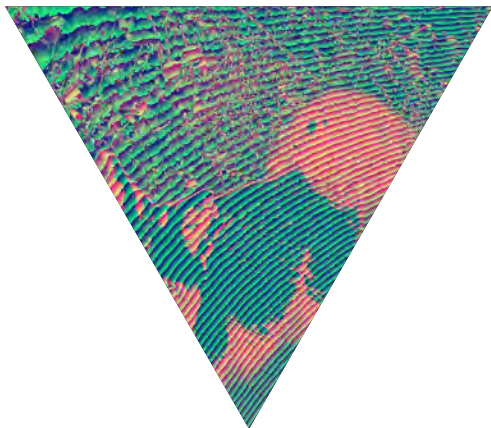


OTTOBRE 2015

ISSN 2385-2291

Teoria progetto azione

FUOCO AMICO



03

OTTOBRE 2015

ISSN 2385-2291

Giovanni Corbellini

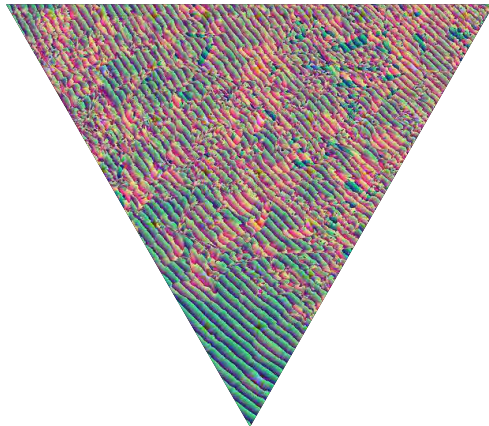
Enrico Forestieri

Matteo Pace

Alessandro Rocca

Federico Soriano

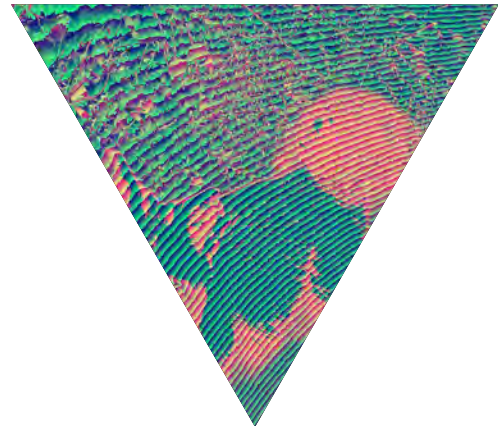
Pedro Urzáiz



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

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-

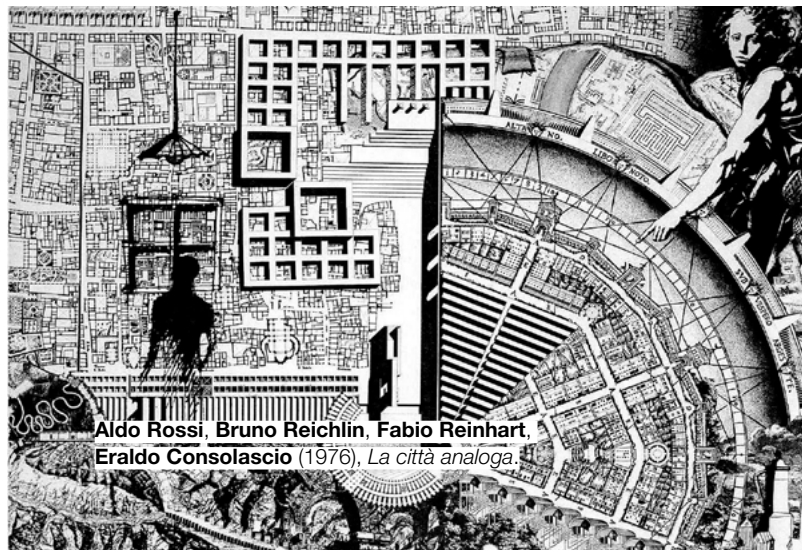
gettuale. E l'accorpamento di due ambiti tradizionalmente oppositivi, le teorie e le tecniche, il dire e il fare, spinge l'insegnamento in un territorio spurio in cui il teorizzare è positivamente contaminato dalla parallela attività progettuale.

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.

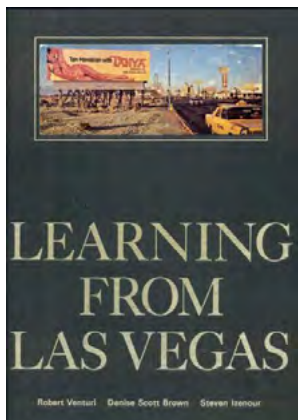
Teoria come indice del progetto

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

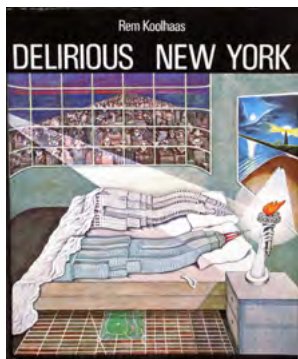
rapporto tra teoria e progetto, e sono *Learning from Las Vegas*⁵ e *Delirious New York*⁶. Entrambi centrati, ma solo in apparenza, sullo studio di due casi emblematici di città americana, in realtà sono due possenti dispositivi mirati alla costruzione di nuove fondamenta per il progetto di architettura.

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.

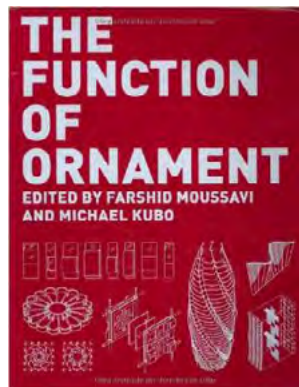
L'insegnamento della teoria nell'università italiana

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.

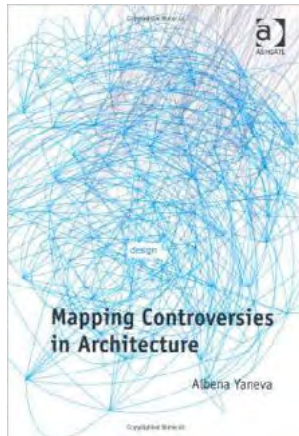
14 - 31/01 Conclusion and presentations.

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-



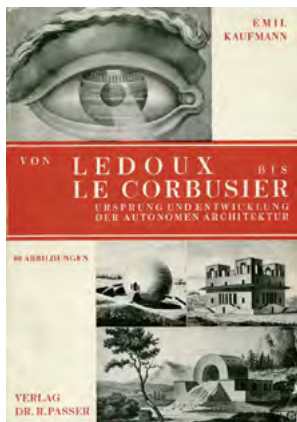
Andrea Palladio (1570),
I quattro libri dell'architettura,
Dominico de Franceschi,
Venezia.



Le Corbusier (1923), *Vers une architecture*, Cres, Paris;
traduzione italiana di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini (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 fondamenti 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.

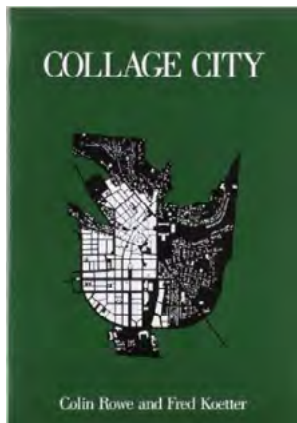


Ignasi de Solà-Morales (2005), *Archeologia del moderno. Da Durand a Le Corbusier*, Allemandi, Torino.

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-

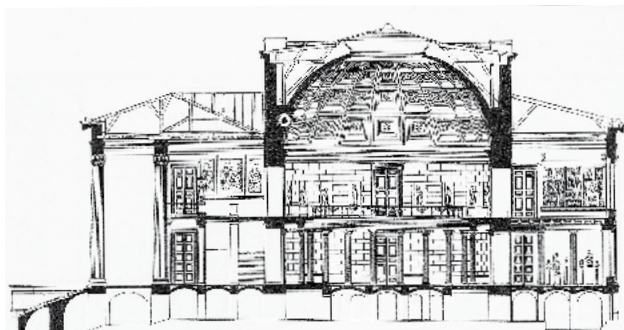
ne, «Casabella», «Domus» e «Lotus», soprattutto, ma anche alcune testate straniere che, intorno agli anni '80, hanno ospitato tutti i protagonisti della cultura internazionale, come «Oppositions», oggi riassunta nell'utilissimo *Oppositions reader: selected readings from a journal for ideas and criticism 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.

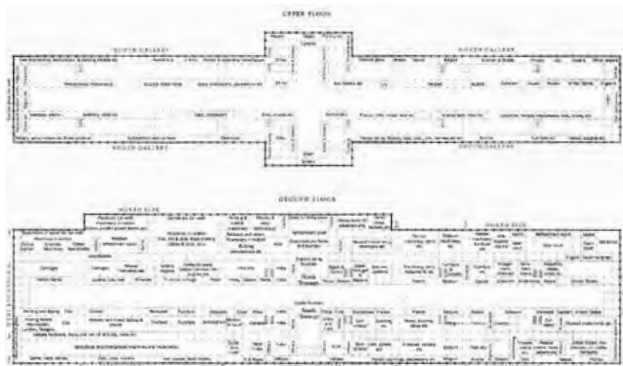
I temi su cui abbiamo deciso di focalizzare l'attenzione degli studenti indicano certamente un punto di vista specifico e un'attenzione particolare verso alcuni aspetti della progettazione. Soprattutto, abbiamo identificato nella comunicazione un concetto centrale per due motivi. Il primo è che la comunicazione 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

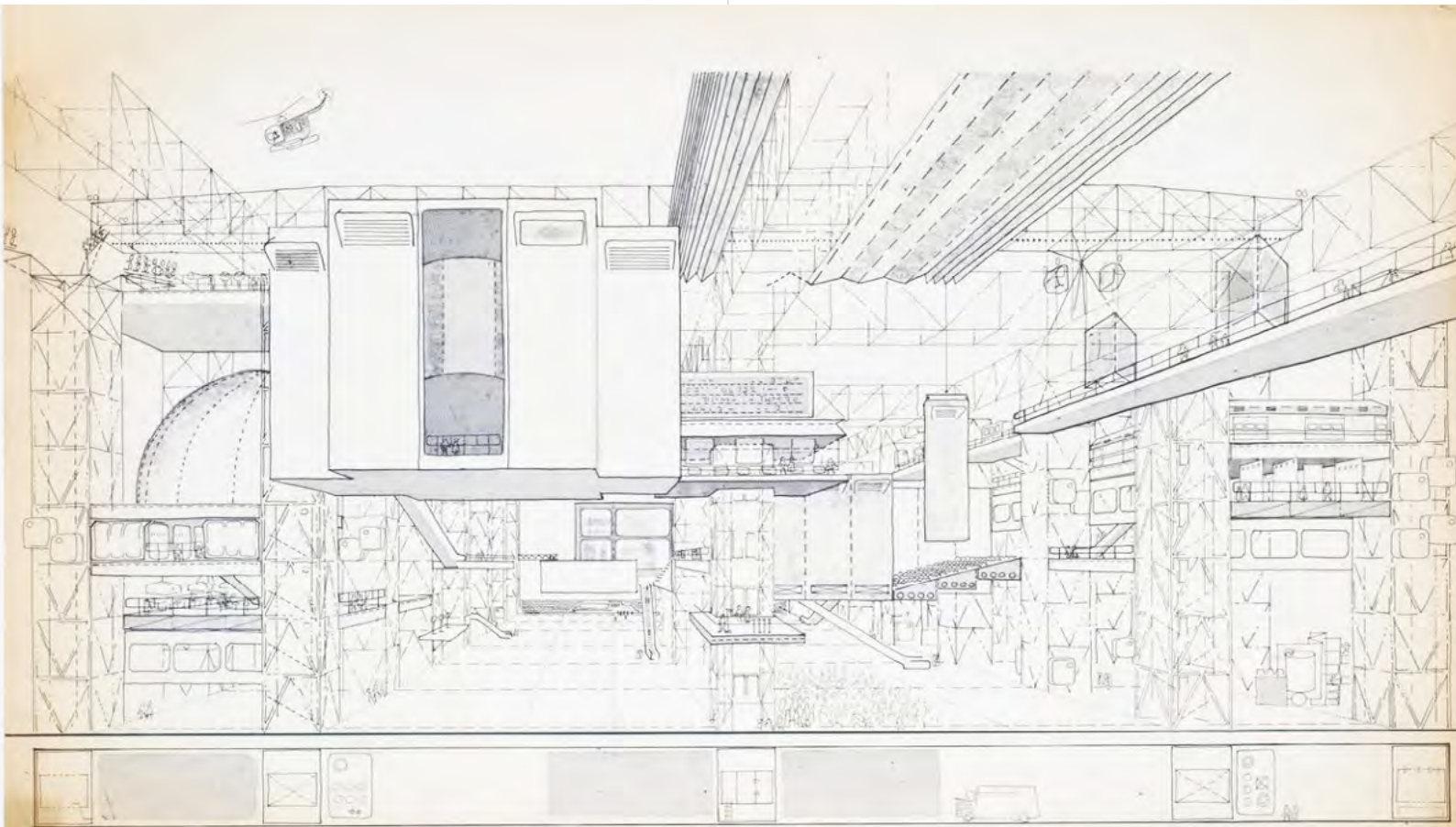
però sia efficace per definire i contorni e i maggiori contributi di un tema che pare importante: lo scopo è di mettere in chiaro i concetti che hanno guidato gli sviluppi del pensiero architettonico.

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.

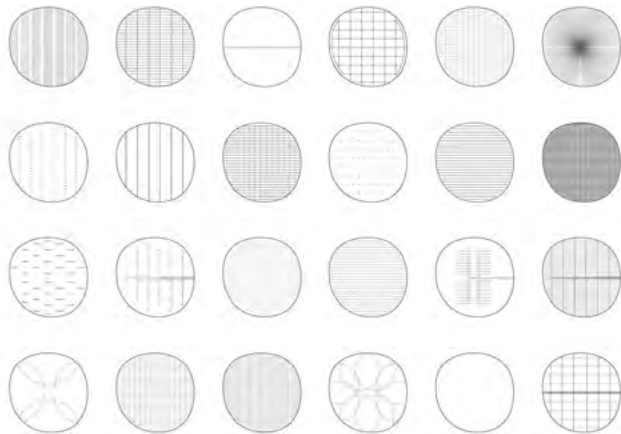
3 - Supermodernismo cerca di tracciare i canoni che hanno definito, di volta in volta, l'idea di modernismo, contribuendo alla diffusione e all'irrigidimento di alcune modalità teoriche e tecniche che hanno dominato lo scenario mondiale. A partire dall'omonimo saggio di Hans Ibelings, la lezione esplora 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.

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.

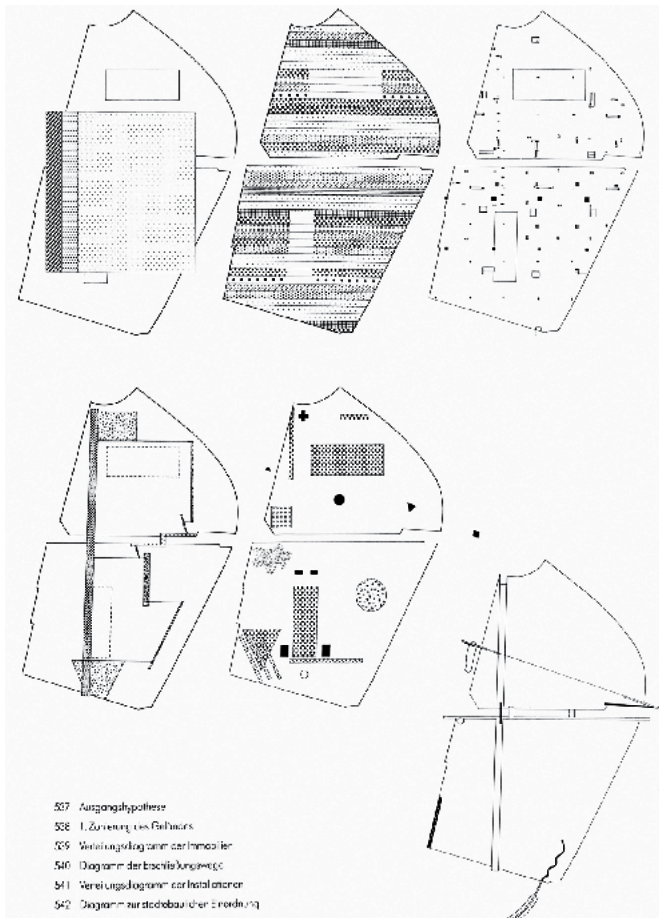
za del segno architettonico. Il punto critico di Toyo Ito veniva raccolto al volo da Pierluigi Nicolin che, su «Lotus», riannoda la novità dell'architettura della Sejima ad alcune eredità del modernismo europeo: "L'opera della Sejima si presenterebbe allora come un esito imprevisto del moderno, non solo 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.

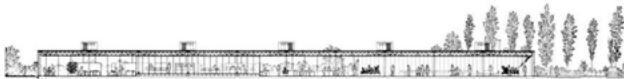
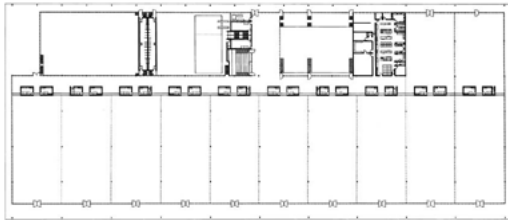
utilizza il diagramma come strumento di analisi e rappresentazione del paesaggio, affiancando con coraggio i suoi ermetici disegni alle spettacolari riprese aeree di Alex MacLean.

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, esplodevano 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 Smithsonian, 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 (20029, *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 contenitori, 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 inespresse, 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 dispartata 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**.

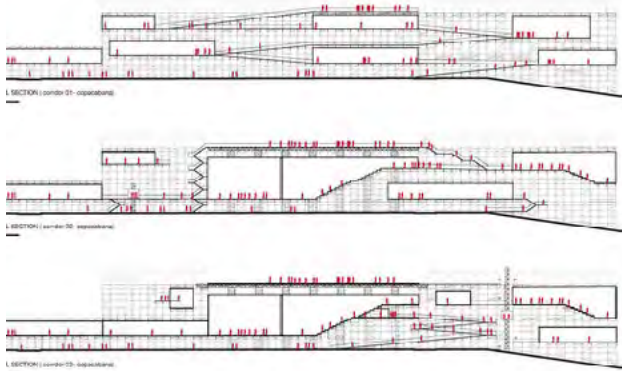
ne dello spazio, della tecnologia e del comfort che è decisamente alternativa ai modelli che in quegli anni sono dominanti, e non solo in America, come quelli definiti dagli esempi Midwest di Frank Lloyd Wright, dall'elegante tradizionalismo di Richard Wuster nella baia di San Francisco, dal raffinato 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.

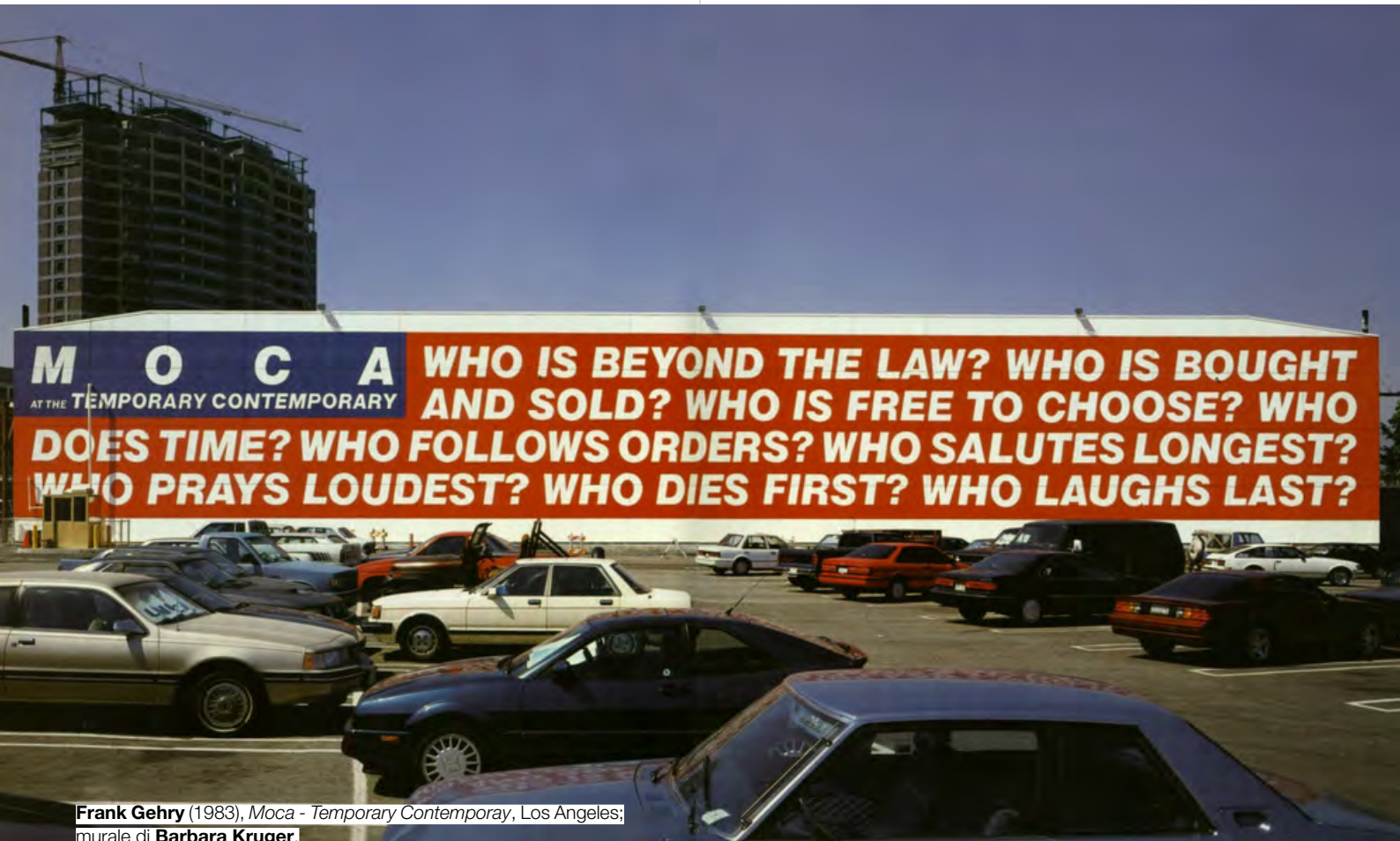
11 - Identità come spettacolo affronta il tema della corporate identity, dell'architettura utilizzata come elemento distintivo, marchio di identificazione e di qualità di un'attività commerciale²⁰. L'architettura



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

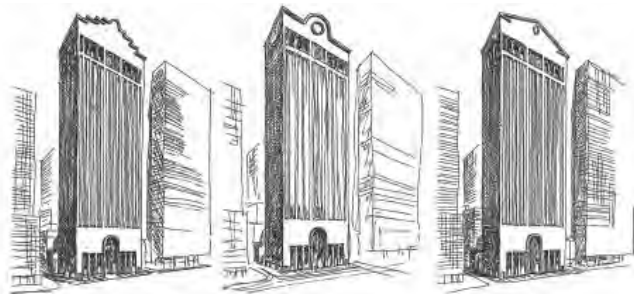
come business brand: Manhattan è l'archivio storico di questa attitudine che ormai dilaga in ogni continente, dalle *Petronas Towers* di Kuala Lumpur alla *Torre Unicredit* di Milano (casualmente entrambe firmate da Cesar Pelli). A New York, sia il business che l'architettura si sono espressi per anni 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-



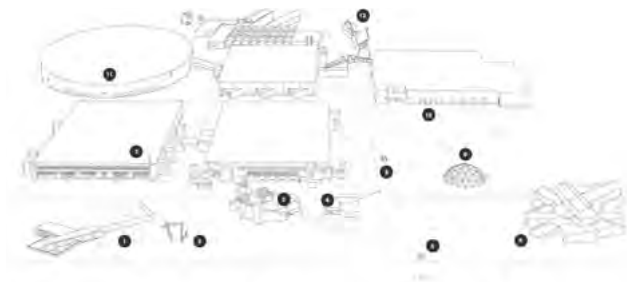
Andrea Branzi (2010), *Per una nuova Carta di Atene*, Biennale di Venezia.

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 Norton, 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.

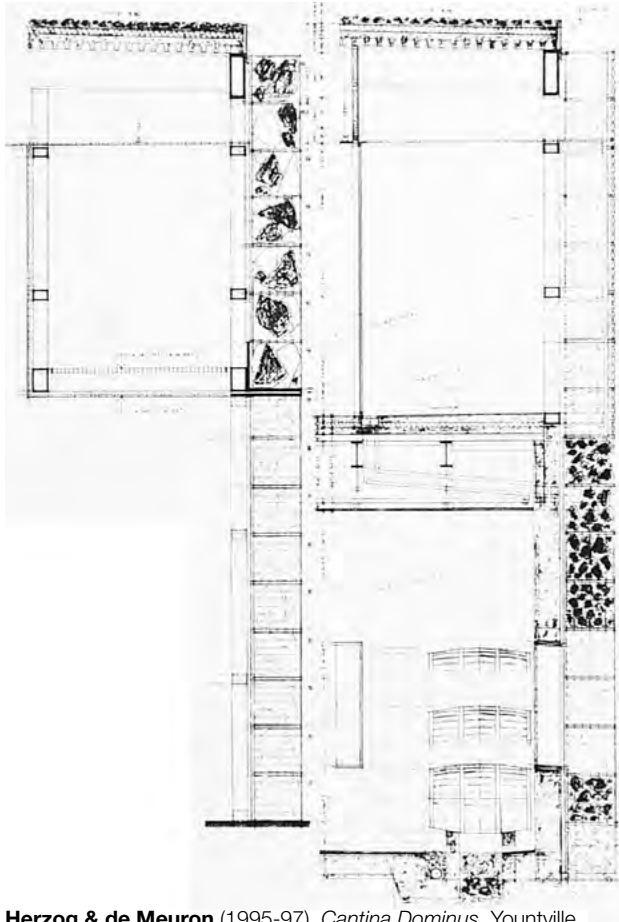
Fondazione Prada con uffici, auditorium, servizi vari e una torre destinata a ospitare in modo permanente la propria collezione d'arte contemporanea.

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.

Giovanni Corbellini

Enrico Forestieri

Matteo Pace

Alessandro Rocca

Federico Soriano

Pedro Urzáiz

