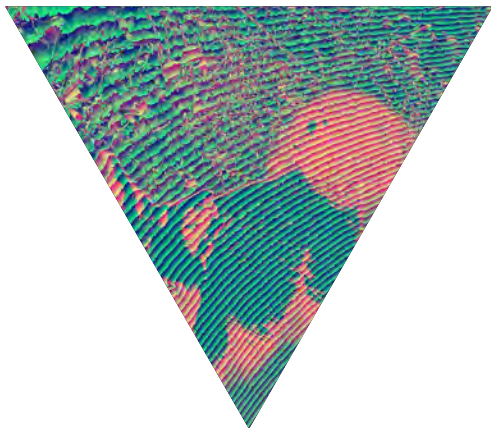


OTTOBRE 2015

ISSN 2385-2291

Teoria progetto azione

FUOCO AMICO



OTTOBRE 2015

ISSN 2385-2291

Giovanni Corbellini

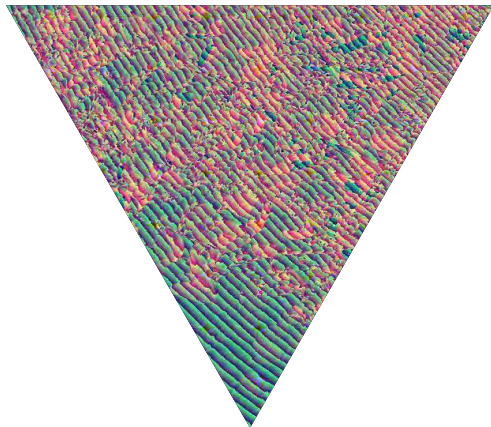
Enrico Forestieri

Matteo Pace

Alessandro Rocca

Federico Soriano

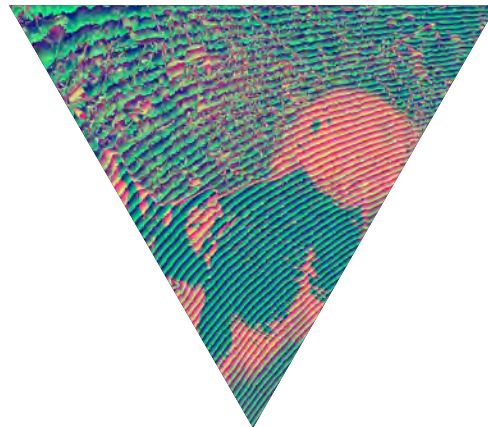
Pedro Urzáiz



03

*Teoria
progetto
azione*

FUOCO AMICO



03

OTTOBRE 2015

ISSN 2385-2291

FUOCO AMICO

pubblicazione periodica di architettura,
arte e paesaggio

ISSN 2385-2291

Comitato scientifico

Giacomo Borella (Studio Albori - Milano)

Nicolas Gilsoul (École Nationale Supérieure
d'Architecture Paris-Malaquais)

Luis Antonio Jorge (FAU - Universidade de
Sao Paulo)

Antonio Longo (Politecnico di Milano)

Sébastien Marot (École Nationale d'Architecture &
des Territoires à Marne-la-Vallée)

Alessandro Rocca (Politecnico di Milano)

Teresa Stoppani (The Leeds School of Architecture)

Direttore responsabile

Alessandro Rocca

Redazione

Enrico Forestieri

Progetto grafico

Enrico Forestieri

©2015 MMXII Press

piazza Leonardo da Vinci, 7

20133 - Milano

MMXIIPress@gmail.com

Teoria
progetto
azione

FUOCO AMICO

INDICE

| | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|-----|
| <i>Introduzione</i> | Alessandro Rocca | 6 |
| <i>Crisi e critica. Pensare l'architettura con i nuovi media</i> | Giovanni Corbellini | 12 |
| <i>Modelli di pensiero e di scrittura. Dalla teoria al progetto</i> | Alessandro Rocca | 50 |
| <i>Tiri da tre. Una conversazione sulla metodologia didattica di Federico Soriano e Pedro Urzáiz</i> | Enrico Forestieri, Matteo Pace | 150 |

- 1 Thomas Piketty (2013), *Le capital au XXI^e siècle*, Éditions du Seuil; (trad. it. di Sergio Arecco (2014), *Il capitale nel XXI secolo*, Bompiani).

La teoria è il capitale dell'architettura.

In un recente saggio che ha già fatto epoca, *Il capitale nel XXI secolo*¹, l'economista francese Thomas Piketty analizza il rapporto tra capitale e reddito nei paesi sviluppati trovando che, nel periodo compreso tra il 1700 e il 2010, il capitale tende a una misura che è multipla del reddito nazionale da tre a sette volte. Il gran lavoro analitico e interpretativo di Piketty giunge quindi a dimostrare come la forza del capitale, nonostante le maggiori economie siano passate da un assetto aristocratico e classista a una organizzazione democratica e meritocratica, sia rimasta inalterata e, anzi, registri un'ulteriore impennata proprio in que-

sti ultimi trent'anni, in una fase aperta dalle politiche neoliberiste di Margaret Thatcher e Ronald Reagan e tuttora in pieno svolgimento.

Se azzardiamo un'analogia con l'architettura, si potrebbe dire che il rapporto tra capitale e reddito è paragonabile a quello che intercorre tra teoria e progetto, ipotizzando che la teoria rappresenti il capitale di conoscenze, di idee, di riferimenti, che al momento opportuno si impiega per produrre il progetto. E, come succede per l'andamento tra capitale e reddito, la percentuale tra teoria e progetto varia, nel tempo, ma segue una curva tendenzialmente contraria. Nelle fasi in cui l'accumulazione del capitale è massima, come nella Belle Époque, la ricerca teorica è debole, mentre è forte nelle fasi in cui il capitale è debole.

Per esempio, nei due dopoguerra del Novecento, quando i patrimoni risultano fortemente ridotti a causa dell'economia di guerra, delle distruzioni immobiliari e dell'inflazione, la ricerca teorica raggiunge gli apici del secolo. Negli anni '20, con la piena espansione del modernismo, e negli anni '40 e '50, dove le ricerche sull'housing, sulla prefabbricazione e sulla pianificazione territoriale raggiungono il massimo di intensità. Un picco negativo del capitale si registra negli anni '70, principalmente a causa della forte pressione inflazionistica che investe tutta l'Euro-

pa, e in quegli stessi anni la ricerca teorica raggiunge probabilmente l'apice di energia e di successo, con la nascita e il rapido consolidamento della dottrina tipomorfologica, con l'affermazione di una nuova maniera di fare storia dell'architettura, grazie a Manfredo Tafuri, e con il neomodernismo di Rem Koolhaas. Tutte esperienze che, in varie, maniere, diventeranno i paradigmi dominanti dell'ultimo trentennio. L'eco immediata di questa stagione teorica europea si è riverberata, negli Stati Uniti, sul gruppo raccolto da Peter Eisenman intorno all'Institute for Architecture and Urban Studies (1967-84) e alla rivista «Oppositions» (1973-84). Un movimento di ricerca che a sua volta è stato l'incubatore di una cultura teorica che produce frutti ancora oggi attraverso il lavoro storico, critico e accademico di studiosi come Mark Wigley, Beatriz Colomina, Anthony Vidler, K. Michael Hays e altre personalità esterne all'architettura, come i critici d'arte Rosalind Krauss e Hal Foster.

Rispetto all'era predigitale, il panorama che si è formato negli ultimi vent'anni appare molto più disgregato e liquido, con una fioritura costante e piuttosto selvaggia di testate, blog, seminari e altre occasioni di confronto e di sviluppo teorico. I risultati sono frammentari, la teoria oscilla liberamente dentro e fuori dall'ambito disciplinare, scorre nel materiale eterogeneo dei social network o si cristallizza inutilmen-

te dentro antologie tanto rigonfie quanto indebolite dalla prospettiva di un'obsolescenza quasi immediata. La teoria come sistema di stelle fisse e come processo metodologico ripetibile sembra tanto irraggiungibile quanto inutile, forse perché incompatibile con la natura dinamica e fluida del nostro tempo, mentre al contrario sono sempre di più i soggetti che, a vario titolo, pensano sia necessario integrare o sostituire la pratica professionale dell'architettura con attività di tipo teorico: avanzare e discutere opinioni, condividere ragionamenti astratti, produrre tesi e manifesti, fare esercizio critico e interpretativo, allestire mostre ed eventi.

La teoria, nell'era digitale, perde la rigidità del libro stampato e acquisisce la forma elastica e sempre modificabile del file, della conversazione online, della discussione seminariale; la teoria quindi non muore ma si rigenera attraverso una mutazione genetica che la rende sempre più simile alla sua antipolarità dialettica, il progetto. Perché la teoria oggi è viva solo quando acquista le caratteristiche del progetto e diventa occasionale, magari site specific, dialettica, selettiva e nello stesso tempo pronta a essere superata dalla teoria successiva. Del progetto, la teoria assume anche quella mescolanza di autoritarismo e di apertura, di legittimità incontestabile eppure limitata: ogni progetto non può che essere se stesso ma, nello stesso

tempo, ogni progetto contempla l'assunto, implicito ma unanimemente condiviso, che potrebbero esistere infiniti altri progetti altrettanto autorevoli e legittimi. Tutto questo non deve intendersi come una caduta di rispettabilità, per la teoria, oppure forse sì ma in senso positivo, come un'emancipazione e un passaggio a un'età adulta in cui non si hanno più bisogno di autorità superiori, mentori, maestri e censori, ma in cui si lavora in modo diffuso, alimentando una discussione che non prevede un punto di arrivo, un risultato finale, ma che si presenta come un work in progress, un progettare teoria che ha mutuato le pratiche più libere ed empiriche del fare progetto.

Labilità e mutevolezza delle teorie contemporanee spesso suscitano dubbi e riserve ma sarebbe un errore richiedere all'architettura rigidità metodologiche e procedurali che forse sono sempre meno interessanti anche per il mondo scientifico che, in generale, è sempre più orientato a tracciare nuove linee di ricerca trasversali e a costruirsi utensili operativi su misura, piuttosto che adoperarsi per costringere la ricerca nell'alveo di sistemi operativi già sperimentati.

ALESSANDRO ROCCA

Crisi e critica.

Pensare l'architettura con i nuovi media

Giovanni Corbellini

È diventato purtroppo normale, quando si incontrano o si sentono al telefono colleghi operanti, informarsi con tatto sulle condizioni della pratica professionale e sulle misure escogitate per garantirne la sopravvivenza. Tra i primi provvedimenti vi è senz'altro l'eliminazione del superfluo e troppo spesso libri e periodici finiscono nell'elenco delle cose non strettamente necessarie. La crisi 'materiale' dell'architettura sta estendendo quindi la sua influenza anche sulla produzione culturale che la riguarda – che già non stava troppo bene per conto suo – o, almeno, su alcuni dei canali che ne garantiscono la diffusione: importanti riviste hanno chiuso, altre cercano faticosamente di difende-

re le posizioni acquisite e le pubblicazioni in genere si sono contratte nel numero di titoli stampati e nelle quantità vendute.

Per quanto importante, l'aspetto economico è solo uno dei diversi fenomeni di una situazione intricata che investe oggi molteplici livelli della riflessione sull'architettura. Il dibattito disciplinare recente si è più volte interrogato sulla difficile condizione della critica architettonica¹, tanto che qualcuno sta già parlando del periodo in cui viviamo come, appunto, "post critical" o di "after theory"². Una prima questione emerge dalla constatazione che la critica di architettura è un fenomeno storicamente determinato e re-

- 1 Vedi, ad esempio: (2010), *Constructing Criticism*, «Oase», n. 81; (2012), *Architecture Criticism*, «Log», n. 24; (2013), *Ways to be critical*, «Volume», n. 36. «Domus» ha organizzato nel 2011 dibattiti a Londra, Milano e New York sul tema *Critical Futures*.
- 2 "the 1990s saw the emergence of a critical practice of architecture, whose 'death', in the meantime, has been announced by advocates of 'post critical' and 'post theoretical' positions", Tom Avermaete, Christoph Grafe, Klaske Havik, Johan Lagae, Véronique Patteeuw, Hans Teerds, Tom Vandeputte (2010), *Editorial – Constructing Criticism*, «Oase», n. 81, p. 4.

lativamente recente³. Per secoli, infatti, le procedure di realizzazione di spazi e edifici hanno minimizzato le mediazioni testuali, limitandone l'apporto, già sporadico, a interventi preliminari all'atto progettuale e costruttivo. I generi tradizionali della comunicazione disciplinare, inizialmente i trattati, poi integrati e/o sostituiti da manuali, dizionari e raccolte di lezioni, si sono configurati come sistemi sostanzialmente didattici e prescrittivi. Almeno fino al passaggio tra XVIII e XIX secolo, e soprattutto in confronto alla progressiva frammentazione del dibattito successivo, si può sostenere approssimativamente che il discorso intorno all'architettura presentava forme condivise i cui

- 3 "There was a time without architecture criticism. It is conceivable that at some point we'll do without again", Arjen Oosterman (2013), *Talking Criticism. A Dispatch from Holland*, «Volume», n. 36, p. 17.

risultati potevano essere apprezzati sulla base della conformità a un sistema consolidato di stili, modelli e regole combinatorie. In altre parole, non vi era grande necessità di commentare ex post gli edifici realizzati né, tantomeno, di sostenere i progetti attraverso forme testuali che ne spiegassero ragioni o ne descrivessero le caratteristiche: soluzioni e programmi erano iscritti in sistemi strettamente codificati ("La plebe degli architetti", scriveva Francesco Milizia, "si attacchi alle regole: o del Palladio, o dello Scamozzi, o del Vignola"⁴) e gli elaborati grafici che ne organizzavano le relazioni non avevano bisogno di ulteriori specificazioni (ancora a Ottocento inoltrato, gli studenti

4 Francesco Milizia (1785), *Principj di architettura civile*, Remondini, Bassano, tomo primo, p. 123.

delle scuole di belle arti sottoponevano al giudizio i loro progetti senza accompagnamento di presentazioni verbali⁵). Con gli eventi economici e sociali che, alla fine del Settecento, vedono affermarsi la classe borghese, il quadro all'interno del quale l'architettura si produce comincia a mutare e a richiedere la definizione di un ruolo professionale per l'architetto più specifico e definito. L'editoria di architettura prende a espandersi, accompagnando e sostenendo questo obiettivo e creando quindi le premesse per un dibattito più allargato. Intorno agli anni '30 del secolo scorso, quando la professione di architetto raggiunge in vari paesi un suo distinto percorso formativo e riconosci-

5 "The Beaux Arts tradition involved frequent anonymous competitions in which students submitted their drawings to a jury that deliberated behind closed doors. The young architects presented their drawings and awaited the decision. That was all – no words, no statements", Justine Yan (2013), *In the Architect's Words*, «Volume», n. 36, p. 57.

mento giuridico⁶, si assiste a una ulteriore mutazione. Steve Parnell ci ricorda come periodici già affermati e soprattutto le riviste che nascono in quegli anni (tra le altre «Domus», «Casabella», «L'Architecture d'Aujourd'hui», «Architectural Design») passano dal supporto alla professione in generale alla promozione di una sua visione specifica, legata al movimento moderno⁷. Questo tentativo di dettare l'agenda o, in altre parole, di orientare desideri e necessità verso la realizzazione di un certo tipo di architettura, è alimentato da una struttura del potere economico e politico sempre più frammentata, nonostante l'affermazione dei diversi totalitarismi. La ricerca della

- 6 "Dal 1920, data l'istituzione della Scuola superiore d'architettura di Roma... Di pari passo con la definizione degli studi si sta avviando, in Italia, la definizione del titolo e della carriera professionale, l'uno e l'altra finora incerte e confuse", Gustavo Giovannoni (1929), ad vocem *Architetto*, in *Enciclopedia italiana*, Istituto Giovanni Treccani, Roma, pp. 61-62. Giovannoni cita la legge 24/6/1923 sulle professioni di ingegnere e architetto, lamentando tuttavia una delimitazione ancora ibrida in confronto ad altri paesi europei, di cui la stessa voce fornisce un quadro comparativo.
- 7 Vedi Steve Parnell (2013), *Criticism Turned on Itself*, «Volume», n. 6, p. 77. Lo stesso autore aveva curato all'interno della Biennale architettura di Venezia del 2012 la mostra *Playgrounds and Battlegrounds*, incentrata sul ruolo di alcune riviste maggiori nel dibattito del Novecento.

committenza diventa a questo punto categorizzabile secondo due modelli opposti. Da un lato gli architetti cercano di ottenere incarichi attraverso l'appartenenza a cerchie di potenziali clienti, di cui condividono riti sociali e orizzonti culturali. Dall'altro provano ad affermare la propria posizione individuale e di gruppo nei confronti di una platea più vasta, con l'obiettivo di conquistare commissioni tra chi, per ruolo e visibilità pubblica, ha una qualche responsabilità collettiva o intravede vantaggi nella connessione con un certo tipo di estetica e con le narrazioni che la sostengono⁸. La prima categoria richiede soluzioni rodiate, sia dal punto di vista tettonico-funzionale che estetico,

- 8 Questa dicotomia è alla base di un interessante articolo di Alejandro Zaera-Polo (2005), *The Hokusai Wave*, «Volume», n. 3, p. 32.

sostenute più attraverso pratiche seduttive che argomentative: la forma di comunicazione che ne deriva è il portfolio (o il suo derivato editoriale, la monografia di progetti), capace di veicolare insieme la presenza rassicurante delle esperienze precedenti e l'allure accattivante del talento. La seconda apre all'architetto la possibilità di osare approcci più sperimentali grazie a una posizione vantaggiosa da costruire attraverso la manipolazione dei media, specializzati e non. Strumenti extradisciplinari, come diagrammi, analisi quantitative, interpretazioni di vincoli e opportunità, alimentano forme di comunicazione pubblica, tra le quali vi è soprattutto la scrittura di saggi critici e la presenza sulle riviste.

L'affannosa e infruttuosa ricerca di un Colbert da parte di Le Corbusier⁹ parla quindi del disagio di un mestiere forgiato in tempi di poteri assoluti che non trova più risposte alla sua necessità di controllo verticale, nemmeno tra i dittatori più autocratici del Novecento. La sua attività pubblicistica¹⁰ dimostra tuttavia un'acuta consapevolezza delle condizioni contemporanee e la capacità di sintonizzarsi con esse¹¹. Il successo dell'azione lecorbusieriana e degli altri esponenti del moderno fa sì che l'avanguardia degli anni '20 e '30 si affermi nel secondo dopoguerra come discorso dominante, almeno nel dibattito disciplinare e nella committenza pubblica, e fornisca quadro culturale

e linguaggio alla ricostruzione. Ancora Parnell sottolinea la particolare stabilità delle linee editoriali nelle maggiori riviste a metà del secolo scorso, con direttori coinvolti in cicli più che decennali¹². Per quanto quel panorama fosse lontano dall'essere omogeneo (in Italia ricordiamo soprattutto la polemica tra Rogers e il "custode dei frigidaires" Reyner Banham¹³), il suo costituirsi come insieme egemonico, espressione di un establishment professionale e accademico impegnato a dare corpo a ideologie non sempre amichevoli e dalle conseguenze a volte catastrofiche, determina un vasto ventaglio di reazioni. Le fanzine autoprodotte degli anni '60 e '70¹⁴ evidenziano le inquietudini di una

- 9 "En 1929, la question reste dans un état de flottement très grave, ... Il faudrait un homme ... muni de pouvoirs discrétionnaires, un Colbert. On demande un Colbert!", Le Corbusier (1929), *Œuvre Complète*, vol. 1, 1910-29, Girsberger, Zurigo, p.111.
- 10 Vedi il catalogo della mostra dedicata a Le Corbusier, a cura di Catherine De Smet (2005), *Architect of Books*, Lars Müller, Baden. L'approccio ai media di Le Corbusier (e di Adolf Loos) è al centro
- 11 dell'ottimo saggio di Beatriz Colomina (1994), *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The Mit Press, Cambridge. Vedi Steve Parnell, cit. nota 7.
- 12 L'attacco di Reyner Banham (1959), *Neoliberty. The Italian Retreat*
- 13 *from Modern Architecture*, «Architectural Review», n. 747, provocò la reazione di Ernesto N. Rogers (1959), *L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires*, «Casabella continuità», n. 228. Vedi a cura di Beatriz Colomina e Craig Buckley (2010), *Clip, Stamp*,
- 14 *Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*, Actar, Barcelona.

nuova generazione e alimentano le sperimentazioni utopiste delle neoavanguardie. Di lì a poco, il riflusso postmoderno libera le ricerche disciplinari dai tabù estetici e concettuali in cui si erano irrigidite, producendo fenomeni contrastanti. L'iniziale proliferazione di calligrafie personali, poi sfociate nel branding iconico dello star system, viene presto affiancata da proposte tese a deviare l'attenzione dominante dalla riconoscibilità linguistica alla gestione dei processi, dagli esiti tridimensionali alle strategie della loro interazione con la realtà o, in altre parole, dalla forma all'informazione¹⁵.

Anche l'architettura, sia pure con un certo ritardo

15 Robert Somol (1999), *Urbanism without Architecture*, in Stan Allen (1999), *Points + Lines. Diagrams and Projects for the City*, Princeton Architectural Press, New York, p. 138, fotografa la contrapposizione fra questi due modi di pensare l'architettura attraverso alcune coppie antinomiche, "plastic and infrastructural, or formal and operational, or representational and performative".

rispetto ad altre pratiche artistiche, sperimenta lo spostamento dal sensoriale al concettuale, dal bello 'naturale' ai modi più complessi e paradossali di godimento estetico che caratterizzano le avanguardie del Novecento. Una trasformazione segnata dalla progressiva infiltrazione di strumenti testuali, della narrazione così come della formalizzazione logica, nelle tecniche specifiche di ogni campo creativo. Bernard Tschumi rileva come, a partire dal 1968, la pratica descrittiva ancor oggi largamente diffusa nella scrittura architettonica lasci spazio a tecniche e intenzioni più operative¹⁶. La scrittura si fa dunque strumento di progetto, con pari dignità rispetto al disegno, ai modelli, ecc.,

16 "What is very important is to distinguish two types of writing: one that I would call writing about architecture and one that I would call writing of architecture. Writing about architecture is the most common... the texts are generally descriptive... but in themselves they are not architecture... since 1968, a number of texts were written that are architecture... They are architectures in themselves. In other words, they propose forms of architectural strategies, literally in the form of a substitute. But isn't an architectural model also a substitute for the actual building reality?" Bernard Tschumi (1993), *Modes of Inscription*, intervista di Cynthia Davidson, «Any», n. 0, pp. 50-51.

ma con differenti e specifiche potenzialità. È Rem Koolhaas a portare alle estreme conseguenze questo approccio, affermando che la riflessione scritta precede il progetto, letteralmente lo sguinzaglia, assume un potente e decisivo ruolo propulsivo¹⁷. L'architetto olandese rivendica alle idee la capacità di dare senso alle forme e propone una concezione dell'architettura come disciplina eminentemente intellettuale, capace di misurarsi con gli altri saperi e di scambiare con essi le differenti e reciproche modalità di interpretazione e trasformazione della realtà¹⁸. Ne consegue un radicale rovesciamento dell'aura architettonica sul piano del dicibile, che porta a confrontarsi sempre più con

17 "...almost at the beginning of every project there is ... a definition in words – a text – a concept, ambition, or theme that is put in words, and only at the moment that it is put in words can we begin to proceed, to think about architecture; the words unleash design. All of our projects, or our best projects, are first defined in literary terms, which then suggest an entire architectural program", Rem Koolhaas (1993), *Why I Wrote Delirious New York and Other Textual Strategies*, intervista di Cynthia Davidson, «Any», n. 0, p. 42.

18 "... architecture is an intellectual discipline and ... writing is the privileged communication of our intellectual disciplines". Ivi, p. 43.

le potenzialità della scrittura nell'inflettere il processo del progetto, nel definirne e comunicarne gli elementi costitutivi, nell'individuare e selezionarne le strategie, nel costruire le condizioni per la sua accettazione e realizzazione.

Il libro simbolo di questa svolta paradigmatica è certamente *S, M, L, XL*¹⁹: un enorme successo editoriale (oltre 140.000 copie vendute), che ha rivoluzionato il concetto di monografia di progetti agendo in profondità sul rapporto tra architettura e scrittura e, in termini più generali, tra materiale e immateriale. La 'bibbia' koolhaasiana si presenta significativamente come "un romanzo sull'architettura"²⁰ ed è,

19 Oma, Rem Koolhaas, Bruce Mau (1995), *S, M, L, XL*, edited by Jennifer Sigler, The Monacelli Press, New York.

20 "This massive book is a novel about architecture", così inizia la presentazione del libro nella quarta di copertina.

in effetti, una sorta di cadavere eccellente, ordinato secondo il criterio quantitativo della scala e fatto di molti generi sovrapposti: fumetto, diario, pamphlet, manifesto, dizionario... L'obiettivo è trasformare progetti rimasti sulla carta in oggetti dotati della stessa 'consistenza percepita' degli edifici realizzati, mettendo in evidenza allo stesso tempo la relazione di ciascuno di essi con il contesto politico nel quale sono stati concepiti²¹. *S, M, L, XL* agisce quindi come agente di cambiamento (fa di Koolhaas una superstar e influenza in maniera determinante il dibattito successivo, nei contenuti e ancor più nelle forme di comunicazione) e allo stesso tempo come testimone

21 "In *S, M, L, XL* there are perhaps two different ambitions. One of them was to find a way to give an unbuilt project the same status of a building so that all the work we had done until that time could be presented as equal, without introducing the notion of success and failure... It was basically a way of establishing the 'reality' of certain projects regardless of realization. The second was to establish a heavily contextual framework to reveal the exact moment within globalization that they were produced, to which pressures they respond, by which political moments they were triggered", Rem Koolhaas in dialogo con Beatriz Colomina (2007), *The architecture of Publication*, «El Croquis», *Amo Oma Rem Koolhaas 1996-2007, II*, n. 134-135, p. 368.

di una serie di trasformazioni avvenute nei vent'anni precedenti e che proprio in quel momento stavano concretizzando le loro conseguenze. Il grosso volume è uno dei primi prodotti della branca immateriale di Oma (il think tank poi denominato Amo) nata anche per superare la lentezza di risposta, intrinseca ai processi costruttivi, alla base di alcuni insuccessi dello studio nei confronti di un mercato sempre più volatile²². L'intenzione è di esportare l'approccio dell'architettura, la sua capacità di interpretare i più differenti flussi di informazione e deviarli verso nuovi assetti, in campi e situazioni dalle quali è di solito esclusa. È una risposta insieme pragmatica e utopica: affron-

22 "In a way, that whole issue of slowness has led to the start of Amo. That was based on the observation that no matter how quickly you produce architecture, the needs imply such a quick response time that architecture is by definition impossible". Ivi, p. 370.

ta il problema della sopravvivenza dell'architettura in un mondo tanto evanescente quanto sovracostruito e accelera i paradossi evidenziati dalle neoavanguardie riguardo alla capacità del progetto di connettersi alla realtà. Il famoso aforisma di Cedric Price, "the man hoping to transform his life with a new house might be better off getting a divorce", comincia quindi a fotografare un possibile scenario operativo, che rende il nulla, l'assenza, la sottrazione, materiali plausibili di progetto, sia in termini concettuali che di prestazione professionale²³. La materializzazione del virtuale (causa ed effetto dell'evaporazione del fisico) e il superamento del gesto come atto sintetico e decisivo

23 Un'attitudine ben presente nel pensiero di Koolhaas fin dai suoi esordi: "Where there is nothing, everything is possible. Where there is architecture, nothing (else) is possible", Rem Koolhaas (1985), *Imaginer le néant / Imaging Nothingness*, «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 238; "in architecture absence would always win in a contest with presence", *Field Trip: (A)A Memoir: The Berlin Wall as Architecture*, in id. *S, M, L, XL*, p. 228.

della realizzazione architettonica²⁴ non solo trasformano la scrittura in strumento di progetto ma rendono quest'ultimo a pieno titolo una attività critica²⁵. Tuttavia, proprio attraverso questa appropriazione, questo riconoscimento di centralità all'interno dei suoi processi ideativi, il progetto comincia a erodere inevitabilmente gli spazi della teoria, a svuotarne il senso, a minare l'operatività della critica come attività autonoma. Cambiano inoltre, e drammaticamente, le condizioni generali della produzione culturale. L'uscita di *S, M, L, XL*, nel 1995, segue di pochi anni la caduta del muro di Berlino. Il conseguente mutamento complessivo del quadro economico-politico

24 Il libro di Federico Soriano, 2004, *Sin_tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, chiude la serie di negazioni che, nella sua visione, caratterizzano l'architettura contemporanea con un capitolo, *Sin_gesto*, dedicato significativamente a procedure progettuali che tendono a escludere in determinate fasi la 'mano' dell'architetto.

25 Presentando la XIV Biennale veneziana, di cui è stato curatore, Koolhaas ha sostenuto di essere un critico professionista e un architetto dilettante...

determina una inversione delle priorità tra utopia e realtà, tra dinamiche progettuali ed esiti 'ineluttabili' del mercato globale: la spinta innovativa del Sesantotto smarrisce momento e orientamento e, con essi, la critica perde fiducia nelle proprie capacità di incidere concretamente²⁶. Sono anche gli anni dell'esplosione del fenomeno internet. L'iniziale effetto di mutua alimentazione, con la rete a fare da dispositivo moltiplicatore, porta l'editoria di architettura a raggiungere, alla fine del millennio, un picco che prelude alla successiva fase discendente²⁷. Anche se la forma libro/rivista sta, al momento, resistendo meglio di altri media alle evoluzioni digitali della riproducibilità

26 "Contrary to the illusions some initially had, the collapse of the socialist states and German unification in 1989-1990 did not generate any comparable stimuli. Instead, it soon emerged that the disappearance of the socialist societies also led to a change in the face of capitalism. The nations of the West responded to the new situation of global capitalism by reducing welfare structures and pursuing a robust 'policy of reform'. It no longer seemed scandalous that the gap between poor and rich widened, instead this became regarded as the ineluctable course of things. In this situation, the will to critique became as lame as the confidence in its efficacy", Peter Bürger (2013), *Definitions and Limitations of Criticism*, «Oase», n. 81, p. 14. Vedi anche Françoise Fromonot (2013), *Criticism as Culture. A Dispatch from France*, «Volume», n. 36, pp. 12-14.

tecnica (le conseguenze nel mondo della musica sono state ad esempio molto più rapide e devastanti), il sistema di produzione/ricezione culturale sul quale si fondava sta mostrando palesi segni di sofferenza, sia in termini di sostenibilità economica che di funzionalità complessiva. Di conseguenza, molti dei nodi che ho cercato di evidenziare in questa ricostruzione lacunosa e supercompressa dei rapporti tra architettura e critica si presentano oggi amplificati in una intricata fenomenologia.

La rete ha ulteriormente accelerato la frammentazione del paesaggio della critica avviata dal postmoderno. La fine delle 'grandi narrazioni' e l'accessibilità

27 Vedi *American Publishing System* in «C Lab, Volume 3 / Extra», supplemento a «Volume», n. 3, (2005), *Broadcasting architecture*, pp.10-11. "The timeline shows titles of publications produced by US schools of architecture... Publication output rises from the mid 1980's and reaches a peak in the following decade".

sempre più agevole e diffusa ai mezzi di comunicazione hanno portato la distinzione tra autore e pubblico, di cui Benjamin aveva a suo tempo rilevato la progressiva riduzione²⁸, a una definitiva evaporazione. Ognuno oggi può aprire un sito, alimentare un blog, dire la sua in tempo reale e infiltrare la comunicazione attraverso diversi social network. Lo fanno soprattutto gli architetti, portando all'estremo la tendenza, aperta da *S, M, L, XL*, a 'cucinare' all'interno dello studio la propria immagine. Certo, si può dire che è cominciato tutto con Palladio, e che Le Corbusier, con l'*Œuvre Complète*, abbia portato la comunicazione della pratica professionale alla forma consoli-

28 "... la distinzione tra autore e pubblico è in procinto di perdere il suo carattere sostanziale. Diventa semplicemente funzionale, e funzionale in modo diverso a seconda dei casi. Il lettore è sempre pronto a diventare autore". Walter Benjamin, (1936 ed. orig., 1987ed. it.) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, p. 36.

datasi successivamente. Ma negli anni '90 si assiste a un'improvvisa accelerazione. Vecchi e nuovi editori (oltre a Monacelli Press, nasce in quegli anni Actar) perseguono una idiosincratrice ricerca di specificità individuale legata all'identità di ciascuna opera/architetto, con il formato del libro ogni volta trasformato in un evento sorprendente e irripetibile²⁹. L'attuale destituzione del sistema editoriale come unico canale di comunicazione ha ulteriormente interiorizzato nella pratica professionale questo aspetto e il parallelo indebolimento della critica ha fatto sì che il dibattito tendesse ad appiattirsi sull'attività di pubbliche relazioni dei singoli studi, infiltrando progressivamente

29 Su questa stagione dell'editoria architettonica vedi il mio *Extremo*, in Giovanni Corbellini (2007), *Ex Libris. 16 parole chiave dell'architettura contemporanea*, 22 Publishing, Milano, pp. 132-134.

anche il cartaceo³⁰. Se, sempre a metà degli anni '90, questa autoproduzione promozionale ha avuto anche risvolti progressivi (ad esempio nella varietà e freschezza di proposte dei magazine femminili allegati ai maggiori quotidiani: senza scherzare poi molto, per un po' ci siamo detti che erano le migliori riviste di architettura italiane...³¹), oggi sembra difendere stancamente posizioni commerciali. In più, le potenzialità del digitale hanno paradossalmente reso pervasivo il controllo degli studi professionali sui propri materiali: alla disponibilità pressoché infinita sul web di contenuti, più o meno piratati, corrisponde infatti una progressiva restrizione del copyright. La necessi-

- 30** "now each large architecture office has at least one in-house press person that writes all these fantastic press releases that are then copied-and-pasted. It's the same for literature and other fields and it's a really worrying tendency. At the same time, magazines are struggling economically and often don't have the luxury to pay someone a thousand euros to spend a week thinking on a particular show". Markus Miessen intervistato da Bertrand Cormier e Arjen Oosterman (2013), *From Written Word to Practiced Word*, «Volume», n. 36, p. 101.
- 31** Ne ho parlato nel mio (2007), *Dieci anni in controluce*, «Parametro», n. 267, pp. 90-93.

tà di ottenere i diritti di immagine per i materiali da pubblicare rende remota la possibilità di commenti negativi³². Tanto che gli architetti tendono a istituire rapporti privilegiati con critici 'di fiducia'³³. Anche il nostro campo sta quindi seguendo quello dell'arte, con l'ascesa del curatore come figura dominante nella mediazione tra autore e pubblico³⁴.

Va da sé che le molte cose interessanti oggi disponibili in rete e su altri canali annegano in un mare di chiacchiere irrilevanti o puramente propagandistiche e l'erosione dell'autorevolezza delle tribune più consolidate rende oltremodo scarsi gli strumenti per orientarsi. L'effetto specchio legato al digitale moltiplica poi

- 32** "Can critics radically cut the umbilical cord with the architecture profession, i.e. eschew press visits, take their own pictures, and find alternatives to graphic documents usually provided by architects?", Françoise Fromonot (2013), *Criticism as Culture. A Dispatch from France*, in «Volume», n. 36, p. 14.
- 33** Tra i più attenti a controllare chi scrive e cosa su di loro sono, ad esempio, Lacaton & Vassal, che hanno fondato il loro meritato successo su una attenta strategia mediatica. Vedi Cecilia Morassi (2015), *The Economy of Rhetoric. Architectural Low-Cost Seductions*, tesi di dottorato, luav.
- 34** Vedi, sulla situazione della critica italiana in confronto a quella internazionale e sul passaggio dalla funzione critica a quella curatoriale, Pippo Ciorra (2011), *Senza architettura*, Laterza, Roma-Bari, cap. *Lo spazio vuoto della critica*, pp. 64-76.

le ripetizioni, con gli stessi progetti e commenti che rimbalzano innumerevoli volte, aumentando così il rumore di fondo e le difficoltà a estrarre informazioni significative e confronti problematici. Le caratteristiche ipertestuali che rendono la rete così potente favoriscono inoltre una certa superficialità, capace di innescare interessanti relazioni ad ampio raggio ma anche causa ed effetto di una difficoltà ad approfondire, diffusa soprattutto tra i nativi digitali ormai abituati a dividere la loro attenzione fra numerosi dispositivi e, quando va bene, a vivere la cultura come strumento 'passante', a valorizzare la connessione piuttosto che lo spessore della ricerca³⁵. La funzione critica, già minacciata nei suoi contenuti da modalità interpretative più efficaci, spinta fuori mercato dal contrarsi dell'editoria e sostituita nella comunicazione dalle pubbliche relazioni, si rivolge pertanto a un pubblico che sembra avere sempre meno tempo, voglia, attitudini e strumenti culturali per sintonizzarsi con essa.

Tuttavia, crisi e critica condividono molto di più della sola etimologia e l'attuale situazione di estrema difficoltà potrebbe risolversi in nuove potenzialità, soprattutto se sapremo interpretare le condizioni attuali come terreno generativo. Il panorama di risposte e reazioni per quanto al momento variegato e contraddittorio, lascia intravedere alcune linee di tendenza. Il relativismo che ha contraddistinto gli anni del post-

moderno sembra non essere più così in voga e, con esso, anche l'idea che opere e progetti costruissero di volta in volta le proprie regole del gioco e chiedessero di essere commentati all'interno di sistemi di coerenza specifici e circoscritti. Si chiede alla critica di passare dall'esercizio del dubbio a una più decisa funzione valutativa, di giudizio che, si spera, vada oltre al 'mi piace' che caratterizza le evoluzioni sociali del web. Secondo alcuni ciò richiede la stabilizzazione di un quadro di riferimento, teorico, modellistico o etico. Qualcosa del genere, in ambito filosofico, riguarda la questione del 'realismo' così come è stata proposta da Maurizio Ferraris: un richiamo alla 'cosità'

35 Una serie di articoli di Alessandro Baricco su «La Repubblica», poi raccolti nel volume (2006), *I barbari*, Fandango, Roma, hanno analizzato il fenomeno.

del reale contrapposta alla prevalenza interpretativa del pensiero debole³⁶. L'irrompere della sostenibilità come questione di fondo nelle pratiche autopromozionali degli architetti, così come nella valutazione critica di intenzioni ed esiti, si iscrive certamente in un quadro più vasto di necessità, ma il suo successo pervasivo parla anche di questa esigenza di stabilità, di connessione alla concretezza della cose (per quanto sfuggente e controversa possa essere la questione in sé e, soprattutto, la sua importazione in un campo fortemente connesso a questioni estetiche e rappresentative³⁷).

A complicare il quadro, non mancano fenomeni

- 36** Maurizio Ferraris (2013), *Realismo positivo*, Rosenberg & Sellier, Torino. La proposta di Ferraris è stata lungamente discussa sulle pagine culturali dei nostri quotidiani. Umberto Eco l'ha inquadrata con la consueta lucidità in (11/03/2012), *Il realismo minimo*, «La Repubblica», p. 46.
- 37** "These so called social or participatory practices were understood as this great different way to get engaged in urban culture or urban projects. And then all of a sudden the architect was being promoted as the new social worker", Markus Miessen intervistato da Bertrand Cormier e Arjen Oosterman (2013), *From Written Word to Practiced Word*, «Volume», n. 36, p. 101.

di segno opposto, che interiorizzano ogni riflessione nella disciplina e nelle sue nostalgie autonomiste, alla ricerca di un qualche principio di autorità. Penso all'«assoluto» chiamato in causa da Pier Vittorio Aureli³⁸ e anche a «San Rocco»³⁹, rivista la cui testata deriva dal concorso per l'omonimo luogo monzese cui parteciparono insieme Grassi e Rossi. Il successo internazionale di questo genere di iniziative, al di là delle rispettive e diverse caratteristiche, parla di un bisogno diffuso di certezze, anche fuori dal nostro Paese così tradizionalmente conservatore. Che il revival della Tendenza e/o del radical design italiano, di cui si alimentano queste proposte, possa influire decisiva-

- 38** Pier Vittorio Aureli (2008), *Project of Autonomy: Politics and Architecture Within and Against Capitalism*, Princeton Architectural Press, New York; vedi anche Pier Vittorio Aureli (2011), *The Possibility of an Absolute Architecture*, The Mit Press, Cambridge.
- 39** <http://www.sanrocco.info/news.html>.

mente sull'architettura reale appare però piuttosto improbabile. Nonostante le palesi differenze, i due ultimi rilevanti movimenti italiani condividevano una visione pessimistica dell'architettura: per gli uni destinata a ripetersi all'interno del paradigma tipo-morfologico e resa per gli altri inutile dal combinarsi di infrastruttura e design industriale⁴⁰. Una forma di nichilismo che, ripetuta a distanza di anni, non sembra poter andare oltre alla costruzione di posizioni spendibili nel ristretto e autonomo mercato della comunicazione e della formazione disciplinare.

Proprio l'accademia è uno dei terreni dove gli intrecci tra comunicazione e valutazione producono i maggiori paradossi. Senza addentrarsi troppo nel ginepraio dell'università, non solo italiana, basti ricordare come la necessità del 'publish or perish' contribuisca all'inflazione di contributi e richieda, oggi più di prima, una stima degli esiti. Tuttavia, i metodi attualmente utilizzati, dalla peer review alla indicizzazione delle citazioni, dal ranking dei contenitori e delle tipologie alla presenza sui social accademici, sono lontani dal garantire una qualche affidabilità. Oltre a essere facilmente manipolabili (già si sente dire di riviste che accettano contributi solo se altri articoli di quello stesso periodico sono citati), il loro risultato più probabile è produrre una letteratura disegnata sulla massimizzazione del profitto valutativo⁴¹. Il che

riduce ulteriormente lo spazio della critica, dal momento che noi chierici universitari siamo tra i pochi pagati per esplorarlo e che sempre meno saranno coloro al di fuori delle scuole a sfangare la vita scrivendo (e a poterlo fare con la necessaria libertà).

L'ossessione valutativa interverrà sempre di più anche nel lavoro didattico. Pure qui la rete ha trasformato lo scenario, rendendo disponibili quantità enormi d'informazioni e contributi di qualità che, fino a pochi anni fa, erano accessibili solo agli iscritti delle migliori scuole. Con pochi click del mouse posso ascoltare lezioni di Chomsky o Foucault, conferenze degli architetti più noti o seguire corsi di Harvard o

- 40 Una convergenza non casuale: Marco De Michelis, in un recente dibattito ristretto, rivelava di lettere tra gli esponenti dei due gruppi in cui si scambiavano espliciti e sinceri riconoscimenti, ideali oltre che personali.
- 41 Sulle problematiche della valutazione accademica, nella situazione britannica, vedi Peter Scott (4/11/2013), *Why Research Assessment is Out of Control*, «The Guardian», <http://www.theguardian.com/education/2013/nov/04/peter-scott-research-excellence-framework>, consultato il 13/04/2014.

Stanford. I Mooc (Massive open online courses) sono in genere offerti gratuitamente ai soli uditori, mentre richiedono compensi per la somministrazione delle esercitazioni, la loro valutazione e il rilascio dei relativi attestati. Anche una disciplina come la nostra, fondata su una didattica dell'interazione diretta, sulla trasmissione di contenuti espliciti quanto sul non detto, si sta adattando a questa situazione, cercando di adottare parametri maggiormente oggettivi⁴².

Naturalmente, l'intenzione valutativa riguarda anche metodi e contenuti dell'attività critica in sé. La consuetudine di pubblicare solo i commenti positivi, relegando al silenzio (o a sottigliezze celate tra le righe) i giudizi avversi, sta in parte cedendo a favore di interventi più polemici. Da un lato l'immediatezza della rete, la riduzione dei tempi di risposta che essa induce, la spinta presenzialista a marcare la propria esistenza con commenti continui tendono ad annullare la distanza critica e a moltiplicare le frizioni. Ne deriva ancora un paesaggio contraddittorio, in cui meritorie iniziative di svelamento del carico di "bullshit"⁴³ che ingombra il dibattito si affiancano a battibecchi per antipatie personali o, peggio, ad azioni sistematiche di stroncatura uguali e contrarie (nell'obiettivo di sostenere una specifica posizione) ai panegirici degli addetti alle pubbliche relazioni⁴⁴. Dall'altro emerge invece l'esigenza di un maggiore

distacco, proprio per ottenere lo spazio necessario all'attività critica. La rivista francese «Criticat»⁴⁵ rivendica ad esempio la propria autonomia anche evitando foto e disegni forniti dagli studi, producendo quindi materiali ad hoc per commentare le opere pubblicate. Similmente, l'australiana «Post»⁴⁶ si concentra sulla post-occupancy, mettendo in discussione la consuetudine delle riviste di architettura di commentare edifici appena finiti, non ancora messi alla prova dal tempo e dall'uso. Affiora qui, di nuovo, una tendenza allo spostamento dell'attenzione dall'autore all'utente, rintracciabile in fenomeni apparentemente molto diversi. La retromarcia nell'autonomia di alcu-

42 Vedi Bernard Colenbrander (2013), *Evaluating Architecture: Where Performance and Reflection Meet*, «Volume», n. 36, pp. 30-35.

43 Vedi il mitico *Landscape Urbanism Bullshit Generator*, <http://www.ruderal.com/bullshit/bullshit.htm>. Per una analisi più architettonica: Michèle Champagne (2013), *On Criticism as Fun Mechanism in Pain Relief for Designer Bullshit*, «Volume», n. 36, pp. 92-96.

44 Spesso condivisibile nei bersagli, ma tendente all'insulto è stato, finché ha funzionato, <http://badbritisharchitecture.blogspot.it/>.

45 <http://www.criticat.fr/>.

46 <http://postmagazine.org/>.

ne posizioni sopra richiamate si accompagna a una visione politica collettivista, tesa a ridurre lo spazio di manovra del progetto dentro sistemi di regole e comportamenti 'urbani', all'interno dei quali una sorta di radicalità della correttezza prende il sopravvento sulla sperimentazione. Questa idea di autorialità sotto controllo trova inopinate analogie negli strumenti del cosiddetto web 2.0, soprattutto nella diffusione molecolare del crowdsourcing e nella continua modificabilità della filosofia open source. Spesso i commenti degli utenti sui siti di vendita o sui portali di recensioni turistiche svolgono una preziosa funzione critica nell'orientare i nostri comportamenti di consumo, con una

47 Vedi il sito inglese di Tripadvisor messo sotto inchiesta dalla Advertising Standards Authority britannica: <http://www.theguardian.com/media/2012/feb/01/tripadvisor-criticise-honest-contribution-claim>, consultato 11/04/2014. Sull'affidabilità delle recensioni di Amazon vedi <http://www.i-programmer.info/news/155-social-media/2922-amazon-customer-reviews-can-we-trust-them.html>, consultato 11/04/2014.

precisione ed efficacia difficilmente rintracciabile in molti dei nostri scritti. Allo stesso tempo è lecito dubitare dell'affidabilità di interventi più o meno anonimi⁴⁷, mentre tutti possono vedere come la sezione dei commenti a blog e portali tende ad alimentare sterili polemiche quando gli argomenti sono più 'critici' o, parallelamente, scadere nello scontato o nel banale⁴⁸. Gli strumenti digitali che connettono le persone e ne frammentano i contributi agiscono anche come protesi capaci di automatizzare procedure complesse e, di fatto, sostituire l'intervento umano in molte situazioni. Il design parametrico promette di spingere la partecipazione collettiva alle scelte verso una sorta

48 Sulla collettivizzazione della critica vedi Mimi Zeger (2013), *Toward a Collective Criticism*, «Volume», n. 36, pp. 112-116, e Naomi Stead (2013), *Losing my Illusion about Open-Source Criticism*, ivi, pp. 118-124.

di interazione totale e, nella transizione verso questa evaporazione del ruolo dell'architetto (e, va da sé, del critico...), trasformare anche il progettista in curatore, chiamato a scegliere gli input da immettere nella macchina e a selezionare gli output⁴⁹.

In attesa che le macchine si parlino direttamente tra loro, la situazione della critica è, come si può vedere, particolarmente critica. La confusione che caratterizza questa fase appare però quanto mai vitale e aperta agli sviluppi più diversi.

⁴⁹ Anche la scrittura va verso un destino di digitalizzazione e pure lo scrittore-critico-giornalista si trasforma in prospettiva in un selezionatore e organizzatore di semilavorati prodotti dalle macchine: almeno questo è l'obiettivo di Kris Hammond e della sua compagnia Narrative Science, che dal 2010 sta lavorando ad algoritmi di estrazione di dati significativi e loro elaborazione in sequenze comunicative. Vedi Steven Levy (2012), *Can an Algorithm Write a Better News Story Than a Human Reporter?*, <http://www.wired.com/2012/04/can-an-algorithm-write-a-better-news-story-than-a-human-reporter/>, consultato 08/05/2014.

***Modelli di pensiero e di scrittura.
Dalla teoria al progetto***

Alessandro Rocca

Nelle scuole anglosassoni, teoria e storia dell'architettura stanno insieme sotto il segno dominante di una indicazione retrospettiva, riflessiva e critica, in cui lo sguardo è rivolto soprattutto al passato. Nelle nostre scuole italiane il corso di teoria, spesso indicato con la denominazione 'Teorie e tecniche della progettazione contemporanea' o con titolazioni simili, è sganciato dalle discipline storiche e affidato a un docente dell'area di progettazione. Questa collocazione disciplinare rappresenta una scelta molto importante perché è un'indicazione esplicita nella direzione di una teoria operante, che agisce a ridosso, in contiguità e in rapporto di causa ed effetto rispetto alla pratica pro-

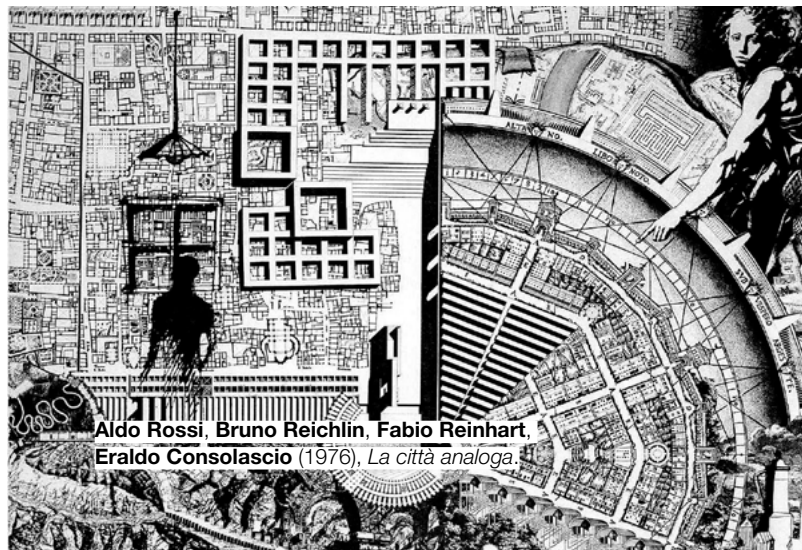
gettuale. E l'accorpamento di due ambiti tradizionalmente oppositivi, le teorie e le tecniche, il dire e il fare, spinge l'insegnamento in un territorio spurio in cui il teorizzare è positivamente contaminato dalla parallela attività progettuale.

Provocazione interessante, perché oggi non è chiaro quali siano le teorie e neppure è chiaro il modo in cui ci si richiama alle tecniche che riguardano forse la composizione, oppure i processi creativi, le strategie di negoziazione e comunicazione, le modalità di presentazione del progetto, le tecniche digitali al servizio del progetto, e infine le tecniche a cui forse allude la dizione, cioè la conoscenza e l'appropriato impiego dei materiali e delle tecnologie edilizie.

In questo quadro complicato dall'incertezza dei margini e degli scopi, il dato più sicuro è l'evidente origine del corso che proviene da epoche diverse in cui la teoria ricopriva un ruolo centrale e si manifestava in una serie di libri, articoli, lezioni, che si proponevano una rifondazione completa e radicale del quadro disciplinare.

Il 19/04/1966, in una lezione tenuta all'Istituto universitario di architettura di Venezia, Rossi esordiva sostenendo che: "la formazione di una teoria della progettazione costituisce l'obiettivo specifico di una scuola di architettura e la sua priorità su ogni altra ricerca è incontestabile". La teoria è intesa da Ros-

si come punto primo, fondante, dell'insegnamento, della costruzione della scuola e della progettazione dell'architettura. Un messaggio molto forte che mette in crisi un'idea di architettura come professione, come sapere che si acquisisce sul campo, nella pratica, nel cantiere, che si tramanda per via empirica ed empatica. L'architettura di Rossi è una cosa nuova ed è anche una cosa mentale, un sistema di concetti e di immagini, di tipologie e di morfologie che vanno a comporsi nella città, origine e destino ultimo dell'architettura. E la teoria è la base del fare architettura, è il fondamento operativo, un insieme di convinzioni, di nozioni e di scelte strategiche che definisce il campo delle possi-



Aldo Rossi, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart,
Eraldo Consolascio (1976), *La città analoga*.

bilità, che indica l'approccio progettuale, che sancisce la validità di un progetto misurandola su parametri costanti come la tipologia e la forma urbana. È un programma che Rossi effettivamente realizza con un corpus imponente di testi e di progetti che, per diversi decenni, ispira e condiziona in modo determinante la cultura architettonica, dapprima in Italia e successivamente anche sul piano internazionale. All'estero, dove la sua influenza è svincolata da logiche accademiche e da relazioni personali, Rossi emerge due volte secondo due modalità completamente diverse. Una prima volta è riconosciuto dall'intelligentsia newyorchese come un nuovo maître à penser e, insieme a Tafuri,



Aldo Rossi (1971-78), *Cimitero di San Cataldo*, Modena; foto di **Luigi Ghirri**.

diventa un riferimento obbligato nella cerchia intellettuale costruita da Peter Eisenman. Il suo Institute for Architecture and Urban Studies che, dal 1967 al 1984, è il centro propulsivo più importante del pensiero critico e della teoria dell'architettura contemporanea che si esprimevano soprattutto attraverso l'edizione della rivista «Oppositions» sulle cui pagine, per esempio, Rafael Moneo condusse una lettura analitica estremamente approfondita del *Cimitero di San Cataldo*¹. La seconda consacrazione internazionale di Rossi, sempre in America, avviene invece sull'onda del postmoderno e trova il suo punto di apice nella partecipazione al progetto della città ideale di Cele-

¹ Rafael Moneo (Summer 1976), *Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery*, «Oppositions», n. 5.

bration e Seaside, costruite da Disney in Florida, nel 1997 e prontamente adottata come scenario nel film *The Truman Show* da Peter Weir nel 1998.

Nel pensiero rossiano, la teoria sostituisce il tirocinio, l'apprendimento sul campo, l'esperienza, il professionismo. Senza inoltrarci nell'analisi della complessa vicenda rossiana, possiamo però assumere come un dato certo il fatto che oggi quel tipo di approccio non sia più praticabile perché la teoria svanisce, si dissolve nella quantità, non più misurabile, delle connessioni e delle informazioni dell'universo digitale. In pratica, occorre accettare il fatto che la teoria della progettazione oggi non esista, non sia esprimibile né ricevibile in nessuna forma che possa ottenere una qualche credibilità. Eppure esistono progetti documentati e pubblicati in una quantità enorme, incomparabilmente superiore rispetto ai numeri dell'era predigitale, ma non solo. Quella che sembrava essere la grande sconfitta della società dell'immagine, la scrittura, è risorta sotto nuove spoglie, lanciata come una protagonista indiscussa di social network di grande diffusione dentro cui trovano spazio reti specialistiche di qualità interessante. Oggi non solo chiunque è in grado di esprimere critiche, opinioni e giudizi su qualsiasi tema architettonico e di raggiungere masse enormi di potenziali lettori, ma la cosa stupefacente è che questo accade e che alcuni blog, per esempio, diventano più

letti e più autorevoli della carta stampata. La teoria, cioè un discorso riflessivo e critico sull'architettura, si trova quindi ovunque, delocalizzata sulle pagine a scomparsa del web che, nonostante la loro immaterialità, condizionano direttamente i pensieri e le azioni di milioni di architetti tutti connessi ai blog, ai social network e alle riviste digitali. Di fronte a questa situazione fluida, in rapida e continua mutazione e non controllabile, un corso di teorie dell'architettura credo che si debba porre con un atteggiamento fortemente progettuale, orientato a cogliere passo a passo le sollecitazioni, che provengono dalle mille fonti attive, per tessere la rete delle connessioni, per rileggere esperienze passate, per capire le prospettive future e le linee di sperimentazione progettuale più interessanti.

In questo senso, la teoria deve attingere a piene mani, in continuazione, dai due forni opposti: da una parte la storia, da cui estrarre con spirito chirurgico esperienze, idee, eventi significativi, e d'altra parte dalla critica, intesa come quell'esercizio che rivela, smaschera e anche manipola i possibili significati dell'opera per piegarla alla realizzazione di una propria ipotesi interpretativa. La teoria è quindi il contrario di quello che sembra, cioè non è una base, una costruzione fondante, un manuale di istruzioni per l'uso, un insieme di prescrizioni e direttive, ma è l'opposto: un progetto mobile, situazionista, tematico,

che in rapporto al proprio obiettivo di studio individua i punti di appoggio, le tensioni, le linee di fuga, le interferenze e le potenzialità di un caso di studio specifico. In questa dimensione fluida, tracciare le linee di separazione tra le discipline risulta poco utile. Quando Colomina, che insegna 'History and theory' alla scuola di architettura di Princeton, analizza la fenêtre en longueur di Le Corbusier o il Raumplan di Adolf Loos, il suo testo è una cristallina lezione di architettura in cui elementi storici e teorici sono fusi in una visione che è progetto, nel senso che trasforma radicalmente, reinventa, le opere analizzate². Esistono oggi un Le Corbusier e un Loos reinventati, riscritti, da Colomina.

Si può chiamare questo suo lavoro, un'analisi critica di acutezza eccezionale, teoria dell'architettura? La domanda è inutile e va girata nella direzione opposta: Colomina non produce teoria ma interpretazione. Cioè si limita, per così dire, a sezionare l'opera di quei maestri e a proseguire, in modo creativo e personale, un'azione di riscrittura critica della storiografia dell'architettura moderna che apre fertili spazi di nuova riflessione e ricerca. E i suoi contributi sono fondamentali per questa deriva, per gli effetti collaterali che generano, negli spazi di pensiero che la sua lettura suscita nell'architetto che si muove tra le sue pagine alla ricerca di nuovi spunti, di idee, di relazioni

e visioni attorno alla natura e alle prospettive future del progetto di architettura. Perciò, la revisione storiografica di Colomina produce una materia prima preziosa, e necessaria, per la tessitura di una propria costruzione e visione teorica. La teoria è dilazionata, sospesa, si intravede tra le righe come un fantasma inafferrabile o come una trappola in cui Colomina non vuole cadere. E quindi, al termine del discorso critico, il teorico non è lo scrivente ma chi legge e pensa, il lettore partecipa che è in grado di condividere con l'autore un background, che acquisisce dati e riflessioni e mette a confronto, che collega fatti e interpretazioni ad altri fatti e ad altre interpretazioni in

- 2 Beatriz Colomina (1994), *Privacy and Publicity. Architecture and Mass Media*, Mit Press, Cambridge.

un tessuto che si stratifica in n dimensioni, predisponendo un database attivo (una teoria?) da cui saprà trarre le ragioni del suo discorso sull'architettura.

Questa stessa dilazione, questo coinvolgimento del lettore si verifica anche nella forma teorica che oggi sembra più praticabile, quella dell'antologia, dove un curatore, il lettore per eccellenza, organizza una serie di contributi che possano costruire i vari aspetti di un quadro teorico sintetico ma rappresentativo di un'epoca. Una delle antologie più intriganti è *Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture, 1973-1984*, dove si ripercorrono a tappe forzate le vicende di una rivista, «Oppositions», che aveva fatto della teoria il punto di osservazione privilegiato sul mondo dell'architettura contemporanea. Più organica e ambiziosa è un'altra antologia, anch'essa curata da Hays, *Architecture Theory since 1968*, che pesca liberamente da molte fonti diverse e ricostruisce l'avventura delle idee architettoniche dal 1968 al 1993. L'indice si apre con il saggio di Tafuri, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, originariamente pubblicato su «Contropiano» nel 1969, e chiude con *One or Several Masters?* di Robert E. Somol. Il cospicuo lavoro di Hays rappresenta bene le fondamenta del pensiero contemporaneo che sono state gettate in quella fase decisiva di radicale revisione critica del modernismo, o dell'ideologia architet-

tonica, per seguire Tafuri, e che ancora oggi appaiono come l'ultima fase di un'architettura costituente, che si pone come un sistema in cui sono riconoscibili esplicite linee di pensiero e di ricerca teorica. Interessante la scelta di Hays di interrompere la sequenza dei testi con dieci progetti che sono evidentemente identificati come i punti salienti del periodo. È molto significativo che i primi due progetti, in ordine cronologico, siano italiani, *No-Stop City* di Archizoom e il *Cimitero di San Cataldo*, a Modena, di Rossi, due esperienze che ancora oggi continuano a riproporsi come punti di riferimento di primaria importanza, utili a un rilancio della riflessione teorica e della ricerca progettuale. Ed è un peccato che, proprio in Italia, lo sviluppo teorico sia rimasto ibernato, fermo alle grandi opere degli anni '70 e '80, quando Rossi e Tafuri erano punti di riferimento fondamentali del dibattito internazionale.

Sembra che gli accademici e gli architetti italiani siano afflitti da un senso di colpa, come se la ricerca teorica del passato recente fosse segno di un libertinaggio intellettuale che oggi, in tempi meno permissivi, appare moralmente riprovevole. Sembra quasi che oggi la cultura architettonica debba pentirsi della propria hybris teorica e accettare il primato della realtà materiale, esprimendo una cultura architettonica afasica e subalterna rispetto agli attori e alle tematiche che oggi dominano il campo: l'organizzazione della

professione, il mercato del lavoro, l'industria delle costruzioni, le prescrizioni urbanistiche, il mercato immobiliare, la sostenibilità energetica.

Si oppongono a questa deriva antiteorica una rivista, «San Rocco», che si è proposta di rivitalizzare il dibattito teorico ritornando a guardare agli anni '70 e '80 e, appoggiandosi a un'idea di tradizione culturale italiana basata soprattutto sulla percezione che ne ebbero gli stranieri, americani ed europei, sta cercando di definire una sorta di made in Italy della teoria architettonica. Altri contributi importanti vengono da due libri recenti di studiosi italiani. *Ex Libris. 16 parole chiave dell'architettura contemporanea*³, sceglie di effettuare un upgrading provocatorio degli slogan e delle formule più consuete del pensiero accademico. Nella scelta delle parole chiave mancano tutti i termini canonici della teoria italiana e anche della tradizione modernista, non si parla di tipologia né di housing, mancano termini come spazio, luogo e costruzione a vantaggio di parole che rimandano in maniera diretta a linee di pensiero attive nel dibattito attuale. La scelta delle parole, quindi, è già interna alla teoria, non c'è passaggio dal progetto al testo perché il discorso è completamente interno ai testi, i libri e gli articoli, di cui si nutre. "*Parole, evento, densità, mobile, diagramma, superficie, dizionario, collisione, indeterminato, assenza, grande, bello?, gioco, contesto, veloce,*

estremo"; lette insieme, le 16 parole chiave di Giovanni Corbellini non tracciano una mappa, neppure preliminare, del pensiero contemporaneo, sono piuttosto dei varchi, identificati dall'autore, che gli permettono di trovarsi in medias res, nel mezzo di discorsi già avviati, e mai finiti, che si intrecciano tra libri, autori e progetti diversi. Il libro è quindi una tessitura parziale, incompleta, in progress, che lega e divide, che indica relazioni e ne cancella altre, al cospetto di uno scenario giustamente tratteggiato come un universo instabile, in continuo movimento. Un altro contributo significativo è *Loaded Void*⁴, dove la giovane studiosa italiana Elisa Cattaneo raccoglie una ponderosa anto-

- 3 Giovanni Corbellini (2007), *Ex Libris. 16 parole chiave dell'architettura contemporanea*, 22 Publishing, Milano.
- 4 Elisa Cattaneo (2013), *Loaded Void*, Maggioli, Milano.

logia della teoria della città dal 1956 a oggi. Anche se il centro dell'attenzione è dislocato dall'architettura al fatto urbano, i testi raccolti sono comunque un contributo importante nel tracciamento delle idee, delle teorie e delle discussioni che hanno caratterizzato il mondo dell'architettura negli ultimi cinquant'anni.

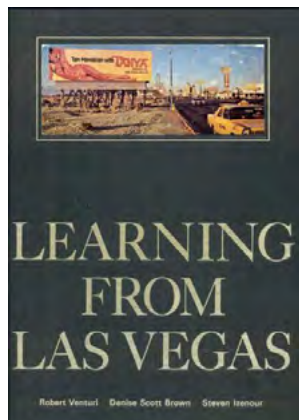
Teoria come indice del progetto

Ciò che abbiamo cercato di descrivere indica il valore e l'importanza di acquisire, per esempio, un testo come *Privacy and Publicity* di Colomina ma bisogna anche pensare che quel genere di scritti, come ad esempio quelli prodotti dai teorici di scuola anglo-americana come Anthony Vidler, K. Michael Hays, Mark Wigley e Hal Foster, non esauriscono la nostra indagine sulla teoria dell'architettura e forse, in fondo, neppure ne colgono la questione centrale. In un certo senso, i loro testi sorvolano la questione del progetto, la mescolano con altri ingredienti, perlustrano i confini e i terreni vaghi dell'ambito disciplinare, illuminano le contraddizioni della condizione presente e ci spiegano, e questo mi pare l'aspetto che li rende davvero utili, i rapporti tra l'architettura e le scienze umane che ne perimetrano il campo d'azione. Ma volendo trovare un centro, nella ricerca di una teoria dell'architettura ancora legata alla contemporaneità, ci sono due saggi che a mio parere segnano una traccia indelebile nel

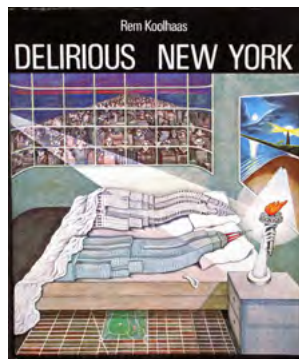
rapporto tra teoria e progetto, e sono *Learning from Las Vegas*⁵ e *Delirious New York*⁶. Entrambi centrati, ma solo in apparenza, sullo studio di due casi emblematici di città americana, in realtà sono due possenti dispositivi mirati alla costruzione di nuove fondamenta per il progetto di architettura.

Sia per Robert Venturi che per Rem Koolhaas, il libro è una presa di coscienza di una realtà che diventa, oltre ogni preoccupazione documentaria, l'agenda, l'elenco delle cose da fare e il manuale di istruzioni sul come farle. Entrambi resteranno fedeli alle basi gettate nei due libri che, in entrambi i casi, assumono il carattere di un testamento preventivo che non verrà

- 5 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour (1972), *Learning from Las Vegas*, Mit Press, Cambridge.
- 6 Rem Koolhaas (1978), *Delirious New York*, Oxford University Press, Oxford.



Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour (1972), *Learning from Las Vegas*, Mit Press, Cambridge.



Rem Koolhaas (1978), *Delirious New York*, Oxford University Press, Oxford.

mai dimenticato né tradito. L'analogo italiano di questi due testi è *L'architettura della città* di Rossi, libro tradotto e diffuso in tutto il mondo che fissa la visione russiana come protagonista del dibattito internazionale, almeno fino agli anni '80. Il trattato di Rossi, che forse si può considerare più colto e più profondo dei due analoghi stranieri, definisce una serie di opzioni programmatiche più precise e, nello stesso tempo, più generali, cioè meno direttamente riconducibili alla sua visione personale di progettista. E questo carattere prescrittivo, esplicitamente rifondativo e didattico, ne ha decretato probabilmente la grande fortuna ma anche una progressiva perdita di contatto con il dibattito in corso man mano che, con il trascorrere degli anni, le questioni e i problemi degli anni '60 lasciavano spazio ad altre immagini e a nuove culture.

Senza nulla togliere alla magistrale composizione di Rossi, mi pare che le scritture di Venturi e Koolhaas restino più vivide e accessibili e, al di là delle trasformazioni avvenute nelle città che prendevano in esame, continuano ad agire come due modelli esemplari su come si possa fare teoria dell'architettura. Il testo di Rossi, invece, mi sembra che paradossalmente sconti proprio il fatto di essere esplicitamente scritto come un testo di teoria dell'architettura, un testo più politico e programmatico che, proprio perché pensato in rapporto a una situazione da trasformare, rimanga



Beatriz Colomina (1994),
Privacy and Publicity. Architecture and Mass Media,
MIT Press, Cambridge.



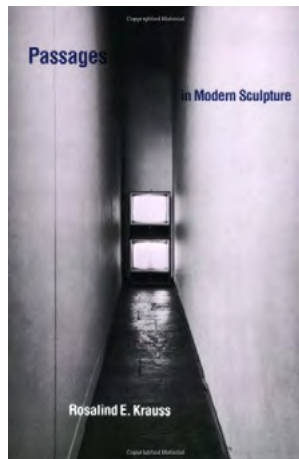
Rafael Moneo (2012), *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, Christian Marinotti, Milano.

più segnato dai caratteri della contingenza di quegli anni, di quello specifico momento dell'architettura internazionale e anche della profonda crisi dell'insegnamento dell'architettura nell'Italia degli anni '60.

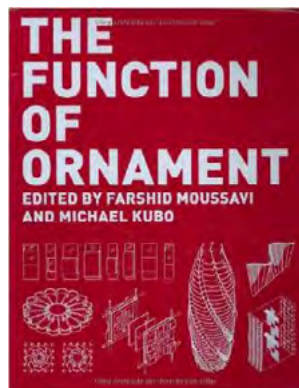
L'insegnamento della teoria nell'università italiana

Prendiamo a campione l'anno accademico 2013-2014 e cerchiamo di capire come si svolgono gli insegnamenti di teoria dell'architettura nelle università italiane.

Nella scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano, il corso di 'Teorie e tecniche della progettazione architettonica' è svolto da cinque corsi paralleli presentati da una declaratoria comune. Se scorriamo le bibliografie notiamo differenze profonde. Fabrizio Zanni, per esempio, sceglie letture saldamente riferite a un preciso filone di ricerca, elencando un testo di Sergio Crotti, *Figure architettoniche: soglia*, e quattro testi di produzione propria. Ilaria Valente indica come letture fondamentali due saggi recenti di Vittorio Gregotti, *Architettura e post-metropoli*, e Rafael Moneo, *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, e aggiunge poi una serie di testi integrativi che comprendono altri scritti di Rafael Moneo, assunto come pensatore di riferimento, autori ormai classici, come Manfredo Tafuri e Françoise Choay, e testi di riflessione filoso-



Rosalind Krauss (1981),
Passages in Modern Sculpture,
Mit Press, Cambridge.



a cura di **Farshid Moussavi**,
Michael Kubo (2006), *The
Function of Ornament*, Harvard
Graduate School - Actar.

fica come il fondamentale contributo di David Harvey, *La crisi della modernità*, e il recente *Distruzione e progetto* oltre a *L'architettura promessa*, del filosofo Nicola Emery. Il corso di Gianni Ottolini indica come lettura obbligatoria un'opera del docente, *Forma e significato in architettura*, e aggiunge due maestri del modernismo milanese, Ernesto Nathan Rogers, con *Gli elementi del fenomeno architettonico*, e Gio Ponti, con *Amate l'architettura*, un testo recente dello stesso Gianni Ottolini dedicato all'opera di Ettore Sottsass e un saggio di Carlo De Carli. La bibliografia del corso di Massimo Fortis è molto orientata verso testi in cui gli architetti si esprimono in prima persona sul proprio fare progetto. Si parte con gli scritti di Louis Kahn e dei due maestri milanesi, Aldo Rossi, ma con *Autobiografia scientifica*, e Giorgio Grassi con *Architettura, lingua morta*, poi Rafael Moneo e Peter Eisenman e quindi architetti più giovani, e internazionali, come Peter Zumthor, David Chipperfield, Kengo Kuma e Steven Holl. L'obiettivo si focalizza sulla riflessione più prossima e direttamente collegata all'azione progettuale; come scrive lo stesso Fortis, il corso: "... ponendo l'accento sul secondo termine del binomio – tecniche –, si incentrerà sull'analisi di quelle strategie del progetto attraverso cui l'inflessione teorica si misura, in un processo di costante feedback, con le condizioni del fare che

porta all'opera compiuta"⁷. La bibliografia proposta dal corso del sottoscritto sceglie come pilastri fondanti i due libri, già citati, di Venturi e Koolhaas su Las Vegas e New York e aggiunge un contributo critico, *Il perturbante in architettura* di Vidler, che a mio giudizio rappresenta uno degli esempi più interessanti di critica architettonica arricchita da un quadro teorico di grande complessità, oltre a essere uno dei pochi prodotti della recente critica anglosassone a essere stati tradotti in italiano. Completano la bibliografia una serie di testi opzionali che vorrebbero disegnare un ampio panorama di possibili approfondimenti, indicando anche autori relativamente nuovi e molto promettenti, come gli italiani, operanti all'estero, Pier Vittorio Aureli e Mario Carpo. Nella lista compaiono libri esemplari, come il già citato *Privacy and Publicity* di Colomina e *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art* di Rosalind Krauss, e il trattato sul disegno delle facciate di Farshid Moussavi e Michael Kubo, *The Function of Ornament*. Nel corso di laurea magistrale in lingua inglese, Richard Ingersoll propone una bibliografia di trentaquattro titoli che, per rimanere sugli autori italiani, spaziano dai classici di Rossi e Tafuri alle recenti ricerche di Stefano Boeri su *Biomilano* e di Davide Ponzini e Michele Nastasi, presenti con *Starchitecture. Scenes, Actors and Spectacle in Contemporary Cities*. Un panorama vasto ed

eterogeneo che corrisponde però a un piano didattico interamente pianificato perché Ingersoll è, secondo la nostra ricerca, l'unico docente a fornire in anticipo, sulla pagina istituzionale del corso, il calendario completo delle quindici lezioni, con tanto di date e abstract dei temi trattati⁸.

Nella scuola di Architettura Civile, sempre del Politecnico di Milano, troviamo due corsi paralleli. Il primo, tenuto da Enrico Bordogna, apre il programma con una esplicita scelta di campo: "Il corso si pone nella tradizione di insegnamento di Guido Canella"⁹, e in modo coerente la bibliografia indica due titoli dello stesso Guido Canella, *Architetti italiani nel No-*

- 7 Dal programma del corso, sul sito web del Politecnico di Milano.
- 8 Ecco l'elenco delle lezioni di Richard Ingersoll così come è pubblicato sul sito del Politecnico di Milano:
 - 1 - 1/10 The Life and Death of Architecture What does an architect do? Why does an architect do it? Why does it matter? Who understands beauty? Who understands needs?
 - 2 - 18/10 The Uses and Misuses of History. The struggle between theory and practice during the late XX century. From Utopianism to post-Humanism.
 - 3 - 25/10 Conditions of Contemporary Culture, 1973-2013. Send in the Drones. Globalization, universal urbanization, total digitalization, chips.
 - 4 - 8.11 The Ends of Teleology? Non-retinal architecture or are there ends despite the means.
 - 5 - 15/11 Architecture and the Other Men, women, races, inequalities, cultural differences.
 - 6 - 22/11 Sprawltown, architecture without cities Beyond urbaniza-

vecento e La scuola di Milano, e le collezioni delle due riviste dirette da Canella, «Hinterland» e «Zodiac». Il secondo corso, di Daniele Vitale, si propone non in alternativa ma in continuità con quello di Enrico Bordogna e si colloca infatti come una seconda fase dello stesso insegnamento. In questo caso la bibliografia è più articolata e sembra finalizzata a riscoprire alcuni passaggi fondamentali della storiografia e della cultura architettonica, e non solo, del secolo appena trascorso. L'elenco si apre con i *Principi architettonici dell'architettura dell'Umanesimo* di Rudolf Wittkower, e procede poi con Loos, Walter Benjamin, Le Corbusier e Rossi, fissando quindi una linea di pen-

tion, the loss of citizenship, the rise of marketing, life without physical connections to space.

7 - 29/11 Third-Worldism One third of humanity needs shelter, forms of assistance and forms of resistance.

8 - 6/12 Tourism as Reality One in four are tourists, the world is now their stage, the impact on planning and style.

9 - 3/12 Jumpcut Urbanism The Seventh art, cinema, gave the world a new way of perceiving space and stories. The grammatical tool of the jumpcut as metaphor for practice.

10 - 20/12 The Ecology Question and Landscape Urbanism Already bored with sustainability? It is the only game in town and needs constant redefinition.

11 - 10/01 Architecture and High Entropy From Houston to Kazakhstan, from Beijing to Dubai, the application of energy squandering architecture fits a political agenda based on unending growth.

12 - 17/01 When does Vernacular become Architecture? All people know how to design, all people know how to build, as Joseph Beuys

siero per punti forti, consolidata nella riflessione teorica italiana degli anni '70, della nostra matrice moderna.

Cercando tra i programmi dei corsi di studi in architettura delle università italiane, si scopre che la consultazione dei siti web è quasi sempre molto complicata ed è veramente difficile avere un quadro completo dei corsi con i rispettivi docenti e programmi di insegnamento. Il secondo dato empirico che emerge è che il Politecnico di Milano probabilmente eroga, da solo, la maggioranza dei corsi di teorie, un dato significativo che conferisce alle scuole del Politecnico milanese un primato di cui forse non si

said "Everyone's and artist". The vernacular, which seems autonomous, can never remain pure, it is always subject to the forces of culture and history.

13 - 24/01 Digitalia As people everywhere are becoming victims of downsizing in all fields, architecture awaits the ultimate absence of human input, when the machine will follow its own logic.

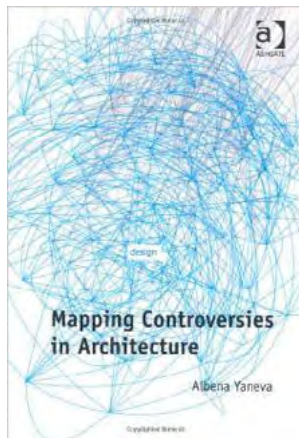
14 - 31/01 Conclusion and presentations.

15 - 7/02 Presentations.

9 Dal programma del corso, sul sito web del Politecnico di Milano.



Un numero della rivista «Zodiac», fondata e diretta da **Guido Canella** per l'intera serie di 21 numeri, dal 1989 al 1999.



Albena Yaneva (2012), *Mapping Controversies in Architecture*, Ashgate, Farnham.

cura abbastanza e che però indica una tradizione, e una vocazione, che costituisce un valore distintivo e riconoscibile.

Cercando di capire su quali basi si impostano i corsi analoghi nelle altre università italiane, a Torino troviamo il corso di 'Teorie del progetto: per una pratica del collettivo e della documentalità', di Alessandro Armando, che studia "le relazioni possibili tra forma del progetto, forme della conoscenza scientifica e sua dimensione politica"¹⁰ con una bibliografia in cui dominano gli studi filosofici e sociali mentre l'architettura è quasi assente, e dove lo studioso francese Bruno Latour, sociologo, antropologo e filosofo della

¹⁰ Dal programma del corso, sul sito web del Politecnico di Torino.



Manfredo Tafuri (1980), *La sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino.



Maurice Blanchot (1955), *L'espace littéraire*, Gallimard, Parigi; traduzione italiana di Gabriella Zanobetti e Goffredo Fofi, 1967, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino.

scienza, è la figura di riferimento. A questo proposito, Armando inserisce in bibliografia *Mapping Contraversies in Architecture*, l'interessante libro di un'allieva di Latour, Albena Yaneva, che rappresenta un contributo significativo nella maniera in cui affrontare, attraverso l'analisi dei conflitti di tipo sociale, culturale e giuridico, la narrazione di alcuni progetti capitali del secolo scorso, a iniziare dalla vicenda famosissima, ma sempre avvincente, della progettazione e della costruzione della Sydney Opera House di Jorn Utzon. Tra le fonti, allineate in una specie di bibliografia dei fondamenti, brilla la presenza di Roberto Gabetti, presente con tre testi, a cui fanno da corona le autorevoli presenze di Tafuri (*Progetto e Utopia*), Rossi (*Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*) e Vittorio Gregotti (*Contro la fine dell'architettura*).

Anche Renato Rizzi, docente dell'Istituto di Architettura di Venezia, costruisce una bibliografia ambiziosa che si rivolge all'esterno e va ben oltre il campo dell'architettura, con testi come *Lo spazio letterario* di Maurice Blanchot, *La religione antica* di Károly Kerényi e *La Gloria* di Emanuele Severino, a cui si aggiungono *La sfera e il labirinto* di Tafuri, un testo del mentore riconosciuto di Rizzi, Peter Eisenman, contributi di Massimo Cacciari e del più poetico tra i Five newyorchesi, John Hejduk; si aggiunge poi una bibliografia secondaria costituita da nove pubblica-



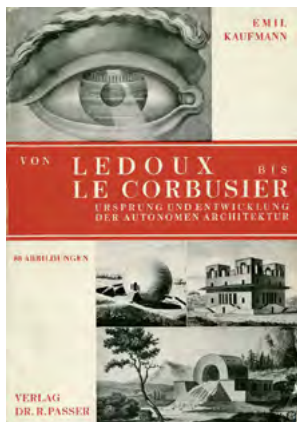
Andrea Palladio (1570),
I quattro libri dell'architettura,
Dominico de Franceschi,
Venezia.



Le Corbusier (1923), *Vers une architecture*, Cres, Paris;
traduzione italiana di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolin (1973), *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano.

zioni del docente medesimo. Sempre a Venezia, il corso di 'Teoria della progettazione architettonica' di Armando Dal Fabbro propone una bibliografia divisa a metà, con i tre fondamentali dell'architettura occidentale, i *Dieci libri* di Vitruvio, *De re aedificatoria* di Alberti e i *Quattro libri dell'architettura* di Palladio, e tre moderni quasi altrettanto autorevoli come Sannonà, con la sua *Teoria della progettazione architettonica*, il fortunato *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura* di Ludovico Quaroni e la *Teoria dell'architettura* di Carlo Aymonino. Pierluigi Grandinetti, che tiene il corso parallelo a quello di Dal Fabbro, ha una bibliografia più eclettica, che a Vitruvio aggiunge qualche testo canonico dei maestri italiani, Ernesto Nathan Rogers, Ludovico Quaroni, Giulio Carlo Argan, ad altri scritti meno frequentati come quelli sulla *Teoria della forma e della figurazione* di Paul Klee, un ripescaggio di Nikolaus Pevsner, *Storia e caratteri degli edifici*, e un testo della ricercatrice romana Paola Gregory, *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*.

Nel corso di 'Teoria e tecniche della progettazione architettonica', tenuto da Carlo Berizzi nel corso di Ingegneria Edile-Architettura dell'Università di Pavia, la bibliografia si apre col più classico tra i libri di Le Corbusier, *Vers une architecture*, ma comprende anche *Saper vedere l'architettura*, di Bruno Zevi,



Emil Kaufmann (1933), *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Passer, Vienna - Leipzig ; traduzione italiana di Claudio Bruni, 1973, *Da Ledoux a Le Corbusier*, Mazzotta, Milano.

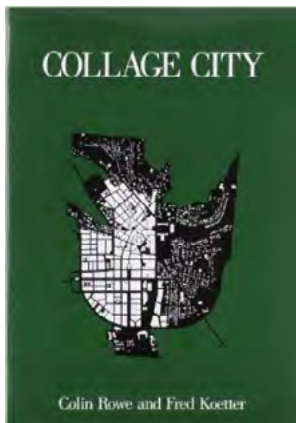


Ignasi de Solà-Morales (2005), *Archeologia del moderno. Da Durand a Le Corbusier*, Allemandi, Torino.

e affianca ai quattro testi consigliati altrettanti film: *Mon Oncle* di Jacques Tati, *La fonte meravigliosa* di King Vidor, *La notte* di Michelangelo Antonioni e *My Architect*, il film biografico su Louis Kahn girato dal figlio Nathaniel.

A Trieste, Giovanni Fraziano punta su tre autori, Reyner Banham, con *Architettura della prima età della macchina* e *Architettura della seconda età della macchina*, Rafael Moneo, con i due volumi dedicati a *La solitudine degli edifici*, e Ignasi de Solà Morales, con *Archeologia del moderno. Da Durand a Le Corbusier e Decifrare l'architettura. Inscricpciones del XX secolo*, con il recupero del classico della storiografia modernista come *Da Ledoux a Le Corbusier*, di Emil Kaufmann, e di *Delirious New York*.

A Roma La Sapienza, Roma 3, Napoli Federico II, Firenze, Ferrara, Cesena, Pescara, Siracusa e in altre scuole, i corsi di teorie si distinguono con fatica, poiché sono collocati tra gli opzionali oppure sono integrati all'interno dei laboratori di progettazione architettonica con una conseguente perdita di autonomia, per quanto riguarda la scelta dei temi delle lezioni e della bibliografia. In altre facoltà, come Ascoli, Napoli 2, Trento, Genova, Reggio Calabria, Bari, Palermo, Enna, il corso di teorie, almeno da quanto si può dedurre dalla documentazione disponibile sui siti web, non risultano attivati.



Colin Rowe, Fred Koetter
(1979), *Collage City*, Mit Press,
Cambridge.



a cura di **K. Michael Hays**
(1998), *Oppositions Reader. Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*, Princeton Architectural Press, New York.

In conclusione, questa rapida indagine attraverso le scuole italiane disegna un quadro, per lo studio della teoria architettonica, molto variegato, disomogeneo, che dimostra la pluralità di interessi e le molte radici che stanno alla base della nostra cultura architettonica. Per contro, appare singolare come la leadership italiana in questa materia, che negli anni '70 e '80 era indiscutibile, sia evaporata per una mancanza di interesse, o di capacità, a proseguire, approfondire e sviluppare con energie e obiettivi aggiornati il grande lavoro teorico svolto dalla generazione che ci ha preceduto. Risalta l'assenza di autori che sono stati fondativi della teoria contemporanea, soprattutto mancano i maggiori esponenti della illustre scuola inglese, basti pensare a Colin Rowe e a Kenneth Frampton, che ha costruito paradigmi teorici molto importanti, come *Collage City* (scritto da Rowe insieme a Fred Koetter) e *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, il poderoso saggio che racchiude molte delle opzioni critiche e storiografiche elaborate da Frampton sulla rilettura del modernismo, sulla tecnologia, sul rapporto tra internazionalismo e localismo.

Un'altra realtà generalmente molto poco utilizzata, con qualche rara eccezione, sono le riviste, che pure hanno costituito l'ossatura del dibattito teorico dagli anni '30 alla fine del Novecento. E non solo le italia-

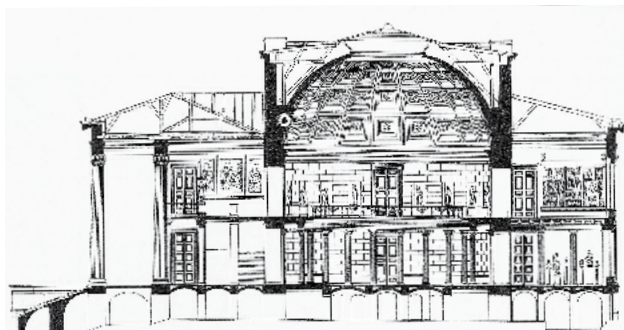
ne, «Casabella», «Domus» e «Lotus», soprattutto, ma anche alcune testate straniere che, intorno agli anni '80, hanno ospitato tutti i protagonisti della cultura internazionale, come «Oppositions», oggi riassunta nell'utilissimo *Oppositions reader: selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973-1984*. In questa cospicua antologia, Hays raccoglie tutti gli scritti più importanti del dibattito sollevato dalla scuola italiana, Rossi in primis, ripresi sulle pagine di «Oppositions» da molti studiosi europei e americani, da Rafael Moneo a Peter Eisenman, da Anthony Vidler a Bernard Tschumi.

Spiegare teorie: progetti con idee

Impostare un corso di 'Teorie e tecniche della progettazione architettonica' significa operare subito alcune scelte radicali. La prima, fondamentale, va fatta di fronte al bivio più importante: bisogna partire dall'architettura disegnata e costruita o dall'architettura scritta e 'parlata'? Progetto o discorso? La nostra idea è che al centro dobbiamo sempre e comunque mettere il progetto, pratica distintiva della cultura architettonica e anche baluardo e antidoto contro ogni indulgenza letteraria e contro le vie di fuga che, dal sociale al tecnologico, possono dare l'illusione del nuovismo, dell'efficienza, dell'aggiramento rapido e indolore dei problemi e delle contraddizioni dell'architettura. Ma

la scelta del progetto non basta, restano molte altre scelte da fare, bisogna indicare delle priorità, individuare dei temi e gerarchizzare le scelte.

I temi su cui abbiamo deciso di focalizzare l'attenzione degli studenti indicano certamente un punto di vista specifico e un'attenzione particolare verso alcuni aspetti della progettazione. Soprattutto, abbiamo identificato nella comunicazione un concetto centrale per due motivi. Il primo è che la comunicazione è un'area di contatto naturale tra il progetto e l'elaborazione teorica: testi di presentazione, di commento e di riflessione sul progetto ma anche controversie, strategie urbane e commerciali, mostre e allestimenti esemplificativi, manifesti e dichiarazioni pubbliche, sono tutti campi in cui progetto e comunicazione si intrecciano profondamente. La seconda ragione è che per noi non è più possibile studiare, percepire, discutere e fare architettura all'esterno del potente sistema mediatico che, ormai da un secolo, domina lo scenario della cultura architettonica. Come ha sostenuto e dimostrato in numerose occasioni Colomina, l'architettura moderna e il suo sistema mediatico sono saldati in un'unità indivisibile, in un abbraccio sostanziale di cui la situazione odierna rappresenta un ulteriore raffinamento e potenziamento. La comunicazione, quindi, come chiave di accesso, come griglia interpretativa da utilizzare liberamente nelle sue diverse accezioni,



Karl Friedrich Schinkel (1829), *Altes Museum*, Berlino.

dall'accostamento più ravvicinato agli effetti prodotti da particolari scelte tecnologiche o tipologiche alle conseguenze di mostre, allestimenti, modelli ed edifici manifesto che, irrompendo nell'universo mediatico con idee nuove, hanno contribuito a sviluppare il pensiero architettonico contemporaneo.

1 - L'introduzione al corso fissa alcuni riferimenti cardinali, pietre miliari che serviranno, per tutto il corso, come punti di riferimento costanti: nomi e questioni irrinunciabili che servono a una prima verifica dei rapporti tra la contemporaneità e le tensioni e contraddizioni che hanno nutrito la modernità. Si segnalano temi importanti come la nascita della città moderna e le sue forme di espressione architettonica, dai boulevard haussmanniani alla galleria milanese, dalla Berlino di Friedrich Schinkel alle esposizioni internazionali che, con azioni sperimentali e dimostrative come il *Crystal Palace* e la *Tour Eiffel*, hanno premiato la tecnologia e la grande dimensione come temi caratterizzanti della modernità. Nel Novecento, scegliamo due figure emblematiche, Le Corbusier e Mies van der Rohe, non solo progettisti straordinari ma anche divulgatori e messaggeri della visione moderna. Corbu con la sua sterminata produzione di schizzi, progetti dimostrativi, libri e tournée di conferenze in giro per il mondo; Mies con la sua attività di promotore, in



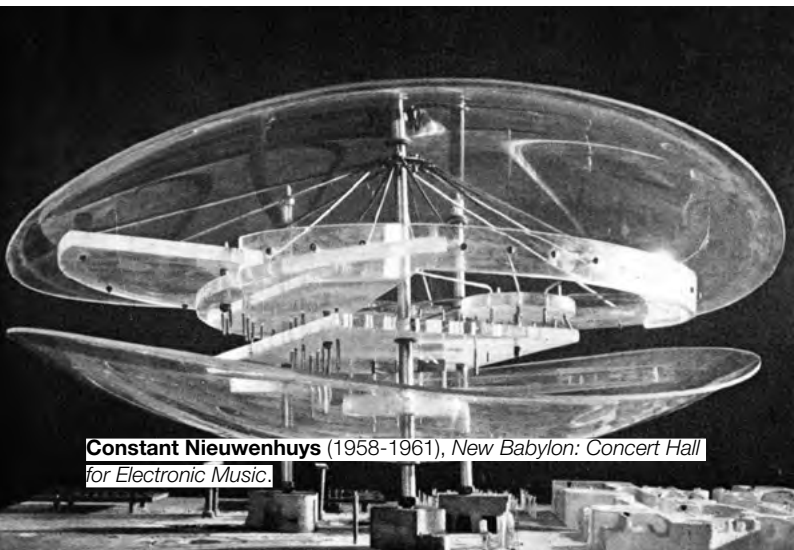
Joseph Paxton (1851), *Crystal Palace*, Londra.

Germania, con il *Weissenhof* e il passaggio alla Bauhaus, e poi, negli Stati Uniti, profeta della nuova città americana e mentore di un'intera generazione di architetti, intellettuali e opinion leader, come il potentissimo Philip Johnson. *Vers une architecture* è il libro simbolo di questa introduzione, scelto in quanto sintesi perfetta di teoria e prassi, di analisi concreta e agenda progettuale che, tracciata nella fase aurorale della carriera di Corbu, contiene tutte le premesse e le linee guida per i cinquant'anni che seguiranno, per un lavoro che avrà un'influenza determinante nel cambiare, in modo profondo, le idee, le teorie e le tecniche della progettazione architettonica e urbana.

Un quadro di riferimento tracciato in modo rapido, alla maniera di uno schizzo, che non vuole essere niente di più di un segnale, di un indice delle tante questioni novecentesche che possono essere analizzate nel dettaglio solo in un corso di storia dell'architettura. Qui, nel campo della teoria, bisogna limitarsi al minimo indispensabile per fornire le coordinate di larga massa per poi passare, in modo veloce e puntuale, ai temi che si vogliono affrontare. Nel nostro corso, per esempio, abbiamo deciso di inoltrarci in una serie di questioni che non procedono in ordine cronologico ma che, di volta in volta, selezionano liberamente e analizzano opere, testi e situazioni disponendole in un ordine nuovo, magari provvisorio, che

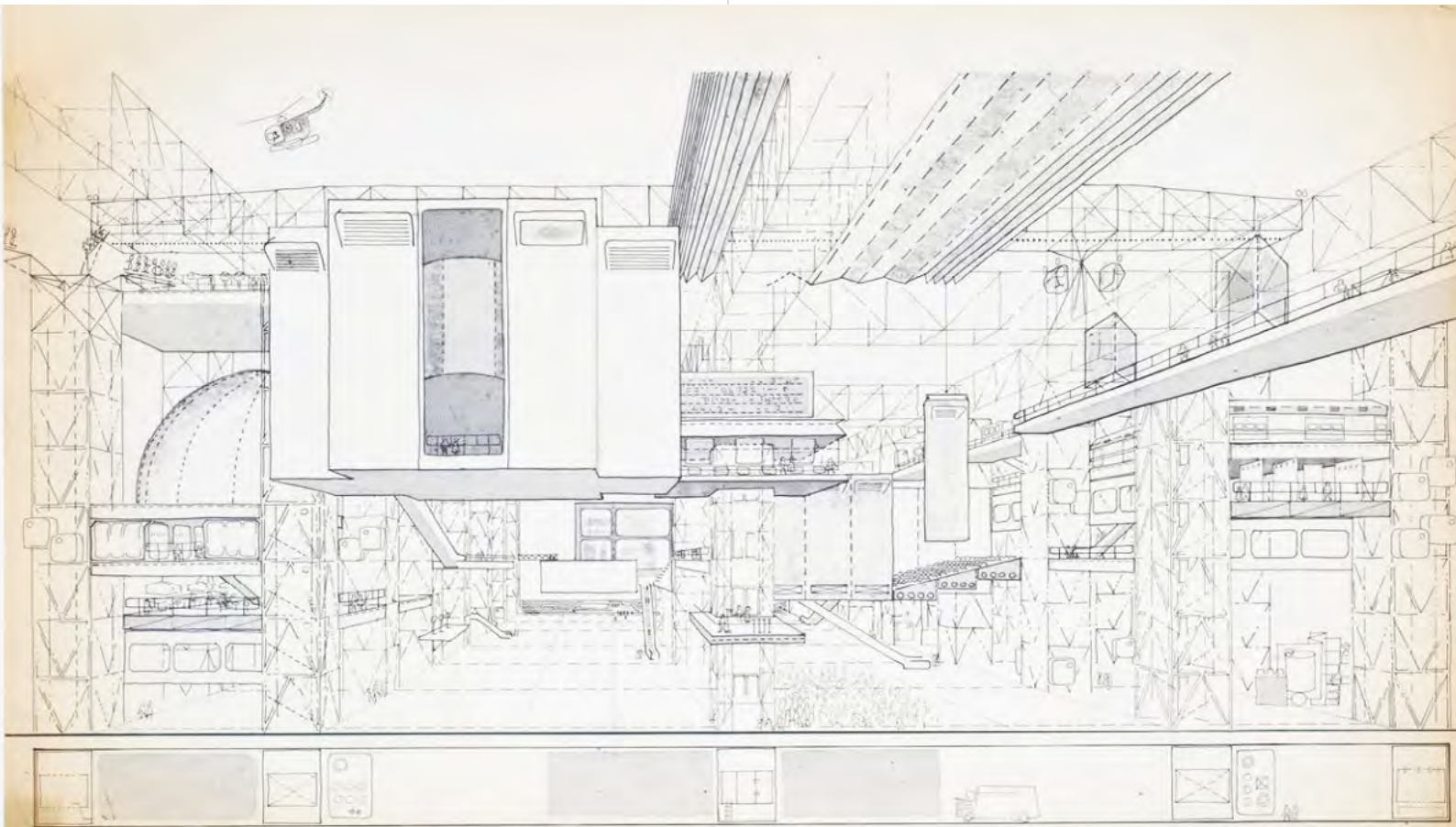
però sia efficace per definire i contorni e i maggiori contributi di un tema che pare importante: lo scopo è di mettere in chiaro i concetti che hanno guidato gli sviluppi del pensiero architettonico.

2 - La seconda lezione si intitola **L'avanguardia permanente, il progetto della crisi, la distruzione creativa** e focalizza temi che ci paiono centrali e che coinvolgono tutte le figure più importanti, tutti i rivoluzionari che, da Le Corbusier a Giuseppe Terragni, da Archigram a Constant, da Yona Friedman a Koolhaas, hanno usato l'avanguardia come una matrice metodologica che forniva le linee guida per la proposizione



Constant Nieuwenhuys (1958-1961), *New Babylon: Concert Hall for Electronic Music.*

di un pensiero nuovo e per portare nuovi temi alla ribalta della discussione internazionale. Senza arrivare a prendere l'avanguardia come modello, pare però importante identificare le modalità dell'avanguardia, un insieme di comportamenti che strategicamente generano azioni di discontinuità storica, di rottura disciplinare, di messa in crisi di presupposti apparentemente inattaccabili. Gli edifici a durata limitata di Cedric Price ma anche, magari per ragioni opposte, il *Teatro del mondo* di Rossi, sono progetti che destabilizzano mitologie e abitudini prevalenti del contesto culturale in cui operano. Cedric Price, nella Londra in cui si consolida il primato dell'alta tecnologia, persegue un'ideale di informalità assoluta, basato su pratiche movimentiste e spontaneiste, come nel suo *Inter-Action Centre* di Kentish Town, costruito nel 1976 e demolito nel 2003. L'ipotesi di Cedric Price, e di altri visionari attivi nel decennio radicale degli anni '70, sarà seguito da un movimento altrettanto radicale, ma molto più organizzato, che spazzerà via le pulsioni libertarie e darà vita a una serie di nuovi monumentali. L'affermazione dell'alta tecnologia di scuola anglosassone, l'invenzione di un nuovo concetto per lo spazio pubblico a Barcellona, la costruzione di una nuova Parigi ad opera di François Mitterrand, la visione controutopica degli architetti intellettuali italiani, Rossi in primis, e spagnoli, come Rafael Moneo, por-



Cedric Price (1963), *Fun Palace*, Londra.

terà nei vari paesi alla stipula di un nuovo patto sociale tra architetti, opinione pubblica e grande capitale, che segna la fine delle pulsioni libertarie e visionarie degli anni '70.

3 - Supermodernismo cerca di tracciare i canoni che hanno definito, di volta in volta, l'idea di modernismo, contribuendo alla diffusione e all'irrigidimento di alcune modalità teoriche e tecniche che hanno dominato lo scenario mondiale. A partire dall'omonimo saggio di Hans Ibelings, la lezione esplora esempi di architettura silenziosa che demanda il proprio messaggio a un più ampio contesto culturale e si riconosce appunto nell'idea di una specie di integralismo modernista. Il padre di questa idea di architettura è probabilmente il Mies van der Rohe della fase americana, delle torri di Chicago e del *Seagram Building* di New York, del *Toronto Dominion Centre* e, soprattutto, dell'*Illinois Institute of Technology* di Chicago. C'è quindi una linea d'azione in cui forma e tecnica si saldano perfettamente e in modo esclusivo; un'architettura spesso disinteressata alla complessità urbana o alla funzione comunicativa, come segnalato da Robert Venturi nella celebre analisi del *Crawford Manor* di Paul Rudolph, in *Learning from Las Vegas*, e poi da Charles Jencks in *The Language of Postmodern Architecture*. Da Mies, questa linea giunge ai giorni nostri

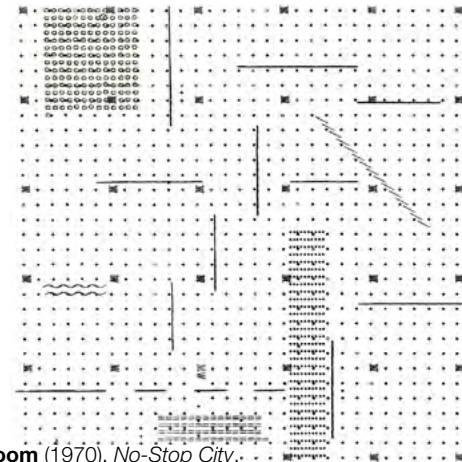


Ludwig Mies van der Rohe (1958), *Seagram Building*, New York.

attraverso i landmark tecnologici di Norman Foster e Richard Rogers, incontra gli aeroporti internazionali e i centri commerciali, dove produce i "non-lieux" di Marc Augé, ma anche, nella ricerca del minimalismo sublime, le calligrafie di Peter Zumthor e il concettualismo di Jacques Herzog e Pierre De Meuron.

4 - Dalla forma al sistema. L'architettura della libertà prende in esame le tecniche progettuali che si basano sull'idea dell'elemento ripetibile, dello standard, inteso sia nel campo dell'applicazione industriale che nel campo della teoria, e considera come l'idea di creatività possa essere interpretata in funzione delle regole del gioco, cioè del riconoscimento consapevole dell'ideologia, tecnica ma anche politica e sociale, che informa il progetto. Si analizzano quindi le origini dell'unificazione edilizia, la nascita dell'open space – alla pianta libera allo spazio libero – che diventa un tema ricorrente dell'architettura moderna, dal *Crystal Palace* di Joseph Paxton al *Johnson Wax Headquarters* di Frank Lloyd Wright. Su questo argomento, un approfondimento specifico è dedicato ai disegni teorici, ai progetti e ai testi prodotti negli anni '70 da Archizoom, il gruppo radicale fiorentino che concentrò la propria ricerca sulla serialità, sulla libertà, della mancanza di forma, su una "ipotesi di linguaggio architettonico non figurativo", come riportato nel "diagram-

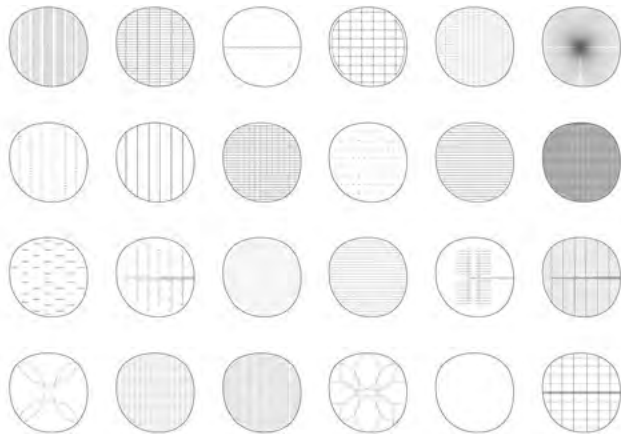
ma abitativo omogeneo" elaborato per il progetto di *No-Stop City*. Ricerche che aprono a un'idea di spazio aperto, open space, secondo la filosofia elaborata, soprattutto negli Stati Uniti, per i luoghi di lavoro, ma anche quel tipo di spazio indifferenziato, che seguendo Koolhaas potremmo chiamare generico, che è sempre più spesso il teatro sociale della vita contemporanea, come è descritto nei non luoghi di Marc Augé. Da Andrea Branzi a Rem Koolhaas, le categorie diventano quantitative, "size matters", e la "bigness" diventa l'ultima frontiera, il luogo dove l'architettura si perde e si ritrova mutata, finalmente accordata coi ritmi e le immagini dei tempi nuovi. Una visione



Archizoom (1970), *No-Stop City*.

tardo futurista che ha subito numerosi shock e battute d'arresto, dalla distruzione terroristica del World Trade Center, vero emblema della "bigness" urbana e cuore simbolico del capitalismo globale, alla crisi economica e finanziaria che deprime le grandi visioni ed esalta le pratiche dolci, il riciclo, l'agopuntura e la conservazione creativa.

5 - Diagramma identifica una modalità di rappresentazione particolarmente fortunata, in questi anni, e cerca di capire in quale modo e con quali effetti l'uso sistematico del diagramma cambi il progetto di architettura. Il diagramma come teoria e strategia è



Sanaa (2012), *Vitra Logistic Center*, Weil am Rhein.

stato proposto da Toyo Ito in un testo breve, ma molto significativo e molto citato, intitolato *Diagram Architecture*, con cui introduceva ai lettori de «El Croquis» il metodo progettuale di una giovane architetta ancora poco conosciuta e molto promettente, Kazuyo Sejima¹¹. Secondo Ito, il segreto della particolare combinazione di grazia ed energia dell'architettura di Sejima, che all'alba degli anni '90 apparve al mondo dell'architettura come una rivelazione del tutto inaspettata e imprevedibile, risiede nella riduzione del processo progettuale a una dimensione meramente diagrammatica con una riduzione all'estrema sintesi che, per contrario, amplifica enormemente la poten-

11 Toyo Ito (1996), *Diagram Architecture*, «El Croquis», Kazuyo Sejima, n. 77, pp. 18-24.

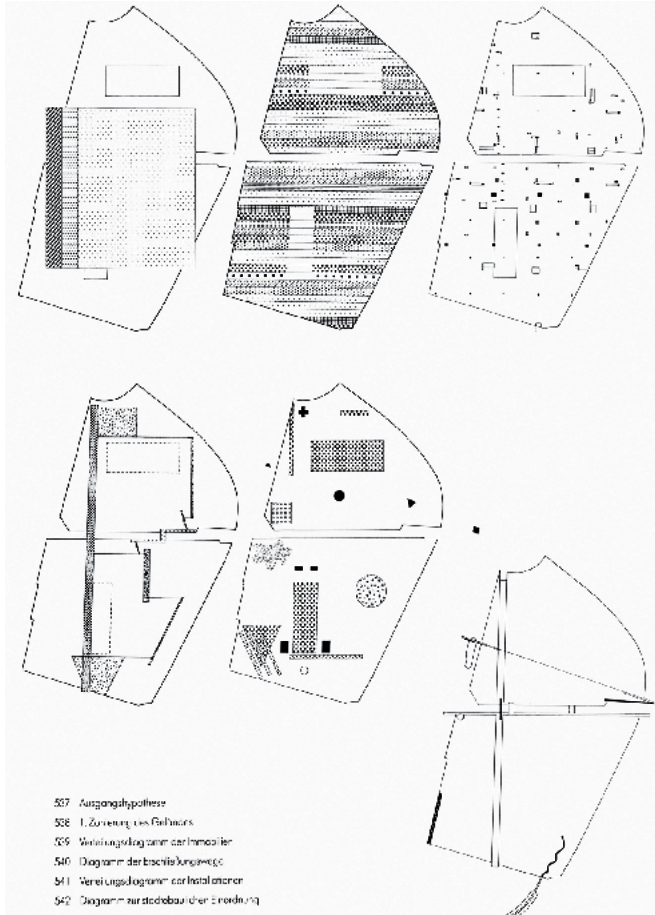
za del segno architettonico. Il punto critico di Toyo Ito veniva raccolto al volo da Pierluigi Nicolin che, su «Lotus», riannoda la novità dell'architettura della Sejima ad alcune eredità del modernismo europeo: "L'opera della Sejima si presenterebbe allora come un esito imprevisto del moderno, non solo perché è facile riconoscervi gli apporti sia metodologici che formali dei grandi maestri come Mies e Le Corbusier, ma perché essa avrebbe individuato una via, un tao, che senza rinunciare al radicalismo proprio delle esperienze più rigorose delle avanguardie avrebbe trovato il modo di sublimarle in un esito gestaltico"¹².

L'altra cultura che usa estensivamente, ossessivamente, il diagramma, è quella olandese che, da Koolhaas a tutti i suoi successori, Mvrdv, NL Architects, Big, adotta questo tipo di rappresentazione come strumento cardinale di una specie di neofunzionalismo disumanizzato, in cui si mescolano creativamente, e cioè a dire in modo arbitrario, considerazioni quantitative e qualitative, funzionali ed estetiche, operando proprio sulla bellezza accidentale (memorie attive di Lautrémont, di Marcel Duchamp, dei surrealisti e dei formalisti russi) che si produce grazie all'azzardo, all'accostamento inaspettato, manomissione più o meno pilotata dei codici compositivi, delle regole percettive, delle tecnologie. Così, tra la neoavanguardia olandese e la neogestalt giapponese il diagramma

diventa uno strumento che dischiude le porte della contemporaneità, un paradigma molto più flessibile e duraturo del suo antagonista naturale che è l'architettura parametrica.

Come casi studio di progettazione diagrammatica abbiamo scelto il *Centro logistico Vitra* a Weil am Rhein, di Kazuyo Sejima, e la *Biblioteca di Seattle* diOMA-Koolhaas, che rappresentano questi due approcci applicati in maniera radicale con risultati di alta qualità progettuale, con una grande attenzione alle diverse scale del progetto e con esiti di forte originalità formale. Infine, un libro, *Talking Measures Across the American Landscape*, in cui James Corner

¹² Pierluigi Nicolin (1998), *Il tao della Sejima*, «Lotus», n. 96, pp. 6-9.



Rem Koolhaas / OMA (1984), *Parco de La Villette*, Parigi.

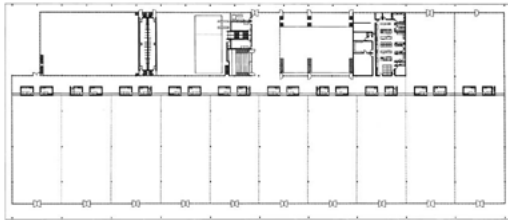
utilizza il diagramma come strumento di analisi e rappresentazione del paesaggio, affiancando con coraggio i suoi ermetici disegni alle spettacolari riprese aeree di Alex MacLean.

6 - Technoutopia. L'avanguardia tra comunicazione e spettacolo affronta alcuni casi di studio in cui la componente tecnologica diventa il principale tema di ricerca e di innovazione. La tecnica, con gli avanzamenti portati dallo sviluppo industriale del secondo dopoguerra, con l'avvento della società affluente e quindi di nuove disponibilità economiche, con l'accelerazione dei fenomeni di mobilità sociale e l'effervescenza politica e culturale degli anni '60, diventa molto spesso il principale veicolo di novità, il fattore in grado di realizzare il futuro qui e ora, introducendo parametri, idee e materiali inediti. E spesso sono le aziende più innovative, quelle che diventeranno i principali attori della rivoluzione digitale, a scommettere su un'architettura che anticipa già le immagini della realtà virtuale di una società postindustriale.

Nel 1970 Foster è chiamato a progettare un edificio pilota, sperimentale, per una sede inglese di Ibm. Il risultato è una perfetta scatola di cristallo dove, come scrive Foster nella relazione di progetto, "i pannelli di vetro in color bronzo riflettono gli alberi e il paesaggio circostante cosicché l'edificio si fonde, fin quasi a

scompare, nel suo intorno". All'interno, la tipologia è radicalmente semplificata, perché l'edificio è "un corpo di fabbrica di grande profondità, a un unico livello, che raggruppa sotto un unico tetto un'ampia varietà di funzioni che, tradizionalmente, si sarebbero dislocate in un sistema di edifici diversi"¹³. Un'unica grande serra, un palazzo di cristallo ma anche una versione depurata, sublimata nella perfezione tecnica del concetto megastrutturale. È questo un passaggio decisivo, lo spogliarsi dei contenuti ideologici di stampo radicale e brutalista che avevano informato le avanguardie di quella fase, da Archigram ad Archizoom, per convertire strategie che miravano alla

- 13 Dalla relazione di progetto di Norman Foster.
Vedi: <http://list.historicengland.org.uk/resultsingle.aspx?uid=1411678>.





Norman Foster (1971-75), *Willis Faber & Dumas Headquarters*, Ipswich.

discontinuità e alla rottura, vere e proprie vie di fuga dal dominio tecnocratico, in nuovi contenuti per un professionismo aggiornato, un upgrading sintonizzato sulle nuove frequenze della società dello spettacolo. Se il *Centre Pompidou* (Renzo Piano e Richard Rogers, Parigi, 1970-77) si può considerare l'utopia realizzata, con tutte le contraddizioni e gli entusiasmi di quella condizione, i progetti elaborati da Foster negli stessi anni, l'inizio dei '70, sono una controproposta tremendamente efficace e tracciano la strada per un'utopia perfettamente metabolizzata, depurata delle sue istanze rivoluzionarie e ricondotta negli ambiti della cultura disciplinare e della professione. Un progetto emblematico di questa fase è il palazzo per gli *Uffici Willis, Faber & Dumas*, costruito da Foster a Ipswich tra il 1971 e il '75, dove dietro la cortina riflettente della parete in curtain wall si cela un piccolo universo, un'idea di spazio sociale che ricorda molto da vicino il modello del centro commerciale. Scrive Foster che "innovazioni come l'uso delle scale mobili in un edificio di tre piani, e la dimensione sociale offerta dalla piscina, dal ristorante e dal tetto giardino erano tutte concepite nello spirito di una democratizzazione del luogo di lavoro e per incoraggiare uno spirito comunitario"¹⁴. Tecnologia e nuovi valori sociali, trasparenza e spirito comunitario, lavoro e tempo libero, Foster adopera la tecnologia come un agente politico

in grado di spegnere le contraddizioni che, proprio in quegli anni, esplosevano con particolare evidenza e spingevano l'architettura su traiettorie utopiche, estreme, radicali.

Di tutt'altro genere è il fenomeno mediatico e politico del *Centre Pompidou*, il *Beaubourg* che, come scrive Jean Baudrillard, porta al collasso le categorie interpretative e celebra, nella sua natura catastrofica, la fine annunciata, ma ormai rinviata sine die, della società dello spettacolo. "L'effetto Beaubourg, la macchina Beaubourg, la cosa Beaubourg – come trovargli un nome? È l'enigma di una carcassa di flussi e segni, di reti e circuiti... monumento ai giochi della simu-

14 Dalla relazione di progetto di Norman Foster. Vedi: <http://www.fosterandpartners.com/projects/willis-faber-dumas-headquarters/>.

lazione di massa, il *Centre Pompidou* lavora come un inceneritore che assorbe tutta l'energia culturale e la divora"¹⁵. Monumento allo stato francese e omaggio al popolo (in rivolta, almeno in quegli anni) di Parigi, *Beaubourg* rappresenta perfettamente la sua vocazione spettacolare, di macchina teatrale, nella sua contraddittoria interpretazione di hi-tech artigianale. Come scrive Piano, nella relazione di progetto: "l'edificio è un grande prototipo progettato pezzo per pezzo e realizzato in maniera quasi artigianale: la struttura in ferro si comporta come un gigantesco meccano in cui ogni singolo elemento è stato disegnato e costruito appositamente"¹⁶. Un aspetto originale di *Beaubourg* è la sua proliferazione, il suo trasformarsi in un generatore di altre architetture che, nel corso del tempo, si sviluppano attorno e dentro il suo vasto corpo che è disegnato come una fabbrica permanente, un impianto aperto, tecnologico, megastrutturale. Nel 1997 lo stesso Piano ricostruisce, nella piazza davanti a *Beaubourg*, gli interni dell'*Atelier di Constantin Brancusi*; nel 2000, Dominique Jakob e Brendan MacFarlane realizzano, all'interno dell'ultimo livello, i gusci ameboidi del *Ristorante Georges*, e nel 2008 Shigeru Ban appende una struttura parassitaria, in bambù, dove lui e Jean de Gastines progettano l'ultima gemmazione dell'effetto *Beaubourg*, il *Centre Pompidou* di Metz, che è inaugurato nel 2010.

7 - Architettura e media. Costruire a tempo, per comunicare, tratta il tema ampio e importante dell'architettura utilizzata come mezzo di comunicazione in occasione di manifestazioni effimere, esposizioni, mostre e fiere. A partire dalla lettura del saggio *The Media House*¹⁷, si cerca di sviluppare una riflessione sulla linea che divide l'architettura dalla sua rappresentazione nel momento in cui si verifica il paradosso, o la tautologia, per cui la rappresentazione di un edificio è l'edificio stesso. A questo proposito, per chiarire le caratteristiche di questo fertile cortocircuito comunicativo, Colomina analizza il lavoro del fotografo e artista tedesco Thomas Demand che, attraverso la

15 Jean Baudrillard (1977), *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Galilée éditions, Paris.

16 Dalla relazione di progetto di Renzo Piano e Richard Rogers. Vedi: <http://rpbw.com/project/3/centre-georges-pompidou/>.

17 Beatriz Colomina (1995), *The Media House*, «Assemblage», n. 27, pp. 55-66.



Renzo Piano, Richard Rogers (1971-77), Centre Pompidou,
Parigi.

ripresa fotografica di riproduzioni modellistiche di eventi e luoghi tipici della vita contemporanea, opera un drammatico disvelamento degli intricati rapporti che intercorrono tra luogo e immagine, tra evento e spazio, tra forma e comunicazione. L'architettura tra spettacolo e uso, per citare una importante raccolta di saggi su questo argomento¹⁸, trova esempi canonici di architettura mediatica come il *Padiglione dell'Esprit Nouveau* (1925) di Le Corbusier, quello di Mies van der Rohe all'Expo di Barcellona (1929), la *House of the Future* (1956) degli Smithson, il *Philips Pavilion* (1958) di Le Corbusier all'Expo di Bruxelles, il *Teatro del mondo* (1979) di Rossi, il *Padiglione itinerante Ibm* (1982-86) di Piano. Aggiungendo esempi storici importanti, come le mostre dell'epoca fascista o i padiglioni della prima fase sovietica, si apre il fronte dei rapporti tra architettura e propaganda, mentre inoltrandosi nella contemporaneità ci si imbatte nel rapporto tra architettura, cultura e pubblicità; tra gli esempi più significativi ricordiamo il sofisticato *Bmw Guggenheim Lab Berlin* (2012) di Atelier Bow - Wow, il *Nomadic Museum* (2005) di Shigeru Ban e l'itinerante *Chanel Contemporary Art Container* di Zaha Hadid (2010).

8 - Architettura temporanea approfondisce i temi del padiglione mediatico attraverso l'analisi di un caso

di studio molto rilevante, la collezione di padiglioni realizzati dalla Serpentine Gallery, a Londra, dal 2000 a oggi. A partire da quell'anno, in ogni primavera la galleria londinese incarica un architetto di prestigio internazionale della costruzione di un padiglione che, per la durata della stagione estiva, sarà la sede di un programma di eventi culturali e sociali. Dopo quindici anni, l'esperienza Serpentine si delinea come uno spaccato estremamente interessante delle tendenze, delle mode e dei tic dell'architettura di oggi.

I padiglioni sono disegnati e realizzati con cura e rappresentano un manifesto, una dichiarazione programmatica dei loro autori che operando in una con-

¹⁸ Anthony Vidler (1992), *The Architectural Uncanny*, Mit Press, Cambridge; (trad.it. Barbara Del Mercato (2006), *Il perturbante in architettura*, Einaudi, Torino).



Thomas Demand (2012), *Kontrollraum*.

dizione più fluida, liberi dai vincoli dell'architettura permanente, possono esprimersi con grande chiarezza e intensità. È interessante notare come questa condizione sia decisamente propizia per alcuni mentre altri sembra che si trovino a disagio, come privati degli appoggi necessari. A nostro avviso, raggiungono un grande livello i padiglioni di Toyo Ito, di Kazuyo Sejima e di Peter Zumthor, forse perché architetti abituati alla leggerezza, che praticano una dimensione allestitiva anche nella costruzione permanente. Altri, come Koolhaas e Herzog & De Meuron, sembrano impacciati, il primo forse disinteressato a un progetto in cui il dettaglio è così importante e i secondi, al



Toyo Ito, Cecil Balmond (2002), *Serpentine Pavilion*, Londra.

contrario, quasi perduti in un labirinto di dettagli che finiscono per sormontare la percezione complessiva dell'edificio. Altri ancora, come Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Oscar Niemeyer, procedono per autocitazione, estraendo frammenti da progetti precedenti e adattandoli alla situazione specifica, con risultati ottimi, per i primi due, e meno convincenti per il maestro brasiliano. Altri due maestri europei, Jean Nouvel e Álvaro Siza, in questo caso in coppia con Eduardo Souto de Moura, affrontano il progetto in maniera più professionale, il primo studiando un sistema di spazi e di pareti mobili piuttosto sofisticato, i portoghesi inventando invece un teorema strutturale inedito dagli



Peter Zumthor (2011), *Serpentine Pavilion*, Londra.

effetti sorprendenti. In molti di questi padiglioni è decisivo l'apporto di Cecil Balmond, ingegnere strutturalista a cui si devono molte delle migliori architetture degli anni '90 e '00¹⁹.

9 - Recycle indaga il tema del riciclo, dell'architettura costruita rigenerando materiali esausti, di scarto, o prodotti dell'industria di basso costo come i container o, più semplicemente, gli pneumatici consumati, gli scarti di lavorazione del feltro, le bottiglie d'acqua minerale o le cassette della frutta. Questo vasto universo dell'architettura che recupera lo scarto pone un problema teorico molto forte perché intacca la natura modellistica, prototipica ed esemplare che ogni progetto architettonico, almeno nella nostra tradizione culturale, vorrebbe raggiungere.

Lavorare con gli scarti significa invece esaltare l'altra metà della progettazione, la contingenza, l'accidentalità delle scelte, il chilometro zero, la tecnologia semplificata. Un caposaldo tipico della cultura italiana, il primato della forma, si sbriciola davanti alla possibilità di realizzare un soffitto ad alta capacità isolante con barili vuoti, oltre che dipinti a colori vivaci, e robuste pareti semitrasparenti con bottiglie di vetro, vedi per esempio gli interventi del fortunato collettivo tedesco Raumlabor. Spesso questa antologia di architetture eccentriche scivola verso il bric-à-brac,

un assemblaggio estemporaneo in cui la performance artistica e l'autocostruzione si rafforzano a vicenda senza prendere l'architettura troppo sul serio. La questione si fa più importante, strategica, quando il ragionamento investe il riuso, il recupero, l'adeguamento funzionale ed estetico di edifici poco o nulla utilizzabili, e serve a svelare le potenzialità nascoste di ambienti in abbandono. Questi esperimenti rivelano invece indagini affascinanti nel corpo segreto dell'architettura, esaminano le strutture nascoste ed evidenti, incontrano potenzialità spaziali inesprese, elaborano strategie di occupazione, di appropriazione e di gestione alternative che permettono, spesso in

¹⁹ Cecil Balmond (2002), *Informal*, Prestel, Munich.

cambio di una diminuzione di comfort o di durata, spazi e funzioni che configurano una vera e propria realtà aumentata, che non era iscritta nel codice genetico e nel destino di quell'edificio. Le origini di questi processi si trovano negli esempi canonici del palazzo di Diocleziano a Spalato, una reggia trasformata in città, e nel teatro di Marcello a Roma, un anfiteatro romano trasformato in palazzo rinascimentale. Il recupero del *Palais de Tokyo*, a Parigi, di Lacaton & Vassal, il *Bunker* recuperato da Index Architekten a Berlino, il *Kranspoor* di Oth Architecten ad Amsterdam, così come il minuscolo *Dovecote Studio* di Haworth Tompkins, sono progetti che operano in questa dire-



Lacaton & Vassal (2002), *Palais de Tokyo*, Parigi.

zione, svelando potenzialità nascoste in architetture inutili, in abbandono, apparentemente irrecuperabili. Il lavoro critico che ha riprogrammato questa disparata materia si è svolto nella mostra *Recycle, Strategie per l'architettura, la città e il pianeta*, al Maxxi di Roma dal 1/12/2011 al 20/5/2012, e col relativo catalogo curato da Pippo Ciorra e Sara Marini.

10 - Monumenti / eventi del villaggio globale. Architettura come evento, paesaggio, comunicazione. Dalla vita inimitabile all'esperienza condivisa, un titolo troppo lungo per un'indagine sul rapporto tra monumento ed evento, cioè tra due polarità che si possono considerare come due opposti, due estremi dell'architettura. Quando l'architettura si consuma interamente nell'evento, può ottenere un impatto comunicativo, emozionale e di immagine pari a quello che ha il monumento, anzi si potrebbe dire che spesso quell'architettura - evento è un monumento che però è privo di sviluppo temporale, di durata. Ci sono poi architetture che, seppure non siano esplicitamente a scadenza ravvicinata, adottano le tattiche di leggerezza, di estemporaneità, di comunicazione immediata che sono tipiche dell'evento. Una storia che esemplifica perfettamente questa condizione è quella del *Case Study Program* (1945-66) di John Entenza, realizzato a Los Angeles, attraverso l'iniziativa della rivista «Art

and Architecture.» Le 36 case prodotte da Entenza comprendono opere di grande valore, come la *Eames House* di Ray e Charles Eames, forse la più famosa, la *Stahl House (Case Study No. 22)* di Pierre Koenig, la più fotografata, sospesa a sbalzo sul paesaggio (preferibilmente notturno, nelle immagini) di Los Angeles, e poi le case di maestri come Eero Saarinen e Richard Neutra. Tuttavia, se forse la casa degli Eames è l'unica passata direttamente nei libri di storia, l'operazione nel suo complesso ha rappresentato un cambio di paradigma importante, l'introduzione dell'architettura nel sistema mediatico, in una dimensione che si libera della complessità delle dispute ideologiche e tecnologiche per affermarsi come evento, come immagine in grado di veicolare in modo immediato, al grande pubblico, il messaggio dell'architettura moderna. Perciò, la costruzione della casa degli Eames, che resta come capitolo centrale dell'intera vicenda, è una storia documentata da immagini seducenti che traducono l'impresa dei pionieri, costruirsi la propria casa con le proprie mani, in una versione moderna, industriale, per l'uso dei profilati metallici e dei pannelli standard, ed elegante come una sfilata di moda. Costruirsi la casa, come fanno gli Eames, è indubbiamente un evento, ma la novità è che è un evento anche abitarla, confrontandosi in ogni fase della giornata (accanto alla casa c'è il loro studio) con una concezio-



Pierre Koenig (1959), *Stahl House (Case Study House No. 22)*, Los Angeles; foto di **Julius Schulman**.

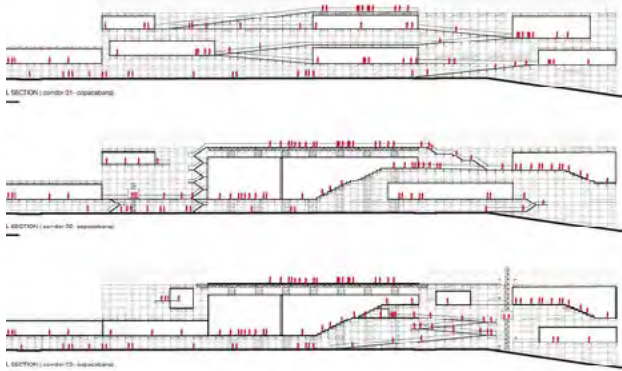
ne dello spazio, della tecnologia e del comfort che è decisamente alternativa ai modelli che in quegli anni sono dominanti, e non solo in America, come quelli definiti dagli esempi Midwest di Frank Lloyd Wright, dall'elegante tradizionalismo di Richard Wuster nella baia di San Francisco, dal raffinato modernismo viennese portato da Rudolf Schindler e Richard Neutra nell'area di Los Angeles. Il soggiorno della casa di Koenig è una vetrina in cui esporre momenti di vita modernista e, nello stesso tempo, è uno spazio risucchiato dal paesaggio di una dimensione urbana che non ha più misura, che diventa geometria astratta ma anche concretissimo sistema economico basato sulla costruzione della mitologia moderna, sull'industria cinematografica di Hollywood, sulla produzione di immagini capaci di determinare, per l'opinione pubblica, gli orizzonti dell'architettura, della moda e dell'arte.

L'architettura come evento e l'architettura collegata a un evento non sono sempre la stessa cosa ma, in molti casi, questa omonimia apparente diventa sostanziale. Tschumi, per esempio, teorizzò molto sulla eventualità delle sue folies, palazzine rosse distribuite alle intersezioni di una maglia quadrata disposta in modo omogeneo sulla superficie del *Parco de La Villette*. Ogni folie esprimeva un particolare sviluppo plastico, di ispirazione decostruttivista, che vole-

va appunto proporsi come un evento architettonico, una epifania rivelatrice di una particolare possibilità dello spazio. Una concezione piuttosto astratta, tipica di un'avanguardia intellettuale, in vitro, che rimane come un episodio significativo dell'architettura teoricamente impegnata degli anni '80. Altri eventi hanno inciso in modo più profondo sull'immaginario degli architetti, lavorando con enfasi formale inferiore ma con maggiore chiarezza concettuale. Un esempio che rimane memorabile è il *Temporary Contemporary* allestito da Frank Gehry, a Los Angeles, nel 1983, trasformando un capannone per la vendita di ferramenta nella sede temporanea del Museo d'arte contemporanea, il Moca, che sarà poi costruito e inaugurato, nel 1986, secondo il progetto di Arata Isozaki. Il progetto di Gehry ha il fascino degli ambienti riciclati, dell'as found, e interpreta l'arte come un agente virale che si sviluppa all'interno dei tessuti della città, una concezione che si rispecchia esattamente nella serie delle sue prime realizzazioni, abitative e non solo, a Santa Monica. L'interpretazione dell'evento è il tema di un progetto realizzato nel 2012 a Rio de Janeiro da Carla Juaçaba, il *Pavilion Humanidade*, per Rio + 20, convegno delle Nazioni Unite sul tema della sostenibilità. Affacciato sulla baia di Rio, il *Pavilion* è un non edificio, un anti-monumento eretto utilizzando impalcature da cantiere che sorreggono i diversi ambienti per

riunioni, esposizioni e servizi, che risultano dispersi e sospesi all'interno di una gigantesca foresta di strutture metalliche, collegati da una passerella continua che diventa promenade architeturale in versione povera e anti-retorica, dove l'oggetto dello sguardo non è più, narcisisticamente, l'architettura medesima, ma è il flusso delle persone insieme con l'aria, i colori e i suoni della baia di Rio.

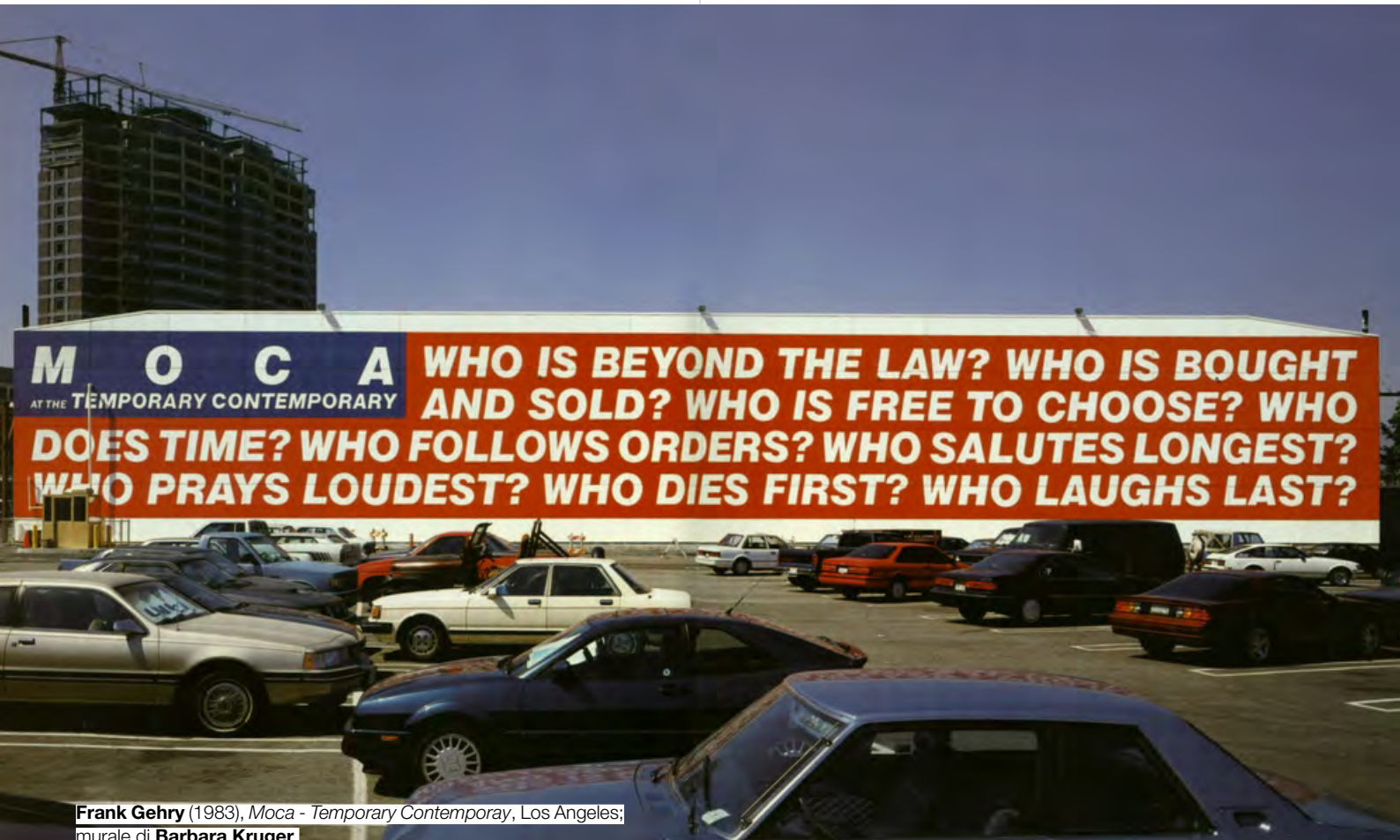
11 - Identità come spettacolo affronta il tema della corporate identity, dell'architettura utilizzata come elemento distintivo, marchio di identificazione e di qualità di un'attività commerciale²⁰. L'architettura



Carla Juaçaba (2012), *Pavillion Humanidade*, Rio de Janeiro.

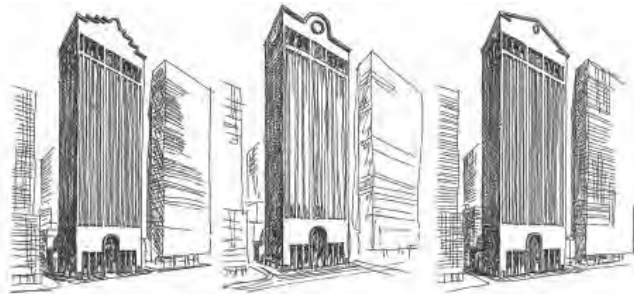
come business brand: Manhattan è l'archivio storico di questa attitudine che ormai dilaga in ogni continente, dalle *Petronas Towers* di Kuala Lumpur alla *Torre Unicredit* di Milano (casualmente entrambe firmate da Cesar Pelli). A New York, sia il business che l'architettura si sono espressi per anni ai livelli più alti, ed è normale che il grattacielo assuma il nome dell'azienda che lo ha realizzato e che ne è proprietaria. Era così per il Chrysler (automobili) e poi per il Seagram (distillerie) di Mies van der Rohe, per l'AT&T (telecomunicazioni) di Philip Johnson, l'Hearst (gruppo editoriale) di Norman Foster e il New York Times di Renzo Piano.

20 Dietmar Steiner (1991), *Architecture and Corporate Identity*, «Ottagono», n. 98, pp. 26-28.



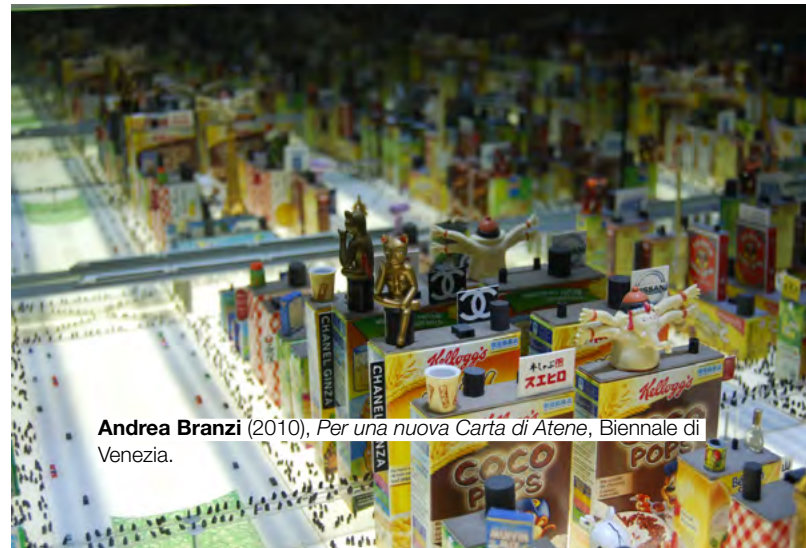
Frank Gehry (1983), *Moca - Temporary Contemporary*, Los Angeles;
murale di **Barbara Kruger**.

Quali domande pongono questi edifici, rispetto al ruolo dell'architettura e rispetto alla loro partecipazione alla struttura urbana? C'è un'immagine prodotta da Branzi, un modello esposto alla Biennale di Venezia del 2010, in cui è rappresentata una città in cui tutti gli edifici sono formati da scatole, confezioni di prodotti industriali di ogni genere con i marchi, le denominazioni e le grafiche più aggressive che generano un vivacissimo paesaggio multicolore. L'analogia visiva con alcune situazioni urbane dominate dai cartelloni pubblicitari, come Times Square e Piccadilly Circus, è molto forte, ma nel teatrino di Branzi c'è anche qualcosa di Venturi, l'edificio è un contenitore



Philip Johnson (1984), *AT & T Building*, New York.

nel vero senso della parola, una scatola, in cui la comunicazione è sviluppata al parossismo sulla decorazione delle superficie decorata. Non è un caso che in prima fila troneggino due gloriose scatole di cereali Kellogg's Coco Pops; penso che Branzi volesse mettere l'accento sulla parola Pop richiamandosi all'uso delle confezioni alimentari ripetute, al mondo delle merci, riprodotto per esempio da Andy Warhol con i barattoli di Campbell Soup. Ma non è solo questo perché la veduta di Branzi è urbana, è una città dove i tracciati a scacchiera, come a Manhattan, sono già dati e dove la competizione tra gli edifici si gioca tutta sulla grafica, sui testi, sui marchi. È una bella differenza ri-



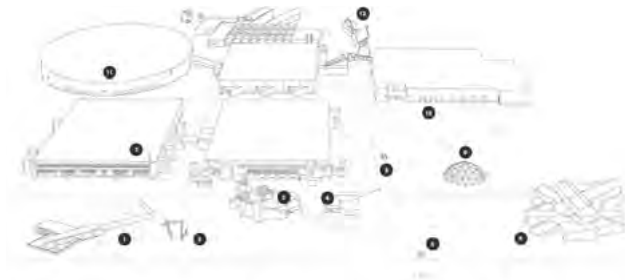
Andrea Branzi (2010), *Per una nuova Carta di Atene*, Biennale di Venezia.

spetto alla Manhattan ridisegnata da Koolhaas dove la competizione tra gli edifici, tutti posti all'interno di una scacchiera omogenea e appoggiati su basamenti uguali, si svolge sulla base della loro forma architettonica. Rispetto alla città delle merci di Branzi, le torri di Manhattan mettono in campo l'architettura in modo diretto e decisivo: i grattacieli che abbiamo nominato traducono i marchi e le scritte pubblicitarie in landmark permanenti, in potenti costruzioni in acciaio, vetro e cemento che occupano grandi porzioni di terreno e di spazio, dando una rappresentazione anche quantitativa della potenza delle aziende a cui appartengono.

Un altro caso di corporate image basato sull'architettura è la Guggenheim Foundation che, a partire dal nucleo fondante dello storico museo spirali-forme di Frank Lloyd Wright (1959), negli anni '90, sotto l'impulso della direzione di Thomas Krens, si è trasformata in una multinazionale in espansione alla conquista di nuove fette di mercato in ogni parte del mondo. L'operazione più eclatante è stata senza dubbio il museo di Bilbao, di Frank Gehry, che ha riproposto un'architettura altrettanto memorabile e distintiva, rispetto al precedente di Wright, e ha ottenuto un grande successo in termini di risonanza pubblicitaria e anche come flusso di visitatori. Negli anni successivi, Guggenheim ha incluso musei relativamente

piccoli, riportando a casa la fondazione indipendente di Peggy Guggenheim, a Venezia, e aprendo un museo su Unter den Linden, a Berlino, e un altro a Las Vegas, disegnato da Koolhaas, che chiuderà nel 2008. Altre iniziative hanno subito battute d'arresto, il Guggenheim di Salisburgo, disegnato da Hans Hollein, non si costruirà mai, ma è comunque impressionante la serie dei progetti elaborati per i nuovi musei di Guadalajara, di Enrique Norten, Abu Dhabi (Frank Gehry), Bucarest e Vilnius (Zaha Hadid). Una strategia globale fondata sullo star system dell'architettura internazionale, che probabilmente non riuscirà a realizzarsi per le mutate condizioni economiche, per l'emergere di politiche più consapevoli, per una certa allergia generalizzata rispetto a operazioni americane che possano essere intese come tentativi egemonici di diffusione e consolidamento della cultura occidentale in contesti profondamente diversi come l'Europa Orientale, l'America Latina, gli Emirati e l'Estremo Oriente. Un importante caso europeo di architettura corporate, e di fisionomia molto diversa, è il campus Vitra a Weil am Rhein, una vera e propria antologia di pezzi d'autore che Rolf Fehlbaum, il patron dell'azienda, ha pazientemente collezionato nell'arco degli ultimi vent'anni. Architetture relativamente piccole e spesso opere prime, in Europa, di grandi firme come Frank Gehry, Tadao Ando e Zaha Hadid, *Stabilimen-*

ti di Nicholas Grimshaw e Álvaro Siza, *Showroom* di Herzog & De Meuron, *Centro logistico* di Sanaa. La politica di Fehlbbaum include anche la ricostruzione di microarchitetture preziose, di Buckminster Fuller e Jean Prouvé, e un'intensa attività museale e archivistica dedicata a maestri del moderno come Frank Lloyd Wright e Luis Barragán. Vitra City è una città di monumenti, una serie di landmark senza contesto, un'esposizione permanente, open air, in cui l'edificio risalta come un oggetto che, come gli elementi di arredo prodotti da Vitra, in teoria si potrebbe ambientare ovunque, a patto che si trovi in compagnia di elementi di pari valore.



- | | | |
|---------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| 1. Conference Pavilion Tadao Ando, 1993 | 5. Bus Stop Jasper Morrison, 2006 | 9. Dome Richard Buckminster Fuller & T.C. Howard, 1972/2000 |
| 2. Balancing Table Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, 1984 | 6. Vitrahaus & Lounge Chair Atelier Herzog & de Meuron, 2010 | 10. Factory Building Alvaro Siza, 1994 |
| 3. Vitra Design Museum Frank Gehry, 1989 | 7. Factory Buildings Nicholas Grimshaw, 1981/1986 | 11. Factory Building Kazuyo Sejima/SANAA, 2012 |
| 4. Vitra Design Museum Gallery Frank Gehry, 2003 | 8. Patrol Station Jean Prouvé, 1953/2003 | 12. Fire Station Zaha Hadid, 1993 |

Vitra City (1972-...), aggiornamento al 2014.

12 - Oma+Prada. Brand research tratta del matrimonio tra due firme leader di questi anni, una per l'architettura e l'altra per la moda, che sviluppano un programma di cooperazione che, per durata e per varietà di impegni e progetti, ha pochi paragoni. I risultati sono di tipo scientifico, con la notevolissima ricerca condotta da Rem Koolhaas all'università di Harvard sullo shopping²¹, e progettuale, con gli showroom, battezzati *Epicenter*, di New York (2000), Los Angeles (2004) e Londra (2005) e Shanghai (non realizzato, 2005), mostre a Milano, Los Angeles (Oma Prada Sponge, 2004) e Venezia (Oma*Amo for/with Prada, 2011), la campagna pubblicitaria per Prada

21 Rem Koolhaas-Oma (2001), *Project on the City II: The Harvard Guide to Shopping*, Taschen.

Sport (2003). Nella parte iniziale dell'iniziativa sull'architettura di Prada partecipano anche Herzog & De Meuron, presenti nella mostra a Milano e autori poi del *Aoyama Flagship Store*, a Tokyo, e Prada coinvolge poi altri autori per nuove iniziative. Agli artisti Michael Elmgreen e Ingar Dragset chiede di realizzare il concept store più radicale che si possa immaginare, un frammento di un tipico showroom di Prada che si localizza lungo una statale texana in un luogo completamente deserto. In realtà, la location non è così casuale perché siamo a Marfa, una sperduta cittadina al confine col Messico che è una piccola capitale dell'arte contemporanea perché lì ha sede la fondazio-



Oma with/for Prada (2011), *Fondazione Prada*, Biennale d'arte di Venezia.

ne creata da Donald Judd²². Un altro tradimento, nella relazione Koolhaas-Prada, è stato consumato con Piano, chiamato a costruire l'*Hangar per Luna Rossa* a Valencia, il veliero in gara per la Coppa America 2006 condotto da Patrizio Bertelli, marito e socio di Miuccia Prada. Ma la collaborazione con Oma è continuata in modo sistematico con l'allestimento di tutte le scenografie per le sfilate di moda nella sede di via Fogazzaro, a Milano, che sono culminate in un evento pubblico importante, nel Fuorisalone del 2013, con l'allestimento di una mostra che presentava una nuova linea di mobili disegnata da Oma per Knoll²³, e soprattutto con l'incarico di costruire la sede della

22 Alessandro Rocca (1990), *Donald Judd, Ristrutturazione di Fort Russel, Texas / Renovation of Fort Russel, Texas*, «Lotus», n. 66.

23 Alessandro Rocca (2013), *Da Hans Knoll a Rem Koolhaas*, «Interni», n. 4, pp. 52-57.



Michael Elmgreen & Ingar Dragset (2005), *Prada Boutique*,
Marfa, Texas.

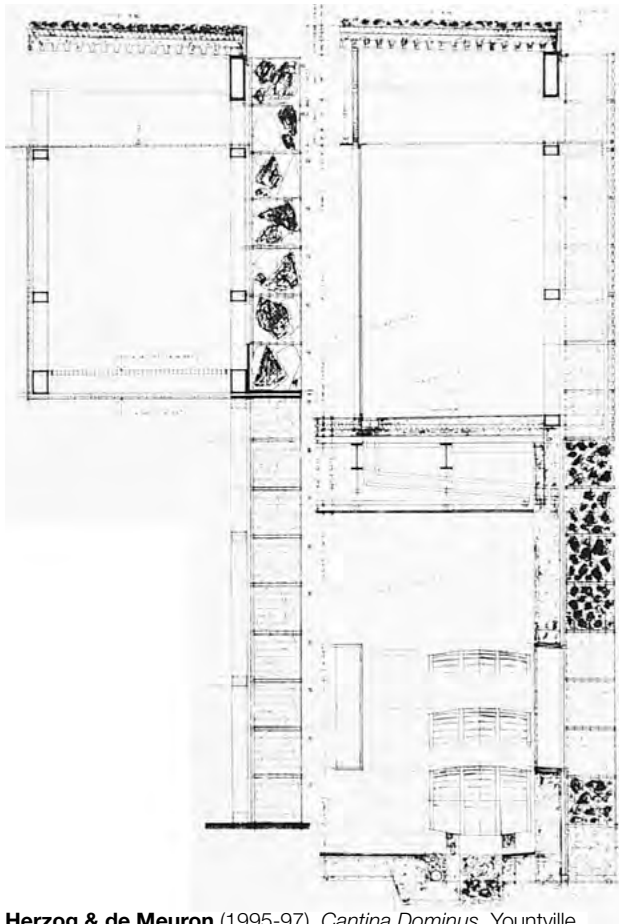
Fondazione Prada con uffici, auditorium, servizi vari e una torre destinata a ospitare in modo permanente la propria collezione d'arte contemporanea.

Un altro capitolo della collaborazione è stato scritto a Seoul con la costruzione, nel 2008, di un singolare dispositivo, il *Transformer*, un tetraedro che una gru può rotare appoggiandolo su ciascuna delle quattro facce a seconda della funzione scelta: spazio mostre, sfilate, eventi speciali e cinema. Con il *Transformer* si uniscono in un unico oggetto alcune delle caratteristiche che meglio rappresentano l'architettura dell'ultimo decennio: il disinteresse per la durata, il risalto attribuito all'evento, un uso spregiudicato e sperimentale della tecnologia, la centralità della comunicazione, la permeabilità della cultura architettonica rispetto ad altri ambiti della creatività. Rispetto al *Transformer* la costruzione della sede per la fondazione rappresenta un ritorno a temi tipici del decennio precedente come l'as found, il recupero degli spazi industriali abbandonati, la riqualificazione urbana attraverso una gentrification condotta in nome dell'arte contemporanea. E forse non è un caso che la fondazione milanese proceda a rilento, con molti ripensamenti e rifacimenti e con una certa opacità, almeno per ora, del risultato architettonico.

13 - Forma struttura cortina superficie: l'ultima lezione del corso si concentra sul tema della facciata, un elemento di grande rilevanza teorica ma senz'altro più direttamente connesso con la tecnica della progettazione. Il filo conduttore si riferisce a un libro importante, *The Function of Ornament*²⁴, in cui i tipi di facciata utilizzati nell'architettura dell'ultimo secolo sono analizzati in dettaglio, attraverso un prezioso lavoro di rielaborazione grafica, e classificati attraverso un sistema di catalogazione piuttosto complesso ma senz'altro utile per addentrarsi in maniera metodologicamente credibile in una questione così importante.

Analizzando in maniera sistematica edifici di au-

²⁴ Farshid Moussavi, Michael Kubo (2006), a cura di, *The Function of Ornament*, Harvard Graduate School-Actar.



Herzog & de Meuron (1995-97), *Cantina Dominus*, Yountville, California.

tori anche molto lontani tra loro sia nel tempo che nell'approccio, da Frank Lloyd Wright a Eladio Dieste, da Jean Prouvé a Kazuyo Sejima, da Mies van der Rohe a Herzog & De Meuron, il libro ci porta a leggere il progetto della facciata come un tema a sé stante, ci aiuta a eludere il classico argomento modernista della fedeltà alla struttura e all'organizzazione dell'edificio oltre a considerare il vasto campo delle possibilità espressive insite nella concezione del prospetto nel momento in cui l'ornamento è un fattore costituente del carattere architettonico di un edificio. La misurazione dello spessore della facciata, che si articola in una scala di quattro livelli, l'identificazione del tema dominante e l'effetto che deriva dalla combinazione tra questi due fattori definiscono la matrice in cui si inseriscono i 42 tipi di facciata esaminati.

Concludere con questo approfondimento vuol dire riportare al centro dell'attenzione il progetto, la pratica dell'architettura che è intesa come il destino naturale, anche se certamente non l'unico, della riflessione sulla teoria e sulle tecniche dell'architettura contemporanea.

Enrico Forestieri, Matteo Pace

Tiri da tre.

***Una conversazione sulla metodologia
didattica di Federico Soriano e Pedro Urzáiz***

Il sodalizio tra Federico Soriano e Pedro Urzáiz risale a vent'anni fa quando iniziano a collaborare nell'Unidad Docente (unità didattica) di Iñaki Ábalos e Juan Herreros. Da più di dieci anni dirigono uno dei gruppi di progettazione più sperimentali della Etsam di Madrid.

Lontano da qualsiasi consolatorio stato di equilibrio, i procedimenti proposti nei loro corsi minano deliberatamente una supposta unità e linearità del progetto e, allo stesso tempo, flirtano con l'azzardo e l'errore per mettere a punto nuovi strumenti operativi, testare innovative modalità di collaborazione, esplorare nuove frontiere disciplinari: teoria e pratica

si fondono indissolubilmente nel progetto, "il luogo estremo in cui raccontare in modo non ovvio situazioni convenzionali"¹.

Questo è il quadro articolato ma lucido che emerge dalla conversazione stimolante avuta con loro questa estate.

¹ Pedro Urzáiz, *Conversazione del 26 Agosto 2015*.

F-P Enrico Forestieri, Matteo Pace

Rispetto ad altre realtà accademiche, nella vostra unità didattica, teoria e progetto sembrano formare due facce di una stessa medaglia, due aspetti intimamente legati che si alimentano costantemente l'uno dell'altro. Qual è il connettivo tra i due? Potremmo dire che si stabilisce una simbiosi tra teoria e progetto?

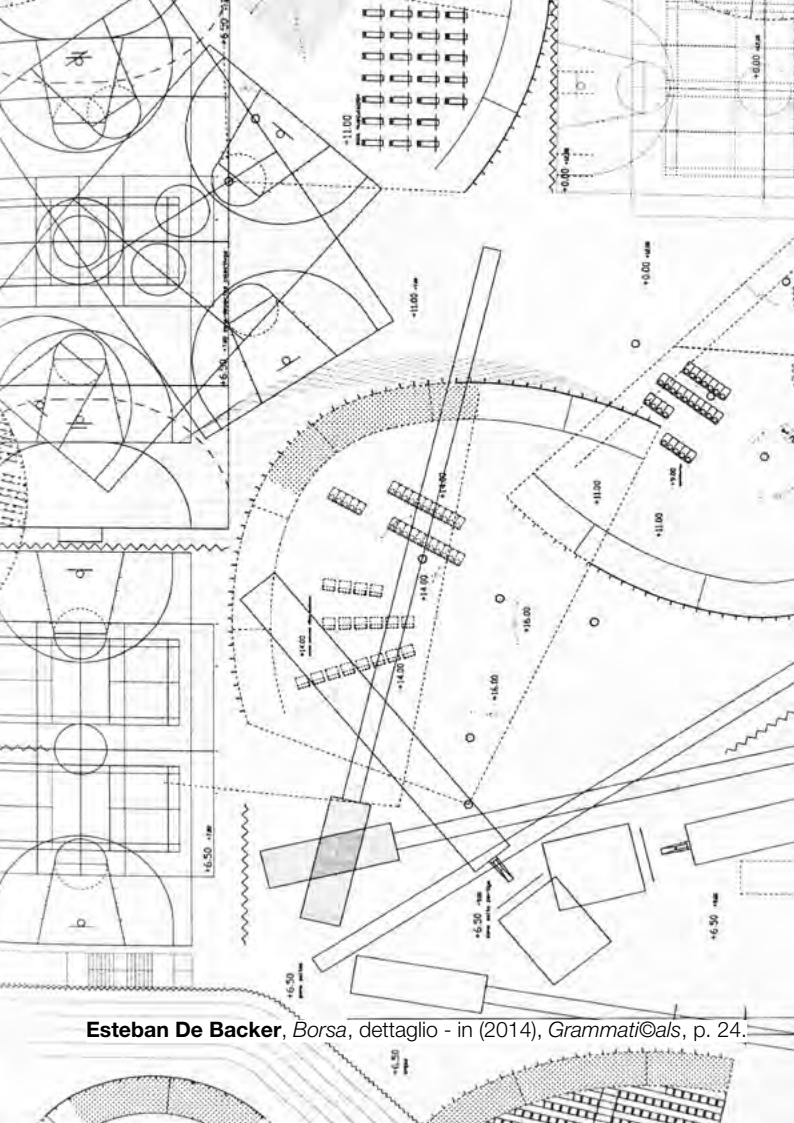
FS Federico Soriano

Tutto è integrato all'interno del progetto, nella maniera di progettare. In questo senso, non esiste un corso di teoria che analizzi o indichi determinate metodologie e pratiche relative alle teorie stesse, ma si stabilisce una connessione molto più intensa. Non si può separare teoria e pratica: in realtà, molte delle nostre ricerche indagano modi di fare, pratiche che alla fine si convertono in progetti e che altre persone intendono come teoria.

PU Pedro Urzáiz

Ci interessa investigare il metodo di approssimazione alla pratica. Con la nostra attività didattica desideriamo generare una situazione, un metodo della tecnica, che non è uno strumento ma un procedimento. La differenza tra i due è che lo strumento è un oggetto, mentre il procedimento è un piano, un progetto.

Ognuno di noi usa strumenti relazionati con le proprie modalità di lavoro e stabilisce procedimenti

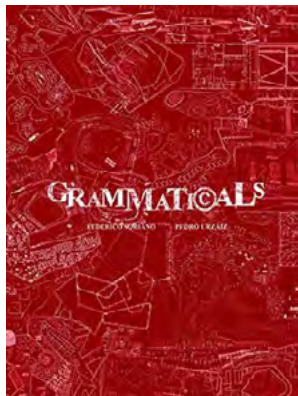


Esteban De Backer, *Borsa*, dettaglio - in (2014), *Grammaticais*, p. 24.

legati alla sua epoca. È evidente il cambio d'uso degli strumenti in ambito architettonico. Pensiamo, ad esempio, alle difficoltà e agli errori connessi con il disegno a china su lucido: per eliminare l'errore, la rappresentazione tendeva a essere generale, schematica. Nel momento in cui si iniziano a usare i computer e appaiono i primi disegni in Autocad, scompaiono le fasi intermedie, gli affinamenti: generalmente il punto in cui tracciamo la prima linea, ad esempio, suole rimanere presente fino alla conclusione del progetto. Perdere tempo con gli errori che si producono disegnando non ci preoccupa più, perché il sistema stesso, in modo automatico, li neutralizza. Il progetto che ne deriva è generato mediante procedimenti automatici, immagini su cui poter selezionare i frammenti affini ai nostri interessi.

F-P *Come interagiscono le vostre frequenti pubblicazioni nello sviluppo teorico e progettuale della vostra unità didattica. Sono una traccia istantanea della vostra traiettoria evolutiva? Sono uno strumento con data di scadenza, come ad esempio il libro di Cedric Price Re:CP?*

FS *Quando siamo entrati in università, tutto l'apprendimento dell'architettura si basava nell'affiliazione, acquisizione o invenzione di un linguaggio. Qualsiasi problema fossimo chiamati a risolvere era una*



Federico Soriano, Pedro Urzáiz (2014), *Grammati@als*, Fisuras, Madrid.



Unidad Docente 26 Soriano (2012), *Words*, Editorial Mairela Libros, Madrid.

questione linguistica, così come tutte le revisioni di progettazione. In quest'ottica, nel momento in cui si costruisce una frase, questa è un elemento completo, una forma chiusa. Perciò la pubblicazione di un progetto conserva questa condizione di completezza, è un esercizio grammaticale risolto. E questo è un metodo di insegnamento ancora in voga...

Rispetto a questa visione linguistica, noi proponiamo i procedimenti e gli strumenti. Ciò suppone che il progetto conservi sempre margini evolutivi rispetto ai meccanismi dell'apprendimento, del disegno, delle modalità di presentazione, ecc. perché, in realtà, esistono molte altre fasi successive quali ad esempio la costruzione e la vita dell'edificio. In questo senso, i progetti elaborati nella nostra unità didattica hanno molte interpretazioni perché, non essendoci un codice che ne stabilisca le modalità di lettura, non esiste un'unica maniera di intendere un determinato spazio, volumetrie o condizioni tecniche.

Perciò, una parte delle nostre pubblicazioni (quelle che raccolgono disegni, protopiante, protosezioni, diagrammi, i *grammati@als*, ecc.) conservano la condizione di essere dei documenti che chiunque può rileggere come se fossero stati prodotti ex novo. Sono 'manuali aperti', cataloghi di determinate partiture architettoniche in cui non è possibile determinare univocamente se siano il punto iniziale o finale



Unidad Docente 26 Soriano
(2009), *Desviaciones*, Fisuras, Madrid.



Unidad Docente 23 Soriano
(2012), *Transmutaciones*.
Enunciado 2012/2013. *El Joker*, Fisuras, Madrid.

di un processo. Per questo motivo, i nostri libri non hanno una data di scadenza e ci interessa pubblicarli perché non mostrano risultati ma stati intermedi: e le fasi intermedie possono anche essere iniziali o finali. Un'altra serie di opuscoli sono quelli che prepariamo per l'inizio dei laboratori e definiscono i margini di ricerca che avranno gli studenti. Sono strumenti autonomi e il loro interesse è più legato a una determinata esperienza progettuale, però, in realtà, costituiscono gli spunti iniziali per la didattica e la teoria. Quando prima dicevo che la teoria non viene stabilita a priori mi riferivo proprio a ciò: questi libri non sono di teoria, ma costituiscono delle lezioni incentrate su condizioni che potrebbero diventarlo.

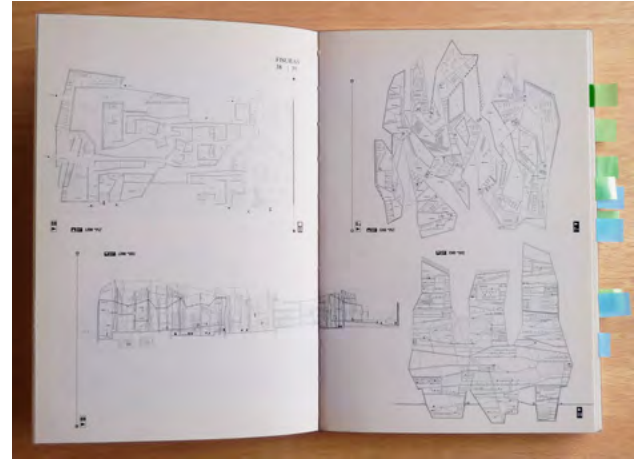
F-P *Spesso è molto difficile trovare materiali aggiornati sulle ricerche dei dipartimenti e delle unità docenti. Al contrario, curate particolarmente questo aspetto di disseminazione e ritrasmissione di una parte consistente del vostro lavoro in diversi media (blog, video, riviste, libri).*

FS *Queste pubblicazioni servono anche per datare i temi e gli approcci alla ricerca: è certamente positivo che tutte queste condizioni diventino di dominio pubblico ogni volta che si raggiungono tali livelli di approfondimento in relazione a una determinata parola,*



A

B



C

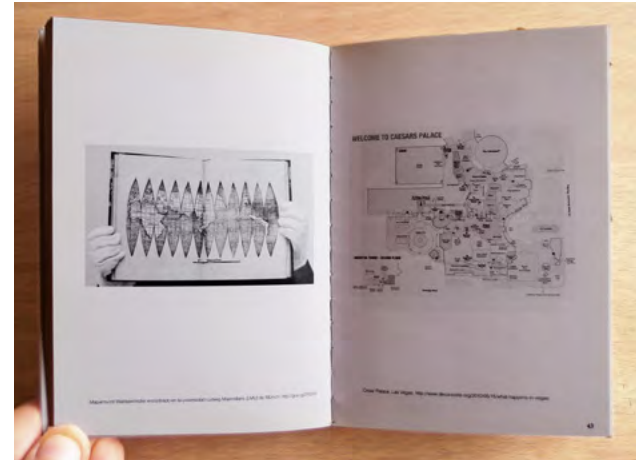
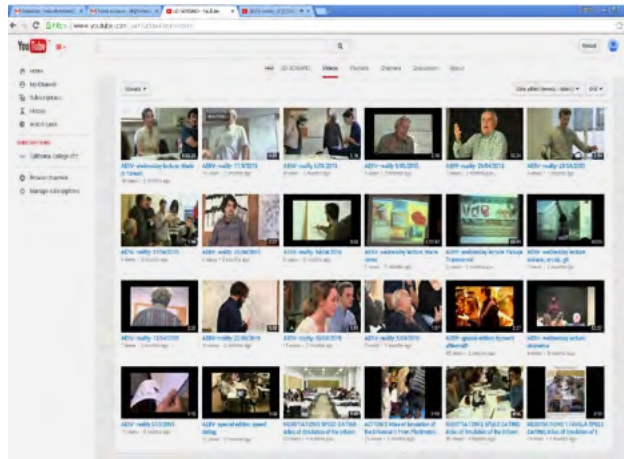
Estratti da:

- A (2014), *Grammati@als*, pp. 490-491.
- B (2012), *Words*, pp. 38-39.
- C (2009), *Desviaciones*, pp. 38-39.



D

E



F

Estratti da:

D Blog dell'unità didattica:

<http://unidadfedericosoriano.dpa-etsam.com/>.

E Canale Youtube UD Soriano:

<http://youtube.com/user/uddsoriano/videos>.F *Transmutaciones, Enunciado 2012/2013. El Joker, 2012, pp. 42-43.*



Cristina Limiña, *Centro di riciclaggio*, pianta - (2014), *Grammati@als*, p. 552.

concetto o strumento. In più, è importante mostrare i processi per poter stabilire una linea di demarcazione tra chi lavora esclusivamente in termini linguistici, in superficie, e la produzione di quanti li stanno utilizzando come strumento.

F-P *Quando e perché avete iniziato a interessarvi alla postproduzione e alle sue possibili ricadute in ambito architettonico?*

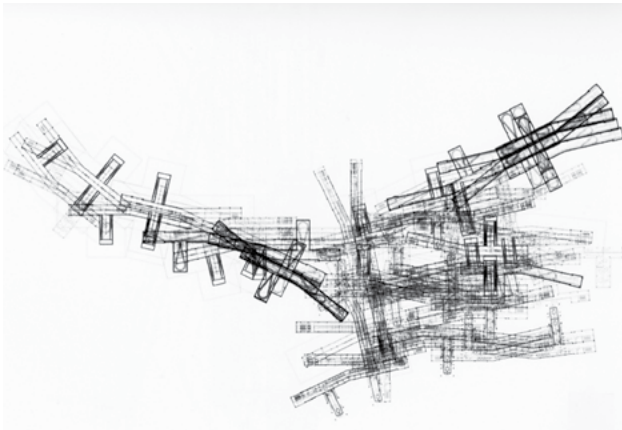
PU Già Andy Warhol postproduceva una serie di situazioni e le convertiva in opere d'arte. Noi siamo gli eredi di una stagione che dura da più di sessant'anni; è come se ci sforzassimo di allungare, ormai quasi al limite della rottura, quello stesso elastico: questa è la condizione in cui operiamo.

In architettura, riteniamo che i modelli convenzionali, cioè quelli su cui siamo soliti operare, siano esauriti. Pensiamo anche che la normativa sia ormai diventata padrona del campo da gioco: fino a poco tempo fa, infatti, l'architettura lavorava in condizioni estremamente libere, quasi senza restrizioni, mentre oggi la normativa è sul punto di asfissiare il progetto. Però se riusciamo a proporre delle sue interpretazioni non convenzionali, attraverso un lavoro di postproduzione sul testo ipoteticamente oggettivo che la compone, allora il contesto operativo si espande in-

credibilmente. Ma se non siamo capaci di leggerla in questo modo, ci limitiamo a disegnare scale antincendio o altri elementi tecnici.

F-P *Potremmo dire che la postproduzione accorda un'ennesima chance alla realtà: una continua ibridazione di forme, materia e idee che fanno germinare anche ciò che potrebbe apparire esausto. Qual è il ruolo dell'immaginazione e del caso in questi esperimenti, in queste scommesse generative? Quando un cortocircuito diventa produttivo?*

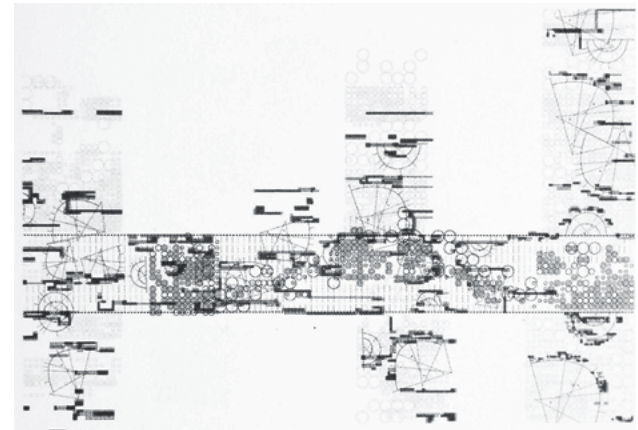
FS Non pensiamo che la postproduzione dia una nuova



Daniel Bas, *Aeroporto*, protopiantea - (2014), *Grammati@als*, p. 292.

opportunità alla realtà, perché ciò significherebbe che gli oggetti generano la realtà stessa. Inoltre, sembrerebbe che siano loro stessi a chiedere di essere nuovamente manipolati. In un processo postproduttivo, applichiamo deliberatamente a qualsiasi 'proto' o frammento di realtà un significato che molto probabilmente in precedenza non era presente. Così facendo, non stiamo concedendo una seconda opportunità alla realtà, ma produciamo continuamente materiale nuovo attraverso manipolazioni, ibridazioni e riutilizzazioni.

L'immaginazione risiede nella nostra capacità di generare riflessioni atte a dar forma a un oggetto, in



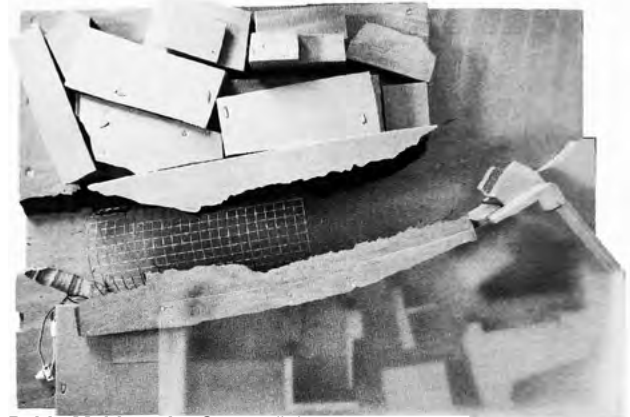
Esteban De Backer, *Borsa*, sezione - (2009), *Desviaciones*, p. 18.

quanto la successiva applicazione di un processo, ad esempio di un particolare materiale selezionato, sarà un processo lineare continuo, molto più semplice e autonomo. Il ruolo dell'immaginazione consiste nel continuare a produrre idee coerenti con specifiche condizioni di vita, sociali e politiche e, allo stesso, tempo di garantire che non si ripetano messaggi, concetti e teorie già assodati. Tali concetti devono essere inventati, prodotti ex-novo, perché quelli esistenti non sono già più utili. La maniera in cui si ricollocano e si riconfigurano tutti questi elementi, questa realtà, è ciò che chiamiamo postproduzione.

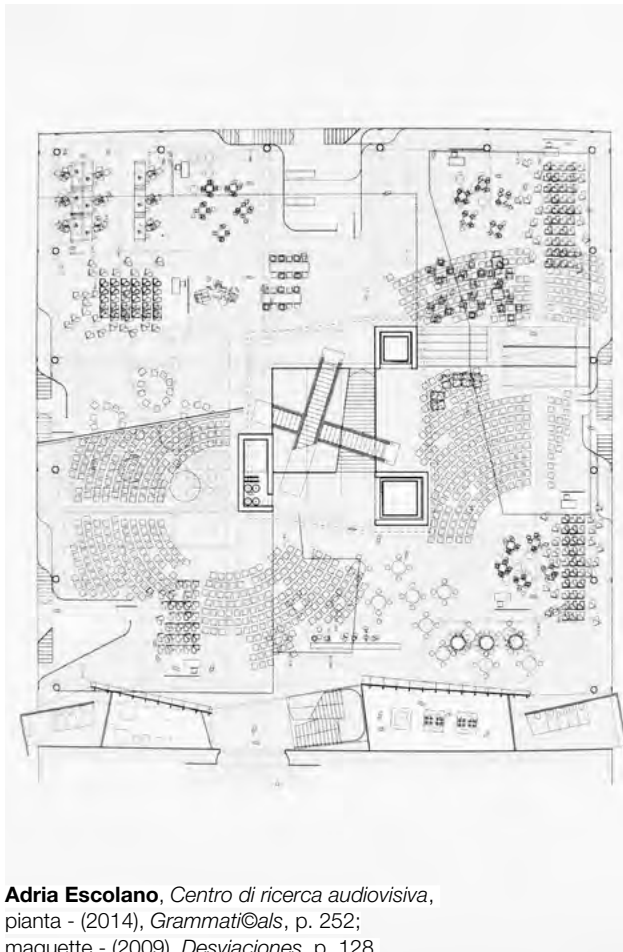


Lara Cabellero, *Ospedale*, pianta - (2014), *Grammati@als*, p. 44.

- F-P** *Il fatto che utilizzate architetture o 'frammenti di architettura' come punto iniziale per i vostri procedimenti postproduttivi è puramente incidentale? Si potrebbe usare qualsiasi frammento?*
- FS** Qui compare il caso: questi frammenti sono puri accadimenti. Può essere che fossero quelli che ricordavamo in quel momento, o che li avessimo appena visti in un libro o visitati durante un viaggio...
- F-P** *Perciò, quando scegliete dei frammenti colti come ad esempio l'Asilo di Wokingham degli Smithson, o la Scuola di Paspels di Valerio Olgiati o la Casa N di Seji-*



Pablo Maldonado, *Centro di ricerca*, maquette - (2014), *Grammati@als*, p. 53.



Adria Escolano, *Centro di ricerca audiovisiva*,
pianta - (2014), *Grammati@als*, p. 252;
maquette - (2009), *Desviaciones*, p. 128.



ma, non li state selezionando perché pensate che abbiano maggiori potenzialità di essere manipolati?

FS Non hanno maggior 'potenziale architettonico': tutti questi materiali sono per noi esattamente uguali. La nostra selezione non cerca casi che siano paradigmatici tra le architetture contemporanee, ma questi frammenti compaiono unicamente per una condizione fortuita.

Potremmo persino assegnare parole anziché architetture: non ci interessa il significato delle parole in una lingua determinata, ma che gli studenti le assumano come pure lettere, disposte una dopo l'altra,



Miriam Fernández, *Centro di ricerca*, pianta - (2009), *Desviaciones*, p. 42.

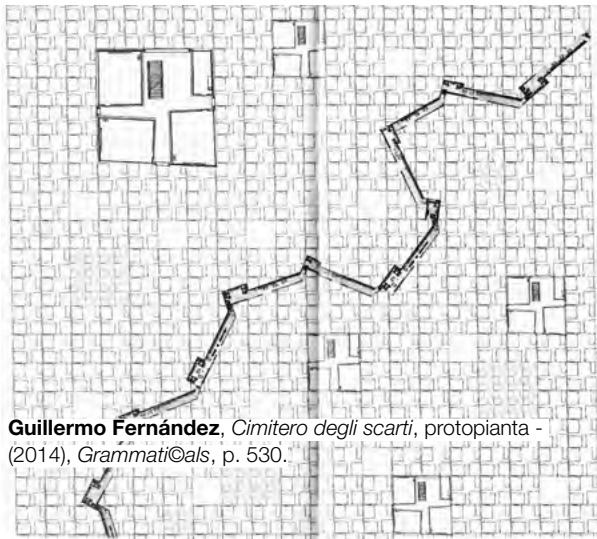
e inizino a manipolarle e a vedere come potrebbero essere suddivise in sillabe in funzione delle diverse regole di sillabazione nelle lingue differenti, o come potrebbero 'suonare' in funzione delle specifiche norme fonetiche. Perciò gli studenti potrebbero lavorare sulle parole senza in realtà caricarsi di tutti i loro significati... e pensare che la scelta è avvenuta casualmente, solo perché in quel momento il dizionario era lì vicino! I valori connessi a queste parole dipendono dalle manipolazioni che gli studenti sono in grado di produrre. Non le abbiamo scelte perché pensiamo che siano più linguistiche, o perché immaginiamo che abbiano un maggior potenziale,



Jacobo Márquez, *Università*, pianta - (2014), *Grammati@als*, p. 72.

perché nemmeno noi lo sappiamo. Come potremmo saperlo? ... se non abbiamo ancora iniziato a trattarle!

PU È importante puntualizzare anche una questione accademica: agli alunni forniamo immagini di piante, non disegni di piante, e la differenza tra un jpg e un dwg è concettualmente enorme. Inoltre, quando presentiamo un frammento della scuola di Olgiati, ad esempio, stiamo suggerendo un architetto da conoscere. L'interesse non risiede tanto nel progetto specifico o nelle sue tecniche di progettazione, ma riguarda un dato periferico di cultura architettonica. Comunque, potremmo an-

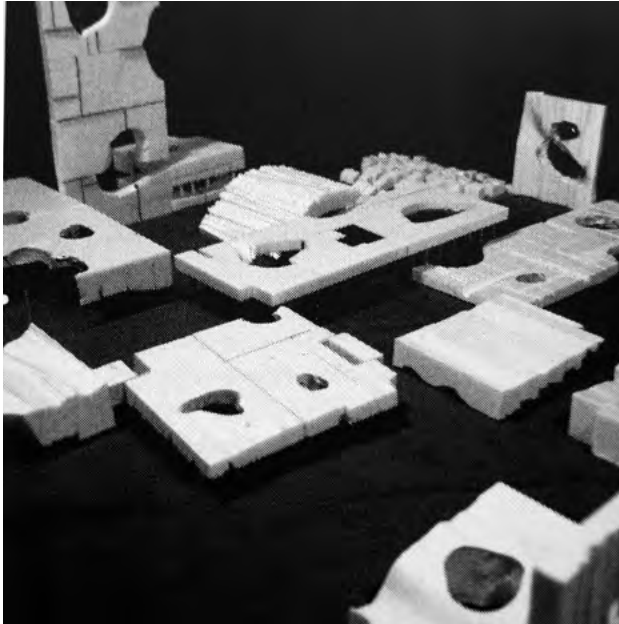


Guillermo Fernández, *Cimitero degli scarti*, protopianta - (2014), *Grammati@als*, p. 530.

che decidere di lavorare con la pianta di un campo da basket, ma già che siamo in una scuola di architettura....

F-P *Ci interessa la progressione non lineare nelle prime fasi del progetto, in cui si iniziano a intravedere affinità, consonanze e opportunità. Una fase in cui ci sembra riconoscere una condizione magmatica, fluida, ma allo stesso tempo caratterizzata da forte tensioni tra astrazione e realtà. In questi momenti, che ruolo ha l'istinto? E che valore ha la rapidità di azione e scelta?*

FS La rapidità è una costante di tutti i nostri corsi. Creiamo che il pensiero migliore sia quello istantaneo, e non tanto la riflessione dilatata nel tempo che produce esclusivamente pensiero circolare. Il concetto di rapidità è un elemento esterno perfetto per risolvere quelle fasi in cui si producono dicotomie, incongruenze e quelle situazioni in cui non si sa come scegliere o in cui ci sono molte possibilità e tutte sono equivalenti. In questi momenti, una decisione parallela o alternativa a quella del caso o dell'errore è proprio la rapidità. Se ammettiamo l'errore come una possibile condizione progettuale positiva, se il caso può essere la condizione che risolve uno stallo altrimenti insuperabile, in realtà, non è poi così sensato concedere troppo tempo alla riflessione, allora «prendi una decisione rapida!».



Pedro Pitarch, *Teatro dell'opera*, maquette - (2011), *Postproducciones*, p. 73.

PU Questa idea è relazionata anche con la perdita di pregiudizi. Possiamo chiederci se sia più importante impiegare cento minuti per pensare una maquette, o fare cento maquette in un solo minuto. Noi scegliamo la seconda opzione, perché così facendo, avremo a disposizione novantanove minuti per valutare davanti ai nostri occhi cento maquette e selezionare per affinità quali parti ci interessano di più. Ciò è legato alla produzione automatica di immagini e all'eliminazione dei nostri pregiudizi, da quelli stilistici, a quelli formali fino a quelli psicologici. È un concetto relazionato con la tecnica di produzione delle cose: se una persona vuole essere un bravo giocatore di basket, deve provare a tirare a canestro duemila volte nello stesso modo per far sì che, quando gli passano la palla, non deve pensare alla tecnica di tiro, ma attuare in modo automatico. Lo stesso vale per l'architettura: è importante conseguire automatismi per la produzione di cose, e durante questo processo, non dobbiamo pensare. La riflessione avverrà successivamente, a produzione avvenuta.

F-P *L'oggetto ha un valore di medium su cui è possibile proiettare i nostri desideri e iniziare a negoziare. L'iperproduzione di oggetti permette di distillare progressivamente le approssimazioni progettuali più consistenti. È qualcosa di simile a ciò che Yaneva racconta in relazio-*

ne allo studio Oma all'interno del quale, senza questa massa critica di progetti e variazioni, non ci sarebbe la possibilità di confrontarsi con i limiti stessi del progetto e di accedere a una dimensione progettuale altra.

PU Esattamente, intendiamo proprio questo: certo Oma è della nostra epoca... (ride)

F-P *In che modo agiscono 'invenzioni' come protopianta e protosezione all'interno della vostra metodologia?*

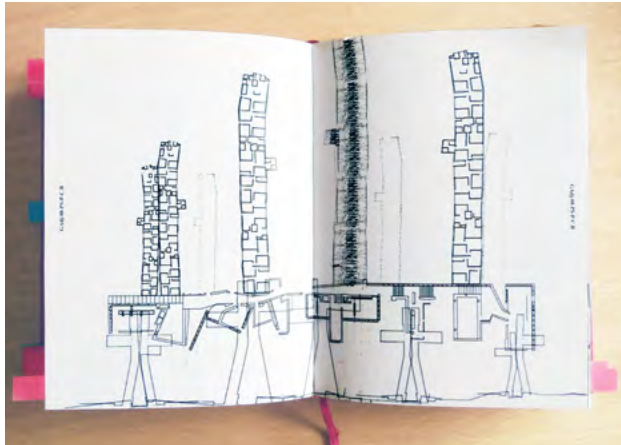
FS Durante ogni corso, la nostra metodologia didattica produce una serie di ricerche collegate, ma non necessariamente strutturate in modo unitario. Questo processo si focalizza sull'analisi di un punto e lo trasforma in un nodo di informazione che a volte traina e rilancia un concetto, sia esso un diagramma, una protopianta, una deviazione, una contrazione o, per esempio, quella che stiamo investigando in questo momento, la 'landa dell'informale'. Ma tutti questi elementi non organizzano una teoria, come fosse il nuovo Durand, il nuovo Vitruvio o il nuovo atlante dell'architettura che sincronizza tutti i concetti. Queste relazioni non compongono una teoria generale e unificata dell'universo, come ad esempio nella fisica, in cui tutte le forze rispondono alla stessa formula. Fortunatamente non è così e coesistono più teorie che

sono il risultato di diverse modalità di impiego dei processi. Nella nostra unità didattica, ogni alunno ha l'opportunità di generare tra questi concetti la propria teoria personale.

PU In effetti, in questo periodo non parliamo quasi più di protopianta e protosezioni nelle nostre lezioni, perché è un tema di cui abbiamo comprovato l'efficacia e, in realtà, a noi interessano i rischi.

Ogni nostro corso è un rischio. Quando iniziamo un laboratorio non abbiamo nessuna garanzia che i nostri ragionamenti trovino conferma. Se ciò che pensiamo si realizza, non ci interessa più perché significa che è un tema controllato, risolto. All'inizio, realizzare una protopianta costava uno sforzo incredibile mentre adesso tutti gli studenti, già alla prima lezione, ne sanno fare una. Gli alunni sono estremamente astuti e diligenti, molto più di quanto siamo soliti pensare. Inoltre nelle università esiste una sorta di memoria che si trasmette tra una generazione e la seguente, perciò quando gli studenti iniziano il nostro corso hanno già una base informativa molto grande su ciò che vi si realizza. Ma per quanto riguarda l'attività didattica, questo aspetto è secondario perché a noi interessa che l'alunno utilizzi strumenti e tecniche che non conosce per poter scoprire, attraverso il loro uso, nuove modalità di impiego.

Ci sono altre abilità, come ad esempio quella dei



Carmen Blanco, *Centro commerciale*,
 protosezione - (2014), *Grammati@als*, p. 390;
 protopianta - (2014), *Grammati@als*, p. 388.



diagrammi, che in un momento determinato avevano perso il loro interesse. Pensavamo fosse un tema troppo indagato e scontato, ma improvvisamente ci siamo resi conto che durante il quadrimestre è importante la presenza del diagramma, perché il suo uso permette agli studenti di generare una certa identità personale nel progetto. Quindi, credo sia importante intendere che il nostro non è un percorso lineare ma che può incorporare situazioni disgiunte persino contraddittorie che stimolano il nostro interesse. Adesso ad esempio stiamo lavorando sulle isole di spazzatura. Non ci attraggono in termini letterali, ma ci interessa il fondo della questione, cioè la condizione di perimetro e compattazione di queste isole, un particolare tipo di 'natura' impossibile da cogliere a occhio nudo, che può essere individuata esclusivamente con l'ausilio di immagini satellitari, nonostante galleggi a un solo metro di profondità. Ci attraggono queste condizioni perché pensiamo che possano suggerire una riflessione significativa quando si progettano e sperimentano situazioni architettoniche.

F-P *Ci interessa molto il tema della 'memoria-fantasma' che sopravvive agli studenti ed è in grado di trasmettere il sapere di forma involontaria tra una generazione di alunni e la successiva. Probabilmente ciò è anche relazionato al vostro 'progetto intercontinentale' che ci*

sembra costituisca un'evoluzione estrema dell'idea di identità condivisa e di sparizione progressiva dell'ego dell'autore. Ci potete raccontare come è nata l'idea di questo corso?

FS Ci sono due aspetti importanti: uno è quello della sorpresa rispetto ai processi di cui conosciamo già il risultato; l'altro è quello delle modalità di produzione nel contesto contemporaneo.

Quando viaggiavamo in altre università eravamo soliti discutere della trasmissione immateriale del sapere tra le diverse generazioni di studenti. I professori locali argomentavano a partire dal loro punto di vista, che il più delle volte era molto diverso o persino opposto al nostro. Ognuno di noi possiede riferimenti culturali, geografici, storici e architettonici differenti e le parole stesse possono avere diverse sfumature di significato tra una lingua e l'altra. Tutti questi elementi erano, dal nostro punto di vista, estremamente suggestivi, perché non siamo per nulla interessati a una metodologia che produca risultati predicibili, ma ne cerchiamo altre che mettano in discussione tutte le metodologie e le parole preesistenti per formare nuovi concetti. Inoltre ci attraeva il tema della lontananza rispetto agli oggetti che si producono. Infatti, se non si ha la giusta distan-

za è impossibile intavolare una discussione critica o rendersi conto, grazie al dialogo, che si potrebbe optare per un cammino previamente sconosciuto.

E questi sono i due aspetti che condizionano maggiormente la produzione culturale e l'architettura: il tema della ripetizione basata su un modello linguistico già acquisito e quello dell'implicazione personale sui contesti produttivi. Un ingegnere che progetta un cuore artificiale, infatti, non soffre per la sostituzione di una valvola per un'altra che apporta migliorie e intende che la nuova è perfetta per il suo oggetto; mentre a noi la modifica del colore di una parete sembra far crollare la coerenza del progetto.

F-P *Potremmo dire che questo processo è come un blind date, un appuntamento al buio: può paralizzare l'azione o al contrario favorire un livello di disinibizione massima, che ridefinisce totalmente il concetto di intimità tra i soggetti coinvolti in questo contratto temporaneo. Cosa imparano gli studenti da questa forma di collaborazione tanto esigente? Come selezionate le università partner di questo progetto?*

PU Le collaborazioni nascono da situazioni 'superficiali', di simpatia e contatto fisico più che essere legate ad affinità di indole intellettuale o didattica. Ciò che conta è l'esperienza di per sé stessa: significa che siamo

**CONTRACT
BETWEEN**

ALICJA KUBICKA student from PUT (Poznan University of Technology), located at Poznan, Poland
And CHEN YEN AN student from FCU(Feng Chia University) , located at Taichung, Taiwan

WHEREAS

I.- This document sets forth the terms of the agreement between ALICJA KUBICKA y CHEN YEN AN for the university collaboration.
II.- In consideration of the premises and the mutual covenants and agreements here in contained, The Parties, having legal and contractual capacity, enter into this collaboration Agreement, according to the following.

STIPULATIONS

FIRST.- WORK

The parties intend to promote and exploit the following work:

Title: "Informal Flux and Traces"
University Faculty: "Architecture"

Duration: since March 2015 until end-June 2015

Year of production: 2015

SECOND.- GRANT OF RIGHTS

Therefore, The Parties does hereby grantsand licenses to their respective Universities, the exclusive right to reproduce, distribute, exhibit, advertise, market and exploit the project in the languages set out herein.

To this end, the Parties shall be entitled to negotiate and conclude license and/or distribution agreements with third parties for the exploitation of the project. The Universities shall respect the integrity of the project.

THIRD.- THE QUESTION OF AUTHORSHIP

The Parties are granted the right to insert or have inserted their logo, trademark or tradename before the beginning or at the end of the project, or in any produced materials.

FOURTH.- WORKING METHOD

All works must be edited and delivered in one of the following extensions: :JPG, .PDF, .DSG, .DWG, .PPT, .PNG, .AVI, .MOV, .3DM, .AI

Also, hand drawings or sketches must be scanned or photographed.

In relation to Dropbox/GoogleDisc Folder Organization:

- Folder of Suggestions like images, Websites, ideas, videos, articles from magazines or newspapers, TV programs, food recipes...

- Folder for made documents (not only the finals documents, process documents also, always editable and non-editable documents)

FIFTH.- WORK LANGUAGE

The language used for the workflow of the present Agreement, should be english.

SIXTH.- COMMUNICATION

Notifications will be made through: Facebook, email, skype.

SEVENTH.- TIMETABLE

The Parties agree to give a sign of life daily, even if it's to say... "I haven't done anything today" (will happen often). In any case, The Parties will try to do a meeting once a week.

EIGHTH.- METHODOLOGY

The Parties undertake to contribute ideas of different sorts for the achievement of the goals governing the subject of this contract.

NINTH.- BREACH OF CONTRACT

When any party breaches the provisions of the present Agreement, the defaulting party, at the other party's written request, shall fulfill its obligation in the term of seven (7) days maximum. The non-fulfillment of their respective contractual obligations by any of the Parties, shall entitle the non-defaulting party, at its sole decision, to terminate this Agreement.

TENTH.- OTHER AGREEMENTS

- Try to comment every document sent by the other teammate, always constructively.

- Comment the teachers corrections and try to find other points of view and things in common.

- If a team member is very lost, please shout for help.

In witness whereof, the parties hereto have executed this

Agreement in two copies, 6th of March 2015.

CHEN YEN AN
FCU(Feng Chia University)



ALICJA KUBICKA
PUT (Poznan University of Technology)



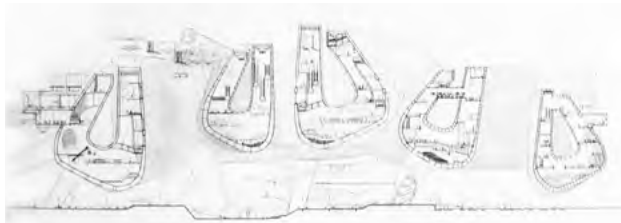
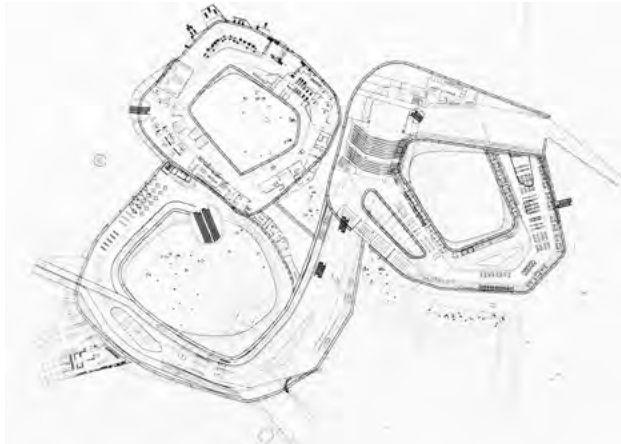
UD Soriano. Esempio di contratto di collaborazione tra studenti, 2015.

stati capaci di collaborare con persone dell'Uruguay, Brasile, Grecia, Korea, Genova e in tutte queste situazioni abbiamo incontrato professori, alunni, metodologie estremamente differenti. Un aspetto abbastanza interessante è che i risultati si producono più per contatto tra gli alunni che per la relazione tra i docenti.

F-P *Ogni volta che guardiamo un progetto, una maquette, un edificio, e più ancora in questa situazione che amplifica le differenze, probabilmente ognuno di noi sta vedendo e intendendo qualcosa di diverso. Come si relazionano i vostri studenti con questi sfasamenti e disaccordi perché il progetto non si blocchi e continui a svilupparsi? Qual è il ruolo di professori e assistenti in questo processo di negoziazione al buio rispetto a un laboratorio convenzionale?*

FS Abbiamo messo a punto una metodologia di consegne settimanali, perciò istituiamo un ritmo che è indipendente dal fatto che si produca o meno una buona relazione tra compagni. Tra l'altro, questa situazione obbliga gli studenti a prendere decisioni rapide: ciò si può fare coordinandosi di più o alternativamente coordinandosi di meno.

Il secondo punto è diplomatico. Infatti non si genera mai una coincidenza assoluta tra i professori delle diverse università, ma si stabilisce un ambien-



Alexander Wiegering, *Porto*, sezione e pianta -
(2014), *Grammati@als*, p. 300.

In collaborazione con Victoria Abreu - Università di Montevideo,
Sara Amielli - Università di Genova.

te di lavoro collaborativo tra gli alunni che condividono e sviluppano il progetto: è loro responsabilità stabilire meccanismi di collaborazione efficaci. Noi, come professori, non dobbiamo coordinarci eccessivamente. Certamente però, in fasi specifiche del corso o quando visitiamo un'altra università, cerchiamo di trasferire le nostre metodologie, in modo tale che la comunicazione e la trasmissione di informazioni sia più rapida e fruttuosa. Allo stesso tempo, lasciamo che ogni università si spinga nella direzione che più preferisce in funzione delle sue metodologie, interessi architettonici e condizioni intime: in questo senso si stabilisce un sistema di connessione che ammette una certa indipendenza ma che produce allo stesso tempo un feedback costante di tutte queste informazioni.

Teniamo a sottolineare che per noi ogni materiale prodotto all'interno dell'altra università, indipendentemente dal sistema di revisione, dai concetti utilizzati e dai suoi obiettivi specifici, rappresenta una documentazione preziosa tanto quanto quella realizzata dai nostri studenti. Perciò nelle nostre revisioni segnaliamo tutte le opportunità e situazioni favorevoli per far sì che, d'un tratto, anche l'alunno riconosca che in quei documenti appena ricevuti esistono degli elementi estremamente validi per lo sviluppo del suo lavoro. Il valore del progetto

però non risiede nelle condizioni iniziali (i frammenti di pianta degli architetti famosi citati precedentemente o la documentazione inviata dell'altra università): lì non c'è nessun valore! Questo sta nella capacità di ciascun alunno di iniettare in una determinata pianta o documento particolari condizioni, letture o selezioni dell'esistente per costruire il progetto di postproduzione.

F-P *Potremmo dire che questa metodologia cerca di simulare la realtà? State provando a riprodurre un contesto di lavoro contemporaneo?*

FS Certamente, questa è la condizione contemporanea. Il lavoro solitario, quello cioè in cui una persona è concentrata a trovare una risposta alle domande che lui stesso ha generato, è ormai definitivamente scomparso.

Spesso bisogna lavorare in altri paesi, essere capaci di stabilire una relazione professionale continua per un determinato concorso o progetto con persone che utilizzano processi e metodi differenti dal nostro. Queste relazioni funzionano nel momento in cui si riesce a mantenere l'indipendenza di ciascun gruppo di lavoro coinvolto e allo stesso tempo a garantire i vantaggi dei feedback che si generano in una struttura collaborativa. Con il nostro corso pro-

poniamo quello che per noi è il sistema più efficace per organizzare un gruppo collaborativo nell'attività professionale, fuori dal contesto accademico, precisamente nella realtà.

PU Dobbiamo anche tenere in considerazione un'altra questione metodologica: quando uno studente riceve un'indicazione per lo sviluppo del progetto dal suo compagno di Madrid, seleziona un principio e una metodologia in linea con il suo background. Il disegno aggiornato diventa un documento vincolante per lo studente di Madrid: la relazione che si istituisce tra questi due studenti è simile a quella che abbiamo con i consulenti. Certamente abbiamo dei margini di negoziazione ma, quando riceviamo la pianta del soffitto in cui si dettaglia il sistema di estrazione dell'aria condizionata, noi non abbiamo questa 'immagine' all'interno del nostro progetto, ma allo stesso tempo dobbiamo accettarla come se fosse nostra. Da quel momento in poi, quel disegno tecnico forma parte della realtà e ha lo stesso status dei documenti che noi stessi abbiamo disegnato.

Il frutto di questo patto, di questa negoziazione è un'esperienza metodologica per gli studenti. Imparano come i loro progetti vengono modificati e alterati dalla rete di interazioni e come possono trattare queste informazioni e trasformazioni successive per integrarle nel loro progetto in modo onesto.

F-P *In questo modo perdono importanza sia il controllo del dettaglio sia quello sulla totalità del disegno. E in queste condizioni le operazioni che sembrano poter produrre più 'risultati' sono istruzioni che si possano propagare all'interno del progetto.*

PU Istruzioni: questa è una parola molto interessante. Il frutto di questa relazione sono istruzioni esplicite alle quali dobbiamo essere in grado di rispondere in modo ottimo, e questo fattore ha un'importanza estrema nel processo progettuale. Quando riceviamo un'informazione da un nostro socio, dobbiamo essere capaci di renderla visibile nei passi successivi, incorporarla totalmente nel nostro progetto.

F-P *C'è una questione legata alla 'controllabilità - incontrollabilità' dei processi e le relazioni a distanza. Yaneva nel suo Made by the Office for Metropolitan Architecture: an Ethnography of Design, ricorda diversi casi di cortocircuiti e interpretazioni 'deviate' o erronee che reiniettano idee inaspettate in vecchie maquette o documenti. Secondo lei, perché questa alchimia si produce, non sono importanti solo gli oggetti in sé, ma anche le relazioni fisiche e le proporzioni che questi intrattengono all'interno di uno spazio limitato, in questo caso i tavoli dello studio Oma. D'altra parte, le negoziazioni tra i vostri studenti, dispersi tra i diversi continenti,*

si appoggiano su un tavolo virtuale in cui sembra più complicato misurare intervalli e proporzioni tra le cose. Si può riscattare l'idea di distanza fisica in una cartella di Dropbox o in uno schermo condiviso? Ha senso questa operazione? E quali sono invece le operazioni possibili esclusivamente in questo nuovo contesto?

FS Esiste ancora un certo pregiudizio per cui si tende a valutare più positivamente le relazioni fisiche e ciò trae origine dalle relazioni sessuali e di coppia. Però in realtà in uno studio non si condivide la scrivania lo stesso accade quando si collabora con un ingegnere impegnato a risolvere un aspetto specifico del progetto: c'è sempre una certa distanza.

Certamente non sappiamo cosa potrebbe accadere se le relazioni di programmazione e di lavoro rinunciassero radicalmente al contatto fisico. Fino a pochi anni fa non esisteva neppure un sistema di comunicazione immediata e potevamo contare solo sulle lettere, i telegrammi, i telefoni satellitari con un ritardo di due minuti nella conversazione; però oggi esistono le condizioni per la comunicazione istantanea: se uno ha uno smartphone nella mano, che differenza c'è tra stare nella stanza a fianco o a una distanza maggiore? Tutte queste situazioni non sono ancora state esplorate pienamente, dobbiamo concedere tempo alle indagini e vedere cosa succede, cosa funziona in modo

migliore, quali sono i protocolli più efficaci, quali i migliori programmi, le migliori condizioni. Non abbiamo ancora abbastanza dati... andiamo a tentoni.

Conosciamo però i benefici che il distanziamento da un'immagine produce: quando una persona si connette a Skype e visualizza sullo schermo un disegno e l'immagine della persona con cui sta dialogando, i due elementi sono alla stessa distanza. Il lavoro può essere fisicamente prodotto da una delle due mentre la seconda persona si occupa di portare a termine altri documenti. Ma i loro occhi sono alla stessa distanza dallo schermo e non possono allontanarsi: questo è un processo di produzione completo.

F-P *Quando guardiamo ai progetti della vostra unità didattica c'è qualcosa che ci lascia a disagio e crediamo che questa sia una condizione positiva. È qualcosa che non riusciamo a mettere a fuoco perfettamente, qualcosa che sfugge alle tradizionali categorie di composizione e bellezza. Ci sembra che i vostri procedimenti si basino sul dubbio e generino risultati che ci forzano a riflettere costantemente su ciò che stiamo producendo. Cos'è per voi il perturbante in architettura?*

PU Nella nostra unità didattica c'è una gran dose di sperimentazione. Inoltre alimentiamo costantemente una gran quantità di dubbio e introspezione e chiediamo

ai nostri alunni uno sforzo molto impegnativo per riuscire a introdursi in situazioni estreme e mai esplorate prima.

Nel nostro corso cerchiamo di costruire cose impossibili, non di costruire cose impossibili in maniera possibile. Così cerchiamo di imparare a progettare a finiremo progettando cose possibili a partire da idee impossibili.

Gli autori ringraziano María Martínez Ureta per i suoi preziosi suggerimenti nella traduzione.

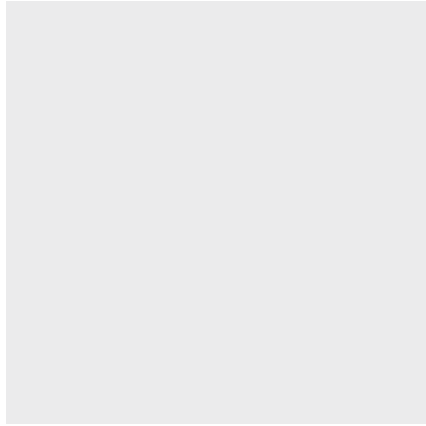


Federico Soriano e **Pedro Urzáiz**, Madrid - Milano, 26/08/2015.



Coming soon

FUOCO AMICO



Giovanni Corbellini

Enrico Forestieri

Matteo Pace

Alessandro Rocca

Federico Soriano

Pedro Urzáiz

