



architettura
anonima
autorevole

PhD candidate | Francesca Iarusso

AAA

architettura anonima autorevole

tra individuale e collettivo: declinazioni possibili nel progetto di architettura



PhD candidate | Francesca Iaruso



D●ARC

Tesi di dottorato di Francesca Iarrusso
Tutor | prof. Nicola Flora
Coordinatore | prof. Fabio Mangone

Università degli studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Architettura
Dottorato di ricerca in architettura - XXXII ciclo
Area tematica (P) | Il progetto di architettura per la città, il paesaggio e l'ambiente
anno accademico 2019/2020

Questi in realtà sono i pensieri d'ogni uomo
in ogni epoca e luogo, non nascono con me.
Se non sono vostri quanto miei non sono niente,
o quasi niente.
Se non sono vicini quanto sono distanti non sono niente.
Questa è l'erba che cresce dovunque sia l'acqua e la terra.
Questa è l'aria comune che bagna il globo.
Walt Withman

Le immagini utilizzate nella seguente trattazione sono state manipolate o inserite a bassa risoluzione nel rispetto della normativa sul diritto d'autore, essendo un'opera non a scopo di lucro. Si rimanda pertanto alla bibliografia per una migliore restituzione iconografica.

Indice

PREMESSA E OBIETTIVI DELLA RICERCA	7
Temi e struttura	
CAPITOLO 1 Autorialità	
Autore Autorialismo. Ascesa e morte di un mito	21
Elusione della responsabilità del soggetto_ <i>effetto apocrifo</i>	
Ribaltamento della funzione autoriale_ <i>dall'autore al fruitore</i>	
Tra rigore e pertinenza.	37
La razionalità tecnica come modello di autorialità	
Il potere dell'autore.	53
Il ruolo dell'ideologia nei rapporti tra architettura e potere	
CAPITOLO 2 Anonimia	
Anonimia. La vita dell'informe	71
Verso un mondo non-referenziale	87
Anonimo: interpretazioni "d'autore"	105
Neologismi: <i>Christopher Alexander e il pattern language</i>	
Scomposizioni: <i>Fumihiko Maki e i metabolisti</i>	
Architettura d'evasione: <i>Cedric Price e il Fun Palace</i>	
CAPITOLO 3 Architettura Anonima Autorevole	
Continuità di rinnovamento.	123
Variazioni autorevoli vs differenze autoriali	
Adattamento vernacolare_ <i>case ad Arzachena, Marco Zanuso</i>	
Simbolizzazione e astrazione_ <i>Francesco Venezia a Pompei</i>	
La scienza del concreto.	145
Un'esperienza nella prospettiva fenomenologica	
Luigi Snozzi e l'esperienza di Monte Carasso	
In pratica. Modalità e tattiche progettuali	167
Modalità	
Studio Mumbai: l'approccio maieutico di Bijoy Jain	
Rural Studio: <i>dirigere</i> l'esperienza	
<i>Tattiche</i> progettuali	
Ready made	
Bricolage espressivi	
Ritualità	
BIBLIOGRAFIA	204

Premessa e obiettivi della ricerca

Il titolo scelto per la seguente trattazione tenta di riassumere attraverso un'ambiguità semantica gli obiettivi prefissati all'interno del progetto di ricerca. Facendo leva sulla comune radice etimologica degli aggettivi autor-iale/autor-evole, può infatti essere considerato come una sorta di guida all'interno del percorso che si struttura intorno alle possibili relazioni fra la dimensione soggettiva dell'autore/progettista e i valori collettivi che soggiacciono all'architettura cosiddetta "anonima", proponendosi come obiettivo ultimo il superamento della consueta lettura dicotomica. Riassunto nell'acronimo delle tre AAA, il titolo intende alludere anche alla consapevole rinuncia alla pretesa compiutezza della tesi – data la vastità del tema – oltre che alla volontà di aprire il campo verso possibili riflessioni future.

La risposta ad esigenze di rappresentanza e al contempo la necessità di far fronte a bisogni più comuni e quotidiani sembra aver determinato da sempre una differenziazione nelle dinamiche del progetto di architettura in ogni tempo storico; già Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel infatti, con il loro libro *Architettura rurale italiana*¹, avevano operato una distinzione tra due grandi filoni che si conservano attraverso i tempi e i tipi più svariati di società umane: quello dell'architettura ufficiale (o aulica o di rappresentanza o monumentale) e quella dell'architettura per l'"uomo comune", individuando in quest'ultima valori temporali perché assoggettata al compimento di bisogni "primitivi".

Tuttavia, contrariamente ai rapporti di filiazione che gli

¹ Pagano G., Daniel G., *Architettura rurale italiana*, Hoepli editore, Milano, 1936.

autori rintracciano nelle due categorie, che ne sfumano i confini rigidamente definiti, oggi sembra che il mondo dell'architettura si sia attestato sull'estremizzazione delle polarità: da un lato lo «splendore dell'architettura che producono gli architetti del cosiddetto *star system* [...] l'architettura d'autore – l'architettura apparentemente legata alla cultura e alla ricerca – è quella che cercano sia i politici che i promotori»²; dall'altro quella “anonima” che attualmente identifica una produzione edilizia di bassa qualità, speculativa, altrove definita “indecente”³, ma che in passato testimoniava l'esistenza di una qualità costruttiva diffusa, quella i cui valori caratterizzano la riconosciuta produzione “non-pedegreed”⁴. Abbandonata al suo destino questa seconda strada, l'attenzione nei confronti dell'architettura, sia in termini di interesse mediatico che di grandi investimenti, sembra essere oggi determinata più dalla sua capacità di imporsi come *brand*⁵ che per le effettive potenzialità di incidere nei modi in cui le persone vivono, si incontrano e abitano le città, le piazze, le strade, i territori.

Quasi in maniera agiografica, nelle riviste, nei blog, sul web, domina l'idea di una architettura sempre più ossessionata dall'espressione dell'autore che l'ha immaginata, spostando l'attenzione dal “cosa” sia stato fatto al “chi” ne sia l'artefice: dalla rivista *Abitare* che lanciando la campagna *being Critical*⁶ propone celebrità architettoniche quasi come modelli di vita, ai comuni programmi televisivi in cui il lavoro creativo viene abilmente messo in scena in maniera parodiata o misurandone la differenza con la comune realtà⁷.

2 Moneo R., *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, Christian Marinotti, Milano, 2012, p. 121.

3 Borella G., *Architettura della decenza*, in Flora N., Mera J., *Lettere dall'architettura*, Letteraventidue, Siracusa, 2019, p. 24.

4 Rudofsky B., *Architettura senza architetti: una breve introduzione all'architettura non blasonata*, Ed. scientifica, Napoli, 1977.

5 La Cecla F., *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2016.

6 Si fa qui riferimento alla campagna lanciata a partire dal 2009 dalla nota rivista italiana, focalizzata sui maggiori personaggi della scena architettonica contemporanea.

7 Ci si riferisce ad esempio alla serie televisiva *Abstract* e alle avveniristiche visioni creative portate all'attenzione del pubblico o alla trasmissione *Crozza nel Paese delle Meraviglie*, un programma televisivo italiano satirico in onda su LA7 tra il 2012 e il 2016. L'architetto Massimiliano Fuksas è stato uno dei personaggi imitati da Crozza dalla prima alla quarta stagione del programma.

Le risposte che l'architettura può offrire ai bisogni della società sono ricercate nell' "invenzione", nel gesto formale eclatante e nella sua sostanziale irripetibilità.

Non diversamente da altri settori artistici, la cultura mediatica sembra aver fagocitato recentemente anche la produzione architettonica, in cui le azioni dei progettisti sono alimentate dalla necessità di rendere riconoscibile la propria *griffe* sul mercato promozionale attraverso un'ostentata "originalità creativa" che assicura ad ogni opera il proprio "valore differenziale".

Come testimonia la recente ricerca portata avanti da Emanuele Faccini *Come up with something*⁸ – all'interno del lavoro promosso dal collettivo Gizmo – la necessità di "inventarsi qualcosa" delinea le caratteristiche ricercate dagli studi, anche nel più comune stagista. Senza voler indugiare in argomentazioni già abbondantemente affrontate, sulla deriva spettacolarizzante⁹ che interessa tutti i campi artistici, quello che preme rilevare è la conseguente – allarmante – distanza del mestiere dell'architetto così inteso rispetto alla società; dinamica che ha avuto come esito quello di demandare ad altre figure professionali (geometri, ingegneri, ecc.) la risoluzione di problemi legati a specificità progettuali più quotidiane e minute. La conseguenza di tale distacco è che «gli architetti oggi sono isolati.

Nel tentativo sempre più accelerato di progettare le società e tutti i singoli prodotti culturali (per giungere infine a illuminare il pubblico circa i loro significati) il genio solitario si è allontanato da quel "pubblico", il *modus operandi* è sempre più quello di progettare edifici dotati di quanta più visibilità e rilievo culturale possibili, anziché affrontare le questioni che stanno alla radice dell'abitare umano, per non parlare delle utopie sociali. Il motore dell'architettura è sempre più orientato verso un'élite privilegiata: oggi gli edifici progettati da architetti costituiscono non più del 2 % dell'edilizia globale»¹⁰.

8 Faccini E., *Backstage: architettura come lavoro concreto*, in Andreola F., Sullam M., Villa R.M., *Backstage: architettura come lavoro concreto*, FrancoAngeli, Milano, 2016.

9 Debord G., *La società dello spettacolo*, Baldini + Castoldi, Milano, 2013.

10 Ratti C., *Architettura open source, verso una progettazione aperta*, Einaudi, Torino, 2014.

Gli effetti di tale atteggiamento votato all'esclusività sono inoltre misurabili nel «caos visuale odierno»¹¹.

Se, dunque, da un lato, questa tensione verso il gesto creativo isolato comporta la definizione di un'architettura "ufficiale" fondata sui "grandi eventi" architettonici, l'altra parte della medaglia è un allontanamento dalle effettive necessità e dalle esigenze contingenti della maggior parte degli esseri umani, determinando di fatto una frattura tra la pratica del mestiere e la percezione del suo concreto bisogno da parte delle comunità. Questo rischio, in effetti, è stato preso in considerazione già a partire dal Novecento quando, parallelamente all'ascesa rapida dell'autore (consolidatasi con la nascita dell'"*industria culturale*"¹²), l'approccio prometeico¹³ in architettura comincia ad essere fortemente dibattuto in luogo di una invocata apertura verso le comunità, aprendo però al pericolo di cadere nella facile retorica del "collettivo" e della "partecipazione", talvolta resi ulteriore strumento di legittimazione autoriale.

Muovendo da questi presupposti, si è cercato di indagare, attraverso la tesi, sulle ragioni sottese a tale atteggiamento isolazionista e individualista, tratteggiando dapprima le questioni da un punto teorico e poi restringendo il campo d'indagine a temi specificamente correlati all'architettura e alla progettazione architettonica.

L'ampiezza dell'argomento preso in esame ha comportato fin da subito la consapevolezza di non pretendere l'eshaustività della trattazione; la volontà di procedere è stata alimentata dal desiderio di approfondire tematiche che riguardano da vicino il ruolo dell'architetto nella società, considerando le interazioni dell'uomo con lo spazio fisico capaci di condizionare la qualità della vita, e attribuendo pertanto al recupero di una dimensione "minore" in architettura la effettiva possibilità di contribuire realmente al suo miglioramento.

Data la natura del tema, sconfinamenti extra-disciplinari – nella filosofia, antropologia, sociologia – sono stati ritenuti necessari per approfondire questioni altrimenti affrontabili superficialmente.

In che misura può esistere una possibilità per l'architettura di

11 Norberg-Schulz C., *Intenzioni in architettura*, Officina edizioni, Roma, 1983.

12 Adorno T. W., Horkheimer M., *Dialettica dell'illuminismo*, Piccola biblioteca einaudi, Torino, 2010.

13 Ratti C., op. cit.

occupare un ruolo intermedio tra i due scenari delineati? Come è possibile ricondurre la singolarità delle azioni soggettive ad interventi in grado di determinare cambiamenti più ampi, che tengano conto anche di valori collettivi?

Concentrando l'attenzione principalmente sui temi dell'abitare si è provato a delineare atteggiamenti che rifuggono dalla retorica autoriale, e da mediazioni ideologiche a-priori, ma che cercano nella risposta ad esigenze reali, e nel rapporto con i luoghi fisici e culturali specifici, le ragioni della propria modalità conformativa. L'idea che singoli interventi possano incidere anche nelle trasformazioni di più ampio raggio rievoca l'immagine – a cui si riferisce Maria Giuseppina Grasso Cannizzo – di “nugolo di zanzare” che, «evita lo scontro diretto, colpendo obiettivi secondari, non provoca distruzione ma si insedia, con interventi puntuali negli interstizi della città, si stratifica sopra l'esistente, occupa con discrezione il territorio, non offre organizzazione, servizi, nuove ed efficienti infrastrutture, non produce profitti, offre solo riparo all'uomo e mantiene in vita la comunità»¹⁴.

L'intento della ricerca è pertanto quello di rintracciare all'interno del panorama architettonico contemporaneo qualità nate dall'incontro tra uomo e progetto, guardando all'architettura come espressione di un vocabolario consolidato e collettivo, e non come cifra stilistica autoriale.

14 Grasso Cannizzo M.G., *Onore perduto*, in Aravena A., *Reporting from the front*, Marsilio, Venezia, 2016.

Temi e struttura della ricerca

La tesi è strutturata in tre parti, ciascuna delle quali riflette il titolo della trattazione: le prime due riguardano la coppia antitetica “autorialità-anonimia” e la terza cerca di offrire spunti di riflessione ad una posizione intermedia, che per l’appunto è stata definita “anonima autorevole”. A sua volta ogni capitolo – concepito in modo tale da avere una sua autonomia, pur essendo strettamente correlato agli altri – è suddiviso in tre paragrafi che, partendo da posizioni teoriche, danno conto delle ripercussioni su temi segnatamente architettonici. Sia all’interno della struttura di ogni capitolo che nell’ambito di ciascun paragrafo l’inquadramento teorico di più ampio respiro è contrappuntato, nell’incedere del testo, da esempi e riferimenti progettuali.

La volontà di indagare sulle circostanze che portano il progetto ad essere portavoce di istanze soggettive e contemporaneamente rispondere ad esigenze collettive ha caratterizzato fin da subito la domanda iniziale.

Pertanto la fase esplorativa ha riguardato la possibilità di mettere in relazione reciproca la coppia oppositiva *autore-anonimo* cercando di definire attraverso numerose letture, scelte per legami diretti e indiretti con la domanda di partenza, i contorni delle due posizioni, al fine di rintracciare un punto di vista mediano di cui il progetto di architettura possa essere interprete.

La ri-concettualizzazione del ruolo del soggetto all’interno del processo progettuale è stata condotta di pari passo ad una ridefinizione delle modalità di acquisizione delle conoscenze, basate non solo su cognizioni intellettive ma alimentate dalle esperienze concrete dei “vissuti”. Tale riflessione è stata resa possibile da digressioni extra-disciplinari che hanno permesso di indagare nel significato più ampio del rapporto tra l’uomo e il mondo e quindi tra singolo e collettivo, offrendo così il presupposto teorico su cui impostare successive osservazioni, in un rapporto fatto di continui rimandi ad esperienze progettuali e ritorni ai concetti di partenza.

In tal senso si è arrivati a maturare il ragionamento secondo cui il percorso progettuale, così come – almeno in questo caso – quello della ricerca, non sia ascrivibile ad un processo

metodologico lineare, ma condizionato da stimoli esterni non sempre immediatamente razionalizzabili. Incontri con progettisti, seminari, letture, esperienze concrete vissute anche in maniera accidentale, confronti progettuali diretti e piccole pratiche di cantiere, hanno pertanto certamente condizionato l'incedere della trattazione in misura non chiaramente identificabile, comportando deviazioni e declinazioni differenti dei termini in gioco e determinando un percorso di cui ora "abduktivamente"¹⁵ si cerca di ricostruire la trama.

Articolazione della ricerca

Nel primo capitolo si prova definire il concetto di autorialità sulla base delle mutazioni che il ruolo del soggetto-autore ha subito nel corso del tempo, evidenziando come le metamorfosi correlate ai cambiamenti sociali abbiano avuto ripercussioni nel modo di affrontare il progetto.

La raccolta di argomentazioni non intende delineare un'evoluzione storica della figura dell'architetto – lontana dagli interessi della ricerca – ma sottolineare i momenti rilevanti in cui è avvenuto un cambio di prospettiva rispetto alle modalità di intendere l'architettura, in relazione al ruolo dell'autore all'interno dei processi creativi.

In particolar modo si è fatto riferimento al concetto di "autorialismo"¹⁶ per indicare un'attitudine che si sviluppa in varie categorie artistiche fin dal Novecento (soprattutto con lo sviluppo dell'"industria culturale"), in base a cui la valutazione della qualità di un'opera non è più determinata dalle sue proprietà intrinseche ma in quanto frutto di un'"intenzione"¹⁷ artistica preordinata a monte. In base a questo cambiamento di registro il progetto viene valutato non tanto per i suoi "effetti"¹⁸ ma a valle di un pensiero predeterminato del progettista.

Questo ribaltamento dei termini in gioco (dall'oggetto al

15 Amirante R., *Il progetto come prodotto di ricerca. Un'ipotesi*, Letteraventidue, Siracusa, 2018.

16 Benedetti C., *Lombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano, 1999.

17 Durbiano G., *Etiche dell'intenzione. Ideologie e linguaggi nell'architettura italiana*, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2014.

18 Durbiano G., Armando A., *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*. Carrocci editore, Roma, 2017.

soggetto) è stato ritenuto particolarmente rilevante nello sviluppo successivo della trattazione, stimolando una ricerca dei presupposti filosofici sottesi all'argomento, che fanno da *leitmotiv* di tutta la ricerca. Prendendo in considerazione gli studi di Schön¹⁹ sulle professioni tecniche è stato individuato nel modello della "razionalità tecnica" il fondamento della logica autoriale. La fiducia di matrice positivista ad offrire spiegazioni al progetto unicamente tramite consapevolezze "scientifiche", attraverso cui ridurre la realtà ad una sintesi di dati, ha determinato di fatto che il sapere intellettuale venisse assunto non solo come strumento di indagine ma anche come mezzo di giustificazione teorica.

Perdendo ogni margine di istintualità la pratica dell'architettura si è concentrata nell'autolegittimazione a-priori del progettista: le teorie stabilite a monte del progetto rappresentano la chiave per interpretarlo, riportando il ragionamento sull'architettura unicamente al pensiero di chi l'ha prodotta.

I rapporti che l'architettura intesse con il potere hanno il solo scopo di supportare la teoria secondo cui i dati e le analisi, così intese, possono essere facilmente veicolate in maniera non disinteressata.

Parallelamente, nel capitolo *Anonimia*, si è cercato di mettere in risalto i valori "collettivi" che sono alla base dell'architettura definita "spontanea". La scelta non nasce dalla volontà di indagare in maniera empirica variazioni delle modalità compositive, nell'idea di offrirne spunti progettuali – che anche in questo caso risulterebbero manchevoli di riferimenti storiografici – ma di indagare piuttosto nei processi di identificazione e riconoscibilità che ci portano ancora oggi ad apprezzarne le qualità.

Facendo eco al testo di Focillon, la questione è stata affrontata partendo da considerazioni generali sul carattere "informale"²⁰ che contraddistingue tali espressioni architettoniche, cercando di sottolineare gli aspetti evolutivi e vitali delle forme che le

19 Schön D. A., *Il professionista riflessivo. Per una nuova epistemologia della pratica professionale*, edizioni Dedalo, Bari, 2010.

20 Inteso qui nell'accezione data Bataille come "messa in movimento delle forme". L'informe infatti non rappresenta per il filosofo una negazione della forma ma definisce l'aspetto dinamico a queste sottese. Bataille G., *Informe*, Documents, 7, 1929, a cura di Finzi S., Dedalo libri, Bari, 1974.

definiscono. Viene attribuito a queste l'esistenza di un universo dotato di leggi proprie, non portatrici di significati esterni ma in grado di "significarsi"²¹.

Questo aspetto viene ritenuto particolarmente interessante, riconoscendo come, le architetture "anonime", essendo legate da un processo di "contagio formale", racchiudano in sé il valore di tale evoluzione, e raccontino – nel linguaggio universale delle forme – la vitalità del mutamento attraverso una catena di legami interdipendenti.

Muovendo poi dal celebre catalogo di Rudofsky²² si è provato a porre l'accento su alcuni temi sottesi alla sua indagine tassonomica da utilizzare come termine di confronto con l'attualità. In particolare, viene sottolineata l'impossibilità, nel contemporaneo, di stabilire valori universalmente condivisi, un tempo garantiti dall'identificarsi nelle istituzioni e da confini geografici circoscritti. La crescente eterogeneità sociale, l'atomizzazione degli individui e l'assenza di limiti rigidamente definiti, causati dall'avvento della globalizzazione, determinano pertanto la difficoltà ad utilizzare presupposti ideologici – preordinati a monte dal progettista – per attribuire agli spazi la capacità di generare un senso di coappartenenza. Facendo capo al recente studio condotto da Valerio Olgiati²³ si rileva come gli edifici abbiano perso la propria capacità di essere inclusivi perché sottomessi a categorie concettuali con riferimenti al di fuori dagli ambiti architettonici.

Nel terzo paragrafo, gli esempi a cui ci si riferisce intendono mettere in discussione l'approccio empirico quale fondamento per l'elaborazione di un linguaggio architettonico condiviso, sottolineandone le debolezze.

Il terzo capitolo prova a dare conto di una terza prospettiva rispetto a quella razionalista ed empirista descritte nei paragrafi precedenti. Attingendo al mondo della fenomenologia si tenta di descrivere il processo progettuale come intimamente relazionato alle esperienze condotte dal progettista. Riconoscendo l'impossibilità di rendere la vita

21 Focillon H., *Vita delle forme*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 2002.

22 Rudofsky B., *op.cit.*

23 Olgiati V., Breitshmid M., *Non-referential architecture*, Park book, Zurich, 2019.

catalogabile e classificabile all'interno dei dualismi, l'approccio fenomenologico permette di considerare il soggetto non nell'accezione cartesiana, quindi unicamente correlato al sapere intellettuale, ma contemplando l'esistenza di una conoscenza percettiva che sfugge al controllo razionale. Tale osservazione permette di ristabilire un rapporto biunivoco con il mondo (essendo gli individui condizionati dalle esperienze e viceversa) – quindi tra individuo e collettività – e di rendere in tal modo pacifica la presenza di un soggetto-autore all'interno del processo progettuale.

Attraverso questo punto di vista l'investigazione sulla realtà è diretta, non mediata da presupposti concettuali, e può essere effettuata semplicemente attraverso un approccio descrittivo. Si fa riferimento a quella che Husserl definisce *epochè*, ovvero la sospensione di giudizio rispetto alle pregresse consapevolezze per dare valore unicamente al momento in cui i fatti si presentano al soggetto.

Attraverso l'*epochè*, ed evitando che il progetto sia guidato da categorie ideologiche a monte, la presenza soggettiva è resa necessaria. L'atto creativo, a cui questa si relaziona, riesce infatti, nell'accezione fenomenologica, a condensare sia le riflessioni intellettive che quelle percettive consentendo di "portare in avanti ciò che è venuto prima", e di arricchire anche le successive esperienze future.

Dando valore all'esperienza vissuta la realtà non si presta ad essere resa strumentalmente oggettiva, assecondando il pensiero sul mondo, ma si offre nella semplice immediatezza dei "vissuti".

Le argomentazioni a cui si attinge cercano pertanto di mettere in discussione i due caratteri principali rilevati nella prospettiva autoriale, ovvero il "valore differenziale" delle opere che segnano linee di demarcazione tra un autore e un altro, e il *cogito* quale mezzo di strumentalizzazione della realtà.

Viene quindi sottolineato il valore della "continuità"²⁴ per favorire i processi di identificazione²⁵ degli individui e quindi restituire il senso di coappartenenza; si cerca di descrivere il sapere cognitivo anche in rapporto ad un contatto "ingenuo"

24 Rogers E.N., *Esperienza dell'architettura. Ernesto Nathan Rogers*; a cura di Luca Molinari, Skira, Milano, 1997.

25 Norberg-Schulz C., *Genius Loci*, Electa, Milano, 1979.

con il mondo, ovvero in base alle conoscenze che si sedimentano attraverso le esperienze.

Gli esempi presi in considerazione intendono descrivere sia le *modalità* di strutturare le esperienze sia le *tattiche* progettuali che si riferiscono a schemi di comportamenti in base ai quali si coltiva nella dimensione creativa un legame sociale latente.

parte I
AUTORIALITÀ

Sapete,
è sempre la vita ad avere ragione e l'architetto ad avere torto
Le corbusier

AUTORE | AUTORIALISMO

Ascesa e morte di un mito

Il termine autore deriva dal latino *augeo* cioè accrescere, generare, ed indica in senso archetipico il «creatore di qualcosa, colui che fa aumentare l'insieme dello scibile e del fruibile», «l'artefice»¹.

Ad un livello più profondo, l'autore è anche l'emittente del messaggio e il garante della fruizione comunicativa dell'opera. In questo senso, egli è molto più che un ideatore: è «promotore, autorità»², produttore di una creazione inedita alla quale garantisce una possibilità comunicativa.

L'attenzione nei confronti dell'artista-autore si registra già a partire dal XVI secolo quando, meravigliato dall'assenza di identità e dal «poco desiderio di gloria»³ degli artefici della maggior parte delle opere architettoniche di molte città storiche italiane – tra cui Firenze – Giorgio Vasari si propose l'ingente compito di dare lustro e fama ad architetti, pittori e scultori che silenziosamente prima di lui avevano lavorato per la costruzione delle bellezze che ancora oggi costituiscono il patrimonio storico-artistico nazionale. «Furono fatti dunque [...] molti edifizij d'importanza in italia, e fuori, de' quali non ho potuto trovare io gl'architettori»⁴. *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, e Architetti*⁵ (conosciuto anche semplicemente come *Le Vite*) rappresenta il primo testo a

1 <https://it.wikipedia.org/wiki/Autore>. Sull'origine etimologica e sugli usi latini del termine cfr. Agamben G., *Quel che resta di Aushwitz*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

2 <http://www.treccani.it/vocabolario/autore/>

3 Vasari G., *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, Giunti, Firenze, 1568, parte prima p. 89

4 *Ibidem*

5 *Ibidem*

carattere enciclopedico di storia dell'arte pervenuto fino a noi a contenere informazioni biografiche di artisti a cavallo tra Medioevo e Rinascimento. «La voracità del tempo si vede nondimeno manifestamente che non solo ha scemato le opere proprie e altrui onorate testimonianze di una gran parte, ma cancellato e spento i nomi di tutti quelli che ci sono stati serbati da qualunque altra cosa che dalle sole vivacissime e pietosissime penne delli scrittori»⁶ si legge nel prologo.

La “istoria delli artefici”, “la vita” autoriale, non rappresenta più dunque una questione secondaria al valore artistico, ma è intrinsecamente correlata alla qualità dell'opera, fino a diventare oggetto d'interesse per il mondo dell'arte, segnando così la genesi di un cambiamento della produzione artistica in veste autoriale che è andato amplificandosi fino ai nostri giorni.

Ma è a partire dagli inizi del XX secolo – con l'avvento della cosiddetta *industria culturale*⁷ – che la nozione di autore, ritenuta ovvia nelle epoche precedenti, viene sottratta ad un'interpretazione pacifica per diventare sempre più una nozione controversa.

Con l'intento di condensare le vicende dell'autore in un'unica definizione, la critica letteraria Carla Benedetti conia il termine *autorialismo*⁸, per sottolineare la tendenza che, a partire dal Novecento, vede nell'autore molto più di un nome proprio a cui una produzione sia ascrivibile: «L'autorialismo è un particolare investimento sulla funzione autore che fa sì che una opera d'arte non possa esistere se non in quanto prodotto di un autore. Non è solo una questione di paternità dell'opera ma innanzitutto di sua valorizzazione artistica. Per poter attribuire statuto d'arte non solo a un testo ma anche a un quadro a un film, a una fotografia, a una videoinstallazione, abbiamo bisogno di considerarli come il frutto di un'intenzione artistica [...] Di essi diremo allora e non a caso che sono

6 *Ivi*, p. 5.

7 il termine fu introdotto da Adorno e Horkmeier in sostituzione di “cultura di massa” per ovviare all'accezione mistificatoria che imputava alle masse ciò che invece altro non era che un proposito “dell'industria”. Il concetto è espresso in *Dialettica dell'Illuminismo*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 2010.

8 Benedetti C., *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*. Feltrinelli, Milano, 1999.

d'autore».⁹ Ciò che si afferma nella modernità è che quindi ogni oggetto possa assumere valenze d'arte, purché se ne riconosca l'intenzione. Per capirne la portata basti pensare alla provocazione lanciata recentemente al MoMa di San Francisco da un giovane, che poggiando i suoi occhiali sul pavimento ha poi osservato le reazioni dei visitatori: questi, incuriositi, hanno cominciato a fotografare l'oggetto scambiandolo come parte dell'allestimento in mostra.

Cos'è dunque che ratifica l'appartenenza di un manufatto al mondo dell'arte? La valorizzazione, in questo caso rappresentata da un'istituzione come il MoMa è sufficiente ad attestarne la qualità?

Non si intende qui affrontare la spinosa questione della definizione critica di arte nel contemporaneo, ampiamente dibattuta¹⁰, ma il caso di San Francisco paradigmaticamente mette in mostra il ruolo dell'"intenzione" nei processi di valorizzazione artistica ed evidenzia i legami che intercorrono tra autore, fruitore e industria culturale.

Il nesso tra l'essere "d'autore" e il valore artistico, divenuto in epoca moderna così inscindibile da essersi sedimentato nel linguaggio comune, ha determinato di fatto che la funzione autoriale divenisse condizione sufficiente a legittimare la qualità dell'opera, comportando il rischio di confusione dei termini in gioco, spostando l'interesse dall'oggetto-creazione al soggetto-creatore. (Es. suonare uno Stradivari, guidare una Ferrari, possedere un Picasso ecc...; molti sono i casi in cui al nome comune dell'oggetto si sostituisce il nome proprio dell'autore).

Mentre nel passato l'interesse nei confronti dell'autore era giustificato da una necessità di approfondimento dell'opera stessa – per sviscerarne i significati scavando nella biografia dei suoi artefici¹¹ – ora è il soggetto, che garantendo i significati, diventa il referente principale della creazione.

A differenza dell'arte premoderna, a stabilire se un'oggetto abbia uno statuto d'arte non sono tanto le sue qualità intrinseche, ma il presupporre che abbia "all'origine" finalità artistiche.

⁹ *Ivi*, p. 17.

¹⁰ cfr. Bonami F., *L'arte nel cesso. Ascesa e declino dell'arte contemporanea*, Mondadori, Milano, 2017.

¹¹ Ad esempio gli aneddoti sulla rivalità tra Bernini e Borromini hanno aiutato ad interpretare molte delle opere che li hanno visti protagonisti.

Ciò che però secondo Benedetti caratterizza l'approccio specifico dell'epoca moderna non è solo l'intenzionalità sottesa ad un'opera – dal momento che anche per l'arte classica era possibile distinguere la bellezza di un oggetto prodotto dalla natura da ciò che invece era stato determinato da una volontà artistica – quanto che questa sia investita di un valore differenziale rispetto a quelle che l'hanno preceduta. Ciò che risulta primario dall'ascesa dell'autorialismo dunque è che l'opera presenti caratteri di originalità, sia autentica e si discosti il più possibile dal “già visto”.

La spinta all'innovazione diventa il tratto distintivo del Novecento in cui l'appartenza ad uno “stile”¹² è soppiantata dall'adesione a “poetiche”¹³ individuali giocate sul piano della personale retorica e all'abbandono del già noto per far spazio a quello che Le Corbusier definiva uno “spirito nuovo: spirito di costruzione e di sintesi guidato da una concezione chiara”¹⁴ La poetica rappresenta “l'invenzione” di un concetto in grado di riassumere il senso e il valore alla base della propria opera, e quindi il programma che guida l'operare di un autore o di un gruppo di autori.

Anche Carlos Martí Arís registra la pretesa di originalità autoriale che si afferma a partire dalla modernità sottolineando come il cambiamento dei linguaggi non si realizzi nei tempi lunghi di uno scarto epocale e quindi come un processo collettivo sedimentato, ma piuttosto come intenzione nata da aspirazioni

12 Con “stile” si intende qui l'appartenenza ad una stagione culturale temporalmente definita e scandita dagli insegnamenti delle accademie. Christian Norberg-Shulz fa riferimento al cambio di registro nell'insegnamento avvenuto con la nascita della Bauhaus: «la mancanza di intesa tra gli architetti ha privato l'insegnamento dell'architettura della sua stabilità. [...] All'insegnamento degli stili nelle accademie successe il Bauhaus, che ruppe completamente con lo storicismo. La storia dell'arte e dell'architettura furono cancellate dai piani di studio. Fu invece introdotto il libero esperimento con forme e materiali: tutto doveva essere ideato dal principio. Lo scopo non era quello di creare uno stile nuovo, ma di stabilire un “libero” accostamento ai compiti dati». Norberg-Shulz C., *Intenzioni in architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1983, p. 21.

13 per poetica si intende «la teoria delle scelte possibili che si offrono all'autore di un testo, ovvero gli elementi e le regole, le soluzioni strutturali e distributive, i riferimenti formali, iconografici, storici, critici che l'architetto utilizza nell'argomentare il proprio discorso e/o nel produrre le sue opere» Gregory P. cit. in Armando A., Durbiano G., *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*. Carrocci Editore, Roma, 2017.

14 Le Corbusier, *Verso un'architettura*, a cura di P. Cerri e P. Nicolini, Longanesi &co, Milano, 1984.

individuali: «L'ingente compito di porre le basi del linguaggio artistico della modernità si realizza in un tempo brevissimo. Da quel momento, anche alcuni protagonisti dell'avanguardia, si orientano verso una ricerca tesa all'approfondimento della conoscenza dei territori appena conquistati. Malgrado ciò sono ancora molti quelli che si ostinano a prolungare la catena dell'innovazione. Si sono dati come compito principale la creazione di un nuovo linguaggio, ma non si sono resi conto che è un'impresa che travalica abbondantemente il campo della decisione individuale, per quanto grande sia l'artista che intende portarla a compimento»¹⁵.

Il *genio*, romanticamente inteso come espressione di una istintualità soggettiva e dotato di energia ispiratrice che trascende i parametri della razionalità, cede il posto all'autore che potremmo definire "concettuale", che ha perso ogni margine di spontaneità e irriflesso per concentrarsi nella pratica dell'auto-osservazione, utile all'invenzione di mediazioni concettuali *a-priori* indispensabili per la fruizione dell'opera.

Ad aumentare il senso paralizzante di questa pratica tutta riflessa e "razionalizzata" giocano certamente un ruolo le strategie di promozione mediatiche. Non si tratta solo infatti di ciò che programmaticamente l'autore fa per garantire il senso del suo "progetto"¹⁶, ma anche del significato che a questo viene attribuito dalla fruizione e dai processi divulgativi.

Ciò ha comportato come conseguenza che la persistenza dell'autore, così intesa, sia stata percepita in molti campi artistici come un fastidioso processo provocato dall'industria culturale, e che le etichette affibbate dalla critica siano state spesso considerate un vincolo di cui sbarazzarsi.

Basti pensare ai numerosi casi di sovversione delle logiche di consumo che a partire dalla modernità hanno visto come protagonisti persone o gruppi appartenenti a diverse categorie artistiche: dall'esperienza dadaista, all'intertestualità di Umberto Eco, al caso delle scritture vincolate, fino ai

15 Martì Aris C., *Silenzi eloquenti*, a cura di Simona Pierini, Christian Marinotti, Milano, 2002.

16 moltissimi sono i casi di architetti che hanno utilizzato il mezzo della scrittura, del disegno per saldare il proprio legame tra pensiero e azione, per anticipare le intenzioni, per sostenerle, o per ampliarne il raggio d'influenza (*Verso un'architettura* per Le Corbusier, *Architettura della città* per Aldo Rossi, *Learning from Las Vegas* per Robert Venturi, *Delirious New York* per OMA, ecc...).

più recenti episodi di pseudonimia e anonimia utilizzati da scrittori e artisti (es.: lo street artist Banksy, la scrittrice Elena Ferrante, il gruppo musicale Draft Punk, la maison di moda Martin Margiela, ecc....).

A provocare disagio, c'è quella figura d'autore costruita dalla fruizione di massa e amplificata dalle strategie di promozione, che ritorna sul soggetto ingabbiandolo in un'identità spesso non voluta, fastidiosa, o ritenuta pietrificante, come è evidente nel caso di Giancarlo De Carlo, che manifesta palesemente la sua avversione alle standardizzazioni operate dalla critica: «E' vero che gli Smithsonian nei loro primi lavori hanno usato calcestruzzo a vista; anche io l'ho usato in qualcuno dei miei edifici; e anche Van Eyck. E allora i cretini, che hanno sempre bisogno di classificare per risparmiarsi ogni sforzo critico hanno detto che quelli del Team X erano "brutalisti". Speravano così di averci tipologizzato»¹⁷.

O come si palesa in maniera emblematica nel "vissuto autoriale" di un architetto come Rem Koolhaas – uno dei personaggi più mediatici e mondani del mondo dell'architettura – costantemente impegnato a rifuggire dalle etichette che cercano di inquadrare la sua opera e soprattutto che associano la sua figura a quella di una celebrità¹⁸. Durante un'intervista afferma infatti «[...] l'architettura è una professione seria, ed è un lavoro di gruppo, e l'idea di 'star' proprio non c'entra niente. Fa parte di questa cultura della celebrità che ormai alligna ovunque. La parola archistar implica che l'architetto è uno stronzo interessato solo al proprio ego»¹⁹.

L'autorialismo dunque può essere considerato come una sorta di malattia cronica, lentamente progressiva della modernità. Questo malessere ha spinto nel tempo alla ricerca di "rimedi"

17 De Carlo G., Buncuga F., *Conversazioni su architettura e libertà*, Eleuthera, Milano, 2014, p. 134.

18 E' interessante constatare che come curatore della 14° Biennale di architettura Koolhaas abbia dichiarato esplicitamente la volontà di impostare la linea curatoriale lontano dal mondo dello star system: <http://espresso.repubblica.it/plus/articoli/2014/06/13/news/rem-koolhaas-la-mia-biennale-senza-archistar-1.169179>

19 il riferimento è all'intervista del 2018 di Michele Masneri a Rem Koolhaas in occasione della presentazione al maxxi di roma del suo volume "Elements of architecture". <https://www.ilfoglio.it/terrazzo/2018/12/02/news/la-noia-di-essere-rilevanti-incontro-con-koolhaas-227059/>

che hanno cercato di sabotare il ruolo del soggetto, o meglio di fingere che non ci fosse.

Per contrastare il dominio dell'autore a partire dal secolo scorso si è ricorso infatti ad alcuni espedienti volti a minare le basi della "scelta artistica", rendendola problematica: sono state adottate alcune *tattiche* di de-autorializzazione che hanno avuto lo scopo di liberare l'atto creativo dalla funzione dell'autore o almeno impedire al fruitore di presupporlo all'origine dell'opera.

Elusione della responsabilità del soggetto | *Effetto apocrifo*

Un primo tentativo de-autorializzante è quello che – facendo riferimento alle pratiche letterarie descritte da Benedetti – può essere definito come "effetto apocrifo".

Alcune delle modalità progettuali comunemente definite postmoderne, come il distacco ironico dell'autore dal proprio linguaggio, l'ostentazione di uno stile dichiaratamente inautentico attraverso l'utilizzo di citazioni e assemblaggi di pezzi presi in prestito da altri, possono essere meglio considerate se interpretate come un certo tipo di pratica de-autorializzante.

Questo approccio – "apocrifo" – può essere letto come un tentativo di ridurre al minimo ogni "valore differenziale" della poetica, neutralizzando l'idea stessa di un'intenzionalità artistica originale.

Muovendo le distanze dalla tabula-rasa riduttiva operata dal modernismo rispetto al contesto urbano esistente e alla storia, il rifiuto dell'intenzione autoriale alla base dell'approccio post-moderno si materializza da un lato nell'accettazione della banalità dell'ordinario e della sua glorificazione – attraverso una riutilizzazione in chiave ironica di elementi iconici di "immediata comunicabilità"²⁰– dall'altro "simulando scenograficamente i caratteri del classico e del vernacolare"²¹.

20 Charles Jencks definisce il postmodernismo come arte populista-pluralista, sottolineando il doppio registro delle architetture, che si rivolgono agli esperti ma sono aperte alla comprensione del vasto pubblico. Jencks C., *The language of post-modern architecture*, Rizzoli, New York, 1987.

21 Frampton K., *Storia dell'architettura moderna*, quarta edizione, Zanichelli, Bologna, 2018.

Nel suo libro *Complessità e contraddizioni nell'architettura*²², Robert Venturi contesta la pretesa dell'architetto moderno di ricercare sempre “forze che si sperano nuove e tecnologie che si sperano avanzate”²³, esortando invece all'utilizzo dei “fatti che già possiede” per organizzare in maniera inconsueta elementi stereotipati e familiari. L'invito alla modestia del fare architettonico si esprime per l'autore anche attraverso un distacco ironico che permette di riconoscere la vitalità e la complessità del paesaggio urbano, così come si presenta nel reale e non come proiezione di una visione autoriale.

In questo modo infatti Venturi esalta l'utilizzo di elementi “positivamente banali” e “volgari” come strumenti necessari per la pratica architettonica: «[...] la giustificazione principale per l'uso di elementi banali nell'ordine architettonico è la loro esistenza reale: sono ciò che abbiamo. Gli architetti possono lamentarsene o tentare di ignorarli, o anche tentare di abolirli, ma essi non se ne andranno[...] ho assunto un punto di vista limitato, lo ammetto, ma questo punto di vista limitato che gli architetti hanno teso a sminuire, è importante quanto quello visionario, che essi hanno teso a glorificare ma non hanno messo in atto»²⁴.

L'eccessiva valorizzazione delle scelte autoriali, avvertita come pietrificante per il processo creativo, appare qui smontata alla base perché viene compromesso in partenza il problema dell'autenticità. Elevando infatti a pari dignità forme barocche, rinascimentali, moderne ed espressioni architettoniche anonime, all'autore non resta che mettere insieme elementi e forme già date come in una sorta di inventario, ai cui pezzi è possibile attribuire un nuovo significato, magari in veste caricaturale, come avviene in maniera evidente nelle case Daisy e Hot dog di Stanley Tigerman.

La catalogazione diventa per questo un approccio fondamentale agli studi urbani, come dimostra l'indagine tassonomica condotta da Venturi, Scott Brown e Izenour su forme, segnali e simboli della famosa strip di Las Vegas, confluita poi nel celebre libro, dal titolo eloquente “*Learning from Las Vegas*”²⁵.

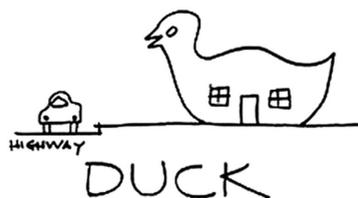
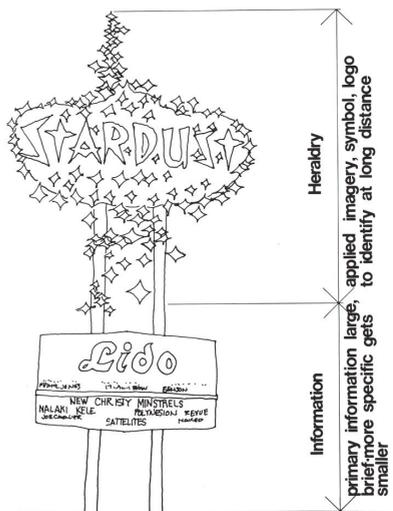
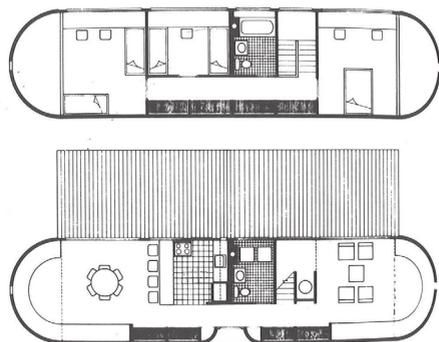
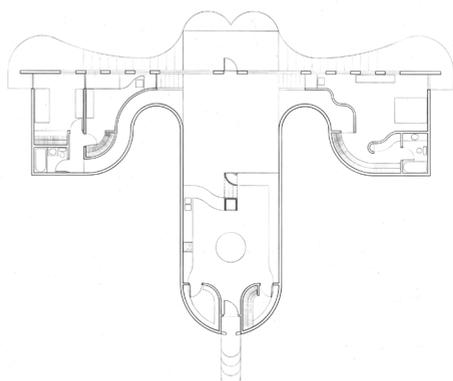
22 Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari, 1980.

23 Ivi, p. 54.

24 Ivi, p. 53.

25 Venturi R., Scott Brown D., Izenour S., *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*. Quodlibet, Macerata, 2010.

Questa riabilitazione del valore simbolico del gesto e della giustificazione di tutti i segni presenti nella società contemporanea rappresenta certamente una scossa dissacrante alla pretesa demiurgica autoriale, tuttavia a dispetto di quanto si intendeva mettere in discussione dell'approccio egemonico-visionario, «questa retorica, che avrebbe voluto paragonare le aree di parcheggio A&P ai tapis vert di Versailles, o vedere il Ceasar Palace di Las Vegas come l'equivalente moderno della Villa Adriana, è ideologia nella sua forma più pura»²⁶.



Dall'alto a sinistra:
Tigerman Stanley_
Daisy house e
Hot Dog house,
Porter, Indiana, USA,
(1977):

le case riprendono
rispettivamente la
forma dell'organo
genitale maschile e
di un panino.

Venturi, Scott
Brown, Izenour_
catalogazione degli
elementi della strip
di
Las Vegas (1972)

26 Frampton K., *Op. cit.*, p. 344.

La simulazione di caratteri scenografici ripresi da mondi diversi risulta palese in opere come Piazza d'Italia, realizzata nel 1981 da Charles Moore a New Orleans. Nato come memoriale per i cittadini italiani della città, la piazza è un tripudio di archi, campanili, colonnati, fontane, colori, ecc.. Qui tutto è concepito come un *pastiche* di elementi importati da altre epoche, da altri luoghi, da altre tradizioni: «mi ricordavo che gli ordini dell'architettura erano italiani, con un piccolo contributo greco [...] pensammo di aggiungere un "ordine gastronomico" che nelle nostre intenzioni doveva assomigliare alle salsicce appese nella vetrina di un negozio [...] c'erano ancora dei fondi disponibili, per cui pensammo di sbatterci contro un tempio per far capire che la nostra piazza cominciava proprio alle sue spalle»²⁷ si legge nelle parole dello stesso Moore.

Lo spazio per le scelte individuali appare quindi ridotto ad una scelta delle parti da giustapporre; il tutto, l'unità, non è più ottenibile se non attraverso una sommatoria delle parti.

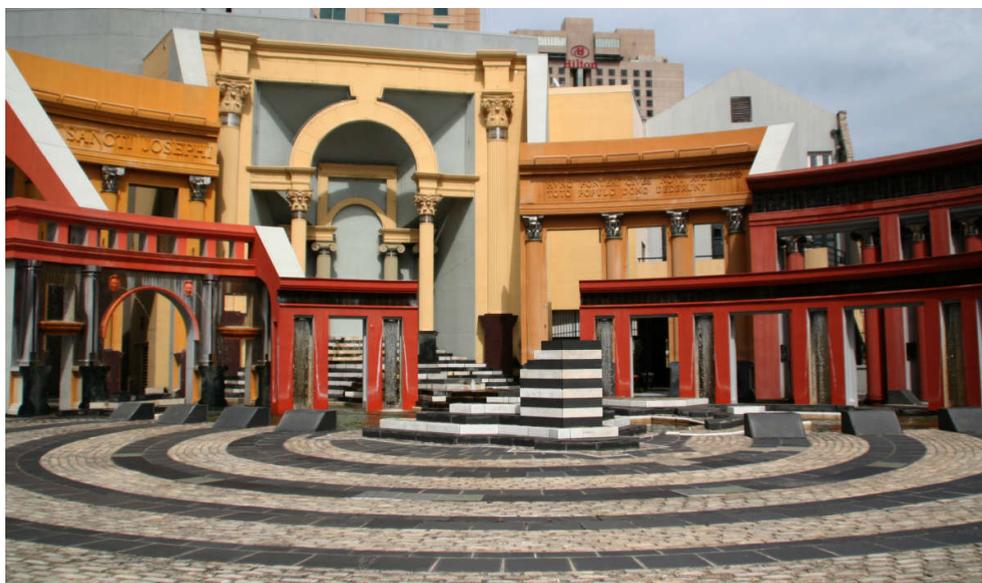
Analogamente avviene per la celebre *Strada Novissima* voluta da Paolo Portoghesi in occasione della prima biennale di architettura del 1980, dall'emblematico titolo *La presenza del passato e La fine del proibizionismo*. Si tratta di una strada lunga 70 metri, allestita alle corderie dell'arsenale di Venezia, su cui prospettavano una serie di facciate in scala 1:1 progettate da diversi architetti e team, invitati dal curatore a fornire una propria interpretazione del passato, restituendo nell'insieme l'immagine di un percorso urbano da attraversare.

Come nella piazza di New Orleans, anche in questo caso la storia – di cui si invoca “la presenza” – è interpretata come un immenso deposito in cui l'architetto può pescare a proprio piacimento, con ironia e una certa forma di distacco e de-responsabilizzazione rispetto alla costruzione. Non è un caso – come fa notare Frampton – che l'allestimento sia stato realizzato da scenografi dell'industria del cinema. Con *La*

²⁷ citato in Frampton K., *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 2007, p. 346.

fine del proibizionismo si intendeva contrastare le restrizioni funzionalistiche operate dal movimento moderno con la «riconsiderazione dell'architettura come processo estetico»²⁸, ma «riducendo la struttura della costruzione a pura parodia [...] (si tendeva) a minare la capacità della società di offrire continuità a una cultura significativa della forma costruita»²⁹. Con la volontà di distaccarsi dalla pretesa unificante dell'architetto visionario, il tentativo di de-autorializzazione si risolve nella pluralità dei linguaggi adottati costitutivamente all'interno della stessa opera, in modo tale da poter escludere che uno di questi sia quello autentico, cioè dell'autore. Inoltre *l'effetto apocrifo* rende problematica la questione dell'autenticità dall'interno perché, attingendo ad un vocabolario di forme e stili dati, moltiplica le scelte dell'autore fino a farne finte scelte, palesemente inautentiche.

Dall'alto:
 Facciate dell'allestimento *La strada Novissima*, voluto da Paolo Portoghesi e realizzato in occasione della prima Biennale di Architettura, Venezia (1980).
 In basso:
 Moore Charles, *Piazza d'Italia*, New Orleans (1981)



Il tema dell'autorialità e del ruolo del soggetto nei confronti della produzione artistica ha animato anche in maniera esplicita il dibattito culturale a partire dalla metà del Novecento e ha assunto un peso rilevante nella filosofia continentale (Blanchot, Derrida, Lacan, Kristeva ecc...) degli anni Sessanta, dando luogo ad una vera e propria battaglia nei confronti del soggetto³⁰.

In particolare, nel 1968 il semiologo francese Roland Barthes, pubblicando *La morte dell'autore*³¹, prova a dare l'ultimo colpo alla figura già agonizzante dell'autore mettendo in crisi il concetto stesso di soggettività sottesa all'opera d'arte: «È il linguaggio a parlare; non l'autore. Scrivere significa, attraverso una preventiva spersonalizzazione – che non va assolutamente confusa con l'oggettività castrante del romanzo realista – raggiungere quel punto in cui il solo linguaggio agisce nella performance “sua” non dell’io»³².

Per Barthes l'autore, inteso come “genio” creativo, è un'invenzione moderna, prodotto dalla società del razionalismo francese che scopre il “prestigio del singolo” e incarnazione ultima dell'ideologia capitalista. Egli individua come il concetto di autore si sia tirannicamente imposto nella cultura corrente nei manuali, nella trattatistica, negli articoli in cui la spiegazione di un'opera avviene principalmente sul versante di “chi” l'ha prodotta, come se questa fosse una confidenza personale. Con l'intento di sabotare le teorie legate all'idea di autore come garante di senso, sostituisce quindi al concetto di “autore” – inteso come persona fisica – quello di “scrittore”, cioè colui che scrive attingendo da quell'immenso dizionario che la scrittura rappresenta, divenendo in questo modo il tramite tra il linguaggio e il suo fruitore. Sulla stessa linea di Barthes, un anno dopo, il filosofo francese Michel Foucault individua come concetto filosofico fondamentale sotteso alla nozione di autore la “trandiscorsività”³³, la possibilità cioè

30 cfr. ad esempio Derrida J., *Della Grammatologia*, Jaka Book, Milano, 1998.

31 Barthes R., *La morte dell'autore* in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* trad. italiana di Bruno Bellotto, Einaudi editore, Torino, 1988.

32 *Ibidem*

33 Foucault M., *Scritti letterari*, trad. it. a cura di Cesare Milanese, Feltrinelli editore, Milano, 2004.

di formare discorsi in un continuo rimando di senso che attraversa quelli precedenti e quelli successivi alla vita singola dell'autore stesso, sia per analogia che per differenza: «In breve, si tratta di togliere al soggetto (o al suo sostituto) il suo ruolo di fondamento originario, e di analizzarlo come una funzione variabile e complessa del discorso»³⁴.

Per gli autori, dunque, il valore di un'opera sta non nella persona – fisica, artistica o giuridica – che la attua, ma nell'essere sostanziata da un "prima" e nel determinare interpretazioni in un "dopo". A differenza dell'"*effetto apocrifo*" in cui lo stile autoriale viene esibito ironicamente fino ad esplodere nelle sue contraddizioni, qui la strategia de-autorializzante si manifesta in maniera evidente nella volontà di neutralizzare completamente il ruolo dell'artefice, investendo piuttosto il fruitore dei significati di cui l'opera si compone. Barthes argomenta questo cambio di registro affermando che un'opera è fatta «di scritture molteplici, provenienti da culture diverse che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia o contestazione; esiste però un luogo in cui tale molteplicità si riunisce, e tale luogo non è l'autore, come finora si è affermato, bensì il lettore: il lettore è lo spazio in cui si iscrivono, senza che nessuna vada perduta tutte le citazioni di cui è fatta una scrittura[...]Prezzo della nascita del lettore non può che essere la morte dell'autore»³⁵. Anche in questo caso dunque nell'intento di rompere l'egemonia imperante dell'autore individuale, portavoce di un modo di progettare onnicomprensivo³⁶, l'unità dell'opera viene a delinarsi come semplice sommatoria delle parti. Questa però non si realizza più semplicemente attraverso una giustapposizione degli elementi eterogenei ma anche nella pluralità di delle interpretazioni o dei contributi che il fruitore impersonale raccoglie o fornisce. Questo rovesciamento del mito, l'attenzione non all'origine ma alla destinazione, ha comportato un ribaltamento anche nelle modalità di approccio al progetto considerato in molti

34 Ivi, p. 78.

35 Barthes R., op.cit, p. 4

36 Il filosofo tedesco K. F. E. Trahandorff nel 1827 coniò il termine *Gesamtkunstwerk*, ripreso poi da Walter Gropius per descrivere un'opera d'arte onnicomprensiva, totale, che rappresenta il grande miraggio culturale nel periodo compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e l'affermazione delle avanguardie storiche.

casi come “opera aperta”³⁷, come volontà cioè di accogliere il fruitore all’interno del processo di progettazione attraverso la pratica della partecipazione diretta o attraverso strumenti tecnologici in grado di definire un nuovo tipo di rapporto tra opera costruita e utente finale³⁸.

La domanda a cui a partire dagli anni ‘60 si cercava di rispondere era: «Perché non avere il coraggio, quando serve, di lasciare che le persone diano forma al proprio ambiente?»³⁹ Moltissime sono state le proposte nate da questa sollecitazione che si protraggono fino ai nostri giorni. Per quanto riguarda la partecipazione diretta, è il caso, ad esempio, delle famose unità residenziali realizzate a Iquique (in Cile) da Alejandro Aravena, con il progetto di edilizia popolare *Elemental*: una serie di abitazioni dal carattere austero concepite con la logica del sistema costruttivo aperto, che consente agli abitanti di occuparsi in prima persona del completamento delle proprie case e degli spazi del proprio quartiere⁴⁰.

La possibilità di utilizzare invece uno strumento tecnologico come mediatore tra autore e fruitore – ravvivato in tempi recenti con le possibilità offerte dalla rete – ha portato a postulare la nascita di un’architettura *open source*⁴¹, ovvero una modalità di approccio alla progettazione che, attraverso le licenze *creative commons*⁴², intende favorire processi di collaborazione trasversale tra gli utenti mediante l’utilizzo in rete di software di progettazione. All’architetto non spetta altro che il ruolo di orchestratore della molteplicità: «siamo di fronte ad una figura plurale, che potremmo chiamare *architetto*

37 Il concetto di opera aperta proviene dall’omonimo saggio di Umberto Eco del 1962, approfondito poi in “Il ruolo del lettore”, in *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

38 Basti pensare al sistema dei *Pattern language* promosso da Christopher Alexander, a quello *Support- Infill* di John Habraken, al *Flatwriter* di Yona Friedman ecc. Questo tema sarà oggetto di specifica trattazione nel capitolo successivo.

39 Price F., Banham R., Barker P., Hall P., *Non plan, An Experiment in Freedom*, in *New Society*, 338, marzo 1969.

40 cfr. Aravena A., Arteaga G., Cerda J., *Elemental*, Phaidon, Londra, 2018.

41 l’idea dell’utilizzo di uno spazio collaborativo attraverso le possibilità offerte da internet ha avuto luogo proprio in rete con la creazione di una pagina *wikipedia*: https://it.wikipedia.org/wiki/Architettura_Open_Source

cfr. Ratti C., *Architettura open source. Verso una progettazione aperta*, Einaudi, Torino, 2014.

42 Licenze che sostituiscono il diritto d’autore dando libero accesso alle informazioni progettuali.

corale»⁴³. Ci troviamo dunque di fronte ad un ulteriore tentativo di frammentazione che rende palese anche in questo caso la battaglia combattuta contro la grande unità di “uomo e opera” del moderno: il caso (il completamento delle case da parte degli abitanti) e i vincoli arbitrari (l’utilizzo di software in rete) appaiono quindi come un modo per aggirare – o meglio eludere – la responsabilità delle scelte che si suppongono alla base delle “intenzioni” autoriali.

Ciò che davvero si verifica nel Novecento non è pertanto – la liberatoria scomparsa dell’autore; entrambi i rimedi presuppongono infatti la persistenza di una pratica tutta rivolta all’autolegittimazione.

Le varie accezioni con cui il problema è stato affrontato hanno dato origine ad un dogma teorico con cui ancora oggi ci troviamo a fare i conti, secondo cui l’autore non rappresenta un termine di riferimento necessario all’opera. Tuttavia, al posto di una liberazione dagli stringenti vincoli individualisti e positivisticci, ogni ragione del fare architettura si concretizza nell’idea di architettura che si suppone abbia guidato l’autore. Il genio romantico non esiste più perché la genialità presuppone un approccio semi-consapevole, al suo posto si afferma invece il “soggetto” guidato da una pratica riflessiva di concettualizzazione. Questo significa che non basta rifiutarsi a parlare di autore, annullarlo, (frammentarlo) usare pseudonimi o anonimato perché è la nozione stessa di opera ad implicare quel riferimento all’autore di cui si pretende di fare a meno.



Aravena A.,
Elemental, Iquique,
Cile (2003)

43 Ratti C., *Op.cit.*, p.118

Capire e fare la cosa giusta, è difficile;
è una lotta che si presenta per ogni individuo e per ogni generazione.
L'ideologia della storia come processo morale cerca di farlo sembrare facile.
Jacob Levy

TRA RIGORE E PERTINENZA

La *razionalità tecnica* come modello di autorialità

L'autorialismo, come abbiamo visto, è una tendenza che si manifesta a partire dalla modernità ma è interessante constatare che – come pratica riflessiva di concettualizzazione (individualistica)– affonda le sue radici nell'egemonia intellettuale affermatasi con il Positivismo attecchendo sul modello della *razionalità tecnica*¹.

Nell'intento di rintracciare le origini dei principali rapporti tra ideologia e architettura, Manfredo Tafuri² individua negli autori del Quattrocento il germe delle trasformazioni nella concezione e nelle funzioni dell'attività artistica. Per Tafuri infatti Brunelleschi e Alberti incarnano l'accezione moderna di intellettuale perché, intervenendo in maniera autonoma sulla città – senza attendere dall'esterno nuovi programmi figurativi – promuovevano un nuovo modo di vedere e vivere il mondo. Attraverso di loro infatti l'arte non costituiva più solo un'attività *mechanica* ma diventava *liberalis*, intellettuale, ovvero uno strumento di controllo e indagine della realtà. Essa acquisiva le caratteristiche di una scienza basata su fondamenti teorici razionali, rintracciabili nell'invenzione della prospettiva. Questo nuovo codice visivo consentiva infatti di ridurre ad un'unità misurabile, secondo un'unica scala, la varietà della natura, e occupandosi delle relazioni delle cose fra loro – indipendentemente dalle loro qualità – consentiva di interpretare la realtà in maniera chiara attraverso un'analisi quantitativa e razionale. Anche il punto di vista privilegiato dell'inquadramento prospettico – nell'occhio dell'autore –

1 Schön D. A., *Il professionista riflessivo. Per una nuova epistemologia della pratica professionale*, edizioni Dedalo, Bari, 2010.

2 Tafuri M., *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma, 1980.

implica una posizione centrale dell'uomo come osservatore della realtà e simboleggia in qualche misura il dominio della razionalità sulla natura, e sul controllo dello spazio e del tempo. L'unificazione dello spazio – per cui ciascun elemento trova la sua collocazione – rappresenta una premessa all'agognata unificazione del mondo, testimoniata dalla nascita cartografia delle scoperte geografiche ecc..)

La stessa morte di Dio, proclamata dall'Umanesimo, può essere letta come un tentativo di investire l'uomo di quelle funzioni divine che si intendeva sottrarre a Dio.

La città ideale
(1470-90?);
immagine simbolo
del Rinascimento
che interpreta la
perfezione della
classicità "moderna"



E' tuttavia durante l'Illuminismo che Tafuri, rintraccia dei legami tra architettura, ideologia, e sviluppo capitalistico e la formazione quindi dell'architetto "come ideologo del sociale". E' in questo periodo che si attua cioè il primato dell'ideologia razionale quale strumento di controllo della società.

Per Tafuri, infatti, è l'affermarsi del sistema capitalistico che ha privato l'architettura della dimensione utopica per imbrigliarla nelle logiche della "prefigurazione ideologica", funzionale a mascherare le logiche del sistema borghese. I meccanismi di accumulazione capitalistica già esistenti, come lo sfruttamento del suolo e delle rendite agricole vengono mascherate da una concezione "naturalistica" della città; paragonando infatti l'intervento dell'uomo a quello degli eventi naturali si intendeva «persuadere sulla necessità oggettiva dei processi messi in moto dalla borghesia pre-rivoluzionaria; in un secondo momento consolidare e proteggere da ogni ulteriore trasformazione le conquiste acquisite. Dall'altro lato quel naturalismo svolge la propria funzione nell'assicurare all'attività artistica un ruolo ideologico in senso stretto»³.

³ Tafuri M., *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in «Contropiano Materiali marxisti», 1/1969, p. 34.

L'appello all'universalità della natura permetteva infatti di giustificare in chiave "oggettiva" il ricorso a nuovi valori della società pre-capitalista:

«Naturalismo urbano, inserimento del Pittoresco nella città e nell'architettura, valorizzazione del paesaggio nell'ideologia artistica tendono a negare la dicotomia, ormai palese, tra città e campagna: servono a persuadere che non esiste alcun salto tra valorizzazione della natura e valorizzazione della città, come macchina produttrice di nuove forme di accumulazione economica»⁴.

In questa "dialettica dell'illuminismo"⁵ l'architettura rinuncia al tradizionale ruolo simbolico per scoprire la propria vocazione scientifica, e diventare quindi uno strumento di equilibrio sociale. Ponendo il proprio operato su un terreno politico «gli architetti, devono assumersi il compito dell'invenzione continua di soluzioni avanzate, ai livelli più generalizzabili. Il ruolo dell'ideologia a tale scopo diviene determinante»⁶. L'architettura assume quindi le caratteristiche di un lavoro intellettuale che ha bisogno costantemente di rivoluzionare se stesso, servendosi del ruolo determinante giocato dall'ideologia, per stare al passo dell'incessante "rivoluzione" del mondo di produzione capitalistico. Il rapporto tra «rivoluzioni architettoniche» e «rivoluzioni capitalistiche» non è per Tafuri caratterizzato soltanto da influenza reciproca né tanto meno dal semplice rispecchiamento delle une nelle altre e viceversa. L'ideologia architettonica – riferita alle tecniche costruttive, alla relazione tra le forme e tra i volumi nella morfologia urbana, alle teorie della progettazione – non incarna solo il tentativo di "mistificazione della realtà e falsa coscienza" ma ricerca proprio all'interno delle trasformazioni dei rapporti di produzione i propri elementi costitutivi.

Donald Schön, con l'intento di approfondire le ragioni dello scollamento di alcune professioni dalla realtà – nel suo libro *Il professionista riflessivo*⁷ – rintraccia nelle radici del pensiero positivista le cause nella consueta separazione tra ricerca e

4 Tafuri M., *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*. Laterza, Roma, 1973, p.13

5 Adorno T. W., Horkheimer M., *Dialettica dell'illuminismo*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 2010.

6 Ivi p. 15.

7 Schön D. A., *op. cit.*, p. 58.

pratica nonchè i limiti dello sviluppo professionale basato sul modello della razionalità tecnica: «La razionalità tecnica è un'eredità del pensiero Positivista, la potente dottrina filosofica sviluppatasi nel diciannovesimo secolo come resoconto dei progressi della scienza e della tecnologia e come movimento sociale volto ad applicare le conquiste della scienza e della tecnologia al benessere del genere umano. La razionalità tecnica è l'epistemologia positivista della pratica»⁸.

Secondo questo modello – ancora *in auge* – l'attività professionale consiste nella soluzione di problemi attraverso l'applicazione nel reale di teorie e tecniche a carattere scientifico, in base ad una supposta gerarchia tra due livelli di conoscenza, che considera di status più elevato coloro che “creano una nuova teoria” rispetto a coloro che la applicano. La pratica professionale – così interpretata – si risolve nella scelta dei mezzi più appropriati per fini determinati teoricamente, in maniera analitica o empirica. «Le uniche asserzioni significative sul mondo erano quelle basate sull'osservazione empirica, e tutte le opinioni contrastanti sul mondo potevano essere risolte, in linea di principio, con riferimento a fatti osservabili. Le proposizioni che non fossero provabili né in modo analitico né in modo empirico non erano considerate affatto significative. Erano liquidate come espressioni emotive, poesia o semplice non senso»⁹.

Questa visione ha comportato di fatto il predominio della razionalità –con il famoso *cogito ergo sum* cartesiano¹⁰– come strumento di conoscenza e come filtro interpretativo attraverso cui guardare il mondo. Mediante la concezione scientifica si riteneva infatti che il progresso umano sarebbe stato raggiunto canalizzando le scoperte tecniche per il raggiungimento di obiettivi rilevanti dell'umanità. Attraverso la ricerca sistematica sarebbe stato dunque possibile pervenire a soluzioni strumentali da applicare nella pratica, per il miglioramento del mondo. Tracciando una differenza tra

8 *Ivi*, p. 61.

9 *Ivi*, p. 60.

10 «si considera Cartesio l'iniziatore della soggettività moderna. In realtà quando gli si attribuisce il gesto inaugurale della modernità, si ha in mente il *cogito* quale il luogo dell'evidenza incontrovertibile che fonda ogni sapere». Bodei R., *La vita delle cose*, Economica Laterza, Bari, 2011, p. 21.

professioni maggiori e minori Nathan Glazer¹¹ individua però come le scienze applicate debbano essere disciplinate da fini non ambigui e cioè debbano riconoscersi in un insieme di conoscenze di base rigorose e cioè definibili in base a quattro caratteristiche fondamentali: essere specialistiche, solidamente definite, sistematiche e standardizzate.

Mettendo in rilievo la fallacia di questo approccio esteso alle professioni tecniche¹² Schön sottolinea come nella realtà i problemi della pratica non si presentino come dei dati, ma nascano da situazioni incerte, confuse, dai confini poco netti, per cui spesso non è possibile definire una soluzione univoca e chiara attraverso conoscenze standardizzate. Giancarlo De Carlo – a questo proposito – mette in evidenza i limiti della pretesa scientificità tentata dal Movimento Moderno attraverso la pratica dello “zoning” urbano e della riduzione funzionale dell’edilizia abitativa. La sequenza empirica che considera di: analizzare i comportamenti che emergono nello svolgimento di una funzione, dedurne movimenti da catalogare, ridurre quelli considerati superflui per dimensionare esattamente lo spazio necessario, risulta una pratica “ingenua”¹³, restrittiva e troppo approssimativa per la tipizzazione dei comportamenti umani e per il confronto con la vita reale, che poco si presta ad essere congelata e ridotta in schemi a supporto di un’organizzazione “chiara” dello spazio. E’ proprio la totale fiducia in questo rigore logico ad essere messa in discussione: «Perché (la

11 Glazer N., *Schools of the minor professions*, Minerva, 1974.

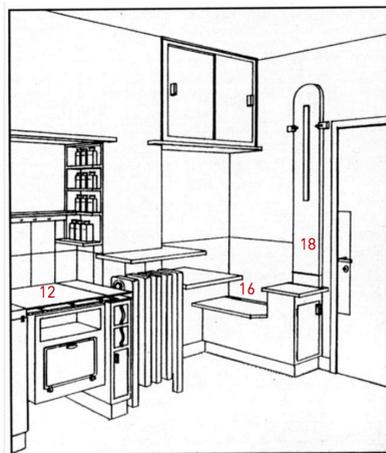
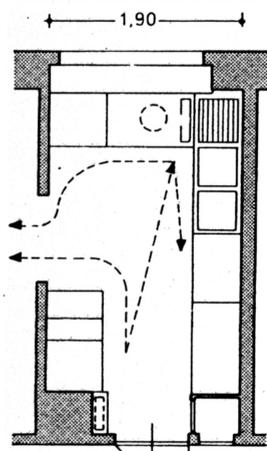
12 vari studiosi hanno messo in dubbio l’efficacia del metodo scientifico rispetto ad alcune questioni del mondo. (es. Popper, Lakatos, Russel, ecc... Quest’ultimo nel suo libro *L’impulso della scienza sulla società* affronta i pericoli legati alla strumentalizzazione a fini personali che la scienza potrebbe esercitare). Richard Bernstein ha scritto: “ è stato dimostrato in modo efficace che la concezione positivista delle scienze naturali e delle discipline formali e sovrasemplificata grossolanamente [...] vi è razionale consenso sull’inadeguatezza dell’originaria concezione positivista della scienza, della conoscenza e del significato” in Bernstein R.J., *La ristrutturazione della teoria sociale e politica*, Armando, Roma, 1980, p.207.

13 Anche Aldo Rossi critica il processo empirico alla base del funzionalismo e l’idea di considerare la città come insieme di elementi architettonici basati sulla funzione: «Qui si respinge appunto quest’ultima concezione del funzionalismo, dettata da un ingenuo empirismo, secondo cui le funzioni riassumono la forma e costituiscono univocamente il fatto urbano e l’architettura». Rossi A., *L’architettura della città*, Città studi edizioni, Torino, 1978, p. 36.

chiarezza) dovrebbe essere l'obiettivo di un'organizzazione urbana, che è un sistema di relazioni tra e individui e classi sociali, infinitamente intricato e complesso? Perché dovrebbe esserlo se tutto il sistema di relazioni tra gli uomini e l'ambiente fisico è oggi caratterizzato da profonde contraddizioni e da acuti conflitti?»¹⁴ Pur riconoscendo l'efficacia del metodo scientifico ai fini di un'indagine puramente tipologica, De Carlo sottolinea come lo studio non vada confuso con la sua applicazione strumentale nel reale, perché il sistema di valori per l'organizzazione dello spazio antropico difficilmente risulta inquadrabile in categorie astratte e livellanti, come quella dell' "uomo-tipo" (a-storico, a-sociale, a-conflittuale, ecc..)

La famosa cucina presentata al congresso CIAM di Francoforte (1929) mostra le contraddizioni presenti a monte della logica positivista. Esibita come emblema della modernità, dimensionata e attrezzata in modo che una persona possa cucinarvi una frittata con il minor numero di movimenti possibili, presenta un'organizzazione dello spazio basata sul presupposto che il rapporto tra persone e ambiente fisico sia lineare, chiaramente determinabile; ma per quale ragione stabilire in linea generale che il valore di uno spazio di preparazione del cibo stia nella rapidità con cui è possibile svolgere le cotture?

La cucina presentata in occasione del 2° CIAM a Francoforte nel 1929. La planimetria mostra la scansione dei movimenti minimi per la preparazione delle pietanze.



Risulta evidente dunque è che il modello della razionalità tecnica può essere preso in considerazione quando esiste

¹⁴ De Carlo G., *L'architettura della partecipazione*, Quodlibet Habitat, Macerata, 2013, p. 47.

“consenso sui fini”, ovvero quando gli obiettivi emergono in maniera chiara e determinata – come nel caso del diritto e della medicina secondo Glazer¹⁵ – ; in questo caso la pratica può presentarsi come un’attività strumentale, ma quando i confini sono contraddittori e instabili, è l’impostazione del problema che di per sé è problematica.

Nella pratica architettonica, essendo la maggior parte delle questioni da trattare fenomeni esclusi dalla conoscenza rigorosa “scientifica”, il professionista si trova ad operare in situazioni dubbie affrontando così quello che Schön chiama «dilemma tra “rigore e pertinenza”»¹⁶. Spesso accade infatti che le questioni di grande interesse tecnico siano considerate irrilevanti per la maggior parte dei non addetti ai lavori mentre ciò che la società reputa problematico è in larga misura considerato poco accattivante, o addirittura fastidioso, per i progettisti¹⁷. A questo punto c’è chi decide di rinunciare al rigore tecnico per confrontarsi con la realtà estrapolando da situazioni concrete stimoli professionali (*pertinenza*) e chi invece decide di rimanere sul piedistallo delle proprie consapevolezze modellando la situazione pratica per adeguarla al proprio sapere professionale (*rigore*).

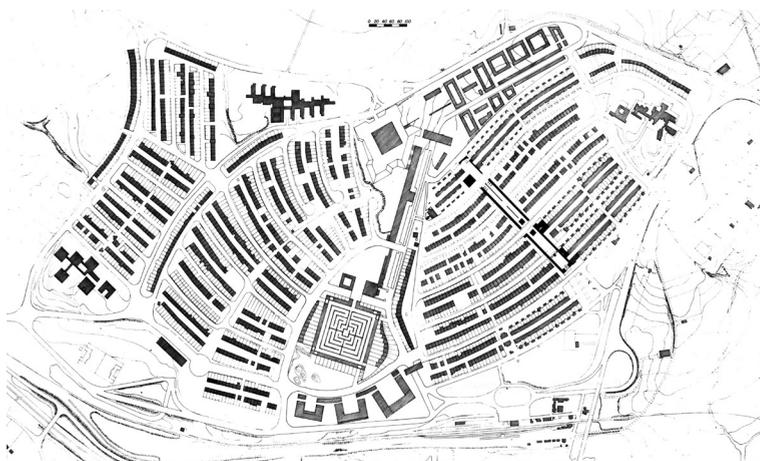
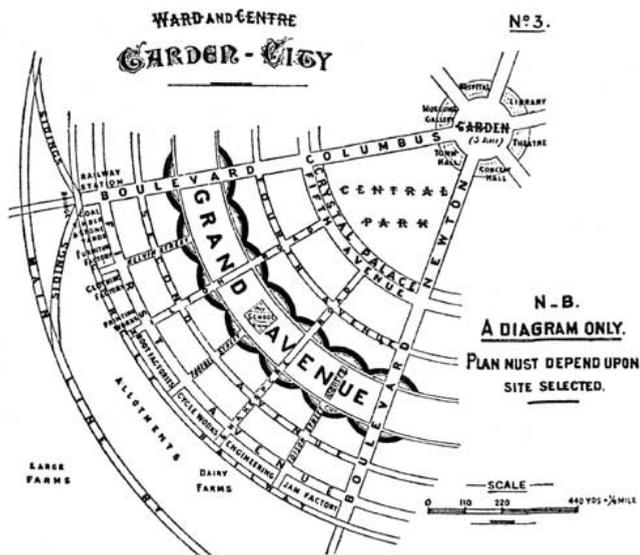
Questo secondo caso riguarda, ad esempio, la ricostruzione di Gibellina a seguito del violento terremoto del Belice del 1968. Qui il criterio di realizzazione applicato è stato di tipo estensivo, caratterizzato da un’architettura “distesa sul terreno”, costituita cioè da villette unifamiliari a due piani, basate sul *chiaro* modello urbano della città giardino di matrice anglosassone. La struttura urbana presenta una serie di case isolate con un piccolo spazio verde per ogni singola abitazione, e una forte gerarchia tra traffico veicolare e pedonale. Le piazze – solo tre su cinque costruite – sono messe a “sistema” secondo una sequenza prospettica, scandita dal disegno geometrico della pavimentazione ed enfatizzata dalla ripetizione di elementi, di

15 Glazer fa riferimento a due categorie professionali distinte: le maggiori, a cui corrispondono obiettivi chiaramente definiti e le minori, quelle dai contesti pratici mutevoli. Cfr. Glazer N., op.cit.

16 Schön D.A., op. cit. p.69.

17 Ad esempio: “E’ noto il caso del padiglione progettato da Fuksas a Porta Palazzo a Torino. Di fronte alla richiesta dei commercianti che le porte fossero scorrevoli per consentire la fruizione della folla che frequenta il mercato, l’architetto risponde che nulla deve turbare l’opera d’arte che lui ha concepito: le porte restano chiuse.”, cit. in La Cecla F., *Contro l’architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 24.

volta in volta differenti. Al centro della città il lungo portico doveva simulare una quinta teatrale regolare, pensata come sfondo alle opere degli artisti che avrebbe dovuto ospitare.



Dall'alto: schema della Garden City di Howard (1898); planimetria della nuova Gibellina; fotografia del "sistema delle piazze" - Gibellina(TP)



Nonostante l'uso *rigoroso* delle proprie competenze tecniche da parte dei progettisti, la nuova Gibellina è rimasta una città fantasma. Le strade sono risultate sovradimensionate per la popolazione, il cui lavoro era principalmente legato all'agricoltura, e le dimensioni stesse del paese – 10 volte più grande del precedente – hanno favorito il senso di straniamento negli abitanti, che a distanza di 29 anni dall'intervento non si riconoscono ancora nella propria cittadina¹⁸.

Il rigore logico di modelli urbanistici astratti ha quindi causato l'utilizzo di sistemi insediativi estranei alla cultura della zona, innescando, in questo caso, forti problemi di identità nella popolazione. Ciò che l'approccio del *rigore* mette in luce è che secondo il modello della *razionalità tecnica* le analisi e i presupposti teorici possono rivelarsi fallimentari nel riscontro con la pratica; oppure – in maniera peggiore – i dati e le questioni di cui tenere conto possono essere selezionate in base ai propri fini; alcuni problemi possono essere forzati in una direzione e le implicazioni riguardanti le possibili discrepanze con la realtà possono essere in alcuni casi rigettate, attribuendo le cause di eventuali fallimenti a questioni al di fuori del proprio ambito di responsabilità (es. la politica, le economie, le persone, l'incuria...).

Per questo, Schön mette in dubbio la pretesa dei professionisti di possedere competenze specifiche per questioni rilevanti dell'umanità ed evidenzia quanto attraverso il rigore della razionalità tecnica sia possibile invece manipolare le situazioni e veicolarle per conservare il proprio status di "esperto". Esistono infatti delle decisioni che avendo natura politica indirizzano, nella scelta tra i vari fini e le possibili azioni conseguenti, l'operato dei professionisti. Pensare il contrario è, secondo Schön, mistificare chiamando in causa motivazioni tecniche per ragioni che sono invece politiche. Gli obiettivi – divulgati anche mediaticamente – possono pertanto non essere quelli dichiarati a monte, ma il semplice risultato di un confronto con personalità gerarchicamente più alte.

Colin Ward, soffermandosi sul ruolo dell'architetto, riconosce il rischio che la presunta superiorità dell'esperienza tecnica sia

¹⁸ il parere degli abitanti di Gibellina a proposito della vita nella nuova città è riportata in alcune recenti interviste : <https://ifg.uniurb.it/static/sito-2015/static/lavori-fine-corso-2014/ferrara/piazze/index.html>

una modalità per ribadire e consolidare la propria posizione sociale. Scrive infatti: «gli architetti, nella loro grande maggioranza, non possono essere descritti come professionisti indipendenti e la pretesa che l'architetto detenga specifiche qualità di saggezza, discernimento e competenza, in quanto rappresenta il vertice nella gerarchia di un cantiere, poggia su presupposti tutti da verificare. Inoltre il passaggio della formazione dell'architetto dalle modalità dell'apprendistato e del praticantato ai corsi di laurea universitari è servito più a garantire uno *status* sociale che a trasmettere saperi professionali»¹⁹.

Questa concentrazione sul mantenimento del proprio ruolo può comportare, secondo De Carlo, non solo il rischio di svilire la pratica professionale ad un mero esercizio di reiterazione (a partire dal proprio dogma teorico) ma anche la possibilità di perdere di vista le ragioni prime del fare architettura e cioè le possibili ripercussioni del proprio agire sul resto della società. Per De Carlo «Tutto è cambiato nel mondo industrializzato quando la specializzazione è diventata non solo un mezzo per razionalizzare la produzione ma anche uno strumento di controllo sociale. Il ruolo dello specializzato è diventato non solo quello di concentrarsi sul suo campo di attività per compiere operazioni ben preordinate e generalmente ripetitive ma anche quello di non occuparsi delle motivazioni e delle conseguenze del suo operare»²⁰.

Il limite delle professioni specializzate di garantirsi una posizione di competenza per un proprio personale tornaconto è sottolineato anche da Ivan Illich che, cercando di ridimensionare la portata di conoscenze attribuite all'*expertise*, definisce la seconda metà del XX secolo "l'era delle professioni disabilitanti"²¹, riferendosi a coloro che appropriandosi di nozioni specialistiche, inculcano "bisogni" al fine di favorire interessi personali o di un élite di potere interessata a preservare il proprio dominio sul resto della società. Illich immagina infatti che il contemporaneo possa essere descritto

19 Ward C., *Architettura del dissenso. Forme e pratiche alternative dello spazio urbano*, a cura di Giacomo Borella, Eleuthera, Milano, 2016, p. 25-26.

20 De Carlo G., *L'architettura della partecipazione*, Quodlibet Habitat, Macerata, 2013, p. 53.

21 Illich I., *Esperti di troppo, il paradosso delle professioni disabilitanti*, Ericson, Trento, 2014,

come «un'epoca nella quale le persone avevano dei “problemi” (indotti), gli esperti avevano delle “soluzioni” e gli scienziati misuravano realtà sfuggenti quali le “abilità” e i “bisogni”»²². Sembra evidente che le “abilità e i bisogni” siano entità non generalizzabili, vaghe e pertanto non rigorosamente misurabili “scientificamente”. Non essendo chiaramente delineati gli obiettivi, la determinazione di criteri e categorie in base a cui identificare i problemi sono riportati al soggetto (l'autore nelle varie accezioni in cui il ruolo è stato declinato), che costruisce liberamente l'armamentario teorico attraverso cui giustificare le scelte progettuali. La garanzia del significato – incarnata nella figura autoriale – può essere poi amplificata dalle strategie di promozione mediatiche e dai processi divulgativi, che si servono della funzione ideologica come strumento per il mantenimento e la celebrazione del sistema architettonico. A proposito dell'anticipo di soluzioni progettuali, un caso paradigmatico è quello che ha riguardato la ristrutturazione del Fondaco dei Tedeschi a Venezia ad opera dello studio OMA. Koolhaas, dopo aver approfondito la tematica della congestione urbana attraverso lo *shopping*²³, alimentato le teorie sulla *bigness*²⁴, e inneggiato *al fuck the contest*²⁵ si trova a confrontarsi per la prima volta con il tema del riutilizzo dell'esistente, anticipando le proprie posizioni sul tema, nella mostra Cronocaos alla biennale di Venezia del 2010. Attingendo al proprio archivio, vengono ripresentati alcuni passati progetti dello studio nella prospettiva della *preservation*: un “nuovo” termine che si propone di condensare una “nuova” poetica attraverso cui interpretare il significato dei progetti dell'autore. Riferendo ad una teoria – la propria – le azioni progettuali, il soggetto diviene portatore di una gerarchia di valori – politici e sociali – che diventano il fine principale del proprio agire, mentre la “costruzione” tende ad essere sempre più una componente marginale del pensiero architettonico; il

22 Ivi, p. 27.

23 Lo shopping è ritenuto da Koolhaas l'ultima forma di attività pubblica rimanente. Il tema della congestione metropolitana e dei luoghi è stato affrontato in maniera globale in *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Electa, Milano, 2001.

24 «la *Bigness* non ha più bisogno della città: è in competizione con la città; rappresenta la città; si appropria della città; o ancora meglio, è la città» in Koolhaas R., *Junkspace*, Quodlibet, Macerata, 2006, p. 23.

25 Koolhaas R., *op.cit.* p. 15.

progetto assume piuttosto le caratteristiche di una narrazione e il ruolo dell'architetto è quello di "garante di senso"²⁶. A questo proposito risultano particolarmente chiare le parole di Luciano Semerani che riscontra – a partire dagli anni 60 in Italia – un progressivo allontanamento dalla pratica del mestiere e una dissolvenza della responsabilità dell'architetto. Così afferma infatti: «Come se al ribadire proprio degli anni Sessanta la necessità dell'architettura, l'importanza di un mestiere in senso alto e, quindi, la responsabilità dell'architettura nei confronti della costruzione della città, del territorio, nei confronti della "costruzione", fosse sopravvenuta una responsabilità di diverso tipo che riguarda piuttosto i modi di fare progetto, i problemi della rappresentazione. Insomma, la "costruzione" viene soppiantata dal progetto come modello come fatto eclatante e insostituibile. Alla costruzione, al piacere della costruzione subentra la responsabilità del non fare il mestiere dell'architetto, ma l'architetto, quasi si trattasse di interpretare una parte»²⁷. Su questa "messa in scena" del mondo dell'architettura insiste con parole ben più dure anche Massimo Scolari che in un articolo comparso su Casabella nel 1993²⁸, lamentando la marginalità della disciplina a causa del progressivo scollamento rispetto al sapere costruttivo, attribuisce ad una generazione di architetti italiani compresi tra gli anni '60 e '80 «[...] "vere e proprie forme di teatralizzazione dell'architettura". Cosa era se non questo il "teatro del mondo" voluto per felice intuizione di Paolo Portoghesi per la biennale di Venezia del 1980? Ma l'unico vero problema costruttivo, i pennacchi che avrebbero dovuto reggere il tamburo ottagonale del teatro era irrisolto nelle belle tavole disegnate da Aldo Rossi»²⁹. E continua attribuendo al prevalere della teoria sulla pratica del mestiere le ragioni del fallimento non solo del sapere progettuale ma anche della mercificazione della produzione intellettuale: «[...] E certo oggi non ci troveremmo, anche per l'architettura, in

26 Armando A. Durbiano G., *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*. Carrocci editore, Roma, 2017.

27 Semerani L., *Tavola rotonda. Lo stato dell'arte. Conversazioni con L. Semerani, A. R. Burelli, C. D'Amato, G. Fabbri, A. Monestiroli, P. Nicolini, F. Purini, F. Stella*, Venezia, Fondazione Masieri, 20 maggio 1988, in "Phalaris", n.3, luglio agosto 1989, pp 2-30.

28 Scolari M., *Una generazione senza nome*, in «Casabella» n. 606, 1993.

29 *Ivi*, p.45.

una posizione di rassegnata marginalità, nonostante il fiume di inutili monografie prepagate dagli studi professionali, sponsorizzate dalle banche e promosse dai partiti. Né avremmo dovuto assistere a quella trasformazione genetica che ha ridotto la pubblicitaria alla logica della pubblicità»³⁰.

Sembra interessante rilevare che è dunque nel ruolo della personale poetica³¹ che si realizza la pretesa scientificità, e constatare come questo comporti uno spostamento di senso del progetto, dalle effettive ricadute sul territorio all'autolegittimazione teorica dei suoi autori. Il prevalere di questo modello, che ha trovato nelle torri d'avorio accademiche ampio margine di diffusione³², ha determinato di fatto un allontanamento dell'architetto dalle effettive contingenze pratiche e ha avuto come conseguenza quella di demandare ad altre figure (geometri, ingegneri, ecc.) la risoluzione di problemi legati a specificità progettuali, riducendo la percezione del bisogno da parte delle comunità e relegando il suo ruolo ad una competenza da esibire solo in casi eccezionali e per fini specifici. Questa posizione di soggettività, il riferimento a sé stessi attraverso un a-priori ideologico per l'attribuzione di giudizi di valore, resa esplicita non solo attraverso lo sviluppo di teorie ben articolate ma anche sotto forma di slogan e manifesti, pone ad un rango superiore le interpretazioni dell'autore rispetto ad una questione del mondo. La possibilità di argomentare le proprie scelte mediante una posizione intellettuale ideologica (Es.: la bioarchitettura per il rapporto con l'ambiente, l'architettura open source per la condivisione sociale, l'architettura parametrica per l'utilizzo di strumenti tecnologici, ecc.), per quanto condivisibile questa possa apparire, riporta sempre al soggetto e alle proprie performances la capacità di legittimazione del progetto e ne sposta i parametri valutativi al di fuori degli ambiti strettamente architettonici.

30 *Ivi*, p.46.

31 cfr. paragrafo precedente.

32 L'approccio puramente teorico delle accademie permette di non essere smentiti sui fatti, quindi il confronto avviene sulle "intenzioni" e non sugli esiti. La categoria sintetica di "etiche dell'intenzione" è stata coniata da Giovanni Durbiano con riferimento ad atteggiamenti accademici, istituzionali, professionali, di alcuni architetti che si propongono di dare rappresentazione simbolica del mondo attraverso il proprio linguaggio architettonico. Cfr. Durbiano G., *Etiche dell'intenzione. Ideologie e linguaggi nell'architettura italiana*, Christian Marinotti editore, Milano, 2014.

Come affermano Durbiano e Armando «La prevalenza della funzione autoriale dell'architettura ha così contribuito non solo alla riduzione della considerazione della competenza dell'architetto al livello di semplice opinione, ma anche allo svuotamento del dibattito pubblico sulla trasformazione della città. Senza termini discutibili di merito, ognuna delle controversie mediatiche che sempre più di frequente coinvolgono lo spazio urbano finisce per ridurre la trasformazione di un dato luogo a mero schermo della proiezione della volontà dell'architetto e della sua firma: la Nuvola di Fuksas, la torre di Piano, l'Ara Pacis di Meyer ecc. Vale per chi sostiene un progetto, come vale per chi lo contesta: al merito si sostituisce la firma o lo slogan (ecomostri, colate di cemento, scempi edilizi ecc.) senza preoccuparsi di dare una misura esplicita e condivisa dei termini del contendere»³³.

In *Progetto e utopia*³⁴ Manfredo Tafuri preannunciava maniera apocalittica la “morte dell'architettura”; un monito provocatorio, che non solo dichiarava la crisi dei grandi ideali del moderno, ma anche lo svilimento della funzione ideologica, strumentalizzata per diventare una mera copertura ai disegni dello sviluppo capitalistico. Scagliandosi contro la pretesa che l'architetto contemporaneo possa oggi con la sua opera risolvere le immani contraddizioni e le insolubili questioni della società, invita a guardare oltre, affermando che «[...] ai mistificati tentativi di rivestire con panni ideologici l'architettura, preferiremo sempre la sincerità di chi ha il coraggio di parlare di quella silenziosa e inattuale purezza»³⁵. Da questo punto di vista dunque «l'idea dell'architetto creatore (un mito, ormai, che continuiamo a raccontarci o a sentir raccontare) verrebbe sgretolato dall'interno, non perché gli “archistar” siano “bravi” o “cattivi”, “simpatici” o “antipatici”, ma perché sono davvero una proiezione ideologica, funzionale a coprire un sistema che essi non interpretano ma che si limitano a usare e che li sfrutta a sua volta»³⁶.

33 Armando A., Durbiano G., *op.cit.*, p. 71.

34 Tafuri M., *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Milano, 2007.

35 *Ivi*, p.3.

36 Biraghi M., *Progetto di crisi: Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*. Christian Marinotti, Milano, 2003.

Published on GIZMO the 16st march 2015 <http://www.gizmoweb.org/2015/03/>

Bisognerebbe avere un prodotto che non sia semplicemente noi stessi.
Un'attrice dovrebbe contare sulle sue recite e sui suoi film,
una modella sulle sue fotografie,
uno scrittore sulle sue parole e un artista sui suoi quadri,
e così sapere sempre esattamente quanto si vale
e non fissarsi pensando che il prodotto siamo noi,
la nostra fama, la nostra aura.
A. Warhol

IL POTERE DELL'AUTORE

Il ruolo dell'ideologia nei rapporti tra architettura e potere

L'architettura rappresenta «l'insieme delle modifiche e delle alterazioni introdotte sulla superficie terrestre in vista delle necessità umane»¹. Agendo sulle trasformazioni dello spazio a differenti scale, essa ha dunque il potere di condizionare le nostre stesse esistenze, di determinare i cambiamenti nelle nostre città, in generale, dei luoghi in cui viviamo e quindi di influenzare in qualche modo anche il tipo di persona che saremo: ma in che misura rientra questa consapevolezza etica nell'agire degli architetti?

L'architettura non solo condiziona la realtà ma ne è da questa influenzata: «in linea teorica – e forzando un poco – si potrebbe arrivare a sostenere che il sapere relativo all'architettura di un determinato contesto spaziale e temporale corrisponde all'insieme di tutta la realtà sociale di quel dato contesto. Non esiste, infatti, un prodotto di realtà o un valore condiviso che non abbia una potenziale incidenza sull'architettura e il suo sapere. Più di altri saperi, più di quelli dotati di statuti chiusi e formalizzati, l'architettura può essere indefinitamente condizionata da aspetti da essa anche apparentemente molto lontani (una certa miscela di sabbia, calce e ferro apre la sperimentazione verso il movimento moderno, una narrazione sulla fine delle metanarrazioni inaugura la spregiudicatezza formale dell'architettura postmoderna, un sistema di computo vettoriale consente il calcolo strutturale delle linee fratte del decostruttivismo, un evento terroristico condiziona le frontiere simboliche degli edifici alti ecc.)»².

1 Morris W., *The Prospects of Architecture in Civilization*, conferenza alla London Institution, 10 Marzo 1881, cit. in Benevolo L., *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1981.

2 Durbiano G., Armando A., *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli*

A dispetto di questo radicamento al reale Maurizio Ferraris mette in guardia nei confronti dei fraintendimenti e delle deformazioni di ciò che definisce “l’attacco postmoderno alla realtà: *il realtismo*”³. Attingendo al vocabolario mediatico per esprimere la facilità con cui avviene la manipolazione delle opinioni pubbliche, l’autore cerca di fare luce sulla strategia messa in atto dal postmoderno secondo cui gli accadimenti non sono considerati in sé, ma in quanto frutto di opinioni soggettive: «non esistono fatti, ma solo interpretazioni»⁴.

La revoca all’autorità del reale – cioè l’immanenza di cose che esistono a prescindere dalle interpretazioni⁵– viene attuata secondo Ferraris attraverso tre meccanismi: “la giustapposizione”, ovvero la concomitanza con cui eventi affini vengono presentati congiuntamente, “la drammatizzazione”, cioè l’accentuazione drammatica di un evento reale e “la onirizzazione”, la quale giocando su una confusione tra reale e immaginario rende il mondo paragonabile ad una storia da raccontare, verosimile, immaginaria, e quindi disponibile ad essere interpretata.

La “fine dei grandi racconti”⁶, “la morte di Dio” segnano per il filosofo la ritirata del postmoderno dall’idea di progresso, determinando una sfiducia nei confronti della concretezza e un conseguente ripiegamento verso l’illusione, l’ironizzazione, e la sospensione di giudizio, di cui il populismo mediatico è ultimo

effetti, Carrocci Editore, Roma, 2017, p.43.

3 Ferraris M., *Manifesto del nuovo realismo*, Economica Laterza, Bari, 2017.

4 È interessante osservare che anche il soggetto che interpreta i fatti è riportato ad un livello immaginativo, per cui ogni cosa appare svuotata del suo significato tangibile, concreto: «contro il positivismo, che si ferma ai fenomeni: “ci sono soltanto fatti”, direi: no, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni. [...] ‘tutto è soggettivo’ dite voi; ma già questa cosa è un’interpretazione, il soggetto non è niente di dato, è solo qualcosa di aggiunto con l’immaginazione, qualcosa di interpretato dopo». Nietzsche F., *Frammenti postumi*, 1885-87, in *Opere complete*, vol.8/1 a cura di Colli G., Montanari M., Adelphi, Milano, 1990.

5 «È chiaro che per sapere che l’acqua è H₂O ho bisogno del linguaggio, di schemi e di categorie. Ma che l’acqua sia H₂O è del tutto indipendente da ogni mia conoscenza, tant’è che l’acqua è H₂O anche prima della nascita della chimica, e lo sarebbe se noi tutti scomparissimo dalla faccia della terra. Soprattutto per quanto riguarda l’esperienza non scientifica, l’acqua bagna e il fuoco scotta sia che io lo sappia sia che io non lo sappia, indipendentemente da linguaggi, schemi e categorie. A un certo punto c’è qualcosa che ci resiste. È quello che chiamo “inemendabilità”, il carattere saliente del reale». I Ferraris M., op.cit., p. 30.

6 Lyotard J-F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 1981.

testimone: «il mondo fuori non c'è, stiamo semplicemente sognando il nostro sogno, o addirittura un sogno sognato da altri, un sogno programmato e un po' scaduto»⁷. La reazione al dogmatismo illuminista si manifesta in una diffidenza verso l'oggettività e l'adesione quindi ad un sistema in cui ogni cosa può essere giustificata soggettivamente – attraverso una mediazione concettuale – assecondando l'idea che gli eventi siano di fatto subordinati alle loro spiegazioni.

Traendo origine da «una rivoluzione tolemaica, che aveva posto l'uomo al centro dell'universo, come fabbricante di mondi attraverso concetti [...] (il postmoderno) è stato l'esito di una svolta culturale che coincide in buona parte con la modernità, ossia il prevalere degli schemi concettuali sul mondo esterno. [...] noi non abbiamo mai a che fare con le cose in se stesse, ma sempre e piuttosto con i fenomeni mediati, distorti, impropri, dunque virgolettabili»⁸.

Gli avvenimenti sono offerti ad una intercessione, riportando di conseguenza al soggetto la determinazione dei fatti, che possono quindi essere raccontati solo in virtù di conoscenze già acquisite, rivelando in questo modo un cortocircuito tra l'essere e il sapere (“fallacia dell'essere-sapere”)⁹.

Ciò che preme rilevare della posizione definita da Ferraris – e che egli stesso ribadisce – non è l'appurare che esistano concetti attraverso cui filtrare la realtà, ma che questi siano resi necessari per spiegare qualunque tipo di esperienza. Alla luce di questa consapevolezza, appare evidente che la scienza e la conoscenza possano essere facilmente manipolate in relazione ad una lotta di interessi e che il sapere possa trasformarsi in uno strumento di dominio e una manifestazione della “volontà di potenza”¹⁰: «se non esiste il mondo esterno, se tra realtà e rappresentazione non c'è differenza, allora lo stato d'animo predominante diviene la malinconia, o meglio quella che potremmo definire come una sindrome bipolare che oscilla tra senso di onnipotenza e sentimento di vanità del tutto»¹¹. A questa bramosia “del tutto” sembra d'altronde affondare

7 Ferraris M, op. cit., p. 26.

8 *Ivi* p.11.

9 *Ivi* p.33.

10 cfr. Nietzsche F., *La volontà di potenza*, a cura di Brianese G., Mimesis, Milano, 2006.

11 Ferraris M, op. cit., p. 25.

le radici la visione “prometeica dell’architettura”¹² che si afferma a partire dalla modernità: «La visione della città come struttura sociale fondata sul progetto fu ereditata dai successivi movimenti radicali del Novecento, i quali operarono nella dimensione sociale, politica, economica, fino nei dettagli infinitesimali della cultura e dell’estetica. Fu l’apoteosi del *Gesamtkunstwerk* [...] il modernista solitario e visionario si trovò a progettare, per esempio, non solo gli edifici per uffici, ma anche le scrivanie degli impiegati, i loro mezzi di trasporto, le case, le sedie, i tavoli e persino i cucchiaini con cui mangiare. Dal cucchiaino alla città. Stava nascendo una nuova avvincente sfida per l’architetto: l’idea che tutto potesse essere progettato»¹³.

La coppia biunivoca interpretazione – progettazione, determinando il controllo sul reale può offrirsi facilmente al gioco degli interessi di potere. E la frantumazione delle forze in gioco (economiche, politiche, sociali), conseguente alla rivoluzione moderna si riflette nella moltiplicazione delle interpretazioni messe a disposizione dall’architettura. Il progetto diventa, letto in questa prospettiva, uno strumento di legittimazione autoriale e di narrazione del mondo.

Il rapporto che l’architettura tesse con il potere non è certamente nuovo, considerando che una costruzione ha la necessità di essere supportata economicamente e avallata socialmente. Basti pensare che molti dei capolavori divenuti patrimonio artistico nazionale non sarebbero esistiti senza grandi mecenati: i Borgia, i Medici, gli Sforza e i Papi ad esempio – indipendentemente dal tipo di potere esercitato – hanno offerto durante il Rinascimento l’opportunità a Leonardo, Michelangelo, Raffaello di esprimersi, creando opere dall’indiscusso valore.

Ciò su cui vale la pena quindi porre l’attenzione – ai fini dell’analisi sullo sviluppo dell’autorialità in architettura – non è quindi il legame con il potere in sé, ma che questo legame sia fondato su presupposti ideologici al di fuori dei parametri definiti dalla disciplina. Il progetto dunque esercita la sua

12 la definizione è coniata da Carlo Ratti, alludendo alla figura di architetto-eroe che a partire dal Novecento, avanzando le proprie visioni, si propone di “illuminare l’umanità con il fuoco degli dei”. Ratti C., *Architettura Open Source. Verso una progettazione aperta*, Einaudi, Torino, 2014.

13 *Ivi*, p.8.

forza seduttiva non tanto in base alla sua validità effettiva, ma in relazione alla prospettiva intellettuale che gli architetti forniscono al potere. Il progetto in questo modo risulta delegittimato in favore del processo.

Rafael Moneo sottolinea questa alterazione dell'interesse ontologico verso l'architettura, riscontrando come, in particolare, a partire dagli anni '80 la costruzione sia stata «[...] sostituita con una idea di architettura come realtà che consolida un processo mentale. E se si trasforma un processo mentale in realtà consolidata, l'espressione autonoma dell'edificio diviene meno importante dell'espressione della mente dell'architetto»¹⁴.

Anche Durbiano pone l'accento sul valore simbolico acquisito dall'architettura, stabilendo come la rifondazione dei termini architettonici sia stata determinata da almeno tre fattori: l'affrancamento dai «linguaggi convenzionalmente approvati»; la volontà di «costruire secondo l'occasione le proprie narrazioni e la propria legittimità d'azione»; la determinazione di un contesto operativo come «la città moderna (in cui) rinasceva come produttore di costruzioni culturali e produttore di rappresentazioni simboliche»¹⁵.

A proposito di questo slittamento di senso – tra valori convenzionalmente riconosciuti e valori simbolici interpretabili – risultano interessanti alcune considerazioni di Carla Benedetti¹⁶, che soffermandosi sul termine *poetica*, sottolinea come l'uso metastorico di alcune parole, non sia sempre aderente alla variazione dei significati che queste assumono nel corso dell'evoluzione storica. Mentre infatti in passato, il riferimento alla poetica di un artista permetteva certamente di riconoscere il valore differenziale del singolo ma in rapporto ad una generalità definita da un programma operativo comune e da un vocabolario consolidato, invece quello che accade a partire dalla modernità è che la poetica identifichi proprio il valore differenziale e individuale di ogni singola operazione. La poetica, in senso moderno, presuppone che ciascuno possa scegliere liberamente la propria modalità

14 Moneo R., *La solitudine degli edifici*, Umberto Allemandi Editore, Torino, 2004, p.151.

15 Durbiano G., *Etiche dell'intenzione. Ideologia e linguaggi nell'architettura italiana*, Christian Marinotti, Milano, 2014.

16 Benedetti C., op.cit.

espressiva, rendendo necessaria una mediazione, che si sovrappone alla godibilità immediata. «Le singole poetiche sostituiscono ciò che un tempo era la comune grammatica. Ed è questo a renderle indispensabili alla comunicazione artistica moderna. Qualsiasi opera moderna ripropone ogni volta la domanda: cos'è che fa di questo un'opera d'arte?»¹⁷.

Questo aspetto “differenziale” della poetica impostata sull'ideologia del singolo, trovando una corrispondenza nella frammentazione dei poteri, garantisce a ciascuno la possibilità di riconoscersi ed identificarsi in uno “stile” autoriale al pari di un *brand*¹⁸. Non sono casuali le sempre più frequenti joint venture tra aziende di moda e architetti di chiara riconoscibilità mediatica. In alcuni casi il riverberarsi dei



Prada Invites _
Rem Koolhaas e
gli accessori da lui
progettati per la
maison

due mondi comporta una totale fusione, come avviene con il progetto *Prada Invites*: un invito a collaborare lanciato dalla famosa casa di moda e rivolto ai creativi orbitanti nel raggio d'influenza della maison e cioè Ronan & Erwan Bouroullec, Konstantin Grcic, Herzog & de Meuron e Rem Koolhaas, per creare una propria collezione di capi speciali in nylon.

Se come ribadisce Deyan Sudijc da sempre l'architettura è stata utilizzata «come mezzo per sconfiggere la caducità della vita terrena e dare forma alla memoria e come riflesso della psicopatologia del potere [...] (*rappresentando*) un impulso

17 *Ivi*, p. 45.

18 Frampton fa notare che la “brandizzazione” degli studi di architettura KPF, HOK, NBBJ, BIG, OMA tende ad estendere le proprie mire fino ad assumere l'aura dei poteri di una *corporate*

primitivo a lasciare un segno della propria presenza prima di morire»¹⁹, in questo caso il compenetrarsi tra le due parti rischia di rendere l'architettura strumentale alla celebrazione di sé stessa. Sebbene il legame possa dissolversi nel temporaneo e nell'effimero, non cambiano i rapporti con le forze in gioco: potere – produzione – architettura. «A dispetto di una certa recente retorica che ipocritamente rintraccia nel dovere di servire la comunità lo scopo ultimo dell'architettura, in ogni cultura, per poter realizzare le proprie creazioni, gli architetti hanno dovuto stabilire un rapporto con i ricchi e i potenti»²⁰. L'intenzione autoriale ha quindi bisogno di forze per affermarsi e di strategie per stabilire legami. Senza voler esorcizzare questa componente costitutiva dell'architettura o cedere agli assolutismi per cui il potere «ha sempre ragione o ha sempre torto»²¹, identificare questi rapporti e riconoscerne la natura significa piuttosto rifuggire dalle mistificazioni e dalle proiezioni delle “false coscienze”²².

Con l'intento di definire un diverso approccio alla teoria del progetto architettonico fondata sugli effetti del “progetto” (oggetto) più che sulle intenzioni dell'”autore” (soggetto), in una recente ricerca Durbiano e Armando si sono occupati di classificare e mettere in luce la tipologia di legami che gli architetti intessono con il potere, evidenziando come, per garantire la costruzione, sia necessario avvalersi di una narrazione in cui sia possibile riconoscersi.

Mentre infatti l'architettura, come oggetto fisico, non ha bisogno di alcuna legittimazione, ma esiste nella realtà come manufatto muto, come materia priva di potere dialettico, è il progetto invece che essendo per sua natura una semplice pre-figurazione su carta – in attesa di eventuali conferme – deve ricorrere al sostegno di scenari e visioni – talvolta anche forzate – che hanno necessità di essere avallate per diventare concrete.

Per gli autori l'approccio al potere consta di due differenti posizioni, che nella loro diversità hanno in comune il

19 Sudijc D. *Architettura e potere. Come i ricchi e i potenti hanno dato forma al mondo*, Laterza, Bari, 2012 p.217.

20 *Ivi.* p.13.

21 cfr. Ferraris M., op. cit.

22 Tafuri M., *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Milano, 2007.

riferimento ad un assunto ideologico che viene posto come valore a-priori del progetto e poi tradotto in segno per diventare oggetto di uno scambio sociale.

La prima posizione – più stereotipata – è quella riconosciuta nell’archetipo di “architetto del principe”. Come la definizione stessa suggerisce, si manifesta attraverso «una rappresentazione del progettista che implica una relazione con il potere di tipo individuale e autoritativo: il potere è da sedurre attraverso i giochi linguistici di cui si è capaci»²³. Ciò che avviene in questo tipo di legame è un’identificazione reciproca tra l’architetto e il committente: il progetto rappresenta il contenitore in cui convergono le intenzioni dell’autore – il progettista con la sua gerarchia di valori rappresentati figurativamente – e le proiezioni ideologiche del *principe*, enunciate verbalmente. Il tipo di rapporto è diretto, basato sulla rispettiva fiducia personale ed è reso esplicito attraverso due atteggiamenti: sia tramite la “seduzione” che l’architetto esercita sul committente – grazie al potere dialettico che punta sull’esclusività del progetto – sia nella subordinazione del progettista alle istanze ideologiche del potere.

Quest’ultimo caso risulta evidente all’interno dei noti rapporti intercorsi tra architettura e regimi dittatoriali, che spesso hanno esercitato la propria forza impositiva per assoggettare le arti ai propri assunti ideologici. Celebre esempio è quello di Albert Speer, conosciuto anche come “architetto del diavolo” per i suoi stretti legami con Adolf Hitler e il regime nazional-socialista.



Adolf Hitler e
l’architetto
Albert Speer

23 Durbiano G., Armando A., *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*, Carrocci Editore, Roma, 2017, p. 75.

Non è un caso che l'architetto fosse una delle poche persone di fiducia del dittatore, per cui nutriva amicizia e ammirazione. I sogni visionari della nuova Berlino diventavano, attraverso l'esperienza tecnica e il lavoro sinergico di Speer con il terzo Reich, possibilità concrete di trasformazione dell'ambiente costruito e quindi di celebrazione dell'ideologia megalomane del Fuhrer.

La relazione tra architettura e regimi totalitari risulta particolarmente feconda²⁴ data la chiarezza di visione politica e quindi di possibilità figurative coerenti offerte dall'architettura (progetto), ma il legame con il potere incarnato dal "principe" non si esaurisce unicamente nell'identificazione con questa tipologia di leadership. Sudijc, nel suo famoso libro *Architettura e potere*²⁵ traccia con chiarezza i rapporti che intercorrono tra la costruzione di un edificio e gli scopi sottesi dei vari regimi politici. L'architettura rappresenta infatti un importante veicolo di identità nazionale anche per i poteri riformatori. In un famoso discorso al parlamento Churchill sostenne: «noi diamo forma agli edifici e gli edifici danno forma a noi»²⁶. Un'affermazione che sottolinea come l'architettura sia intrinsecamente collegata alla società e come questa consapevolezza sia stata –programmaticamente – alla base delle scelte politiche per un ridisegno sociale.

Molte delle colonie inglesi in India e africa (o olandesi in Indonesia), ad esempio, si sono servite dell'architettura "in stile nazionale" sia per affermare e perpetuare la propria identità, sia per confortare i coloni nostalgici di nuove possibilità di vita, pur lontane dai propri luoghi natali, garantendo così stabilità ai territori appena conquistati.

Altri leader politici, si sono invece affidati ad architetti per offrire un contrappunto alla vecchia immagine di una nazione e segnare un cambio di registro nei confronti dei predecessori. Il soldato e statista Atatürk, ad esempio, dopo la deposizione

24 Molti altri architetti hanno subito il fascino della dittatura e viceversa. Anche Mussolini e Stalin videro nell'architettura un grande strumento di propaganda politica. Celebri sono i rapporti del primo con l'architetto Marcello Piacentini, Giuseppe Terragni e Giuseppe Pagano e del secondo con Boris Iofan. In tempi più recenti è conosciuto il rapporto tra Zaha Hadid e il tiranno dell'Azerbaijan Heydar Aliyev.

25 Sudijc D., Op. cit.

26 *Ivi*, p. 143.

dell'ultimo sultano ottomano, decise di spostare la capitale della Turchia da Costantinopoli (Istanbul) ad Ankara – una piccola cittadina dai forti caratteri turchi –, e di servirsi dell'opportunità offerta dagli strumenti urbanistici di matrice occidentale, come la città giardino, per proclamare l'idea progressista della nuova repubblica e una nuova idea di sviluppo. Stabilendo strette relazioni con Clemens Holzmeister – nominato architetto di Stato – utilizzò l'architettura per definire la sua idea del moderno stato Turco, un paese basato sulla propria storia attraverso la ricerca culturale nazionale ma proiettato nella modernità attraverso l'adozione di uno stile sobrio e ricercato. Il modello di Atatürk – combinando storia e sviluppo per forgiare l'immagine della nazione – è stato poi ripreso anche da Saddam Hussein per l'Iraq e dalla famiglia Marcos per le Filippine.

City hall di Cape Town in Africa. Costruito in stile edoardiano, gran parte dei materiali da costruzione sono stati importati dall'europa



L'architettura esercita il suo potere seduttivo anche sui vertici del mondo imprenditoriale; un rapporto – quello tra architettura, potere economico, potere politico – reso evidente anche dal fatto che molti Paesi abbiano adottato l'immagine di un architetto per le proprie banconote, come simbolo di identità nazionale; Plečnik compare sulle banconote slovene, Le Corbusier su quelle svizzere, Aalto compariva su quelle finlandesi, Wagner su quelle austriache, ecc...). Anche in questo caso il legame con il potere passa attraverso un'identificazione individuale: un esempio è rappresentato dal rapporto – durato circa 25 anni – tra il magnate della Fiat Gianni Agnelli e l'architetto Renzo Piano. Qui il riconoscimento in uno stile autoriale, più che nel “marchio” architettonico ricorrente avviene piuttosto

tramite un riscontro nelle modalità di affrontare la ricerca, basata su eleganza e sofisticatezza tecnica, apertura ai nuovi metodi di produzione e utilizzo di materiali performanti; un'immagine che ben si adegua alla rappresentazione dello spirito aziendale. Pur rifuggendo dal monumentalismo, in favore di un'apertura verso i problemi del quotidiano, con l'intervento sul Lingotto – l'ex fabbrica automobilista riconvertita in pinacoteca – l'architetto inaugura di fatto un vero e proprio “mausoleo” della famiglia, dove la salma del patriarca fiat è stata portata prima della sepoltura, come nella migliore tradizione architettonica mecenatica.

Cercando di codificare le regole attraverso cui si attua “lo spettacolo dell'architettura”²⁷ Gabriella lo Ricco e Silvia Micheli sottolineano invece il ruolo dei “promoter” culturali in rapporto allo sviluppo autoriale in architettura.

Una posizione privilegiata occupa, a questo proposito, la fondazione Guggenheim che con i suoi musei sparsi per il mondo controlla fenomeni in grado di decidere tendenze artistiche globali²⁸, incarnando perfettamente il potere della cultura nell'economia mondiale: «Il Guggenheim non è, del resto non lo è mai stato, un semplice museo. Esso è una vera e propria azienda produttrice di cultura [...] il tutto sotto la direzione di un *masterdirector* stratega dell'economia culturale»²⁹.

Associando la propria immagine a stelle del firmamento architettonico, la strategia dei direttori si è incentrata sull'utilizzo dell'architettura come icona per rendere visibile al mondo il museo e le sue collezioni: «l'architettura dovrebbe essere “il pezzo” più pregiato delle nuove collezioni con l'obiettivo di ripetere i risultati raggiunti con l'edificio di Frank Lloyd Wright»³⁰.

27 Coniando il neologismo dell'“archistar” – che tanta fortuna ha avuto nel dibattito internazionale – le due autrici fanno il punto sulla trasformazione della cultura dell'immagine e del progressivo coinvolgimento degli architetti nel mondo lobbistico del cosiddetto *star system*. Questa nuova figura nasce dall'apertura dell'architettura al nuovo mercato globale con l'inevitabile asservimento alle regole del marketing, della moda e dello spettacolo. Lo Ricco G., Micheli S., *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*©, Bruno Mondadori, Milano, 2003

28 Il Guggenheim ad esempio è stato il primo museo ad ospitare anche collezioni di moda e di motociclette.

29 Lo Ricco G., Micheli S., *op. cit.*, p. 179.

30 Rocca A., *Dalla spirale alla rete*, in «Lotus», 85, 1995.

Le architetture scultoree e visionarie di Ghery hanno per questo catturato l'interesse del direttore Krens, che puntando sull'effetto stupore e sulla riconoscibilità³¹ del "marchio autoriale" ha accostato sempre più frequentemente l'immagine del museo a quello dell'architetto americano: «Ghery ha assicurato successo al Guggenheim e il Guggenheim ha assicurato successo a Ghery in un rapporto a doppio senso in cui risulta difficile individuare le precedenze»³².

La serie di architetti che ha coltivato rapporti con *uno o più principi* è molto lunga³³ e pur nelle diverse accezioni in cui si è sviluppato, ciò che emerge è che il complesso edilizio diventa «il mezzo con cui l'egotismo degli individui si esprime nella forma più pura»³⁴: per gli architetti in quanto veicolo per arrivare alla costruzione e per i leader (politici, economici, culturali, ecc...) come esibizione della propria egemonia (di qualsiasi colore politico sia, a qualsiasi tipologia corrisponda). Attraverso l'analisi dei rapporti tra architettura e potere è possibile rilevare – come ribadisce Sudjic – quanto il carattere etico dell'architettura possa essere spesso eclissato dal desiderio degli architetti di vedere realizzata la propria opera, che alimenta una mania di onnipotenza e così la spirale di reciproca dipendenza con l'establishment: «che lo volessero o no, a un certo punto della loro carriera pochi architetti affermati hanno potuto evitare di costruire edifici correlati a qualche valenza politica e, a loro volta, la maggior parte dei leader politici usa gli architetti per i loro scopi»³⁵.

Al di là degli esiti formali, di quale sia il legame con un *principe* e dei successi o insuccessi delle singole architetture, ciò che preme rilevare di quest'approccio è il presupposto

31 la riconoscibilità del museo Guggenheim di Bilbao è testimoniata dal fatto che varie aziende lo hanno adottato come sfondo delle proprie campagne promozionali (es omnitel, audi, ...)

32 Lo Ricco G., Micheli S., *op. cit.* p. 181.

33 Anche Le corbusier e Mies van Der Rohe hanno dimostrato di essere disposti ad allearsi con qualunque regime pur di ottenere un incarico. Differenti aziende nel campo della moda e del design hanno stabilito legami diretti con figure di spicco del mondo dell'architettura (es.: Armani/Toyo Ito, Dior/ Sejima, Prada/Herzog e de Meuron, Koolhaas ecc..)

La breve disamina ha qui lo scopo di identificare le corrispondenze alle diverse tipologie di potere più che offrire un quadro esaustivo dei rapporti intercorsi tra architetti e potenti.

34 Sudjic D. *op. cit.*.

35 *Ivi*, p. 13

su cui è basato; e cioè che l'architettura sia in grado di essere "portatrice di senso", ovvero veicolo di un significato preordinato all'architettura stessa, che la svincola da presupposti ontologici. In questa modalità di azione «il progetto è la traduzione figurale di un pensiero già compiuto altrove»³⁶, per cui tutto ciò che si frappone (*pertinenza*³⁷) tra l'idea e la sua esecuzione può essere vissuto come un ostacolo, e nella estrema individualizzazione del rapporto si rischia di perdere i legami con la società e con le aspettative di cui il progetto è investito. Casi emblematici possono essere rappresentati da alcuni dei più discussi interventi di trasformazione urbana, come la Nuvola progettata da Massimiliano e Doriana Fuksas a Roma, oggetto di accese polemiche per le varie problematiche insorte durante la fase realizzativa (costi raddoppiati, ritardi, ingombro della sede stradale, ecc.), il ponte di Calatrava a Venezia di recente interessato da lavori di trasformazione³⁸ per risolvere l'annosa questione della pavimentazione in vetro, troppo scivolosa per effetto dell'umidità lagunare, o la Disney Concert Hall di Ghery³⁹, i cui pannelli di acciaio inossidabile della facciata hanno determinato condizioni termiche e luminose molto critiche per gli edifici del vicinato.

Da sinistra:
Guggenheim di Bilbao (1997)
e progetto per il Guggenheim di Abu Dhabi, che si prevede di completare entro il 2022.
Entrambi ad opera di Frank O. Ghery



La seconda tipologia di rapporto con il potere è meno facilmente identificabile, perché non basata su un legame diretto, ma ramificato, ed è descritta da Durbiano e Armando secondo l'archetipo dell' "architetto garante"; così definito perché «il progettista in questo caso, grazie alle proprie indiscusse

36 Durbiano G., Armando A., Op. cit., p. 85.

37 Shon D.A., cfr. paragrafo precedente

38 https://www.ilmessaggero.it/italia/venezia_via_le_lastre_di_vetro_il_ponte_di_calatrava_sara_di_pietra-4284406.html

39 cfr. Silber J., *Architetture dell'assurdo. Come il genio ha tradito un'arte a servizio della comunità*, Lindau, Torino, 2009.

competenze, è il garante della stabilità di un equilibrio tra valori (anche differenti) tradotti in forme»⁴⁰.

La descrizione di questa tipologia pervasiva di potere è indicata dal filosofo Michel Foucault in *Sorvegliare e Punire*⁴¹, in cui attraverso l'architettura del Panopticon, sottolinea come nel contemporaneo il potere non sia più calato nella società dall'alto ma permeato all'interno, tramite relazioni multiple e l'invisibilità del controllo.

Al contrario di quanto avviene nel rapporto – privilegiato – con il principe, basato sulla seduzione individuale, qui il ruolo dell'architetto è piuttosto quello di un intermediario che utilizza la propria competenza tecnica (*expertise*⁴²) per garantire stabilità e accordo tra i diversi poteri in gioco. Questa posizione, che si afferma con la frammentazione dei poteri, consiste nel fare leva su una questione problematica del mondo, e proporsi come risolutore, utilizzando la propria dialettica per argomentare soluzioni progettuali che servano da accordo tra le parti (comuni, regioni, enti di controllo, associazioni, ecc..).

Come preconizzato da Hans Hollein nella sesta biennale di architettura di Venezia l'architetto diventa dunque un "sismografo"⁴³, il cui compito è quello di registrare le variazioni della società per proporre possibili scenari e trasformazioni "visionarie". Egli diventa in quest'ottica «l'interprete del futuro, cerca di comprendere cosa accadrà domani»⁴⁴, spiega Hollein.

Al progettista, in questo caso, non spetta il compito di assecondare le istanze ideologiche individuali o identificarsi nella figura di un "principe", ma piuttosto cogliere una domanda collettiva diffusa – sottesa a questioni immanenti della società – e proporla come chiave interpretativa delle proprie proposte progettuali e figurative. Il ventaglio di temi da cui attingere come veicolo del progetto è ampio e attiene alla frammentazione delle problematiche sociali in gioco;

40 Durbiano G., Armando A., op.cit. p. 83.

41 Foucault M., *Sorvegliare e Punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Roma, 2005.

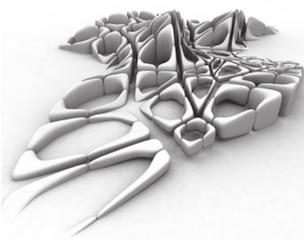
42 Shon D.A., op.cit. cfr. paragrafo precedente.

43 Aa. Vv., *Sensori del futuro. L'architetto come sismografo. Biennale di Venezia. 6/a Mostra internazionale di architettura* (Venezia, 1996) Electa mondadori, Milano, 1996.

44 *Ivi*.

l'ecosostenibilità, il progresso tecnologico, le emergenze sociali, la globalizzazione le varie declinazioni che da queste derivano.

Il progetto del gruppo BIG "Oceanix City", ad esempio, si fa carico del problema dell'erosione costiera e della conseguente distruzione di case e infrastrutture per proporre una città interamente sviluppata nell'oceano, presentata come "progetto visionario per la prima comunità galleggiante sostenibile e resiliente, pensata per 10000 residenti"⁴⁵. Analogamente e contemporaneamente, il progresso tecnico e le potenzialità offerte dai recenti programmi di modellazione computerizzata – accolti come un vero e proprio stile nascente – sono presentati come chiave risolutiva per la capacità di gestire le complessità e la possibilità di risolvere problemi a più scale: «Il *parametricismo* è il nuovo grande stile dopo il modernismo. Il nuovo stile rivendica rilevanza su tutte le scale, dall'architettura e l'interior design alla progettazione urbana su larga scala»⁴⁶.



Da sinistra:
trasformazioni
urbane secondo il
"Parametricismo";
progetto *Oceanix
City*, BIG (2019)

Anche il ruolo sociale rischia di cadere nelle trappole della troppo facile demagogia travestendosi di panni pedagogici/sociologici. Investendo di apparati ideologici le tensioni sociali, si rischia di assistere a quello che La Cecla ha definito "estetizzazione della catastrofe"⁴⁷, riferendosi alla "messa in mostra" della miseria del mondo per un tornaconto personale degli architetti; come avviene nel caso di koolhaas e della kermesse *Mutations*, in cui commentando gli smantellamenti degli slums di Lagos (Nigeria) l'architetto «forniva in chiave di *advertising*, nella scia di S,M,L, XL e di Shopping, i significati da conferire al nuovo sconquasso del mondo, le letture estetiche

45 La descrizione è tratta dal sito dello studio: <https://big.dk/#projects-sfc>

46 Schumacker P., *Parametricism: A new global style for architecture and urban design*

Architectural Design, 2009, p.15.

47 La Cecla F., *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 31

e glamour con cui leggerne le ingiustizie e la miseria»⁴⁸.

In questa prospettiva l'approccio al potere non si discosta molto da quello del *principe* perché, sebbene l'argomentazione narrativa sia finalizzata ad un accordo tra più parti in causa, anche in questo caso il valore del progetto consiste nel considerare a monte un assunto ideologico che prescinde dall'esito formale delle soluzioni progettuali ma che tuttavia è la chiave per giustificarle.

Avvalendosi delle proprie capacità retoriche, il compito dell'architetto è – sia nell'accezione del “garante” che in quella del “principe” – quello di tradurre in maniera più aderente possibile il repertorio di valori presentati, nell'immagine progettuale finale. Per cui in entrambi i casi, alla “pertinenza” dei problemi contingenti viene anteposto il “rigore” della traduzione dei criteri preordinati a monte e garantiti dalla competenza tecnica.

Ricercando l'immediatezza comunicativa ed evitando la contaminazione con il mondo esterno si consuma – come registra Moneo⁴⁹ – il dramma latente dello scollamento degli edifici dalla realtà, e quindi il conseguente indebolimento della figura dell'architetto per il resto della società.

Immagine della
baraccopoli di Lagos
tratta dal Docu-
film “Lagos” di Rem
Koolhaas (2008)



48 *Ivi* p. 32.

49 Moneo R., op. cit.

parte II
ANONIMIA

Grande responsabilità avere un nome, ma notevole anche non averlo.
E. N. Rogers

ANONIMIA: LA VITA DELL'INFORME



Man Ray, *Antonimies*
(1930)

L'utilizzo del termine “anonimo” fa generalmente riferimento a due significati: letteralmente indica il “senza nome, l'ignoto”, ma è comunemente usato anche nell'accezione di “banale, senza personalità, insignificante”.

Abitualmente considerato in senso denigratorio, in architettura qualifica una produzione edilizia, che prescindendo da pianificazioni e questioni normative, è caratterizzata da logiche insediative “informali”, legate cioè ad espressioni popolari, e antitetica quindi a quella ufficiale “colta”, “formale” rappresentazione di un disegno autoriale.

Al di là delle accezioni di cui comunemente i vocaboli sono investiti risulta interessante indagare all'interno dei loro usi, come suggerisce George Bataille, che invita a guardare oltre la terminologia del linguaggio e a scarnificare il senso delle parole, attribuendo a queste la capacità di attuare un processo dinamico in grado di chiarire anche emozionalmente la connotazione di attrazione o repulsione che suscitano, indipendentemente dal significato attribuitole dai dizionari. Per l'antropologo francese non è importante il contenuto semantico, ma il compito che le parole svolgono, e quindi definire soprattutto le corrispondenze sociali che a queste attengono.

Soffermandosi in particolare sulla parola “informe” nel suo dizionario critico – appendice della rivista *Documents*¹ – Bataille sottolinea come questo vocabolo possa essere usato per aggettivare una situazione, ma, allo stesso tempo, rappresentare un termine di declassamento, poiché nella

¹ Bataille G., *Informe*, Documents, 7, 1929, a cura di Finzi S., Dedalo libri, Bari, 1974.

storia canonica dell'arte è la forma ad essere considerata un valore: «Ciò che [l'informe] designa non ha diritti suoi in nessun senso e si fa schiacciare dappertutto come un ragno o un verme di terra. [...]»² L'informe è dunque una forma che si lascia plasmare, disponibile alle metamorfosi. Quello che lo caratterizza rispetto al formale è l'assenza di codici da far rispettare³, la negazione dei diritti da rivendicare; questa “non-definizione” rende però possibile l'adattamento, consente una dimensione dinamica, uno “schiacciamento” pulsionale in grado di produrre forme espressive intense, vive, provocate dalla trasgressione della forma ideale.

Scagliandosi contro gli accademici, i filosofi, persuasi di aver trovato nel progredire logico e nell'inquadramento delle definizioni, il giusto posto per ogni cosa – avallando così una concezione immobile del mondo – Bataille invita a perdere l'aura di idealismo rivolgendosi all'altro polo gravitazione: il reale, e affida dunque all'informale il compito di trasgredire e declassare le categorie formali astratte per far sorgere il lato più materiale, il “compito” e il “bisogno”.

Superando qualsiasi categorizzazione e posizione dicotomica, l'informe non descrive una negazione della forma, o assenza di senso ma identifica piuttosto una tensione, “una messa in movimento delle forme” – secondo un processo di alterazione e accostamento – rispetto a quelle ideali.

L'informale quindi non è rappresentato dalle cose in sé, ma risiede nella relazione tra le cose, nella loro “trasgressione” ed è in questo movimento – tra ideale e reale – che il filosofo identifica uno scarto, ovvero la sola possibilità di una nuova forma, che corrisponde ad un'invasione dell'oggetto da parte dell'ambiente circostante.

La contemplazione dell'alternanza di questa coppia dialettica, la parte alta “formale”, e quella bassa “informale”, è secondo

2 *Ivi*, p.165.

3 Paul Valéry ha scritto a questo proposito «Ci sono cose, macchie, masse, contorni, volumi, che non hanno, in qualche modo, che un'esistenza di fatto: non sono che percepite da noi, ma non conosciute; non possiamo ridurle a una legge unica, dedurre il loro tutto dall'analisi di una delle loro parti, ricostruirle con operazioni logiche [...]. Dire che sono cose informi, significa, non che non hanno affatto forme, ma che le loro forme non trovano in noi nulla che permetta di rimpiazzarle con un atto di definizione o riconoscimento sicuro» P. Valéry, *Del suolo e dell'informe*, in *Degas Danse Dessin*, cit. in C.Aleman, *L'informe: un percorso tra le pagine di Documents*, in «Itinera», 2002.

Bataille una condizione comune a tutte le cose – compresi gli organi umani⁴– in cui l’aspirazione al simbolico è contrappuntata da un rispondenza alle esigenze reali.

Svelando il “compito” sotteso alla parola, Bataille riabilita quindi la sua connotazione, riportando alla luce il senso che attiene alla vita, alla sua potenza espressiva, in contrapposizione all’idea platonica di un’esistenza simbolica, perché in realtà ogni forma del reale nasce da un’alterazione di quella ideale; «ogni forma individuale sfugge a questa misura comune, e in qualche modo, è un mostro»⁵. Opponendosi al primato della verticalità della visione che interpretando pretende incasellare, propone piuttosto un’ottica orizzontale, aperta alle interpretazioni e quindi fluire naturale della vita.

Questo processo di alterazione progressiva delle forme – a cui fa riferimento Bataille – che attiene alle necessità umane più che a regole preordinate è ciò che caratterizza dunque anche l’architettura *informale*, che procedendo per graduali modifiche e accostamenti e sfuggendo alla legge razionale del riconoscimento chiaro e distinto propria delle forme, mostra la sua potenza trasformatrice, che essendo legata agli *usi* concreti definisce il suo procedere nella comune necessità collettiva.

Il *formale* e l’*informale* non rappresentano una coppia antitetica ma sono legati da rapporti di filiazione come sottolineano Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel nel loro libro «Architettura rurale italiana»⁶. Attraverso questo piccolo volume, presentato come catalogo della mostra alla VI triennale di Milano del 1936, infatti, i due autori cercarono di sottolineare le discendenze che intercorrono tra le testimonianze edilizie minori, anonime e l’architettura aulica delle costruzioni maggiori riscontrando quanto il soddisfacimento di esigenze primarie legate a necessità tecniche e funzionali potesse determinare un’estetica “sana e onesta”, rappresentando di fatto il “lievito” delle manifestazioni

4 Ci si riferisce all’articolo *L’alluce* in cui sottolinea la presenza delle alterità all’interno del corpo umano stesso; l’alluce rappresenta contemporaneamente per Bataille la parte più umana –differenziandosi dall’equivalente parte della scimmia– e quella più ignobile perché costantemente ancorata alla terra quindi sfugge all’ideale di elevazione verso il cielo.

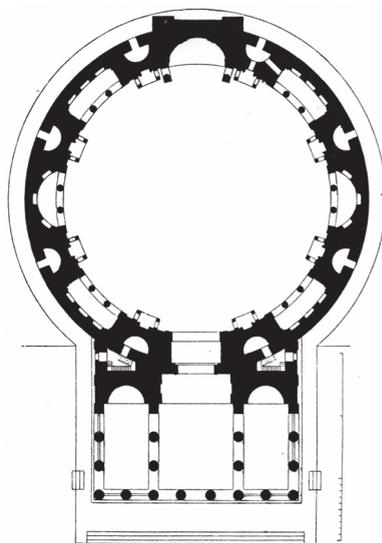
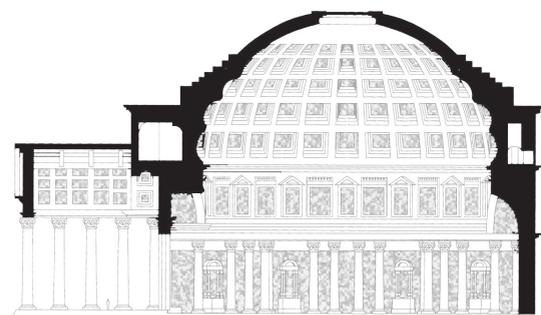
Bataille G., *L’alluce*, Documents, 6, 1929, p. 76.

5 G. Bataille, *Gli scarti della natura*, in *Documents*, cit., p. 108.

6 Pagano G., Daniel G., *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano, 1936.

architettoniche ufficialmente riconosciute. «[...] Con la differenza che questa sana architettura rurale è esente da ogni moda edilizia. Satura di una bellezza modesta e anonima, essa insegna a vincere il tempo e a superare le caduche variazioni decorative e stilistiche rinunciando a tutto ciò che è inutile e pleonastico»⁷.

Consapevoli dell'esistenza di due grandi filoni dell'architettura che si conservano attraverso i tempi e i tipi più svariati di società umane, ovvero quello dell'architettura ufficiale (o aulica o di rappresentanza o monumentale) e quella dell'architettura "comune per l'uomo comune", individuano in quest'ultima



12. ROM: PANTHEON.

Dall'alto:
l'impianto planimetrico
nello sviluppo dalla
forma circolare a quella
quadrata e sezione dei
Trulli a confronto con la
sezione e planimetria del
Pantheon (in basso)

⁷ *Ivi.*, p. 76.

valori atemporali perché assoggettata al compimento di bisogni “primitivi” e di conseguenza la genesi delle forme costruite ufficialmente riconosciute.

Accusando i critici dell’architettura di rivolgere attenzione alle costruzioni solo nella loro ultima espressione senza indagare sui “perché” ma soffermandosi solo sul “come”, Pagano e Daniel si occupano invece di evidenziare i rapporti evolutivi delle abitazioni. Dalla capanna in paglia ai palazzi del rinascimento, per gli autori le forme conosciute sono soltanto l’esito di una lunga serie di metamorfosi di cui gli spazi costruiti portano traccia. Esiste un processo di “acclimatamento” che fa in modo che le forme persistano anche quando gli usi si sono estinti. La permanenza di questa residualità che connota il processo inventivo viene definita di “inerzia della tradizione”⁸, riferendosi ad «un’*abitudine* formale originata da un bisogno ben circostanziato e ripetuto, che diventa *abitudine* estetica»⁹. Ci si riferisce ad esempio, alla cornice delle piccionaie, tipica delle abitazioni rurali, che crea il tema ricorrente della linea d’ombra sotto le finestre, in cui gli autori rintracciano rapporti stilistici con gli edifici del Quattrocento italiano; o all’uso di camini esterni, nato dalla necessità di risolvere il problema del fuoco e del fumo nelle prime abitazioni con tetto vegetale e diventato poi motivo ricorrente in molti edifici veneziani e friulani; o ancora all’impianto planimetrico circolare e quadrato che rappresenta la cellula iniziale dello sviluppo delle abitazioni primitive – sinonimo di purezza e semplicità – e considerata la matrice di molti edifici rappresentativi come il Pantheon o le chiese con impianto planimetrico a croce greca.



Da sinistra:
colombaia a due
livelli con le cornici
che diventano
elemento decorativo
nei palazzi
rinascimentali.
Brunelleschi
F., *Spedale degli
Innocenti* (1436)

⁸ *Ivi*, p.27.

⁹ *Ibidem*

Al di là delle ragioni che hanno originato le forme ciò che preme sottolineare è l'aspetto "vitale" di questa catena legami interdipendenti: «la casa rurale, come prodotto dello spirito umano, rimane una cosa vivente. Essa si forma e si trasforma obbedendo a quella legge eterna che, lo premettiamo, viene determinata dalle relazioni che esistono tra lo scopo utilitaristico e forma relativa. Ma le variazioni non avvengono in modo totale ed immediato, in modo da cancellare nella fase successiva, il ricordo della fase precedente. Questa catena di forme in continua evoluzione che obbediscono alle variazioni delle tre cause determinanti principali: materiali edilizio, clima ed economia agricola, conserva nella fase successiva e spesso anche per moltissime tappe dell'evoluzione, il ricordo formale più o meno deformato della originaria fisionomia determinata dalla tipica soluzione iniziale. L'inerzia dell'uomo che si chiama tradizione o eredità, tende effettivamente a conservare la forma anche quando lo scopo utilitaristico e primario ha cessato di esistere»¹⁰.

L'architettura rurale assume, in questo senso, il valore di una rivelazione dell'indole umana, perché ciò che gli autori sottolineano – e al contrario di quanto la parola "inerzia" potrebbe suggerire – è che non si tratta di una semplice reiterazione formale/stilistica¹¹ acritica quanto piuttosto di una manifestazione subcosciente generata dalla memoria.

Questa visione di discendenza delle forme attiene alla teoria darwiniana per cui persistono all'interno della catena evolutiva del mondo naturale, forme non più funzionali appartenenti ad un passato arcaico di cui si conserva memoria nel presente. Si tratta di quelli che Darwin definisce *organi rudimentali*¹², ovvero residui di organi che non svolgono più la funzione per cui si erano sviluppati ma che persistono all'interno dei corpi animati, così come per Pagano e Daniel alcune forme resistono all'interno del tessuto edilizio testimoniando il

10 *Ivi*, p. 26.

11 Si fa qui riferimento alla definizione data da Ernesto Nathan Rogers che operando una differenza tra stile e modello intendeva sottolineare con il primo un approccio alla costruzione che avviene attraverso la reiterazione di rigide formule. A tipi diversi di problemi corrispondono stesse soluzioni secondo i dettami stilistici, derivati dall'accademismo rinascimentale. Rogers E. N., *Esperienza dell'architettura*. Ernesto Nathan Rogers, a cura di Luca Molinari, Skira, Milano, 1997.

12 Darwin C., *L'origine della specie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

divenire delle civiltà. Anche Henri Focillon, individuando nelle forme l'esistenza di un universo dotato di proprie leggi e caratterizzato da autonomi sviluppi, riconosce come talvolta «avviene che la forma si svuoti completamente, che sopravviva a lungo alla morte del suo contenuto, ed anche che si rinnovi con un'esuberanza strana»¹³. Per Focillon gli elementi formali sono il repertorio di reminiscenze, prestiti, invenzioni, basati sulle relazioni tra passato e presente in una metamorfosi continua, derivante dalla partecipazione dell'opera alla mobilità del tempo. Anche se una forma appare immobile, in realtà la molteplicità delle interazioni e la varietà dei modi con cui si presta alle interpretazioni nel divenire storico, è in grado di rivelare a ciascuno le «possibilità numerose» di cui si compone. Ciò rende impossibile per l'autore l'imitazione passiva, poiché in ogni replica esiste uno scarto derivato dall'esperienza di ognuno, una «piccola scintilla», una sottile differenza che è il luogo in cui risiede l'opera d'arte.

Riconoscendo nelle forme una *vita* autonoma, per Focillon queste non sono portatrici di significati esterni ma possiedono un valore proprio, che non va quindi confuso con quelli che gli vengono attribuiti: la forma trova il fondamento in se stessa, «si significa»¹⁴. Lo storico francese si svincola in questo modo da qualsiasi tipo di «soggettivismo» e coglie il principale valore dell'opera d'arte proprio in questa mobilità delle forme, un'attività vitale che trova in se stessa il proprio fine: «In realtà ogni opera nasce da un mutamento e ne prepara un'altra. Nella medesima figura molte altre lo sono, come in quei disegni dove il maestro, inseguendo la precisione con la bellezza di un movimento sovrapporre parecchi bracci attaccati alla stessa spalla. Gli abbozzi di Rembrandt formicolano nella pittura di Rembrandt. L'abbozzo sollecita il capolavoro. [...]. Ma questa mobilità della forma questa sua attitudine a generare figure diverse e più notevole ancora se la si ravvisa entro limiti più ristretti. [...] La forma può diventare formula o canone, cioè arresto brusco, tipo, esemplare, ma essa è in primo luogo una vita mobile in un mondo che cambia. Le metamorfosi ricominciano senza fine»¹⁵.

13 Focillon H., *La vita delle forme*, Piccola biblioteca einaudi, Torino, 1972, p. 8.

14 *Ivi*, p.6.

15 *Ivi*, p. 10-12.

Partecipando alla mobilità del tempo la trasgressione delle forme rivela “la presenza eterna dell’uomo”¹⁶, l’inesauribile traccia del suo passaggio e dei suoi pensieri. Coinvolgendo trasversalmente il genere umano, questo movimento continuo, quest’immersione nella corrente delle lente trasformazioni è in grado di esprimere il valore corale di un popolo e rappresentare la memoria di una comunità sedimentata nelle pietre degli edifici che abita¹⁷; un aspetto fermamente invocato da Pagano che in un articolo su “Casabella” del 1937 invita gli architetti a non perdere di vista quest’approccio misurato nei confronti della storia criticando invece «il desiderio di procedere controcorrente per il lusso di osare la soluzione più difficile e più costosa» e «la ricerca di presupposti teorici su cui fondare la spiegazione di una stranezza o di un errore di tecnica»¹⁸.

Un monito già precedentemente sostenuto da Adolf Loos che in *Parole nel vuoto*, nel 1913, sottolinea la necessità di confrontarsi sempre con le scelte del passato interpretandole continuamente al fine di tracciare un proprio apporto individuale all’evoluzione di una professione, investita costantemente da trasformazioni: «E’ necessario osservare le forme costruite dal contadino, poiché esse esprimono la saggezza degli avi trasformatasi in sostanza, senza dimenticare di indagare sul motivo delle forme [...] le modifiche della tecnologia tradizionale sono accettabili solo se determinano un miglioramento»¹⁹.

A proposito del rapporto di evoluzione e alterazione delle forme anche Giovanni Michelucci in un articolo comparso su *Domus* nell’agosto del 1932, sottolinea le relazioni tra il mondo della cultura *formale* e quella *informale*, non come coppia di polarità opposte ma legate da un principio di trasgressione e metamorfosi. Cercando infatti di trovare un fondamento alle architetture prorazionaliste emergenti, Michelucci fa

16 *Ivi*

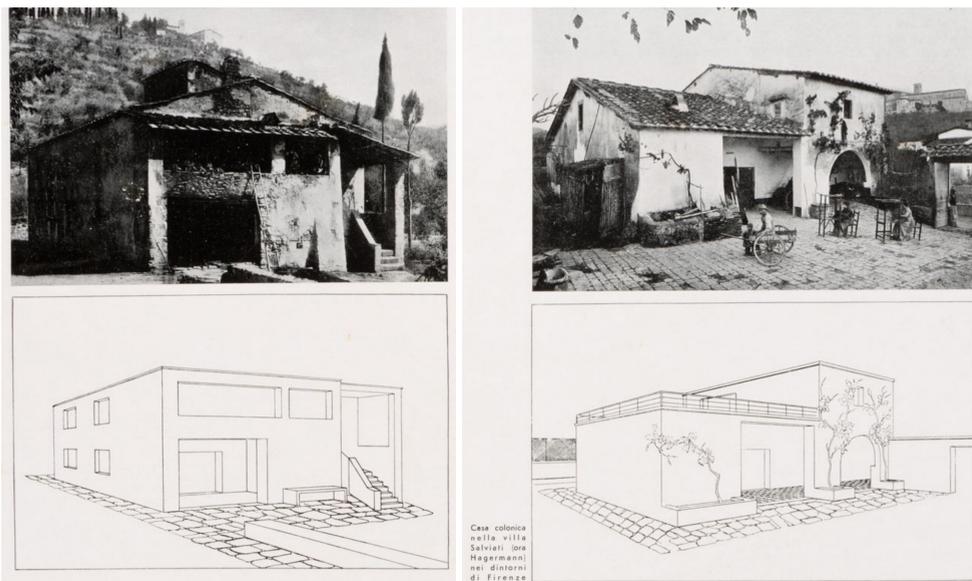
17 Relazioni tra edificio, tessuto urbano e memoria sono state affrontate in occasione dell’VIII CIAM di Hoddesdon nel 1951. cfr. *Il Cuore: problema umano della città*, in *Esperienza dell’architettura Ernesto Nathan Rogers*, a cura di Luca Molinari, Skira, Milano, 1997.

18 Pagano G., “*Tre anni di architettura in Italia*”, *Casabella* n° 110, febbraio 1937, pp. 2-5, a proposito del rapporto tra Pagano e Terragni cfr. Manfredo Tafuri in “*Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni*”, Lotus International n° 20, settembre 1978, pp. 4-31.

19 Loos A., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1990, p. 272

riferimento alla “logicità funzionale”²⁰ naturalmente presente nell’architettura popolare delle campagne toscane, ritenuta per questo *fonte dell’architettura italiana*.

Esempi di case coloniche vengono comparate ad un ridisegno in cui sono stati applicati i principi della “nuova architettura”, sottolineandone in questo modo non solo il rapporto con la mediterraneità ma anche quanto il soddisfacimento dei bisogni e delle necessità dell’uomo trascenda i tempi e i luoghi, la storia²¹.



Risultano particolarmente interessanti e attuali le riflessioni di Michelucci negli *Appunti sulla linguistica architettonica*²² a proposito del rapporto architettura/uomo e della pretesa degli architetti a imporsi come “titani” definendo al variare della storia dogmi attraverso cui interpretare la vita: «Cambiano i modi espressivi, ma non muta il soggetto della storia. Cambia il modo di porre i problemi, uno dei quali resta costantemente sulla scena drammatica della vita e che è la ricerca e la costruzione dello spazio della libertà, in un perenne conflitto umano ed urbano. Ogni ricostruzione storica è

Comparazione tra case coloniche toscane e architetture prorazionaliste. Michelucci G., *Fonti della moderna architettura italiana*, Domus n° 56, agosto (1932)

20 Michelucci G., *Fonti della moderna architettura italiana*, in «Domus» n° 56, agosto 1932, pp. 460-61.

21 Michelucci G., *Appunti sulla linguistica architettonica* in «L’architettura cronaca e storia», n. 227, settembre 1974.

22 *Ibidem*

sollecitata dal presente e deve agire sul presente per vincere le resistenze più tenaci. Le quali si vincono, se al fare degli uomini si pone l' "invariante" riferita all'uomo, all'umanità, quali soggetti immutabili della storia»²³. Capire l'uomo e la vita non significa per l'architetto semplicemente registrare analiticamente la realtà umana e le sue *fattualità* puntuali, ma vuol dire essere partecipi della civiltà, del modo di essere e del comune sentire umano affinché l'architettura non si ponga in maniera dogmatica verso la vita ma asseondi il suo naturale fluire rispettando i suoi ideali più alti, quelli della libertà. La forma dunque, secondo Michelucci, è in continuo divenire; è invece l'indole umana e il modo di esperire lo spazio ad essere lo stesso e a rappresentare quindi l'unica invariante della storia. Questa realtà umana appare "costante ed in costante cambiamento", per cui l'architettura deve fare i conti non solo con ciò che è diverso dal passato ma anche con ciò che è rimasto essenzialmente lo stesso, cioè l'uomo. Una consapevolezza che sottolinea anche Aldo Van Eyck, illustrando il suo pensiero – incentrato sull'esperienza antropologica– attraverso i famosi cerchi presentati in occasione del XI congresso CIAM di Otterlo, che rappresentano in chiave grafica il manifesto teorico del suo modo di concepire l'architettura.

Nello schema infatti l'architetto olandese mette in relazione il "By US", ovvero ciò che egli ritiene essenziale nella definizione dei caratteri dell'architettura – la forma di un edificio è il risultato di tre tradizioni architettoniche considerate reciprocamente, quella classica rappresentata dal tempio greco che allude all'immutabilità, quella moderna che identifica il movimento nel disegno di van Doesburg, e quella vernacolare allusiva del carattere spontaneo – con il "for US" ovvero il regno delle relazioni umane rappresentato da un gruppo di persone riunite in cerchio nella danza indiana Kayapó.

E' interessante rilevare come il termine *US* ricorra nei due schemi; l'architetto non è solo colui che progetta ma che è all'interno del cerchio della comunità; le relazioni e le persone non rappresentano dunque un'entità astratta ma una realtà di cui l'architetto, in quanto essere umano, fa parte.

Per Van Eyck le diverse interpretazioni dello spazio, le differenti

23 *Ivi*

strutture e modi costruire che si sono sviluppati nel corso dei secoli, non vanno interpretati in base alle loro divergenze, come momenti disgiunti della storia, ma in quanto alimentati dalla stessa costante che è legata allo stato d'animo dell'uomo, al suo modo di essere in relazione al luogo e al determinato periodo storico. Introducendo il concetto di "reciprocità" intesa come espressione di coesistenza di identità diverse che si completano reciprocamente, è l'indole umana, il comune sentire, che ha il potere di racchiudere tutti i significati (e i segni) di cui la storia si compone.

«L'uomo è sempre e dovunque essenzialmente medesimo. Egli ha la stessa attrezzatura mentale anche se la usa diversamente secondo il suo ambiente culturale e sociale, secondo il particolare modello di vita di cui accade di far parte. Gli architetti moderni hanno talmente insistito su ciò che nel nostro tempo è diverso da aver perduto il contatto con ciò che diverso non è, con ciò che è sempre essenzialmente identico»²⁴. Secondo Van Eyck infatti il pensiero lineare e deterministico ha trasformato i "duofenomeni" – fenomeni opposti comunemente presenti nella realtà (come soggetto e oggetto, realtà interna ed esterna, piccola e grande, aperta e chiusa, parte e tutto) – in un sistema conflittuale di "polarità". Un sistema in cui non c'è più posto per lo "stato d'animo". La separazione dei "duofenomeni" causa la loro perdita di identità, assolutismo, alienazione e isolamento.

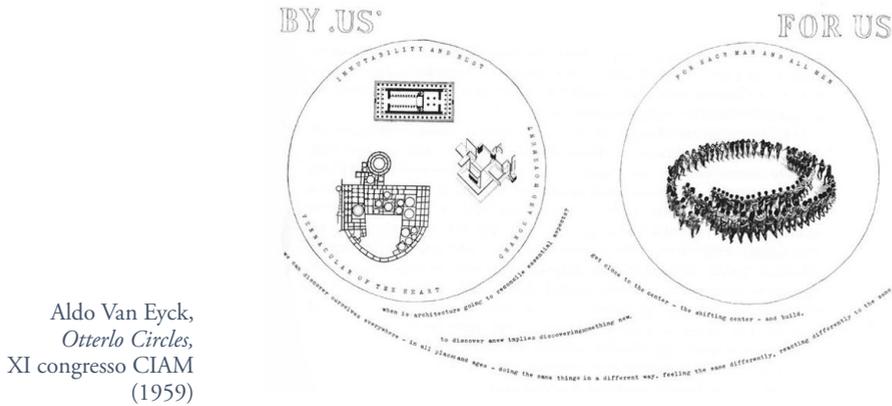
Basandosi sulla filosofia del dialogo di Martin Buber²⁵, per l'architetto olandese invece è la relazione (*informale*), *l'"in-between"* il luogo in cui cose diverse possono incontrarsi e unirsi in un "terreno comune" in cui polarità contrastanti hanno l'opportunità di nuovo di diventare "fenomeni gemelli", ovvero che due componenti distinte possano apparire come metà complementari della stessa entità.

L'uomo e la vita, l'architetto e il mondo rientrano a far parte di questo processo di relazioni in trasformazione: «ciascuna

24 Van Eyck A., cit. in Ginex G., *Aldo van Eyck, l'enigma della forma*, Testo & Immagine, Torino 2002.

25 Per Buber la vita è rappresentata dalla non soggettività, ovvero dall'idea che siano le relazioni e il dialogo a caratterizzare lo sviluppo delle comunità. È l'intersoggettività ovvero il dialogo con l'altro, la componente essenziale della realtà. Cfr. *L'io e il tu*, in *Il principio dialogico e altri saggi*, San Paolo edizioni, Milano, 2011.

individualità è il luogo in cui si espleta una pluralità incoerente delle sue determinazioni relazionali»²⁶.



Aldo Van Eyck,
Otterlo Circles,
 XI congresso CIAM
 (1959)

Il “soggetto” in questa accezione si può intendere come un effetto, veicolo di modi di funzionamento e schemi di comportamento, filtrati attraverso le personali relazioni con la realtà.

Contro il dogmatismo che pretende di regolamentare il fluire naturale della vita e delle forme anche l’antropologo Michael de Certau esorta piuttosto all’*invenzione del quotidiano*²⁷, e ci suggerisce di guardare oltre il razionalismo sclerotizzante che ha caratterizzato la modernità, ponendo piuttosto attenzione sulla realtà, che invece è fonte di continui rinnovamenti e di dinamismo esistenziale. Lo slancio vitale, “la trasgressione formale dell’informe”, infatti, non si lascia regolamentare dal “concetto”, ma tende invece a favorire il dipanarsi della vita senza rinchiuderla in rigide definizioni. Inventare il quotidiano significa per de Certau attenersi ad una saggezza primitiva che si manifesta nel sapere incorporato alla società, in una creatività vissuta giorno dopo giorno, che congiunge il reale con il simbolico e che si oppone alla “barbarie della riflessione”²⁸ individualistica e gerarchica. È nella quotidianità che risiede la coappartenenza, cioè ciò che all’origine pone l’uomo in relazione a qualcosa.

26 De Certau M., *L’invenzione del quotidiano*, Edizioni lavoro, 2001, p. 5.

27 *Ibidem*

28 Gianbattista Vico dà valore e significato positivo ai momenti, primitivi, barbari, che ricordano la fanciullezza dell’uomo: i tempi della nascita del linguaggio, della piena espressione della «fantasia», della creazione dei grandi miti e della poesia.

E' in questo agire lento – che Zaoui definisce forza “della discrezione”²⁹ – che è possibile attuare cioè una «politica di formiche» che giorno dopo giorno svolge il suo potere sovversivo e modesto.

A questa potenza silenziosa ma incisiva fa riferimento anche Ernesto Nathan Rogers, che individua nella condizione dell'anonimato – da lui subita e desiderata³⁰ – la reale comunanza a tutti gli uomini. E' nel loro agire misurato e sussurrato che si rendono possibili grandi cambiamenti: «L'Anonimo nei secoli sussurra la parola da orecchio a orecchio; ognuno la ripete a modo suo [...] Quanti secoli e quanti Anonimi per portare la foglia d'acanto ai fastigi del capitello corinzio»³¹. Il formale e l'informale, il capitello e la foglia, dunque convivono in questo flusso dinamico di trasformazione in cui le interpretazioni individuali si fondono alle manifestazioni collettive, rendendo in questo modo palese il contributo di ognuno e al contempo la partecipazione di tutti.

La possibilità infatti di riconoscersi in un linguaggio collettivo attraverso le relazioni graduali proprie dell'informe ha la capacità di determinare un comune senso di appartenenza e di conseguenza aprire la cultura architettonica ad una sua diffusione in senso ampio.

Come ribadisce Cino Zucchi attraverso l'allestimento *Copycat*, (Copione) – realizzato in occasione della 13° biennale di architettura di Venezia – è «la rassomiglianza, piuttosto che l'originalità, ciò che permette il dialogo tra gli uomini, e ciò che dà forma agli ambienti urbani che riconosciamo come sfondi amati delle nostre vite»³². Da modelli di sottomarini a matterelli da pane del Rajasthan, da foto di persone prese per strada a prospetti di edifici diversi, le teche metalliche allestite da Zucchi mirano a rendere esplicito ciò di cui l'architetto deve

29 Zaoui P. *L'arte di scomparire. Vivere con discrezione*, Il saggiatore, Milano, 2015.

30 Essendo Rogers di origini ebraiche, quando entrarono in vigore le leggi razziali che vietavano pubblicazioni ai cittadini ebrei, tra il 1941 e 1942 si trova a pubblicare su *Domus* una serie di articoli firmandosi *L'Anonimo del XX secolo*. Questa condizione obbligata diventa però occasione di una serie di riflessioni sull'umanità in generale e sui rapporti uomo-architettura.

31 Rogers E.N., *Confessioni di un Anonimo del XX secolo* in *Esperienza dell'architettura. Ernesto Nathan Rogers*, a cura di Luca Molinari, Skira, Milano, 1997.

32 Zucchi C., *Copycat*, Marsilio, Venezia, 2012.

tener conto, ovvero che le culture formali si propagano per “contagio” e che questo meccanismo di ‘ripetizione differente’ «[...]ci permette di vivere. Noi viviamo all’interno di spazi che hanno bisogno anche della ripetizione.»³³.

La propagazione delle forme determina la costruzione di un’architettura intesa come opera d’arte collettiva e consente di dimostrare «con maggiore vigore[...]l’immortale vitalità dei suoi antenati»³⁴.

Ciò non significa procedere secondo un plagio delle forme del passato, ma interrogarsi in maniera critica su di esse acquisendo ciò che Rogers definisce il senso storico³⁵; ovvero lo sviluppo di un sentimento attraverso cui l’architetto matura la consapevolezza di appartenere alla propria generazione ma che questa si struttura simultaneamente su tutta l’esperienza delle generazioni pregresse.

In analogia alle idee espresse dal poeta T.S. Eliot³⁶e da lui prese a riferimento per Rogers la tradizione rappresenta una conquista, qualcosa di cui ci si impossessa e verso cui l’architetto ha una responsabilità: «la tradizione è questo perpetuo fluire ed essere moderni, è sentire coscientemente di partecipare come elementi attivi a questo processo»³⁷.

Partecipare alla sequenza storica può significare una rinuncia consapevole all’originalità, ma allo stesso tempo significa aspirare all’esistenza eterna poiché «nessun poeta, nessun artista di nessun’arte, preso per sé solo, ha un significato compiuto[...]La necessità che si inserisca in modo coerente, che si adatti al passato, non riguarda soltanto lui, poeta del presente; quel che avviene quando si crea una nuova opera d’arte, avviene contemporaneamente a tutte le opere d’arte precedenti»³⁸.

A questa apparente rinuncia ad essere presente corrisponde l’incontro con l’umanità fatta di molteplicità di volti senza nome: «la prima legge è trovare l’umanità. Anche per me

33 *Ivi*

34 Eliot T. S., *Tradizione e talento individuale*, in *Il bosco sacro; saggi di poesia e critica*, Bompiani Milano 1967, p. 68.

35 Rogers E. N., *Tradizione e talento individuale*, in op.cit.

36 Eliot T. S., op.cit.

37 Rogers E. N., *Esperienza dell’architettura. Ernesto Nathan Rogers*, a cura di Luca Molinari, Skira, Milano, 1997.

38 Eliot T. S., Op. cit., p 66-67

Anonimo la prima legge è questa. E la posso trascrivere così: devo essere così profondamente anonimo da conquistare un nome, e se avessi un nome vorrei che fosse tanto vasto, che si confondesse nell'anonimo»³⁹.

39 Rogers E. N., *Confessioni di un anonimo del XX secolo*, cit.

Nella tua battaglia col mondo, asseconda il mondo.
F. Kafka

VERSO UN MONDO NON REFERENZIALE

«Organizzare e dare forma allo spazio è sempre stato un patrimonio comune»¹. San Tommaso d'Aquino ci ricorda infatti che l'*habitus* è il modo di ambientarsi in un posto e adeguarsi a dei modi di vita; è dunque già nel significato etimologico della parola *abitare* [dal lat. *Habitare*] – cioè *l'aver consuetudine in un luogo*² – che è intrinseco il senso del coinvolgimento trasversale di una comunità, dal momento che già nella sua radice è possibile ritrovare i termini di un'evoluzione progressiva, *abituale*.

John Habraken pone attenzione su questo aspetto evolutivo dell'architettura, sottolineando come da sempre, nella storia, la progettazione si sia perfezionata lentamente nell'arco di generazioni: «dovremmo riconoscere che l'ambiente costruito è un'entità autonoma dotata di modalità proprie e l'architetto dovrebbe studiare questa cosa e spiegare il come e il perché egli può prendere parte a quel processo in larga misura autonomo»³.

Osservando le evoluzioni dell'architettura *informale* si può constatare come l'unità dell'insieme prevalga sull'aspetto individuante del singolo edificio, rivelando come lo sviluppo tradizionale avvenga assecondando un processo di “contagio” formale. E' come se ogni costruzione venisse valutata inconsciamente dalla comunità in modo tale che ogni progetto successivo si sviluppi sulla base del precedente

1 De Carlo G., *La progettazione partecipata*, in M. Scavi, I. Romano, S. Guercio, A. Pillon, M. Robiglio, I. Toussaint “Avventure Urbane, progettare la città con gli abitanti”, Elèuthera, Milano, 2002.

2 Copyright 2004-2008 Francesco Bonomi - Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana.

3 Habraken J.N., cit. in Ratti, *Architettura open source*, Einaudi, Milano, 2013.

– adiacente – magari attuando piccole modifiche e alterazioni. Questa propagazione si fonda su informazioni condivise e sperimentazioni minime che fanno in modo che la forma dell’insieme, pur essendo esito di un impegno individuale, risulti come frutto di un lavoro sinergico – dalle abitazioni “spontanee” alle cattedrali medievali.

La rispondenza a comuni necessità – tipiche delle culture “primitive”/contadine – si riflette nell’organizzazione delle forme costruite che convergono in un linguaggio architettonico in grado di esprimere il senso corale di appartenenza e di determinare, di conseguenza, lo sviluppo di una comune sensibilità nella progettazione e valutazione degli spazi antropici.

E’ in queste relazioni, in questo *continuum* di piccoli atti di progettazione che dunque si può riscontrare, una misura condivisa del linguaggio architettonico, che la spinta all’innovazione apportata dalla modernità e postmodernità ha offuscato, favorendo invece l’attenzione verso l’intervento individuale, incoraggiato dall’utilizzo di categorie ideologiche preordinate a monte del progetto.



Bernard Rudofsky,
Caseres, Spagna
(1967)

Giancarlo de Carlo si sofferma sui pericoli di questo isolamento, che comporta non solo la perdita di una cultura diffusa dell’abitare ma anche l’allontanamento dell’architetto

dalle esigenze reali della società. Riferendosi all'esperienza delle culture contadine sottolinea come la de-sacralizzazione del sapere architettonico sia proporzionale alla sua divulgazione a più livelli della società, ribadendo quanto il sentimento di esperienza spaziale sia connaturato agli individui al di là delle specifiche competenze disciplinari.

«Nella società contadina molti partecipavano a una cultura diffusa dell'abitare. La conoscenza architettonica era condivisa e anche chi non era del mestiere possedeva capacità di confrontarsi con i manufatti murari, di osservarne le tessiture, i materiali, le tecniche, di riconoscerne la funzione, di apprezzare le differenze, di stimarne le quantità, la bellezza. Poi la conoscenza è scomparsa e l'architettura è diventata di dominio esclusivo dell'architetto: artista, professionista, tecnico specializzato, secondo la cultura e i poteri delle varie epoche dal rinascimento all'illuminismo, all'industrializzazione. Questo processo è ancora in corso e la figura dell'architetto, nell'epoca post-industriale, tende ad essere ancora più esclusiva, sotto l'apparenza del tendere ad includere, che in realtà è un tendere a cooptare»⁴.

E' interessante rilevare come la tensione all'*esclusività* che alimenta oggi l'architettura contenga in sé i germi di un distacco dalla società, indicando infatti "la fruizione di un diritto da cui altri sono *esclusi*" è in grado di descrivere il processo di allontanamento dell'architetto dal suo pubblico. Anche ciò che viene identificato come processo "inclusivo" rischia di diventare, secondo De Carlo, una mera procedura meccanica quando incarna posizioni dogmatiche assecondando il rigore di automatismi per cui «basta andare dalla gente, chiederle quali sono i suoi bisogni e poi trascrivere le risposte in progetti grigi il più possibile»⁵. La "partecipazione" quindi, letta in questa chiave, mostra il suo volto opaco e mistificante, perchè non è sufficiente coinvolgere gli utenti per garantire integrazione sociale e lo sviluppo di una cultura diffusa dell'abitare, se questa non nasce da una consapevolezza sedimentata, e soprattutto se non raggiunge un linguaggio capace di essere "intrinsecamente partecipativo"⁶.

4 De Carlo G., op. cit.

5 *Ibidem*

6 De Carlo attribuisce gran parte dello scollamento dell'architettura rispetto alla realtà all'utilizzo di un "linguaggio di casta" comprensibile solo a chi è del mestiere.

Si tratta di cioè di attuare un approccio più silenzioso e mediato di “partecipazione indiretta” che comportara la capacità di «leggere i segni del territorio ed essere capace, attraverso questa lettura, di scoprire e interpretare la sua storia; considerando storia non solo il passato ma anche il presente e le aspettative future. Se è vero che ogni evento lascia segni nello spazio fisico, che tutto sta scritto nel territorio, si può arrivare a decifrare questa scrittura e capire il senso del luogo nel quale si deve progettare»⁷.

Sulla capacità di leggere e comprendere le tracce dei luoghi si sofferma anche Carlos Martí Aris che nel suo libro, dal titolo emblematico *Silenzi Eloquenti*⁸, affronta il problema del linguaggio architettonico operando una distinzione tra due diversi tipi di approccio al mondo artistico: coloro che impegnano la loro attività nello sforzo primario di rappresentare la personalità individuale attraverso esasperazioni formali, espressioni necessariamente innovative e ponendosi come primo obiettivo il raggiungimento di un linguaggio inconfondibile; e altri che invece semplicemente sospendono il giudizio sul problema impegnandosi piuttosto con la loro opera a restare *in silenzio* per «rivelare dimensioni e aspetti della realtà che riguardano tutti», attuando in questo modo quello che definisce “eclissi del linguaggio”. «In questo caso si impone una strategia che potremmo definire eclissi del linguaggio, che consiste nel frapporre un filtro o una velatura che eviti al linguaggio di accecarci impedendoci di vedere altre luci; si produce così un congelamento della forma che attenua la tendenza del linguaggio a uscire dai limiti e dunque ad eccedere. Tuttavia, sottomesso a questo rigoroso autocontrollo, il linguaggio non si annulla né si di sminuisce. E’ eclissato non spento, e la sua luce ci arriva, quindi in modo indiretto, riflesso: le cose acquistano rilievo e lasciano apparire sfumature impreviste, la profondità della percezione si accentua. Solo così il linguaggio non ci cattura nella sua ragnatela ma, finalmente terso e trasparente, si fa transitivo e guida i nostri passi verso ciò che è oltre il linguaggio»⁹. La

7 De Carlo G., in Bunçuga F., *Conversazioni su architettura e libertà*, Elèuthera, Milano 2014, 217.

8 Martí Aris C., *Silenzi Eloquenti*. *Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Christian Marinotti, Milano, 2002.

9 *Ivi*, p. 54.

capacità di essere silenziosi, all'occorrenza di scomparire, viene avvertita come una necessità per impedire al "rumore" del contemporaneo di determinare una rottura nel dialogo tra gli uomini¹⁰.

La facilità delle relazioni garantite da un comune linguaggio rappresenta il carattere essenziale di una civiltà anche per Lewis Mumford, che identifica nella somma degli edifici "senza nome" la bellezza ed il carattere unico dei centri abitati, nella convinzione che il valore dell'architettura consista più nel suo essere espressione sociale che nelle scoperte tecnologiche o negli atti creativi isolati. Nel suo studio "*La città nella storia*"¹¹(1964), riconosce come sia proprio l'architettura intesa come arte collettiva ad aver dato origine alle città, considerate come la più grande invenzione della società.

Tra i primi ad avviare una critica esplicita verso i linguaggi dell'architettura autoriale, in favore di un'apertura alle espressioni più modeste delle architetture anonime, fu Bernard Rudofsky che sostenne vivamente le forme collettive delle costruzioni spontanee mediterranee come manifestazione – tra le più alte – della *dimensione umana* in architettura, in risposta all'individualismo e all'appiattimento della vita relazionata al grigiore della città moderna.

Con il famoso catalogo *Architettura senza architetti*¹², realizzato nel 1964 in occasione della celebre mostra al museo d'Arte Moderna di New York, l'architetto viennese invita a guardare all'architettura "non-blasonata" senza cedere al fascino del pittoresco o dell'esotico, ma indagando all'interno dei propri pregiudizi architettonici per imparare la lezione che da essa ci proviene: «C'è molto da imparare nell'architettura non ancora diventata arte di esperti. [...] La bellezza di questa architettura è stata a lungo ignorata perché considerata casuale; oggi tuttavia dovremmo essere in grado di riconoscerla come

10 «Il rumore del mondo è oppressivo e assordante. L'unico in grado di opporsi al rumore è il silenzio. Il silenzio apre una profonda breccia nello scenario convulso e febbrile della nostra vita quotidiana. Genera una cavità in uno spazio vuoto, che ci distoglie dal vortice dell'attualità. Ma paradossalmente, questa invocazione al silenzio non è che una rivendicazione della parola. Il silenzio infatti non si oppone alla parola, della quale è fedele alleato, ma al rumore, che è suo acerrimo nemico». *Ivi* p. 121.

11 Mumford L., *La città nella storia*, Castelvechi, Roma, 2013.

12 Rudofsky B., *Architettura senza architetti. Una breve introduzione all'architettura non blasonata*, Editoriale scientifica, Napoli, 1977.

frutto di un raro buon senso per il modo in cui sono trattati i problemi pratici. Le forme delle case, tramandate a volte per centinaia di generazioni sembrano estremamente valide, come quelle dei loro utensili»¹³.

Senza cercare “il mito delle origini”, la collezione di storie, immagini, modalità di vita, rappresenta per Rudofsky un tentativo di mettere in luce materiali ancora utilizzabili nella pratica architettonica non tanto e non solo per validità dei modelli costruttivi ma per le implicazioni sociologiche e antropologiche che la diffusione della cultura architettonica in senso ampio comporta. Gli esempi messi in luce infatti non vengono usati per fornire i presupposti di rifondazione della disciplina o come semplici indagini teoriche quanto – attraverso l’osservazione diretta – per trovare il fondamento del proprio operare come professionista. Analizzare la qualità della vita di queste realtà lo porterà infatti ad affermare: «non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere»¹⁴. Senza appesantire l’indagine di riferimenti politici e ideologici, la rassegna di architetture esposte non si propone infatti di costituire un modello di riferimenti da reiterare ma di mostrare quanto la comunanza del linguaggio architettonico sulla base di valori condivisi possa dare luogo a felici manifestazioni dello spazio costruito, al contrario di quanto avviene nelle società industriali verso cui vi è espresso distacco: «vi è invece decisa polemica nel raffronto continuo tra la serenità dei paesi cosiddetti sottosviluppati e la tristezza architettonica di quelli industriali. Nella storia dell’architettura tradizionale si enfatizza il lavoro del singolo architetto, mentre qui l’accento viene posto sull’iniziativa della comunità»¹⁵.

Le osservazioni di Rudofsky appaiono quindi ancora attuali come attestazione dell’esistenza di una sorta di razionalità collettiva che, rispettando norme non scritte di gestione dello spazio, sia in grado di risolvere con relativa facilità il dato estetico, culturale, di costume e territoriale. La continua evoluzione e mutazione di queste architetture informali testimonia una costante legata alla rispondenza

13 *Ivi*, p. 6.

14 Rudofsky B., *Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*, in “Domus”, n. 123, marzo 1938, pp. 6-15.

15 Rudofsky B., *Architettura senza architetti. Una breve introduzione all’architettura non blasonata*, Editoriale scientifica, Napoli, 1977.

a bisogni “sinceri”¹⁶ dell’abitare, contrariamente a quanto avviene oggi che la “viscosità dell’autonomia”¹⁷ e “dell’autocontemplazione” impediscono ogni sorta di socializzazione in architettura, contribuendo a generare il caos dei luoghi in cui viviamo: «potremmo dire che il caos visuale odierno deriva soprattutto dagli sforzi compiuti dall’architetto per soddisfare necessità isolate o mal comprese»¹⁸.

Risulta pertanto interessante indagare all’interno della variegata indagine tassonomica condotta da Rudofsky, poichè nonostante sia ampiamente conosciuta e pur trattando temi, nella realtà dei fatti più volte precedentemente affrontati¹⁹, è possibile rilevare alcuni aspetti che ci appaiono significativi perchè in grado di offrire presupposti per alcuni riscontri nell’attualità.

esperienza dello spazio – Un primo aspetto che emerge dalle analisi condotte da Rudofsky è che i sentimenti di gestione dello spazio siano intrinseci alla natura umana. Come aveva sostenuto anche John Ruskin in *Le Sette lampade dell’architettura* esiste una consapevolezza estetica che è innata ad ogni essere umano: «Tutti gli uomini hanno il senso di cosa sia giusto o sbagliato in questa materia, solo che lo vogliono usare e applicare; ogni uomo sa dove e come la bellezza gli produce piacere, solo che egli la ricerchi quando essa determina questo effetto, e senza permetterle di imporsi a lui quando egli non la vuole»²⁰.

Il processo di assimilazione delle forme costruite – alla pari

16 Pagano G., Daniel G., *Architettura rurale italiana*, Hoepli editore, Milano, 1936.

17 De Carlo G., *La progettazione partecipata*, in M. Scavi, I. Romano, S. Guercio, A. Pillon, M. Robiglio, I. Toussaint “Avventure Urbane, progettare la città con gli abitanti”, Elèuthera, Milano, 2002.

18 Norberg-Schulz C., *Intenzioni in architettura*, officina edizioni, Roma, 1983, p.27.

19 Per citare solo alcune circostanze ufficiali già nel IX congresso CIAM di Aix-en-Provence del 1953 alcuni architetti marocchini e algerini avevano fatto luce sulle strutture informali e sulle caratteristiche abitazioni locali, presentando le griglie delle città di Algeri e Casablanca come tessuto derivato da pratiche sociali. Nel X congresso di Dubrovnick del 1956 i temi dell’edilizia spontanea erano poi diventati il segno distintivo di una nuova generazione di architetti (team X).

20 Ruskin J., *Le sette lampade dell’architettura*, Jaka book, Milano, 1992, p. 156-57.

di quello degli oggetti d'uso quotidiano – avviene secondo Rudofsky in maniera naturale, procedendo lentamente e per tentativi successivi, assecondando un'evoluzione che oltre a favorire l'espressione di un'architettura aderente al luogo, alla cultura, al clima – con soluzioni tecnologiche a volte più sofisticate di quelle “ingombranti” moderne – rappresenta un approccio antecedente alla stessa storia dell'agire umano: «sembra che molto tempo innanzi a che il primo uomo riuscisse ad improvvisare un rifugio precario piegando qualche ramoscello, diversi animali fossero già esperti costruttori. E' improbabile che i castori abbiano avuto l'idea di costruire dighe dall'osservazione dell'uomo intento in un simile lavoro»²¹.

Attenendo a comuni necessità, la storia degli insediamenti abitativi e quindi delle città appare come l'esito di un intervento collettivo, attraverso cui è possibile identificare l'impegno di una civiltà e una partecipazione sociale che contribuisce allo slancio culturale più dell'operato di un singolo. L'ingerenza dell'architettura nella vita delle persone assume quindi un peso rilevante rispetto alla neutralità con cui viene oggi comunemente considerata e accolta nella quotidianità del vivere comune della società.

referenzialità _ I processi di identificazione formale avvengono sulla base di valori comuni e condivisi. Che siano dovuti ai bisogni primari relativi all'organizzazione agricola, esigenze produttive, a sentimenti di natura religiosa, a precauzioni a carattere strategico o legati ad espressioni politiche/economiche, a valori condivisi trasversalmente – e talvolta anche indifferentemente dalle latitudini geografiche – corrisponde l'immedesimazione in uno stesso linguaggio architettonico.

Etichettata come anonima o spontanea per l'impossibilità di identificare un soggetto creatore o di riferirsi ad un atto creativo isolato, si tratta, a ben vedere, di un'architettura *referenziale* poiché trova il suo fondamento non nell'estro espressivo di un singolo ma nell'aderire a istanze condivise. Sviluppandosi infatti sulla base di bisogni primari o – nelle espressioni più auliche – identificandosi nelle istituzioni politiche e religiose, queste architetture sono in realtà radicate

21 *Ivi* p. 4.

in punti di riferimento stabili e definiti. Rudofsky fa notare, ad esempio, come la necessità di combattere le battaglie osservando il nemico da un punto di vista privilegiato abbia contribuito a disseminare di torri molte delle città europee e asiatiche, definendo in questo modo il loro skyline; o come – in alternativa alla strategia bellica – queste siano usate per esprimere un sentimento religioso di fede e speranza poiché «un popolo che crede fermamente nella bibbia finisce per trovarla insostituibile strumento di consultazione»²². Anche l'esigenza di proteggere il cibo rappresenta un valore condiviso nelle culture contadine e «nelle società in cui il cibo viene considerato un dono divino, l'architettura dei granai diventa solenne al punto da richiamare nella mente del profano le costruzioni religiose. Sebbene in scala minore, i magazzini acquistano monumentalità sia nella penisola iberica che in Sudan e Giappone»²³.

Su questa idea di comunanza di “riferimenti” e sul singolo tassello che contribuisce a disegnare l'insieme – determinando così modifiche a grande scala – si sofferma anche Peter Kropotkin che riferendosi all'architettura medievale registra quanto nella “selvatichezza di ogni pietra” sia possibile individuare il contributo del singolo all'interno di una dimensione corale sviluppata sulla base di valori condivisi : «L'architettura medievale raggiunse il suo splendore non solo perché fu il naturale sviluppo del lavoro artigianale; non solo perché ogni costruzione, ogni decorazione architettonica fu ideata da uomini che conoscevano attraverso l'esperienza delle proprie mani gli effetti artistici che si potevano ottenere dalla pietra, dal ferro, dal bronzo, o semplicemente dal legno e dalla malta; non solo perché ogni monumento era il risultato di un'esperienza collettiva, accumulata in ogni “mistero” e in ogni mestiere: fu grandiosa perché era nata da un'idea grandiosa. Come l'arte greca essa sgorgò da una concezione della fratellanza e dell'unità che la città aveva rafforzato. Una cattedrale o un palazzo comunale simboleggiavano la grandezza di un organismo di cui ogni scalpellino o tagliapietra era il costruttore. Una costruzione medievale non ci appare come lo sforzo solitario nel quale migliaia di schiavi svolgevano il

22 *Ivi* p. 3.

23 *Ivi*, p.5.

compito assegnatogli dall'immaginazione di un solo uomo: tutta la città vi contribuiva»²⁴.

Le differenti manifestazioni degli spazi costruiti e i diversi tipi di abitazione non rappresentano mai, quindi, invenzioni architettoniche individuali ma giungono alla piena espressività tramite l'interazione: con gli esempi precedenti, con il luogo, con la società.



Dall'alto: lo skyline di alcuni villaggi fortificati_ dall'alto: Vatheia villaggio fortificato del Peloponneso; villaggio Yemenita; nella pagina seguente:

Svanetia, Caucaso_ Bernard Rudofsky (1964)

Torri come simbolo religioso_ da sinistra: Torre Samara, Iraq; Shack Shibad, Baghdad; Torre Ardmore, Irlanda_ Bernard Rudofsky (1964)



²⁴ Kropotkin P., *Il mutuo appoggio. Fattore dell'evoluzione*, Libreria internazionale d'avanguardia, Bologna, 1950.

limiti/confini - Ciò che rende possibile l'attuarsi di un linguaggio comune è la consapevolezza dei limiti dell'architettura; questo significa che «i costruttori anonimi non solo comprendono bene la necessità di delimitare lo sviluppo di una comunità, ma si rendono anche conto dei limiti della stessa architettura. Essi raramente subordinano il benessere generale al conseguimento del profitto e del progresso»²⁵.

La comune propensione a costruire in luoghi di difficile accesso e di servirsi di barriere fisiche per circoscrivere il proprio perimetro d'influenza, nasceva non solo in risposta ad esigenze difensive ma anche dalla necessità di limitare l'espandersi ad oltranza di una comunità, nella consapevolezza che «solo nei piccoli gruppi c'è la possibilità di rappresentarsi, di riconoscersi e di avere scambi positivi»²⁶.

La facilità delle comunicazioni propria dei piccoli gruppi è ben descritta da Yona Friedman che nel suo libro *Utopie realizzabili*²⁷ contesta la pretesa di servirsi di teorie universaliste che determinano l'impossibilità di attuare progetti la cui efficacia sia dipendente da un consenso universale (la pace nel mondo, la giustizia sociale, la crescita zero, ecc..).

Per Friedman infatti la condizione affinché le teorie sociali possano giungere ai termini di una realizzazione è non oltrepassare i limiti di un "gruppo critico"²⁸ di individui, oltre il quale ogni tipo di utopia è resa "irrealizzabile": «la società si è costituita per mezzo della comunicazione: le astrazioni inventate da un individuo e trasferite ad altri individui diventano così beni comuni. Questa trasmissione di pensieri e astrazioni è tremendamente complessa e aleatoria ma, per miracolo, ha spesso esito positivo. Se una trasmissione di pensieri è già molto difficile tra due persone, all'interno di un gruppo diventa ancora più ardua, più lenta e facilmente esposta a malintesi. Queste difficoltà aumentano se un gruppo si allarga, e questo fino ad un limite al di là del quale ogni comunicazione si rivela praticamente impossibile. Questo

25 Rudofsky B., Op. cit., p. 9.

26 De Carlo G., in Bunçuga F., *Conversazioni su architettura e libertà*, Elèuthera, Milano, 2014, p. 144.

27 Friedman Y., *Utopie realizzabili*, Quodlibet, Macerata, 2003.

28 «Chiameremo gruppo critico il più grande insieme di elementi (uomini, oggetti e collegamenti) con cui il buon funzionamento di un'organizzazione dotata di struttura definita può ancora essere garantita». *Ivi*, p. 59.

limite implicito nelle difficoltà di comunicazione è forse il vincolo più fondamentale e più naturale per la formazione delle società, umane o di altro genere»²⁹.

Il superamento dei limiti del gruppo critico può causare quella che Edward T. Hall³⁰, identifica – servendosi di un’espressione coniata da John Calhoun in seguito ad esperimenti³¹ condotti su colonie di ratti – come “la fogna del comportamento”. Come dimostrato dagli studi dell’etologo americano l’equilibrio sociale delle varie specie viventi può essere garantito solo al patto di non superare una soglia limite, oltre la quale si verificano anomalie e comportamenti distruttivi e antisociali, il crollo dei rapporti e in ultimo il collasso degli equilibri sociali. La sovrappopolazione e di conseguenza il mancato riconoscimento del proprio ruolo sociale rappresenta dunque per Hall la causa “nascosta” di alcuni atteggiamenti malsani e distruttivi delle comunità in cui viviamo.



I limiti di alcuni villaggi. Dall’alto e da sinistra: Meteora, a nord della Grecia; villaggio in Zambia; Penon de alhucemas, costa marocchina a sud-est di Ceuta; villaggi fortificati a sud del Marocco

29 *Ivi*, p. 53.

30 Considerato il padre della prossemica, Hall raccoglie i suoi studi sulla comunicazione non verbale di differenti gruppi sociali, in Hall E. T., *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano, 1968.

31 Ci si riferisce all’esperimento portato avanti dall’etologo statunitense John Calhoun e internazionalmente noto come “Universo 25”. Dopo aver predisposto tutte le condizioni materiali affinché fossero garantiti i confort per la proliferazione dei ratti, Calhoun verificò come, nonostante ci fosse cibo e acqua a sufficienza, dopo qualche tempo la sovrappopolazione causava anomalie nei rapporti sociali, il mancato riconoscimento dei propri ruoli e in generale una rottura della struttura sociale.

E' dunque la coesistenza di questi tre aspetti – la comune esperienza dello spazio, la referenzialità e l'esistenza di limiti geografici circoscritti– a rendere possibile la “comprensione” del territorio, dando una misura del linguaggio architettonico condiviso. Le macro- trasformazioni e gli interventi speculativi hanno – secondo Colin Ward – comportato la perdita del senso dei luoghi, compromesso la qualità della vita sociale e la facilità delle relazioni che, nascendo dall'aderenza a bisogni quotidiani, avevano determinato quella che definisce “la città comprensibile”³². Anche Per Ward l'esperienza dello spazio rappresenta un'attitudine propria della natura umana al punto da svilupparsi in uno stato di non consapevolezza; «La città tradizionale aveva una *grana fine*. A parte i suoi grandi edifici pubblici, essa si era sviluppata a partire da una serie di aree costruite di piccola dimensione [...]. Questi insediamenti a grana fine, malgrado la loro complessità erano trasparenti agli occhi del passante, al confronto con l'assoluta opacità della città moderna. C'era un senso dei luoghi che ogni cittadino acquisiva inconsapevolmente, di solito da bambino. [...]Le funzioni e il funzionamento della città erano riconoscibili nella sua forma costruita. Ma la ristrutturazione della città avvenuta negli ultimi quattro decenni ha distrutto le nostre capacità intuitive. Le politiche di ricostruzione totale – originariamente promosse dalle autorità locali dopo i bombardamenti del tempo di guerra, continuate, una volta esauriti i siti devastati dalla guerra, devastandone di nuovi per propria iniziativa, e poi gestite dagli speculatori privati, che praticavano l'arte dell'accumulazione di aree edificabili – hanno cancellato la città comprensibile»³³e ancora: «gli edifici della città ricostruita non parlano più, almeno non una lingua comprensibile ai cittadini»³⁴.

L'avvento dell'era di internet e delle comunicazioni veloci ha favorito la perdita di questa dimensione *fine, comprensibile* e determinato invece lo sviluppo di un tessuto a *grana grossa* in cui il potenziamento dello spazio di circolazione dei mezzi di trasporto è andato a discapito di quelli che Françoise Choay chiama “spazi di contatto”³⁵, luoghi di connessione tipici delle

32 Ward C., *Architettura del dissenso*, Eleuthera, Milano, 2016

33 Ward C., op.cit., p. 132.

34 *Ibidem*

35 Choay F., *Espacement. Figure di spazi urbani nel tempo*, Skira, Milano, 2004.

forme medievali fondamentali per lo sviluppo delle relazioni interpersonali.

Non solo la piccola dimensione è oggi completamente soppiantata da una multiforme contemporaneità a grande scala, costituita da reti informatiche, treni ad alta velocità, aerei, grandi flussi di persone provenienti da diversi posti del mondo ma si assiste anche ad una disgregazione dei *limiti* delle comunità che favoriva il riconoscimento dei luoghi e quindi l'acquisizione di sensibilità condivise.

Ciò che interessa rilevare di questa trasformazione, – senza correre il rischio di evocazioni nostalgiche – è che il processo di atomizzazione degli individui, con l'avvento della globalizzazione e dei grandi numeri abbia reso la coappartenenza non più raggiungibile attraverso la condivisione di valori comuni tacitamente riscontrabili nei bisogni correnti dei piccoli nuclei né attraverso l'identificazione sinergica in una rappresentanza politica, sociale, economica che appare oggi sempre più frammentata³⁶. «Lentamente, i rappresentanti che simboleggiavano ieri famiglie, gruppi e ordini escono dalla scena in cui regnavano al tempo del nome. E' l'avvento del numero, quello della democrazia, della grande città, delle amministrazioni, della cibernetica. E' il flusso continuo della folla, tessuto fitto come una stoffa senza strappi né rammendi, composto da una moltitudine di eroi quantificati che perdono nome e volto divenendo il linguaggio mobile di calcoli e razionalità che non appartengono a nessuno. Fiumi di numeri lungo le strade»³⁷.

Definendo il contemporaneo come epoca di *non-referenzialità*, secondo Valerio Olgiati³⁸ l'ordinata coesistenza di insiemi affermati di valori che avveniva nella cultura medievale o in quella contadina non è più raggiungibile oggi, in una società multiculturale. La crescente eterogeneità della società in cui viviamo, priva di riferimenti forti e costanti, rende impossibile l'avverarsi del sogno postmoderno³⁹ – che si afferma a partire

36 cfr. capitolo precedente

37 De Certau M., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni lavoro, Roma, 2012, p. 25.

38 Olgiati V., *Non-referential architecture*, Park book, Zurich, 2019.

39 Per Olgiati “il discorso architettonico postmoderno si era confrontato con le complessità sociali della vita urbana accettando però implicitamente la validità e la referenzialità del “progetto moderno”, che aveva posto nella mente dell'uomo

dagli anni '60 – di conseguire una stabile integrazione dei valori. E' proprio la radice concettuale su cui questo presupposto era basato e cioè considerare che i bisogni della società fossero relativamente simili, con necessità omogenee e facilmente identificabili, ad essersi rivelata fallimentare.

Non solo, oggi, con il crescere della complessità e con la moltiplicazione degli stimoli, delle possibilità, di appartenenze culturali sempre più variegata sarebbe già difficile per ognuno definire la propria gerarchia di interessi, ma la possibilità che questi principi si incontrino su un terreno comune tale da poter diventare fondamento di un linguaggio condiviso, rappresenta un'ipotesi sempre più lontana. Mentre in passato infatti l'identificarsi nelle istituzioni rendeva possibile il raggiungimento di obiettivi universalmente riconosciuti oggi la Chiesa e lo Stato hanno perso la loro capacità di generare un comune senso di appartenenza, vedendo dissolversi la loro connaturata attitudine a tenere unita la società cercando di fare ordine tra idee inafferrabili.

L'impossibilità di stabilire valori genericamente condivisi o di riconoscersi in una rappresentanza, non significa per Olgiati rifugiarsi nel pessimismo dell'idea che nessun risultato architettonico globalmente valido possa essere raggiunto; constatare la non referenzialità del contemporaneo significa piuttosto riconoscere che il raggiungimento del senso di unità – necessario per fornire una misura condivisa all'architettura – non può essere garantito da presupposti ideologici. «Oggi le persone vogliono confrontarsi con le complessità della vita in una maniera non ideologica, il che non abbraccia il significato di “referenzialità”»⁴⁰.

Per Olgiati infatti, gli edifici oggi hanno perso la propria capacità di essere generici, di attrarre l'interesse delle persone e quindi essere inclusivi, proprio perchè troppo spesso concepiti come manifestazione concettuale e astratta di riferimenti economici, ecologici, politici, sociali al di fuori dei parametri

l'origine di ogni cosa. Per cui anche ai fruitori degli edifici era stato assegnato un ruolo ben preciso, e cioè di spettatore più o meno coinvolto a seconda delle strategie architettoniche adottate: «per Eisenmann e Tschumi (il compito assegnato allo spettatore) era decostruire il mondo attraverso un esercizio intellettuale, per Herzog e de Meuron raggiungere un'innocenza contemplativa, per Koolhaas accettare lo scientismo, lo specialismo e la frammentazione». *Ivi*, p. 23.

40 *Ivi*, (trad. dell'autore).

strettamente disciplinari. Un edificio pensato in questo modo trova giustificazione e acquisisce un significato solo se interpretato nella maniera specifica in cui ha avuto origine nella mente dell'architetto, lasciandosi sfuggire l'occasione di essere trasversale e quindi di favorire un riscontro negli interessi della collettività.

Vivendo oggi in un tempo "non referenziale", il pensiero incentrato su categorie ideologiche – considerato come la grande innovazione apportata dalla modernità e postmodernità – ha determinato le cause della perdita di unione della società. Rivendicando in questo modo l'autonomia ontologica dell'architettura, il senso di una costruzione, per l'autore, non può riferirsi ad attributi esterni alla sua intrinseca capacità di essere "creatrice di senso" attraverso lo spazio.

Le informazioni esterne che si sovrappongono all'esperienza dei luoghi attutiscono la percezione di un edificio da parte della collettività, interponendosi alla sua immediata fruizione. Come sottolinea anche per Peter Zumthor, «il mondo è stracarico di segni e informazioni, rappresentativi di cose che nessuno comprende pienamente perché a loro volta questi segni non risultano essere altro che segni rappresentativi di altri segni. La cosa vera e propria rimane nascosta [...] Quando contempliamo oggetti o costruzioni che sembrano riposare in sé stessi, la nostra percezione si attenua e si attutisce in un modo del tutto particolare. L'oggetto che percepiamo non ci impone alcun messaggio, è lì semplicemente. [...] Vedere l'oggetto significa anche ora, intuire il mondo nella sua interezza, poiché in quel che vediamo non c'è nulla che non possa essere capito»⁴¹.

In tale condizione esistenziale è pertanto l'esperienza fisica e percettiva dello spazio, che avviene prima di ogni interpretazione intellettuale, a rappresentare l'unico termine di riferimento in grado di coinvolgere trasversalmente gli uomini e di confrontarsi genericamente con la società dando un senso all'esistenza perché «è indiscussa e rappresenta una materia "viva" con cui ogni edificio deve avere a che fare»⁴²
«L'architettura è e non può essere altro che organizzazione

41 Zumthor P., *Pensare architettura* *Pensare architettura*, Mondadori Electa, Milano, 2003, p. 29.

42 Olgiati V., op.cit

e forma dello spazio fisico. Non può essere altro ma essere questo è già tanto. Quando ha valore riverbera le sue qualità su quello da cui dipende e anche da quello che da lei finisce con il dipendere. Non è autonoma; è eteronoma»⁴³.

43 De Carlo G., op. cit.

Non ci sono segni gloriosi nel cielo,
né ali distese di vittoria né interventi spettacolari.
Mia madre, morta quest'anno all'età di centouno anni, diceva:
quello che fai, fallo!
Le corbusier 1960.

ANONIMO: INTERPRETAZIONI “D’AUTORE”

Il dogma dell'autore che si afferma con il moderno, e la crescente consapevolezza dei valori dell'architettura anonima e della qualità diffusa dei suoi edifici – considerati esito di un'azione collettiva dell'uomo – comportano, a partire dagli anni '60, l'adozione da parte di alcuni architetti di pratiche finalizzate ad un ribaltamento del ruolo del progettista e ad uno spostamento dei pesi dell'opera dall'autore al fruitore¹. Il dibattito sui codici riduttivi dell'architettura moderna e sull'approccio “prometeico” al progetto, in quegli anni assume il tono impegnato della denuncia dei modelli universalisti o all'opposto quello di un distacco ironico dall'identità professionale attraverso una certa de-responsabilizzazione rispetto ai problemi contingenti. Viene attuato in questo caso una sorta di “esorcismo creativo”² attraverso l'accettazione in chiave ironica del sistema tecnologico-produttivo .

Come sottolinea Frampton molti «hanno abbandonato la pratica tradizionale, sia per far ricorso all'azione sociale diretta, sia per indulgere a sviluppare l'architettura come una forma d'arte. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto non si può evitare di considerarlo come il ritorno di una creatività repressa, come l'implosione di un'utopia su se stessa»³.

Conseguentemente alla rivalutazione del mondo vernacolare, il tentativo di riportare *in auge* modalità condivise del linguaggio architettonico si traduce in molti casi nella ricerca di strumenti codificati e vincoli adeguati a favorire l'inclusione degli utenti all'interno del processo di progettazione. Queste

1 Cfr. primo paragrafo del primo capitolo

2 Frampton K., *Storia dell'architettura moderna* (quinta edizione), Zanichelli, Bologna, 2008, p. 330.

3 *Ivi*, p.331.

pratiche, pur nascendo da posizioni critiche nei riguardi del metodo egemonico e individualista del moderno e da un fermo rifiuto delle logiche produttive applicate all'azione umana, si confrontano con il problema del coinvolgimento sociale e della definizione della scala umana del progetto con le modalità dell'approccio scientifico, ovvero assecondando lo stesso modello del rigore da cui in effetti si intendeva prendere le distanze. Si provava ad affrontare una critica serrata all'ideologia dogmatica e funzionalista senza tuttavia, in molti casi, distaccarsi dalla corrente positivista in cui quel pensiero aveva le radici. La fiducia crescente nelle nuove tecnologie e nei nuovi sviluppi del sistema produttivo conduce infatti ad affrontare il problema del coinvolgimento sociale riportando i bisogni umani ad una sintesi di dati, verso cui si fornivano soluzioni che ambivano a diventare universali.

Risulta dunque interessante indagare in che modo gli architetti si siano confrontati con la crescente consapevolezza di un linguaggio più inclusivo, e di un coinvolgimento sociale, affrontandolo da un punto di vista “scientifico”.

Neologismi | Christopher Alexander e il pattern language

Un esempio di “tattica sovversiva”⁴ è quella promossa da Christopher Alexander attraverso l'uso del *pattern language* (1977).

La codifica di questo sistema progettuale si sviluppa successivamente ad analisi empiriche condotte sugli insediamenti antichi e pre-industriali convogliati poi nel libro *The timeless way of building*⁵, primo di una trilogia che comprende *A pattern language*⁶ e *The Oregon experiment*⁷. Consapevole della necessità di raggiungere, attraverso la costruzione, “qualità senza un nome” e “senza tempo” e cioè in grado di coinvolgere i cittadini trasversalmente, le indagini condotte, portano lo studioso americano a dedurre

4 *Ibidem*

5 Alexander C., *The timeless way of building*, Oxford University press, New York, 1979.

6 Alexander C., Silverstein M., Ishikawa S., *A Pattern language*, Oxford University press, New York, 1977.

7 Alexander C. Silverstein M., Angel S., Ishikawa S., Abrams D., *The Oregon experiment*, Oxford University press, New York, 1975.

che i risultati armoniosi delle città antiche – la cui bellezza è apprezzabile anche a distanza di tempo – scaturiscono dall'uso di un linguaggio comune, sviluppato in maniera inconsapevole, e sono determinati della dimensione ridotta con cui i singoli interventi si stratificano nel tempo.

L'equilibrio dell'ambiente costruito, rilevato nelle città del passato, deriva per Alexander dall'adozione di metodi costruttivi aderenti ai modelli culturali, facilmente comprensibili e organizzati assecondando la scala umana. Ciò consente il raggiungimento di una qualità diffusa, "impossibile da nominare" perché non è attribuibile ad un singolo fattore ma è generata da un insieme di parametri che, correlati, permettono il raggiungimento del benessere complessivo: «esiste una qualità centrale che rappresenta un criterio fondamentale della vita e dello spirito, in un uomo, in una città, in un edificio, nella natura selvaggia. Questa qualità è oggettiva e precisa, ma non può essere nominata»⁸.

Ad essere contestato è lo sviluppo della città moderna che "preordinato da programmazioni, progetti, mappe e schemi" si espande secondo una prospettiva gerarchica con interventi calati dall'alto che, essendo unicamente frutto delle intenzioni di un singolo, rendono le persone «semplicemente ingranaggi in una macchina che non gli appartiene»⁹, e causano inevitabilmente il caos visivo dell'ambiente costruito. Proprio l'assenza dell'unità dell'insieme rappresenta la differenza sostanziale rispetto alle città pre-industriali e ciò che per Alexander costituisce il valore da perseguire per garantire coesione sociale e favorire una "ri-umanizzazione" delle città, ovvero la possibilità che le persone riescano ad identificarsi con facilità nell'ambiente in cui vivono e lavorano. La necessità di parlare una lingua comune, collettiva, rappresenta l'obiettivo principale della sua ricerca, che si propone di risolvere il problema della frammentazione degli spazi urbani attraverso la codifica di un nuovo tipo di linguaggio: *il pattern language*. Servendosi dell'universalità della lettura dei *pattern*, questo nuovo idioma si basa sostanzialmente sulla esplicitazione di una serie di regole utili a tutte le scale di progettazione – dal

8 I Alexander C., *The timeless way of building*, Oxford University press, New York, 1979, p. 19 (trad. dell'autore).

9 Alexander C., *Un esperimento di progettazione democratica. L'università dell'Oregon*, Officina edizioni, Roma, 1977, p. 30.

singolo edificio alla pianificazione di una città – che possano consentire al fruitore di comporre, anche senza il supporto di un esperto, l'ambiente necessario al soddisfacimento delle proprie necessità. I pattern - 253 suddivisi secondo le varie scale – *town, buildings, constructions* – costituiscono un insieme definito di problemi progettuali ricorrenti, così da garantire la facile comprensione anche ai non addetti ai lavori, fornendo indicazioni specifiche e offrendosi come riferimento per la soluzione delle problematiche.

Rigettando le modalità tradizionali di pianificazione e i grandi interventi sul tessuto edilizio, l'approccio di Alexander si risolve nel tentativo di scandire un metodo oggettivo universalmente valido e atemporale di cui servirsi per sistematizzare gli elementi costitutivi del progetto; dalle infrastrutture urbane, al grado di privacy con cui distribuire le case in una città, al posizionamento auspicabile degli ambienti per favorire le relazioni tra genitori e figli in una casa, tutti i problemi definiti dai pattern ambiscono a fornire una gamma di soluzioni sufficientemente vasta da garantire ordine e unità allo sviluppo dell'insieme.

Il linguaggio *dei pattern* diventa occasione concreta di sperimentazione grazie all'opportunità fornita ad Alexander dall'università di Oregon (a Eugene), convogliata poi nella pubblicazione dell' *Oregon experiment*¹⁰. La crescita esponenziale e in breve tempo del campus e il conseguente bisogno di un masterplan per regolamentare per il suo sviluppo, rappresenta per l'architetto statunitense la chance per mettere in discussione le logiche tradizionali di pianificazione e aprire il campo all'inclusione sociale attraverso l'uso del nuovo linguaggio.

Tutto il progetto era organizzato in modo tale che questo vocabolario condiviso potesse effettivamente rappresentare un riferimento per la popolazione studentesca, che aveva precedentemente invocato un ambiente più ospitale e disponibile all'ascolto dei propri bisogni.

Ogni pattern (es.: posti di lavoro per gli studenti, apprendimento nei caffè, cuore del dipartimento, ecc..) si occupava di definire principi generali in maniera tale che la loro validità potesse essere discussa pubblicamente e solo successivamente varata

10 Alexander C., op. cit.

da un consiglio di pianificazione. Si riteneva che l'ampia partecipazione democratica e l'interazione a più livelli sarebbero state la chiave risolutiva per l'organizzazione di un campus innovativo. Gli edifici, concepiti di dimensioni ridotte per permettere alle persone di assimilare lentamente i cambiamenti, sarebbero stati progettati in tutti gli aspetti con il coinvolgimento degli utenti; le distanze tra i vari punti del campus sarebbero state tali da favorire la circolazione pedonale per permettere alle persone di incontrarsi e quindi di aumentare la qualità della vita sociale, modelli politici votati all'ascolto avrebbero evitato crescita disomogenea e guidato i cambiamenti, l'organizzazione del campus avrebbe quindi goduto di una struttura democratica forte e consolidata.

L'esperimento e le indagini di Alexander risultano interessanti ancora oggi per molti punti di vista: anzitutto attraverso l'*Oregon experiment* si cercava di far capire che era necessario porre attenzione sugli individui, sui comportamenti e sugli effettivi bisogni piuttosto che considerare l'entità astratta della massa, e che era necessario incoraggiare gli scambi sociali attraverso la cooperazione per favorire la riconquista della dimensione umana nei processi di progettazione.

Il riferimento a questioni codificate del vivere comune attraverso l'utilizzo dei patterns garantiva la semplificazione dei processi grazie all'uso di riferimenti di facile accesso per la definizione delle problematiche e aumentava la consapevolezza che i problemi progettuali potessero essere reiterabili e migliorabili grazie all'esperienza.

Un altro aspetto che risulta particolarmente rilevante della sperimentazione di Alexander è il riferimento alla misura "limite". Per Alexander infatti l'ordine preciso può emergere solo come un risultato graduale attraverso la coordinazione di piccole parti e processi lenti; per garantire equilibrio sociale il rispetto della soglia limite rappresenta un termine di confronto necessario sia nella grandezza degli interventi, nella quantità di modifiche da apportare, che nel numero di persone coinvolte. Il risultato dunque non può essere previsto in anticipo ma può emergere solo lentamente in una comunità che condivide il linguaggio comune.

L'interesse di dell'architetto per la definizione di un nuovo approccio alla progettazione architettonica non nasce né dalla volontà di proporre slogan accattivanti né per pura

demagogia, ma dal vivo desiderio di trasferire le procedure scientifiche (quindi l'approccio rigoroso) all'interno dei processi partecipativi e riportare all'ambiente fisico la qualità esistente negli insediamenti antichi. Ciò però presupponeva alla base che l'impegno degli studenti, la volontà di un effettivo coinvolgimento, la passione per i dibattiti, e la collaborazione attiva fossero costanti e potessero rappresentare il collante di un'attività da svolgersi in sinergia.

Tuttavia, come rileva G. Bryant già a partire alcuni decenni successivi «La maggior parte del corpo studentesco ignora che l'Università stia conducendo un esperimento di pianificazione»¹¹. La necessità di stabilire dei *target group*, necessari portare a compimento il processo di pianificazione aveva infatti comportato il difficile accesso alle informazioni per molte persone, per cui la spinta alla partecipazione si era affievolita fino a diventare un processo poco influente. Sviluppato per favorire la cooperazione studentesca, in realtà le difficoltà maggiori sulla riuscita del progetto hanno riguardato proprio il coinvolgimento degli utenti nel processo decisionale; quello che non era stato preso in considerazione era l'apatia degli studenti rispetto all'esperimento di progettuale in atto: «quel che resta di quel processo coinvolge ormai pochissime persone. Alcuni grazie ad esso pensano di essere detentori di un certo potere, altri ne scoprono rapidamente i limiti»¹².

Lo stesso Alexander, alcuni anni successivi prese le distanze da queste modalità di affrontare il tema della partecipazione giungendo alla consapevolezza che l'inclusione degli utenti nei processi a larga scala si traduce in un «incubo politico e amministrativo»¹³. In *The Nature of Order*¹⁴ arriva alla conclusione che in realtà i modelli in sé non sono sufficienti a generare vita e a migliorare la qualità degli spazi senza che avvenga una comprensione «morfogenetica» dell'ambiente costruito. Gli esperimenti quindi non possono essere concepiti in modo cartesiano astratto, relazionati a una raccolta di dati, problemi, risoluzioni, ma trovano una consistenza solo nel

11 Bryant G., *The oregon experiment after twenty year*, in "Rain XIV, <http://www.rainmagazine.com/archive/1991-1/the-oregon-experiment-revisited>

12 Bryant G., *ibidem*.

13 Alexander C., *The nature of order III. A vision of a Living world*, The center for Environmental Structure, Berkeley, 1980.

14 *ibidem*.

momento in cui è il sentimento umano a rappresentare l'unità di misurazione, nella consapevolezza che l'architettura attiene a sentimenti di base connaturati agli esseri umani¹⁵.

Fac-simile del modulo standard utilizzato per rendere confrontabili le varie proposte degli utenti. C. Alexander *The Oregon experiment*, (1975)

Consiglio di Pianificazione
dell'Università

Università dell'Oregon
Eugene, Oregon

MODULO DI PRESENTAZIONE DEL PROGETTO
facsimile

TITOLO DEL PROGETTO:

GRUPPO DI UTENTI (indicare il nome del gruppo di progettazione, il nome e le categorie di utenti che rappresentano):

DATA: 10 maggio 1971

Presentare le proposte di progetto in non più di cinque pagine allegare a questo facsimile e preparare la descrizione del progetto in questo ordine:

1. **PROBLEMA DI BASE:** quale problema il gruppo si propone di risolvere?
2. **PROPOSTA:** dare una descrizione sommaria del progetto proposto. Dove deve essere collocato? Si tratta di un progetto di riparazione di una nuova crescita? Come è correlato al contesto? Allegare un disegno che riassume la proposta.
3. **PATTERNS:** mostrare l'evoluzione del progetto e le sue relazioni con i patterns adottati dall'Università.
4. **DIAGNOSI:** in che modo il progetto risponde alle piante diagnostiche attuali; in modo particolare come contribuisce a migliorare le aree circostanti.
5. **COSTI:** quale è il costo stimato del progetto?
6. **FINANZIAMENTO:** quale fonte di finanziamento è proposta?

15 cfr. dibattito https://www.ilcovile.it/scritti/dibattito_alexander_eisenman.htm

Con l'intento operativo di trovare nelle espressioni anonime nuove modalità di progetto risultano interessanti anche gli studi condotti da Fumihiko Maki nel 1964, contemporaneamente alla mostra “*Architecture without architects*” presentata da Rudofsky. Nel suo saggio *Investigation in Collective form*¹⁶ l'architetto giapponese, denunciando la sempre maggiore inadeguatezza del “linguaggio visivo” legato alla scala sovrumana dei contesti urbani e la confusione generata dall'attenzione unicamente rivolta verso l'edificio inteso come evento singolo, si propone di analizzare le forme spaziali collettive rivalutando le aggregazioni di oggetti architettonici anonimi e cercando di indagare all'interno di queste possibili soluzioni all'evoluzione della città che andava apparentemente disgregandosi. «Il nostro problema è questo: possediamo forse un linguaggio spaziale adeguato (una forma guida) nel disegno degli spazi urbani con il quale sia possibile creare e organizzare lo spazio in modo tale che risponda ad un programma complessivo? Le nostre città tendono ad essere visualmente e fisicamente confuse. Sono pattern monotoni di elementi statici [...] oggi l'attitudine prevalente di molti architetti è la creazione di qualcosa di unico e nuovo in modo da superare gli altri [...] per questo siamo abituati a concepire gli edifici come entità separate. [...] Per questo soffriamo l'inadeguatezza del linguaggio spaziale di rendere significativo l'ambiente costruito»¹⁷.

L'interesse dell'architetto è sul ripristino invece di una modalità collettiva del fare: «Investigare nelle forme collettive è importante perché ci spinge a riesaminare l'intera teoria e il vocabolario dell'architettura, quello che riguarda il singolo edificio»¹⁸.

Nella ricerca vengono individuati tre forme paradigmatiche, a cui l'architetto moderno può riferirsi nella costruzione: *compositional form* (forma compositiva o derivante dalla composizione), *mega-structure* (forma megastrutturale) e *group-form* (forma a gruppo o aggregato di forme).

16 Maki F., *Investigation in Collective form*, Washington University, School of Architecture, n. 2, Washington 1964, p. 4, (trad. dell'autore).

17 *Ivi*, p. 4, (trad. dell'autore).

18 *Ivi*, p. 27 (trad. dell'autore).

Concentrando l'attenzione sulle ultime due, lo sguardo di Maki mira ad estrapolare il processo generativo all'interno di queste manifestazioni spaziali al fine di garantire una modalità di interazione con l'ambiente, ordinata e al contempo aperta alla dinamicità della città in evoluzione. La forma megastrutturale è rappresentata da «una vasta intelaiatura dove sono ospitate tutte le funzioni della città o di parte di essa. L'ha resa possibile la tecnologia contemporanea. In un certo senso si tratta di un elemento artificiale del paesaggio. E' come la grande collina sulla quale venivano edificate le città italiane[...]»¹⁹.

La forma megastrutturale ambisce in quest'accezione a rappresentare l'equivalente dell'ambiente naturale delle città storiche. Questo paradigma è per l'architetto giapponese in grado di rispondere alle necessità di una realtà di "massa" in continua trasformazione e ancora non sufficientemente regolamentata rispetto al crescente sviluppo dei mezzi di comunicazione. Concepita come una grande maglia flessibile in cui possono trovare collocazione funzioni differenti, la megastruttura nasce dalla volontà di dare ordine e armonia dell'insieme agendo come uno strumento regolatore complessivo. Inoltre la flessibilità con cui è possibile gestire gli interni garantisce la rapidità dei cambiamenti in relazione ai bisogni della società. L'utilizzo di sistemi modulari tridimensionali avrebbe in questo modo sostituito la pianificazione tradizionale.

La terza categoria dell'indagine di Maki ovvero la forma aggregativa sequenziale, è invece ritenuta l'essenza della collettività. Partendo da un'analisi di esperienze, dai villaggi giapponesi alle case olandesi alle città medievali, Maki sottolinea come sia possibile attingere da queste per sviluppare una nuova architettura, definita "regionale", che appartenga alle tradizioni e alla storia dei luoghi ottenuta non banalmente attraverso una mimesi delle forme o attraverso reiterazioni geometriche astratte ma studiandone i processi generativi in relazione al contesto. «Potrebbe essere facile per qualcuno inventare una forma geometrica e chiamarla forma di gruppo perché tali forme hanno caratteristiche di essere mimate in modo sequenziale. Questo è, come mai, privo di significato,

19 *Ibidem.*

a meno che la forma non derivi da bisogni ambientali. La geometria è solo uno strumento di ricerca per la forma di gruppo»²⁰. Secondo l'analisi di Maki l'unità abitativa è anche generatrice della forma del villaggio e viceversa, per cui la validità di questo schema compositivo sta non nell'eccezionalità della singola soluzione ma nell'omogeneità della ripetizione. L'ordine garantito dalla forma "mega-strutturale" unito all'idea di reiterazione della "forma gruppo" rappresenta per l'architetto nipponico una prospettiva concreta di sviluppo degli ambienti urbani. La messa in discussione dell'unità del potere egemonico del progettista avviene attraverso la scomposizione dell'edificio in due parti: una rigida e una flessibile con elementi da reiterare in relazione alle necessità; l'ordine all'esterno e la frammentazione all'interno; l'omogeneità e al contempo la differenziazione, che rappresentano la volontà di coniugare la prospettiva dello spontaneismo e dei valori collettivi con il rigore del modello positivista.

Questa visione ha determinato un nuovo approccio alla pianificazione architettonica su scala locale, conducendo molti architetti²¹ – di diverse latitudini geografiche – verso un approccio megastrutturale²² al progetto. In Giappone ciò ha coinciso con la formazione dei cosiddetti "metabolisti", un gruppo di giovani che proponeva, in risposta al crescente boom economico e demografico del Paese, strutture cangianti grado di crescere e trasformarsi a seconda delle esigenze della società. Alla pari di un grande organismo biologico, questi edifici erano concepiti come grandi forme, divise cellularmente e in grado di espandersi potenzialmente all'infinito in virtù dell'evolversi delle necessità sociali. Le proposte, rimaste nella maggior parte dei casi allo stadio di visioni, hanno trovato con la *Nakagin Capsule Tower*, – ad opera di Kisho Kurokawa –

20 Maki E., *op. cit.*, p. 20.

21 Vari architetti si sono confrontati con il tema della megastruttura anche in declinazioni più radicali: Friedman, Archigram, Superstudio, Archizoom ecc..

22 Ralph Wilcoxon qualche anno più tardi si occuperà di definire nella sua *Megastructure Bibliography*, le caratteristiche della megastruttura fissando quattro punti fondamentali: essa è una struttura composta da unità modulari, capace di espansione illimitata, contenente sotto-unità strutturali prefabbricate che possono essere agganciate o incastrate, deve inoltre avere una durabilità maggiore delle strutture minori al suo interno. Cfr. *A short bibliography on megastructures*, Council of planning librarians, Illinois, 1968. cfr. anche Banham, Reyner, *Le tentazioni dell'architettura. Megastrutture*, Bari: Laterza, 1980.

una delle rare occasioni di confronto con la realtà. L'edificio costruito nel centro di Tokyo, è costituito da due torri di 11 e 13 piani che presentano un collegamento verticale centrale in grado di connettere alle varie cellule abitative. Queste, concepite secondo la filosofia metabolista come organismi in crescita erano state pensate per essere reiterabili, modificabili e combinabili dalla misura più piccola alla più grande a seconda delle esigenze del nucleo familiare. Ma a dimostrare la fragilità concettuale di queste sperimentazioni la *Capsule Tower* non ha modificato nessuna unità dal 1972 ad ora. Le torri, pensate per accogliere "l'uomo del futuro" sono concepite senza cucina ed elettrodomestici, rendendo difficile la vita degli abitanti. Attualmente meno di 20 capsule delle due torri risultano abitate e il resto dell'edificio versa in stato di forte degrado al punto da essere vicino alla demolizione²³. Le proposte dei metabolisti partivano dalla ricerca della definizione di un metodo: «le nostre proposte sono suggerimenti su quelli che ci sembrano i metodi e le vie da prendere, [...] noi siamo alla ricerca di un metodo che accomuna una varietà di immagini diverse»²⁴, tuttavia proprio la ricerca ossessiva di rigore ha comportato la perdita contatto con la realtà. Lo stesso Maki –il più moderato della tendenza metabolista – già dal 1964 aveva fatto delle osservazioni critiche rispetto alla tendenza al «virtuosismo strutturale a discapito della scala umana e delle necessità funzionali»²⁵ e all'annullamento delle capacità ricettive degli utenti: «quando una pletora di stimoli comincia a farci divergere da una consapevolezza ricettiva, la città ci rende insensibili»²⁶.

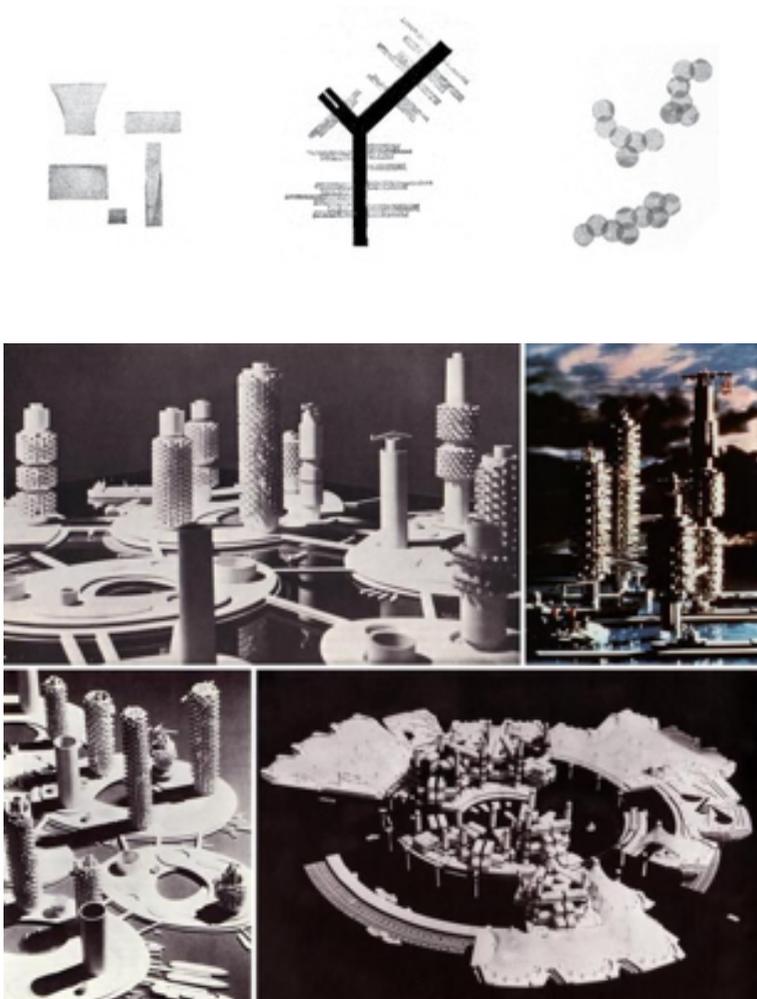
La pretesa di fornire un linguaggio codificato, assertivo non si discosta in effetti dall'impostazione meccanicista che si intendeva mettere in discussione.

23 Magalhães F., Soares A.L., *Routine Metabolista*, in «Domus» 969, maggio 2013 https://www.domusweb.it/architettura/2013/05/29/routine_metabolista.html

24 Kawazoe N., *City of the Future*, in *Zodiac*, n° 9, 1962, p. 99.

25 Maki F., cit. in Ratti C., op.cit., p. 55.

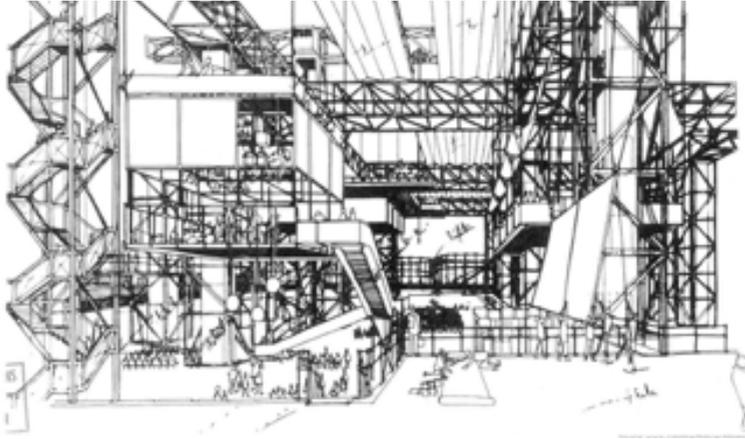
26 Maki F., *Investigation in Collective form*, Washington University, School of Architecture, n. 2, Washington 1964, (trad. dell'autore).



Dall'alto: i tre approcci formali schematizzati da Maki (compositional form, megastructure, group form)(1964); Città marina visionaria immaginata da Kiyonori Kikutake. E' interessante valutare la somiglianza tra questa proposta e quella più recente del gruppo BIG (cfr. 3 par. 1° capitolo); La Nakagin Capsule tower a Tokyo ad opera di Kurokawa.



Architettura d'evasione- Cedric Price il fun palace



Cedric Price_
Fun Palace (1961)

La scomposizione delle parti architettoniche arriva ad un punto di estremizzazione con il progetto per *Fun palace* di Cedric Price. Un progetto – mai giunto nella fase realizzativa – che spinge il progresso tecnologico nella direzione dell'evasione rinunciando al ruolo impegnato dell'architettura per ripiegare nel puro divertimento: «Stiamo costruendo un giocattolo a breve scadenza nel quale tutti noi possiamo realizzare la possibilità e i piaceri che un ambiente urbano del ventesimo secolo ci deve. Deve durare non più a lungo di quanto ci occorra»²⁷.

L'inclusione sociale e l'antidogmatismo inteso come liberazione dai precetti del moderno si traduce nel caso di Price nel rifiuto dell'egotismo dell'identità professionale e nell'adesione totale sistemi di produzione e della ricerca tecnico-scientifica, declinati però verso il mero intrattenimento. Il *fun palace* (1961), come il nome stesso suggerisce, rappresenta un edificio di evasione, concepito anche in questo caso come una grande struttura, un traliccio all'interno del quale è possibile organizzare, in relazione alle volontà degli utenti, le diverse forme di spettacolo, divenendo luogo di attività potenziali.

Sfidando la definizione stessa di architettura, l'edificio è concepito come un vero e proprio kit di componenti: pareti prefabbricate, scale, piattaforme, moduli soffitto sono i pezzi disponibili ad essere liberamente disposti all'interno di una

²⁷ Cedric Price, *Re:CP*, Siracusa, LetteraVentidue, 2011, p. 31.

struttura di acciaio a maglie regolari. L'utilizzo di due gru avrebbe reso ogni parte completamente variabile, conducendo la costruzione ad assomigliare ad un cantiere in allestimento, in cui i vari recinti, ovvero teatri, cinema, ristoranti, officine, aree di raduno, potessero essere assemblati, spostati, riorganizzati e demoliti continuamente”.

Anche in questo caso dunque la volontà di rendere possibile l'interazione con gli utenti comporta la scomposizione del corpo edilizio in due entità: una fissa di pertinenza dell'architetto e una mobile, componibile attraverso l'interfaccia con i fruitori. L'ossessione puritana per il funzionalismo di matrice modernista viene in questo caso completamente trasfigurato con l'estremizzazione della componente ricreativa. Evitando ogni principio di “zoning” tradizionale, la differenziazione funzionale è posta soprattutto sulle attività di svago, e il progettista, per Price, perde il suo ruolo di responsabilità per assumere i panni di un orchestratore di interazioni disimpegnate: «Quindi, ecco un'altra regola per l'intera natura dell'architettura: deve effettivamente creare nuovi appetiti, nuova affamati - non risolvere i problemi; l'architettura è troppo lenta per risolvere i problemi»²⁸.

Se la vita è intesa come puro divertimento, il *Palace* di Price accoglie pienamente il determinismo tecnologico presentandosi come una vera e propria “macchina per vivere”²⁹, socialmente interattiva e altamente adattabile alle mutevoli condizioni culturali e sociali del suo tempo e luogo.

Contro le logiche automazione e di concentrazione sui tempi del lavoro, il pensiero di Price assume i toni dissacranti di una protesta contro la pretesa di incanalare il tempo libero lontano dall'ozio e da attività ludiche. L'architettura e la tecnologia devono piegarsi invece all'idea del divertimento favorendo usi multipli e indeterminati: «Fun Arcade” sarà pieno di giochi che psicologi e ingegneri elettronici ora concepiscono per il servizio dell'industria o della guerra. La conoscenza sarà convogliata attraverso il jukebox [...]»³⁰.

28 *Ivi*, p. 57 (trad. dell'autore).

29 Le Corbusier parla di *machine a habiter* in riferimento all'adempimento efficace delle funzioni principali all'interno di un'abitazione, alla pari di quanto gli strumenti tecnologici permettevano di fare con le macchine. Cfr. Le Corbusier, *Verso un'architettura*, a cura di Cerri P., Nicolini P., Longanesi, Milano, 1986.

30 Littlewood, J. 'A Laboratory of Fun,' *The New Scientist* 14 May 1964, pp.

Al di là del pensiero irriverente di Price ciò che preme sottolineare è la demistificazione del progetto come strumento operativo dell'architettura, che troverà poi nelle visioni utopiche degli Archigram la massima espressione concettuale.

Inoltre, con la semplificazione delle attività umane ad un diagramma di flusso³¹, le persone sono ridotte a dati, da inserire al computer per registrare le tendenze generali dell'utente. In virtù di queste l'edificio avrebbe trasformato le sue componenti per adeguare la forma alle modifiche in uso. Feedback ciclici avrebbero poi messo a confronto le persone "non modificate" (quelle in entrata) con le "modificate" (quelle in uscita). L'architettura si configura in questo modo come un vero e proprio strumento di controllo sociale. Riferendosi infatti al programma cibernetico pensato per il Fun Palace, Pask ha sostenuto che l'architettura è «significativa non solo come ambiente umano. Interagisce continuamente con i suoi abitanti, da un lato servendoli e d'altra controllandone il comportamento»³².

Non si ha certamente qui la pretesa di esaurire il discorso sul tema dell'apertura alla tecnologia e all'inclusione degli utenti in architettura, che vede nei profondi mutamenti sociali, tecnici ed economici avvenuti nel dopoguerra, il fondamento delle azioni progettuali. Né i tre esempi intendono rispondere all'eshaustività delle declinazioni con cui l'argomento della "partecipazione" è stato affrontato a partire dagli anni '60.

Si intende piuttosto mettere in evidenza quanto la fiducia nello sviluppo tecnologico abbia determinato l'utilizzo di strumenti di mediazione per ristabilire un rapporto tra autore/opera/fruitori e quanto al di là delle intenzioni questi si riferiscano agli stessi presupposti ideologici positivisti che si intendeva contrastare.

La volontà di contrastare il dogma dell'autore investendo i fruitori dei significati di cui l'opera si compone ha comportato modalità di interazione differenti, che corrispondono a diverse

432-3.

31 Il diagramma era prodotto dal sottocomitato cibernetico guidato da Gordon Pask.

32 Pask G., cit. in Matthew S., *From Agit-prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*, Artifice Inc, 2006, p.75.

strategie di neutralizzazione del ruolo del progettista, in base alle quali è ricaduta la scelta degli esempi presi a riferimento: la creazione di un linguaggio ex novo come nel caso di Alexander; la frantumazione del suo ruolo attraverso la scomposizione dell'edificio in parti, come nel caso dei metabolisti; la de-responsabilizzazione verso l'architettura ritenuta strumento di evasione come nel caso di Price.

Assumendo la ricerca empirica sugli edifici anonimi come fondamento del proprio agire, alcune altre modalità progettuali di quegli anni possono infatti (in larga misura) essere considerate ibridazioni delle degli approcci indicati (Es.: Habraken e il sistema *support/ infill*, gli Archigram e la *plug-in city*, Friedman e il *flatwriter*, Zenetos e *l'electronic urbanism* ecc...). Tutte le sperimentazioni trovano fondamento nel tentativo dell'architettura di diventare una scienza assumendo la "partecipazione" come chiave interpretativa, ma come afferma Jeremy Till «si ha la netta sensazione che la partecipazione, o piuttosto la pseudo partecipazione, sia usata come scudo socialmente accettabile dietro il quale gli autori possono sviluppare le proprie ideologie tecnicamente determinate»³³. Queste pratiche mostrano alcuni fallimenti quando, nel tentativo di unire la tecnica al controllo sociale, l'architettura ambisce a plasmare dei modi di vita, anche in forme aperte e non definite. La necessità di escogitare sistemi per mettersi al servizio della società e adeguare la tecnica ai mutevoli bisogni delle persone «ha dato risultati elusivi, e la panacea della partecipazione degli utenti (difficile da definire appropriatamente e ancor più difficile da realizzare) è servita solo a renderci acutamente consapevoli dell'estrema difficoltà del problema, e del fatto che probabilmente lo si può affrontare efficacemente solo scomponendolo e rispondendo appropriatamente a situazioni specifiche»³⁴.

33 Till J., *The negotiation of hope*, in Bundell-Jones P., Till J., Petrescu D. (a cura di), *Architecture and participation*, Spon, London-New York, 2005, p. 28.

34 Frampton K., *Storia dell'architettura moderna (quinta edizione)*, Zanichelli, Bologna, 2008, p. 341.

parte III
ARCHITETTURA ANONIMA AUTOREVOLE

Quanto più si cerca di continuare ciò che è stato già fatto da altri
tanto più questo ti sarà riconosciuto e
altri continueranno quello che hai fatto
J.Habraken

Attraverso le argomentazioni di questo capitolo si cercherà di mettere in evidenza quanto il processo progettuale sia inevitabilmente legato ad uno status mentale soggettivo, esperienziale, da intuizioni non sempre razionalizzabili, che riportano l'architettura ad un piano più intimo e umano.

Se la vita e l'uomo non sono riducibili al puro intelletto, anche l'architettura – in quanto creazione umana – rientra a far parte di un'attività che incorpora l'esperienza; un aspetto vitale che non è riducibile in categorizzazioni astratte e né in tentativi di riportare il progetto ad un processo empirico reiterabile.

Come afferma Jhon Dewey: «la scuola razionalistica aveva ragione di insistere sul fatto che le qualità sensoriali hanno senso ai fini della conoscenza solo quando siano collegate fra loro per mezzo delle idee; ma sbagliava quando collocava queste idee connettive nell'intelletto, separandole del tutto dall'esperienza. La connessione è invece realizzata tramite operazioni che definiscono le idee, e tali operazioni sono sia oggetti di esperienza che qualità sensoriali»¹.

Le argomentazioni cercheranno di fare luce su due aspetti essenziali per confutare la posizione positivista rispetto al progetto e alle conseguenze “autoriali” che da questa sono derivate: viene messo in discussione l'aspetto *differenziale* su cui si è costruita la tendenza dell'*autorialismo*, e la teoria della riflessione nel corso dell'azione che mira ad aprire il campo della conoscenza tramite esperienza.

¹ Dewey J., *La ricerca della certezza. Studio del rapporto tra conoscenza e azione*. La nuova italia, Firenze, 1965, p. VIII.

CONTINUITA' DI RINNOVAMENTO

Variazioni autorevoli vs differenze autoriali

Come abbiamo visto in precedenza la logica “autoriale” trova la sua ragion d’essere nel *valore differenziale* attribuito a ciascuna opera. Le strategie di produzione culturale che si affermano con il modernismo hanno infatti operato per dare risalto alla diversità, alla creazione autentica, all’idea irripetibile, contribuendo ad accrescere una modalità di approccio al progetto fondata sull’intenzione artistica² che guida l’autore all’invenzione di un’astrazione extra-architettonica³ necessaria alla comprensione dell’opera.

Ci sembra dunque interessante indagare nel concetto di “invenzione” per capire non solo quanto il problema dell’originalità sia confutabile alla base ma anche quanto liberarsi dall’ossessione della novità possa aiutare a ripristinare il ruolo della “scelta soggettiva” – principale mira delle strategie anti-prometeiche – ma fondamentale nell’assunzione di responsabilità che il progetto di architettura implica.

Michael de Certau ci ricorda che *Inventare* deriva dal latino «*invenire* – trovare e scegliere, quest’ultimo verbo sottolinea l’aspetto reattivo e l’autonomia dei soggetti nel loro interagire sociale, nel tentare di costruire spazi altri in opposizione a quelli imposti»⁴.

Questa definizione risulta particolarmente interessante perché sottolinea quanto l’invenzione si riferisca ad una decisione da prendere in seguito alla valutazione di una soluzione più conveniente, tra varie possibili. L’atto dello scegliere implica delle variazioni che sono in funzione delle esperienze che il

2 Durbiano G., *Etiche dell’intenzione. Ideologia e linguaggi nell’architettura italiana*, op. cit.

3 Olgiati V., op. cit.

4 De Certau M., op. cit., p. 314.

singolo fa anche in relazione ad un tempo personale (le scelte sono condizionate dalla propria esperienza) e ad un tempo storico (quello dell'epoca in cui si vive).

A ben guardare dunque la “scelta artistica” che si suppone alla base di un progetto è in realtà qualcosa “trovato” in relazione a queste due contingenze.

Husserl ci insegna, a tale proposito, che è necessario guardare all'esperienza intuitiva, in cui i fenomeni rappresentano dei punti di partenza da cui trarre le caratteristiche principali delle esperienze e il fondamento di ciò che successivamente sperimentiamo⁵. Siamo spesso abituati invece a pensare al progetto di architettura come ad un'intuizione che parta dal nulla, una specie di rivelazione personale che si presenta al singolo in virtù di una sorta di *tabula rasa* dell'intorno, senza considerare il processo di acquisizione progressiva della realtà che ciascuno sperimenta. Ciò alimenta una certa indifferenza nei confronti del circostante inducendo ad apportare cambiamenti repentini che determinano «l'alienazione, dovuta innanzi tutto alla perdita di identificazione con le cose naturali e artificiali che costituiscono l'ambiente dell'uomo. Questa perdita impedisce altresì il processo di raduno, ed è quindi responsabile dell'attuale perdita del luogo. Le cose si sono ridotte a meri oggetti di consumo, da gettar via dopo l'uso, e la natura è considerata in genere come una “risorsa”»⁶. Michel Serres riconosce come invece l'equilibrio del mondo possa essere assicurato solo attraverso variazioni minimali di ciò che esiste e introduce a questo proposito il concetto del *clinamen*⁷, una teoria da cui Lucrezio faceva discendere l'origine stessa del creato. Secondo Lucrezio infatti, declinando casualmente in maniera infinitesimale ma decisiva nel loro moto di caduta, gli atomi spezzano la “necessità” del mondo e aggregandosi secondo molteplici combinazioni generano la diversità delle cose. Scavando nelle parole di questo trattato di fisica, Serres mette alla luce una complessa trama di relazioni con il mondo fisico consentendone una lettura generalizzata alle modificazioni nel suo complesso e un allargamento anche

5 Husserl E., *I problemi fondamentali della fenomenologia. Lezioni sul concetto naturale di mondo*, a cura di Costa V., Quodlibet, Macerata, 2008.

6 Norberg-Schulz C., *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano, 1979, p. 168

7 Serres M., *Lucrezio e le origini della fisica*, Sellerio editore, Palermo, 2000.

ad altri settori disciplinari. Così infatti Serres argomenta le relazioni uomo-natura a proposito del *clinamen*: «La vita secondo natura rimane vicina alla nascita delle cose, al loro movimento modificato: il saggio abita questo scarto minimale, questo spazio fra il poco e lo zero, l'angolo fra l'equilibrio e la declinazione. Luogo del necessario e del naturale. Al di là, ci sono soltanto una crescita vana e cose superflue; grandi mali e grandi rimedi. Allora tutto si riconduce ad un calcolo del limite. [...] Tutto scaturisce di lì da questi ragionamenti locali. L'anima è tranquilla in questi luoghi singolari in cui gli scarti non sono grandi, in cui ci si occupa solo di ciò che è vicino»⁸. Quello che ci pare interessante rilevare è la possibilità di ricondurre le trasformazioni ad una serie di scarti minimali, e che la crescita auspicabile è quella che si muove “leggermente” lungo questa traiettoria. Bruno Latour, facendo un parallelo tra le teorie dell'innovazione tecnologica e dell'evoluzione biologica, ribadisce un principio secondo cui è possibile osservare diacronicamente il progetto – descritto come oggetto tecnico – come un movimento di associazioni e sostituzioni all'interno di una sequenza continua, in cui “l'oggetto è un fermo immagine nel film del progetto”: «Dovremmo poter fare con le tecniche quello che Darwin ci ha insegnato a fare con la serie degli esseri viventi. Se lei va al Museo di storia naturale e guarda le serie dei cavalli, sa di non doversi arrestare su nessuno degli esemplari che si succedono: la loro vera essenza sta, per così dire, nella complicata famiglia composta dai predecessori e dai successori. Ma se va al museo delle tecniche – per esempio al Deutsches Museum di Monaco – e vede la lunga serie delle biciclette, dovrebbe fare lo stesso: non fermarsi a questo o a quell'esemplare ma vederli tutti in movimento, venuti da un modello e diretti verso un altro in funzione dei bisogni, dei prezzi, delle abitudini, della moda, dei costruttori, dei materiali ecc. Un po' come se ogni oggetto tecnico diventasse la pagina di un flip book e lei imparasse a far scorrere le pagine molto rapidamente per vedere un unico movimento»⁹.

Attraverso questa lettura sulla teoria evolutiva il progresso

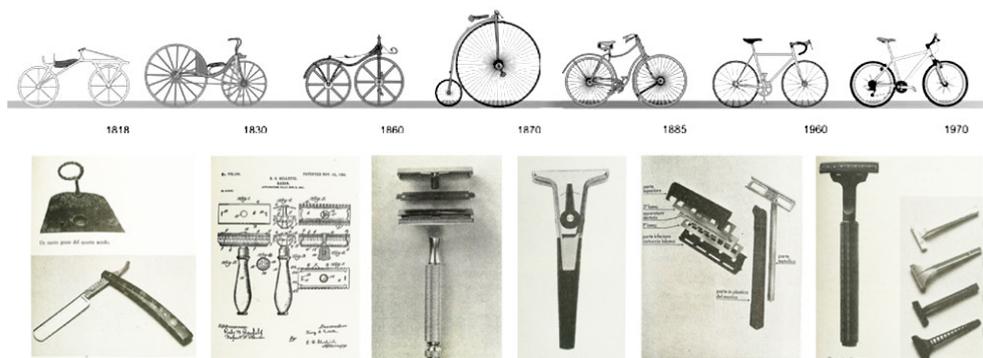
8 *Ivi*, p. 193.

9 Latour B., *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze*, Raffaello Cortina editore, 2000.

di un oggetto così come l'evoluzione biologica è tracciabile attraverso una catena di piccoli scarti, una sequenza di deviazioni in cui l'abbandono delle componenti superflue e il miglioramento di quelle necessarie in relazione alle prove che si susseguono lungo il percorso, rende adeguato il progetto, così come possibile l'adattamento biologico.

Le modificazioni progressive di un oggetto tecnico-progetto, comportando successi o fallimenti lievi, hanno la capacità di aumentare senza "grossi turbamenti" le associazioni e i legami tra l'oggetto e il suo *collettivo di riferimento*¹⁰. I piccoli errori consentono un dialogo tra costruzione e uso, ed eventuali fallimenti possono essere modificati con più facilità.

Un esempio a questo proposito è quello presentato da Bruno Munari in riferimento all'evoluzione del rasoio a lama rispetto a quello usa e getta. Dal problema di ridurre la pericolosità della lama alla necessità di migliorare la presa del manico e ridurre le componenti, le modificazioni che si sono susseguite fino al bilama ancora oggi in commercio hanno avuto la capacità di aumentare il raggio d'utenza riducendo i costi e semplificando i processi. «Progresso è quando si semplifica e non quando si complica»¹¹ conclude Munari.



Al netto degli insuccessi, l'effettiva performatività e l'innovazione del progetto, letta in questa chiave, deriva non solo dall'intuizione estemporanea individuale, quanto dall'appartenenza ad una catena evolutiva, da un movimento

Evoluzione della
bicicletta;
Munari B._
Evoluzione del rasoio
a mano

¹⁰ Cfr. Durbiano G., Armando A., *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*. Carrocci editore, Roma, 2017 p. 343.

¹¹ Munari B., *Da cosa nasce cosa*, Laterza, Roma, 2015 p.159.

incrementale in cui ogni sostituzione o modifica si stratifica sulla precedente, portando traccia in ogni momento della catena di successioni che l'ha generata nel passato.

L'esempio di Munari risulta particolarmente interessante non tanto per le evoluzioni formali in sé e i piccoli scarti nella fattezze dell'oggetto – che comunque permettono la facile riconoscibilità agli occhi dei fruitori attraverso l'immediatezza percettiva¹²– ma che questi avvengano gradualmente e in relazione agli usi, ai materiali, alle tecniche disponibili, e al problema che di volta in volta si intende risolvere, perfezionando il funzionamento sulla base delle consapevolezze sedimentate, generate dall'esperienza. Quest'approccio delineato da Munari suggerisce di porsi di volta in volta in maniera critica verso le questioni da affrontare, senza reiterare dei gesti in modo pedissequo o astratto ma anche senza annullare le conoscenze stratificate nel tempo. Il contributo del singolo, per quanto decisivo, occupa solo una posizione limitata nella storia e può dunque essere dunque interpretato come un punto sulla linea del tempo, come ribadisce George Kubler definendo la *sequenza storica*:¹³ «Il prodotto della vita di un uomo non è che uno degli elementi di una serie che si estende al di qua e al di là del suo tempo e di cui egli segna forse l'inizio o la fine, o soltanto un punto intermedio, a seconda della posizione che l'individuo occupa su una certa “linea”. [...] Da questo punto di vista le differenze fondamentali tra un'artista e l'altro sono date non tanto dalla diversità di talento quanto dal momento del loro accesso e dalla posizione che occupano in una certa sequenza»¹⁴.

In questo senso la “genialità” autoriale è interpretata, più che come dono congenito individuale, in relazione alla congiunzione tra attitudine e una determinata appartenenza al flusso del divenire storico.

Nell'accezione kubleriana le “sequenze formali” rappresentano una concatenazione di soluzioni rispetto ad un medesimo problema, presente nella storia con aspetti differenti: è nella

12 Secondo la psicologia della Gestalt la percezione delle cose avviene secondo un processo immediato influenzato dalle esperienze passate. Per identificare un oggetto lo assimiliamo a quello che già conosciamo.

13 Kubler G., *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi editore, Torino, 2002, p. 13.

14 *Ivi*, p. 13.

sequenza formale ancora aperta che i materiali che la storia ci fornisce possono essere interpretati per costituire materia di un riutilizzo futuro. «Le più antiche reliquie dell'opera dell'uomo sono gli arnesi dell'età della pietra. Da questi arnesi alle cose di oggi non c'è soluzione di continuità: è un'unica e lunga sequenza di oggetti che si è ramificata più volte ed è spesso finita in rami morti [...] ma il flusso delle cose non conobbe mai un arresto totale: tutto ciò che esiste oggi è o una replica o una variante di qualcosa che esisteva qualche tempo fa e così via, senza interruzione, sino ai primi albori della vita umana»¹⁵.

A tale riguardo sono interessanti le affermazioni di Luis Barragan che durante la consegna del premio Prizker dichiara: «non guardate in quello che faccio, guardate quello che ho visto»¹⁶ sottolineando, in questo modo, quanto il mestiere dell'architetto sia radicato in consapevolezze “trovate” e che il contributo del singolo stia nella sua partecipazione al divenire storico, a conoscenze appartenenti al bagaglio della propria personale esperienza, radicate nella storia e nel tempo: la sua voce non è che una reinterpretazione della voce di un altro. Anche Alvaro Siza si sofferma su quest'idea di metamorfosi continua confermando che «gli architetti non inventano nulla, trasformano la realtà»¹⁷. La variazione piuttosto che l'innovazione rappresenta il punto di partenza dell'architettura come riconosce anche Carlos Martí Artís che attraverso le *Variazioni dell'identità*¹⁸ evidenzia come il progetto segua un procedimento di continua manipolazione dell'esistente: «ogni nuovo progetto è lo sviluppo di idee implicitamente presenti in opere precedenti[...] ogni opera è il punto di arrivo di una traiettoria personale. Questa traiettoria, però, non si iscrive su un terreno vergine, ma attraversa un territorio dissodato da tempi remoti, [...] il progetto si sviluppa dunque orientandosi su questo terreno, tracciando nuovi percorsi e stabilendo nuovi collegamenti, ma confrontandosi comunque inevitabilmente

15 *Ivi*, p. 8.

16 Escobar G.A., *Dodici Barragan*, <https://issuu.com/gabrielangelicoescobar/docs/dodicibarragan>, 2018.

17 Cit. in Frampton K., *Introduction*, in *Labour, work and architecture: collected essays on architecture and design*, Phaidon press, London, 2002, p.18.

18 Martí Artís C., *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Città Studi, Torino, 2002.

con la sua topografia e con i luoghi che lo costituiscono»¹⁹.
L' "invenzione" individuale acquista in questa chiave il senso letterale della parola cioè *scegliere tra le cose trovate*, in relazione alla situazione contingente.

Questa necessità di scelta riporta alla responsabilità di un soggetto (singolo o collettivo) l'azione del progetto. Inoltre la riconosciuta non-originalità del processo progettuale – nell'idea di *continuità* dell'accezione kubleriana – permette di rendere pacifica la presenza autoriale che, come abbiamo visto, le strategie de-autorializzanti – messe in campo in reazione all'egotismo modernista – avevano tentato di compromettere, agendo proprio per minare la "scelta artistica" rendendola problematica alla base²⁰. Liberandosi dall'ossessione per lo sperimentalismo e l'innovazione che «assimila (l'architettura) ad un costante ripartire da zero, arrogante quanto illusorio»²¹ è nella partecipazione alla *sequenza storica* che l'intervento individuale può essere in grado di coinvolgere la collettività. E' necessario dunque chiedersi in che modo intervenire per consentire alle scelte artistiche di determinare una variazione in una data sequenza.

La condizione necessaria per inserirsi all'interno del ciclo della storia e per limitare il campo delle scelte artistiche, si realizza secondo Rogers attraverso l'ascolto del luogo, assecondando quelle che definisce "preesistenze ambientali"²²: «È oltremodo necessario insistere ancora su come le scelte degli elementi di un'architettura siano profondamente legate alle condizioni ambientali: sia a quelle di carattere sociale, economico e, in genere, umano; sia a quelle della "natura dei luoghi" o delle possibilità pratiche di intervenire nei precostituiti limiti naturali. Le scelte contengono nel primo atto l'ultimo fine, che è sempre quello di far vivere una determinata esperienza

19 *Ivi*, p. 160.

20 cfr. primo paragrafo primo capitolo autorità.

21 Marti Aris C., op.cit. p. 167.

22 L'attenzione verso le preesistenze ambientali rappresenta un punto fondamentale delle teorie di Rogers dal 1948. Ritenendo che la forma fisica dell'ambiente sia contenuto essenziale per l'architettura, il suo contributo teorico si rivolge ad un'idea di tradizione intesa come strumento di controllo della produzione architettonica sulla base di un confronto con gli esempi della storia e le teorie dei maestri. Rogers E. N., *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, in «L'Architettura Cronache e storia» n. 22, agosto 1957.

culturale nelle forme concrete dei fenomeni – determinati da essa e determinanti la medesima – in una relazione di causa ed effetto che è un ciclo continuo [...] È un ciclo meraviglioso che contiene quasi l'essenza precategoriale della forma. Che cosa è, storicamente, questa forma, se non l'essenza archetipica che continua a vivere e, pertanto, a modificarsi, pur mantenendosi riconoscibile e aspira ai modelli, spregiudicatamente rinnovandoli? [...] Ognuno di questi fenomeni è un fenomeno in sé, valido in sé, inconfondibile, irreversibile, attuale, eppure ognuno di questi fenomeni contiene tutti gli altri»²³.

Le forme architettoniche, radicate in un determinato luogo, assumono dunque il ruolo semantico di trasmettere intuitivamente l'essenza della loro origine; la capacità percettiva dell'uomo, oltre che la pratica riflessiva/intellettuale, diventa, in questa prospettiva – fenomenologica – uno strumento per affrontare il problema del rapporto tra individuo e collettività²⁴, tra trasformazioni e memoria.

«Le forme» secondo Rogers «sono necessitate dalla ragione di esistere e di manifestarsi delle essenze stesse. Così ogni oggetto è il risultato del processo specifico, in forme sintetiche che ne rappresentano esteticamente la struttura tecnica e tutti gli altri valori inerenti alla composizione»²⁵.

Le forme caratterizzano un luogo e ne sono da questo determinate; essendo tali caratteri fondamentali per l'identificazione umana, agire ponendosi in ascolto del luogo significa in questo senso raggiungere un punto d'incontro con l'umanità nel suo complesso, offrendo il proprio contributo individuale nella storia delle trasformazioni.

23 E. N. Rogers, *Carattere e stile* (1952), in *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, p. 94.

24 Il confronto continuo con il passato rende possibile la neutralizzazione dell'ego del progettista «Ciò facendo, il poeta procede a una continua rinuncia al proprio essere presente, in cambio di qualcosa di più prezioso. La carriera di un artista è un continuo autosacrificio, una continua estinzione della personalità. [...] In questo processo di spersonalizzazione si può dire che l'arte si avvicini alla condizione della scienza». La costruzione dell'architettura viene in questo senso concepita come un'opera d'arte collettiva, poichè l'opera di un singolo acquista significato nella relazione con altre opere di altri architetti da cui comunque ci si discosta dimostrando così «con maggiore vigore...l'immortale vitalità dei suoi antenati» Eliot T.S. *Tradition and individual talent* in Id., *Il bosco sacro; saggi di poesia e critica*, Bompiani Milano 1967, p. 68.

25 Rogers E. N., *Gli elementi del fenomeno architettonico*, in C. De Seta (a cura di), Christian Marinotti, Milano 2006, pp. 99-100.

E' interessante rilevare come questo approccio in architettura possa consentire non solo il raggiungimento dell'essenza delle cose attraverso l'immediatezza dell'intuizione, ma rappresentare anche una procedura logica a cui affidare la produzione delle forme. L'attenzione alle "preesistenze ambientali", come intesa da Rogers, rappresenta quindi un'apertura nei confronti della molteplicità dei fenomeni della realtà in chiave percettiva che esclude aprioristiche concettualizzazioni (in chiave ideologica) permettendo un controllo comunque pragmatico del progetto. Questa posizione "incarnata"²⁶ della conoscenza che può guidare l'azione progettuale è riconosciuta da Juhani Pallasmaa, che sottolinea come il predominio intellettuale non sia in grado da solo di rispondere alla complessità dei fenomeni della realtà, che si radicano nella conoscenza anche in maniera inconsapevole: «Le idee di architettura nascono "biologicamente" dalla conoscenza esistenziale vissuta e non concettualizzata, piuttosto che derivare da mere analisi e dall'intellezione. In realtà i problemi dell'architettura sono di gran lunga troppo complessi e profondamente esistenziali per essere affrontati in modo meramente concettualizzato e razionale. In architettura, idee profonde e risposte significative non sono neppure invenzioni individuali *ex nihilo*; esse sono radicate nell'essenza del lavoro stesso e delle vecchie tradizioni del mestiere. Nel fare architettura il ruolo fondamentale di questa capacità di comprensione del corpo viene grossolanamente sottovalutato nella cultura contemporanea della quasi razionalità e dell'arrogante conoscenza di sé [...]. I grandi architetti non s'inventano realtà architettoniche; piuttosto essi rivelano ciò che esiste e mostrano quali sono le potenzialità di una certa condizione»²⁷.

A questo proposito e a dispetto della presunta rottura con la storia effettuata dal movimento moderno²⁸ è interessante considerare le relazioni rispetto al già dato nel confronto tra *plan paralyse* e *plan libre* di Le Corbusier. Le innovazioni della

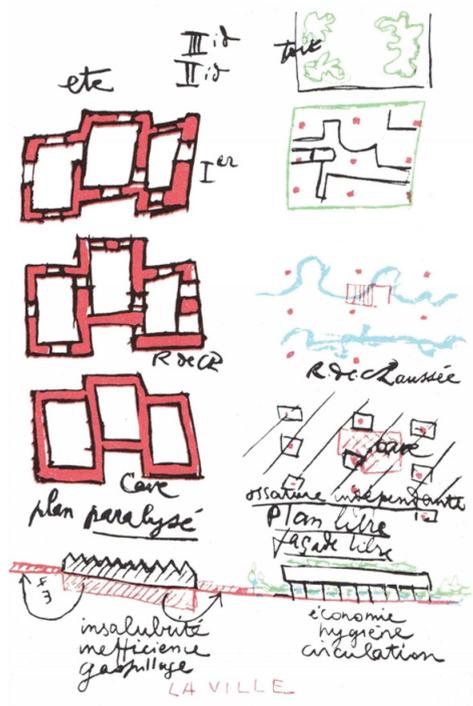
26 Pallasmaa J., *L'immagine incarnata. Immaginazione e immaginario nell'architettura*, Safarà, Pordenone, 2014.

27 Pallasmaa J., *La mano che pensa*, Safarà, Pordenone, 2014, p. 15.

28 Martì Aris sottolinea come anche l'opera di alcuni maestri del Movimento Moderno non sia concepita come «invenzione ex-novo, ma come trasformazione del materiale esistente». Martì Aris C., op.cit. p. 160.

tecniche consentono di mettere in discussione la rigidità della struttura in muratura continua portante, e dalle costrizioni che a questa sono correlate. La riflessione critica sul passato consente di procedere scartando soluzioni tecniche obsolete in relazione a nuove mutate esigenze.

Procedere per variazioni incrementali non significa quindi reiterare delle forme assecondando una posizione di formalismo storicista né di rifuggire dalle sperimentazioni, ma considerare il materiale storico e in generale i fenomeni, determinati da un luogo, che intervengono continuamente a definire la circostanza di progetto: sono i fenomeni – radicati in un contesto – che condizionano l'idea progettuale astratta rendendo possibile che si concretizzi nella realtà: «la tradizione è il miele pregnante che le api elaborano cogliendo il succo dai diversi fiori, quando lo trasportano nella loro remota officina»²⁹.



Le Corbusier_ confronto tra "Plan Paralyse" e "Plan libre" (1927)

29 E. N. Rogers, *Le responsabilità verso la tradizione*, in «Casabella Continuità», n. 202, agosto-settembre 1954, pp. 1-3.

Christian Norberg-Schulz introduce il concetto di “*tema con variazioni*”³⁰ come mezzo per illustrare il problema della costanza e del mutamento necessari per il rispetto del *genius loci*³¹. Contro il cieco adattamento alle novità, le piccole variazioni rispetto ai caratteri identitari di un luogo (collocazione, configurazione spaziale, articolazione caratteristica³²) consentono infatti il permanere delle funzioni principali di “orientamento” e “identificazione” utili a rinnovare il senso di appartenenza ad un territorio e a rifuggire dall’alienazione derivata dal senso di frammentarietà delle città moderne. Per l’architetto norvegese infatti la *stabilitas* rappresenta una condizione fondamentale all’affermazione dell’identità umana, che può nascere solo in relazione all’identità del luogo. «Lo sviluppo dell’identità individuale e formale è un processo lento che non può verificarsi in ambienti in continuo mutamento. Abbiamo tutte le ragioni per credere che la tanto comune alienazione odierna sia dovuta in gran parte alle scarse possibilità di orientamento e identificazione offerte dall’ambiente moderno. Le ricerche di Piaget dimostrano infatti che il mondo mobile legherebbe l’uomo ad uno stadio egocentrico di sviluppo, mentre un mondo stabile e strutturato libera le sue facoltà mentali»³³. Il riferimento al luogo non implica una sterile ricopiatura dei modelli antichi, ma il rinnovo continuo della loro interpretazione; né si tratta di “determinismo ambientale” ma di raggiungere la consapevolezza – oggi sempre più urgente – di

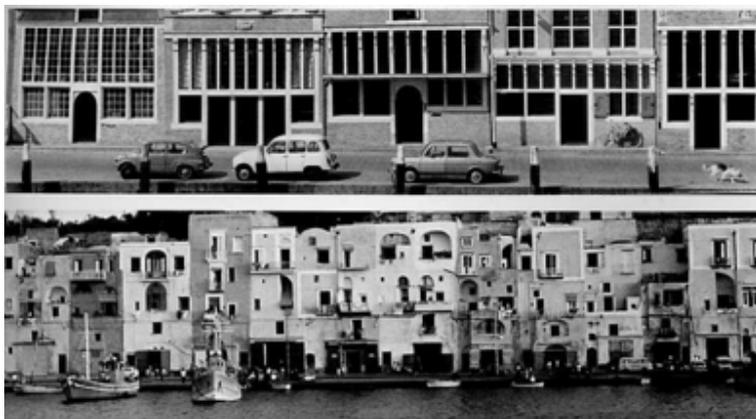
30 Il tema è rappresentato da tipi di edifici in cui è possibile riconoscere significati comuni (Es. il palazzo italiano, l’hotel francese il *burgerhaus* dell’europa centrale, le grandi verande americane (*porches*)). Norberg-Schulz C., *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano, 1979. Sui modelli in relazione alle diverse declinazioni del concetto di abitazione rispetto a caratteri geografici differenti cfr. anche Cornoldi A., *L’architettura dei luoghi domestici. Il progetto del confort*, Jaka Book, Milano, 1994.

31 riferendosi al concetto di “romano” per Norberg-Schulz il *genius loci* rappresenta il carattere identitario di luogo in riferimento ad una sensazione di benessere fisico e psichico. Norberg-Schulz C., op.cit.

32 La collocazione indica la configurazione geografica dei luoghi su cui insistono gli insediamenti (che si rapportano a *spazio e carattere*); la configurazione spaziale ha a che fare con morfologia degli insediamenti i quali si riferiscono agli archetipi di “romantico, cosmico, classico”; attraverso l’articolazione caratteristica invece ci si confronta con la costruzione ovvero su *come le cose sono fatte*; Norberg-Schulz C., op. cit.

33 *Ivi*, p. 180.

essere parte di un sistema di cui l'ambiente è parte integrante. Questo è qui inteso non come entità vaga ma come parte di rapporto primario che coinvolge l'uomo psicologicamente ed esperienzialmente.



Norberg-Shulz C.,
tema con variazioni
(1992)_
case olandesi e case
procidane

La realtà della vita, ci dice Norberg-Schulz, è rappresentata non solo dai fenomeni tangibili – le persone, gli animali, i fiori, gli alberi ecc. – ma comprende anche aspetti immateriali come i sentimenti. Sono le relazioni tra questi due mondi a determinare la totalità dell'ambiente in cui viviamo. L'architettura rappresenta in questa chiave una “concretizzazione” spaziale della dimensione esistenziale.

Con lo scopo di raggiungere invece una consapevolezza “oggettiva” e “scientifica” della realtà, l'uomo ha perso la capacità di confrontarsi con la varietà della vita e con le diverse identità di cui i luoghi sono composti: «oggi l'uomo è educato principalmente nel pensiero pseudo-analitico, e la sua conoscenza consiste nei cosiddetti “fatti” [...] sono i luoghi che ci danno il senso della nostra identità. Solo attraverso la comprensione dei nostri luoghi possiamo essere in grado di partecipare creativamente e contribuire alla nostra storia»³⁴.

E' questo rapporto dunque che permette all'uomo di inserirsi all'interno di un sistema di significati stratificati: solo la conoscenza del *genius loci* di un territorio può consentire all'architetto di confrontarsi con il progetto impedendo che il riferimento unicamente rivolto a questioni ideologiche (economiche, sociali, politiche) possa intervenire in modo distruttivo sull'ambiente e interrompere la continuità che

³⁴ *Ivi*, p. 202.

consente alle persone di essere accomunate dal senso di appartenenza: «i regimi vanno e vengono, i luoghi persistono, e con essi un tipo particolare di identità umana»³⁵. Sul concetto di somiglianza sono interessanti le riflessioni di Octavio Paz che individua come l'abitare sia strettamente connesso alla conoscenza basata sull'identificazione analogica: «L'analogia rende il mondo abitabile. Alla contingenza naturale e all'accidentalità contrappone la regolarità; alla differenza e all'eccezione, la somiglianza [...] l'analogia è il regno della parola come, questo ponte verbale che riconcilia, senza sopprimerle, le differenze e le opposizioni [...] grazie all'analogia il paesaggio confuso della pluralità e dell'eterogeneità trova un ordine e diventa intellegibile; l'analogia è l'operazione tramite cui, grazie al gioco delle somiglianze, accettiamo le differenze. L'analogia non sopprime le differenze: le redime, rende tollerabile la loro esistenza»³⁶.

Attraverso la somiglianza è consentita l'*identificazione* che, pur essendo considerata secondaria rispetto alle pratiche delle società moderne – principalmente concentrate sull'*orientamento* – è in realtà una componente essenziale del vivere comune al punto da essere connaturata al linguaggio corrente: dire di essere “romano” o “newyorkese” allude a dei significati molto più ampi delle semplici aggettivazioni qualificative, confermando che «l'identità dell'uomo è in larga misura una funzione dei luoghi e delle cose»³⁷.

Gli oggetti di identificazione nel quale riconoscersi costituiscono delle vere e proprie proprietà ambientali che si assimilano dall'infanzia (es. un tipo di pavimento, una condizione climatica, un elemento ricorrente in un tessuto urbano, le foglie gli alberi ecc). Attraverso queste conoscenze si acquisisce un proprio bagaglio di esperienze tramite cui interpretare anche quelle future.

L'architetto può contribuire “partecipando creativamente” alle caratteristiche che definiscono un luogo, facendo in modo che le esperienze culturali si stratifichino nella storia permettendo che l'architettura possa servirsene ancora in futuro evitando che ogni intervento sul territorio vada perduto in un atto

35 *Ivi*, p. 185.

36 Paz O., *Los Hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcellona, 1986, p.102, cit. in Martí Aris, op.cit, p.168.

37 *Ivi* p. 21.

isolato. Preservare le proprietà strutturali primarie, all'interno delle quali inserire modifiche stilistiche e mutamenti personali, permette di conservare *l'atmosfera generale*, ossia la qualità essenziale che lega le persone ai propri territori e che al contempo è in grado di coinvolgere direttamente il visitatore per le qualità prettamente locali.

A dispetto infatti della mobilità globale e dell'anti radicamento del mondo contemporaneo³⁸, Norberg-Schulz sottolinea come invece «oggi si comincia a comprendere che la vera libertà presuppone l'appartenenza, e che “abitare” significa appartenere ad un luogo concreto [...] l'attuale interesse verso il turismo prova che l'esperienza legata a posti differenti rappresenta uno dei maggiori interessi umani»³⁹. Il contributo progettuale in rapporto al luogo può manifestarsi in modi diversi ma che nelle caratteristiche estreme possono essere riassunte nelle due categorie di “adattamento vernacolare” e la “simbolizzazione e astrazione”.

38 Risulta interessante a questo proposito la posizione Frampton espressa nella tesi del “regionalismo critico” (già anticipato da Giedion). Veniva considerato un approfondimento dei temi propri delle culture locali rispetto alle proposte di presunta universalità del movimento moderno. A distanza di trent'anni dalla sua teoria rispetto alle critiche a lui mosse, ribadisce come in effetti una “resistenza” rispetto alle tendenze globalizzanti sia ancora presente: «Nonostante la sensibilità della valutazione che Jameson fa della mia interpretazione della tesi del regionalismo critico, egli tuttavia giunge alla precipitosa conclusione marxista che qualsiasi traccia di alterità e identità regionale abbia una delicata, limitata capacità di resistere alla sottile e spettacolare dominazione del potere delle multinazionali. Rimane comunque il fatto che le differenze regionali continuano a essere coltivate, soprattutto, a livello della cucina e della viticoltura locale, per quanto storicamente tali differenze siano sempre rimaste aperte a sottili forme di ibridazione. Anche se non abbiamo altra scelta che quella di prevenire qualsiasi ingenua congettura in tema di sovranità locale, la forma tettonica anti-egemonica regionale sicuramente mantiene ancora a livello popolare la capacità di resistere alle forme variamente riduttive del postmodernismo stilistico con il quale il potere egemonico del centro preferisce circondarsi. Così, a mio avviso, una promessa liberatoria per il futuro risiede all'interno di un'architettura agonistica della periferia, da opporre al sottile conformismo acritico del gusto imperante che emana dal centro».

Frampton K., https://www.domusweb.it/it/opinion/2013/10/03/verso_un_architettura_agonistica_0.html. Sul tema del regionalismo critico Cfr. Frampton K., *Verso un regionalismo critico: sei punti per un'architettura di resistenza*, in Foster H., *L'antiestetica: saggi sulla cultura postmoderna*, Postmedia book, Milano, 2014.

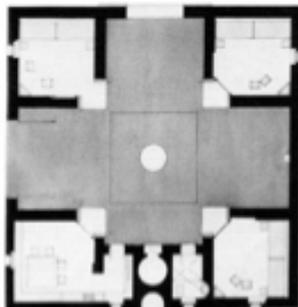
39 Norberg Schulz C., op. cit., p. 18.

Adattamento vernacolare

Case per vacanza ad Arzachena (Marco Zanuso, 1962)

Il primo caso, quello più immediato, riguarda “l’adattamento vernacolare” secondo cui il progetto si manifesta in continuità rispetto allo stato dei luoghi. L’insieme di significati a cui l’intervento si riferisce può essere ricercato nella immediata aderenza al circostante. Un esempio a tale proposito è offerto dalle case realizzate ad Arzachena da Marco Zanuso. Queste case per vacanze, costruite nel 1962 – negli stessi anni in cui il consorzio costa Smeralda dà l’avvio alla speculazione edilizia (e alla colonizzazione turistica) del litorale che cambierà per sempre il carattere di questa terra – raccontano di un rapporto di prossimità con il luogo, intimo e viscerale. Mentre da un lato gli interventi in stile della costa smeraldina avvengono con l’intento programmatico di distruggere la selvatichezza del mondo sardo in nome di una domesticità inscenata e fastosa, il progetto di Zanuso cerca invece di assorbire tutta la rusticità che proviene da quella terra. Queste architetture massicce, monolitiche evocano atmosfere immaginifiche, primordiali, che traggono la loro origine dalle antiche case-fortezza sarde – le nuraghe – espressioni architettoniche tipiche del luogo. Il riferimento è riscontrabile non solo nella distribuzione planimetrica – con impianto a corte e quattro nuclei funzionali distribuiti in corrispondenza dei quattro angoli – ma anche nell’uso del materiale, lapideo, che nel rapporto con il suolo evoca la potenza generatrice della terra.

Questo adeguamento al circostante, appare molto di più di una ripresa tipologica, riguarda piuttosto l’allusione ad un mondo che risulta familiare perché in grado trattenere dei significati della storia: senza essere infatti riconducibile a nessun modello in particolare, è forte l’allusione anche ai tipi abitativi mediterranei (la casa greca, romana, islamica) in cui la corte – come “esterno domestico” – riveste il ruolo di doppia mediazione: verso la natura selvaggia e verso l’interno intimo. Pochi elementi, poveri, arredi fissi, l’uso accorto dei materiali trasferiscono i caratteri di una fortezza ad una casa vacanze attraverso scarti minimali, che appaiono come una sollecitazione rivolta all’uomo a vivere il proprio tempo esortandolo tuttavia a resistere ai confort, al benessere a tutti i costi e a ricercare piuttosto l’essenza delle cose usando la natura come metro di paragone.



Dall'alto: Nuraghe, fortificazioni sarde (1800-1450 a.C.); Zanuso M. _ *Casa di vacanze ad Arzachena*, Sassari (1962 -64); progetti di interventi edilizi sulla costa Smeralda (1962.)



Astrazione e simbolizzazione

“Rapiti dalla morte”: allestimento negli scavi archeologici di Pompei, (Francesco Venezia, 2015)

Il secondo caso riguarda invece un procedimento meno diretto perché presuppone un «atto creativo di interpretazione e traduzione»⁴⁰. In questo caso infatti la corrispondenza significativa con il sito si realizza attraverso un processo di decodifica del carattere del luogo e della sua vocazione.

L'allestimento realizzato da Francesco Venezia all'interno dell'anfiteatro degli scavi archeologici di Pompei può offrire interessanti spunti di riflessione a riguardo.

Richiamando l'archetipo sepolcrale dell'antico Egitto, l'intervento di Venezia si concretizza in una piramide lignea – completamente removibile – posizionata in uno dei due fuochi dell'antico spazio di rappresentazione pubblica, per raccogliere e presentare i calchi restaurati dei corpi delle vittime dell'eruzione del 79 d.C. insieme alle fotografie d'archivio che documentano i lavori negli scavi tra '800 e '900.

L'allestimento *raduna*⁴¹, ovvero trasferisce simbolicamente, una varietà di valori e figurazioni, in apparenza distanti, ma in realtà intimamente correlati dal legame inscindibile del binomio vita-morte. Definendo un “fulcro spaziale” grazie al quale il cittadino può esperire del significato che il luogo simboleggia, la piramide si configura come *monumento abitato*⁴² in cui ogni scelta allestitiva mira a rendere consapevole il visitatore del dramma di orrore e morte vissuto millenni fa. La temporaneità e il suo appoggiarsi *sul* suolo – richiamando il rapporto tra cielo e terra – sono già in grado di evocare la caducità dell'uomo rispetto alla natura eterna. Alla forma esterna che tende al cielo, corrisponde un interno concavo, accogliente quasi “come se” fosse stato scavato per dare ospitalità all'uomo che ora si palesa nella sua mortalità. Il dualismo vita-morte nell'accezione di finito-eterno è leggibile anche nei rapporti geometrici della pianta: un cerchio, figura geometrica senza principio né fine, simbolo di eternità, inscritto in un quadrato, allusivo della Terra, dell'universo creato dall'uomo, dell'istante isolato.

40 Norberg-Shulz C., op.cit. p. 170.

41 *Ibidem*

42 Dal Co F. *Francesco Venezia e Pompei. L'architettura come arte del porgere*, Letteraventidue, Siracusa, 2015.

La capacità di visualizzare più luoghi all'interno di un unico paesaggio attraverso una trasposizione analogica, risulta particolarmente evidente sia in rapporto alla specificità del sito sia in riferimento al significato universale che l'intervento vuole assumere. La figura piramidale è infatti il frutto di diverse suggestioni locali: evoca il vulcano che con la sua forza eruttiva seppellì Pompei ed Ercolano, ma rimanda anche alla scoperta del tempio di Iside a Pompei, uno dei primi edifici a essere stati ritrovati e che contribuì a diffondere il gusto egizio in Europa ancor prima delle campagne napoleoniche⁴³; l'interno romano rappresenta invece una memoria trasfigurata del tempio di mercurio a Baia⁴⁴.

Per quanto riguarda i significati, la sacralità del tema della morte sembra riecheggiare in questo allestimento che custodisce tempi e posti lontani.

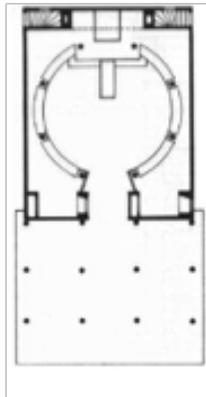
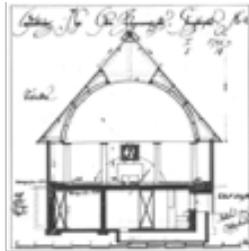
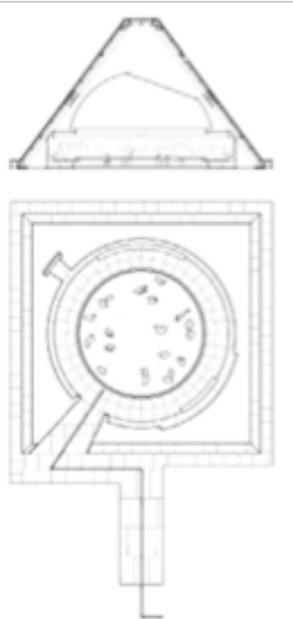
Appare evidente infatti la *somiglianza* a caratteri ed elementi che ricorrono in alcuni luoghi per la memoria⁴⁵: la compenetrazione di forme geometriche distinte come il quadrato e il cerchio, la piramide e la sfera, e l'allusione al cielo che si manifesta attraverso piccole aperture, caratterizzano infatti anche i progetti del cenotafio di Boullè per il maresciallo Tourenne o la piccola cappella nel bosco, progettata da Gunnar Asplund all'interno del complesso cimiteriale di Stoccolma. Le qualità di più luoghi appaiono dunque trasferite in quest'allestimento che, nonostante il suo carattere effimero, riesce a condensare dei significati in simboli «che rendono manifesta la verità»⁴⁶

43 cfr. Dal Co F., op. cit.

44 La compartecipazione di luoghi e la dualità delle figurazioni per evocare il carattere del luogo è descritta dallo stesso Venezia: «forma mostruosa, per l'appunto, si può considerare la piramide dell'Anfiteatro: composto di una parte esterna che è egizia - volume che siamo assuefatti a considerare quasi privo di spazio interno, corridoi e camere sepolcrali angusti, nella massa enorme che li sigilla - e di una parte interna che è romana - spazio dilatatosi a dismisura in quello di una rotonda», Venezia F., *La mostra a Pompei*, in Casabella 851-852, luglio-agosto 2015, p. 31.

45 Sulla capacità di alludere a significati che incamerano e trascendono il luogo stesso si sofferma anche Adolf Loos: «Se in un bosco troviamo un tumulo lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto un uomo. Questa è architettura», Loos A., *Ornamento e delitto*, in: *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972.

46 Norberg Schulz C., *ibidem*.



Dall'alto a sinistra:
tempio di Mercurio a
Baia; schizzo di progetto
di F. Venezia ; Interno ed
esterno dell'allestimento
nell'anfiteatro di Pompei.

Sezione e piante: da
sinistra *la piramide* di F.
Venezia a Pompei (2015);
la cappella nel bosco di G.
Asplund(1917-1920); *il*
cenotafio di Tourenne di

E-L. Boullè (1781-1793).

Questa prospettiva – di ricondurre cioè le trasformazioni a variazioni minimali in funzione del luogo – si traduce nella definizione in un principio guida che esclude di riferire la pratica progettuale ad un approccio manualistico o di ridurre gli esempi architettonici in prassi “normative” da seguire: mira piuttosto ad attribuire all’architetto la facoltà di comprendere – in quanto essere umano – le relazioni tra le cose, tra una forma e la sua origine primordiale, di custodire l’essenza dell’esperienza spaziale attraverso la diretta osservazione dei fatti, dei luoghi tramite la sua partecipazione alla realtà.

Ciò che viene in questo modo messo in discussione dell’approccio *autoriale* non è tanto il riferimento ad un soggetto, quanto che questo sia inteso solo nella sua componente razionale, che condensando la realtà in una sintesi di dati, riferisce unicamente al proprio filtro intellettuale – spesso ideologico – la loro interpretazione. «L’architettura significativa trascende sempre le proprie condizioni date e raggiunge ben più di ciò che le viene consapevolmente commissionato di fare. E’ questa la vera dimensione politica del nostro mestiere»⁴⁷.

⁴⁷ Pallasmaa J., op.cit., p. 129.

E dimenticavo l'azzardo della circostanza,
la calma o la precipitazione,
il sole e il freddo, l'inizio o la fine della giornata,
il gusto delle fragole o dell'abbandono, il messaggio seminteso,
la prima pagina dei giornali, la voce al telefono,
la conversazione più anodina,
l'uomo o la donna più anonimi,
tutto ciò che parla risuona,
passa, sfiora,
ci viene incontro.
J. Sojcher

LA SCIENZA DEL CONCRETO

Un'esperienza nella prospettiva fenomenologica

Il modello della razionalità tecnica, che, così come tratteggiato in precedenza, favorisce l'approccio autoriale impostato sull'*expertise*, è incentrato sull'assunzione del pensiero "scientifico" come fondamento del proprio agire¹.

La pratica riflessiva di concettualizzazione appare legata all'assunzione del *cogito* cartesiano come strumento di interpretazione della realtà – composta da fenomeni tangibili e intangibili –, che viene resa "strumentalmente oggettiva"², in virtù delle necessità autoriali e delle logiche di promozione culturale. Il pensiero individuale – interpretato in chiave "scientifica" – diventa lo strumento attraverso cui vengono garantiti i significati della propria opera determinando inevitabilmente il ricorso ad atteggiamenti autolegittimanti che conducono all'isolamento individuale.

E' importante sottolineare, come rilevato da Durbiano e Armando, che l'astrazione effettuata sul reale «coinvolge lo stesso soggetto-autore, che viene posto al di sopra e non dentro le condizioni che presiedono la scelta del progetto»³.

Nei termini cartesiani l'essere umano infatti è considerato nell'accezione dualistica mente/corpo⁴; alla prima è affidato il compito di "far emergere la verità", essendo la "scienza" caratterizzata dall'eliminazione della sensibilità percettiva,

1 « Il vero è l'*oggettivo*, ciò che sono riuscito a determinare mediante la misura» Merleau Ponty M., *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1993, p.4.

2 Durbiano G., Armando A., *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*. Carrocci editore, Roma, 2017.

3 *Ivi*, p. 57.

4 «E' certo che io sia effettivamente distinto dal mio corpo e che possa effettivamente esistere senza di esso» Descartes R., *Meditazioni metafisiche*, Bompiani, Milano, 2001, p. 268.

mentre il corpo è considerato come pura estensione della materia, limitata e inconsapevole. Riportando la realtà ad elementi sistematizzabili, l'approccio scientifico riduce quindi la fenomenologia dell'architettura ad un sistema "rigoroso" di termini in cui all'architetto spetta il compito di mettere ordine, rendendo il progetto veicolo di significati già preordinati a monte, che trovano nelle teorie adottate uno strumento di giustificazione. In questo modo, «la riflessione rimuove se stessa e si ricolloca in una soggettività invulnerabile al di qua dell'essere e del tempo»⁵.

Liquidata come "soggettiva" l'esperienza percettiva viene invece esclusa dal dominio scientifico. Il rapporto tra soggetto e oggetto appare quindi disgiunto: la realtà è ridotta nei suoi aspetti misurabili e i sentimenti, le percezioni delle cose a puro sentimentalismo. Sia l'approccio razionalista che empirista considerano infatti la percezione a partire da categorie al di fuori della percezione stessa ovvero postulando un mondo definito secondo oggetti predeterminati.

Indagare all'interno di questi rapporti affrontando il superamento della dicotomia tra soggetto e oggetto, tra autore e opera, tra pensiero e azione risulta dunque rilevante per trattare il problema dell'autorialismo a cui è correlato il culto della personalità che influenza molta parte della produzione architettonica contemporanea. Ponendosi infatti al di sopra del mondo, l'architetto-autore – nell'accezione in cui è stato precedentemente delineato in questa trattazione – realizza un pensiero sul mondo in virtù delle proprie consapevolezze intellettive con la pretesa di renderle universalmente valide.

Un tentativo di ricucitura della frattura tra mente e corpo operata dal pensiero cartesiano viene compiuto da Maurice Merleau-Ponty, che, raccogliendo l'eredità di Husserl, in *Fenomenologia della percezione*⁶, mette in discussione la concezione della mente come entità astratta descrivendola invece come un processo che si costituisce biologicamente nel corpo. Secondo il filosofo infatti l'essere umano è certamente caratterizzato dalla propria coscienza, ma questa è intimamente relazionata all'esistenza corporea, che riceve

5 Merleau Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 11.

6 Merleau Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.

stimoli dall'esterno in virtù del suo "essere nel mondo"⁷.

Secondo questa concezione, il mondo non è osservabile dal di fuori ma si dispone intorno a noi ed esiste in una dimensione originaria che non solo è precedente a quella della conoscenza e non in opposizione, ma è il supporto e la radice di ogni costruzione intellettuale. Contestando la tradizionale nozione di conoscenza caratteristica dell'accademismo occidentale, basata sul solo pensiero, Merleau-Ponty rileva in questo modo la presenza di una componente soggettiva, dovuta alle esperienze e agli stimoli che ciascuno sperimenta, impossibile da eliminare: «il mondo non è un oggetto di cui io possiedo nel mio intimo la legge di costituzione, ma è l'ambiente naturale, il campo di tutti i miei pensieri e di tutte le mie percezioni esplicite. La verità non abita unicamente l'uomo interno, o meglio, non esiste alcun uomo interno, l'uomo è inerente al mondo, è nel mondo che si riconosce»⁸.

Sulla base di questo presupposto e in virtù di tale soggettività latente, viene messa in discussione ogni spiegazione intellettuale basata sul presupposto di poter trovare il suo fondamento di verità nell'oggettivare il mondo esterno: è invece necessario recuperare un contatto "ingenuo" con il circostante, escludendo la pretesa di analizzare la realtà in modo astratto, ma utilizzando la descrizione delle esperienze come strumento di interazione.

Smantellando l'ego-logico cartesiano l'approccio fenomenologico è volto al recupero della soggettività, intendendo con questa non l'atteggiamento individualista ma al contrario la ripresa di un rapporto diretto con il reale attraverso l'annullamento dell'egemonia del pensiero unico di matrice positivista, che riconduce l'essenza del mondo a coppie di polarità.

L'atto del separare e disgiungere con lo scopo di chiarificare la visione delle cose è, nell'accezione merleau-pontiana, un modo per perdere il contatto con il reale.

A questa separazione sembra riferirsi anche Giancarlo De Carlo quando scrive: «Mettere sul piedistallo è scissione da sé stessi, è un modo sicuro per perdere il contatto. Con questo non voglio dire che i fini non hanno ragione di esistere. Voglio

7 Cfr. Heidegger M., *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005.

8 Merleau Ponty M., op. cit., p.19.

dire che i fini debbono essere indirizzi, che segnano la strada da percorrere con l'intesa che il tracciato cambi perché cambiano le circostanze che si attraversano. [...] tutti i processi della vita [...] seguono traiettorie che esitano, si aggiustano, tornano indietro, ripartono in avanti, si sovrappongono, si avvolgono e si risciogliono. Si muovono sotto la spinta di una continua tensione sperimentale, che è decisiva perché consente il progressivo affinamento. Io non credo che così si muovano i sistemi di programmazione e produzione del mondo contemporaneo»⁹.

La prospettiva fenomenologica riconosce la crisi dell'uomo contemporaneo nella separazione tra mondo ideale scientifico, "oggettivo", e quello comune della vita, dell'interiorità "soggettiva". Lontano dall'essere componenti disgiunte dalla scienza, le intuizioni e le operazioni pre-logiche sono invece considerate il presupposto di ogni sapere: è la soggettività che dà senso al "mondo della vita".

Analizzando comportamenti e azioni di popoli selvaggi l'antropologo Levi- Strauss riconosce infatti come alcune pratiche legate alle colture, ai rituali, alla guerra abbiano raggiunto un grado di sofisticazione elevata¹⁰ che attestano la presenza di un piacere per la conoscenza insito nelle azioni quotidiane che anticipano la consapevolezza cognitiva a testimonianza dell'esistenza di fasi non diseguali nello sviluppo del pensiero umano, legate sia all'intuizione sensibile sia al ragionamento intellettuale.

Nucleo centrale dell'approccio della fenomenologia è dunque il pervenire alla realtà secondo una modalità che non tenta di riassumerla in concetti generali (es. in architettura, ecosostenibilità, parametricismo, ecc...) né di ridurla in elementi (considerazioni di natura empirica che implicano in architettura scomposizione e sistematizzazione di elementi predeterminati)¹¹. Considerando il contatto con il mondo come momento fondazionale, è attraverso il pensiero sensibile

9 De Carlo G., Buncuga F., *Conversazioni su architettura e libertà*. Eleuthera, Milano, 2014.

10 Si riferisce ad esempio alla trasformazione di semi e radici velenose in alimenti, all'utilizzo della loro tossicità ai fini della caccia, alla martellatura del rame natio, in anticipo di molti anni rispetto alla metallurgia. Levi-Strauss C., *Il pensiero selvaggio*, Il saggiaiore, Milano, 2015.

11 Cfr. terzo paragrafo, secondo capitolo, del presente saggio.

che invece è possibile mettere a fuoco i luoghi consentendo di edificarli assorbendo la realtà dell'intorno.

Ciò comporta un rifiuto del ragionamento induttivo sui fatti e della conseguente speculazione su ragioni e cause che mettono in moto il processo autoriale di autoreferenzialità. L'investigazione sugli accadimenti della realtà si concentra piuttosto su un approccio descrittivo, attraverso l'attuazione di quella che Husserl definisce "*Epochè*"¹² ovvero la sospensione di tutte le idee preconcepite sui dati, tenendo fede a ciò che invece è offerto all'intuizione sensibile e favorendo l'incontro con i fatti nel momento in cui si presentano al soggetto. La sospensione di giudizio, il dubbio critico, anche sulle pregresse conoscenze acquisite, diventano la chiave per raggiungere l'essenza delle cose attraverso la percezione: si tratta di accettare l'incertezza come fondamento dell'atto conoscitivo, che presuppone di non decidere a monte quale sia la verità del contenuto della conoscenza. Attraverso questa sospensione è possibile pervenire alla ricchezza di senso del vissuto che include anche l'intangibile, ovvero tutto ciò che il pensiero non può comprendere. L'esperienza, da questo punto di vista, non è solo un momento individuale o una questione psichica ma si configura come accesso ad una scienza rigorosa; non si tratta infatti di rifiutare il ruolo del pensiero ma di riconoscere la necessità di ripristinare la sua relazione con l'intorno, per ritornare alle "cose stesse"¹³. Conoscere significa in questa chiave superare il momento empirico cogliendo l'essenza insita nell'oggetto attraverso la temporalità con cui "i vissuti" si sedimentano.

Il momento dell'intuizione iniziale e il presentarsi dell'oggetto finale appartengono infatti a fasi identiche, essendo biunivoco il legame tra cose e formazione del pensiero sulle cose. Il passaggio dalla soggettività della percezione all'oggettività dei dati è così descritta da Merleau-Ponty: «la percezione non è in primo luogo percezione di cose, ma percezione degli elementi (acqua, aria...), di raggi del modo, di cose che sono dimensioni, che sono mondi, io scivolo su questi 'elementi' ed eccomi nel mondo, passo da 'soggettivo' all'Essere»¹⁴.

12 Husserl E., *I problemi fondamentali della fenomenologia. Lezioni sul concetto naturale di mondo*, a cura di Costa V., Quodlibet, Macerata, 2008.

13 *Ivi*.

14 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 232.

Dunque, l'interrogazione intenzionale, è un fenomeno "oggettivo/soggettivo" una corrente dinamica duale, perché in grado di mettere in connessione, senza preconcetti, il soggetto e l'oggetto nel loro comune essere nel mondo.

La modalità di interazione con il mondo che secondo Merleau-Ponty consente il superamento delle dicotomie è l'esperienza estetica di un'opera d'arte (della creazione). L'arte infatti non si rivolge al mondo contemplandolo esteriormente in maniera asettica, ma considera l'esperienza corporea parte integrante di questa relazione. Il mondo percepito rientra così nella creazione perché l'atto creativo mette in connessione la parti visibili e quelle invisibili, cioè le sensazioni, consentendo l'accesso all'essenza delle cose.

E' interessante sottolineare il ribaltamento dei termini offerti dalla prospettiva fenomenologica: l'atto creativo non si configura come una riduzione del mondo all'interno dei segni e simboli rappresentati, ma come un suo ampliamento perché "l'ambiguità"¹⁵ della percezione rende possibile la compenetrazione della dimensione umana con quella naturale, storica e sociale; nel mondo percepito è quindi insita la genesi della sua essenza.

L'acqua che Renoir riporta sulla tela, ci dice Merleau-Ponty, non imita il mondo né lo annulla, ma lo scarto percettivo operato dall'artista rende visibili le cose che esistono già: «l'arte non riproduce le cose visibili, ma le rende visibili»¹⁶

«L'arte – sostiene anche Enzo Paci – realizza la possibilità e la libertà nell'unico modo nel quale sono rappresentabili senza eliminare l'interna dinamicità, ed è proprio questo modo la forma [...] poiché l'arte è nella storia e la sua forma è immutabile; uno stile nel suo valore estetico non è ripetibile e, se ripetuto, degenera in formalismo astratto o in conservatorismo mitologico e negativo»¹⁷.

Sul valore dell'esperienza estetica dell'opera d'arte come mezzo

15 Merleau-Ponty identifica nell'*ambiguità* della dialettica umana un comportamento inglobante, ovvero non più uno sguardo assoluto oggettivante escluso dalla località del mondo sensibile, ma una funzione simbolica dal carattere concreto intimamente relazionato al fenomeno. Merleau Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.

16 Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, a cura di M. Spagnol e R. Sapper, prefazione di G. C. Argan, Feltrinelli, Milano 1959, vol. I, p. 64.

17 Paci E., *Fondamenti di una sintesi filosofica*, «aut aut», 6, 1951, p. 526-527.

di unione tra soggettivo e oggettivo, e in generale come strumento risolutore dei dualismi si sofferma anche John Dewey, filosofo e pedagogista americano che sostiene alla pari del filosofo francese, le posizioni in merito ai rapporti tra capacità cognitive e relazioni con l'ambiente circostante: «La prima considerazione importante è che la vita si sviluppa in un ambiente; non solo “in esso”, ma “a causa sua”, interagendo con esso. Nessuna creatura vive solo sotto la propria pelle; i suoi organi sottocutanei sono mezzi per connettersi con ciò che si trova al di là della sua cornice corporea, e a cui per vivere essa si deve conformare, adattandosi e difendendosi, ma anche conquistandolo. In ogni momento la creatura vivente è esposta ai pericoli che provengono dall'ambiente circostante, e in ogni momento essa deve ricorrere a qualcosa nel suo ambiente circostante per soddisfare i propri bisogni. Il corso e il destino di un essere vivente sono vincolati ai suoi scambi con il suo ambiente, in modo non estrinseco bensì assolutamente intrinseco»¹⁸.

Con l'intento di ricongiungere la frattura tra arte e società, riconoscendo come la scissione abbia condotto all'isolamento e all'individualismo, nel suo libro *Arte come esperienza*¹⁹ Dewey sottolinea la necessità di considerare l'interazione tra uomo e ambiente come momento catalizzatore dell'esperienza estetica, che è intesa come vera e propria occasione educativa, permettendo di perfezionare individuo e ambiente.

La necessità di ristabilire una connessione di continuità tra arte e vita quotidiana, considerando il valore estetico delle comuni esperienze vissute, risponde dunque per Dewey al compito di restituire agli individui la possibilità di godere del carattere formativo dell'arte. Il filosofo americano sottolinea infatti come nelle culture primitive, le pratiche e i prodotti oggi catalogati nei musei come forme di arte preistorica, nei contesti originari non erano altro che il potenziamento, celebrazione e arricchimento della vita di tutti i giorni. In questo modo le arti hanno avuto il compito di perfezionare e ridefinire il significato della comunità.

Ciò che risulta particolarmente rilevante dell'indagine deweyana è la capacità di scardinare la visione intimista e

18 Dewey J., *Arte come esperienza*, *La Nuova Italia*, Firenze, 1951, p. 19.

19 *Ivi*.

individualista dell'esperienza, che la rende, nell'accezione comune, unicamente relegata al soggetto che la sperimenta. «Un'esperienza – sottolinea Dewey – significa un commercio attivo e alleato con il mondo, nella sua massima altezza significa la completa interpenetrazione del sé e del mondo degli oggetti e degli eventi»²⁰.

Quando l'esperienza diventa *un'*esperienza, ovvero si distingue dal flusso indifferenziato degli avvenimenti, produce dei cambiamenti duraturi lasciando traccia di una trasformazione, non solo nel soggetto che ne è coinvolto ma anche nel mondo, i cui contenuti risultano ampliati, maggiorati. Nel momento in cui l'esperienza diventa rilevante – siamo cioè capaci di attribuirgli un valore – riusciamo a riconoscere le connessioni tra sensazioni e stato mentale. Tale unità consente di operare una distinzione tra ciò c'era prima da ciò che viene dopo: è in quel momento che l'esperienza diventa “una” esperienza: «In un'esperienza si fluisce da qualcosa a qualcosa. Siccome ciascuna parte conduce a un'altra parte e porta avanti ciò che è venuto prima, ogni parte diviene distinta in se stessa»²¹.

Questi mutamenti evolutivi riguardano non solo il soggetto che esperisce, il quale certamente subisce – in virtù dello stato emozionale – una trasformazione, un cambiamento di attitudine, una variazione delle prospettive, un aumento delle proprie capacità cognitive ed emotive; ma riguarda anche l'oggetto esperito che si arricchisce di nuovi significati, che sono potenzialmente disponibili a chiunque venga dopo, ampliando le possibilità interpretative per tutti coloro che ne faranno esperienza successivamente. Il mondo non è spiritualizzato ma indagato secondo una prospettiva interna, grazie alla quale si origina un movimento formativo che ha delle ripercussioni nella realtà: «La formazione – ribadisce a tale proposito Paul Klee – determina la forma e pertanto la trascende. La forma non è quindi da considerarsi mai e poi mai conclusione, risultato, fine bensì genesi, divenire, essenza. [...] Buona è la forma come movimento, come fare: buona è la forma attiva, cattiva la forma come risposo, come fine. [...] Formazione è movimento, è atto; formazione è vita»²².

20 *Ivi*, p. 46.

21 *Ivi*, p. 62.

22 Klee, op. cit., p. 169.

Questo processo che si verifica all'interno di ciascuno corrisponde a quello che Bachelard definisce *retentissement*²³: un' "immagine" sfugge alla casualità degli accadimenti per "risuonare" all'interno di chi ne fa esperienza, sedimentandosi per generarne di nuove. «Nel recepire un'immagine poetica nuova noi proviamo il suo valore di intersoggettività e sappiamo di doverla ridire per poter comunicare il nostro entusiasmo [...] attraverso tale creatività la coscienza immaginante si trova ad essere con estrema semplicità, ma anche con estrema purezza, un'origine»²⁴.

Per superare la vaghezza del concetto di esperienza è utile riferirsi, come suggerisce Richard Sennett, alla corrispondente definizione tedesca, che lo scinde in due parole: «*Erlebnis* e *Erfahrung*. La prima indica un evento, un'azione o una relazione che provocano un'impressione interiore; la seconda un evento o una relazione che aprono il soggetto verso l'esterno e richiedono abilità tecniche più che sensibilità»²⁵. Quando si verifica la concomitanza delle due componenti un'esperienza diventa "personalmente innovatrice"²⁶ anche per il mondo esterno al soggetto. Il contatto con rovine di Pompei, ad esempio, determina certamente per le Corbusier una personale trasformazione sulle sue modalità di pensare l'architettura ma segna anche – "per mezzo di lui" – un momento di rifondazione della disciplina, un'evoluzione sul tema dell'abitazione moderna che ha influenzato a sua volta generazioni successive di architetti; così la soggettività dell'esperienza vissuta diventa strumento di progetto in grado di ampliare gli orizzonti dell'agire comune: «É fuori dubbio che la vista delle grandi rovine solitarie di Atene, di Pompei e di Roma facciano nascere in lui la coscienza della vera natura del problema architettonico»²⁷.

Non si tratta quindi solo di "individualismo sensualistico"²⁸

23 Bachelard G., *La poetica dello spazio*, edizioni Dedalo, Bari, 1999.

24 *Ivi*, p. 14.

25 Sennett R., *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano, 2012, p. 274.

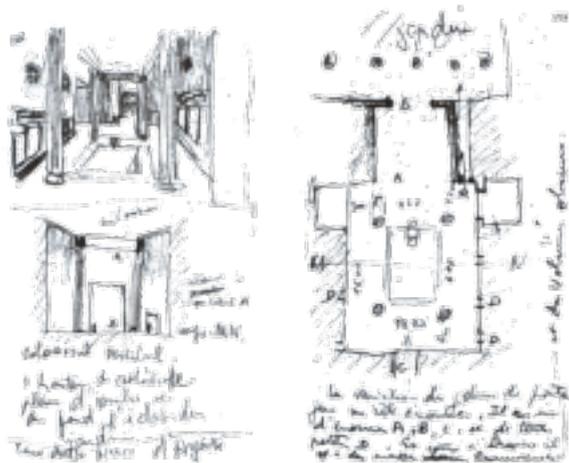
26 Bachelard G., op. cit. p. 13.

27 Gresleri G., *Dal diario al progetto. I Carnet 1-6 di Le Corbusier*, in «Lotus», n. 68, 1991, pp. 14-15.

28 Ci si riferisce ad un'espressione di Iñaki Ábalos che dedicando un'ampia trattazione al tema della "casa fenomenologica" riporta delle criticità metodologiche connesse all'impossibilità di ricondurre la soggettività ad una ricetta. Ábalos I., *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*. Christian Marinotti, Milano, 2017,

ma di riconoscere l'aspetto cognitivo legato all'esperienza concreta, che avviene senza l'interposizione di mediazioni concettuali: «Ognuno di noi lascia dietro di sé un sacco pieno di preoccupazioni, odio, stanchezza, noia, pregiudizi [...] Nel corso di un viaggio vero gli occhi, e per mezzo loro la mente, acquistano un'insospettata capacità. Impariamo senza mediazioni; e quello che impariamo riappare, dissolto nelle linee che tracciamo più tardi»²⁹.

Le Corbusier_
schizzi di studio,
Carnet di viaggio a
Pompei, (1911)



Ciò che è interessante constatare è che in tal modo l'architetto partecipa al processo evolutivo delle forme³⁰, esprimendo sé stesso ma al contempo agendo in continuità con la storia ed entrando quindi in contatto con la collettività : «La Forma non si risolve nella presenza, perché la sua esistenza appartiene alla Natura psicologica. Ogni compositore interpreta la forma individualmente. La forma, una volta tradotta in realtà, non appartiene più a colui che l'ha realizzata. La forma è come l'ordine. L'ossigeno non appartiene a colui che l'ha scoperto [...] la tradizione vi dà i poteri dell'anticipazione, per cui sapete, quando create che cosa resterà»³¹.

p. 119.

29 Siza A., in Frampton K., *Il disegno veloce. Le annotazioni di Alvaro Siza*, in «Lotus», n. 68, 1991, pp. 72-87.

30 A proposito della partecipazione alla *sequenza storica* Cfr. Kubler G., *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino, 2002.

31 Kahn L., *Idea e immagine*, a cura di Norberg-Schulz C., Officina edizioni, Roma, 1980

L'atto creativo ha così la capacità di restituire al mondo non solo le riflessioni intellettive ma anche le esperienze di cui non siamo consapevoli a livello cognitivo: «al di là del linguaggio, dei significati chiaramente afferrati e distinti, noi siamo continuamente coinvolti in una moltitudine immensa di selezioni organiche, che implicano l'accogliere, il respingere, l'espellere, l'appropriarsi, l'espandersi, l'essere attaccati e minacciati [...]; tali atti sono della più delicata e impercettibile natura. Noi non siamo consapevoli della maggior parte di questi atti; non possiamo distinguerli e identificarli. Eppure, tali atti esistono come qualità esperite, ed hanno un enorme effetto direttivo sul nostro comportamento. Persino le nostre operazioni intellettuali più raffinate dipendono da loro come l'orlo di un fenomeno più ampio, che guida le nostre inferenze»³².

Queste considerazioni – che a partire dalla modernità hanno interessato diversi settori disciplinari – risultano interessanti ancora oggi, non solo perché in grado di “riabilitare” la funzione soggettiva all'interno del processo progettuale, che risulta necessaria “per portare in avanti ciò che è venuto prima”, ma permettono al contempo, attraverso la riduzione fenomenologica, di mettere in luce la trama di complesse relazioni con il mondo. Nuovi sviluppi progettuali possono avvenire in funzione di una rinnovata esperienza verso i contenuti: «Si deve subito prendere atto di una conseguenza di ciò che precede: se per esperienza storica, naturale, sociale, e così via, si intende il “contenuto” e se per stile ritmo e misura, che danno un ordine spaziale costruttivo architettonico all'esperienza, si intende “la forma”, ne risulta che una nuova forma, che abbia un valore estetico autentico, può nascere soltanto se si ritorna al contenuto e in esso ci si immerge facendone nuova e viva esperienza»³³.

Tutt'altro che una prospettiva intimista, questo modello “riflessivo verso l'azione”³⁴ identifica secondo Schön “una nuova epistemologia della pratica professionale”, ovvero

32 Dewey J., *La ricerca della certezza. Studio del rapporto tra conoscenza e azione*, La nuova Italia, Firenze, 1965, pp.298-299.

33 Paci E., *L'architettura e il mondo della vita*, in «Casabella-continuità», 217, 1957, pp. 53-55

34 Schon D. A., *Il professionista riflessivo. Per una nuova epistemologia della pratica professionale*, edizioni Dedalo, Bari, 2010.

un'alternativa scientifica al modello della razionalità tecnica che consente il superamento del dilemma tra "rigore e pertinenza".

Per far fronte alla possibile manipolazione delle situazioni utilizzate strategicamente da parte dei professionisti per conservare la fiducia in modelli e tecniche standard al fine di mantenere lo *status* di esperto, la riflessione nel corso dell'azione si presenta come un "allargamento" della teoria anche ad una dimensione implicita e tacita: «[...] sia la gente comune sia i professionisti spesso riflettono su ciò che fanno, a volte persino mentre lo fanno. Stimolati dalla sorpresa, tornano a riflettere sull'azione e sul conoscere implicito nell'azione. [...] C'è qualche fenomeno enigmatico, problematico o interessante che l'individuo sta cercando di affrontare. Quando egli cerca di coglierne il senso, riflette anche sulle comprensioni implicite nella sua azione, che fa emergere, critica, ristrutturare, e incorpora nell'azione successiva»³⁵. Similmente all'esperienza descritta da Dewey, l'atto conoscitivo è determinato da una relazione tra pensiero e azione: esso è descritto come un movimento, una continua evoluzione caratterizzata da un dialogo riflessivo con la situazione. Ciò implica la ristrutturazione delle conoscenze pregresse in relazione alle problematiche contingenti che spesso non sono determinate in maniera univoca a monte del progetto ma emergono in fasi successive caratterizzate da incertezza, instabilità e conflitti di valore.

A tale proposito Sennett riferisce: «La necessità di rispondere positivamente alle difficoltà incontrate si evidenziò chiaramente quando nella costruzione di villa Moller, Loos si trovò a far fronte ad una serie di errori. Quando si accorse che le fondamenta non erano state gettate secondo le specifiche tecniche del progetto, Loos, non potendosi permettere di farle rifare daccapo, incorporò l'errore, ispessendo la forma di un muro laterale e trasformando così quel muro in un'enfatica cornice laterale del prospetto della casa. Le qualità di purezza formale della villa furono ottenute lavorando su analoghi errori e impedimenti, che Loos trattò come dati di realtà nel cantiere»³⁶. Le correzioni e le soluzioni alle problematiche contingenti possono avvenire stabilendo *un dialogo riflessivo*

³⁵ *Ivi*, p. 76.

³⁶ Sennett R., op. cit., p. 246.

con la situazione.

Una riflessione interessante riguardo alla strutturazione delle esperienze è quella che Schön definisce “metafora generativa”³⁷ ovvero la capacità che acquisiamo naturalmente di assimilare una situazione non conosciuta ad un'altra conosciuta. Il “vedere come”³⁸ assume secondo Schön «un ruolo cruciale nell'invenzione e nella progettazione»³⁹.

Essa implica la capacità di risolvere situazioni che appaiono uniche riflettendo nel corso dell'azione su un precedente caso di similarità. Processi normalmente attribuiti semplicemente all'intuizione o in maniera mistificatoria alla creatività possono essere meglio inquadrati se visti alla luce di un processo che coinvolge una similarità percepita.

Thomas Kuhn, definisce tali processi “pensare da esemplari”⁴⁰ sottolineando come questa prassi si sia sviluppata in relazione alle teorie nel campo della fisica: gli scienziati «modellano la soluzione di un problema su quella di un altro, spesso con il minimo ricorso a generalizzazioni simboliche»⁴¹.

Imparare a registrare lo stato d'animo in relazione ai luoghi esperiti permette di costruire un bagaglio di strumenti che rendono possibile l'analogia, determinando così un progressivo avvicinamento al tema di progetto: essa non è da intendersi come mimesi letterale ma come un ritorno alla radice delle cose per comprenderne il valore associativo con le altre. Risultano chiarificanti a questo riguardo alcune riflessioni di Kahn che a proposito del suo progetto per il *Fine Art Center (Fort Wayne, 1961-65)* afferma: «ho riflettuto a fondo sul significato di un luogo di raduno quale una sala da concerto [...] la musica è importante solo in parte: i décolletés sono importanti, anche vedere una persona ed esserne affascinato è importante. E poi tu sai che l'uomo che parlerà di musica con grande facondia è lo stesso che ha dormito durante tutto il concerto [...] tutto rientra nel rito dell'andare al concerto [...] stare nella sala è come vivere dentro a un violino [...] se attribuisce grande importanza ad un luogo simile puoi giungere ad accorgerti

37 *Ivi*, p. 200.

38 *Ivi*, p. 198.

39 *Ibidem*.

40 Kuhn T., *La tensione essenziale*, Einaudi, Torino, 1985, cit. in Shon D., op. cit. p. 199.

41 *Ibidem*.

che stai costruendo uno strumento musicale con dentro delle persone»⁴².

Tornare alla radice delle cose è la tensione che anima Luis Kahn, che alludendo al processo creativo fa riferimento ad una sorta di “epifania”, cioè ad un momento in cui si rivela “l’aspirazione ad essere” della forma, intimamente relazionata a dei bisogni dell’uomo, quelli che definisce “istituzioni”. Seguendo il senso naturale dell’esperienza, che suggerisce nuove relazioni e nuove forme, l’architetto non teorizza la sua opera imponendo un ordine logico astratto, ma è animato dal desiderio di vivere le situazioni concrete per ristabilire un contatto con l’umanità e, rinnovando le proprie emozioni, di trovare sempre una nuova razionalità.

«(Gli edifici) devono funzionare ma funzionano a livello psicologico. Esiste una funzione psicologica che è di primaria importanza [...] proprio così l’utente viene coinvolto: deve essere un luogo destinato all’utente “voi traducete l’atrio in un luogo d’entrata e diventa tutt’altra cosa. E’ un luogo d’entrata non un atrio. Siete voi ad operare la trasformazione. Trasformate i corridoi in gallerie perché ne conoscete il valore, sapete quale enorme valore associativo assumono quando siano gallerie, anziché corridoi [...] il persistere nella ricerca della natura del problema è cosa essenziale per le vostre future capacità e porterà ad una nuova architettura»⁴³.

Risulta fondamentale dunque rimettersi in gioco ogni volta per risalire alle essenze delle cose, traendo origine dalle sensazioni, che rendono possibile il contatto con il mondo: «cosa vuole essere un edificio?» è la domanda che deve animare continuamente l’architetto. L’uomo è partecipe del mondo alla pari degli oggetti e degli elementi naturali che lo circondano e che rientrano a far parte di un ordine naturale con cui è necessario entrare in contatto. L’interrogazione sul senso profondo delle “istituzioni umane” permette alle sensazioni di misurarsi con il pensiero al fine di generare coscienza delle cose. Capire l’essenza dell’edificio, riportando alla mente le sensazioni provate, significa per Kahn determinare anche la sua soluzione formale: «un uomo con un libro va verso la luce: è l’inizio di una biblioteca [...] Una biblioteca inizia con un

42 Kahn L., *Idea e immagine*, Officina edizioni, Roma, 1980, p. 101.

43 *Ivi*, p. 126.

uomo che vuole leggere un libro»⁴⁴.

Il riconoscimento delle “istituzioni umane” diventa dunque un atto imprescindibile per l’avvio del processo progettuale, che prevede di rivolgersi alle “aspirazioni” dell’uomo con uno sguardo puro, con “l’occhio penetrante”⁴⁵, che sgravato dagli intorpidimenti intellettuali sia in grado, nel contatto con il mondo di riconoscersi ed entrare nell’ordine delle “cose stesse”. «Tutto quello che un architetto fa, risponde prima di tutto ad un’istituzione dell’uomo e poi diventa un edificio. Si parla delle istituzioni dell’uomo. Non mi riferisco alle istituzioni nella loro costituzione. Voglio dire piuttosto che le istituzioni rappresentano il desiderio insopprimibile di essere riconosciute, che l’uomo non può procedere in una società di altri uomini senza dividerne certe ispirazioni, che occorre un luogo per il loro esercizio»⁴⁶.

La rinuncia consapevole all’auto espressione si traduce nella volontà di raggiungere “l’ordine del silenzio”, inteso come ritorno a “ciò che è sempre stato”: in questo modo l’opera del singolo diventa un’offerta all’architettura stessa, concepita – riprendendo l’accezione deweyana – come arte capace di attivare un processo educativo quotidiano.

Il “dialogo riflessivo” diventa lo strumento per interrogare i luoghi, la natura, per interpretarne la storia e per riutilizzarla come materia viva di progetto. Così avviene quando racconta del progetto dell’*American Consulate* in Luanda: «una delle cose che mi hanno maggiormente colpito durante il mio viaggio in Luanda è stata la luminosità abbagliante [...] ho notato che gli edifici che si trovano a breve distanza dalle finestre... erano molto piacevoli a guardarsi dalla finestra. [...] Ho notato che quando la gente lavorava al sole... e molti lo facevano... di solito rivolgevano la faccia al muro e non verso la campagna o la strada aperta. Ciò mi suggerì l’idea di un muro posto a breve distanza di fronte ad ogni

⁴⁴ *Ivi*, p. 117.

⁴⁵ È interessante la posizione di Klee in relazione alla differenza tra *occhio retinico* e *occhio penetrante*. L’atto del vedere proprio dell’artista, per Klee, non è riferito ad uno sguardo che registra il già visibile (*occhio retinico*), ma attraversa attivamente gli eventi rinnovandone il senso profondo (*occhio penetrante*). Klee, op.cit.

⁴⁶ Kahn L., op.cit. p. 123.

finestra...»⁴⁷. I luoghi come «storie frammentate e ripiegate»⁴⁸, si offrono dunque alla leggibilità dell'architetto, il cui compito è quello di interpretarle ridefinendone il senso con sguardo libero dai pregiudizi. Riprendendo quanto affermato da Paci: «L'architetto che è disposto a «sospendere il giudizio», a sperimentare e a compiere la difficile operazione dell'*epoché*, non solo scopre un senso autentico delle proprie percezioni e della natura, ma anche un senso autentico della vita sociale e della tradizione storica. Nella *Lebenswelt*⁴⁹ egli non trova una società teorizzata o ideologizzata o anticipatamente strutturata secondo le prospettive di una data sociologia, di una data filosofia, di un dato programma politico, ma il vivo e reale rapporto sociale del suo paese, con i suoi bisogni e le sue miserie, con le sue illusioni e con il suo duro senso della realtà, dei limiti e delle condizioni della vita. Vive non nella teoria della società del suo tempo ma nel dramma di una società di cui la vita diventa la sua. La sua opera non ne rispecchierà soltanto i dati chiusi, ma i bisogni e i desideri, che non si esprimeranno mai soltanto nella corrispondenza di una forma data a una funzione data, ma nella corrispondenza di tutta la forma, nella sua organica relazionalità, all'insieme relazionato di tutte le funzioni che costituiscono una vita sociale, e che tendono a rinnovarsi, premendo verso un nuovo ordine e verso nuove forme e, quindi, verso un nuovo modo di vivere[...] La *Lebenswelt* è la semplicità autentica che sempre viene perduta e che sempre deve essere ritrovata »⁵⁰.

Luigi Snozzi e l'esperienza di Monte Carasso

Risulta interessante, a proposito degli argomenti trattati riportare all'attenzione l'esperienza condotta da Luigi Snozzi a Monte Carasso, una frazione di Bellinzona nel Canton Ticino; celebrato⁵¹ esempio di progetto "partecipato" dalla comunità non come un'operazione sociologica ma in relazione a

47 *Ivi*, p. 81-82.

48 De Certau M., op.cit.

49 "Il mondo della vita", cfr. Husserl E., op.cit.

50 Paci E., *L'architettura e il mondo della vita*, in «Casabella-continuità», 217, 1957, pp. 53-55.

51 Il progetto è stato selezionato per la 13° Biennale di Architettura di Venezia del 2016 come esempio di "Common Ground".

specifiche capacità progettuali insite nel lavoro dell'architetto. Incaricato inizialmente del solo restauro dell'ex convento delle Agostiniane (1977), da trasformare in una scuola, Snozzi intuisce la necessità di imprimere un'identità capace di restituire un proprio "cuore pulsante" al paese, caratterizzato principalmente da abitazioni sparse disordinatamente sul territorio. La linea adottata da Snozzi in virtù di questa consapevolezza, si materializza sostanzialmente in due approcci, appartenenti a fasi temporali distinte: in primis l'intervento diretto, attraverso il recupero e la progettazione di una serie di edifici – scuola, municipio, casa del sindaco – con l'utilizzo di un linguaggio architettonico dichiaratamente moderno (cemento faccia a vista, coperture piane) in nome della valenza storica dell'architettura moderna e della sua capacità di dare un nuovo significato al contesto cittadino.

Successivamente l'opportunità di mettere a frutto l'intuizione iniziale si presenta quando, chiamato qualche anno dopo per redigere il nuovo piano regolatore, svolge un'operazione di radicale riduzione del sistema normativo vigente, portando il numero di indicazioni contenute nel regolamento edilizio da 200 a 7, che vale la pena ricordare:

1. Ogni intervento deve tener conto e confrontarsi con la struttura del luogo;
2. Una commissione di tre esperti è nominata per esaminare i progetti;
3. Nessun vincolo viene posto sul linguaggio architettonico: forme del manufatto, tipologie di copertura e materiali non devono sottostare a nessun obbligo;
4. Per favorire la densificazione sono state eliminate tutte le distanze di rispetto dai confini di vicinato e dalle strade;
5. L'indice di sfruttamento è stato aumentato rispetto al regolamento precedente dallo 0,3 all'1;
6. L'altezza massima degli edifici è di tre piani. Per permettere la realizzazione di un tetto piano si concede un supplemento d'altezza di 2 metri;
7. Lungo le strade si devono erigere muri alti 2,5 metri, quota ridotta dal comune a 1,20.

A queste si aggiunge una regola non scritta: un progetto in deroga alle norme prestabilite può essere approvato se la commissione di controllo ne riconosce la corretta lettura del sito.

I due approcci adottati, pur nella diversità di scale dimensionali e caratteristiche intrinseche alludono ad una chiara posizione culturale di interpretazione e ridefinizione del paesaggio, attraverso la rivendicazione della responsabilità del progettista di essere parte del sistema ambientale, in cui è possibile intervenire interrogando le necessità del luogo⁵².

Gli intenti principali dichiarati hanno riguardato essenzialmente quattro principi così descritti dallo stesso Snozzi: «La densificazione del territorio attorno al nuovo centro progettato; [...] tendere alla formazione di un contesto significativo che desse senso ai “monumenti” pubblici, senza il ricorso al controllo formale di ogni intervento privato. [...]; la riduzione massima del numero delle norme, per permettere una più grande libertà di progettazione, in particolare nel settore privato, evitando quelle che rendessero «difficili, se non impossibili, interventi di qualità [...] e per sveltire la prassi di approvazione dei progetti»; la possibilità di verificare di volta in volta l'opportunità delle norme stabilite rispetto alla realtà»⁵³

Tutt'altro che l'applicazione intenzionale di un modello teorico ad un progetto urbano, l'intervento di Snozzi si configura come un vero e proprio laboratorio sperimentale di progettazione, che a partire dal 1977 e per circa un trentennio ha determinato cambiamenti graduali che, ridefinendo l'identità dei luoghi, hanno cambiato volto al paese, triplicando la sua popolazione. La *riflessione nel corso dell'azione* si concretizza in un sistema di pianificazione flessibile, che consente di testare di volta in volta la soluzione adottata rispetto alle problematiche presenti, verificando e rivedendo le normative utilizzate in relazione ai singoli interventi. Il processo è così descritto da Snozzi: «Gli

52 A proposito della rivendicata autonomia del progettista Snozzi afferma: «Il nome dell'autore è molto importante, e non solo per la gloria e la notorietà ma anche per le reali responsabilità sull'opera costruita. Penso che l'architettura sia rimasta uguale da cinquemila anni. Il problema è sempre realizzare la copertura e le fondazioni, quindi il rapporto tra terra e cielo, indipendentemente dalle innovazioni – che hanno caratterizzato la storia dell'architettura – e dagli avanzamenti della ricerca scientifica. Il problema è sempre la consapevolezza con cui ci si misura con il progetto». Snozzi L., *Costruire l'architettura per l'uomo. Conversazione tra Matteo Gambaro e Luigi Snozzi*, in «Technè», Settembre, 2015.

53 Snozzi L., *Monte Carasso: la reinvenzione del sito*, Basel, Birkhäuser, 1995, cit. in Bolgna A., *Luigi Snozzi e l'utopia realizzata a Monte Carasso (Canton Ticino): il villaggio rurale divenuto centro. 1979-20*, in «Storia urbana» n. 142, gennaio-marzo 2014.

standard sono definiti per zone piccole e omogenee in cui esiste effettivamente una domanda di nuove costruzioni; tali standard sono approvati dalle autorità locali; il passo successivo è la fase di test, in forma di costruzione fisica, che a volte può entrare in conflitto con gli standard proposti. In tal caso, ci muoviamo per sviluppare nuovi standard e così via»⁵⁴,

Le singole abitazioni inoltre non sono demandate unicamente all'interesse del privato; la facilitazione del sistema normativo risponde alla finalità di semplificare il ricorso ad interventi di qualità, interpretando ogni singola azione come una variante necessaria per raggiungere l'equilibrio dell'insieme⁵⁵. La realizzazione lenta e progressiva ha consentito inoltre il processo di avvicinamento della popolazione al “nuovo linguaggio” facilitando l'assimilazione dei cambiamenti e delle trasformazioni. «La definizione di un progetto globale di riqualificazione dell'area centrale del paese – sostiene Snozzi – mi ha consentito di avviare un processo di realizzazioni edilizie a tappe, organizzate intorno a un antico convento ristrutturato come scuola e centro delle attività pubbliche. In questa sorta di laboratorio di un nuovo modo di concepire le relazioni tra urbanistica e architettura, anche se a una scala molto ridotta, la realizzazione dei diversi edifici pubblici e privati è stata concepita come una continua verifica e trasformazione delle ipotesi originarie del piano»⁵⁶.

Un altro aspetto interessante è il processo di *contagio* avvenuto subito dopo: gran parte dei cittadini, tradizionalmente legati all'architettura “in stile” del paesaggio alpino, nonostante la piena libertà consentita dallo strumento urbanistico, ha presentato negli anni successivi progetti in calcestruzzo armato a vista e tetto piano. Le “innovazioni” sono state assorbite e

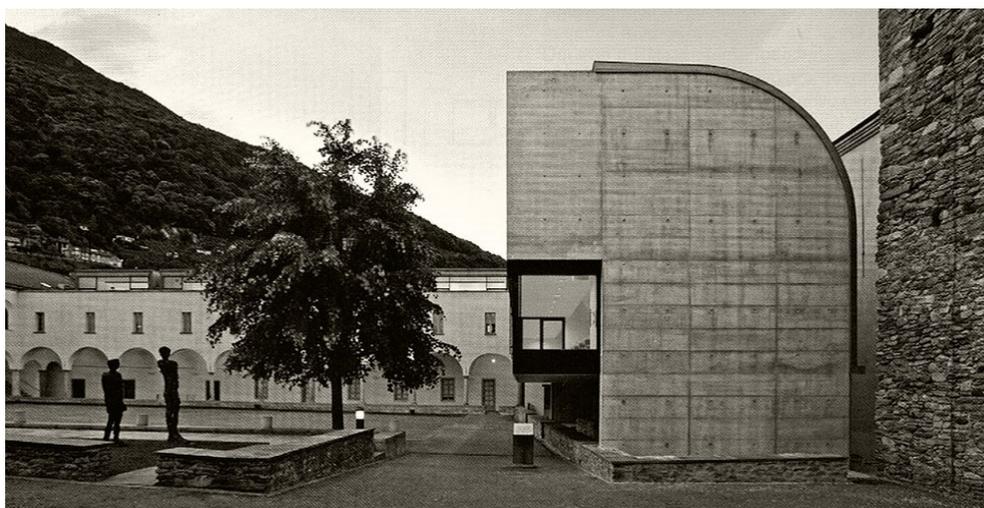
54 Snozzi L., *Sul progetto di Monte Carasso*, «Casabella» n. 506, Ottobre 1984, p. 61.

55 Sono interessanti riguardo alle potenzialità espresse dalle abitazioni private nella definizione dell'insieme, alcune riflessioni di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo: « Si tratta di coltivare convivenze, contemplare diverse dimensioni: mentre grandi società di engineering predispongono interventi per attrezzare comunità e territori, per infrastrutturare il pianeta, per rispondere alle sfide su grande scala, altre piccole strutture accolgono le esigenze del singolo, ricordano la misura della cellula che dà senso al disegno d'insieme, curano da vicino». Grasso Cannizzo M.G., in Marini S., *Sull'autore. Le foreste di cristallo di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo*. Quodlibet, Macerata, 2018.

56 Intervista bornmarketing.ch/d/doc/Snozzi-Ticino-Welcome.pdf

adottate dalla popolazione, che oggi si riconosce nel carattere del luogo⁵⁷. *Attraverso* lo sguardo dell'architetto nuovi filtri culturali si sono stratificati, rivelando così il carattere educativo dell'esperienza estetica che ha permesso agli abitanti di riconoscere un nuovo tipo di bellezza. Rinunciando alla fulminea seduzione e al clamore "spettacolare", le architetture promosse da Snozzi hanno atteso con pazienza la propria riconoscibilità divenendo parti imprescindibili di una realtà che esse stesse hanno contribuito a definire: «Le regole di un codice non scritto –ci ricorda Martì Aris– impongono all'artista di rendere conto dell'attualità, dal momento che il giudizio che la sua opera meriterà dipenderà innanzi tutto dalla sua capacità di accentuare i tratti caratteristici di questa attualità e di esaltarne le manifestazioni. Proprio per questo conviene distinguere tra quanti praticano l'idolatria dell'attuale e coloro che concepiscono il tentativo di sintonizzarsi con la realtà come una ricerca che essendo prima di tutto un imperativo morale, non garantisce in anticipo, in nessun caso, il valore dei risultati»⁵⁸.

Luigi Snozzi _
 Restauro e
 ampliamento dell'ex
 convento delle
 Agostiniane- Monte
 Carasso (1977)



57 A tale proposito sono interessanti le interviste condotte alla popolazione. Cfr. Monte Carasso 1979-2009. *Pagine scelte di un Archivio filmato*, basato su un progetto di Croset P. A., (con Bonino M.), diretto da Momo A., interviste condotte da Bologna A., Leone I., Parigi D., e Pugnale A., prodotto dalla municipalità di Monte Carasso.

58 Martì Aris C., *Silenzi eloquenti*, a cura di Simona Pierini, Christian Marinotti, Milano, 2002, pp. 116-117.

Chi siamo noi,
chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienza,
d'informazioni, di letture, d'immaginazioni?
ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti,
un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente
mescolato e riordinato in tutti i modi possibili.
I. Calvino

IN PRATICA

Modalità e *tattiche* progettuali

Come descritto in apertura, la tesi è impostata volutamente su un'ambiguità semantica dei termini autoriale/autorevole. Dopo aver offerto argomentazioni su ciò che il modello autoriale sottende, e aver individuato nell'approccio fenomenologico una prospettiva alternativa, si prova qui a dare ragione del secondo aggettivo della coppia, cercando di far emergere il suo significato, affrontando, più specificatamente, questioni legate ai processi ideativi, all'interno del progetto di architettura.

Dal momento che si ritiene il processo di conoscenza radicato in ogni individuo sia intimamente correlato alle esperienze, le modalità prese in considerazione intendono mettere in luce in che modo la componente soggettiva – quindi l'esperienza percettiva e sensoriale – può intervenire nel processo di progettazione, sedimentando consapevolezza sulla base di un dialogo riflessivo con il circostante. Ritenendo quindi le interazioni dell'architetto con l'ambiente fondamentali allo sviluppo di una personale scelta nella fase progettuale – essendo l'intuizione sensibile determinante per un rapporto di conoscenza diretto del reale – ma altrettanto sfuggenti ad una categorizzazione astratta, si è cercato di considerare il problema operando un *distinguo* tra “modalità” e “tattiche”¹.

Con “modalità” si è inteso identificare l'approccio di chi, in maniera costitutiva, affronta i casi di progetto strutturandoli attraverso le esperienze. In particolare: tramite il lavoro di Studio Mumbai si pone attenzione al ruolo dell'esperienza nella dimensione professionale, mettendo in luce alcune delle modalità di impostare il processo creativo che tengono conto delle interazioni con luoghi specifici e con le diverse

1 De Certau M., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni lavoro, Roma, 2012, p. 14.

competenze coinvolte caso per caso; nella riflessione sulla prassi di Rural Studio si fa invece riferimento alla dimensione formativa, provando a mostrare come, attraverso l'esperienza pratica, sia possibile non solo offrire risposte immediate a problemi contingenti ma anche “dirigere l'educazione”² verso situazioni che contemplano programmaticamente l'incertezza. Attingendo invece al vocabolario di De Certau ci si è riferiti alle “tattiche”³ per definire alcuni modi di fare sottesi al progetto, che alludono ad operazioni pre-logiche e per questo «vanno oltre le cesure create dallo stesso emergere della coscienza. Assicurano (così) delle continuità formali e la permanenza di una memoria senza linguaggio»⁴. Facendo riferimento a delle “micro-azioni” (ready-made, bricolage, ritualità), basate sulle “arti del fare”, si cerca di far presente come, attraverso queste, sia possibile stimolare la ricerca “inventiva” indirizzando le azioni progettuali verso un “dialogo riflessivo”⁵ con la situazione specifica cui deve rispondere un singolo progetto.

Modalità'

Studio Mumbai _L'approccio *maieutico* di Bijoy Jain

Studio Mumbai, fondato nel 1995 da Bijoy Jain nell'omonima città indiana, rappresenta una realtà particolarmente rilevante nel panorama internazionale⁶, per le consolidate modalità di intendere il progetto come processo in grado di istituire un “dialogo riflessivo con la situazione”. Molteplici interazioni infatti incidono e indirizzano il lavoro: il rapporto con gli artigiani, con i committenti, con le tradizioni, con la natura, determina una continua verifica e correzione delle ipotesi progettuali, fermo restando l'interesse per la qualità architettonica del risultato finale. Indagare all'interno delle modalità praticate da Studio Mumbai può essere utile a definire approcci di progettazione che esulano dall'applicazione

2 Dewey J., *Esperienza e educazione*, La nuova Italia, Firenze, 1975.

3 De Certau M., op.cit., p. 63.

4 *Ivi*.

5 Schön D., op.cit., cfr. secondo paragrafo, primo capitolo.

6 Nel 2015-2016 è stata inaugurata una grande mostra monografica, incentrata sui processi di lavoro dello Studio Mumbai, dal titolo “Between the Sun and the Moon” presso l'Arc en Rêve di Bordeaux, il Centre d'Architecture e il Danish Architecture Centre di Copenhagen.

rigorosa di tecniche ma che provano ad attuare criteri più elastici e misurati alla prospettiva umana.

Costituito da un gruppo variegato di professionalità – architetti, ingegneri, costruttori, artigiani, tecnici – lo studio «condivide uno spazio fisico nato da un processo iterativo, dove le idee sono esplorate attraverso la produzione di modelli a scala reale, plastici, materiali di studio, schizzi e disegni»⁷, e si propone di sondare «il potenziale insito nel processo di dialogo collettivo e di condivisione diretta delle conoscenze»⁸. Combinando attenzione alle risorse locali, rispetto della natura e un approccio intransigente verso la qualità dei dettagli e della costruzione, il rapporto che lo studio instaura con l'intorno è di tipo “maieutico” ovvero basato sulla consapevolezza della necessità di dover trovare in sé stessi la risposta alle domande che il progetto pone, attraverso un progressivo avvicinamento improntato al dialogo con la situazione specifica, cui il progetto deve dare risposta. «È uno scambio continuo, un processo che si basa sugli aggiustamenti che ognuno deve fare per raggiungere uno scopo comune, ignorando le restrizioni o i requisiti specifici in ciascun caso. Per me l'architettura è il risultato di tutte queste forze collettive, un tessuto di cui faccio parte»⁹. Le interferenze dall'esterno non rappresentano, dunque, una minaccia per la leadership dell'architetto (che comunque rimane il centro del processo creativo) ma vengono anzi sollecitate, ritenendo gli stimoli ricevuti una risorsa fondamentale per superare il dilemma tra “rigore e pertinenza”¹⁰; chi conduce l'indagine instaura un rapporto “transazionale”¹¹ con la situazione ovvero «comprende la situazione cercando di modificarla, e considera i cambiamenti che ne risultano non come un difetto del metodo sperimentale ma come l'essenza del suo successo»¹². E' possibile individuare alcuni caratteri identificativi che aiutano alla comprensione degli aspetti di quest'approccio al progetto.

7 così si legge nel profilo dello studio: <https://swissarchitecturalaward.com/it/edizioni/2011-2012/candidati/profiles/studio-mumbai-architects/>

8 *Ibidem*

9 Jain B., *El Tejido de la Realidad Una Conversación con Bijoy Jain* di Maluenda I. e Encabo E., «El Croquis» n. 200, 2019, p. 330 (trad. dell'autore).

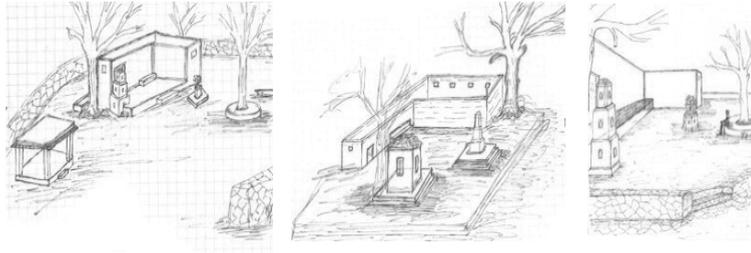
10 Schön D., op.cit., Cfr. secondo paragrafo, primo capitolo.

11 Dewey J., *Knowing the Know*, beacon press, Boston, 1949 cit. in Schön op.cit., p. 169.

12 *Ibidem*

Ricucitura della separazione esistente tra arte liberale e
meccanica

Disegni di un
carpentiere per la
proposta *Fantasia*
Botanica a Laos,
(2011)



Il gruppo di lavoro è costituito da un numero nutrito di artigiani, i quali non si limitano semplicemente ad attuare ciò che l'architetto ha pensato ma sono sollecitati a svolgere un ruolo attivo già all'interno del processo progettuale, partecipando all'ideazione attraverso schizzi e disegni.

La consapevolezza della necessità di ridare valore alle capacità intuitive di ciascuno si traduce, nel caso di Studio Mumbai, nell'utilizzo del disegno o del modello come strumento di interazione tra le varie figure coinvolte nel processo.

Come sottolinea Schön¹³ infatti la narrazione spesso non è sufficiente a restituire la complessità delle comprensioni sensibili che si manifestano nella rappresentazione artistica.

Il disegno e l'utilizzo di modelli di progetto, che si spingono fino alla scala 1:1 corrispondono alla necessità di trasferire la realtà mentale a quella fisica senza l'intercessione di filtri intellettivi preordinati, nella consapevolezza che le immagini con le quali procedere non costituiscano «rappresentazioni meramente visive, bensì costituiscono una realtà pienamente aptica e multisensoriale dell'immaginazione»¹⁴. La mano – riprendendo le parole di Pallasmaa – è “pensante” cioè può aiutare nella difficile operazione della “dimenticanza” (*epochè*) rispetto ai preconcetti, perché in grado di rimuovere la conoscenza teorica come vincolo di partenza. La suggestione parte dall'incontro che si genera occasionalmente «quindi ogni progetto non ha peculiarità perché può essere sviluppato in relazione al contesto e ai mezzi a disposizione. Qualsiasi

13 Schön D., Op.cit.

14 Pallasmaa J., *Lampi di pensiero. Fenomenologia della percezione in architettura*, a cura di Fratta M. e Zambelli M., Pendragon, Bologna, 2011.

cosa può essere un mezzo di espressione: un modello, una traccia musicale, un colore, un materiale, un paesaggio. Ognuno di questi può scatenare il processo di costruzione del linguaggio»¹⁵. L'atto del disegnare e il riferimento ad altre espressioni artistiche viene considerato un mezzo per estrarre immagini mentali e sensazioni intime, favorendo anche il superamento delle impasse iniziali: «l'esecuzione di un'azione prova senza dubbio che conosciamo, anche superficialmente, quello che stiamo facendo. Se cercassimo di eseguire un'azione consapevolmente – cioè seguendola nel dettaglio – scopriremmo subito che anche la più semplice e comune delle azioni, come l'alzarsi da una sedia, è un mistero, e che non abbiamo per niente idea di come di svolga»¹⁶.

Questo processo accresce inoltre l'interrogazione dialogante con la situazione: «la descrizione del conoscere intuitivo alimenta la riflessione, mettendo in grado chi conduce l'indagine di criticare, verificare e ristrutturare i propri concetti»¹⁷.

Il ragionamento critico rientra dunque a far parte della prassi progettuale in maniera “abduittiva”¹⁸, ovvero incitando la discussione sul singolo caso, attraverso cui non si pretende di raggiungere una consapevolezza universalmente valida. Questa modalità di confronto non solo consente un arricchimento collettivo in virtù delle riflessioni che ciascuno restituisce sul singolo progetto, ma essendo queste aperte anche a diverse competenze, garantisce l'apertura ad una certa “ingenuità” nello sguardo, spesso intorpidito dalle proprie certezze disciplinari. Ognuno costituisce la propria “unità di misura”, afferma Bijoy Jain, che così definisce il suo ambiente di lavoro: «Studio Mumbai per me è un luogo dove collaborare, un luogo

15 Jain B., <https://www.artribune.com/attualita/2012/10/lo-studio-mumbai-roma-parla-bijoy-jain/> (ultima consultazione 8.11.2019)

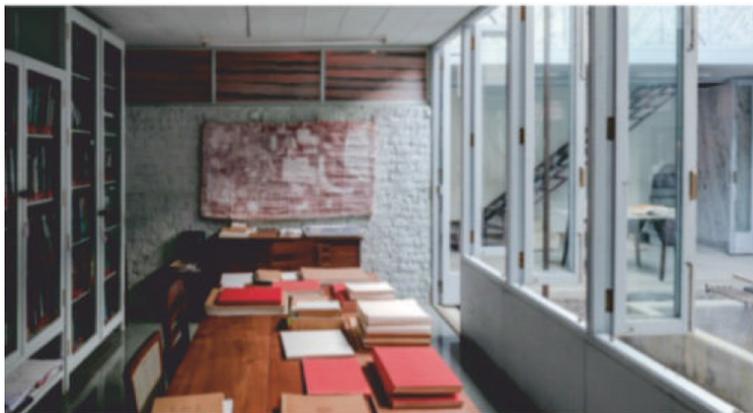
16 Feldenkrais M., *Awareness through Movement*, new york, p. 46 cit. in Pallasmaa J, op. cit., p.48

17 Schön D., op.cit. p. 283.

18 Contrariamente al ragionamento deduttivo (razionalista) e induttivo (empirico), in cui «si parte da una *regola* o da una *premessa* ragionevolmente certa fondata su una serie di osservazioni», l'approccio abduittivo contempla un processo logico che porta a definizioni incerte per spiegare un singolo caso. Una conclusione solo ipotetica si raggiunge attraverso l'osservazione di un caso particolare. Amirante R., *Il progetto come prodotto di ricerca. Un'ipotesi*, Letteraventidue, Siracusa, 2018, p. 66. Cfr. Pierce C.S., *Le leggi dell'ipotesi. Antologia dai Collected Papers*, Bompiani Milano, 1984.

di ricerca in cui, grazie a questa stretta relazione, il processo di scoperta viene costantemente migliorato. I materiali, l'ambiente, il paesaggio, lo spazio, l'architettura possono essere, in termini di conoscenza condivisa, luoghi di apprendimento dove c'è un continuo processo di costruzione e creatività. Ed è questo secondo me il valore dello Studio Mumbai¹⁹. La questione della paternità è in questo caso semplicemente sospesa; non è importante di chi sia il gesto iniziale, da quale suggestione sia sorto o chi materialmente ne sia l'artefice, né significa rinunciare al controllo del progetto. La sinergia delle varie interferenze in unione all'ascolto dei luoghi restituisce ad ogni intervento una grandezza "anonima", ovvero capace di riassumere tutti i nomi senza annullarne nessuno²⁰.

I quaderni rossi rappresentano una sorta di inventario di esperienze collezionate dallo Studio



Ricerca per la costruzione del repertorio (bricolage)

Un altro aspetto rilevante della prassi di Studio Mumbai consiste nella "costruzione del repertorio"²¹. Riconoscendo che «molte delle situazioni della pratica professionale

19 <https://www.artribune.com/attualita/2012/10/lo-studio-mumbai-a-roma-parla-bijoy-jain/> (ultima consultazione 8.11.2019)

20 «Ritengo che ci sia un problema in relazione all'idea di paternità assoluta. Certo, qualcuno deve iniziare con un pensiero o con un gesto; c'è già un movimento in quella genesi, di cui faccio parte. Ad esempio, pensa allo scultore che ha iniziato le opere delle grotte di Ellora (Elapurā), l'essere umano che dato il primo colpo contro la roccia e che ha sempre saputo che non avrebbe mai visto quello spazio finito. Ma esisteva già in lui. Quindi, come avrebbe potuto comunicare uno scopo che è iniziato centinaia di anni fa e trasmesso ulteriormente? L'anonimato di quell'atto denota grandezza, perché: chi è l'autore di tutto ciò?» Jain B., op.cit.

21 Schön D., op. cit.

non corrispondono a teorie dell'azione»²², alcuni casi di progetto possono però essere affrontati alla stregua di quelli precedentemente registrati.

Costruire il repertorio significa attingere a situazioni valutate in precedenza che possono giungere in aiuto all'impostazione del problema di progetto. La documentazione di esperienze spaziali, relative a manifestazioni spontanee, tecniche locali, usi e costumi di vari popoli, raccontata attraverso fotografie, schizzi e osservazioni, e raccolta in *quaderni rossi*, costituisce una vera e propria mappatura sociale e antropologica, che lontano dall'essere un semplice inventario si configura come un metodo di lavoro, un confronto dialogante, una sorta di implicita consulenza riflessiva con le abitudini di un posto e con chi ha affrontato e costruito prima in situazioni simili. Riconoscere in maniera critica gli attributi spaziali relativi a bisogni impliciti, magari inespressi ma radicati in un determinato contesto, favorisce l'approccio *analogico* ovvero l'ascolto delle peculiarità del luogo. La *metafora generativa*²³, così richiamata, non solo può aiutare praticamente ad analizzare in che modo è stato strutturato un problema, quali soluzioni sono state trovate, che tipo di materiali sono stati usati, come economizzare utilizzando le risorse disponibili ecc., ma garantisce l'interazione umana, consente cioè di comprendere i caratteri distintivi di un territorio – con cui le architetture si relazionano – e di conseguenza favorire il processo di *identificazione*²⁴.

Ampliare il vocabolario di riferimento consente di scegliere con più astuzia gli interrogativi di progetto a cui rispondere, nella consapevolezza che la costruzione, come un palinsesto, si innesta sempre su storie che l'hanno preceduta.

L'attitudine a guardare le "piccole cose" determina un insegnamento concreto che non si traduce in soluzioni pronte all'uso ma al contrario nell'apertura ai fenomeni che si manifestano nella realtà e che stimolano la riflessione teorica, arricchendo il vocabolario e la gamma di argomenti a cui fare riferimento nella fase progettuale. Così Jain stesso racconta questo processo: «Ho assimilato l'architettura ad un

22 *Ivi.*

23 *Ivi.*

24 Schulz C.N., op.cit.

modo per mappare i fenomeni culturali e antropologici. Ho avuto la fortuna di visitare le diverse culture e i luoghi del mio paese, nonché il lavoro di Le Corbusier, di Louis I. Kahn e altri esponenti del Movimento Moderno [...] Sebbene non sia in grado di spiegarlo con parole, sono sempre presenti all'origine delle mie idee. Mi affascina quanto siamo intuitivi; quel qualcosa che portiamo dentro in maniera innata e che diventa la fonte da cui emergono le cose [...] Più mi apro a quella possibilità, più scoperte rimarranno alla mia portata, perché nulla è perso per sempre; resta solo momentaneamente nascosto. Inoltre, ritengo che la condizione materiale sia alla base di un essere umano; e che noi, essendo materia, possiamo influenzare lo spazio e viceversa»²⁵.

Il leader dello studio descrive perfettamente come la procedura del mappare non sia un'operazione logica ma riguardi più che altro la sfera dell'intimità; l'opportunità di entrare in contatto con le cose sedimenta consapevolezza interiori che coltivate nel tempo ritornano indietro come stimoli di progetto. L'atto del riportare sul quaderno ciò che resta di un'esperienza concreta rappresenta un modo per mettere in comunicazione pensiero e sensazione, senza scinderli, restituendoli alla fluida connessione mano-occhi-mente di un disegno, di una foto o di un appunto. Questa iniziale scrematura serve a fare in modo che le singole esperienze di vita vissuta si liberino dallo sfondo confuso in cui sono nate per rendersi già disponibili a diventare materia per una nuova storia. Il progetto è infatti descritto come «il momento in cui tutte quelle riflessioni interne, che sono già esistite in modo astratto, prendono forma. Osservare l'ambiente in cui verrà costruito comporta anche una certa capacità di raggruppare le impressioni, anche se può sembrare qualcosa di completamente illogico. L'intervento architettonico inizia lì»²⁶. Si tratta di accettare *il contagio* delle realtà locali, coltivando le differenze piuttosto che uniformando la costruzione ad una teoria valida in astratto. «I pannelli di imballaggio e i pallet industriali – rileva ad esempio Bijoy Jain – vengono riutilizzati come materiale economico per costruire case. Uno spesso strato di pittura ad olio protegge

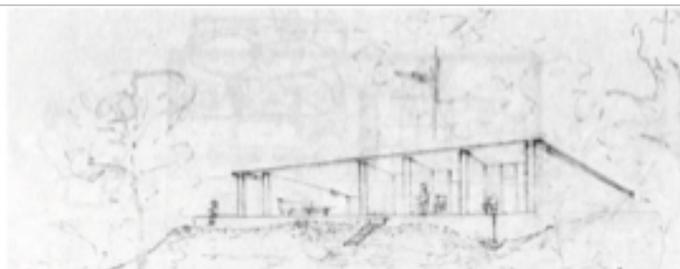
25 Jain B., *El Tejido de la Realidad Una Conversación con Bijoy Jain* di Maluenda I. e Encabo E., «El Croquis» n. 200, 2019, p. 332 (trad. dell'autore).

26 *Ibidem*.

questo materiale – temporaneo e di bassa qualità – del tempo, aumentandone la longevità. Tuttavia, nella regione ci sono molte case del periodo preindustriale di tipologia simile e più di una generazione di esistenza costruita allo stesso modo, ma con legno di teak locale. Questa straordinaria somiglianza di strutture distanziate nel tempo, nel luogo e nell'identità etnica, dice che la conoscenza tacita rimane radicata sia nella cultura sia nei materiali. La natura stessa del materiale genera metodi e tecniche. Riconoscere questi caratteri specifici del luogo aiuta al processo di identificazione»²⁷. Risulta chiaramente visibile come queste interazioni emergano in ogni singolo intervento di Studio Mumbai: nella *Copper House* è chiaro il riferimento alla tecnica per preservare il legno e alle forme locali; la suggestione degli edifici in corso di demolizione, frequenti visioni del paesaggio urbano indiano, è trasferito nel tema della facciata di *Casa Solo*; l'impatto visivo monolitico delle vecchie fornaci di mattoni costituisce il riferimento per la *Residencia Ahmemabad*, ecc.



Studio Mumbai_
Copper House, India,
e riferimenti di
progetto (2012)



Studio Mumbai_
Casa Solo, schizzi
e riferimenti di
progetto
Residencia
Ahmedabad, India
(2011) (in basso)
e riferimenti di
progetto

La scala umana del progetto

Molta attenzione è posta sulla dimensione di prossimità del progetto: questo si traduce sia nell'”addomesticamento” della scala progettuale, sia nel riferimento a lavorazioni manuali e tecniche di autocostruzione: queste «non hanno nulla a che fare con la nostalgia, ma si tratta di aspetti operativi legati al fare. C'è un'intera cultura basata sulla relazione dell'essere umano con quella mano, che proviene da quella società nomade e agraria da cui tutti deriviamo»²⁷.

Ogni intervento dello Studio si misura in maniera accurata con le condizioni di partenza del sito. Questa attenzione alle “preesistenze ambientali”²¹ riguarda sia questioni inerenti ad aspetti costruttivi come l'uso dei materiali, delle tecniche disponibili, delle economie necessarie, sia degli elementi naturali effettivamente presenti: come nel caso di *Palmyra House* in cui la giacitura dei volumi è condizionata dalla trama delle piantagioni di palme da cocco e dal desiderio impedirne l'abbattimento o nel caso della residenza di *Abmemabad* dove la presenza di quaranta pavoni sul sito ha determinato la strategia d'intervento: riutilizzare per la costruzione la terra estratta per le fondazioni in modo da evitare l'ingresso di camion pesanti che potessero disturbare gli animali. Tutto ciò risponde alla necessità di fondare il processo di lavoro dello studio sulle questioni di prossimità, per garantire il successo del dialogo verso tutto ciò che costituisce “l'infrastruttura umana” esistente nei diversi contesti.

L'attenzione “all'infrastruttura umana” si riflette anche nell'impostazione compositiva del progetto: edifici di grandi dimensioni vengono spesso frammentati in parti più piccole. Quest'accorgimento sembra rispondere alle sollecitazioni di De Carlo che riconosce solo nei piccoli gruppi la capacità di avere scambi positivi: «perciò quando proprio non si può fare a meno di mettere insieme grandi numeri di persone bisogna decentrare, frazionare, rompere, la massa in tanti piccoli gruppi dove gli individui possano continuare a ricongiungersi con il loro alone di pensieri e azioni e riconoscersi in se

²⁷ cfr. Rogers E. N., *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, in *Esperienza dall'architettura*, cit.

stessi e negli altri»²⁸. Dall'impianto planimetrico di alcuni interventi è infatti possibile riscontrare come la compattezza dell'insieme sia frequentemente contrappuntata da una più complessa articolazione degli ambienti, che scomposti in nuclei più piccoli, spesso messi in relazione da cortili e patii, "addomesticano" lo spazio restituendo maggiore intimità e assicurando, nel moltiplicarsi degli accadimenti, una più ampia ricchezza percettiva.

Studio Mumbai_
in questa pagina:
Casas Carrimjee
nella pagina seguente:
*Residencia in
Ahmemabad*
Casas patio Saat Rasta



28 De Carlo G., Buncuga F., *Conversazioni su architettura e libertà*. Eleuthera, Milano, 2014, p. 123



Rural Studio *_Dirigere l'esperienza*

La prospettiva offerta da Rural Studio è interessante, ai fini di questa trattazione, per le modalità di utilizzare l'esperienza come strumento educativo.

Fondato agli inizi degli anni '90 da Samuel Mockbee (Sambo), *Rural Studio* costituisce una vera e propria appendice accademica del College of Architecture della Auburn University, nata per favorire l'insegnamento dell'architettura attraverso la pratica diretta sul campo.

In opposizione ai clamori dello spettacolo che alimenta la cultura americana, "concentrata su grandi e lucenti progetti urbani", l'approccio di *Rural Studio* si propone non solo di offrire un'alternativa sostanziale rispetto al ruolo dell'architettura nella società ma costituisce un vero e proprio esperimento educativo, in quanto, estendendo la formazione a contesti concreti, oltre l'architettura cartacea normalmente praticata nelle università, intende esortare gli studenti a recuperare un contatto diretto con la realtà. Ogni semestre infatti un cospicuo numero di ragazzi del secondo anno, e laureandi del quinto, è coinvolto in processi di progettazione e autocostruzione di piccole architetture per la comunità di Hale in Alabama. Definito "della decenza"¹ – inteso cioè in opposizione al dominante approccio "dell'eccellenza" delle grandi *corporate*, «che insegue la dimensione dello straordinario, dell'astratto e del finanziario»² – il modello proposto da Mockbee coniuga l'interesse per un'educazione accademica libera dai dogmatismi e la risposta ad esigenze emergenti delle comunità locali, utilizzando materiali inusuali nella maggior parte dei casi di recupero (balle di fieno e rifiuti, mattoni recuperati, vecchi cartelli stradali, ecc..) per garantire case, luoghi di ritrovo, piccoli edifici di comunità, ad alcune delle popolazioni più disagiate del profondo sud americano. Ogni architettura nasce confrontandosi con un particolare contesto intercettando bisogni e, come lo stesso Mockbee sottolinea, «il modo migliore per fare un'architettura reale

1 Il riferimento è al titolo della pubblicazione che riguarda il lavoro dello studio: Oppenheimer D., Hursley T., *Rural Studio. Samuel Mockbee and the architecture of decency*. Princeton architectural press, New York, 2002.

2 Borella G., <https://www.doppiozero.com/materiali/i-ragli-degli-asini/citta-crisi>, (ultima consultazione: 11.11.2019)

è lasciare che un edificio emerga dalla cultura del posto. Questi piccoli progetti, disegnati dagli studenti allo studio ci ricordano cosa significa avere un'architettura americana senza pretese. Ci lasciano intravedere qualcosa di essenziale per il futuro della nostra architettura, cioè l'onestà»³.

La liberazione dai pregiudizi avviene in questo caso anche radicalizzando il problema dell'educazione: ponendosi semplicemente la domanda «cosa bisogna fare perché il nostro fare meriti il nome di educazione?»⁴.

Oltre agli esiti strettamente legati allo sviluppo di architetture in grado di ricreare nuove socialità e rispondere a bisogni reali con il minimo dispendio di risorse economiche, il valore del metodo di *Rural Studio* consiste in quello che Dewey chiama “*dirigere l'esperienza*”⁵. Sulla base della considerazione deweyana per cui l'educazione e l'apprendimento sono strettamente relazionati alle modalità di svolgimento di un'attività, per fare in modo che un'esperienza sia effettivamente formativa è necessario che questa sia indirizzata verso questioni che ne aumentino il valore. Pertanto, la scelta di situazioni con alto grado di problematicità da parte degli insegnanti significa interferire nelle condizioni oggettive che permettono ad ognuno di strutturare la propria capacità di confrontarsi – e quindi di formarsi come architetti – verso situazioni di incertezza.

Questa capacità di “interazione” – che nasce dalla consapevolezza che gli individui vivono *in* una serie di situazioni⁶ – esprime la chiara volontà di educare gli allievi a stabilire un confronto aperto con il mondo riabilitando in tal modo il loro compito etico e sociale non solo come professionisti, ma come individui: «spero che lavorando con loro gli studenti imparino a non essere severi con le persone»⁷ dice Mockbee.

Inoltre essendo ogni esperienza subordinata al “principio

3 Oppenheimer D., Hursley T, op. cit., p. 2 (trad. dell'autore).

4 Dewey J., *Esperienza e educazione*, La nuova Italia, Firenze, 1975, p. 75.

5 *Ibidem*.

6 per Dewey la “situazione” rappresenta l'interazione tra condizioni oggettive e condizioni interne. Pertanto la capacità degli insegnanti deve essere quella di indirizzare le condizioni oggetti dell'ambiente in cui sviluppare l'esperienza. Dewey J., *Ibidem*.

7 Oppenheimer D., Hursley T, op. cit., p. 17 (trad. dell'autore).

di continuità” secondo cui ognuna «influenza le condizioni obiettive sotto le quali saranno fatte le esperienze future»⁸, le azioni svolte hanno un effetto positivo anche nel cambiamento dell’intorno, perché ristrutturando il contesto determinano una trasformazione nelle condizioni oggettive di partenza per le esperienze future.

Al contrario dell’educazione tradizionalmente intesa (rapporto banco-cattedra- lavagna), la quale può sottrarsi alla responsabilità di estrarre da una situazione concreta elementi necessari per condurre un’esperienza di valore – essendo il confronto con la realtà solo idealizzato⁹ – in questo caso la formazione degli alunni parte da una situazione problematica, incerta, confusa in cui la strutturazione del problema a cui rispondere dipende da una partecipazione attiva, da un “dialogo riflessivo” tra insegnanti, alunni, caratteristiche del sito, materiali a disposizione, economie e bisogni delle comunità, in una modalità impossibile da identificare in astratto. L’impostazione del progetto infatti inizia proprio dall’individuazione di una specifica questione che gli studenti del quinto anno si occupano di affrontare nel corso della loro tesi di laurea, il cui esito consiste nella costruzione vera e propria di un edificio. Le problematiche a cui far fronte sono varie: budget limitato, un particolare tipo di tecnica costruttiva a seconda dei materiali a disposizione, specifiche esigenze espresse dalla comunità o da singole necessità ecc... Si può costruire un affumicatoio con 140 dollari utilizzando vecchi cartelli stradali? O in che percentuale tra sabbia, cemento e argilla è possibile costruire i muri in terra battuta per un nuovo centro civico? Come risparmiare sul costo dei vetri senza rinunciare alla luce?

Non si tratta solo di rispondere ad esigenze tecnico-economiche ma ci si interroga su questioni più ampie senza dimenticare le specifiche potenzialità che l’architettura può offrire nel ristrutturare il senso di comunità e per restituire coesione a territori poco antropizzati e abbandonati: una piccola biblioteca, aree di *playground*, campi da baseball prendono vita nella contea per riportare a quegli abitanti la fiducia e la dignità persa, ricordando che «lo scopo dell’architettura non

8 Dewey J., op. cit., p. 23.

9 Cfr. Durbiano G., *Etiche dell’intenzione*, op. cit.

è di produrre “oggetti” ma di dare organizzazione e forma allo spazio in cui si svolgono le vicende umane»¹⁰.

E' necessario comunque sottolineare che il modello non ha pretese universaliste ma si sviluppa in base a relazioni di prossimità: il quartier generale dello studio è infatti situato in un villaggio a est di Newbern, ed è quindi totalmente radicato nel contesto in cui le azioni si svolgono favorendo così la disponibilità ad dialogo continuo e costante con l'intorno.

Inoltre i materiali e i metodi con cui intervenire non vengono considerati validi in modo astratto ma sono strettamente connessi all'interazione con i luoghi, con la scarsità delle economie disponibili, con il confronto con i cittadini. Bisogna infatti sottolineare che le condizioni affinché sia possibile insegnare “*hands on*”, cioè attraverso il lavoro manuale degli allievi, sono favorite dall'uso prevalente della costruzione leggera comunemente usata negli Stati Uniti. Le abitazioni, e le altre piccole infrastrutture cittadine possono pertanto essere facilmente realizzate e montate utilizzando soluzioni standardizzate disponibili anche a mani non esperte. Materiali e metodi usati in altri tempi e in altri contesti possono rivelarsi inefficaci. Quest'attenzione all'adattamento si esplica anche nel processo educativo: i compiti sono infatti distribuiti agli studenti in relazione alle consapevolezze acquisite. I ragazzi del secondo anno, più inesperti, svolgono la funzione di manovalanza partecipando per lo più a progetti collettivi, mentre coloro che tornano a fare l'esperienza al quinto anno possono confrontarsi con progetti autonomi. Può essere infatti controproducente un'educazione che non tiene conto delle specificità individuali e del processo “continuo” di acquisizione delle conoscenze. Secondo questo modello formativo sperimentale inoltre le materie non sono divise in compartimenti stagni ma sono in effettiva relazione tra di loro: progettazione e costruzione sono correlati ad aspetti economici, sociali, psicologici, dando più valore al momento in cui l'esperienza si sviluppa. Nel momento in cui l'apprendimento avviene assecondando rigide categorie, ci ricorda Dewey, l'utilità della singola materia si manifesta solo nel caso in cui dovesse ripresentarsi un'occasione identica a quella in cui l'esperienza si è inizialmente inserita, altrimenti essa è scissa

10 De Carlo G., *Editoriale* in «Spazio e società» n. 7, Settembre 1979, p. 3.

dalle condizioni della vita, ed è pertanto dimenticata. Ciò che si registra è quello che Dewey chiama “apprendimento collaterale”: non solo si pone attenzione alla specifica materia oggetto di studio ma vengono stimolate anche le naturali attitudini e repulsioni dell’individuo. Intercettare le inclinazioni personali può aiutare nell’apprendimento futuro, facendo in modo che ciascun individuo possa cavarsela anche in situazioni differenti: in tal senso l’insegnamento diventa principalmente un’educazione alla vita perché «solo estraendo in ogni momento il pieno significato di ogni esperienza presente ci prepariamo a fare altrettanto in futuro»¹¹.

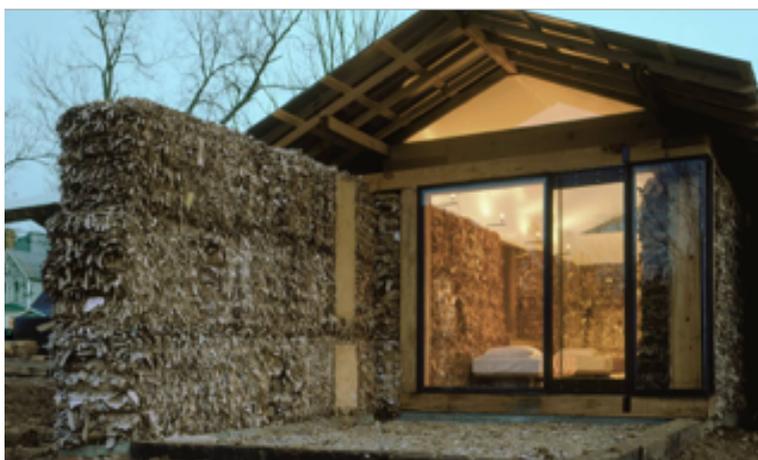


Rural Studio_
relazione tra studenti
e committenti in fase
di progettazione e
costruzione

¹¹ Dewey J., op. cit., p.34.



Rural Studio_
Vecchia e nuova
abitazione dei signori
Harris (1997)



Rural Studio_
dall'alto: Libreria di
Newbern caserma
dei pompieri di
Newbern, alloggio
studenti nel quartier
generale di Rural
Stuio

TATTICHE PROGETTUALI

Mutuando il termine da De Certau, che lo utilizza in chiara allusione al gergo militare, con “tattiche” si intende qui fare riferimento a «delle micro-attività quotidiane»¹² che sottraendosi alla verticalità della razionalità tecnicistica – che struttura e organizza la società assegnando a ciascuno un ruolo – coltivano, nella dimensione creativa, forme di un legame sociale latente.

Mentre le strategie definiscono in generale piani a lungo termine, le tattiche hanno a che fare con azioni specifiche in luoghi precisi, servendosi delle opportunità incontrate di volta in volta, e attengono alle capacità dei singoli di metterle in pratica attraverso la *mêtis*¹³, l’intelligenza astuta, quella «*techné* pre-logica messa in atto quasi inconsciamente [...] un’arte del fare che non è possibile teorizzare perché il suo è un linguaggio muto che non ha nulla a che fare con quello delle scienze scritturali»¹⁴.

Riconoscendo la capacità livellatrice di ogni potere dominante, De Certau constata la contemporanea esistenza di una serie di pratiche, “astuzie ed espedienti”, che appartengono alla gestione dello spazio non inquadrabili in categorie ideologizzanti, ma che continuano a persistere come sottile forma di resistenza all’«ipertrofia del razionalismo moderno [...] e a quella che Vico chiamava la “barbarie della riflessione” (riflessione egotistica e individualistica che ha costituito il perno di tutta la società moderna)»¹⁵.

Le “arti del fare”, a cui qui si allude, descrivono infatti logiche operative che rappresentano modalità espressive di ogni forma di vita sociale, che si riferiscono a quella «saggezza “ancestrale” che si manifesta nell’apprendimento del reale e del simbolico, nel sapere incorporato alla società»¹⁶, e

12 De Certau M., op. cit.

13 La *mêtis* designa per i greci la capacità intellettuale di rispondere in maniera specifica ad un caso concreto. La *mêtis* è la radice etimologica del “meticcio”, termine utilizzato da Laplantine e Nouss per indicare un pensiero che mette «in discussione una certa concezione dell’universalismo fatta di standardizzazione, di livellamento e di uniformità, che conduce a una banalizzazione dell’esistenza», Laplantine F., Nouss A., *Il pensiero meticcio*, Elèuthera, Milano, 2006.

14 De Certau M., op. cit.

15 *Ivi*.

16 Maffesoli M., *Prefazione, ivi*, p. XI.

non attribuibili quindi ad epoche, stili, contesti culturali e ideologie predeterminate. Le questioni trattate intendono riferirsi a schemi di comportamento – nell’idea di definire una sorta di abaco delle prassi certamente ampliabile – e non direttamente ai soggetti che li veicolano; non è un caso che nel titolo della presente trattazione di tesi si faccia riferimento all’”architettura” piuttosto che all’architetto. Gli esempi qui di seguito mostrati, pertanto, sono stati scelti a scopo puramente indicativo, individuando all’interno nella scena contemporanea italiana casi di progetti più o meno noti. La valutazione sottesa a questa decisione è quella di mostrare che, in parallelo al mercato delle speculazioni edilizie e delle grandi trasformazioni urbane, esistono – e *resistono* – nello stesso territorio italiano, piccole architetture silenziose che, lontano dai clamori delle cronache, provano a costituire alternative possibili alla dimensione vagamente livellante dell’architettura spettacolare.



Ready made

Casa di vacanze a Noto_ Maria Giuseppina Grasso Cannizzo

Preso in prestito dal vocabolario Dadaista, il *ready made* può essere considerato come un processo creativo di trasformazione radicale di frammenti¹⁷ iconici prelevati e trasferiti in luoghi e tempi differenti.

E’ interessante sottolineare l’operazione compiuta dall’avanguardia di inizio Novecento per valutarne affinità e differenze con il tema cui ci si riferisce.

Elevando gli oggetti di consumo al rango di “opera d’arte” i dadaisti avevano effettuato un doppio ribaltamento di senso: da un lato, eliminando la percezione di “inavvicinabilità” della produzione artistica, si favoriva l’inclusione delle masse;

17 «Se a fine Novecento l’architettura ha sentito l’esigenza di verificare la decostruzione e la disgiunzione come modalità e linguaggi, oggi che i frammenti connotano pensieri, territori e città, il progetto è chiamato a risarcire, a investire di senso anche per un tempo determinato, a scrivere su e con gli stessi frammenti una trama», Marini S., *Sull’autore. Le foreste di cristallo di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo*, Quodlibet, Macerata, 2017.

dall'altro, affrontando la questione della mercificazione a cui ogni aspetto della società era sottomesso, si intendeva boicottare il mercato artistico, inteso come mero strumento di consumo. Per tale ragione Benjamin attribuisce al movimento dadaista la compromissione dell'aura dell'opera d'arte¹⁸: questa infatti piegandosi alle logiche di un oggetto d'uso perde, rispetto allo spettatore, la sua distanza, il suo carattere contemplativo, *l'hic et nunc* della sua irriproducibilità, e pertanto, si allontana da quel valore culturale che lo rende oggetto di mercificazione. Attraverso quelle “insalate di parole”¹⁹ che legano le espressioni artistiche alla produzione, la creazione è così sottoposta al caso, alla contaminazione, alla replica; in seguito all'intervento di Duchamp l'opera non è un oggetto progettato ma scelto tra i mezzi disponibili, che a loro volta possono essere reinterpretati e reiterati. «Se il vento della mercificazione globale ha reso anacronistico ogni valore e ridicola ogni istanza di Forma – afferma Tafuri – affondare nell'informe può avere come risultato “salvarsi l'anima”. La città posta sotto il dominio della merce è anarchia: in essa ogni “familiarità” è menzogna; vale solo la casualità più sfrenata. [...] Dada non mostra solo l'indifferenza con cui l'uomo, che ha il coraggio di guardare in faccia la realtà della mercificazione, considera le cose, ma anche il vuoto che la fine dei valori (la nietzscheana “morte di Dio”) lascia dietro di sé. [...] Gli oggetti indifferenti che “galleggiano sospesi nel flusso della corrente monetaria” sono ora disponibili: ridotti a segni, essi possono essere inseriti in un processo di metamorfosi continue»²⁰.

Occorre però sgombrare il campo dai fraintendimenti “autoriali” che l'approccio dadaista contiene *in nuce*. Bisogna infatti rilevare che nel momento in cui l'aura scompare dagli oggetti d'arte, riappare sotto forma di “intenzione” autoriale. Il registro dei significati e dei valori – per cui ad un oggetto di consumo viene attribuito statuto di opera d'arte – è stabilito a monte del gesto artistico, riportando così alla scelta mentale che ha guidato l'autore il significato di cui l'opera si compone. Il riferimento quindi al tema del *ready made* qui preso in

18 Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2015.

19 *Ivi*.

20 Tafuri M. Dal Co F., *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano, 1977, p. 105.

considerazione, intende alludere unicamente al processo creativo – non preordinato a monte dal progettista – che implica l’operazione di ripescaggio e riutilizzo di materiali precostituiti, in una metamorfosi continua di attribuzione di senso, in virtù di operazioni generate dalla memoria.

Combinando gli oggetti e i materiali che appartengono al mondo reale, l’organizzazione del loro montaggio diviene un campo neutro in cui si svolge l’azione dell’architetto per “ricostruire l’intorno, ipotizzarne un nuovo significato”. In tal modo il contributo autoriale corrisponde ad un palinsesto: la presenza del soggetto è “sfumata”²¹ per permettere di cogliere il valore in ciò che semplicemente è trovato, attraverso il luogo, nella memoria, con la consapevolezza che quei frammenti una volta trasfigurati devono essere trasferiti agli altri.

Come per gli Smithson nell’*As found*²², l’azione progettuale non è qualcosa di definito a monte ma –in aderenza alla riduzione fenomenologica– influenzato da ciò che si trova, non solo fisicamente ma percettivamente, guardando in maniera diversa ciò che è ordinario e dando un nuovo significato a tracce e segni che appartengono alla vita, al comune sentire.

L’opera di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo risulta paradigmatica in questo senso poiché «accetta i sistemi vigenti attraversandoli per approfittarne e commentarli da dentro, piegandoli a destini non previsti»²³.

Prendendo in considerazione la casa per vacanze a Noto, il *ready made* si concretizza sia nell’utilizzo dei materiali principalmente prefabbricati, quindi *pronti all’uso* e disponibili a nuove interpretazioni, sia nell’allusione simbolica ad altri luoghi e altri tempi, in cui i vissuti personali²⁴ si fondono alla

21 Marti Aris C., *Silenzi eloquenti*, a cura di Simona Pierini, Christian Marinotti, Milano, 2002

22 Negli anni ’50 gli Smithson si riferiscono alla poetica dell’*As Found* per indicare un approccio che si allontana dai pregiudizi. Come afferma Peter Smithson «Nell’immagine trovata manca l’anticipazione della mente, tranne nel senso che il processo stesso è pensato», Aa. Vv., *A+P Smithson*, Letteraventidue, Siracusa, 2015.
23 . Marini S., op. cit. 167.

24 Il lavoro presso la società di *engineering* della Fiat (agli inizi degli anni ’80) condiziona l’approccio al progetto dell’architetto e soprattutto “l’assenza di segno a favore del funzionamento del sistema”. «Questa esperienza è ricaduta sul mio lavoro costringendomi a riflettere [...] sulla rinuncia del gesto eclatante che lascia il segno ma non dà risposta alle necessità del progetto; sulla necessità di un’architettura senza sprechi; sulla necessità di un’architettura che non parli nessuna lingua; sull’abbandono: non essermi mai sentita necessaria per un anno mi

ricerca di storie collettive, attraverso l'ascolto del territorio. In questo caso la corrispondenza significativa con il sito, si realizza attraverso un processo di decodifica del carattere del luogo e della sua vocazione, che mette in moto un processo di ridefinizione dell'idea stessa dell'abitare. Come sottolinea Sara Marini a proposito del processo che guida l'architetto «il luogo viene fatto parlare perché ne sono accettate le condizioni a tutto campo; le stesse condizioni colte come testimonianze trovate, sono trasformate, attraverso operazioni di tessitura e scrittura in elementi reagenti. Per attuare questo meccanismo l'architetto agisce in assenza di giudizio, senza stile e senza lingua. Ne emerge una modernità laica ed anti-monumentale, che accetta sistemi vigenti attraversandoli per approfittarne e commentarli da dentro, piegandoli a destini non previsti»²⁵. Il tema della casa per Vacanze diventa, nel caso di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, occasione per indagare le logiche sottese ai luoghi di villeggiatura, per scavare all'interno dei rapporti che legano la casa al tempo vissuto e a ciò che il concetto di temporaneità è in grado di evocare. Costruita a Noto su un declivio argilloso la casa risponde alle esigenze dettate dal sito: la prefabbricazione degli elementi costruttivi per ovviare al problema del difficile accesso di mezzi meccanici, la necessità di mantenersi nelle volumetrie stabilite dal regolamento edilizio, l'innalzamento della quota di calpestio per far fronte alla questione del dilavamento del terreno. Ma, molto oltre questo, l'intervento "raduna", ovvero trasferisce simbolicamente, una varietà di valori e figurazioni, in apparenza distanti, ma finalizzati a trascendere il semplice utilizzo per rispondere alla famosa domanda kahniana «cosa vuole essere un edificio?»²⁶.

La stagionalità è qui trasferita – secondo la metafora del “vedere come”²⁷ – nell'immagine di un vagone, memoria di partenze e ritorni, di scoperte e di passaggi, ricercati metaforicamente nell'apertura e chiusura di un volume il quale, trasferendo letteralmente il meccanismo del mondo ferroviario in quello

ha fatto capire che il progetto non mi apparteneva per sempre», Grasso Cannizzo M. G., *Elaborazione di un'esperienza. Dal metodo di lavoro collettivo alla definizione del lavoro autonomo*, cit.

25 *Ivi*, p. 167

26 Kahn L., *Idea e immagine*, a cura di Norberg-Schulz C., Officina edizioni, Roma, 1980, p.9.

27 Khun T., *La tensione essenziale*, Einaudi, Torino, 1985.

abitativo, consente nella sua movimentazione di guadagnare spazio schiudendosi verso l'orizzonte.

Stagliandosi sul terreno come un *objet trouvé*, a somiglianza del *Wagristoratore* di Portaluppi, la piccola abitazione racconta dei suoi momenti di inattività attingendo ad un vocabolario di reperti trovati e storie conosciute, aiutandoci comprendere come il dislocamento fisico e logico di oggetti possa aiutare a «costruire eredità»²⁸.

Maria Giuseppina
Grasso Cannizzo_
*casa di vacanze a
Noto* (2010)



28 Marini S., *op. cit.*, p. 175.



Dall'alto: Maria
Giuseppina Grasso
*Cannizzo_ casa
di vacanze a Noto*
(2010) planimetria
e foto; in basso:
Pietro Portaluppi,
Wagristoratore (1930)



Bricolage espressivi

Ristrutturazione di un fienile nel Varese _ Studio Albori

Questa seconda “tattica” si riferisce a quella che Levi Strauss definisce scienza primaria²⁹, ovvero una prassi che ben oltre al lavoro manuale, cui comunemente allude, rappresenta per l’antropologo un’attività “mitopoietica”, corrispondente cioè all’invenzione di una storia che, come il mito, nasce da narrazioni di quanti lo hanno preceduto.

«Il *bricoleur* – ci dice Levi Strauss – è capace di eseguire un gran numero di compiti differenziati ma, a differenza dell’ingegnere, egli non li subordina al possesso di materie prime o di arnesi, concepiti e procurati espressamente per la realizzazione del suo progetto: il suo universo strumentale è chiuso e, per lui, la regola del gioco consiste nell’adattarsi sempre all’equipaggiamento di cui dispone, cioè ad un insieme via via finito di arnesi e materiali, peraltro eteroclitici, dato che la composizione di questo insieme non è in rapporto col progetto del momento, né d’altronde con nessun progetto particolare, ma è il risultato contingente di tutte le occasioni che si sono presentate di rinnovare o di arricchire lo stock o di conservarlo con i residui di costruzioni o di distruzioni precedenti. [...] Il suo modo pratico di procedere è inizialmente retrospettivo: egli deve rivolgersi verso un insieme già costituito di utensili e di materiali, farne o rifarne l’inventario, e infine, soprattutto impegnare con esso una sorta di dialogo per inventariare, prima di sceglierne una, tutte le risposte che l’insieme può offrire al problema che gli vien posto»³⁰.

L’attività del *bricoleur* è quindi una raccolta di pezzi, “storie perdute e gesti opachi” che vengono giustapposti secondo rapporti non predeterminati ma stabiliti di volta in volta assecondando gli incontri con il luogo e le casualità della vita. Guidata da una curiosità verso il mondo e dalla capacità di coinvolgere l’empatia nel processo di progettazione, questa

29 Levi-Strauss C., *Il pensiero selvaggio*, il Saggiatore, Milano, 2015.

30 *Ivi*, p. 31.

prassi è generata dalla consapevolezza che nella semplice relazione tra cose trovate vicine si possono raggiungere interessanti combinazioni; si tratta quindi di considerare tecniche, materiali, come in una sorta di inventario, combinandoli in funzione dei luoghi. Tutto concorre a definire una “deviazione”: non solo di ciò che viene recuperato – che nel riutilizzo subisce uno scarto e acquista nuovi significati – ma anche del progettista che nel momento in cui procede riorganizza la propria gerarchia di valori e di consapevolezze mutando se stesso nel momento in cui l’opera si sviluppa. Quando questa viene restituita alla realtà inoltre si realizza un’ulteriore trasformazione: l’opera non appartiene più all’immaginario applicato dall’autore, ai ricordi personali che l’hanno generata, ma si è trasfigurata per diventare passibile di nuove interpretazioni.

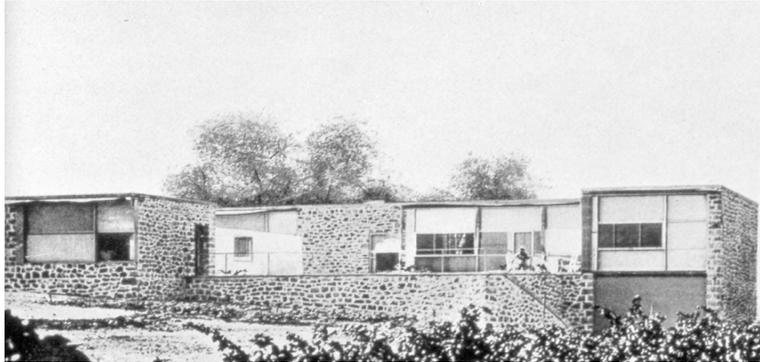
Frampton riconosce come a partire dagli anni ’30, con le case Le Mandrot e Errazuriz la tattica del *bricolage* sia diventata anche «un aspetto essenziale dello stile di Le Corbusier, non soltanto come gamma della sua espressività, ma anche come strumento del suo modo di costruire [...] ciò significò un abbandono dell’involucro classico [...] in favore di un’architettura fondata sulla forza espressiva di un singolo elemento architettonico»³¹. Così lo stesso Le Corbusier descrive il rapporto che la casa Le Mandrot instaura con il paesaggio, in cui si «sperimentava la giustapposizione di elementi contrastanti»³²: «questa costruzione, realizzata dagli imprenditori locali, è formata da solai di cemento armato, sostenuti da pareti di pietra del luogo in vista. [...] La composizione è modellata dal paesaggio. La casa occupa un piccolo promontorio, che domina la pianura dietro Tolone, a sua volta sbarrata dal magnifico profilo delle montagne. Ci si è preoccupati di conservare la sensazione di sorpresa offerta dallo spettacolo inatteso di questo immenso sviluppo del paesaggio, e, a questo scopo, le camere sono state chiuse dal lato del panorama, aprendo semplicemente sul muro una porta che conduce su un balcone, da cui lo spettacolo è come un’esplosione. Discendendo la scaletta che raggiunge il suolo, si vede alzarsi una grande statua di Lipschitz, stele la cui

31 Frampton K., *Storia dell’architettura moderna*, quarta edizione, Zanichelli, Bologna, 2008, p. 265.

32 *Ibidem*.

palmetta finale si spiega nel cielo sopra le montagne»³³.

Le montagne, il panorama, l'effetto sorpresa, la statua, la varietà espressiva dei materiali locali: sono i pezzi dell'intorno che assemblati concorrono a definire la qualità del progetto. L'architetto in questo caso, diventa quindi disponibile a rinunciare all'auto-espressione – anche nella maniera in cui il progetto è descritto – nella consapevolezza che il dialogo con il circostante possa permettergli di trascendere i meri significati attribuibili ad un'epoca.



Le Corbusier_
casa Le Mandrot,
Tolone (1931)

La capacità di interpretare i luoghi come “frammenti del mondo”³⁴, rappresenta il tratto caratteristico di questa modalità di approccio al progetto. Un atteggiamento che risulta palese in un piccolo intervento artigianale ad opera di Studio Albori riguardante la ristrutturazione di un fienile, in cui si intrecciano tecniche di autocostruzione a reminiscenze di mondi remoti.

La ricerca sul tema di progetto parte dalla indagine sul contesto circostante, puntando a rintracciare soluzioni “tecnologiche” nei materiali reperibili direttamente sul sito: il bosco sul retro suggerisce infatti il disegno sia per i *brise soleil* della facciata, ricavati da tronchetti di Robinia tagliati direttamente sul posto, sia nel tema della legnaia che, come un basamento, definisce la parte inferiore della casa.

Alla pari del piccolo *Box* progettato e realizzato da Ralph Erskine nel 1941 la possibilità di risolvere l'ingresso con questo enorme armadio contenitore di legna risponde *in*

³³ Le Corbusier, *Ouvre complete 1929-1934*, H. Girsberker, Zurich, 1935.

³⁴ De Certau, op.cit.

primis ad esigenze di natura energetica: assicurare la giusta protezione dalle piogge, garantire l'isolamento termico e al contempo risparmiare sui materiali da costruzione. Il ricordo del mondo contadino appare trasfigurato nei *brise soleil* del piano superiore che, evocando il ritmo dei vecchi essiccatoi del tabacco, assolvono in questo caso al compito di schermare dal sole e dai vicini.

Non si tratta semplicemente di una ripresa formale, ma dell'allusione ad una realtà come quella rurale di cui ci si appropria in profondità, nell'economia dei gesti e delle risorse. Rifiutando il compiacimento dell'esaltazione dell'architettura come processo, i "pezzi" giustapposti di tempi, forme e modi, di cui l'abitazione porta traccia consentono a tutti di "partecipare" alla narrazione nella semplice interazione immediata che forme conosciute potranno produrre in altri.

Questa storia, raccontata recuperando frammenti, descrive un mondo che è di appartenenza prima che di forma: ed è questo che permette di realizzare quella "consuetudine di un luogo"³⁵ che la parola abitare nella sua dimensione corporea e sensibile racchiude in sé.

35 Cfr. primo paragrafo del secondo capitolo.



Dall'alto:
Studio Albori_
ristrutturazione fienile nel
Varese (2010);
abitazione rurale
Gandino, Val Seriana
(foto G. Pagano)(1936);
Ralph Erskine,
The box (1941)

Ritualità

Villa Saccomani -Il brolo_ Bricolo Falsarella



I riti possono essere interpretati, in via generale, come azioni consuete elaborate dalla collettività per riconoscersi all'interno della società; per cui, in termini spaziali, riferirsi alla ritualità significa ravvisare la carica simbolica che attiene ad ognuna delle attività umane in relazione a ciascun movimento nello spazio; vuol dire conferire solennità ad ogni azione quotidiana comprendendo la necessità servirsi di una mediazione, di una sequenza narrativa necessaria per istituire uno scambio con l'altro: «dare il benvenuto ad esempio, è realmente una delle nostre istituzioni? E' importante dare a tali situazioni uno scenario opportuno – ci ricorda Norberg-Schulz – [...] Molti architetti continuano a progettare gli ingressi delle nostre case come stretti passaggi che misurano poco più di un metro quadro. Il perché è chiaro: due porte e una stanza bastano a risolvere le esigenze del programma. L'immagine di Soot ci ricorda che questo non è sufficiente, il programma va modificato fino ad includere le istituzioni umane»³⁶.

Ciò si traduce dunque nel considerare in maniera critica ogni azione progettuale in riferimento ad una precisa circostanza spaziale. Adriano Cornoldi nel sottolineare la sacralità di questi atti di appropriazione dello spazio li riferisce a delle specifiche categorie: dell'accogliere, addentrarsi, spostarsi, affacciarsi, appartarsi, raccogliersi³⁷. Ognuna di queste definizioni scandisce momenti precisi della relazione tra forma e spazi della vita, istituendo così un dialogo tra il singolo e una cultura universale dell'abitare.

La carica sottesa alla ritualità è infatti quella collettiva: il rito ha un carattere congiuntivo «perché istituisce un'unione, o comunque una relazione organica tra due gruppi (che al limite, finiscono per confondersi, l'uno con la personalità

³⁶ Kahn L., op. cit., pp.150-151.

³⁷ Cornoldi A., *L'architettura dei luoghi domestici*, Jaka Book, Milano, 1994.

dell'officiante, l'altro con la collettività dei fedeli) che all'inizio erano dissociati. I riti e i miti, proprio come il bricolage, scompongono e ricompongono insieme di eventi (sul piano psichico, storico e tecnico) e se ne servono come tanti pezzi indistruttibili in previsione di costruzioni strutturali che fanno contemporaneamente da fini e mezzi»³⁸.

Leggendo tra le pieghe dei “rituali” sottesi alle azioni umane l'architetto può intervenire offrendo il suo contributo nella personale variazione dei codici “liturgici” nella consapevolezza di restituire il suo impegno ad una causa più grande: dare valore alle espressioni della vita e contemporaneamente garantirne la sua trasmissione.

Qualsiasi rito, che sia di carattere sociale, religioso, laico, presuppone una alta partecipazione emotiva, senza la quale non ha ragione d'esistere. Questo implica un affinamento delle doti di compassione, necessarie per entrare in dialogo con l'altro, utilizzando l'architettura come strumento per interiorizzare «le esperienze e le emozioni architettoniche (che) non possono essere analizzate, dedotte o proiettate, devono venir vissute attraverso la propria immaginazione incarnata e il proprio corpo»³⁹.

Il recupero e riadattamento degli spazi di servizio della settecentesca villa Saccomani dello studio Bricolo-Falsarella può essere identificativa dell'attenzione ai caratteri rituali: ogni dettaglio evoca un momento spaziale ben preciso, con valore autonomo, pur nell'unità formale riconoscibile dell'insieme.

Situato a Sommacampagna sulle colline moreniche, a pochi chilometri dal Lago di Garda e da Verona, il casolare occupa una posizione limite tra caratteri distinti dello stesso ambiente naturale, fungendo di fatto da separazione tra il mondo più selvaggio del parco “agricolo” e quello addomesticato e composto del giardino a servizio della villa.

L'opportunità di “consacrare” questa posizione strategica non sfugge all'attenzione dell'architetto che, mettendo in diretta comunicazione visiva i due mondi, pone enfasi sul ruolo di “spazio di soglia” che l'intera abitazione struttura.

Definendo dei *frame* prospettici in sequenza, l'architettura

38 Levi Strauss, op.cit., p. 46.

39 Pallasmaa J., *Lampi di pensiero. Fenomenologia della percezione in architettura*, a cura di Fratta M. e Zambelli M., Pendragon, Bologna, 2011, p. 58.

stessa diventa uno strumento attraverso cui traguardare la doppia natura dell'esterno. Il ruolo di mediazione dell'edificio è sottolineato anche dall'uso dei materiali nei prospetti che riflettono il carattere dell'ambiente con cui interagiscono. I temi dell'accedere, dell'addentrarsi e dell'affacciarsi, appaiono in questo modo mescolati in un'abitazione che si configura principalmente come luogo di filtro e mediazione. L'intero edificio, in effetti, appare concepito "come se" fosse un porticato: non è possibile infatti identificare un ingresso specifico ma le varie aperture che ritmano la facciata livellano la questione dell'accesso, offrendo comunque la possibilità di variare il coinvolgimento degli estranei all'interno della casa, moltiplicando la scelta a seconda delle circostanze. Ad accentuare l'uguaglianza attribuita a ciascuna porta, un tappeto di ghiaia percorre l'intero perimetro dell'edificio definendo, nella variazione materica del calpestio, la sequenza d'entrata. Il tema del passaggio è precisato in ogni punto da caratteristiche tattili distinte; un gradino che si muove al peso di un passo enfatizza in maniera drammatica il momento del cambio di percorso, mentre imbotti in metallo scandiscono in ogni varco il tema della soglia facendo da contrappunto al ritmo luminoso delle aperture che cadenzano l'infilata di spazi.

Gli accorgimenti dedicati ad ogni gesto compositivo conferiscono sacralità ad ogni movimento ricordando che «la casa non è una questione di *contemplazione* (spirituale) ma di *conforto* (spirituale e materiale)»⁴⁰. Lo stesso Bricolo sottolinea come «figure oggi abusate come il gradino, la soglia, la finestra, il varco ed il passaggio possono essere gli strumenti di un ritorno alla celebrazione della vita. Il rito dona senso ai gesti. Trasformare un'azione in un momento rituale significa aumentare la nostra consapevolezza e dare profondità al nostro vivere»⁴¹.

Quale sia l'efficacia del rito dipende solo dalla profondità della sua esecuzione ma riconoscere nei gesti rituali la capacità di racchiudere forme espressive non solo cognitive ma emozionali e sensibili, significa attivare la «memoria corporea»⁴² ovvero

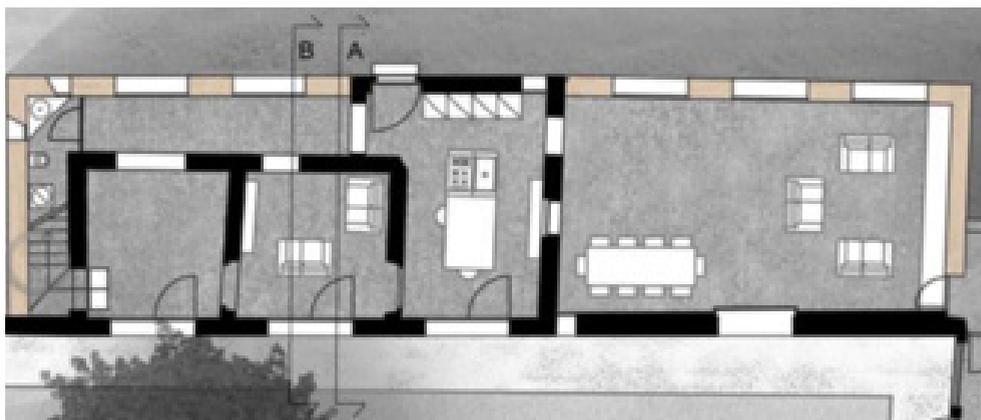
40 Cornoldi A., op.cit., p. 14.

41 Bricolo F. *Per l'architettura*, in Flora N., Mera J., *Lettere dall'architettura*, Letteraventidue, Siracusa, 2019.

42 Pallasmaa J., op.cit. p. 165.

l'attitudine a riconoscere la qualità degli spazi in base ai vissuti e grazie a questa, a reinventarla in maniera autorevole, ben lontano dalla stucchevole autorialità.

Bricolo Falsarella_
*Villa Saccomani- il
Brolo* (2015)
a sinistra:
planimetria di
progetto
nella pagina seguente:
fotografie





Bibliografia

La seguente suddivisione bibliografica prova a tenere conto dei temi affrontati all'interno di ciascun capitolo. Essendo tuttavia le tematiche intimamente correlate tra loro, alcuni testi abbracciano la trattazione in maniera più ampia e risultano ricorrenti nei dei tre capitoli.

Autorialità

Aa. Vv., *Sensori del futuro. L'architetto come sismografo*. Biennale di Venezia. 6/a Mostra internazionale di architettura (Venezia, 1996) Electa mondadori, Milano, 1996.

Adorno T. W., Horkheimer M., *Dialettica dell'illuminismo*, Piccola biblioteca einaudi, Torino, 2010.

Agamben G., *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano, 2008.

Andreola F., Sullam, Villa, *Backstage. Architettura come lavoro concreto*, Francoangeli, Milano, 2016

Aravena A., Arteaga G., Cerda J., *Elemental*, Phaidon, Londra, 2018.

Barthes R., *La morte dell'autore*, in Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.

Benedetti C., *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*. Feltrinelli, Milano, 1999.

Benevolo L., *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1981.

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2014.

Biraghi M., *Progetto di crisi. Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*, Christian Marinotti, Milano, 2005.

Bodei R., *La vita delle cose*, Economica Laterza, Bari, 2011.

Bonomi F., *L'arte nel cesso. Ascesa e declino dell'arte contemporanea*.

- Mondadori, Milano, 2017.
- Cacciari M., *La città*, Pazzini, Rimini, 2009.
- Calvino I., *La penna in prima persona* in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Oscar Mondadori, Milano, 2015.
- Debord G., *La società dello spettacolo*, Baldini + Castoldi, Milano, 2013.
- De Carlo G., *L'architettura della partecipazione* a cura di Sara Marini, Quodlibet Habitat, Macerata, 2005.
- Durbiano G., Armando A., *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*. Carrocci editore, Roma, 2017.
- Durbiano G., *Etiche dell'intenzione. Ideologie e linguaggi nell'architettura italiana*, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2014.
- Eco U., *I limiti dell'interpretazione*, La nave di Teseo, Milano, 2016.
- Eco U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa dei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.
- Ferraris M., *Manifesto del nuovo realismo*, Editori Laterza, Bari, 2014.
- Foucault M., *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Feltrinelli, Milano 1971.
- Giedion S., *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano, 1967.
- Han B. C., *La società della stanchezza*, Nottetempo, Roma, 2012.
- Illich I. et al, *Esperti di troppo. Il paradosso delle professioni disabilitanti*, Centro studi Erikson, Trento, 2014.
- Jenks C., *The language of post-modern architecture*, Rizzoli, New York, 1987.
- Koolhaas R., *Junkspaces* a cura di Gabriele Mastrigli, Quodlibet, Macerata, 2006.
- Koolhaas R., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per*

- Manhattan*, Electa, Milano, 2001.
- La Cecla F., *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- Lo Ricco G., Micheli S., *Lo spettacolo dell'architettura, profilo di un archistar*©, Mondadori, Milano, 2003.
- Lyotard J-F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 1981.
- Marini S., *Sull'autore. Le foreste di cristallo di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo.*, Quodlibet studio, Macerata, 2017.
- Moneo R., *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Allemandi&co, Torino, 2004.
- Moneo R., *L'altra Modernità, considerazioni sul futuro dell'architettura*. Christian Marinotti editore, Milano, 2012.
- Norberg-Schulz C., *Intenzioni in architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1983.
- Portoghesi P., *Post-modern. L'architettura nella società post-industriale*, Electa, Milano, 1982.
- Ratti C., *Architettura open source. Verso una progettazione aperta*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2014.
- Rossi A., *Architettura della città*, Cittàstudiedizioni, Milano, 1995.
- Silber J., *Architetture dell'assurdo. Come il «genio» ha tradito un'arte a servizio della comunità*, Lindau, Torino, 2009.
- Shumacker P., *Parametricism: a new global style for architecture and urban design*, AD, Digital Cities, Vol 79, No 4, July/August 2009.
- Sudjic D., *Architettura e potere. Come i ricchi e potenti hanno dato forma al mondo*, Economica Laterza, Roma, 2012.
- Tafuri M., Dal Co F., *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano, 1977.
- Tafuri M., *Progetto e utopia, Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma, 1973.
- Tafuri M., *Teoria e storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma, 1980.

Vasari G., *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Einaudi, Torino, 1986.

Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1988.

Venturi R., *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*. Quodlibet, Macerata, 2010.

Riviste

De Carlo G., *Editoriale* in «Spazio e società» n. 7, Settembre 1979.

Rocca A., *Dalla spirale alla rete*, in «Lotus», n. 85, 1995.

Scolari M., *Una generazione senza nome*, in «Casabella» n. 606, 1993.

Semerani L., *Tavola rotonda. Lo stato dell'arte. Conversazioni con L. Semerani, A. R. Burelli, C. D'Amato, G. Fabbri, A. Monestiroli, P. Nicolini, F. Purini, F. Stella*, Venezia, Fondazione Masieri, 20 maggio 1988, in "Phalaris", n.3, luglio agosto 1989.

Anonimia

Aa., Vv., *Tradizione, Traduzione tradimento*, Letteraventidue, Siracusa, 2018.

Aa. Vv., *Rural architecture in europe between tradition and innovation. Researches. ideas, actions* a cura di Stefano Musso, Alinea, Firenze, 2005.

Aa. Vv., *Tradizione e modernità. L'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno*, a cura di Ugo Rossi, Letteraventidue edizioni, Siracusa, 2015.

Aa. Vv., *Le ragioni dell'abitare*, (a cura di Giancarlo Cataldi), Alinea, Firenze, 1988

Agostini S., *Architettura rurale: sulla via del recupero*, Francoangeli, Milano, 1999.

Alexander C., *Un esperimento di progettazione democratica. L'università di Oregon*, Officina edizioni, Roma, 1975.

Alexander C., *The timeless way of building*, Oxford university press, New York, 1980.

Alexander C., *A pattern language*, Oxford university press, New York, 1977.

Bauman Z., *Voglia di comunità*, Laterza, Milano, 2007.

Bataille G., *Informe*, Documents, 7, 1929, a cura di Finzi S., Dedalo libri, Bari, 1974.

Banham, R., *Le tentazioni dell'architettura. Megastrutture*, Bari, Laterza, 1980.

Bruzzone M., Serpagli L., *Le radici anonime dell'abitare moderno: il contesto italiano ed europeo (1926-1980)*, Francoangeli, Milano, 2012.

Chipperfield D., *Common Ground. A Critical Reader*, Marsilio, Venezia, 2012.

Choay F., *Espacement. Figure di spazi urbani nel tempo*, Skira, Milano, 2004.

Darwin C., *L'origine della specie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

De Carlo G., Buncuga F., *Conversazioni su architettura e libertà*. Eleuthera, Milano, 2014.

De carlo G., *La progettazione partecipata*, in M. Scavi, I. Romano, S. Guercio, A. Pillon, M. Robiglio, I. Toussaint *Avventure Urbane, progettare la città con gli abitanti*, Elèuthera, Milano, 2002.

De Carlo G., *La piramide rovesciata*, Quodlibet, Macerata, 2019.

Friedman Y., *Come vivere con gli altri senza essere né servi né padroni*, Eleuthera, Milano, 2017.

Friedman Y., *Utopie realizzabili*, Quodlibet, Macerata, 2003.

Focillon H., *Vita delle forme*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 2002.

Ginex G., *Aldo van Eyck, l'enigma della forma*, Testo & Immagine, Torino 2002.

- Hall E., *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano, 1968.
- Kropotkin P., *Mutuo appoggio*, Libreria internazionale d'avanguardia, Bologna, 1950.
- Kubler G., *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino, 2002.
- La Cecla F., *Mente Locale, per un'antropologia dell'abitare*, Elèuthera, Brescia, 1993.
- Latouche S., *Come sopravvivere allo sviluppo. Dalla decolonizzazione dell'immaginario economico alla costruzione di una società alternativa*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005.
- Loos A., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1990.
- Maki F., *Investigation in Collective form*, Washington University, School of Architecture, n. 2, Washington 1964.
- Martì Aris C., *Le variazioni dell'identità*, Cittàstudiedizioni, Milano, 2002.
- Martì Aris C., *Silenzi Eloquenti*, a cura di Simona Pierini, Christian Marinotti, Milano, 2002.
- Mumford L., *La città nella storia*, Bompiani, Milano, 1977.
- Mumford L., *Per una civiltà umana*, Libri swiller, Milano 2002.
- Munari B., *Da cosa nasce cosa*, Laterza, Milano, 2010.
- Olgiate V., Breitshmid M., *Non-referential architecture*, Park book, Zurich, 2019.
- Pane G., *L'architettura vernacolare e il primo movimento Moderno, fortuna di una dialettica in Aa Vv. L'architettura dell'altra modernità. Atti del XXVI convegno di storia dell'Architettura*, Gangemi Editore, 2016.
- Pagano G., Daniel G., *Architettura rurale italiana*, Hoepli editore, Milano, 1936.
- Price C., *Re:CP*, Siracusa, LetteraVentidue, 2011.
- Ricci L., *L'architettura di Leonardo Ricci. Agapè e Riesi*. a cura di Mirella Loik, Gianni Rostan e Corrado Gavinelli, Claudiana

Editrice, Torino, 2001.

Rudofsky B., *Architettura senza architetti: una breve introduzione all'architettura non blasonata*, Ed. scientifica, 1977.

Rudofsky B., *Le meraviglie dell'architettura spontanea*, Laterza, Bari 1979.

Ruskin J., *Le sette lampade dell'architettura*, Jaka Book, Milano, 1992.

Tessenow H., *Osservazioni elementari sul costruire*, trad. it. a cura di Giorgio Grassi, FrancoAngeli, 2016.

Teti V., *Quel che resta, l'Italia dei paesi tra abbandoni e ritorni*, Donzelli, Roma, 2017.

Till J., *The negotiation of hope*, in Bundell-Jones P., Till J., Petrescu D. (a cura di), *Architecture and participation*, Spon, London-New York, 2005.

Van de Beek J., *Aldo van Eyck: projekten: 1962-1976*, Akademie van Baukunst, Groningen 1983.

Ward C., *Architettura del dissenso. Forme e pratiche alternative dello spazio urbano* a cura di Giacomo Borrella, Eleuthera, Milano, 2016.

Zaoui P., *L'arte di scomparire. Vivere con discrezione*, Il Saggiatore, Milano, 2015.

Zevi B., Bruno Zevi, *Dialetti architettonici*, Newton & Compton, Roma 1996.

Zucchi C., *Copycat*, Marsilio, Venezia, 2012.

Zumthor P., *Pensare architettura*, Mondadori Electa, Milano, 2003.

Riviste

Bryant G., *The oregon experiment after twenty year*, in "Rain XIV, <http://www.rainmagazine.com/archive/1991-1/the-oregon-experiment-revisited>

Littlewood, J., *A Laboratory of Fun*, «The New Scientist», Maggio, 1964

Michelucci G., *Fonti della Moderna architettura italiana*, in "Domus" n. 051, marzo 1932.

Michelucci G., *Appunti sulla linguistica architettonica* in «*L'architettura cronaca e storia*» n. 227, settembre 1974.

Price F., Banham R., Barker P., Hall P., *Non plan, An Experiment in Freedom*, in «*New Society*», 338, marzo 1969

Rogers E.N., *la tradizione dell'architettura moderna italiana*, in «*Casabella-continuità*», n. 206, luglio-agosto 1955

Rogers E.N., *L'architettura moderna dopo la generazione dei maestri*, in *Casabella-continuità*, n. 211, 1956.

Rudofsky B., *Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*, in «*Domus*», n. 123, marzo 1938

Architettura anonima autorevole

Aa., Vv, *A+P Smithson. Una piccola antologia della critica*, Letteraventidue, Siracusa, 2015.

Abalos I., *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti, Milano, 2009.

Agamben G., *Creazione e anarchia*, Piccola biblioteca Neri Pozza, Milano, 2017

Amirante R., *Il progetto come prodotto di ricerca. Un'ipotesi*, letteraventidue, Siracusa, 2018.

Bachelard G., *La poetica dello spazio*, edizioni dedalo, Bari, 2006.

Borella G., *Per un'architettura terrestre*, Letteraventidue edizioni. Siracusa, 2016.

Bruno G., *Atlante delle emozioni*, in viaggio tra arte, architettura e cinema, Johan & Levi, Bologna, 2002.

Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano, 1993.

Cornoldi A., *L'architettura dei luoghi domestici*, Jaka Book, Milano, 1994.

De Certau M., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni lavoro, Roma, 2012.

De Fusco R., *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Universale Laterza, Roma-bari, 1978

Dewey J., *Arte come esperienza*, La nuova Italia editrice, Firenze, 1973.

Dewey J., *La ricerca della certezza. Studio del rapporto tra conoscenza e azione*, La nuova Italia editrice, Firenze, 1965.

Flora N., Mera J., *Lettere dall'architettura*, LetteraVentidue, Siracusa, 2019.

Frampton K., *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 2007

Frampton K., *Verso un regionalismo critico: sei punti per un'architettura di resistenza in Anti-estetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, a cura di Hal Foster, Postmedia srl, Milano, 2014.

Husserl E., *I problemi fondamentali della fenomenologia. Lezioni sul concetto naturale di mondo*. Quodlibet, Macerata, 2008.

Khan L., *Idea e immagine* a cura di Schulz C. N., Officina edizioni, Roma, 1980.

Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, a cura di Spagnol M. e Sapper R., prefazione di Argan G. C., Feltrinelli, Milano 1959.

Laplantine F., Nouss A., *Il pensiero meticcio*, Elèuthera, Milano, 2006.

Latour B., *Politiche della natura*, Cortina Raffaello editore, Torino, 2000.

Le Corbusier, *Ouvre complète*, Birkhäuser, Basilea, 1995

Le Corbusier, *Verso un'architettura*, a cura di P. Cerri e P. Nicolini, Longanesi & co, Milano 1984.

Levi- Strauss C., *Il pensiero Selvaggio*, Il saggiaiore, Milano, 2015.

Merlau- Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003.

Merlau- Ponty M., *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1964.

Munari B., *Arte come mestiere*, Laterza, Milano, 2010.

Norberg-Schulz C., *Genius Loci*, Electa, Milano, 1979.

Oppenheimer D. A., Hursley T., *Rural studio. Samuel Mockbee and a an architecture of decency*_ Princeton architectural Press, New York, 2002.

Pallasmaa J., *L'immagine incarnata. Immaginazione e immaginario nell'architettura*, Safarà, Pordenone, 2014.

Pallasmaa J., *La mano che pensa*, Safarà editore, Pordenone, 2014.

Pallasmaa J., *Lampi di pensiero. Fenomenologia della percezione in architettura*, a cura di Fratta M. e Zambelli M., Pendragon, Bologna, 2011.

Rogers E.N., *Esperienza dell'architettura. Ernesto Nathan Rogers* ; a cura di Luca Molinari, Skira, Milano, 1997.

Senneth R., *L'uomo artigiano*, Feltrinelli editore, Milano, 2009.

Serres M., *Lucrezio e l'origine della fisica*, Sellerio editore, Palermo, 2000.

Schön D. A., *Il professionista riflessivo. Per una nuova epistemologia della pratica professionale*, edizioni Dedalo srl, Bari, 2010.

Snozzi L., *Progetti e architetture 1957-1984*, Electa, Milano, 1988.

Snozzi L., *Monte Carasso: la reinvenzione del sito*, Birkhäuser, Basel, 1995.

Sottsass E., *Foto dal finestrino*, Adelphi, Milano, 2009.

Riviste

- Banham R., *Neoliberty. The Italian retreat from modern architecture*, in «Architectural Review», n. 747, Aprile 1959.
- Borella G., *Le nostre case, le nostre città. Contro i clichè*, in «*gli asini. Educazione e intervento sociale*», marzo/aprile, edizione dell'asino, 2016.
- Frampton K., *Anti-tabula rasa: verso un regionalismo critico*, in «Casabella», n. 500, 1984.
- Frampton K., *Il disegno veloce. Le annotazioni di Alvaro Siza*, in «Lotus», n. 68, 1991.
- Frampton K., *Verso un'architettura agonistica* in «Domusweb», 2013.
- Gresleri G., *Dal diario al progetto. I Carnet 1-6 di Le Corbusier*, in «Lotus», n. 68, 1991.
- Jain B., *Passages de un dialogo in curso. Corinversacion entre dr. Balkrisna, V. Doshi y Bioy Jain*, in «El Croquis» n. 157, 2013.
- Jain B., *El Tejido de la Realidad Una Conversación con Bijoy Jain* di Maluenda I. e Encabo E., in «El Croquis» n. 200, 2019.
- Paci E., *L'architettura e il mondo della vita*, in «Casabella-continuità», n. 217, 1957.
- Paci E., *Fondamenti di una sintesi filosofica*, in «aut aut», n. 6, 1951.
- Paci E., *L'architettura e il mondo della vita*, in «Casabella-continuità», 217, 1957.
- Rispoli F., *La ragione di Ulisse. Il colloquio tra Paci e Rogers*, in «aut aut», n. 333, 2007.
- Snozzi L., *Sul progetto di Monte Carasso*, «Casabella» n. 506, Ottobre 1984.

