto suo in piccoli esperimenti, un materiale che non perde viscosità e resta trasparente anche a bassissime temperature. C'è poi un grande marchingegno, un carro-ponte che ci permetteva di calare nell'olio silconico a -25° il giardino vero, fatto di piante recise provenienti da tutto il mondo. Nessuno sapeva con certezza cosa sarebbe potuto succedere, io computer alla mano gestivo la velocità di calata. Gli esperimenti ci hanno dato ragione, è però vero che in realtà uno studio tecnico specializzato non ti farebbe un lavoro simile perché tali sperimentazioni sono sempre al limite del possibile.

Quando la mostra è finita cosa è successo?

Quando tutte le macchine frigorifere sono state staccate e le piante hanno iniziato il processo di putrefazione, l'olio silconico è stato filtrato e poi riutilizzato per altri scopi.

Davanti a The Garden mi era venuto in mente un certo senso di morte. Non so se condividi questa opinione...

La tecnologia è arrivata al punto da permettersi di manipolare la vita, che sia vegetale, animale o umana. Poi, premendo un tasto, se ne può controllare la morte. Questo è veramente inquietante.

Invece per Mushroom Room di Carsten Höller si può parlare in qualche modo di psichedelia. Anche lì un lavoro estremamente complesso...

Nell'intera installazione, a partire dalla parete luminosa per arrivare al Gantenbein Corridor - che prende il nome da un romanzo di Max Frisch - perdi l'orientamento, e quindi il senso dello spazio, che quando ti affacci in

questo luogo che è capovolto. In questo caso ho avuto un rapporto particolarmente felice con l'artista, una persona intelligente e facile da gestire. Mi sono molto divertito per l'aspetto ludico e onirico del lavoro di Holler.

E' stata un'avventura anche dal punto di vista costruttivo?

Sì, abbiamo interagito con artigiani che producono oggetti per la Disney World - sono loro gli autori dei grandi funghi - e abbiamo cercato di dare a questo contenitore una veste architettonica con materiali da cantiere, assolutamente poveri, quasi per spirito di contraddizione.

Oltre ad artisti internazionali hai lavorato anche con giovani italiani come Nicola Di Caprio, Debora Hirsch, Raffaella Nappo e Emilio Fantin che hanno certamente budget molto più ristretti: in questi casi ti sei trovato a operare quindi con minor dispendio di denaro...

Certo, l'importante, come in tutte le cose, è capire quali siano gli obbiettivi. In questi piccoli progetti il mio intervento è in qualche modo invisibile. L'alternanza tra i due tipi di progetto mi affascina, perché è importante mantenere il senso della realtà, mentre spesso e volentieri i grandi eventi rischiano di fartelo perdere. Questi giovani artisti sono molto più legati alla realtà e per certi versi con loro riesco a essere anche più propositivo, offro diverse proposte e diverse ipotesi di realizzazione. Provo piacere a fare queste cose minime e calibrate che hanno una forza di pensiero spesso non inferiore a quella dei grandi artisti.

Tra le molte figure del mondo dell'arte con le quali sei entrato in contatto in questi anni credo che Jeffrey Deitch sia particolarmente importante, un personaggio inclassificabile ed eclettico.

Con Deitch esiste un rapporto di stima reciproca, lui è un grande professionista del mercato sul quale lavora in una maniera che io non avevo mai visto, e grazie a lui ho capito come funzionano certi meccanismi. Spesso mi sono posto domande sul mondo dell'arte popolato da star, e credo che lui abbia un grande stile e una notevole cultura se paragonato ad altri mercanti. Sono quindi orgoglioso del fatto che mi coinvolga ormai con regolarità nei suoi progetti.

In linea generale come si integra il tuo lavoro di architetto con quello dell'artista: esiste un metodo, una sovrapposizione, ci sono scontri, gli artisti si fidano ciecamente delle tue soluzioni oppure quanto tu proponi si può discostare dal progetto originale?

Il primo lavoro è sempre quello che io chiamo di interpretazione del sogno, fase che non posso delegare ai collaboratori perché la devo capire fino in fondo. Fissati questi termini, finché possibile, lavoro con metodo, ricerco i materiali, contatto le aziende e presento le soluzioni. Lo scontro ci può essere soprattutto in termini di tempo...

Loro vorrebbero chiudere?

Al contrario, io mi rendo conto che è giunto il momento di chiudere, altrimenti non si arriva a consegnare il lavoro nei termini fissati per l'inaugurazione della mostra. L'artista fino all'ultimo giorno metterebbe mano all'opera senza considerare che i processi tecnologici hanno tempi ben precisi, talvolta sono stato tassativo nel dire basta ai cambiamenti, un compito ingrato che spesso va a discapito anche dei rapporti, ma anche questo fa parte del mio ruolo.

Per il Castello di Rivoli hai interamente progettato la prima personale in un museo italiano di Vanessa Beecroft. In cosa consiste il tuo lavoro?

Vanessa mi ha chiesto di aiutarla a trovare nuove modalità di rappresentazione per le sue performance che uscissero dallo schema video + immagine stampata. La ricerca è ancora in atto, continuiamo a sondare nuove possibilità per questo lavoro che lei porta avanti da anni. Credo che l'esigenza parta dal bisogno dell'artista di rinnovarsi, e mi sono quindi trovato di fronte a un problema diverso dal solito.

In questo particolare caso come avete lavorato?

Le ho proposto l'utilizzo del 3M, un prodotto in circolazione da pochi mesi che rende possibile il trasferimento delle immagini su parete, non con la pellicola bensì con un procedimento più sofisticato, una sorta di tatuaggio murale. Ho progettato gli ambienti fisici dell'ultima performance, l'impianto scenico, gli elementi di cristallo, i tavoli, le sedute, e abbiamo realizzato i grandi frames, che resteranno nella collezione del Museo, in grado di restare in piedi senza tiri e ganci.

Mi accennavi a una prossima collaborazione con Charles Ray

La collaborazione con Ray va avanti da circa due anni su un progetto per uno spazio pubblico legato alla Fondazione Prada, che dovrebbe essere installato in una piazza di Milano. Anche con lui è un'esperienza nuova: la differenza sostanziale risiede nel fatto che, forse perché appartenente a un'altra generazione rispetto agli artisti dei quali abbiamo parlato prima, Charles Ray lavora sulla lentezza, è legato al tempo e alla leggerezza, con tempi di reazione lunghissimi e quindi il rapporto è impostato in modo del tutto particolare.

Spesso hai rapporti con critici e curatori. Quale ruolo pensi debbano avere all'interno del meccanismo tra te e l'artista?

Che sia legato a un museo o che sia indipendente, il curatore ha un ruolo fondamentale perché gestisce il rapporto con lo spettatore, è colui che deve chiarire il valore dell'opera a un pubblico di settore e non solo, che deve indicare l'orientamento culturale.

Ci sono differenze a lavorare in Italia o all'estero?

Al Museo di Rivoli è stata un'esperienza felicissima, una grande occasione, la direttrice Ida Gianelli è persona di grandi capacità. A Rivoli ho trovato una struttura di livello sicuramente internazionale e lo stesso posso dire per la Fondazione Prada. Riguardo alle differenze generali, ammiro molto quel pragmatismo anglosassone, che li rende molto esperti e organizzati.

Ti sei creato una specializzazione pressoché unica, non solo in Italia ma anche in Europa, come ha sottolineato Germano Celant nel recente saggio Making Art Work, in cui cita il tuo lavoro accanto a quello dell'architetto Rinaldi e dello staff della Tate Modern. Continui a fare l'architetto anche in maniera tradizionale?

Certo, l'architettura è la mia grande passione originaria, ma sono convinto che la mia attività si sia arricchita molto attraverso le esperienze di lavoro e i contatti con gli artisti in maniera davvero

unica. Oggi sto cercando di capire se questa unicità, questa strada, possa essere percorsa anche nella disciplina più tradizionale. Il mercato dell'architettura in Italia è piccolo, le occasioni sono rare ed è poca la disponibilità alla sperimentazione. Questo fa sì che i nostri progetti, seppure ricercati, restino sempre molto controllati.

Nonostante la tua lunga esperienza sei molto giovane. Come va l'architettura in Italia? Perché da noi si costruisce poco o nulla, e perché i grandi progetti sono sempre affidati ai cosiddetti mostri sacri?

Non solo ai mostri sacri. L'Italia è un paese dove anche i periti agrari possono firmare progetti edilizi. Non bisogna confondere l'architettura con l'edilizia. In realtà si costruisce molto in Italia, ma il sistema economico e produttivo tende a escludere nelle scelte importanti la figura dell'architetto colto e militante. Quindi le occasioni per l'architettura sono ridottissime. Poi qui da noi sei considerato un architetto giovane fino a cinquantacinque anni. A ciò si può aggiungere che l'urbanistica è stata totalmente sconfitta dal modello di sviluppo economico dominante. A parte casi sporadici le città italiane non sono riuscite a delineare un loro ruolo dal punto di vista dell'immagine nel panorama europeo. Non si scommette sulle idee. Se penso al paesaggio italiano... fra qualche anno incominceremo a vedere meno turisti

Secondo te saprà l'Italia del 2000 lasciare tracce di un gusto architettonico visto che il nostro ultimo grande momento in architettura risale ormai al tempo del fascismo?

Non penso che si ricorderà in futuro l'Italia del 2000 per l'architettura contemporanea che ha saputo esprimere. Forse questo può valere più per l'arte e per il fashion design, ma non per l'architettura o per l'industrial design. Sono altri i luoghi dove queste discipline si riescono a esprimere al meglio in questi anni.

Dopo le rock star e gli artisti, oggi ci sono gli architetti come star. Se ne possono citare molti (uno per tutti Rem Koolhaas) che in qualche modo hanno bucato il limite della specializzazione per diventare personaggi pubblici. Cosa pensi di questa nuova figura mediatico intellettuale?

Penso che come tutte le cose anche in architettura il "brand" abbia oggi la sua importanza. Se riesci a diventare una "marca" riesci anche vendere meglio i tuoi progetti. E perché no! In realtà il percorso di OMA è lungo e risale agli inizi degli anni 80. C'è anche il Koolhaas teorico da non dimenticare. Della serie che: per imporsi o si diventa un "opinion leader", o altrimenti oggi la gente tende a non rispettarci e non darti sufficiente credito. Per cui se questo vale a riportare l'interesse generale sull'architettura mi va benissimo.

 [Invia link ad un amico](#)

