

Maria Clara Ghia

Sapienza Università di Roma

Silvia Groaz

ULiège, ENSA Paris-Est

La Biennale e la storia

Il terzo Forum, organizzato dalla rivista SRSA e ideato da Aurora Riviezzo, Fulvia Vannuzzi e Rosa Caruso, ha rappresentato un momento di confronto sul ruolo della Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia nella storia, in occasione della 19esima edizione "Intelligens. Natural. Artificial. Collective". Qual è l'apporto della Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia alla storia dell'architettura e viceversa? Dalla prima edizione, come è stata raccontata la storia dell'architettura nelle esposizioni fino ad oggi? Possiamo studiare la Biennale di Architettura come passaggio storiografico? Gli interventi di Manuel Orazi, Maria Clara Ghia e Silvia Groaz hanno avviato ragionamenti e considerazioni dalla prospettiva degli storici dell'architettura.

Maria Clara Ghia*

Dalla presenza del passato alla proiezione del futuro. Le Biennali di Architettura 1980-1985 come laboratorio di storiografia

Quando, nel 1980, Paolo Portoghesi inaugura la prima Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia, la disciplina vive un passaggio di soglia.

Il titolo scelto, *La presenza del passato*, sancisce l'uscita dall'utopia modernista e l'ingresso in una stagione di ripensamento critico, in cui la storia smette di essere un peso da rimuovere per diventare materia viva, repertorio da ri-abitare. La *Strada Novissima*, costruita alle Corderie dell'Arsenale con le celebri venti facciate in scala reale, diventa la scena di questa metamorfosi: un teatro urbano dentro la città, dove l'architettura si offre

come esperienza e non come rappresentazione. Portoghesi non espone modelli o fotografie ma costruisce un ambiente praticabile: l'architettura non è oggetto di studio, ma dispositivo narrativo: «Con l'architettura, non sull'architettura»¹, scrive. In questo gesto c'è già la rivoluzione di un nuovo modo di esporre: non più una sequenza di opere ordinate secondo scuole o cronologie, ma un racconto che oggi – con una parola abusata – si descriverebbe come 'immersivo'. Gehry, Koolhaas, Ungers, Venturi e Scott Brown, Dardi e Bofill, insieme agli altri architetti della *Strada Novissima*, ognuno con la propria facciata, costruiscono una città effimera che è insieme omaggio e parodia del moderno, esercizio critico sulle sue illusioni e sulle sue rovine. La prima Biennale di architettura è un esperimento di *experience economy ante litteram*. Ben prima che Joseph Pine e James Gilmore codificassero il concetto², Portoghesi aveva trasformato la mostra in evento spaziale, sottolineando la dimensione fisica e percettiva dell'allestimento e anticipando una stagione in cui il valore culturale si sarebbe misurato sempre più sulla capacità di "generare esperienze memorabili" – da allora in poi non sempre accompagnate da un reale approfondimento del pensiero o della forma.

È una lezione ancora attuale: comprendere l'architettura non attraverso la distanza del disegno o della fotografia, ma nell'immediatezza del corpo, dell'attraversamento, della luce, del suono. Già nella mostra *Michelangelo architetto*, curata con Bruno Zevi nel 1964 al palazzo delle Esposizioni di Roma, Portoghesi aveva portato l'architettura alla scala del visitatore, traducendo l'analisi critica in esperienza spaziale. Con la *Strada Novissima* com-

The Biennale and Architectural History

* **Maria Clara Ghia** Architetta, PhD in Architettura e in Filosofia, professoressa associata di Storia dell'architettura presso Sapienza Università di Roma. È stata Senior Lecturer presso l'Umeå University in Svezia. I suoi studi si rivolgono prevalentemente all'architettura del XX e XXI secolo e si concentrano sulle relazioni fra etica e progetto e fra arte e architettura. È advisor presso l'American Academy in Rome, membro del comitato direttivo di Aistarch e dell'Associazione di Storia della Città, fa parte di diversi comitati redazionali di collane e riviste di storia dell'architettura e del collegio dei docenti del dottorato in «Architettura. Teorie e Progetto» di Sapienza Università di Roma. Fra le sue monografie: *Architecture as a Living Act*. Leonardo Ricci (San Francisco 2022); *Da Roma verso il mare. Storie percorsi immagini della città moderna e contemporanea* (Roma 2017) e *Prescrivere Liberare. Saggio su ethos e architettura* (Roma 2013). Nel 2011 ha vinto il Premio Internazionale Bruno Zevi e nel 2019 il Premio Enrico Guidoni.

* **Silvia Groaz** è professoressa in Storia dell'architettura presso l'ENSA Paris-Est e presso l'Université de Liège. Le sue ricerche sulla storia e la critica dell'architettura del secondo dopoguerra indagano il ruolo di media, materiali e corpi nella definizione dei contorni della cultura architettonica, tanto nei processi permanenti quanto negli eventi effimeri, dall'interno domestico fino alla scala urbana. Formata all'Accademia di architettura di Mendrisio (USI, 2010), all'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL, 2012) e alla Bartlett School of Architecture (UCL, MA in Architectural History, 2015), ha conseguito il dottorato presso l'EPFL (2021), con un periodo di ricerca in qualità di *visiting scholar* alla Columbia University. È stata *postdoctoral fellow* all'Université catholique de Louvain e alla Yale University e ha ottenuto finanziamenti di ricerca dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica (FNS), dal Getty Research Institute, dall'Istituto Svizzero di Milano e dal Ministero della Cultura (Italian Council). È autrice di *New Brutalism. The Invention of a Style* (EPFL Press, 2023) e di *Nanda Vigo's Interiors. The Metaphysics of Everyday Life* (Birkhäuser, 2026).



Copertina del catalogo della Prima Mostra Internazionale di Architettura intitolata *La presenza del passato*, a cura di Paolo Portoghesi, 1980.

Copertina del catalogo della Seconda Mostra Internazionale di Architettura intitolata *Architettura nei Paesi Islamici*, a cura di Paolo Portoghesi, 1982.



pie un passo ulteriore: costruisce un racconto tridimensionale della storia, una passeggiata dentro il pensiero postmoderno.

Due anni dopo, con *Architettura nei Paesi Islamici* (1982-1983), Portoghesi sposta il baricentro dell'esposizione. Dalla riflessione autocentrata sull'Occidente si passa a una geografia allargata che abbraccia il Nord Africa, il Medio Oriente, l'India. Venezia torna a essere crocevia di culture, luogo di scambio e traduzione. Le opere di Hassan Fathy – le cui *gouaches* sono esposte anche per la Biennale di quest'anno nella mostra organizzata a Palazzo Franchetti da Qatar Museums –, Fernand Pouillon e Louis Kahn segnano la riscoperta di un'architettura radicata nella comunità, spirituale e costruttiva, che dialoga con il contesto e con il

clima. Quella mostra, apparentemente laterale, è in realtà il seme di un decentramento epistemologico: un'apertura verso un pensiero globale che oggi appare profetica. Nelle tavole e nei disegni esposti risuona già il principio che guiderà molte Biennali successive: la necessità di coniugare Occidente e resto del mondo, modernità e radici, innovazione e responsabilità ambientale.

Nel 1985 la scena cambia ancora. Con *Progetto Venezia*, Aldo Rossi trasforma la Biennale in un laboratorio urbano: da vetrina teorica del post-moderno a spazio di sperimentazione viva, con la città stessa che diventa materia di progetto. Oltre millecinquecento architetti da tutto il mondo lavorano su luoghi reali come il ponte dell'Accademia, il Tronchetto, piazzale Roma e Palmanova, ten-

¹ Paolo Portoghesi, *La presenza del passato*. 1ª Mostra Internazionale di Architettura (La Biennale di Venezia, 1980), introduzione al catalogo, p. 12.

² B. Joseph Pine II e James H. Gilmore, *The Experience Economy: Work Is Theatre & Every Business a Stage* (Harvard Business School Press, 1999); trad. it. *L'economia delle esperienze. Oltre il servizio* (ETAS, 2000).

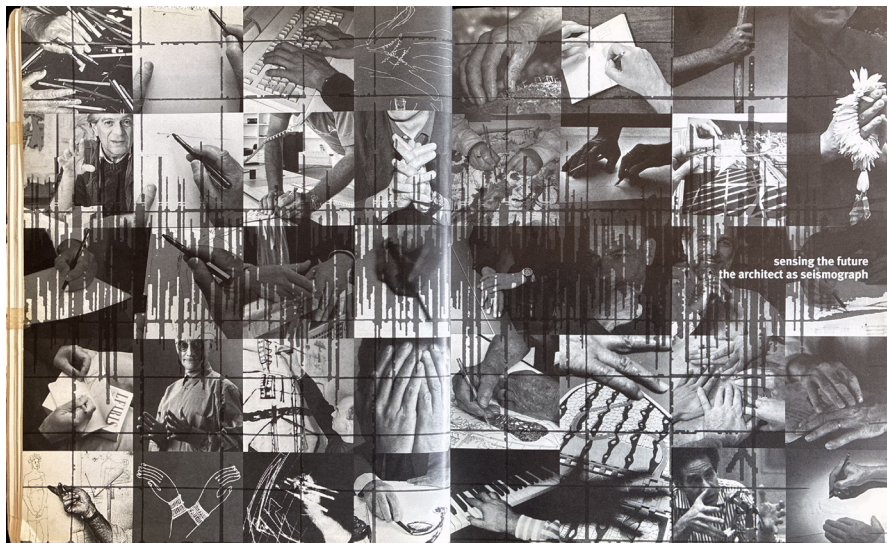
tando di restituire movimento a una Venezia che sembra essersi pietrificata nel tempo. La mostra si estende al territorio, diventa dispositivo operativo, concorso di idee. Nasce infatti in quell'occasione, con i *Leoni di pietra*, la tradizione del riconoscimento critico al merito progettuale. Rossi rilegge Venezia come 'città impossibile' – troppo fragile per essere ri-costruita, troppo densa di memoria per essere ignorata. Le alternative, scrive, sono due: abbandonarla come reliquia o trasformarla in monumento: «un'Alcazaba, un Cremlino sull'acqua»³. Ma nel gesto stesso di ridisegnare il ponte dell'Accademia, i progettisti raccolti alla Biennale riscoprono un senso dell'architettura che nasce proprio dal confronto con il limite: immaginare l'impossibile come esercizio di realtà. Tra le proposte si confrontano approcci radicalmente diversi: dalla macchina urbana sospesa di Purini e Dardi, al raffinato disegno di Cellini e Morabito, alla soluzione simbolico-pittorica di Venturi, Rauch e Scott Brown. In queste opere si riflette ciò che Rossi definisce l'occasione di ritrovare, nella 'presunta impossibilità', un nuovo senso dell'architettura: una necessità di crescere attraverso la dissacrazione di tutto ciò che la precede. Non a caso Rossi richiama Libeskind, che proprio a Venezia espone la sua *Città ideale di Palmanova*: una costellazione di segni che annuncia le future fratture del linguaggio architettonico. Senza la Biennale del 1985, forse, non ci sarebbero state tre anni dopo le dissacrazioni della mostra *Deconstructivist Architecture* al MoMA di New York. Due momenti – il Postmodernismo e il Decostruttivismo – che trovano a Venezia la propria soglia di svolta, come se la città avesse la forza di innescare mutazioni nel pensiero architettonico. Allora l'Italia era al centro del dibattito internazionale, oggi quella posizione appare ridimensionata, segnata da un duplice limite: la trasformazione dei contesti globali e l'incapacità di tradurre il proprio patrimonio storico in strumento di progetto e innovazione. Guardando retrospettivamente a quel breve ma densissimo arco di tempo, dal 1980 al 1985, si coglie come la Biennale abbia agito non solo da laboratorio storiografico, ma anche da spazio critico di analisi del contemporaneo. Ogni edizione ha riscritto, in tempo reale, la cronologia discipli-

nare, anticipando svolte teoriche e costruendo le immagini che popoleranno i manuali. Si è passati in quegli anni da una visione lineare-evolutiva a una pluralità di narrazioni simultanee, in cui il moderno, il postmoderno e il classico potevano coesistere come tempi intrecciati. Oggi, in un'epoca in cui la 'presenza del presente' sembra inghiottire ogni distanza critica, tornare a quelle Biennali significa interrogare il nostro modo di esporre e di conoscere. È cambiato tutto: la tecnologia, i media, la società. Eppure le domande restano le stesse: come comunicare l'architettura, come restituire la dimensione esperienziale, come farne strumento di riflessione collettiva? Se allora le mostre erano atti di coraggio intellettuale, capaci di prendere posizione e generare dibattito, oggi si fatica a individuare un centro, una voce. Con il rischio che la Biennale, da motore di storia, diventi specchio della sua dispersione. Non si tratta di indulgere in controproducenti nostalgie, ma di generare consapevolezza. Portoghesi e Rossi, da prospettive diverse, avevano compreso che la mostra non fosse vetrina nella quale esporre il presente per accumulo, ma medium critico, per selezionare e dunque orientare il dibattito disciplinare. Le loro Biennali non raccontavano l'architettura, la facevano accadere. In quegli anni l'Italia – e Venezia in particolare – rappresentava un punto di riferimento nel dibattito internazionale, quando storici, architetti e teorici condividevano un medesimo orizzonte: ridefinire il senso dell'abitare dopo la modernità. Oggi, in un tempo che fatica a definire se stesso, quell'esperienza invita a riattivare il dialogo tra ricerca e progetto, ricordando che la storia dell'architettura, come la città, è viva solo se la si percorre.



Copertina del catalogo della Terza Mostra Internazionale di Architettura intitolata *Progetto Venezia*, a cura di Aldo Rossi, 1985.

³ Aldo Rossi, "La Biennale e Venezia", in *Scritti scelti sull'architettura e la città*, a cura di Rosaldo Bonicalzi (Quodlibet, 2012), pp. 425-445.



Silvia Groaz*

La Biennale come sismografo

La VI Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia del 1996 non generò né manifesti né cesure, non decretò fini o inizi di stagione. Per ironia della storia, essa avrebbe dovuto assumere un rilievo particolare nel quadro delle celebrazioni per il centenario dell'istituzione. Invece, fu un'edizione ripetutamente rinviata, annullata e infine organizzata con appena sei mesi di anticipo, rivelando, come osservava Paolo Portoghesi nell'introduzione al catalogo, una vera e propria 'crisi delle istituzioni'. La Mostra di Architettura, nata essa stessa da una 'crisi', attraversa ciclicamente momenti di instabilità non solo di ordine procedurale e organizzativo, ma anche di legittimazione, rivelandosi un dispositivo in costante affanno che richiede, oggi come allora, un ripensamento capace di farne uno strumento più fedele alle traiettorie della disciplina e alle sue inevitabili oscillazioni.

Sensori del futuro. L'architetto come sismografo è il titolo scelto per l'edizione del 1996 da Hans Hollein, l'ultima del millennio e la prima ad essere affidata a un architetto straniero. La metafora affonda nella tradizione mitteleuropea, attraversa la letteratura di Ernst Jünger e arriva a László Moholy-Nagy, che in *Vision in Motion* definiva l'artista come sismografo capace di registrare e trasmettere i movimenti invisibili che intercorrono tra le cose, ricomponendo momentaneamente il pensiero scientifico e la dimensione inconscia. Hollein declina questa intuizione sulla figura stessa dell'architetto, scegliendo di non selezionare *progetti* ma *progettisti*. In questo modo, l'aspettativa di un canone oggettuale viene disinnescata in favore di un ricettore di soggettività in movimento.

Osservato retrospettivamente, il sismografo di Hollein anticipava con precisione quasi matematica il nascente *star system* che si sarebbe consolidato all'alba del Duemila: accanto a figure già ampiamente affermate, come Rem Koolhaas che presenta il

progetto per Euroville, Leon Krier, Zaha Hadid, Frank O. Gehry, allora impegnato nel cantiere del Guggenheim di Bilbao, si trova una fitta costellazione di 'emergenti', tra cui Diller + Scofidio, Kazuyo Sejima e Peter Zumthor. La suddivisione in 'maestri' ed 'emergenti' fece tremare i critici, incapaci di ricostruire criteri che non apparissero arbitrari. Ma proprio in tale opacità si legge la posta in gioco del sismografo che non ordina secondo gerarchie confermate, bensì traccia picchi e scosse, restituisce traiettorie, registra anomalie. In questo quadro, il gesto di richiedere ai partecipanti l'immagine della propria mano nell'atto di progettare compone una micro-iconografia operativa che, coerente con gli interessi di Hollein sin dagli anni Cinquanta, ricerca la sintesi tra il movimento inconscio e corporeo, e la presunta razionalità del progetto. Si potrebbe a buona ragione criticare la riproposizione di una figurazione che rievoca la mitologia dell'artista-creatore, attribuendo al gesto architettonico una valenza sacrale e demiurgica. Tuttavia, tale ambivalenza, lungi dal costituire una contraddizione insolubile, contribuiva a svelare il carattere performativo dell'autorialità, esponendola al vaglio pubblico e alla sua possibile decostruzione. La metafora del sismografo si innesta inoltre su un modello di curatela e una tradizione critica che, nella giustapposizione, evidenzia tanto le risonanze quanto le frizioni. Basterebbe richiamare la categoria proposta da Harald Szeemann a *documenta 5* (1972) delle 'mitologie individuali', o il confronto sincrono di identità autoriali messe in scena da Franco Raggi per *Roma interrotta* (1978). In questa scia, Hollein convoca autori e lascia che siano le loro linee sismiche a sovrapporsi e a interferire. Coerentemente, accordò ampia autonomia ai padiglioni nazionali, con esiti che, in taluni casi, assunsero una forza iconica. Emblematico è l'allestimento del padiglione giapponese curato da Arata Isozaki, che interpretò alla lettera l'immagine del sismografo con *Fractures*, dove furono messe in scena trenta tonnellate di detriti provenienti dalle rovine del terremoto di

Kobe del gennaio 1995. L'installazione attivò la triade installazione-progetto-cultura materiale sotto il segno di un'urgenza etica non posticipabile, mostrando come l'architettura, prima ancora che edificare, debba saper registrare e dare forma a un trauma collettivo.

Per controbilanciare l'accento sull'individuo, Hollein orchestrò due eventi speciali che, in modo complementare, riposizionavano l'attenzione sul collettivo e sulla risonanza dei media. Il primo, una mostra dedicata ai "Radicali" (per la prima volta riassemblati da Gianni Pettena dopo la frammentazione sancita dalla Biennale del 1976) restituiva a quel 'movimento' la capacità di agire come sensore avanzato del tempo storico. Il secondo, centrato sui periodici di architettura, ribadiva la curvatura mediale del discorso architettonico e, allo stesso tempo, prefigurava quella stagione di ricerche a cavallo del 2000 in cui la rivista sarebbe diventata laboratorio critico e progetto in atto.

All'epoca la mostra apparve come la constatazione di un'irreparabile frattura e di una progressiva distanza da una stagione di comunione di intenti, di 'verità' condivise e di programmi collettivi. Eppure, la metafora del 'sismografo' articolava con precisione una vocazione epistemologica della Biennale: quella di registrare, con cadenza regolare, i movimenti di una disciplina instabile, le sue scosse e i suoi assestamenti, le vibrazioni sotterranee o le improvvise eruzioni, amplificandone così la natura di medium. È in questa capacità di registrare visioni e contraddizioni che risiede la valenza storiografica della Biennale, e che spiega perché, negli ultimi decenni, sia divenuta un laboratorio privilegiato per osservare l'evoluzione dell'architettura, sondarne i limiti disciplinari e interrogare i suoi diversi media, contribuendo a ridefinire oggetti, linguaggi e temi. Nell'introduzione a *Biennials/Triennials: Conversations on the Geography of Itinerant Display* (2019) di Léa-Catherine Szacka, Martino Stierli osserva che non ci sarebbe bisogno di un altro libro sulla Biennale; eppure, si potrebbe ribattere che di libri sulla Biennale ci sarà sempre bisogno, proprio perché la Biennale non è un contenuto stabile ma una piattaforma riconfigurabile che traduce, al pari di un sismografo, i dibattiti culturali e disciplinari, perfino quando questi ne decretano la fine. In questo senso la Biennale opera come dispositivo storico e concorre, nel bene e nel male, a plasmare il divenire della disciplina, influenzandone memorie, archivi e criteri di legittimazione.

Dalla sua potenziale funzione di sismografo deriva la perdurante capacità di attrazione di un'istituzione periodicamente data per esaurita, se non per defunta. Non è un fatto inedito. Dal 1968, anno-sisma le cui onde lunghe investono inevitabilmente anche Venezia, la Biennale è stata ripetutamente contestata, ridefinita, sospesa, data per morta e riattivata, da ultimo anche da iniziative come *Bored of Biennales* (Turincoats, 18 settembre 2025), che al grido di 'sink the Biennale' contestano la presunta autoreferenzialità dell'istituzione, il suo elitismo e il suo cannibalismo di energie di tutti i tipi. Nel 1974, all'indomani di una delle sue crisi più profonde, il destino dell'istituzione venne discusso a porte chiuse e da quella discussione scaturì la separazione della sezione *Architettura*, con l'avvio di una traiettoria autonoma. Ogni crisi, a Venezia, è stata anche una rifondazione. Il regime di instabilità appare dunque non tanto un incidente quanto un principio di funzionamento che costringe la Biennale a ridefinire sé stessa per riaffermare la propria utilità pubblica.

Quale nuova Biennale potrà emergere dall'attuale crisi di legittimità e senso? Continuare a oscillare tra il culto dell'autore e la nostalgia del movimento non basta. Se prendiamo sul serio la metafora del sismografo, e se davvero vogliamo che la Biennale registri le scosse del presente e non solo le firme che le cavalciano, occorre intervenire sul meccanismo curatoriale, aprendo a concorsi pubblici la curatela di tutti i padiglioni, nazionali e tematici. E poi renderne pubblici i criteri, i dibattiti, le controversie in modo tale che la selezione e il processo stesso divengano parte integrante dell'atto curatoriale. Un simile assetto, lungi dall'impoverire la pratica curatoriale, la redistribuirebbe entro un quadro di responsabilità condivise, valorizzando i protocolli, i metodi, le ipotesi progettuali. E in questo, potrebbero essere captate sempre più 'onde deboli', consentendo l'emersione di geografie eccentriche, pratiche ibride, campi di ricerca non allineati. La Biennale, se si portasse a estreme conseguenze la metafora del sismografo, smetterebbe di essere il luogo della canonizzazione, e diventerebbe quello dell'ascolto amplificato delle interferenze e di segnali deboli. Essa tornerebbe così, nel tempo delle crisi multiple che abitiamo, a configurarsi come laboratorio pubblico, dispositivo di indagine collettiva e, in ultima analisi, servizio culturale. Se la Biennale intende davvero dirci dove siamo e dove stiamo andando, occorre il coraggio di ricalibrarne i sensori.



Una manifestazione studentesca contro la Biennale, Venezia, via Garibaldi, 1968 (Archivio Cameraphoto Epoche).