DiAP PRINT / TEORIE 23

Cinque temi del *modernocontemporaneo*

Memoria, natura, energia,
comunicazione, catastrofe

a cura di
Alessandra Capuano

con
Benedetta Di Donato
Alessandro Lanzetta

Quodlibet

DiAP Dipartimento di Architettura
e Progetto
Direttore Orazio Carpenzano

Sapienza Università di Roma

DiAP PRINT / TEORIE
Collana a cura del
Gruppo Comunicazione del DiAP
Coordinatore Cristina Imbroglini

COMITATO SCIENTIFICO
Carmen Andriani
Roberta Amirante
Maria Argenti
Jordi Bellmunt
Renato Bocchi
Giovanni Corbellini
Isotta Cortesi
Paolo Desideri
Giovanni Durbiano
Imma Forino
Luigi Franciosini
Carlo Gasparrini
Sara Marini
Tessa Matteini
Annalisa Metta
Luca Molinari
Alessandra Muntoni
Efisio Pitzalis
Franco Purini
Joseph Rykwert
Andrea Sciascia
Zeila Tesoriere
Ilaria Valente
Herman van Bergeijk
Franco Zagari

Ogni volume della collana è sottoposto alla revisione di referees esterni al Dipartimento di Architettura e Progetto scelti tra i componenti del Comitato Scientifico.

© 2020
Quodlibet srl
via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23
Macerata
www.quodlibet.it

PRIMA EDIZIONE
aprile 2020

ISBN 978-88-229-0397-6
E-ISBN 978-88-229-xxxxxxxxx

IN COPERTINA
A. Capuano, A. Lanzetta, *Capitelli, colonne, architetture*, disegno digitale, 2020

STAMPA
O.GRA.RO, Roma

Pubblicazione realizzata con il contributo dei fondi PRIN - Progetto di Rilevante Interesse Nazionale - anno 2015, *La città come cura e la cura della città* e del Dipartimento Architettura e Progetto, Sapienza Università di Roma.

Questo volume raccoglie le lezioni tenute nel corso di “Teoria della ricerca architettonica contemporanea” del Corso di Laurea Magistrale a ciclo unico della Sapienza, Università di Roma, di cui sono titolare dal 2016. Federica Amore, Jacopo Costanzo, Federico Desideri, Massimiliano Gotti Porcinari, Benedetta Di Donato, Andrea Valeriani, Alessia Zarzani sono stati tutor del corso e hanno attivamente partecipato alla sua realizzazione.
Il loro contributo a ragionare su questi temi è stato fondamentale e per questo li ringrazio. A. C.

Indice

9 *Prefazione*. Le occasioni della teoria
Roberta Amirante

17 *Introduzione*. Insegnare "Teorie della ricerca architettonica contemporanea"
Alessandra Capuano

Memoria

38 *Architettura e memoria*
Alessandra Capuano

51 Il patrimonio della memoria
Paolo Portoghesi

55 Architettura come discorso. Peter Eisenman *vs* Rem Koolhaas
Gabriele Mastrigli

67 Esercizi di imitazione
Alessandro Rocca

79 La memoria nel processo creativo
Gianpaola Spirito

93 Dal vernacolo all'autocostruzione: l'architettura condivisa come luogo della memoria
Massimiliano Gotti Porcinari

Natura

108 *Architettura e natura*
Alessandra Capuano

125 L'invenzione della natura
Sara Protasoni

145 La natura dell'architettura
Fabrizio Toppetti

157 Diversità biologiche e temporali. Progettare luoghi storici con lo sguardo del paesaggista
Tessa Matteini

171 Cosmopolis. Trasportare il paradiso terrestre dal passato all'avvenire
Benno Albrecht

181 Il Secondo Nuovo Mondo: dalla città-regione a Ecumenopolis
Filippo De Dominicis

195 Il giardino del mondo. Wilderness e la nascita del movimento ambientalista
Benedetta Di Donato

Energia

208 *Architettura ed energia*
Alessandra Capuano

223 Spazio Tempo Architettura. Le transizioni energetiche
Pepe Barbieri

237 Apporti reciproci. Energia per l'architettura e architettura per l'energia
Federica Amore

251 Le forme dell'energia. Progetti e trasformazioni del progresso
Federico Desideri

263 Il lato oscuro della luna
Giovanni Morabito

275 Architettura e scarsità. Dal progetto dell'hardware allo studio del software
Francesca Zanotto

Comunicazione

290 *Architettura e comunicazione*
Alessandra Capuano

305 "Ceci tuera cela": l'architettura come dispositivo del comunicare
Alessia Zarzani

317 Complessità e comunicazione in architettura. Un breviario randomico
Jacopo Costanzo

329 "Effetto Guggenheim". Le forme della comunicazione dei musei contemporanei
Alessandra Criconia

345 L'architettura raccontata dalle archistar
Luigi Prestinenza Puglisi

361 Ancora sull'informazione come materia prima dell'architettura
Antonino Saggio

371 Storie del disagio urbano. La metropoli come scenografia della comunicazione distopica
Alessandro Lanzetta

Catastrofe

390 *Architettura e catastrofe*
Alessandra Capuano

405 Continuità e discontinuità
Federica Morgia

417 Catastrofe: riflessioni tra filosofia e architettura
Paola Gregory

431 Strutture mobili per l'abitare
Emanuele Piccardo

441 Disastri naturali, operazioni resilienti
Anna Rita Emili

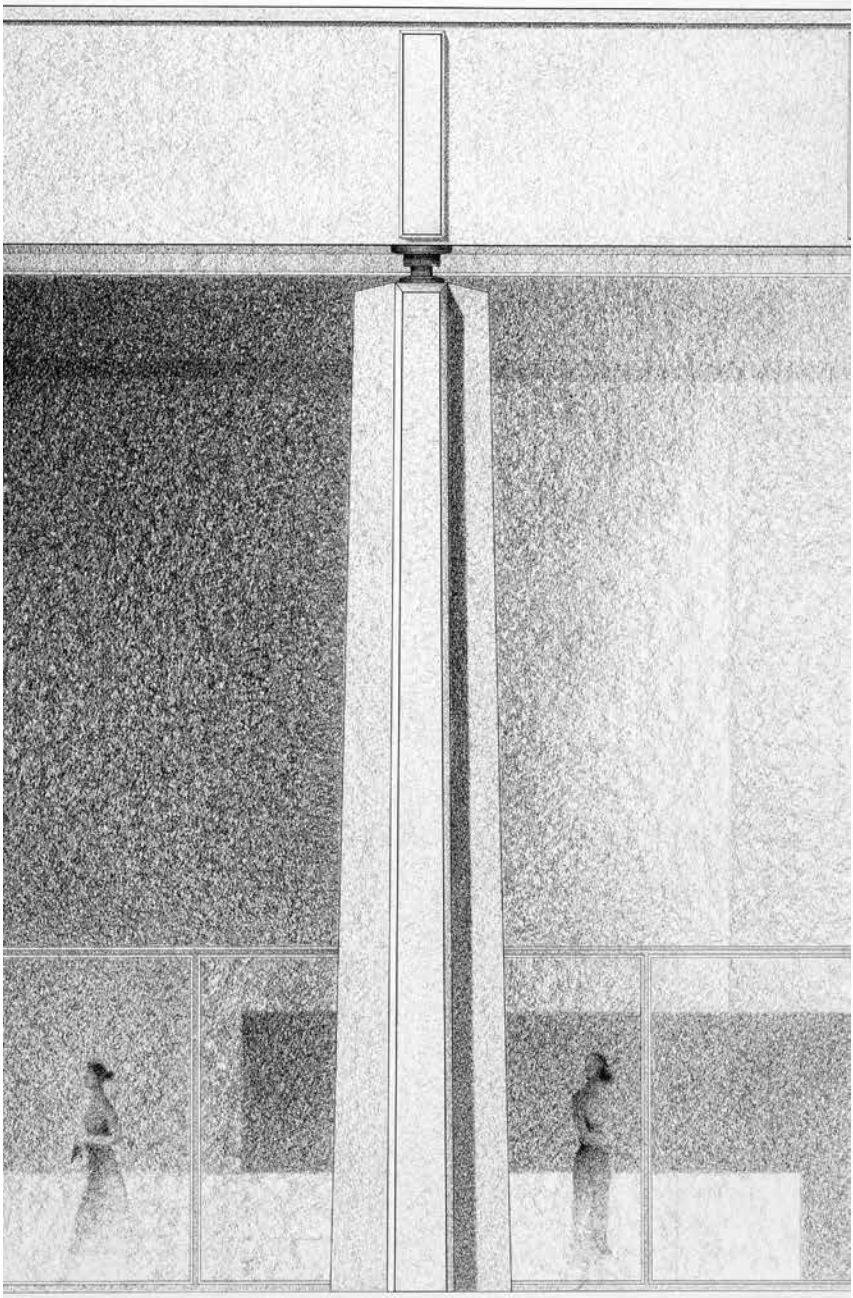
457 Retorica e antiretorica della catastrofe. Laboratori, ossimori e paradossi della reazione al disastro
Andrea Valeriani

471 Una breve biografia per immagini dell'emergenza
Franco Purini

481 *Postfazione*. Di cosa parliamo quando parliamo di teoria
Stefano Catucci

493 Bibliografia

505 Indice dei nomi



Esercizi di imitazione

Alessandro Rocca

Ipotizziamo che l'architettura viva di un'eterna contraddizione tra due aspirazioni contrapposte: la ripetizione e l'invenzione[1]. Da una parte, soprattutto nella cultura occidentale, il progetto è invenzione, immaginazione, elaborazione di pensiero originale e quindi costruzione di un edificio che, in linea di massima, è unico e irripetibile. Esistono, naturalmente, eccezioni: è vero che alcune tipologie sono state applicate in processi produttivi di larga scala, e che la prefabbricazione ha realizzato talvolta l'utopia modernista del prototipo completo per la ripetizione indifferente. Modelli automatici che hanno avuto il proprio apice nel mondo socialista: oggi, il municipio di Mosca si appresta a demolire migliaia di esemplari del condominio a basso costo Khrushchyovka, un modello residenziale prefabbricato, progettato e realizzato in modo seriale negli anni Sessanta per un totale di circa 64.000 appartamenti. L'inserimento del progetto nelle logiche della produzione industriale ha avuto esiti numericamente molto significativi che meriterebbero un approfondimento, soprattutto per quanto ancora accade negli sviluppi urbani di larga scala in estremo Oriente. Ma resta indubbio che la cultura, l'insegnamento e la ricerca architettonica condividano il presupposto che ogni progetto, e ogni nuovo edificio, si ponga come obiettivo il riconoscimento di uno *status* di unicità, di individualità e differenza.

Ludwig Mies van der Rohe, Progetto per la sede della compagnia Bacardi, Santiago de Cuba, 1957. Particolare del pilastro cruciforme in cemento armato precompresso (© Scala Archive).

[1] "Human desires in every present instant are torn between the replica and the invention, between the desire to return to the known pattern, and the desire to escape it by a new variation", G. Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven 1962, p. 62. La frase è stata citata all'inizio del saggio di F. Madrazo, *Copy Right*, in Why Factory, *Copy Paste. The Badass Architectural Copy Guide*, nai010 Publishers, Rotterdam 2017, p. 41. Il testo di Madrazo è un'ottima ricognizione sul tema dell'originalità e della copia in architettura.

Nello stesso tempo, d'altra parte, ogni progetto si misura con una forza che agisce in direzione contraria, cioè verso la ripetizione e l'omologazione. Rispetto a questa normatività dell'architettura, le specifiche tecniche della prefabbricazione sono un sottoinsieme semplificato e, in qualche misura, depurato, della complessità progettuale. In realtà, si tratta di qualcosa che è connaturato all'architettura, del cumulo di conoscenze, nozioni, immagini ed esempi che compongono un sistema più o meno organizzato, e più o meno consapevole, che riconosciamo come la coscienza e la conoscenza dell'architetto[2]. Il problema che affrontiamo riguarda quindi la riconoscibilità e la tracciabilità di queste regole all'interno del processo concettuale e tecnico del pensiero progettuale, e ci chiediamo quindi come sia possibile individuare le modalità di ricerca nel campo della progettazione architettonica, un tema che oggi è molto discusso, a livello europeo, e che trova i suoi esiti più chiaramente formalizzati nel dibattito intorno alla cosiddetta *Research by Design*[3].

Nel Rinascimento, la teoria dell'architettura si applica alla redazione di modelli universali, derivati dall'età classica, e la progettazione si esercita sulla ricerca delle infinite varianti interpretative. Nel momento in cui i trattatisti – Andrea Palladio, Sebastiano Serlio, Jacopo Barozzi da Vignola – fissano il canone, cioè erigono a sistema universale una propria versione dell'ordine classico, nasce anche la pratica della rielaborazione e della trasgressione continua, come nel manierismo di Giulio Romano. Le convinzioni alla base della codificazione rinascimentale sono che l'architettura nasca dall'applicazione dell'ordine classico e che il progetto ne sia l'ambito di prova, di discussione e di riela-

[2] "At the time when the doctrine of imitation still prevailed in the arts, that is until the mid 18th century, theorists often remarked that whereas painting and sculpture imitated nature, architecture had a propensity to imitate itself", A. Picon, *Ornament. The Politics of Architecture and Subjectivity*, Wiley, Chichester 2013, p. 14.

[3] Un sintetico riferimento bibliografico, tra cui due convegni della EAAE (European Association of Architectural Education): *Research by design: international conference*, Faculty of Architecture Delft University of Technology in cooperation with the EAAE/AEEA, 1-3 novembre 2000, DUP Science, Delft 2011; K.O. Ellefsen, K. van Cleempoel, E. Harder (a cura di), *Research by design: EAAE 2015*, European association for architectural education, Diepenbeek 2015; M. Fraser (a cura di), *Design Research in Architecture: an Overview*, Ashgate, Farnham 2013.

borazione critica: e la dialettica tra gli autori rinascimentali è la manifestazione più chiara della tensione tra norma e invenzione. Lo studio di Mario Carpo esplicita in modo chiaro il passaggio che investe la figura dell'architetto, che, nel passaggio all'età moderna, si trasforma da quella del maestro costruttore, ancora impersonato da Filippo Brunelleschi, a quella dell'autore, rappresentata da Leon Battista Alberti, l'intellettuale che emerge come una figura autonoma e singolare[4].

Nell'età contemporanea, all'imitazione dell'antico si sostituisce una pluralità di percorsi che, rispetto al corpus della disciplina, procedono per vie traverse e introverse, per rimandi e riferimenti che hanno un livello di comprensibilità e di consapevolezza molto variabile. Il classicismo di Mies van der Rohe, per esempio, esprime una interpretazione naturalistica dell'ordine classico che, nello stesso momento in cui è esplicitamente citato, è anche ricondotto dentro un rapporto univoco con la logica costruttiva e con l'espressione tettonica. Nei progetti della maturità di Mies, i principi di simmetria, proporzione e relazione gerarchica tra le parti sono sottomessi a un ideale di appropriatezza (un suo celebre motto recita: "I don't want to be interesting. I want to be good") legata ai caratteri fisici e tecnologici degli elementi impiegati, come i montanti ad "H" posti ad ornamento delle facciate del Seagram Building, oppure i capitelli che sorreggono la trabeazione della Neue Nationalgalerie[5].

Ordine, proporzioni, ritmi, ma anche cadenze più sofisticate e nascoste, come le risonanze palladiane che Colin Rowe, al seguito degli studi di Rudolf Wittkower, rintraccia nella composizione lecorbusiana. Il parallelo che Rowe conduce tra la palladiana villa Foscari, la cosiddetta Malcontenta, e la villa Stein di Le Cor-

[4] "The building preceded the book, albeit briefly; Alberti's theory took its cue from Brunelleschi's practice, but went far beyond it", M. Carpo, *The Alphabet and the Algorithm*, MIT Press, Cambridge MA 2011, p. 72.

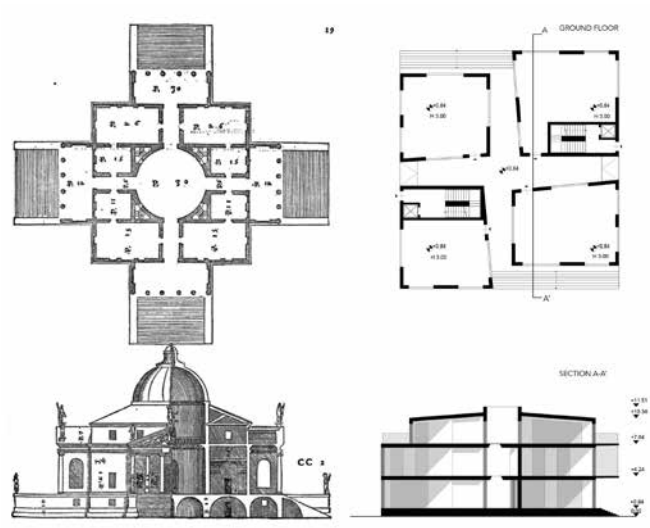
[5] "Using steel and glass, the materials of heavy industry, in configurations shaped by the aesthetic strategies of the avant-garde but nevertheless marked with the stamp of classicism, Mies produced categories of buildings as revealing of the world of capitalist production as the Florentine palaces were of the feudalism of Quattrocento", J.-L. Cohen, *Ludwig Mies van der Rohe*, Birkhäuser, Basel 2007, pp. 129-130, nel capitolo intitolato *A Classicism for the Industrial Order (1956-69)*.

Le illustrazioni sono tratte da rielaborazioni di progetti palladiani a opera di studenti del laboratorio di progettazione "Architectural Design Studio", docenti proff. Alessandro Rocca, Marco Bianconi, Enrico Molteni, anno 2017-18, corso di laurea magistrale in Architettura – Ambiente costruito Interni, Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle Costruzioni, Politecnico di Milano.

busier, traccia una filogenesi critica dell'architettura che non si preoccupa di rivelare verità ma, piuttosto, di costruire racconti, di tessere un telaio conoscitivo e critico che serva a dare spessore e materia alla teoria del progetto di architettura[6]. Disciplina non migliorabile, al pari dell'arte, i cui prodotti non sono mai misurabili in termini oggettivi, l'architettura combatte la possibile obsolescenza del proprio patrimonio attraverso continue operazioni di revisione, rivisitazione e risignificazione di opere appartenenti al passato. Il testo di Rowe è tanto un *revival* palladiano della Malcontenta quanto è una riproposizione, al pubblico inglese, di una villa di Le Corbusier che, mentre Rowe scriveva, si avvicinava a compiere il ventesimo anno di età. Due ripescaggi, quindi, per una procedura comparativa, costruita a freddo, che non risponde all'urgenza interpretativa suscitata da una nuova architettura ma piuttosto al proposito di fissare un contributo teorico durevole, e influente, rispetto alle linee di sviluppo del Movimento Moderno. Le premesse del testo di Rowe si trovano nell'analisi matematica e numerologica che Rudolf Wittkower, in quel momento supervisore della sua ricerca dottorale al Warburg Institute, sta utilizzando per formulare quelli che definirà "i principi architettonici dell'età dell'umanesimo"[7]. Nel suo saggio, Rowe non ipotizza mai una diretta ispirazione di Le Corbusier alla fonte della Malcontenta e l'obiettivo critico della sua comparazione resta inespresso e segreto perché non è mai spiegato, al lettore, come si debbano interpretare le corrispondenze tra due edifici separati da quasi quattrocento anni di storia. Di questa lettura comparata restano quindi sul campo, a mio avviso, due possibili effetti, diversi e non cumulabili: il primo, è che ci sono leggi matematiche che, in architettura, si ripetono in modo simile al di là delle distanze spazio-temporali, e che sarebbero, di conseguenza, assolute e universali. Il secondo, è invece una dimo-

[6] C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier Compared*, "The Architectural Review", marzo 1947, pp. 101-104; ripubblicata in "Fuoco amico", maggio 2017, pp. 40-83.

[7] R. Wittkower, *Principles of Palladio's Architecture*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 7, 1944, pp. 102-122, e *Principles of Palladio's Architecture II*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 8, 1945, pp. 68-106.



Giulia Abbà, Rielaborazione progettuale della Villa Capra, detta la Rotonda, di Palladio, 2018.

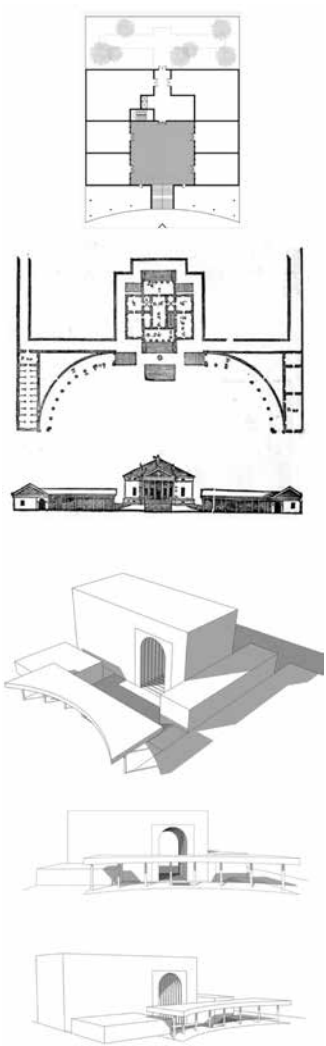
strazione di continuità tra classicismo e modernismo, e quindi sosterrebbe la tesi che il palladianesimo, per lungo tempo così presente nel mondo anglosassone, possa e debba continuare a essere utilizzato come un parametro fondamentale per la progettazione architettonica.

Le vivisezioni intraprese da Wittkower e da Rowe sul corpo della villa palladiana trovano la propria logica conseguenza nel testo che più di ogni altro si misura coi temi dell'imitazione, dell'analogia e della parodia. L'autore è un allievo di Colin Rowe[8], un giovane libertino[9] che ritorna a un tema di fine Settecento, come indicato da Antoine Picon[10], e ripercorre – indossando il camice bianco dell'anatomopatologo – le orme di Giovanbattista Piranesi e dei tre rivoluzionari di Emil Kaufmann, Étienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux e Jean-Jacques Lequeu. La sua

[8] Per una descrizione dei rapporti con Colin Rowe, vedi: P. Eisenman, *The Last Grand Tourist: Travels with Colin Rowe*, "Perspecta", 41, 2008, pp. 130-139.

[9] La definizione è di Manfredo Tafuri che, nel suo *Five architects N.Y.,* Officina, Roma 1976, intitola il capitolo dedicato a Peter Eisenman *A Rake's Progress*, citando la omonima serie di otto dipinti (1732-34) di William Hogarth, poi musicati da Gavin Gordon, nel 1935, in un balletto di uguale titolazione e, successivamente, ancora ripresi dall'omonima opera (1951) di Igor Stravinskij.

[10] A. Picon, *Ornament. The Politics of Architecture and Subjectivity* cit., p. 14.

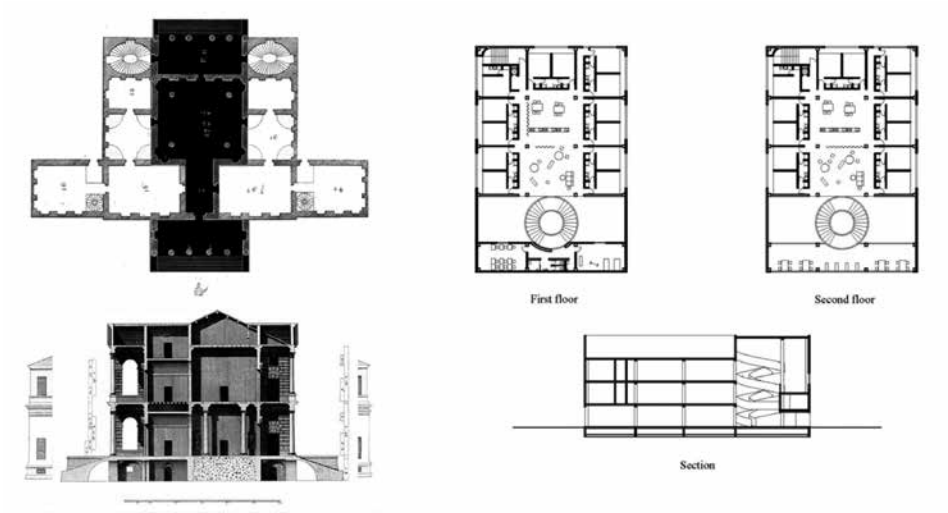


Alisa Kumacheva, Rielaborazione progettuale della Villa Badoer di Palladio, 2018.

Fine del classico[11], che è allo stesso tempo un abbandono e un ritorno, traccia un'archeologia del sapere architettonico precisa e delirante come un *cadavre exquis* surrealista. Indossando le vesti di un disincantato Palladio americano, Peter Eisenman inventa una condizione in cui l'imitazione va intesa e praticata per paradosso, in assenza dell'originale. È un'opzione salvifica e liberatoria che, nel trasferimento dalla storia all'archeologia, riannoda la possibilità di un rapporto critico e creativo con l'antico, aprendo un nuovo *transfer* tra la cultura del classicismo e la pratica progettuale contemporanea. La via indicata da Eisenman, tuttavia, ha le limitazioni elitarie di una soluzione che è tanto elegante quanto difficile, e che può essere produttiva solo se fecondata da un concettualismo così radicale e sofisticato, e profondamente nichilista, che ben pochi architetti saranno disposti a sperimentare. La prova che Eisenman impone a sé stesso, e a chiunque voglia misurarsi su questo terreno, consiste nel riuscire a rendere affascinante un formalismo devitalizzato e, per dirla col termine preferito dei suoi oppositori, autoreferenziale.

Il paradosso di Eisenman, la produzione della copia in assenza dell'originale, è una convincente dimostrazione per assurdo del fatto che l'imitazione sia connaturata alla pratica del progetto e della costruzione, e che vada organizzata sia nei suoi termini concettuali sia in quelli più propriamente tecnici e formali. Un approccio cinico e antiauratico, l'esatto opposto della direzione di Eisenman, si trova nel recente manuale elaborato da Why Factory, il *think tank*

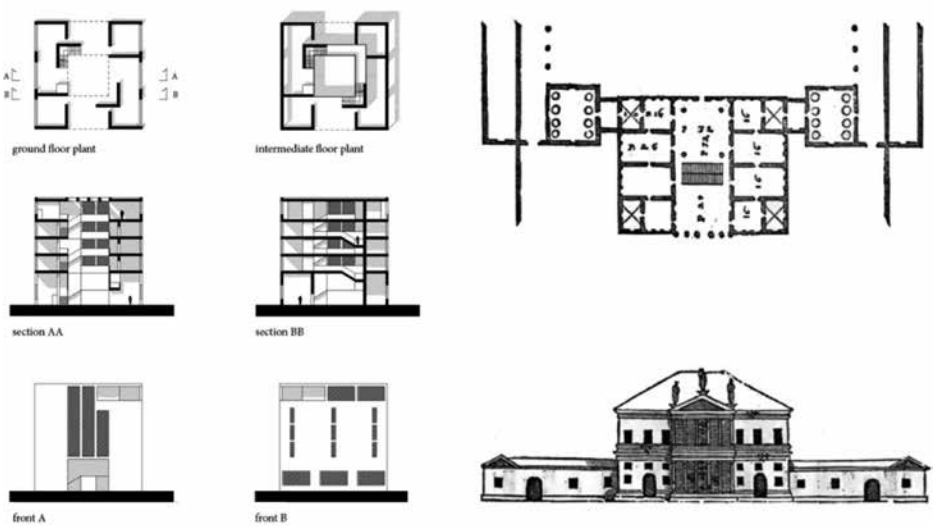
[11] P. Eisenman, *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*, "Perspecta", 21, 1984, pp. 154-173.



Lu Wei-Ying, Rielaborazione progettuale della Villa Cornaro di Palladio, 2018.

dell'università di Delft guidato da Winy Maas, dove il comando *copy and paste* è assunto come nucleo energetico elementare del processo progettuale. Usando un'ironia ben più esplicita e popolare, i *think tanker* olandesi teorizzano, e mettono in pratica, l'arte della campionatura e del *collage*, del montaggio e della contraffazione, in un'epica che ripercorre in maniera dissacrante episodi e aneddoti che riguardano i maestri del modernismo, come Mies, e del contemporaneo, come Rem Koolhaas[12]. L'intento dichiarato del libro è "l'abbattimento dell'ultimo tabù", cioè nobilitare la natura prettamente imitativa e combinatoria della progettazione, riscattando una pratica che è destinata a restare sottotraccia, ingiustamente intesa come un *escamotage* necessario ma diminutivo. Si tratterebbe quindi, al di là del tono disinibito e liberatorio della titolazione, di un ritorno all'ordine e agli ordini, cioè a una progettazione in cui ogni elemento è direttamente ed esplicitamente derivato da un'opera precedente e in cui persino la comunicazione del progetto, così come accadeva per i trattatisti rinascimentali, desume il proprio formato da un predecessore esemplare; in questo caso, si tratta della contraffa-

[12] Why Factory, *Copy Paste. The Badass Architectural Copy Guide* cit.



Elena Volpi, Rielaborazione progettuale della Villa Mocenigo di Palladio, 2018.

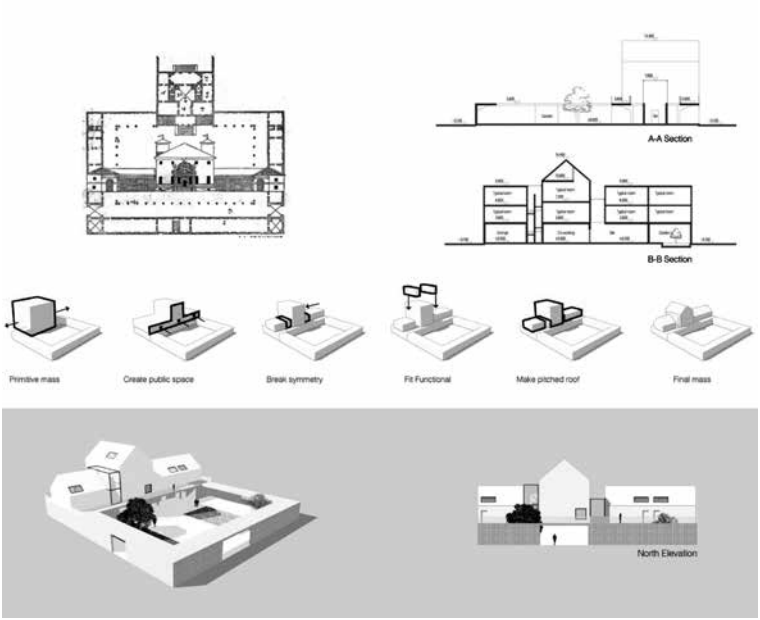
zione parodistica che imita pedissequamente, e ironicamente, le sembianze dell'autorevole rivista "El Croquis".

La prospettiva di una progettazione dedita alla campionatura digitale, una specie di equivalente della *Deejay Music*, sembra utile a riaprire una discussione sul modo in cui immagini e conoscenze migrino liberamente da un desktop all'altro, ma credo che vada anche inclusa dentro un ragionamento che riguarda il trasferimento del progetto da un ambito auratico e fortemente autoriale – quello che, secondo Carpo, dobbiamo all'intelligenza di Leon Battista Alberti – a un ambito *open source*, di risorse, informazioni e programmi condivisi che stemperano la figura dell'autore in una moltitudine di pratiche sovrapposte, esercitate da soggetti che non esitano a editare il lavoro degli altri. Questo processo, che, secondo Carpo, è causato dalla diffusione delle tecnologie digitali, trasla il profilo tipicamente moderno dell'autore verso una condizione più grigia e indefinita. Ne consegue che gli attivisti di Why Factory, per le loro presentazioni caricaturali, abbiano scelto "El Croquis", la rivista che enfatizza al massimo grado la rilevanza dell'autore, dedicando quasi tutti i numeri a presentazioni mo-

nografiche. La demistificazione dell'autore si accompagna allo smontaggio del processo progettuale: l'*iter*, tendenzialmente misterioso e difficile da verbalizzare, diventa una sequenza conclamata di gesti riconoscibili, di processi ripetibili, a delineare un artigianato della progettazione che, rinunciando all'ambizione di un'espressione personale, è in grado di rispondere in modo efficiente a qualsiasi tipo di sfida utilizzando un set ridotto, ma aggiornato, di elementi *ready made*. Un'architettura *prêt-à-porter*, alla portata di molti allievi diligenti, da sostenere in alternativa al disegno d'alta moda, sartoriale, che produce soltanto pezzi unici e che si basa sulla indiscutibile inventiva del maestro.

L'obiezione che si pone all'ipotesi Why Factory, a mio avviso, è l'accantonamento della domanda che, in modo implicito, ogni progettista si trova ad affrontare, ed è il quesito che riguarda la natura stessa dell'architettura. Se scegliamo di lavorare con materiali già pronti, implicitamente neghiamo che l'originalità sia un valore significativo, e questa sarebbe una posizione stimolante e forse persino suffragata dalle nostre letture di Palladio, Rowe ed Eisenman. Tuttavia, c'è un punto che mi pare debole, ed è questo: se è ammissibile, e spesso forse anche raccomandabile, l'uso ripetuto di elementi architettonici non originali, resta tuttavia l'esigenza che il progetto sia concepito nel contesto di un pensiero che, invece, deve essere nuovo e inedito. Per esempio, Rowe sosteneva che se le architetture dei Five "fossero state concepite intorno al 1930 e costruite in Francia, Germania, Svizzera o Italia, magari disegnate da Alberto Sartoris o perfino da F.R.S. Yorke, oggi sarebbero riverite come antichi monumenti, visitate e fotografate come testimonianze esemplari dei momenti eroici dell'architettura moderna"[13]. Ma è vero anche che il pensiero dei Five era sostanzialmente diverso e originale, rispetto ai maestri

[13] "These, had they been conceived c. 1930 and built in France, Germany, Switzerland or Italy, had then they been illustrated by Alberto Sartoris or even F. R.S. Yorke, would today very likely be approached as ancient monuments; and as exemplary of the heroic periods of modern architecture", C. Rowe, *Introduction to Five Architects*, in *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Wittenborn, New York 1972.



Zhou Shaoping, Rielaborazione progettuale della Villa Barbaro di Palladio, 2018.

che citavano (copiavano?), ed è questa differenza radicale, la novità del pensiero, che in quella fase storica rendeva le loro architetture interessanti e nuove.

Il principio imitativo, che è alla base della continuità e della riconoscibilità dell'architettura in quanto disciplina, trova la propria alternativa in tutti quegli approcci che tentano un rapporto diretto con la realtà, che piegano l'autorità ideologica del sapere costituito all'impatto con le forze eversive del mondo esterno, sia esso identificato in altri ambiti disciplinari o in convincimenti diffusi a livello sociale. Le mitologie che nutrono questi tentativi, come la partecipazione, l'alta tecnologia, la sostenibilità, la verdolatria, talvolta sono utili per aggredire l'inerzia del mondo accademico e di quello professionale, altre volte invece generano processi di eccessiva semplificazione con effetti negativi. Ma quando queste istanze contestatrici provengono dall'interno dell'architettura, gli effetti sono importanti e riguardano, prima di tutto, la rimodulazione e la deviazione del principio imitativo verso nuovi modelli. Le Corbusier pubblicava i silos granari americani nel capitolo *Estetica dell'ingegnere*, in quel caso assunta

come un paradigma edificante[14], e non è dissimile l'attenzione per il mondo industriale, e più in generale per il mondo reale, degli Smithson[15], o della coppia formata da Robert Venturi e Denise Scott Brown.

Ma l'atteggiamento più radicale si registra quando il principio imitativo non è solo dirottato su altri modelli ma è contestato *in toto*, come accade nel caso di Cedric Price. Nell'introduzione al libro curato da Hans Ulrich Obrist, Koolhaas identifica con precisione il principio anti-imitativo che è alla base della progettazione di Price e ne mette in risalto le prerogative catastrofiche (un attributo non necessariamente negativo): "in ogni disciplina ci sono costruttori e demolitori – l'attenzione è concentrata sui primi ma, nei fatti, la seconda categoria è più rara e probabilmente più essenziale per il futuro"[16]. L'effetto Price, per Koolhaas, è una lezione di efficacia e di eleganza, perché "nessuno ha cambiato l'architettura di più e con meno mezzi" e perché Price ha usato "il senso del ridicolo e lo *humour* con effetti devastanti per smantellare una dopo l'altra le ambizioni più sacre di una professione incontestata". Koolhaas interpreta l'offensiva di Price come una manovra di azzeramento, ne sottolinea l'importanza e l'enorme effetto liberatorio, antiautoritario e innovatore, ma ne registra anche lo scacco finale: "Nel momento in cui [Price] era pronto ad assestare il colpo di grazia – scrive Koolhaas – la bestia dell'architettura si è rialzata allontanandosi come se nulla fosse, per poi entrare in uno stadio affollato e tornare in una nuova farsa di finto eroismo". L'intreccio di memorie, convenzioni e pulsioni al cambiamento, su cui si basa la progettazione architettonica, continua a produrre "costruttori e demolitori" e, nei dialoghi e nelle battaglie che li dividono, ci riconosciamo tutti noi che ci occupiamo di architettura, magari scoprendoci schierati dalla parte in cui non pensavamo che ci saremmo mai ritrovati.

[14] "Voici des silos et des usines américaines, magnifiques prémices du nouveau temps. Les ingénieurs américains écrasent de leurs calculs l'architecture agonisante", Le Corbusier, *Vers une architecture*, Crès, Paris 1923, p. 20.

[15] C. Lichtenstein, T. Schregenberger (a cura di), *As Found. The Discovery of the Ordinary*, Lars Müller, Zürich 2001.

[16] R. Koolhaas, *Introduction*, in C. Price, *Re: CP*, Birkhäuser, Basel 2003, p. 6-8; trad. it. *Re: CP*, LetteraVentidue, Siracusa 2011.