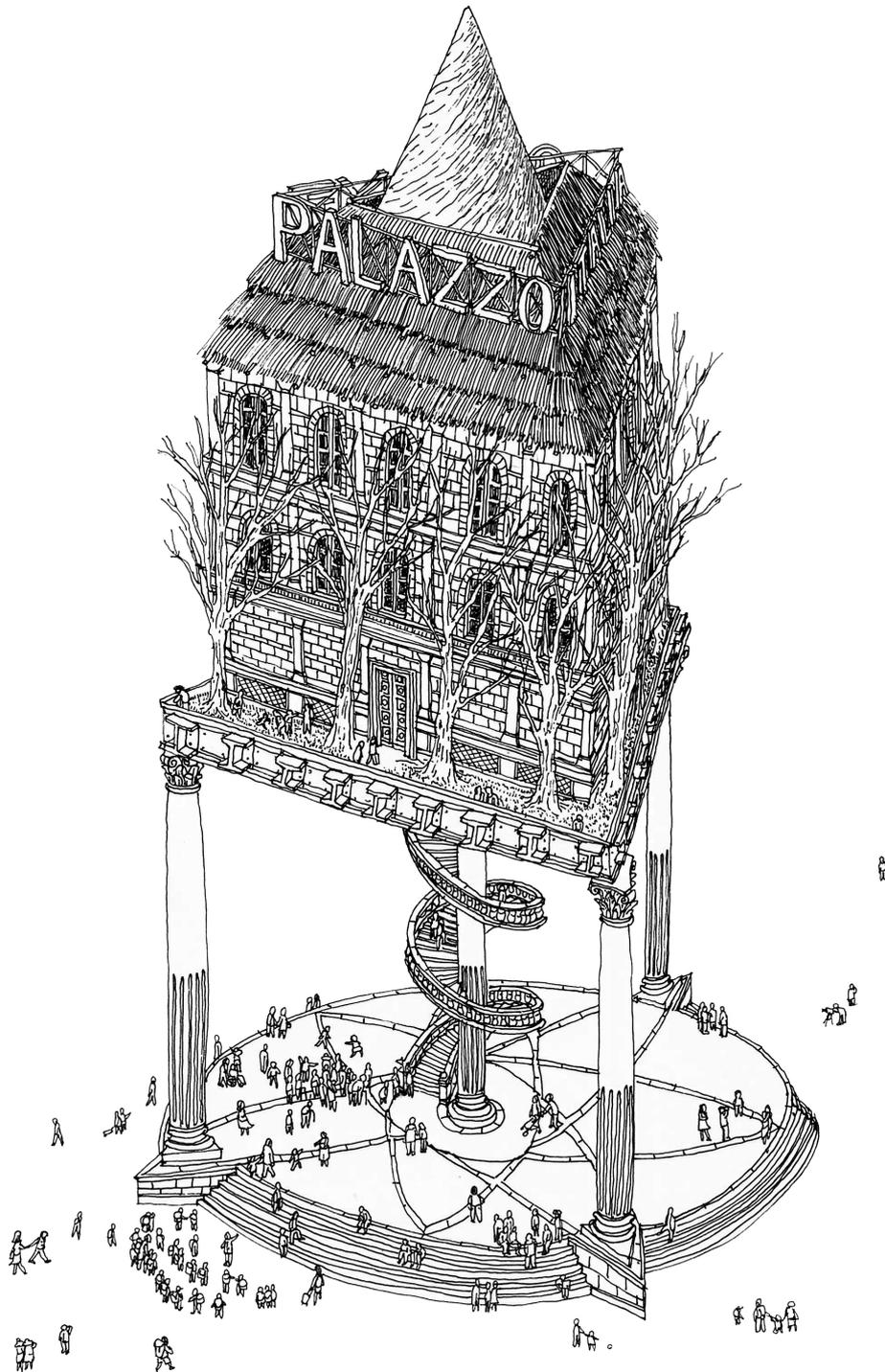


VICEVERSA

Numero 4 - Aprile 2016



Critiche di architetture

a cura di Davide Tommaso Ferrando

Direttore

Valerio Paolo Mosco

Vice-direttore

Giovanni La Varra

Redazione

Alberto Alessi

conrad-bercah

Federico Bilò

Giovanni Corbellini

Davide Tommaso Ferrando

Luca Galofaro

Alberto Iacovoni

Vincenzo Latina

Sara Marini

Alessandro Rocca

Valter Scelsi

Pietro Valle

Segreteria di produzione

Silvia Codato

Progetto grafico

Marta Della Giustina

Progetto grafico copertina

Fosbury Architecture

Coordinamento redazione

Giacomo Ghinello

Traduzioni

Paolo Cecchetto

Editing e distribuzione

011+

ISSN 2421-2687

Rivista trimestrale di architettura pubblicata in pdf e su ISSUU; ogni numero è curato da un membro della redazione o da un esterno. Il presente numero, dedicato alla critica di architettura, è stato curato da Davide Tommaso Ferrando.

Indice

Critiche di Architetture

Editoriale p.4

Valerio Paolo Mosco

Critiche di architetture p.6

Davide Tommaso Ferrando

Poesia nuda p.10

Valerio Paolo Mosco

La controforma in architettura e lo spazio interiore p.14

Antonello Marotta

Una casa ossessionante p.26

Daniel Tudor Munteanu

La casa dove si può fare di tutto p.36

Mariabruna Fabrizi

Fosco Lucarelli

Teoria e tormenti della sezione libera p.44

Cruz Garcia

Nathalie Frankowski

Costruendo in Malawi p.52

Tomà Berlanda

Architettura felice a metà p.58

Camillo Boano

Francisco Vergara Perucich

La ricchezza della scarsità p.82

Davide Tommaso Ferrando

HIGH.Lighting p.92

Jason Hilgefort

Metropolitana Napoli p.102

Lucia Tozzi

(Un)compromising p.112

Luca Silenzi

La curatela come forma di critica? p.124

Léa-Catherine Szacka

All of the ants left Paris p.132

Ethel Baraona Pohl

César Reyes Nájera

Editoriale

Valerio Paolo Mosco

“Non esiste più la critica!”. È questa una delle poche convinzioni su cui sono tutti d'accordo. Anzi guai a chi insiste a cercare di capire di più di quel che serve non si sa bene a cosa. Se il mondo allora è diventato irriflessivo perchè così lo ha voluto la globalizzazione e la digitalizzazione, allora guai a chi si sofferma, a chi puntualizza, guai ai pusillanimità che non intendono cavalcare la velocità interattiva dei nostri giorni. Siate dunque post-umani, acritici e determinati, compilativi ed espansivi, o assisterete alla vostra scomparsa. Dato ciò, quasi a voler omaggiare un mondo che sia gli apocalittici che gli integrati vogliono in definitivo declino, questo numero di Viceversa curato da Davide Tommaso Ferrando è dedicato alla critica di architettura. Davide ha chiamato a raccolta una serie di amici che si sono presi la briga di scrivere di edifici, per cui di far finta che la critica ancora esista. Ne è uscito fuori ciò che già in parte sapevamo, che la critica, in quanto deceduta, in sé ormai non esiste più, che caso mai esistono più critiche, sempre più intrecciate tra loro in un chiasmo difficilmente smembrabile. Si mischiano infatti tra loro critiche purovisibiliste, critiche all'ideologia alla Tafuri o Barthes per intenderci, critiche militanti o semi-militanti, critiche spesso troppo profonde che come tali evaporano come oli essenziali all'aria aperta o critiche talmente assertive e insolenti da arrivare alla tautologia dopo essere passate per slogan a buon mercato. Eppure, ricordiamolo ancora, la critica è morta, e dato il suo stato a questo punto è obbligatorio chiedersi che cosa sia fisiologicamente la morte. Essere morti è non parlare per slogan? È continuare a riempirsi la vita di domande su ciò che ci circonda? È pensare che un'architettura, come un essere umano, è un'e-

nigma a cui dobbiamo dare, quasi fosse una costrizione, una risposta e di questa risposta prenderci la responsabilità? La sensazione che se ne ha allora oggi è la stessa che ha Angelo Belardinelli, che la critica è sì in crisi come sistema facilmente riconoscibile, ma che essa è ancora oggi il sistema nervoso delle cose, senza il quale le stesse dismettono la loro vitalità, diventando atone e afasiche, contribuendo così a quella entropia del mondo a cui è doveroso opporsi. Esiste allora una struttura nascosta negli edifici coesistente a quella resistente e poggiante e questa struttura invisibile o sottilissima come il sistema nervoso, è quella critica. Senza di essa gli edifici miseramente crollano.

Critiche di architetture

Davide Tommaso Ferrando

Le attuali dinamiche del mercato editoriale, caratterizzate dal trasferimento di certe funzioni discorsive dalla sfera del cartaceo a quella del digitale, stanno causando una profonda trasformazione del discorso architettonico, avendo sì aperto la strada a nuovi percorsi di sperimentazione, che alcuni editori indipendenti stanno oggi sviluppando su piattaforme web e *social network*, ma avendo anche portato alla marginalizzazione di pratiche che, almeno fino a pochi anni fa, erano considerate inscindibili dal sistema di produzione e trasmissione della conoscenza architettonica.

Una delle più sacrificate di tali pratiche è senza dubbio la recensione critica dell'opera, che oggi sembra aver perso il proprio ruolo di verifica del costruito e timone della ricerca, essendo stata progressivamente sostituita da narrative prevalentemente funzionali alle logiche dell'*entertainment*. La trascrizione letterale e acritica delle cartelle stampa fornite dagli stessi progettisti, divenuta routinaria non solo nella maggioranza delle piattaforme online ma persino su alcune importanti riviste cartacee (vedi il curioso caso di Domus), è uno dei sintomi più evidenti di una crisi strutturale all'intero sistema dell'editoria d'architettura, la cui sopravvivenza pare oggi legata alla velocità di trasmissione dei contenuti, più che alla loro messa a punto.

Prima conseguenza di tale condizione, la diffusa ritirata della scrittura critica sta esercitando un'influenza negativa sulla progettazione stessa, che a causa della scarsità di narrative capaci di rendere esplicito il volume di intelligenza presente nelle opere migliori, e sotto l'inces-

sante pressione delle immagini digitali, è letteralmente schiacciato sulla superficie. Allo stesso tempo, risulta sempre più difficile stabilire gerarchie di valore che permettano di definire quali architetture, in quanto capaci di rappresentare paradigmaticamente il proprio tempo, dovrebbero trasformarsi in riferimenti per il prossimo futuro.

È dunque in reazione a tali problematiche che il presente numero di Viceversa è dedicato alle "critiche di architetture", adottando entrambi i termini al plurale in modo da sottolineare la prolifica diversità dei punti di vista che vi si trovano espressi, nonché la necessità di tornare a investigare le singole opere. Ciascun autore è stato invitato a scegliere un progetto (o un gruppo di progetti) realizzato o non realizzato, riconducibile ai primi quindici anni del XXI secolo e ritenuto altamente rappresentativo del periodo storico cui appartiene, nonché un importante riferimento per le dinamiche che caratterizzeranno l'architettura del prossimo futuro. Di tale opera è stato chiesto di fornire una descrizione approfondita, ai fini di portarne alla luce sia le caratteristiche specifiche, sia le relazioni instaurate con il proprio contesto (culturale, sociale, economico...).

Poi, per fortuna, gli autori invitati hanno fatto di testa loro.

Valerio Olgiati p.10

Villa Além

Francisco Mangado p.14

Museo Archeologico di Vitoria

Museo delle Belle Arti delle Asturie

Pascal Flammer p.26

Casa a Balsthal

Aristide Antonas p.36

Casa Anfiteatro

Kazuyo Sejima p.44

Casa Shibaura



Poesia nuda

Valerio Paolo Mosco

Qualunque opera di valore instaura una lotta con il proprio tempo. È questo il discrimine tra le opere che possono considerarsi poetiche e quelle che non lo sono. Queste ultime cercano di cavalcare la tigre del momento e cavalcandola cercano persino di correrle davanti: inevitabilmente ne vengono divorate. L'architettura, quella realmente moderna, per cui esente dalla propaganda modernista, non solo lotta con il proprio tempo, ma ha la pretesa anche, come la poesia di T. S. Eliot, di pacificarlo. Sento ciò nella magistrale villa che Valerio Olgiati ha costruito per sé nelle campagne portoghesi. Un recinto, un giardino, un costruito di stanze inanellate da un eccentrico corridoio: gesti primari che cercano di appartenere a una architettura senza tempo, evocativa ma già conosciuta da quell'essere misterioso precognitivo che abita all'interno di ognuno di noi. Nel suo distaccarsi dal proprio tempo quest'opera indica un futuro possibile. Il sistema dell'architettura contemporanea è ormai definitivamente bipolare: da un lato gli sconsiderati e sgomitanti fautori della forma scomposta, senza centro, sempre alla ricerca del nuovo per il nuovo, invadenti e prestazionali. Dall'altra coloro i quali sanno che ciò che è stato sempre sarà, perché questa è la condizione umana. Una condizione debole, in cui ci sentiamo come gettati nel mondo (Heidegger) alla ricerca di un riparo, di un rifugio. La nuda villa di Olgiati dà l'idea di questo rifugio, valido oggi, in un tempo ancestrale e nel futuro. È un nudo *buen retiro* pensato per preservare l'intimità dei propri abitanti e contemporaneamente quella che, parafrasando Simone Weil, potremmo definire la loro solitudine sociale. Il nuovo nel già noto dunque, un'operazione alchemica che trasmuta le sostanze facendo-



le rimanere loro stesse. Prendiamo ad esempio la pianta della villa. È evidente che l'elemento connotativo principale è il corridoio che si snoda tra le stanze come un corridoio dei passi perduti: senza di esso, senza il suo "spreco", l'effetto sarebbe ben diverso. Lo stesso valga per la strombatura al cielo che Olgiati impone ai muri del recinto. Un gesto che potrebbe sembrare un capriccio, ma che invece ci permette di scoprire, nella sezione svelata del setto, che siamo di fronte a una costruzione moderna, dove il cemento armato è portato agli estremi della sua capacità plastica. Scriveva Novalis duecento anni fa circa: «Nel dare al comune un senso elevato, al consueto un aspetto misterioso, al noto la dignità dell'ignoto, al finito un'apparenza infinita, io li rendo romantici». Se sostituiamo all'aggettivo romantico quello di moderno, come d'altronde ci suggerisce Baudelaire, ecco che allora compare il senso e l'attualità di questa opera di Olgiati.

La controfóрма in architettura e lo spazio interiore

Antonello Marotta

Il filosofo Georges Didi-Huberman nel libro *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta* ci consente di mettere a fuoco la riflessione sulle tracce, nella relazione tra archeologia e progetto. Le tracce e le impronte sono espressione di un'identità particolare e specifica. Il filosofo con la sua analisi ci racconta un'archeologia che parla al plurale e, indagando il XX secolo, mostra strati e livelli eterogenei. È illuminante quando sostiene: «È così che Walter Benjamin formulò, attraverso l'espressione di "immagine dialettica", un'ipotesi esemplare sull'anacronismo di quelle opere d'arte che non hanno ancora raggiunto la "leggibilità" della storia: in esse, diceva Benjamin, "la relazione tra il Già-stato e l'Adesso non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti" — immagine nella quale passato e presente si sviano, si trasformano, si criticano a vicenda per dar vita a qualcosa che Benjamin chiamava una "costellazione", una configurazione dialettica di tempi eterogenei» (Didi-Huberman 2009, pp. 10-11). Il filosofo ci mostra come l'interpretazione storica (pensiamo al suo lavoro su Beato Angelico) necessiti di essere costantemente rimessa in discussione alla luce di una trasformazione non tanto del passato, quanto della percezione del presente. Cosa è il contatto? Perché è il tema che riguarda questa riflessione? Perché nella relazione tra il presente e il passato, tra l'azione del progetto contemporaneo e i resti archeologici, dai ritrovamenti classici a quelli industriali, il contatto implica un punto di crisi, di materializzazione di un legame che unifica i tempi e li altera. L'archeologia è una riflessione sul corpo, materiale e auratico, espressione di un tempo e di uno spazio "definito", e parallelamente si rivolge alla definizione di

un immateriale, di uno spazio culturale che, proprio perché ha attraversato il tempo, richiede una riflessione su ciò che noi siamo in questo preciso momento. Didi-Huberman ci offre delle chiavi di lettura, che toccano tanto l'archeologia quanto nuove procedure del progetto contemporaneo: l'idea che l'architettura nasca per sottrazione e che, più che parlare di forma, dovremmo parlare di controforma, stampo, traccia, impronta.

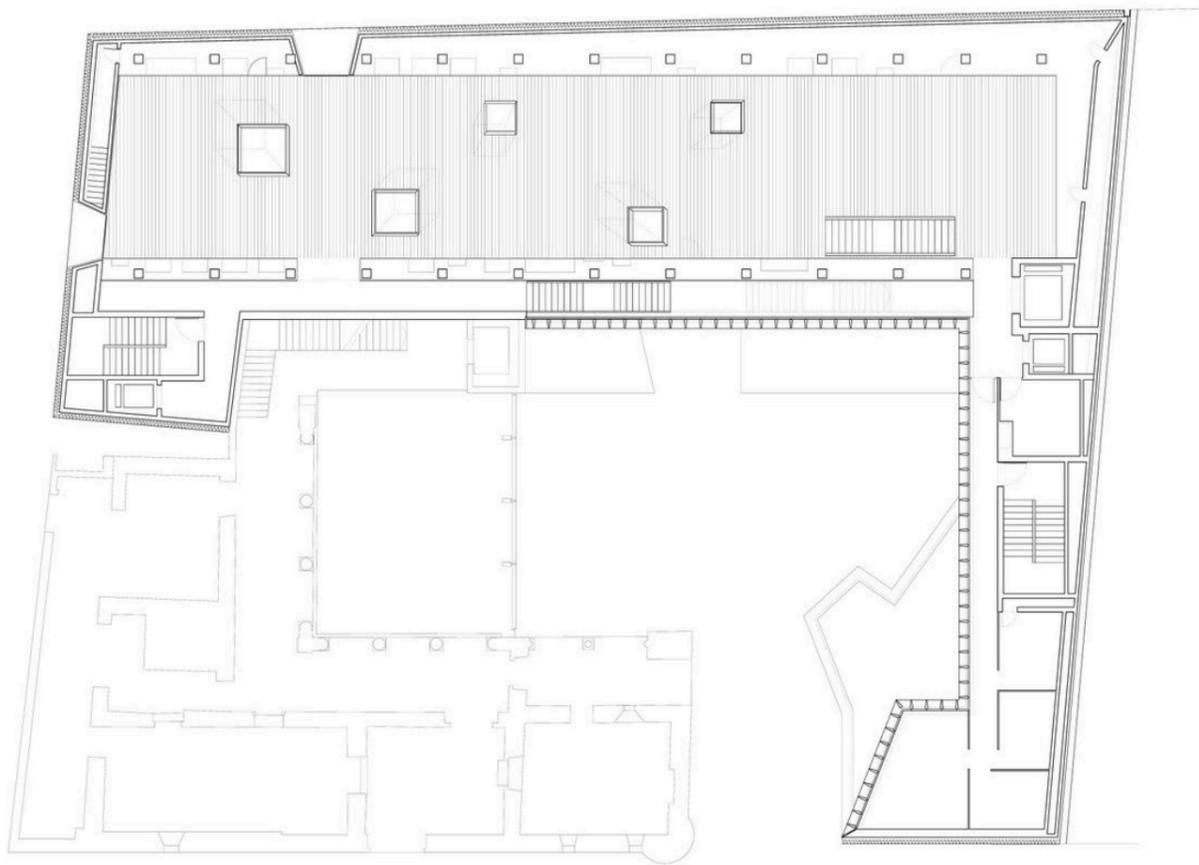
Spiega il filosofo che l'impronta definisce una porzione complessa che incorpora i principi di Tyche e Técnica (caso e tecnica). «La forma, nel processo di impronta, non è mai rigorosamente "pre-vedibile": è sempre problematica, inattesa, instabile, *aperta*» (Didi-Huberman 2009, p. 31). La forma «è un *modello*, uno *stampo*, una *matrice*» (Didi-Huberman 2009, p. 50).

È un'interpretazione che tocca da vicino il passato, dalle maschere in oro della tomba IV di Micene (XVI secolo a.C.) per arrivare ai gessi neoclassici del Canova a Possagno e ai calchi di Rodin. Riscopri potenzialità di indagine in molti interventi contemporanei in aree archeologiche, in cui l'architettura è decretata dalla controforma di un calco, che proteggendo la memoria la rinomina. Spiega il filosofo: «L'impronta *raddoppia*. Da un lato, crea una fodera, una sorta di scrigno protettivo, un rivestimento in cui la forma sembra, per un attimo, essere protetta dalla sua controforma. Pensiamo al viso ancora avvolto dal suo involucro matriciale, nel momento in cui prende il gesso o *prende la somiglianza*. Si tratta però di una "presa" a doppio scatto, che impone un nuovo significato all'atto di "prendere" quando finisce per *strappare la somiglianza* al corpo di cui si è impadronita. L'impronta, dunque, è predatrice: conserva ciò che noi perdiamo, ci isola e addirittura ci strappa dalla nostra somiglianza» (Didi-Huberman 2009, pp. 224-225).

Applicando i temi dell'impronta, della traccia, del calco possiamo rileggere alcune ricerche odierne, in particolare l'intervento di Francisco Mangado per il *Museo archeologico di Álava* a Vitoria. L'architetto ci offre una delle opere più interessanti nella relazione tra museo, archeologia, recupero e innesto nei tessuti storici. All'interno del nucleo medievale della città, un corpo a elle si incastra, sino a legarsi



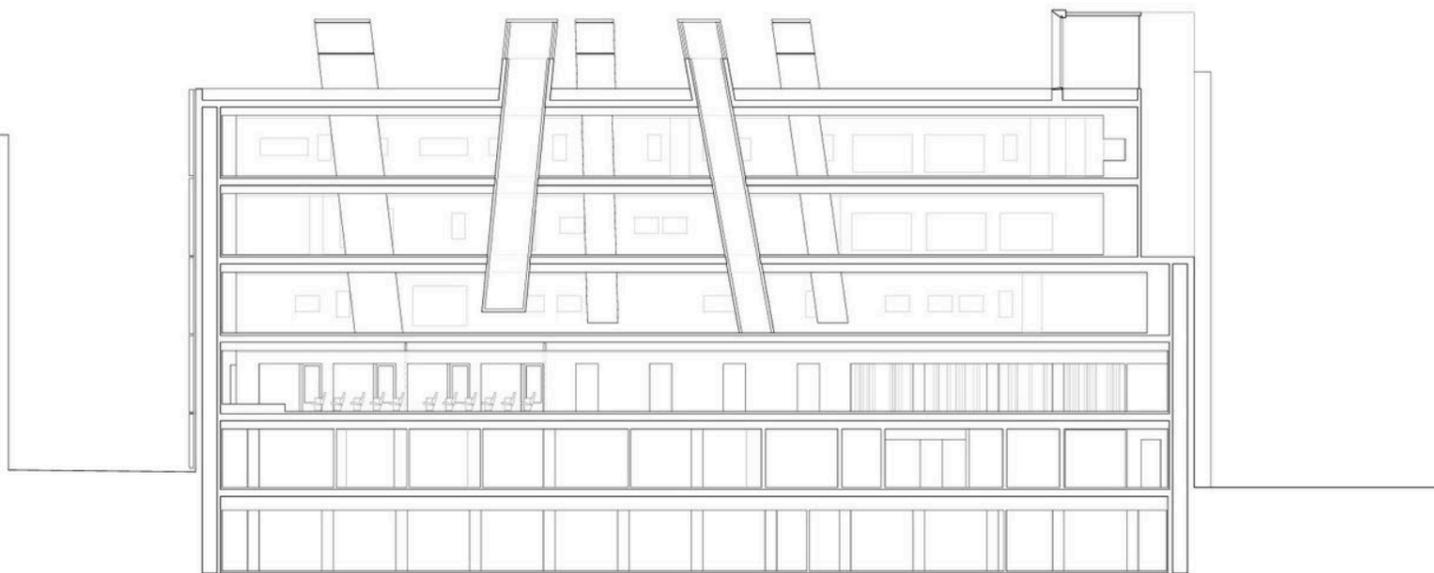
a una precedente struttura: il Palazzo di Bendaña, costruito nel XVI secolo, che contiene il museo di Naipes Fournier. Il nuovo intervento si mostra come un blocco chiuso e compatto. L'esterno, trattato da lamine di bronzo prefabbricate, rende l'edificio una teca impenetrabile, aperta da alcuni svuotamenti della massa, come cubi sottratti per far accedere la luce. Di contro, il lato interno, che prospetta su una corte irregolare, è dotato di una struttura di lamine metalliche che orienta l'ingresso della luce e dona ai prospetti la forza dell'unita-



rietà. Si accede al museo dalla corte dinamica. L'edificio è risolto tramite un'azione di modellazione del vuoto, di accordo tra le parti esistenti, di definizione di una nuova identità all'interno del sito storico. Di colpo si apre l'intera prospettiva dell'intervento. Mentre l'esterno è sostanzialmente celato, per rafforzare un'istanza urbana e storica di un baluardo medievale, l'interno si mostra maggiormente aperto, quasi ad accogliere il visitatore. La corte è risolta con un piano ligneo e lucernari che portano la luce al livello inferiore. La storia è riletta dal progettista come dinamica e in divenire e chiarisce la necessità del presente di ridefinire i limiti della pratica disciplinare. Negli spazi espositivi Mangado materializza la scelta principale del museo, quella di raccontare attraverso un piano d'ombra la storia archeologica che, scavata per riportarla alla luce, necessita di un'immersione misteriosa e autentica. Prismi di luce tagliano e trafiggono, come lame inclinate, l'impenetrabilità del corpo. Questi lucernari, che prendono la luce dalla copertura, la introducono negli spazi espositivi dei diversi livelli. Essi creano un interessante campo di forze, dettato dalla diversa grandezza e inclinazione dei prismi vetrati. La volontà è spostare la percezione dai ritrovamenti all'occhio dinamico dell'osservatore, sulla filosofia introdotta da Duchamp nel Novecento, per rendere trasmissibile l'esperienza del passato, attraverso una reinterpretazione del tempo. L'ambiente è riscaldato da muri di legno scuro, che vengono scavati per contenere le teche. Il progetto di Mangado è tra le opere più interessanti di ultima generazione, per questa capacità di materializzare la metafora, di rendere il muro una massa che interroga tanto la storia archeologica quanto la forma stessa della città. Il calco, lo stampo, l'archeologia del contatto qui si manifestano come processo della memoria.

Questa identità diventa una sorta di manifesto nel recente *Museo di Belle Arti delle Asturie* di Oviedo, completato nel 2015.

Il museo è realizzato come uno scrigno, che ingloba due importanti edifici della città: il Palacio de Velarde e la Casa Oviedo-Portal. La scelta progettuale è stata quella di mantenere in vita l'identità storica e urbana degli edifici appartenenti alla tradizione e costruire in parallelo una spazialità contemporanea, lavorando tra i volumi anti-



chi. Nasce una forte tensione tra le materie, le forme consolidate e la nuova membrana vetrata che separandosi, crea una distanza con il passato e una spazialità dinamica.

Mangado lavora per collegare le storie della città e unificare gli edifici preesistenti, mediante una composizione di volumi complessi, realizzati nella corte interna. Lavorare tra le parti gli consente di realizzare delle stanze complesse, pensate in sezione, con grandi tagli che portano la luce ai diversi ambienti espositivi. Questi si completano con lucernari inclinati che creano un nuovo skyline urbano. Più che di forma dovremmo parlare, come detto, di una controforma, un cavo, ottenuto da un calco. L'architetto comprende che per fare dialogare i diversi momenti del tempo le soluzioni devono essere complesse nelle relazioni spaziali, quasi a fare toccare con i sensi le diagonali percettive, mentre le scelte materiali sono estremamente chiare e semplici, tali da fondere insieme le diverse archeologie. Ritorna come un nume tutelare il lavoro di Louis Kahn, quello del *Yale Center for British Art* a New Haven (Connecticut, 1969-1974), dove l'architetto americano aveva ideato le grandi sezioni di luce. Mangado recupera questa tradizione e la reinterpreta, offrendo con il *Museo di Belle Arti delle Asturie* una delle più interessanti opere, nell'interazione tra edifici storici e luoghi contemporanei.

Per comprendere altri strati invociamo il mondo dell'arte e della musica. Il tema si rivolge al rapporto tra forma e identità, tra costruzione e interiorità.

Riemerge una letteratura della dissonanza, basata su contrasti e contrappunti, che è vissuta nel cuore della modernità. Un carteggio tra il 1911 e il 1914 tra Wassily Kandinsky e Arnold Schönberg sancisce un'amicizia e una corrispondenza tra due artisti che stavano mettendo le basi della ricerca dell'arte totale. Una fase complessa del secolo appena passato, in cui le ragioni romantiche, totali e assolute, si scontravano con le esigenze del cambiamento, in un momento storico in cui l'imminente conflitto mondiale spingeva gli artisti a interrogarsi sul tempo, sul destino, sulla singolarità, sulla solitudine, quando il mondo intorno chiedeva loro un capovolgimento di strumenti d'indagine. Il carteggio (i due si scrivono quasi quotidianamente) per-



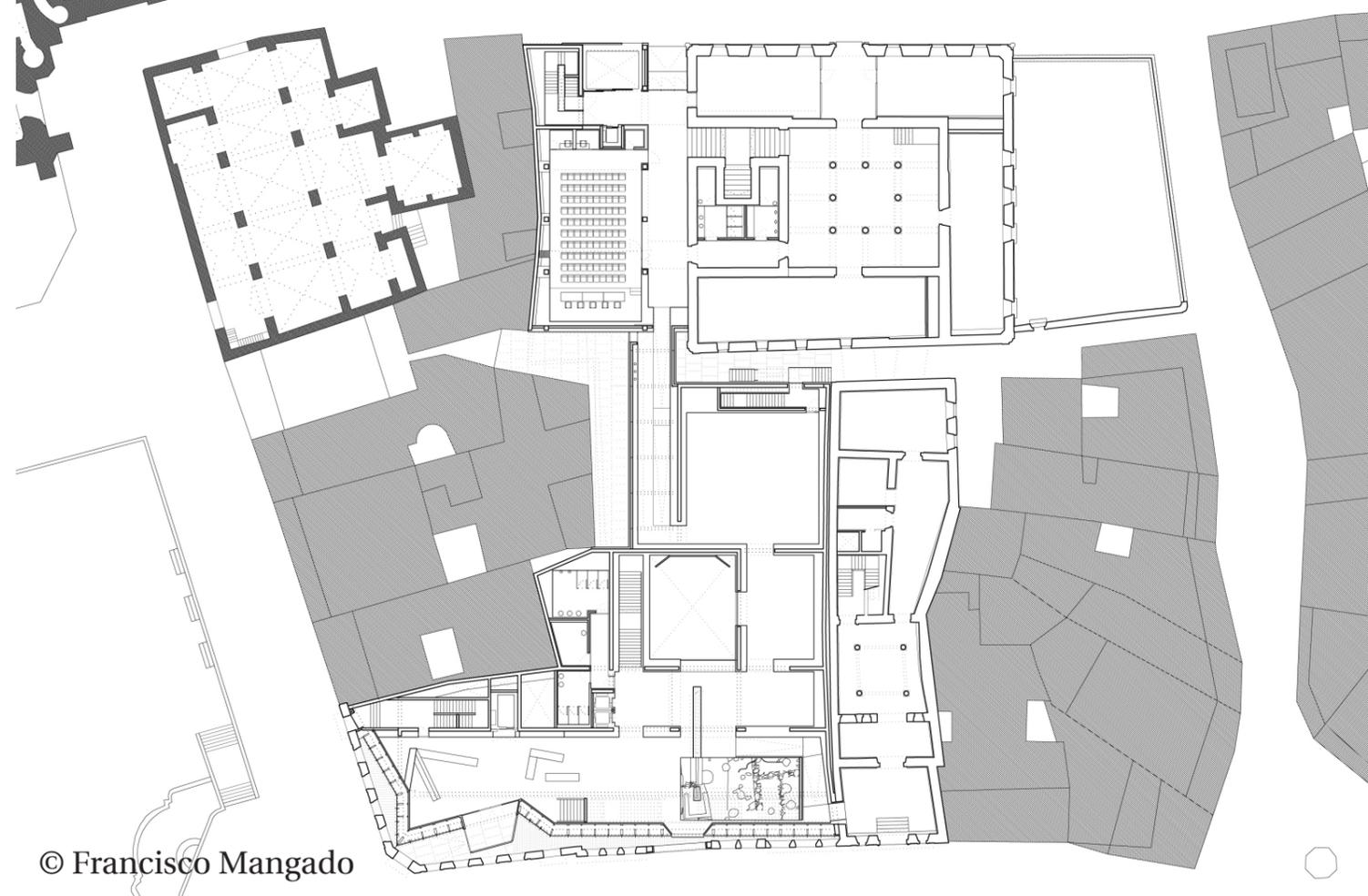
© Pedro Pegenaute

mette di fare luce sulla comprensione di quei processi. Kandinsky proveniva da una famiglia aristocratica, mentre Schönberg da una relativamente povera. Questa differenza si coglie nel modo e nell'approccio sostanzialmente diverso tra i due: Wassily è diretto, piega la conversazione laddove Arnold sceglie una comunicazione di sponda, indiretta, attenta e gentile. Entrambi coscienti del loro peso storico, vivono la loro dimensione totale.

Il 18 gennaio del 1911 Kandinsky scrive la prima lettera a Schönberg.

Il tono aulico e il rispetto si evincono dalle seguenti parole: «Nelle Sue opere Lei ha realizzato ciò che io, in forma naturalmente indeterminata, desideravo trovare nella musica. Il cammino autonomo lungo le vie del proprio destino, la vita intrinseca di ogni singola voce nelle Sue composizioni, sono esattamente ciò che io tento di esprimere in forma pittorica. In questo momento vi è nella pittura una forte tendenza a cercare per una via costruttiva la “nuova armonia”, per cui l’elemento ritmico viene montato in forma pressoché geometrica. Sia per la mia sensibilità che per il mio impegno, concordo solo in parte con questa via. La *costruzione* è ciò che è mancato, quasi irrimediabilmente, alla pittura degli ultimi anni. È giusto ricercarla. Ma il mio *modo* di concepire questa costruzione è diverso. Penso infatti che l’armonia del nostro tempo non debba essere ricercata attraverso una via “geometrica”, bensì attraverso una via rigorosamente antigeometrica, antilogica. Questa via è quella delle “dissonanze nell’*arte*”, dunque anche nella pittura, come nella musica. E la dissonanza pittorica e musicale “di oggi” non è altro che la consonanza di “domani”» (Schönberg, Kandinsky 2012, p. 17-18). Il 24 gennaio del 1911, la risposta di Schönberg chiarisce e rilancia, attraverso un concetto tanto chiaro quanto innovativo, i punti sollevati dall’artista russo: «Ogni attività creativa che voglia raggiungere gli effetti tradizionali non è del tutto priva di atti coscienti. Ma l’arte appartiene all’*inconscio*! Bisogna esprimere *se stessi*! Esprimersi con *immediatezza*! Non si deve però esprimere il proprio gusto, la propria educazione, la propria intelligenza, il proprio sapere o la propria abilità. Nessuna di queste qualità *acquisite*, bensì quelle *innate, istintive*. Ogni creazione, ogni creazione *consapevole* si basa su un principio matematico o geometrico, sulla sezione aurea e su qualcosa di simile. Solo la creazione inconscia, che si traduce nell’equazione: “forma = manifestazione”, crea forme vere; essa soltanto produce quei modelli che le persone prive di originalità imitano, trasformandoli in “formule”» (Schönberg, Kandinsky 2012, p. 19).

Schönberg e Kandinsky ci parlano di un mondo privato, che lega l’astrazione alla spiritualità, attraverso un mondo interiore, soggiacente, personale. Temi questi che trovano una straordinaria alleanza nel



rapporto del progetto contemporaneo con l’archeologia.

Nel lavoro di Mangado questa identità interiore è presente, sia nel *Museo archeologico di Álava* sia nel *Museo di Belle Arti delle Asturie*, per questa sua capacità di plasmare l’interno, di intervenire dentro le architetture, come un processo di svelamento della forma che appartiene all’espressionismo in arte, alla scultura di Boccioni, mentre l’immagine all’esterno si rivela per la sua capacità di rispettare la storia urbana, inclusi gli sviluppi di cui si è nutrita.

In un libro importante del fotografo Alexander Liberman dal titolo *Eroi dell’arte moderna nel loro studio*, l’autore fotografa nel 1954 lo studio di Kandinsky a Parigi. Ritrae una parete con un armadietto che l’artista chiamava “la mia tastiera”, con appesi i quadri della stagione dell’espressionismo, eseguiti nel 1911. Nel sottile armadio Wassily aveva posizionato la sequenza dei colori dal caldo al freddo, in rigoroso ordine. Era un modo di sostenere che la forma è un processo che parte dell’ordine per incontrare una dimensione inaspettata, appunto inconscia.



Così Liberman racconta la visita al suo studio: «Nelle sue memorie l'artista descrive il momento effettivo della scoperta casuale dell'arte non-figurativa, o astratta, quando aveva quarantaquattro anni. Un pomeriggio del 1910, al tramonto, rientrava da una seduta all'aperto, ancora concentrato sul lavoro fatto; entrando nello studio fu colpito da "un quadro incredibilmente bello, completamente irradiato da una luce interiore". Nella tela misteriosa gli riusciva di distinguere solo "forme e colori, e nessun significato". Di colpo si rese conto che si trattava di uno dei suoi quadri, coricato su un lato. "Il giorno successivo, alla luce diurna, cercai di ricattare quell'impressione. La cosa mi riuscì solo a metà. Anche con il quadro messo su un lato, riuscivo egualmente a trovare l'oggetto, ma mancava la luce azzurrognola del crepuscolo. In quel preciso istante mi resi conto che gli oggetti nuocevano alla mia pittura". Scrisse che sentì "aprirsi sotto i piedi un abisso spaventoso". L'uomo pensante di quell'epoca era diviso tra le insondabili profondità del suo mondo interiore, come aveva dimostrato Freud, e l'infinito dell'universo di Einstein attorno a sé, come se la pelle fosse la linea di confine tra due universi che si allontanavano uno dall'altro, in profondità incommensurabili» (Liberman 1988, p. 179).

Forse è proprio questa la ricerca della linea di confine tra la città sedimentata, archeologica, strutturata e la sua anima interna, quella che nella ridefinizione acquista una nuova memoria contemporanea. Francisco Mangado, come nella foto dello studio di Kandinsky, ci parla della necessità disciplinare di definire nuovi luoghi interni della città storica, spazi interstiziali in cui il presente dialoga con il tempo profondo.

Riferimenti

Georges Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

Alexander Liberman, *Eroi dell'arte moderna nel loro studio*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1988.

Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, *Musica e pittura*, Abscondita, Milano 2012.

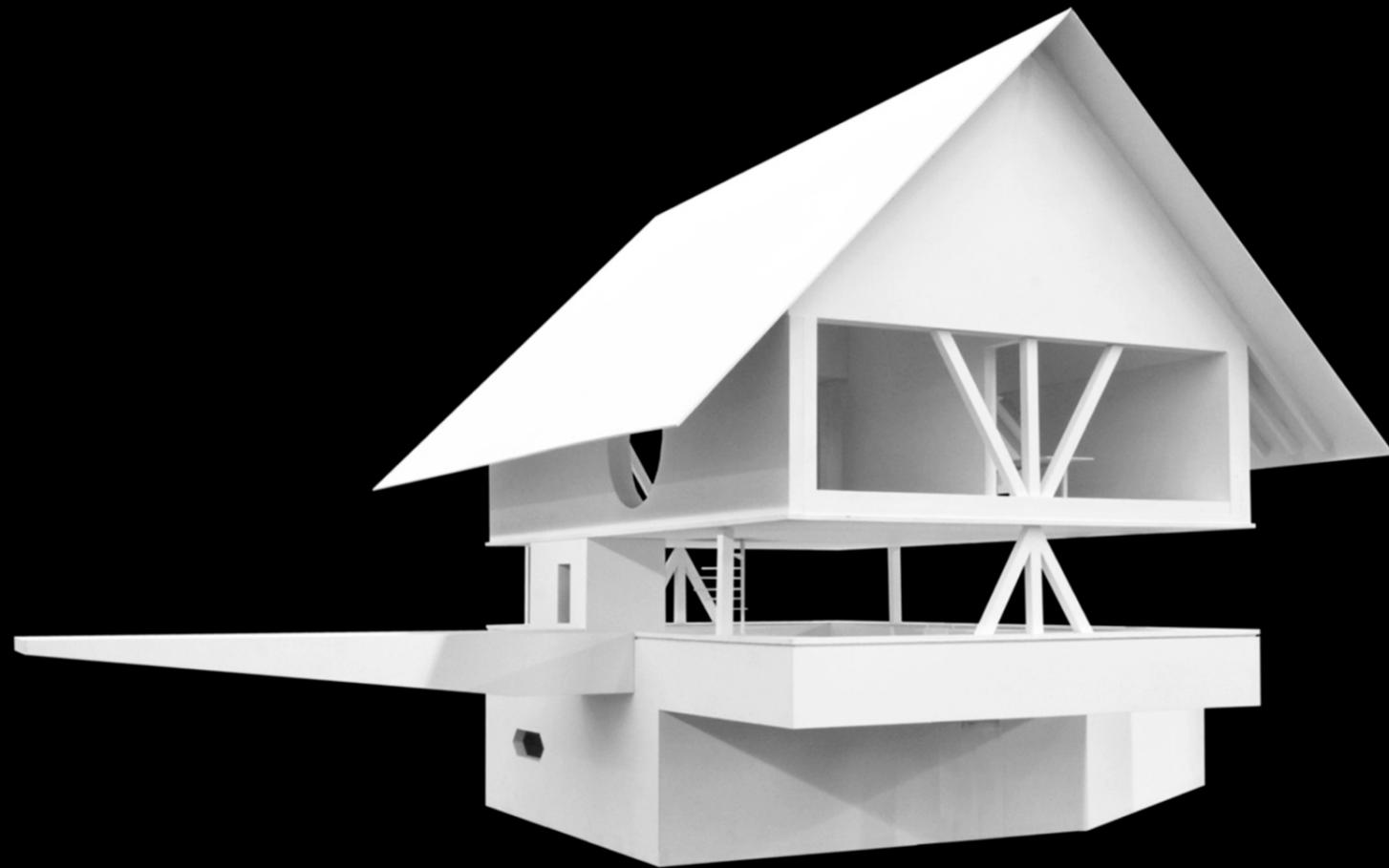
Una casa ossessionante

Daniel Tudor Munteanu

Nel film greco *Kynodontas*¹ i figli di una famiglia borghese immaginano il mondo al di fuori della loro casa di campagna unicamente attraverso i resoconti dei loro genitori, senza avere coscienza di quanto questi resoconti potessero essere elusivi o fuorvianti. Così gli aeroplani, per fare un esempio, sono creduti da loro come piccoli giocattoli che sarebbero potuti cadere nel loro giardino.

Come accade a questi bambini cercherò in questo scritto, prendendomi i miei rischi, di scrivere di una casa che non ho mai visitato e che conosco solo attraverso le pubblicazioni di architettura.

Questa casa² sorge in una stretta valle chiusa dalle montagne del Giura, vicino al confine tra la Svizzera e la Francia. Sparpagiate nella valle si trovano le case degli agricoltori che vengono chiamate *Stöckli*, edifici agricoli multifunzionali tradizionali che si trovano anche in Svizzera e Germania. Gli *Stöckli* sono usati anche come ricoveri per gli agricoltori che hanno smesso di lavorare lasciando le loro proprietà agli eredi. Il piano terra e quello superiore sono a destinazione residenziale, mentre l'attico e il piano interrato sono utilizzati di solito come deposito per il grano e altro. Di solito gli *Stöckli*, che sono costruiti in legno, quando marciscono, sono demoliti e ricostruiti rispettando per legge la stessa volumetria e lo stesso profilo della casa a falde. Il proprietario di uno di questi *Stöckli* in rovina ha assegnato a Pascal Flammer, un giovane architetto che fino a quel momento non aveva costruito nulla, l'incarico di ricostruirglielo. Flammer ha lavorato per anni nello studio di Valerio Olgiati ed è conosciuto come il suo pupillo. Come suo padre, Olgiati è diventato in Svizzera una star. La sua



eredità nei confronti dei suoi allievi è come un marchio di fabbrica basato su una ossessiva precisione e capacità professionale, aggettivata da una ben dosata quantità di narcisismo e arroganza. È adeguato pensare che l'agricoltore che ha incaricato Flammer di ricostruirgli la casa si aspettava che l'architetto non gli avrebbe presentato uno chalet simile a un orologio a cu-cu.

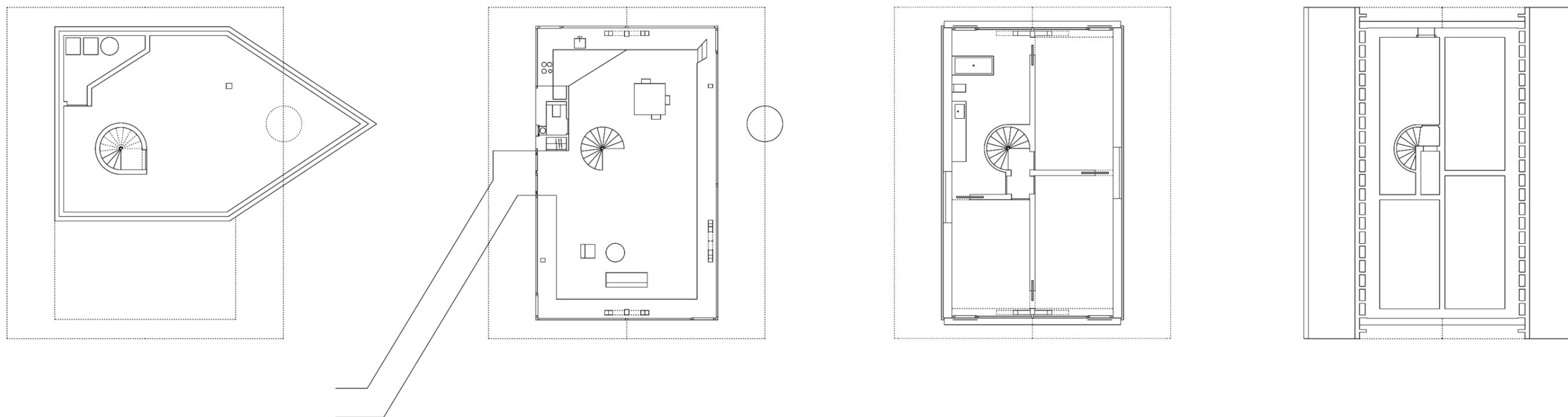
La nuova casa instaura una connessione sovversiva con la forma archetipica dello *Stöckli*. Una scatola di legno consunto è disposta sul terreno nel verde ed è ricoperta da un tetto a timpano. Le generose superfici smaltate delle facciate non intendono nascondere ciò che avviene all'interno della casa che, al contrario dell'esterno, è rivestita di abete trattato bianco. È nella scala e nelle proporzioni degli elementi che notiamo l'eccentricità della costruzione: le gronde fuoriescono troppo dalle facciate, gettando ombra su delle strane finestre rotonde che danno l'idea di essere state gonfiate fino a dimensioni assurde: la sequenza delle finestre, i pavimenti e il grande timpano, con il loro inappropriato disegno e proporzioni, sembrano più che citare prendere in giro la tradizione.

Come spesso accade a un giovane architetto che ha a che fare con la sua prima opera, Flammer dà l'idea di sentire la pressione di dover dimostrare la sua bravura. Di solito queste prime opere sono esageratamente progettate, sovrabbondanti; hanno la presunzione di essere dei capolavori e invece risultano opprimenti e narcisistici autoritratti, che non fanno altro che mascherare i dubbi dei loro architetti. D'altronde la stessa cosa è accaduta nella prima casa di Olgiati, la *Haus Kucher* a Rottenburg am Neckar del 1991. La casa di Olgiati si poneva, come è stato scritto, «nel conflitto di una sovrabbondanza di elementi; la facciata, letteralmente sporgente, come se fosse riempita al massimo della sua capacità»³. Flammer cerca di dissolvere le sue derive retoriche in un tutt'uno di estrema coerenza, che però non riesce a sfuggire alle prepotenti pretese di un tiranno.

Il capo famiglia nel film *Kynodontas* impone il più totale controllo negli affari domestici per portare avanti l'esperimento che ha in mente. Egli catechizza i suoi ingenui figli quotidianamente con dei video in cui ogni nozione esterna è relazionata a un oggetto domestico. I bambini quindi imparano che "l'escursione" altro non è che un materiale per i pavimenti, che "il mare" altro non è che una poltrona.

La stessa condotta autocratica governa l'opera di Flammer. Dietro il caldo e accogliente aspetto della casa si nasconde una forza tirannica capace di assegnare a ogni attività la sua specifica zona, circoscrivendola nel modo più radicale possibile. Tutta la casa è organizzata con un'assoluta e inesplicabile logica (la logica di Flammer!) che fa in modo che la stessa risulti allo stesso tempo un santuario e una prigione. Ma i "prigionieri volontari dell'architettura" esistono solo nell'immaginazione degli architetti. La gente normale non ama vivere in una macchina tipo un flipper organizzata da un'onnipotente, sebbene dottissimo, potere. Così questa casa ha fallito nel compito di ospitare i propri padroni; Flammer, che poco tempo dopo ha ammesso pubblicamente di aver disegnato questa casa per sé stesso, ha preso in affitto la casa e ci è andato a vivere.

Dall'esterno ci si avvicina alla casa da uno studiatissimo e accurato angolo visuale, attraverso una rampa che scende verso l'ingresso. Di fatto il piano terra sembra non esistere in quanto il pavimento è al di sotto del piano di campagna, che all'interno corrisponde all'altezza dei tavoli. Questo spazio si presenta come un vasto spazio unico che viene esaltato dal soffitto molto basso e dalle vetrate perimetrali a tutta lunghezza che hanno gli infissi incassati: il tutto dà l'impressione di una grande piazza coperta. Le grandi finestre perimetrali si elevano un metro e mezzo sopra il terreno di torba esterno, una dimensione questa che non permette una continuità tra esterno e interno e allo stesso tempo non permette di preservare l'intimità domestica. Flammer ha chiamato questo spazio "animalesco", riferendosi al delicato bilanciamento tra comfort e apertura che un animale si suppone abbia allorquando si accovaccia in una buca alla base di un grande



© Pascal Flammer

albero. Tutti gli elementi che denotano la domesticità, come i libri, i giochi, i piatti, sono nascosti in armadi a muro che insistono su tutto il perimetro. Quando uno di questi elementi è lasciato fuori dagli armadi è come se diventasse il protagonista di una improvvisata mostra. Il contatore è ospitato in un elemento che diventa un piedistallo e si ha l'impressione qualche volta che questi oggetti casualmente esposti corrispondano ai modelli di studio della stessa casa. Non è comunque lo scopo di questo scritto indagare le ragioni psicoanalitiche di tutto ciò.

Una scala leggerissima con la balaustra in listelli di legno connette i diversi livelli della casa. Salire questa scala dà l'impressione di stare in un ascensore in quanto ogni piano è completamente diverso dall'altro e ciò è come se generasse un conflitto tra le diverse atmosfere della casa. Il primo piano appare come il ricordo di un piano nobile di una villa, con grandi finestre che si affacciano sulla valle e che danno spettacolari viste sulla proprietà. Gli alti soffitti inclinati, che salgono

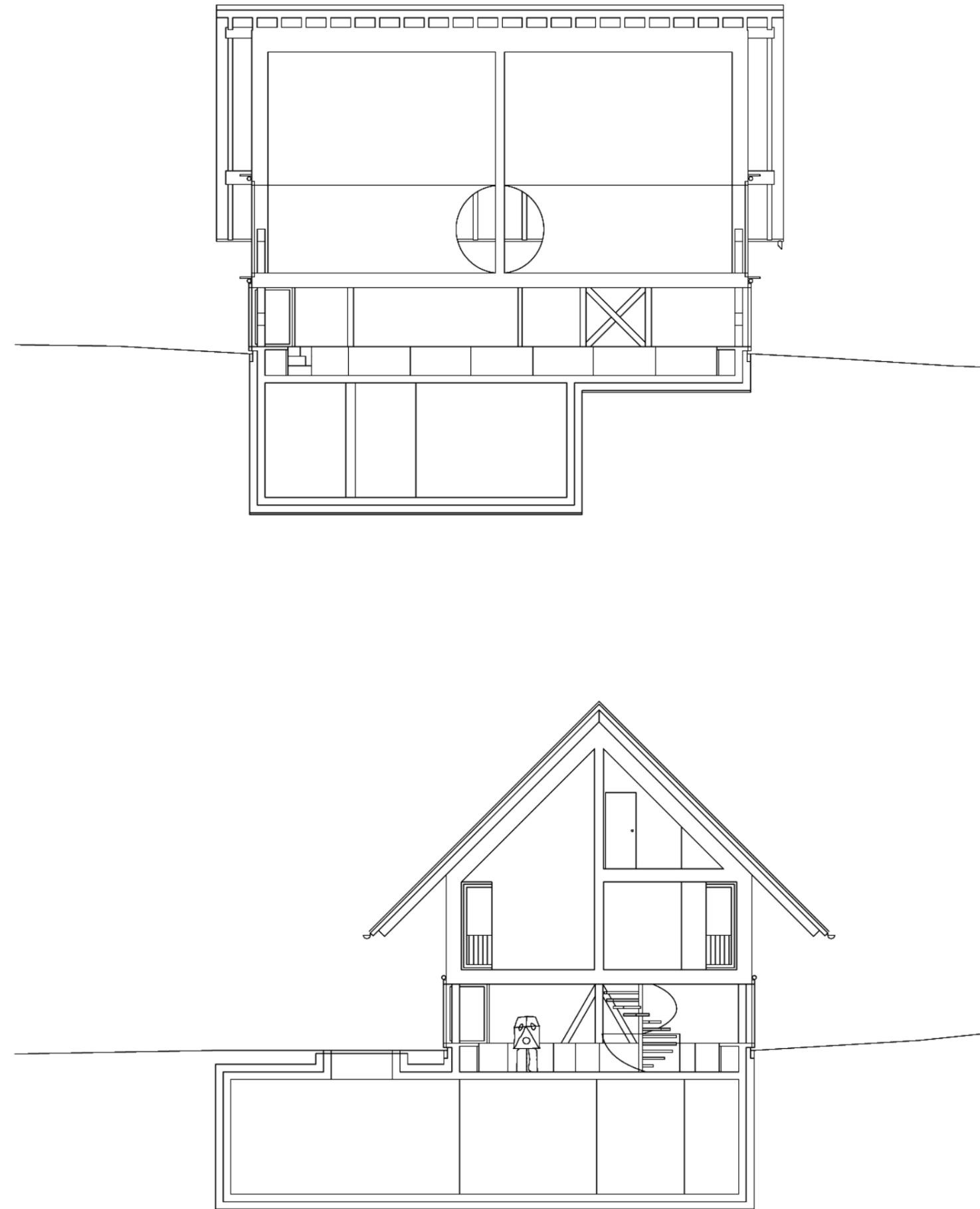
di ben sei metri al colmo, rinforzano l'impressione di lusso e sfarzo che la casa intende dare. Lo spazio superiore è una sorta di mansarda. Dal basso verso l'alto lo spazio è percepibile come un tutto, nonostante sia stato frammentato in quattro stanze simili tra loro. Qui è facile comprendere lo spessore dei divisori che non sono strutturali. Questi schermi di divisione sono tagliati in prossimità delle mura laterali in maniera tale che tra le stanze si viene a determinare un passaggio continuo. Una grande finestra a scala vitruviana è posizionata all'intersezione degli schermi di divisione e la facciata all'interno. Conseguentemente uno può vedere da ogni stanza la gronda fuori scala e la trave in aggetto e la pensilina che trasmette la sensazione di essere al di sotto di un prezioso baldacchino.

I bambini nel film *Kynodontas* non possono esperire il mondo al di là dell'alta recinzione della loro proprietà. La loro casa e il giardino sono come un microcosmo. Come spesso accade però la barriera non è inespugnabile: chiunque potrebbe infatti guardare al di fuori met-

tendosi al di sopra del cancello del passaggio carrabile, ma nel film nessuno sembrerebbe aver voglia di farlo. La semplice possibilità di una violazione di tal genere sottolinea il grado di paralisi che la situazione ha generato. La Casa a Balsthal è anch'essa un microcosmo, segregato dal resto del mondo dal terribilmente noioso e anestetizzante paesaggio rurale che la circonda. È come una festa architettonica autosufficiente, dove, per citare Flammer, «si potrebbe stare almeno una settimana rinchiusi in casa senza stufarsi»⁴.

Traducendo quasi letteralmente il concetto di casa di Bachelard come un qualcosa verticale definito dalla polarità tra cantina e attico, Flammer ha aggiunto alla casa due piani in più che non hanno una funzione specifica, quasi fossero delle mere droghe che anticipano l'effetto cabina che la casa emana. In questi due piani l'architetto lascia il regno del prosaico per raggiungere quello del sublime. Curiosamente questi due spazi non sono mai stati descritti al di là delle *lectures* di Flammer. L'attico è posto sopra il bagno, direttamente sotto l'inclinazione del tetto. È uno spazio di estremo razionalismo eppure appare come uno spazio quasi non progettato, come se risultasse dall'intersezione dei piani orizzontali, verticali e obliqui. Questo spazio solitario, quasi fosse una casa sull'albero, ha una matrice calvinista imposta sulla ragione e sulla chiarezza mentale. Non sorprende notare il fatto che questo è l'unico spazio che può essere descritto come “una stanza con una finestra” (un buco nel muro, invece di una discontinuità del muro), anche se questa finestra è posta nel punto più alto della casa.

Il secondo, e probabilmente più significativo, spazio della casa è lo scantinato. Le scale discendono dal livello più basso dentro un pozzo di cemento cilindrico. Da qui si entra in uno spazio di completa irrazionalità, del tutto disconnesso dal resto del mondo, eccetto per un piccolo lucernaio. È questo uno spazio buio con mura ad angolo e una colonna che appare del tutto fuori luogo, impossibile da comprendere in quanto non insiste sotto il perimetro della casa soprastante. In questo spazio si ha l'impressione che un dio del sottosuolo lo abbia





© Ioana Marinescu

girato di novanta gradi rispetto alla casa, arbitrariamente, come uno stop di una folle piroetta. È infatti questo spazio una follia, una volta e una cripta allo stesso tempo, una caverna per sonnambuli. Basandosi su una attenta lettura delle fotografie disponibili si potrebbe concludere che questa “caverna” non sia stata realizzata seguendo il progetto della casa. La chimera ha provocato un miraggio e questo spazio impescrutabile è probabilmente troppo per il contadino svizzero che lo ha pagato.

Il film *Kynodontas* raggiunge il momento di massima tensione quando la bambina più grande decide di lasciare il perverso Eden familiare. Si nasconde allora nel bagagliaio della macchina del padre, con la speranza di non essere entrata nella sua bara. Il giorno successivo il padre guida la macchina fuori dalla proprietà nel mondo reale. Il film finisce con un ingrandimento del bagagliaio della macchina; le immagini sono incerte: non si comprende se la bambina sia scappata o stia scappando, oppure se sia morta. La mia relazione con la casa di



© Pascal Flammer

Flammer condivide con il film lo stesso grado di ambiguità. Se da un lato è difficile non apprezzare la brillantezza della soluzione strutturale e la sua virtuosità formale, sono allo stesso tempo convinto che la strada indicata da un progetto del genere non debba essere perseguita. Benché possa ridisegnare a occhi chiusi le sue piante, sono quasi convinto che non mi piacerebbe vivere in un posto come questo. Una cosa è certa: una casa del genere potrebbe letteralmente ossessionarti.

1. *Kynodontas (Dogtooth)*. Regia di Yorgos Lanthimos. Boo Productions, 2009.
2. Pascal Flammer, *House in Balsthal*, Balsthal, Svizzera, 2007-2014.
3. Jeff Kaplon, *The idea of traditions (pt.2)*, in www.ofhouses.com, 28 Novembre 2015.
4. Pascal Flammer, *Conversations*, The Scott Sutherland School, Aberdeen, 15 Marzo 2010.

La casa dove si può fare di tutto

Mariabruna Fabrizi, Fosco Lucarelli / Microcities

La Casa anfiteatro è un progetto del 2007 dell'architetto greco Aristide Antonas. Costruita a Hydra, una piccola isola vicino al Pireo, il porto di Atene, la casa è stata concepita per soggiorni brevi. Umile, sebbene raffinata nel suo aspetto esteriore, la casa è un parallelepipedo eretto su dei muri di fondazione quasi ortogonali preesistenti, che fanno sì che la casa appaia concepita senza un disegno compositivo a priori, senza uno stile predefinito. Seguendo la stessa attitudine Antonas ha deciso di prendere le pietre con cui la casa è costruita dallo scavo di fondazione della casa stessa. A concludere il tutto un tetto di legno senza pretese rivestito di tegole tradizionali.

Internamente lo spazio domestico principale è a tutt'altezza ed è di 9 metri; esso è definito da una scalinata i cui gradini variano di dimensione e altezza. Ingrandendo i gradini della scalinata Antonas trasforma la stessa in un anfiteatro capace di ospitare diversi comportamenti (sedersi, leggere, riposarsi, amoreggiare). Le altre funzioni di supporto della casa, la cucina, i bagni e le camere da letto sono concentrate in una stretta zona laterale. Quasi del tutto liberata da ogni arredo "pesante", la casa diventa uno strumento capace di superare la dimensione domestica proponendo usi collettivi; inoltre appare interpretare l'archetipo dello spazio democratico che storicamente è simboleggiato proprio dall'anfiteatro. I disegni di Antonas e le fotografie della casa documentano la vita della scala ad anfiteatro come uno spazio naturalmente predisposto a ospitare una vita immersa nei dispositivi digitali: portatili, stampanti, altoparlanti, proiettori, dispositivi sovrastati da cavi che simboleggiano il paradigma



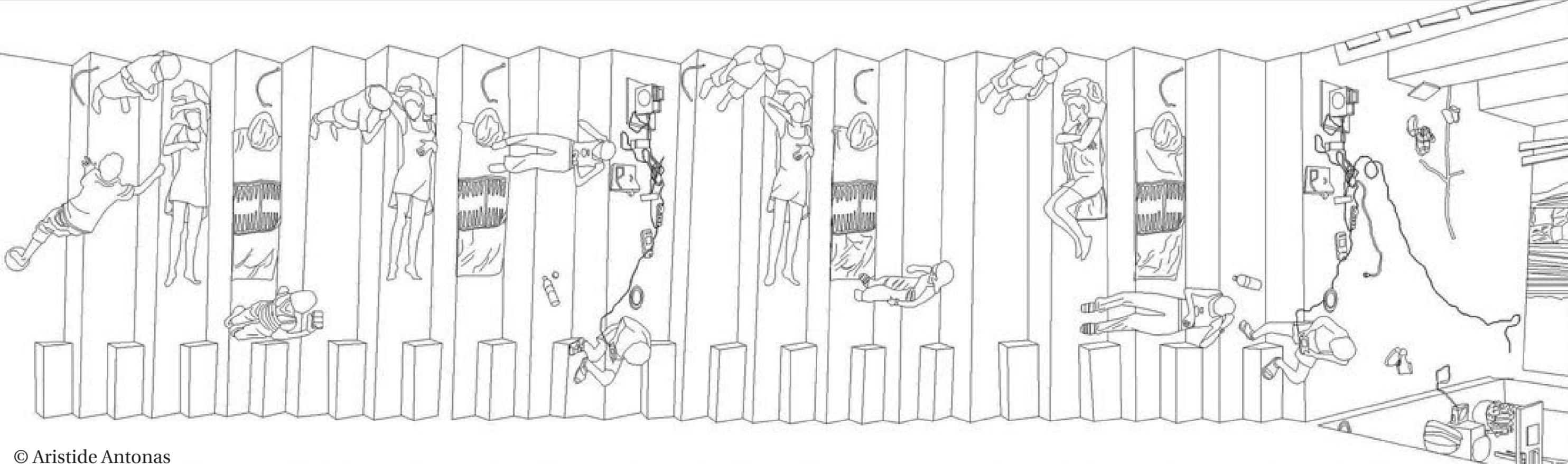
della connessione. Ribaltando un cliché ricorrente, la tecnologia in questo caso non è qualcosa che isola l'individuo dalla realtà fisica, ma piuttosto qualcosa che permette l'incontro tra la gente.

Diverse immagini testimoniano come lo spazio ad anfiteatro possa diventare una sala cinematografica in cui le immagini vengono proiettate sulle pareti, oppure una sala da pranzo o uno spazio per il lavoro, e questi cambiamenti d'uso avvengono senza che lo spazio perda le sue connotazioni essenziali. Le immagini di Antonas suggeriscono una diffusa condizione degli ultimi anni in cui lo spazio domestico ospita sia lo spazio del relax sia quello del lavoro, ed entrambe queste dimensioni possono fondersi grazie ai dispositivi digitali. Dilettantismo e professionalismo si incontrano, il tempo speso sui social network diventa un tempo di ozio e produzione insieme, mentre le comunicazioni professionali inghiottiscono ogni istante della vita del lavoratore, cui è spesso richiesto di essere costantemente disponibile. Non sorprende quindi che le aziende stiano indagando questo sovrapporsi e confondersi di vita quotidiana e lavorativa, proponendo bizzarri progetti di interni che trasfigurano gli uffici in spazi di gioco "creativi" o in confortevoli scenografie domestiche.

Parallelamente, e in senso contrario, la progressiva privatizzazione, messa in sicurezza e — di conseguenza — cancellazione dello spazio pubblico ci obbligano a interrogarci su quali saranno in futuro i *loci* deputati all'incontro e alla discussione. Quali saranno i centri per le interazioni umane, al di là dei luoghi del grande consumo e degli eventi di massa, escludendo il territorio immateriale definito da internet? Antonas sembra suggerire che la casa dovrebbe non solo accogliere al suo interno e accrescere la sovrapposizione tra la sfera privata e quella pubblica, ma anche incorporare al suo interno una componente inquietante nella dialettica tra le due sfere: la presenza dello spazio collettivo all'interno di quello privato.

L'attuale condizione del "lavoratore immateriale", di qualcuno che produce contenuti informativi, culturali e intellettuali, è una preoc-





© Aristide Antonas

cupazione ricorrente nell'opera di Antonas, tanto che le sue architetture, costruite e no, focalizzano inesorabilmente la loro attenzione su quello che è l'impatto spaziale indotto da questa nuova condizione. Come lo stesso Antonas ha scritto in un testo riguardante proprio la sua "casa per non fare nulla", «...il lavoro immateriale delle funzioni cognitive fa in modo di staccare il lavoratore dal posto di lavoro»¹. Così, interrogarsi da un punto di vista architettonico su cosa consista il lavoro oggi, non comporta necessariamente la progettazione di uno spazio lavorativo convenzionale, dato che ogni luogo in cui la vita umana dipana il suo potenziale può trasformarsi in spazio produttivo.

La stanza ad anfiteatro di Antonas, configurata come una materializzazione delle connessioni umane che si stabiliscono sul web, costituisce un nuovo modello spaziale per un luogo in cui la comunicazione e la produzione digitale possano accadere nello spazio tangibile. Abbandonata la singola scrivania, il cubicolo o l'angolo del bar, esse av-

vengono ora all'interno di un ambiente intimo che serve da supporto fisico per una comunità. In quella che possiamo definire la dematerializzazione dello spazio del lavoro, si apre allora la possibilità per gli architetti di una nuova ricerca capace di dar vita a spazi fisici adeguati per coloro i quali vivono connessi al web e producono informazione. Da uno stato di isolamento, in cui gli attuali lavoratori "immateriali" sono posti in competizione tra loro, chiusi nella loro individualità e per questo inadatti a richiedere migliori condizioni lavorative, i lavoratori nell'anfiteatro potrebbero dar vita a una nuova comunità di persone che vivono e lavorano insieme, secondo ritmi adeguati ai propri stili di vita.

Come la configurazione di una famiglia si è evoluta da un organismo unitario in cui convivono più generazioni, a un organismo nucleare, a un'entità ancora più frammentata e variabile, la casa oggi non può più rispondere ai suoi imprevedibili bisogni, ma dovrà diventare un'unità minima capace di assorbire sempre più funzioni: dallo spa-



zio per il lavoro, allo spazio per il divertimento. Così facendo potrà essere contemporaneamente spazio assembleare, albergo, scuola o anche museo, e ciò proprio attraverso una progressiva de-specializzazione del suo stesso ambiente.

Lasciata nuda e vuota, La Casa anfiteatro appare come qualcosa che tende verso l'ascetismo. Rinunciando alla connotazione stilistica, rifiutando ogni aspirazione all'*interior design* e rifiutando il desiderio di rappresentare il gusto di una specifica classe sociale, la casa è come se fluttuasse in un'aura atemporale dove i dispositivi digitali di oggi verranno sostituiti da quelli di domani, mentre l'infrastruttura domestica rimarrà sempre la stessa. L'ascetismo della Casa anfiteatro, dunque, non solo non esclude la presenza degli altri, ma offre le condizioni adeguate allo scambio e la socializzazione attraverso l'eliminazione degli inutili strati decorativi.

Così, mentre la casa indipendente è discutibilmente diventata la sfera più isolata del paesaggio urbano, il modello della Casa anfiteatro ne diventa un nodo centrale, il luogo per la costruzione di una comunità allargata sospesa tra la sfera fisica di una domesticità re-inventata e le condizioni immateriali del web.

1.

Aristide Antonas, *The house for doing nothing*, 2011. <http://antonas.blogspot.fr/2011/07/house-for-doing-nothing>

Teoria e tormenti della sezione libera

Cruz Garcia, Nathalie Frankowski / WAI Think Tank

«Dobbiamo innanzitutto avvertire il lettore che non abbiamo intenzione di prendere in considerazione le nuove tendenze di architettura. Al contrario intendiamo prendere in considerazione alcune importanti attitudini, chiedendoci quale ruolo la critica di architettura intende oggi avere».

Manfredo Tafuri

La critica pone sempre un vecchio problema — sosteneva Ito.

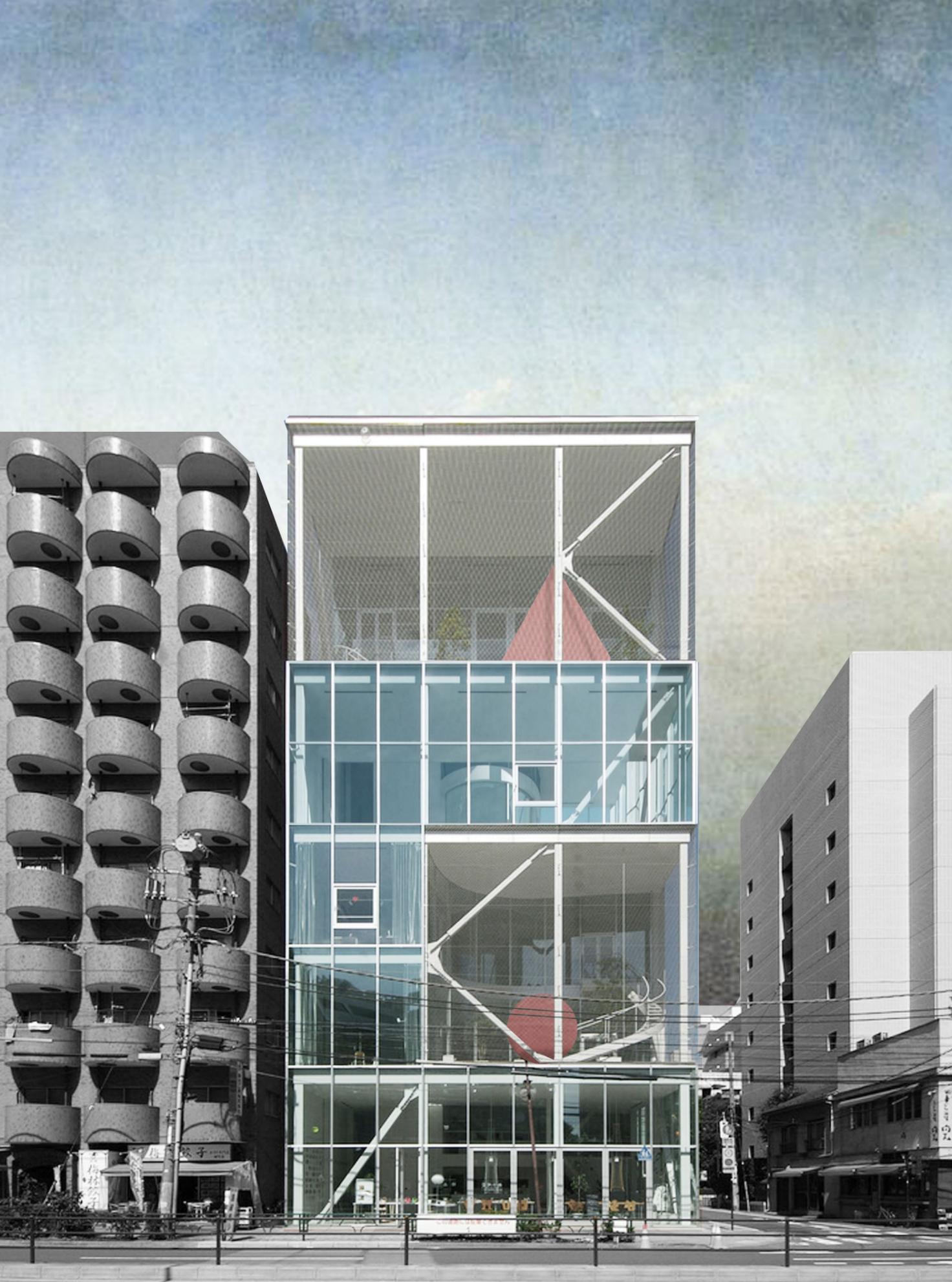
Egli si era laureato in scienze sociali e stava ora scrivendo sulle ricadute spaziali dei modelli economici.

Poichè la sua formazione marxista gli permetteva di definire chiaramente i mezzi di tale analisi, aveva cominciato a interessarsi al modo in cui il mondo concreto, dalla progettazione urbana e a quella degli edifici, venisse plasmato da un'ideologia che fomentava diverse forme di speculazione.

Anche la critica è carica di ideologia — concluse.

Scrivere di un edificio costruito è come scrivere di un film, di un'opera d'arte o di un libro: un esercizio (spesso futile) di proiezione dei propri desideri, ambizioni e frustrazioni sul lavoro di qualcun altro.

Possono le parole offrire una comprensione profonda del progetto di un'edificio? — annotava Ito sul suo quaderno.



Può il testo completare l'esperienza vissuta dell'architettura, gettare una nuova luce su di essa, rivelarne i segreti?

Fece una pausa, rimanendo perplesso sulla possibilità di generare un punto di vista oggettivo in un mondo estremamente ideologizzato.

Ito pensava che la critica arrivasse sempre in ritardo e fosse dunque retroattiva. Nonostante ciò, era andato mettendo a punto una nuova teoria attraverso i suoi scritti.

«La colonizzazione indotta dal sistema finanziario è ottenuta attraverso l'implementazione di manifestazioni concrete. Per ogni forza astratta è riscontrabile un'equivalente forza materiale», era la prima frase che aveva scritto.

Intitolato *Modelli del Capitale: una teoria concreta delle organizzazioni spaziali dei sistemi materialistici*, il suo saggio intendeva provare come l'architettura contemporanea altro non fosse che la modificazione di un vecchio ordine rispondente a una struttura nascosta di parametri economici.

Seguendo la dialettica hegeliana la sua teoria poteva essere divisa in tre punti:

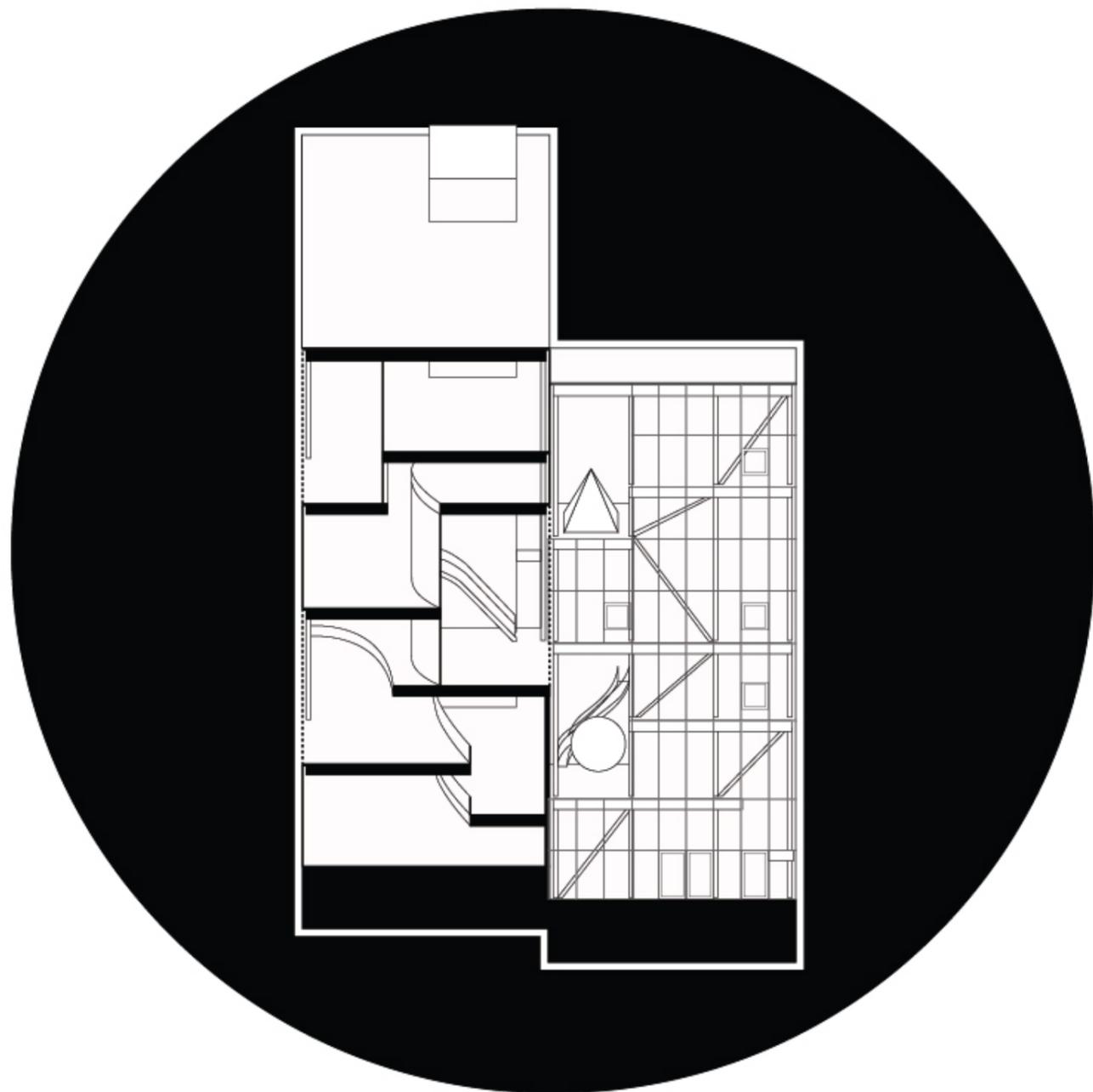
1. Una tesi secondo cui il modernismo rappresenta l'ultima trasformazione radicale dell'architettura: un cambiamento avvenuto in ragione dell'importazione delle tecnologie moderne e di un sistema economico tradotto in un'ontologia di elementi, sistemi e punti.
2. Un'antitesi per la quale l'eredità del modernismo si ritrova nei Cinque punti di Le Corbusier; ma anche nel grattacielo di vetro e nell'estetica capitalista codificata da Mies.
3. Una sintesi la cui conclusione è: poiché non ci sono più stati significativi cambiamenti tecnologici (continuiamo a costruire in cemen-

to armato, acciaio e vetro) ed economici (il capitalismo sa adattarsi a ogni cambiamento radicale), l'architettura contemporanea (come l'arte contemporanea) può oggi muoversi solo all'interno dei limiti materiali e concreti definiti dal primo modernismo.

Ito aveva deciso di visitare la Casa Shibaura per la ragione che, a suo parere, benché l'edificio appaia un omaggio al modernismo (nella Casa abbiamo la pianta, le facciate libere e il tetto giardino), questa architettura sembrava reinterpretarne la tradizione per mezzo di modificazioni e trasformazioni, come se ne avesse riscritto il copione in ragione dei cambiamenti intercorsi in un capitalismo che si stava rapidamente adattando allo stile di vita contemporaneo.

Dopo essere entrato nella lobby, Ito cominciò il suo giro percorrendo volumi di diversa altezza, muovendosi senza sforzo tra l'interno e l'esterno dell'edificio, attraversando cortili interni e osservando come, in tutti quelli spazi così diversi tra loro, una serie di eventi si dipanassero allo stesso momento: un incontro in una piccola stanza trasparente, un gruppo di bambini che salgono una scala, una coppia che discute di una pubblicazione su un nuovo tipo di té, qualcuno che mangia in cucina, un gruppo di persone non meglio identificate che si incontra dietro delle tende in un'altra camera, etc.

Per Ito la Casa Shibaura era simultaneamente, in un certo senso, l'epitome del modernismo e una delicata effrazione ai suoi dogmi fondamentali. Da un lato essa era flessibile, universale, spogliata degli ornamenti, e sembrava rispondere ai suoi principi ontologici. D'altro canto, presentava un'organizzazione spaziale assente nei testi del modernismo classico. Notò allora come, al di là di quanto affermato dai Cinque punti di Le Corbusier (la pianta e la facciata libera, i pilotis, la finestra continua orizzontale, il tetto giardino), nessun elemento potesse anticipare l'evoluzione del capitalismo da un sistema basato sulla produzione e il consumo di beni materiali alla fluttuazione astratta della nuova economia, come l'inattesa "sezione libera" della Casa Shibaura.



© WAI Think Tank

«La pianta libera, che apriva gli spazi per la produzione di massa, perse la propria ragion d'essere nel momento in cui l'economia passò all'interconnettività odierna, cercando di dare un'immagine di inclusione e flessibilità. La sezione libera è per gli architetti ciò che *Airbnb* e *Uber* rappresentano per l'ospitalità e il trasporto: un sistema "opportunistic", che intende capitalizzare l'idea di libertà personale alla luce del paradigma di una inesauribile versatilità» — concluse concitatamente il suo saggio.

Ovviamente, più che una differenza sostanziale, questa condizione costituisce una leggera variazione dei dogmi fondamentali del modernismo. In architettura, la sezione libera offre un'opportunità di uscire dalla dittatura del blocco monolitico: una struttura risultante dalla sovrapposizione di piani uguali tra loro, che rispondono a un sistema economico basato su piante libere e astratti hangar per la produzione di massa.

Soddisfatto dei suoi pensieri, Ito osservò per l'ultima volta il suo quaderno e lo chiuse. Dopo aver prematuramente immaginato che la sua non sarebbe stata altro che una "semplice passeggiata" per la promenade della Casa Shibaura, aveva avuto modo di consolidare la propria teoria grazie alla "scoperta" di un edificio che testimoniava, attraverso i propri spazi flessibili, di non essere soltanto un'eredità del passato modernista, ma il risultato di un'aberrazione socio-economica alla base dell'architettura contemporanea.

Sentendosi vittorioso dopo aver provato la validità della sua triade architettonica, Ito fissò il vuoto multi direzionale dell'edificio per l'ultima volta, convinto che la scoperta della sezione libera non rappresentasse in realtà una rottura nei confronti del piano orizzontale del capitalismo, bensì l'ingresso in una sempre più complessa giustapposizione di reti e flussi, tanto malleabili quanto imprevedibili, la cui irregolarità permetteva di massimizzare la capacità di capitalizzare gli stati dinamici del cognitariato.

Quando Ito, dopo aver visitato l'edificio, tornò per strada, guardò dritto di fronte a sé, convinto che la sua teoria non fosse una forma di critica ideologica, ma una forma radicale di teoria di architettura.

due

MASS Design Group p.52
Maternity Waiting Village

ELEMENTAL p.58
Quinta Monroy

Gabinete de Arquitectura p.82
Experiencia MUVA
El Gabinete de Arquitectura
Centro di riabilitazione Teletón
Casa Abu & Font

Costruendo in Malawi

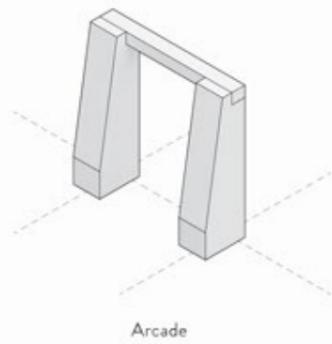
Tomà Berlanda

La call degli editor di Viceversa era piuttosto libera e alquanto inattesa: un invito a selezionare uno o più progetti che fossero per me significativi. Ho scelto di occuparmi di un'opera con cui mi sono confrontato di recente, il Maternity Waiting Village costruito in Kasungu, Malawi dallo studio MASS Design Group.

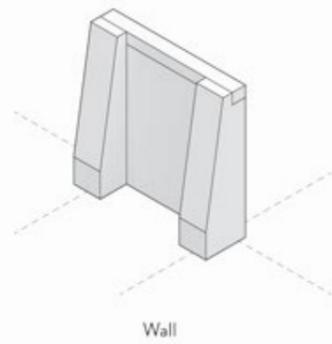
Negli ultimi cinque anni ho avuto modo di entrare in contatto con molte e diverse realtà dell'Africa sub sahariana, il che mi consente di inserire l'analisi all'interno di una più ampia riflessione sul significato di termini come "progetto" e "casa" in un contesto verso il quale mi sento attratto, pur essendomi culturalmente estraneo.

A un primo sguardo, la tassonomia sistemica che Christian Benimana e Jean Paul Sebuyayi, due architetti ruandesi dello studio MASS, hanno messo a punto per il Maternity Waiting Village, non sembra essere il risultato di un approccio particolarmente innovativo. In effetti, essa mette in mostra l'intrinseca capacità di un sistema di organizzare — e di essere organizzato — come struttura adattabile a differenti usi: un modo di fare che, dagli studi di Habraken in poi, è diventato (fin troppo) familiare in molti contesti.

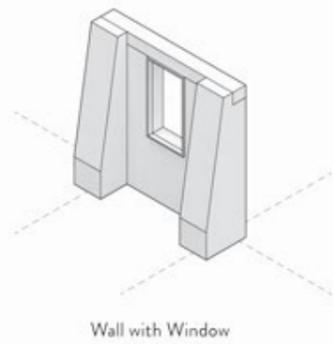
In questo caso, però, data la natura programmatica del bando, il complesso del Maternity Waiting Village può essere pensato come risposta a una necessità ontologica dell'umanità: come assistere le madri durante la gravidanza e ridurre il drammatico tasso di mortalità materna di un paese nel quale pochi parti sono seguiti da professionisti esperti?



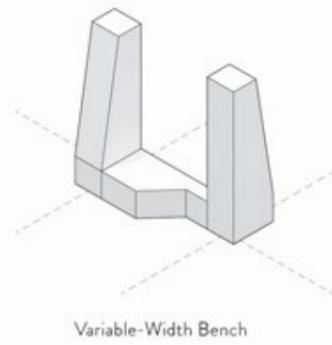
Arcade



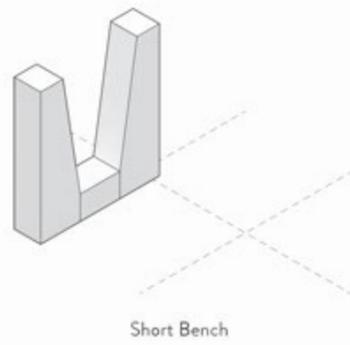
Wall



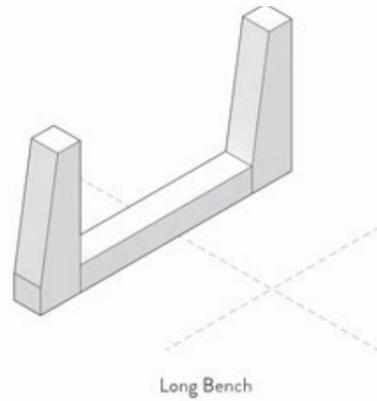
Wall with Window



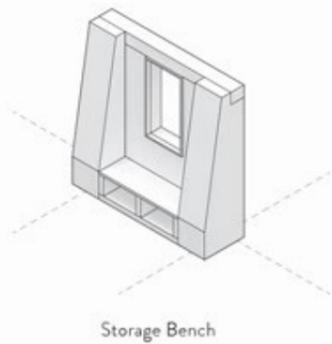
Variable-Width Bench



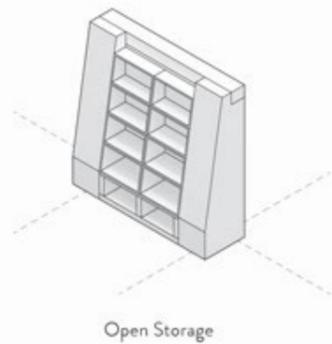
Short Bench



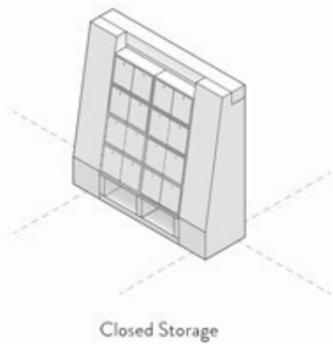
Long Bench



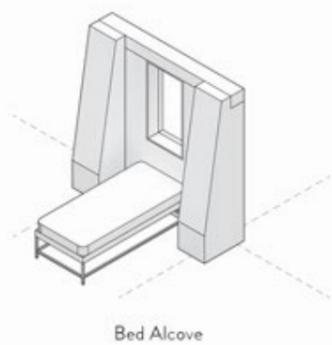
Storage Bench



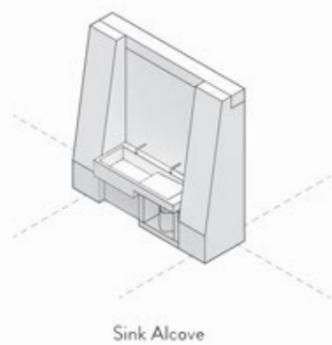
Open Storage



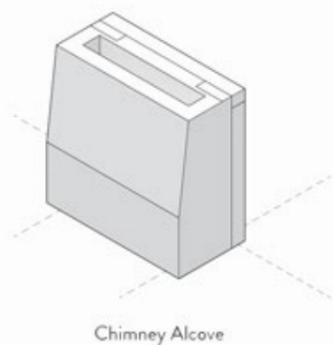
Closed Storage



Bed Alcove



Sink Alcove



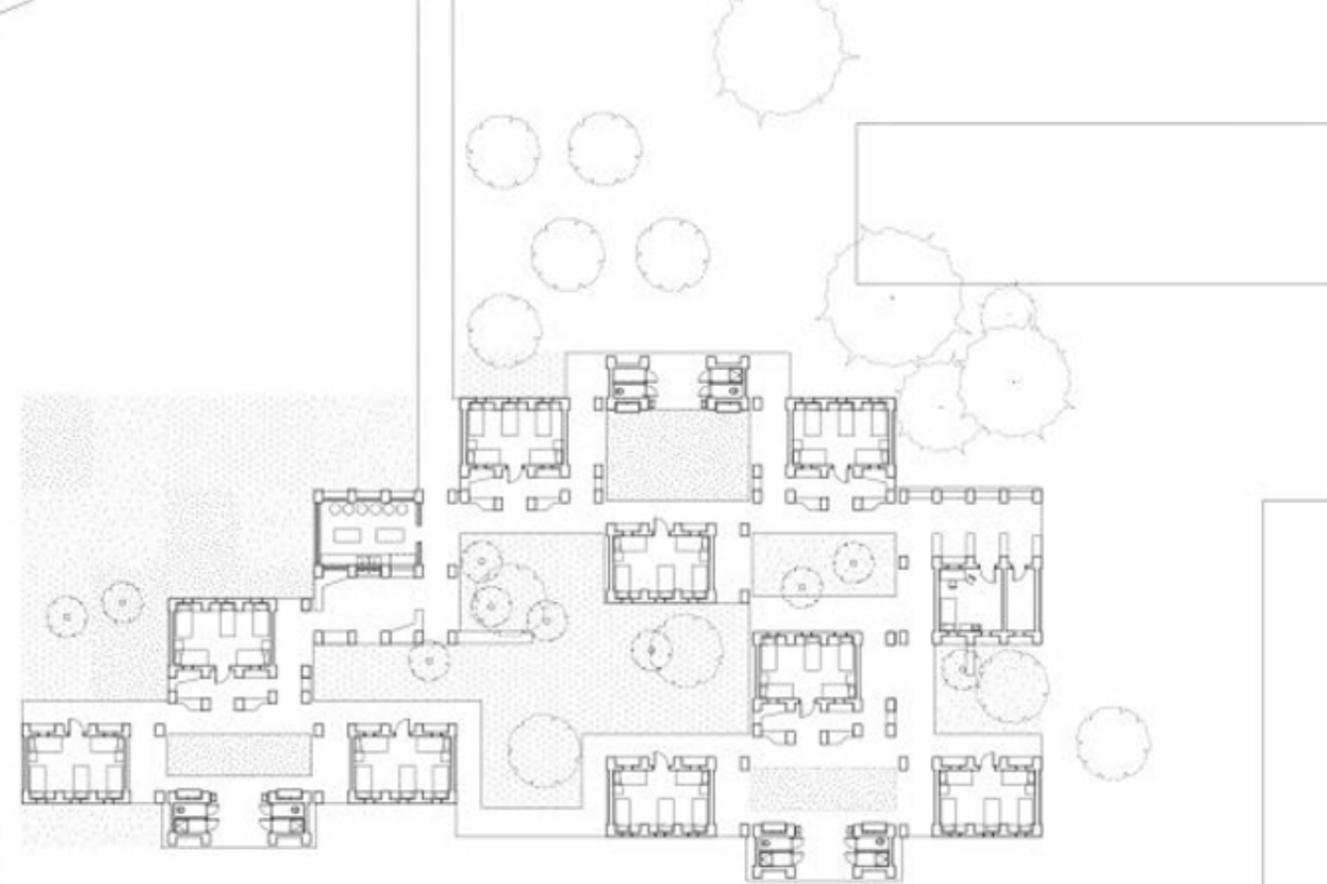
Chimney Alcove

Il progetto affronta questi problemi in maniera creativa ed efficace, predisponendo uno spazio allo stesso tempo protetto e aperto, che offre alle madri in attesa spazi in cui dormire, adeguatamente ventilati e provvisti di servizi sanitari. Necessità basilari, queste, e diritti fondamentali che troppo spesso non sono garantiti ad ampie porzioni della popolazione mondiale, e per la cui soddisfazione non basta descrivere la realtà in termini astratti o addentrarsi in discussioni che immaginano una complessità fine a sé stessa. Si tratta, piuttosto, di affrontare un problema reale e tangibile, laddove esso si presenta e laddove c'è un bisogno immediato di soluzioni intelligenti, pratiche e ripetibili. Ed è esattamente quello che si propone di fare il progetto di MASS Design.

Il progetto non è certamente perfetto; eppure lo sforzo di predisporre un'infrastruttura sanitaria prendendo in considerazione il punto di vista dei pazienti, e le sfide legate al difficile contesto, lo rendono un esperimento rilevante. È vero che simili prototipi modulari sono già stati sviluppati in passato, ma l'abilità dimostrata nell'operare in collaborazione con il Ministero della Salute malawiano, così come la decisione di adoperare blocchi di terra compressa e stabilizzata (*Compressed Stabilised Earth Blocks* - CESB) realizzati in situ, fanno di questo progetto un tentativo credibile di offrire un sistema replicabile, che potrà essere reiterato senza dover ricorrere a manodopera specializzata e senza la supervisione di architetti stranieri.

L'interesse per la progettazione e realizzazione di strutture sanitarie è strettamente legato alla traiettoria di MASS Design Group. Lo studio è stato fondato nel 2009, precisamente per realizzare un ospedale a Butaro, nel Rwanda del nord, e dal giorno del suo completamento, ha svolto molteplici lavori di ricerca e sperimentazione sul campo, in partenariato con organizzazioni governative e non, con l'obiettivo dichiarato di valutare l'impatto che la progettazione architettonica può avere nel miglioramento delle condizioni di vita.

Anche se per molti aspetti l'organizzazione dello studio è passibile di critiche, soprattutto per la sua pretesa di presentarsi come associa-



© MASS Design Group

zione senza fini di lucro negli Stati Uniti, così da poter ottenere finanziamenti e donazioni, salvo poi trasformarsi in un esercizio commerciale in Ruanda, da dove dirige le sue attività africane, i suoi progetti hanno contribuito a mettere in discussione l'eredità del Modernismo che, soprattutto dal punto di vista del Sud del mondo, è stato per troppo tempo complice del dominio coloniale e nello stabilimento di una risposta unilaterale e dogmatica da parte dell'Architettura con la A maiuscola alle sfide dello sviluppo.

Oggi, finalmente, il discorso si è spostato, e il problema del riconoscimento dell'"altro" è stato portato al centro della nostra attenzione.

È dunque particolarmente significativo che questo progetto sia stato sviluppato da Christian Benimana, Manager delle operazioni in Ruanda per MASS, e da Jean Paul Sebuyayi, entrambi i quali — per massima franchezza — ho avuto il piacere di conoscere e frequentare, l'uno come collega e l'altro come studente, al Kigali Institute of Science and Technology.

L'ambizione e l'intraprendenza dimostrata dai due giovani architetti



© MASS Design Group

ruandesi in questa occasione è rinfrescante. Le foto del cantiere — il progetto è stato completato solo recentemente e qui facciamo vedere solo immagini del processo (sebbene Iwan Bann sia già passato di lì per scattare alcune delle sue rinomate fotografie “socialmente attente”) — mostrano edifici che posseggono una dignità e un senso di appartenenza al luogo. La solida struttura che ancora l’edificio al terreno, e allo stesso tempo funziona da supporto alla copertura ventilata, è chiaramente articolata. Gli ampi sporti del tetto proteggono dall’acqua piovana e dal caldo sole africano. I sostegni in muratura sono usati per una varietà di funzioni: nicchie, passaggi, deposito, sedute, camini. Il progetto è esso stesso un chiaro manuale pedagogico per la costruzione dello spazio e della sua funzione. Non si tratta di una “casa” prodotta da un processo di ingegneria sociale e microgestione, ma — per usare le parole degli stessi architetti — di un «villaggio per la maternità [prodotto dalla] aggregazione di piccole unità-dormitorio».

Il successo di questo progetto risiede nella sua capacità potenziale di essere replicato altrove. Il che, in effetti, è ciò che deve succedere, perché è l’unico modo in cui le storie dei luoghi, delle persone e delle loro dimore possono intrecciarsi con fili di origini eterogenee e trasformarsi durante la disseminazione. Il movimento delle madri incinte dalle loro case a questi “villaggi dell’attesa”, e il necessario supporto e accompagnamento che lo affiancherà, fisseranno le astratte strutture nei loro contesti. Si può pensare a questo processo come a una forma di fissazione sul terreno delle tracce dei percorsi che portano le donne lontano da casa e poi le riportano a casa con i nuovi nati, attraverso deviazioni per luoghi non familiari, ma che la peculiare esperienza nel Village renderà sempre presenti. In questo senso, il Maternity Waiting Village è una sorta di spazio ibrido, in cui la griglia di importazione occidentale lascia entrare l’“altro da sé”, nella speranza che egli possa così prendere il controllo del sistema, e sovvertirlo.

Si può pensare a questo come a un processo di traduzione che iscrive il movimento che porta verso casa come un movimento che porta sempre lontano da essa, e dunque, fa sì che un individuo non sia mai davvero “a casa”. Questo movimento prende la forma di una deviazione per luoghi non familiari che devono essere sempre presenti. Rievocando ciò che è familiare, è un ritorno che invita costantemente a problematizzare le differenze, piuttosto che a marcare una relazione dualistica tra il “sé” e l’“altro”.

Architettura felice a metà

Camillo Boano, Francisco Vergara Perucich

Abbiamo discusso a lungo prima di scrivere questo pezzo. Poche settimane fa, Alejandro Aravena è stato insignito del Pritzker, il più importante riconoscimento nel mondo dell'architettura. Poco dopo, l'architetto cileno ha inaugurato la Biennale di Venezia 2016. Siamo rimasti allibiti, in entrambe le occasioni, da come il concetto di *social architect* sia stato usato e abusato, e da come la retorica del *social turn*, ovvero di una maggiore attenzione portata dall'architettura verso le questioni sociali, sia stata adottata a mo' di involucro di un'idea di architettura sostanzialmente formalista.

I due eventi — che vanno considerati separatamente — ci hanno offerto lo spunto per riflettere sulle implicazioni e le ragioni per cui non bisognerebbe semplificare il lavoro di quegli architetti che si stanno realmente confrontando con le questioni più pressanti della città contemporanea. Prendendo le distanze dalle molte critiche incentrate sulle capacità sociali e sul ruolo mediatico dell'“archistar” Alejandro Aravena, ci occuperemo piuttosto del tipo di spazi prodotti dal suo studio e dell'estetica che ne deriva, sollevando due questioni che speriamo possano contribuire a costruire un punto di vista critico sul dibattito architettonico corrente e sulla sua capacità di “riportare dal fronte”.

La prima questione riguarda la necessità di una critica all'idea di una *good-half-house* coniata da Elemental (lo studio di Aravena) per il progetto Quinta Monroy, e dunque di mettere in discussione il suo reale contributo all'idea di social housing di buona qualità.





© OnArchitecture, Felipe De Ferrari & Diego Grass

© OnArchitecture, Felipe De Ferrari & Diego Grass

Dal nostro punto di vista, il contributo di Aravena va qui letto più in termini economici che spaziali, e sicuramente non in termini di “rivoluzione”. Offrendo una breve analisi delle politiche pubbliche di edilizia popolare in Cile, la prima parte di quest testo riflette sull’apparente radicalità del gesto di Aravena e sulla problematica natura del termine “sociale”, così come è stato usato in questo caso.

Una seconda questione riguarda il formalismo pragmatico e sociale che sembra essere al centro della lista dei partecipanti alla Biennale di Architettura di quest’anno, con alcuni nomi nuovi che si affiancano ai soliti sospetti. *Reporting from the front*, da questo punto di vista, conferma l’interpretazione Nietzscheiana dell’architettura come «oggettivazione estetica della volontà di potenza» impulsata dall’«ebbrezza del grande volere», presentandosi come una costruzione ideologica che offre un’interpretazione dell’architettura sociale come problema irrisolto che necessita di un’indeterminazione politica ed estetica.

Tutto sommato, i due eventi e la fama mondiale di Aravena ci offrono il pretesto per porci una semplice domanda: fino a che punto possiamo ambire all’uguaglianza sociale in un presente pervaso da politiche neoliberali?

Il Premio Pritzker

Poche settimane fa la Fondazione Hyatt ha insignito l’architetto cileno Alejandro Aravena, cofondatore e principale partner del *do-tank* Elemental, del Premio Pritzker, riconoscendo il suo contributo offerto alla disciplina architettonica. Quarantottenne e in piena ascesa professionale, il noto premio arriva poco dopo che Aravena è stato invitato a curare la XV Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia. apparentemente, il 2016 è il suo *annus mirabilis*.

Il premio ha scatenato diverse reazioni su web e carta stampata, accelerando il suo “stararchitectculturism” (un neologismo appena inventato che mixa l’archistar al culturista, con l’obiettivo di restituire

l'immagine mediatica di Aravena come architetto giovane, bello, alternativo al mainstream seppur convenzionale, di successo e conosciuto a livello globale) e offrendo ai suoi detrattori la possibilità di criticarne il lavoro.

Secondo le dichiarazioni ufficiali della Hyatt Foundation, «Alejandro Aravena è stato pioniere nel mettere in piedi una pratica collaborativa che produce opere architettoniche potenti e capaci di affrontare le sfide del XXI secolo. I suoi progetti offrono opportunità economiche alle classi meno abbienti, mitigano gli effetti dei disastri naturali, riducono i consumi energetici e generano spazi pubblici accoglienti. Innovativo e ispiratore, ha mostrato come l'architettura al suo meglio possa migliorare la vita delle persone». Risulta disturbante pensare che, per la Hyatt Foundation, il tipo di edilizia popolare sviluppato da Elemental sia "architettura al suo meglio". Quello che è interessante, dunque, è l'opportunità offerta dal premio di usare le argomentazioni di questa istituzione d'élite per produrre un confronto più serio sulla reale capacità dell'architettura di affrontare le crisi globali, mettendo in discussione l'idea di una "scorciatoia alla disuguaglianza" proposta da Aravena.

Le motivazioni del Pritzker sembrano sottolineare il potenziale di un'architettura rinnovata e il bisogno di un reale programma di attenzione sociale. Può una simile dichiarazione considerarsi in qualche modo rivoluzionaria? È difficile non essere d'accordo con una simile attenzione all'architettura, che ne richiama le multiple possibilità di azione al di fuori del puro formalismo e delle retoriche di esclusione e di elitismo.

Una volta preso in considerazione il fallimento globale delle ideologie, politiche e culture neoliberali nel migliorare la vita della società, non si può sottovalutare il ruolo dell'architettura in tale processo, soprattutto perché è proprio attraverso la produzione spaziale che il capitale si riproduce, ed è in nome dei profitti dell'industria delle costruzioni che l'architettura è passata a essere una condizione "elementale", invece

di un sistema di esplorazione capace di produrre "architettura al suo meglio". Il profitto, non la qualità, è l'obiettivo del neoliberalismo, ed è questa la ragione per cui la soluzione di edilizia popolare proposta da Aravena è semplicemente perfetta: mezza casa costruita con fondi pubblici per attivare cicli di accumulazione di capitale e aprire la strada a successive speculazioni immobiliari. Senza intaccare il sistema neoliberale cileno (duro come il deserto dell'Atacama), Aravena ha inventato un modo di produrre architettura sociale universalmente accettato e lodato, in quanto conforme alle regole del mercato.

Aravena e la ricerca delle nuove archistar

Alejandro Aravena è un architetto pragmatico, un uomo di realtà e azione, che si muove agilmente nelle acque neoliberali. Chi ha studiato architettura in Cile, e chi è a conoscenza del suo manifesto e del lavoro di Elemental (il suo *do-tank*), sa bene come la sua ideologia architettonica si basi su equazioni semplici e su azioni possibili con le limitate risorse a disposizione. In *Los Hechos de la Arquitectura*, il libro che Aravena ha scritto con Fernando Perez Oyarzún e José Quintanilla, il cui titolo ne riassume chiaramente l'attitudine pragmatica e materialista, il suo approccio all'architettura è evidente: analizzare, risolvere e costruire.

La sensazione che si prova, leggendo questo libro, è che l'architettura sia più una soluzione a un problema che un'espressione di un modo culturale e sociale di abitare lo spazio e le città, o una manifestazione culturale di un individuo e comunità, o un'esplorazione tecnologica.

Detto questo, è possibile che Aravena stia offrendo alla disciplina una fantastica continuazione delle istanze incorporate da Le Corbusier agli inizi del XX secolo, facendo coincidere un salto etico dell'architettura con la sua capacità di risolvere i problemi incontrati "al fronte". Come Le Corbusier e molti altri, Aravena risponde a una chiamata del suo tempo. Durante la crisi del dopoguerra, stava nascendo un *homo novus*, per cui un nuovo tipo di architettura si era reso necessario: l'architettura moderna rientrava perfettamente



all'interno di un progetto internazionale finalizzato alla realizzazione di alloggi adeguati a una nuova società. In un certo senso, lo scopo di Aravena è lo stesso: un mondo capitalista in fallimento richiede soluzioni urgenti per coloro che non possiedono capitale. L'edilizia popolare di Aravena diventa così un modo per inserire le fasce basse della popolazione nel sistema creditizio, offrendo accesso a mutui bancari promuovendo la piccola imprenditoria.

E così, l'edilizia popolare si trasforma in un modo per creare debito, e quindi riprodurre il sistema capitalistico. Il Pritzker di quest'anno ci permette dunque di riflettere sullo stadio della postmodernità in cui ci troviamo. È infatti possibile, seguendo i trend economici analizzati da Thomas Piketty, che la fase attuale assomigli al periodo che va dalla fine del XIX ai primi anni del XX secolo: non solo in termini di disuguaglianza economica, ma anche dal punto di vista di altre discipline come l'architettura. Si può dunque sostenere che l'architettura si sta omologando ai trend economici attuali, nel senso

che la produzione di disuguaglianza ne sta invadendo le pratiche. È dunque realistico ipotizzare che esistano oggi due tipi di architettura: una per i poveri e una per tutti gli altri, come del resto era ben chiaro nel Cile della fine del XIX secolo, dove la città per l'oligarchia era chiaramente distinta da quella per i poveri.

Il virile motto di Aravena — fare, agire, non perdere tempo e intelligenza — si confà perfettamente al suo attivismo (qui inteso nel senso di controllo dell'intero processo, dal progetto alla produzione) finalizzato a operare in favore dei "beni comuni", dell'"interesse pubblico" e dell'"impatto sociale", indipendentemente dall'ambiguità con cui tali obiettivi possono porsi in contesti differenti.

Tornando al premio, il fatto che Aravena «eserciti l'architettura come un abile sforzo in committenze private e progetti pubblici, e incarni la rinascita di un modello di architetto più attento al sociale» può risultare problematico per quegli architetti che sono realmente attenti

al sociale, e il cui lavoro è realmente impegnato, orientato all'azione e trasformativo e critico. Di quegli architetti che, mentre propongono soluzioni, ricerche e nuovi approcci, sono capaci di scendere alle radici di un problema, invece di fermarsi al sintomo. Chiamare Aravena "l'anti-archistar per eccellenza", come recentemente fatto da Eleonora Carraro, è quanto meno fuorviante.

Al contrario, i gesti, l'atteggiamento e l'estetica di Aravena sembrano piuttosto rappresentare una nuova frontiera dell'"archistarism" (altro neologismo): ovvero l'adozione di un programma sociale normalizzato e addomesticato dal discorso neoliberale attraverso l'abbandono e la neutralizzazione di qualsiasi critica radicale. Il cambio proveniente da una vera critica radicale, che richiede non solo di superare l'esperienza vissuta dell'alienazione, dell'oggettificazione e dell'odio verso se stessi, ma anche i sistemi oppressivi che producono tali esperienze, viene così impacchettato per essere prontamente consumato in mostre e cerimonie.

Ci saremmo sentiti più a nostro agio se Aravena avesse ricevuto il Pritzker *per la sua capacità di convincere tutti che offrire mezza casa alle classi meno abbienti sia un'idea democratica, o per la sua capacità di dimostrare che anche l'edilizia popolare può essere un business, o piuttosto per i suoi fantastici edifici realizzati per l'Universidad Católica*. Non fraintendeteci. Va bene che Aravena abbia vinto il premio ed è importante che l'architettura adesso faccia più attenzione alle reali sfide e responsabilità legate alla realizzazione degli spazi in cui viviamo. Ma questa situazione non è priva di contraddizioni.

Dov'è l'altra metà della casa?

In Argentina, durante un'intervista, Aravena ha ammesso di avvicinarsi all'architettura come a un'attività lucrativa. Il che non è un problema per se, ma è sicuramente uno schiaffo in faccia a tutti quegli architetti che lavorano con le comunità, con le marginalità, con le agenzie umanitarie o semplicemente nei loro quartieri, offrendo la propria esperienza a titolo gratuito.

Emergono dunque alcune questioni. Come può un architetto "impegnato" pensare al profitto prima ancora che alle persone? Come si possono conciliare la qualità della vita e della costruzione in un'opera architettonica? Come si può operare eticamente ed essere allo stesso tempo complici del sistema che produce le disuguaglianze che ci si propone di risolvere? Come può Elemental essere realmente devoto alla causa del sociale, dato che appartiene ad Angelini, una compagnia proprietaria di società criticabili quali Empresas Coper e Forestal Arauco?

In *Less is Enough* Aureli suggerisce quello che dovrebbe essere il comportamento corretto di un architetto contemporaneo: sebbene architetti e designer si preoccupino di avere un programma sociale, «essi raramente — si lamenta Aureli — si occupano della propria esistenza, che è ciò che realmente costituisce la principale fonte del loro lavoro». Farebbero meglio, e sarebbero più efficacemente politici, a pensare alle proprie vite come a progetti formali, piuttosto che perdere tempo con un'architettura delle buone intenzioni.

Ciò che qui non si discute è la capacità di Aravena di produrre della buona architettura. Da questo punto di vista, potremmo menzionare il Centro Anacleto Angelini a San Joaquin e la Facoltà di Medicina dell'Universidad Católica, entrambi progetti degni di merito, per cui Aravena dovrebbe essere lodato, le cui caratteristiche sono state ampiamente documentate nei mezzi di comunicazione specializzati. Nonostante ciò, l'etichetta "sociale" affibbiata alla sua architettura, e il suo particolare approccio al problema dell'edilizia popolare, necessitano una discussione urgente.

La contraddizione comincia con il concetto. In primo luogo, l'idea di offrire "mezza casa" a comunità poco abbienti risulta in un certo modo insultante, nella misura in cui implica che il progetto finito dipenderà dalla capacità (imprenditoriale) degli abitanti di trovare i fondi per costruire la metà mancante. Dov'è l'architetto, e dov'è l'architettura, nell'altra metà della casa? Ciò che si vede oggi, tredici anni dopo



il completamento del progetto Quinta Monroy, sono tecniche costruttive economiche applicate a quello che alla fine risulta essere un costoso rifugio. Adattamento, auto costruzione e innovazione sociale sono certamente temi importanti, ma affrontarli evitando di costruire mezza casa può facilmente portare all'estetizzazione della povertà e a successivi processi di marginalizzazione.

Jeremy Till riflette in maniera acuta sulle intricate tensioni che si sviluppano tra i concetti di “scarsità” e “austerità”, notando come «l'ideologia politica dell'austerità è contrastata dalla reale condizione della scarsità. [...] Sebbene l'austerità e la scarsità siano inevitabilmente interrelate — il regime di austerità produce scarsità reali — le due condizioni sono differenti. L'austerità è un prodotto delle ideologie neoliberali, mentre la scarsità è una condizione superiore che, allo stesso tempo, guida e minaccia tali ideologie. La scarsità è il motore del capitalismo: la scarsità di risorse regola il mercato; l'eccedenza diminuisce il desiderio e la concorrenza».

In condizioni di austerità, scrive Till, «siamo costretti a fare le stesse cose, ma con meno risorse e, contraddicendo Mies, meno è realmente meno». La scarsità, al contrario, ci mette in una posizione differente: reale o costruita che sia, infatti, essa ci può ispirare ad allargare il campo della pratica architettonica e operare in maniera più creativa con ciò che abbiamo a disposizione. Dovremmo dunque chiederci: la mezza-casa di Aravena è prodotta da una condizione di austerità o scarsità?

Non ci confondiamo: la soluzione proposta da Elemental è tanto lungi dal porre in discussione la disciplina architettonica quanto lo è dal rappresentare un'innovazione nella storia dell'edilizia popolare. Sembrerebbe che la semplicità e la sintesi dell'idea di Aravena abbiano ovviato il fatto che esempi precedenti di edilizia popolare, e non solo in Cile, abbiano offerto condizioni di vita dignitose ai loro abitanti. Se la scarsità è costruita, e se la mancanza di case economiche in Cile è un vero problema, come può l'offrire meno — metà, per la precisione

— spazio abitativo sembrare un'idea straordinaria? Soprattutto se consideriamo che quarant'anni fa, pur con un PNL di un decimo dell'attuale, l'edilizia popolare cilena era paragonabile a quella europea. Mentre oggi, i progetti di Elemental obbligano comunità poco abbienti a vivere all'interno di edifici architettonicamente deboli e progettati a metà.

Bisogna poi rammentare che la supposta autonomia dell'idea di produrre architettura evolutiva è in realtà indebitata alle esperienze di quanti, negli anni Sessanta, sottolinearono il livello di libertà e il valore emancipatorio dei processi di auto organizzazione e autocostruzione. In particolare, John Turner (1972) ha documentato l'efficacia delle pratiche di auto organizzazione nelle *barriadas* periurbane di Lima, e l'ampia gamma di tattiche e innovazioni che possono essere apprese dalle classi urbane più povere. Già allora, l'informalità e la povertà cominciarono a essere viste come una risorsa da cui imparare, piuttosto che come un problema da risolvere.

Nel 2004, gli urbanisti cileni Ana Sugranyens e Alfredo Rodriguez denunciavano i problemi generati dall'edilizia popolare, dato che *Los con techo* (quelli con case) venivano sistematicamente esclusi dal tessuto urbano. Dalla fine della dittatura nel 1990, lo Stato cileno ha optato per un approccio veloce e quantitativo al problema della mancanza di spazi abitativi per le comunità povere, facendo così costruire edifici di bassa qualità, privi di standard urbani e di qualsiasi preoccupazione per la produzione sociale dei loro spazi. Si è sacrificata la qualità in favore della quantità; lo stato di emergenza ha distrutto la buona città. Come conseguenza, la ghettizzazione è diventata la norma, ed è difficile sostenere che i progetti di Elemental sfidino tali logiche perverse, al di là di una riduzione di scala del problema.

Aravena è un bravissimo architetto, e sceglierlo per il Premio Pritzker può persino interpretarsi come un riconoscimento pubblico della notevole traiettoria di molti grandi architetti cileni, quali Emilio Duhart, Juan Martinez, Juan Borchers, Alberto Cruz, Borja Huidobro,

Mathias Klotz o Smijlan Radic. Nonostante ciò, premiare i suoi progetti di edilizia popolare può generare un precedente pericoloso.

Un approccio utilitaristico all'architettura sociale per fini neoliberali

Quello che ha fatto Aravena è a) convincere gli abitanti dei suoi edifici che l'accumulazione di capitale è più importante della dignità e della qualità spaziale, e b) ridurre l'architettura a un kit di tecniche costruttive appena organizzate in un lotto. Ed è proprio questa la contraddizione più preoccupante dello schema di Elemental, dato che assomiglia più a una proposta dell'economista peruviano Hernando de Soto che a un progetto meritevole del più alto riconoscimento architettonico. Aravena ha compreso le regole del neoliberalismo da un punto di vista economico, e ha permesso che queste colonizzassero i suoi progetti e la sua pratica sociale. Come in altre sfere della società, un'interpretazione crematistica dell'attività umana prevale sulle altre, e con la scusa dell'essere realista, l'architettura si degrada come disciplina mentre perde rilevanza.

Certamente, prima ancora che le specifiche soluzioni spaziali di Aravena, il problema riguarda il sistema nel suo insieme. Quello che l'architetto cileno ha fatto è senza dubbio innovativo, se considerato all'interno della minuscola cornice delle politiche pubbliche neoliberali, ma in quanto a dignità è scarso, mediocre e lamentevole. La sua proposta conduce le persone a credere che ciò che è dato è più che sufficiente, e l'assegnazione del Pritzker può essere letta come un tentativo pericoloso (e poderoso) di consolidare questo tipo di approccio. Perché dare alla gente più povera mezza casa invece di una appropriata? Perché in Paesi come il Cile le politiche di edilizia popolare sono peggiori che negli anni Sessanta?

Può sembrare che avere buone intenzioni sia importante. Ma il problema è che porre l'attenzione sulla risoluzione dei problemi e sul pragmatismo progettuale finisce con il sostituire le necessarie considerazioni su come, con quale obiettivo e in che specifico sistema di relazioni di potere si costituisca un problema dato. Perché ci sono



persone che hanno uno stipendio mensile di 300\$? Perché lo Stato non offre case economiche? Quali sono le condizioni di locazione? Quindi, come Rittel e Webber hanno notoriamente sostenuto: «la formulazione del problema perverso è il problema». Questo ci obbliga a considerare il modo in cui i problemi sono definiti, piuttosto che il modo in cui sono risolti. Seguendo Rittel e Webber, possiamo dunque chiederci: perché dovrebbe un architetto accomodare la propria architettura a un programma pubblico di edilizia popolare carente, invece di richiedere un cambio politico che aumenti la possibilità di sviluppare una vera, buona architettura per i più poveri? Come architetti, dovremmo lasciar perdere le soluzioni *sufficientemente* buone e riunire le nostre forze per sviluppare proposte *realmente* buone per l'architettura del XXI secolo.

Questa sfida recupera alcune delle cose affermate in merito all'assegnazione del Pritzker da Patrick Schumacher, secondo cui «non ci sarebbe da obiettare sulla scelta di quest'anno se questa

rassicurante convalidazione delle preoccupazioni umanitarie non facesse parte di una più ampia tendenza dell'architettura contemporanea che, a mio modo di vedere, denuncia una confusione problematica, falsa coscienza, mancanza di confidenza, vitalità e coraggio rispetto allo specifico contributo che la disciplina può offrire al mondo». Probabilmente Schumacher non è la persona più adatta a discutere di edilizia popolare o di qualsiasi vertenza morale sollevata dal Pritzker, ma condividiamo la sua denuncia della mancanza di confidenza, da parte degli architetti, nella loro capacità di articolare la complessità e così collaborare alla produzione di grandi spazi per tutti: non mezze-case, ma esempi fantastici di architettura, senza suffissi o condizioni sociali. E per far ciò, gli architetti devono organizzarsi e lottare per il loro diritto a non esser richiesti di progettare “buone mezze-case per le comunità povere”, ma semplicemente buone case! E poi, buone case che possano diventare eccellenti esempi per la storia dell'architettura. Fintanto che è schiava del capitale e dell'ideologia neoliberale, l'architettura

non può andare molto oltre di quanto Aravena ha già fatto. È quello il limite della dignità per l'edilizia popolare sotto il dominio neoliberale, che abbiamo la necessità di rompere per il bene dell'architettura, dei suoi abitanti e della nostra fiducia come professionisti. Ed è per questo che il lavoro di Aravena sembra indicare più il cammino agli archistar che vogliono diventare "social", che alle persone che vogliono avere accesso a buona architettura. L'attuale stato di Quinta Monroy esemplifica il fallimento del modello della "mezza-casa" come modo di produzione architettonica. Invece di introdurre una rivoluzione, Elemental ha adattato gli strumenti del neoliberalismo a progetti sociali finanziati da fondi pubblici: sostenere che Aravena è un architetto rivoluzionario è, dunque, una pugnalata nel cuore degli architetti realmente rivoluzionari che, invece di adattarla alla realtà esistente, hanno sfidato e trasformato la disciplina.

Tra l'altro, lo schema della casa evolutiva è stato sviluppato per la prima volta da Edwin Haramoto nel 1987, e poi sperimentato da Fernando Castillo Velasco nel 1992 per il progetto Comunidad Andaluca nel centro di Santiago, con risultati di gran lunga migliori a quelli di Quinta Monroy.

Forse il contributo più significativo di questo Pritzker è l'aver portato la discussione sull'architettura sociale a una scala disciplinare più ampia. Ma allora, perché mai l'architettura per i poveri dovrebbe essere diversa da quella per i ricchi? Sono forse differenti tipi di uomo, quelli che vivono in una e nell'altra casa? Perché uno Stato dovrebbe generare un differenziale spaziale in base al potere acquisitivo?

E ora... *reporting from the front*

La diffusione di pratiche architettoniche sociali, insieme a una nuova attenzione/cura per l'ambiente, lo spazio pubblico e il bene comune, rappresentano senza dubbio una notevole assunzione di responsabilità per problemi seri, ma sono anche un comodo sistema per proteggersi dalle critiche agli attuali modelli di sfruttamento. Comunque sia, non appena tali attitudini, gesti e "posizioni

politiche" (come le chiamava Giancarlo de Carlo) saranno esposte alle Corderie, perderanno la loro efficacia politica e si trasformeranno in preoccupazioni architettoniche autonome, con la loro enfasi sullo spazio, sulla forma e sulla geometria. L'inclusione di un formalismo socialmente orientato, messo in mostra alla Biennale per il consumo da parte di un pubblico socialmente consapevole, è un processo rischioso, che segnala l'attuale perdita di attitudine critica e la costruzione di una nuova alleanza con il programma corporativo e manageriale del liberalismo.

La teoria e la prassi di Aravena costituiscono semplicemente un nuovo progetto sociale dell'architettura, in qualche modo legato alle diverse forme di pratiche architettoniche socialmente rilevanti elencate da Bryan Bell e Katie Wakefor in *Expanding Architecture: Design as Activism*, nel quale l'attivismo progettuale è definito come una combinazione di responsabilità sociale e pragmatismo di mercato, portato avanti nell'interesse del bene comune e, allo stesso tempo, delle tasche del progettista. L'attivista di professione usa le proprie capacità ed esperienza per riconoscere i problemi di una comunità e poi inventare sistemi innovativi per risolverli. Una simile interpretazione del "sociale" ha tanto a che fare con la creazione di nuovi mercati, eticamente sovraccarichi, per servizi professionali, quanto con la responsabilità sociale, in una specie di narrativa continua secondo cui una lunga storia di sconnessione professionale non ha permesso a un gran numero di clienti potenziali di riconoscere i cambiamenti positivi che un "buon progetto" apporterebbe alla loro vita. Vi ricorda qualcosa?

Invece di rappresentare l'anti-archistar, il programma di Aravena separa l'architettura dal pensiero radicale, materializzandosi in un'autonomia formalista che riduce la missione dell'architettura e del design all'accettazione critica dello status quo, mascherato da intenzioni sociali. Esso diventa così un dispositivo di legittimazione della produzione spaziale e architettonica neoliberale: escludendo i problemi legati alla politica, alla società e all'economia dall'ambito



© OnArchitecture, Felipe De Ferrari & Diego Grass

progettuale; riducendo le ambizioni e il potere critico attraverso uno spostamento dell'attenzione sul pragmatismo e il bisogno di agire; e sacrificando la teoria per l'azione in quello che Eric Swyngedouw definisce «un nuovo cinismo che ha abbandonato qualsiasi tentativo di sviluppare una pratica socialmente responsabile».

Libero Andreotti, autore di *Can Architecture be an Emancipatory Project? Dialogues on Architecture and the Left* (recente e stimolante

libro dedicato alle politiche dell'architettura), sostiene che «la caduta in disgrazia della teoria, per quanto giustificata, non deve portare al cinico rifiuto di qualsiasi forma di teorizzazione. Non abbiamo bisogno di ridurre, ma di aumentare e migliorare la teoria, e questo può essere fatto solo attraverso un lungo sforzo di lavoro teorico». Secondo Andreotti «ciò di cui l'architettura ha più bisogno oggi [...] sono azioni eticamente coraggiose sviluppate a partire dal riconoscimento dell'inevitabile implicazione degli architetti nei processi sociali,

politici ed economici, rispetto ai quali è sempre possibile porsi con un margine di autonomia e, quando necessario, opporsi».

Crediamo che, affinché l'architettura possa offrire un reale contributo alle comunità meno abbienti, l'idea di "popolare" debba prima di tutto essere eliminata dal problema dell'edilizia residenziale. Luis Triveño ha definito Aravena «l'archistar dei poveri», sottolineando la sua capacità di sviluppare «soluzioni creative, rapide, economiche e scalabili alla crisi abitativa globale». Sarebbe forse più corretto dire che Aravena è l'archistar che ha imparato come ottenere un profitto svolgendo un lavoro serio per le comunità meno abbienti.

Criticare i progetti di Aravena è difficile e sicuramente problematico. L'attenzione ai problemi reali, alla realtà delle comunità più povere, e alle sfide che la disciplina e la pratica architettonica sono costrette ad affrontare per migliorare le condizioni della vita quotidiana della popolazione mondiale — sono tutte benvenute. Ma una teoria realmente radicale, e una prassi realmente critica devono essere sempre vigili e contrastare la neutralizzazione dei messaggi politici in merito a giustizia, spazio e urbanizzazione. È necessario muoversi criticamente ed esigere un progetto politico emancipatore per un'architettura non più tecnocratica, biopolitica e arrogante. Un progetto capace di mettere nuovamente in atto, dopo tanti anni, una critica del capitalismo contemporaneo e del suo modo di produrre spazio urbano, senza cadere nel tranello di pratiche discorsive apparentemente radicali, ma in realtà chiaramente invischiata nella disciplina e costruite ad hoc per il beneficio di un manipolo di esperti.

Forse non abbiamo bisogno di un'architettura operativa ma di una *non operante*: una che, similmente alla plastica politica di Eyal Weizman, sia in grado di mobilitare un differenziale di intelligenza architettonica esplorando gli «abissi delle peggiori possibilità architettoniche». Tale pratica non operante non coincide con quella, descritta da Justin McGuirk, dell'«architetto attivista [...] che crea le condizioni in cui è possibile fare la differenza ed [...] espandere la propria prassi», o

con quella dell'«architetto ribelle», che Erik Swyngedouw definisce come l'unico cui è concesso di rivendicare un ruolo emancipatore e un'effettiva capacità di azione nella co-animazione di eventi politici. Ancora una volta, l'architettura non è presente in questi discorsi.

Un'*architettura inoperativa* sarà tale se saprà disattivare la propria funzione comunicativa e informativa, in modo da aprirsi a nuovi usi e possibilità. Un'architettura nuovamente politica non ha a che fare con la mobilitazione o l'organizzazione della società civile e delle sue aggregazioni — non solo, almeno —, ma con un discorso antiegemonico che non è né ribelle né populista, bensì una chiamata a una nuova autonomia. Un modo *destituente* di pensare e praticare l'architettura e l'urbanistica: un tentativo di sviluppare un *ethos* sovversivo rispetto all'ontologia dominante dell'azione o della prassi pervasa dall'ego arrogante di chi esercita il potere creativo di produrre e controllare le realtà spaziali¹. Forse non è un fronte da cui riportare. Ma questa è un'altra storia.

1.

Boano, C., *The Ethics of a Potential Urbanism. Critical encounters between Giorgio Agamben and architecture*, London: Taylor and Francis, di prossima pubblicazione, 2017.

Riferimenti

Aureli, P.V., *The possibility of an absolute architecture*, MIT press, 2011.

Aureli, P.V., *Less is Enough. On Architecture and Asceticism*, Strelka Press, 2014.

De Soto, H., Ghersi, E., & Ghibellini, M., *El otro sendero*, 1987.

Eliash, H., *Fernando Castillo Velasco y el rol público del arquitecto*, in "De Arquitectura" (28), 2015, p. 47.

Galetovic, A., & Jordán, P., *Santiago:¿ Dónde estamos?,¿ Hacia donde vamos?*, in "Estudios públicos" (101), 2006, pp. 87-146.

Iacobelli, A., *Elemental: manual de vivienda incremental y diseño participativo*, Hatje Cantz, 2012.

Lahiji, N., *Political subjectivation and the architectural dispositive*, in Lahiji, N. (ed.), *Architecture against the post-political. Essays in reclaiming the critical project*. Routledge: London, 2013.

Lahiji, N., *Architecture Against the Post-political: Essays in Reclaiming the Critical Project*, Routledge, 2014.

McGuirk, J., *Radical cities: Across Latin America in search of a new architecture*, Verso Books, 2014.

Oyarzun, F. P., Sato, A., Mori, A. A., & Chala, J. Q., *Los hechos de la arquitectura (Vol. 1)*, Ediciones Arq de la Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Catolica de Chile, 1999.

Piketty, T., *Capital in the twenty-first century*, Harvard University Press, 2014.

Rittel, H. W., & Webber, M. M., *Dilemmas in a general theory of planning*, in "Policy sciences", 4(2), 1973, pp. 155-169.

Rodríguez, A., & Sugranyes, A., *Los con techo. Un desafío para la política de vivienda social*, Santiago: Ediciones SUR, 2005.

Swyngedouw, E., *Insurgent architects, radical cities, and the promise of the political. The Post-Political and its Discontents*, 2014, pp. 169-188.

Weizman, E., *Political plastic* (interview), in "Collapse: Philosophical research and development", VI, 2010.

Da Siti Web

Basulto, D., *AD Interviews: Alejandro Aravena*, ArchDaily, 2008. <http://www.archdaily.com/9942/ad-interviews-alejandro-aravena> [Consultato 14 Mar. 2016].

Burgos, M., *La carrera artística y experiencia del arquitecto Alejandro Aravena*, YouTube, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=5hGgY28fDRQ> [Consultato 14 Mar. 2016].

Carrano, E., *Alejandro Aravena, l'anti-archistar per eccellenza è un esempio da seguire*, Il Fatto Quotidiano, 2016. <http://www.ilfattoquotidiano.it/2016/03/02/alejandro-aravena-lanti-archistar-per-eccellenza-e-un-esempio-da-seguire/2508358/> [Consultato 14 Mar. 2016].

Erbani, F., *Alejandro Aravena: "La arquitectura puede derrotar la desigualdad"*, Clarin.com, 2016. http://arq.clarin.com/arquitectura/Alejandro-Aravena-arquitectura-derrotar-desigualdad_0_1529247333.html [Consultato 14 Mar. 2016].

Gallanti, F., *Elemental, Aravena!*, Domus, 2016. <http://www.domusweb.it/en/architecture/2005/11/15/elemental-aravena-.html> [Consultato 14 Mar. 2016].

Hyatt, F., *Announcement: Alejandro Aravena | The Pritzker Architecture Prize*, Pritzkerprize.com, 2016. <http://www.pritzkerprize.com/2016/announcement> [Consultato 14 Mar. 2016].

Massad, F., *La viga en el ojo*, Abcblogs.abc.es, 2016. <http://abcblogs.abc.es/fredy-massad/> [Consultato 14 Mar. 2016].

Pulgar, C., *Terremotos, la politica de viviendas y reconstrucción en el Chile neoliberal - Claudio Pulgar Pinaud*, YouTube, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=cBk2F6i0X7I> [Consultato 14 Mar. 2016].

Schumacher, P., *Patrik vs. Pritzker: Schumacher Reignites the Debate Over Political Correctness in Architecture*, Architizer, 2016. <http://architizer.com/blog/patrik-vs-pritzker/> [Consultato 14 Mar. 2016].

Till, J., *Scarcity contra Austerity*, Places Journal, 2012. <https://placesjournal.org/article/scarcity-contra-austerity/> [Consultato 14 Mar. 2016].

Triveno, L., *The "starchitect" of the poor: the keys to Alejandro Aravena's work*, Sustainable Cities, 2016. http://blogs.worldbank.org/sustainablecities/starchitect-poor-keys-alejandro-aravenas-work?CID=ECR_LI_worldbank_EN_EXT [Consultato 14 Mar. 2016].

Winston, A., *Architects "are never taught the right thing", says Alejandro Aravena*, Dezeen, 2016. <http://www.dezeen.com/2016/01/13/alejandro-aravena-interview-pritzker-prize-laureate-2016-social-incremental-housing-chilean-architect/> [Consultato 14 Mar. 2016].

Zabalbeascoa, A., *Alejandro Aravena: cómo exigirle a la arquitectura*, Del tirador a la ciudad, 2016. <http://blogs.elpais.com/del-tirador-a-la-ciudad/2016/01/alejandro-aravena-como-exigirle-a-la-arquitectura.html> [Consultato 14 Mar. 2016].



La ricchezza della scarsità

Davide Tommaso Ferrando

New York City, USA. Uno stormo di travi d'acciaio e lastre di vetro è avvistato all'alba mentre attraversa volando le strade di Manhattan, diretto verso un vuoto urbano affacciato sull'Hudson, dove magicamente si assemblano a mezz'aria dando forma a un denso complesso di torri luccicanti. Una fantasia ben poco elegante per la città dell'11 settembre, questa è in effetti la sequenza di un video promozionale¹ recentemente prodotto per Hudson Yards: “la più grande operazione privata di *real estate* nella storia degli Stati Uniti”², attualmente in costruzione con progetti — tra gli altri — di SOM, Diller Scofidio + Renfro e Heatherwick Studios.

Adottata in un gran numero di operazioni immobiliari in giro per il mondo, l'animazione della costruzione che si costruisce da sola è uno strumento retorico finalizzato a uno scopo ben preciso, ovvero la mercificazione dell'architettura attraverso la sua spettacolarizzazione: un'astuta strategia di mercato che, insieme ad altre simili tattiche di seduzione, offre uno sguardo significativo sui livelli di mistificazione cui la produzione e la comunicazione architettonica sono attualmente soggette, sotto le crescenti pressioni del *real estate*. Pressioni così persistenti e ubiqua da essere ormai ampiamente accettate, al punto da legittimare la supposizione che la speculazione immobiliare si trovi al centro dell'architettura stessa. Supposizione che, in realtà, non è sempre vera.

Unquillo (Córdoba), Argentina. Un gruppo di architetti (Solanito Benitez, Solano Benitez, Gloria Cabral, María Rovea e Ricardo Sargiotti)

sparano un getto d'acqua pressurizzata contro un muro a zig zag di mattoni che, a un certo punto, spariscono, lasciando la nuda griglia del legante come unica traccia della struttura precedente: un muro in mattoni senza mattoni, una griglia di cemento trasparente... come hanno fatto?

Una piccola installazione commissionata per l'esposizione d'arte MUVA (Aprile – Maggio 2014), il “muro di mattoni con la sua assenza finale” (*el muro de ladrillos con su ausencia final*) presenta molti degli elementi che caratterizzano il lavoro di Gabinete de Arquitectura (GabDeArq), studio fondato ad Asunción nel 1987 da Solano Benitez, che oggi dirige insieme alla sua compagna Gloria Cabral e a suo figlio Solanito. Il progetto è infatti realizzato con materiali locali, economici e di facile reperimento (terra e cemento); tali materiali sono adoperati in maniera razionale seppur sperimentale (i mattoni “spariscono” perché sono fatti di terra cruda — materiale facilmente disintegrabile con l'acqua — mentre il legante cementizio resiste al getto); il loro uso è ottimizzato (una volta dissolta, la terra dei mattoni torna a far parte del suolo da cui è stata estratta, restando a disposizione per successivi usi); il loro comportamento strutturale è innovato (la griglia cementizia funziona come un insolito sistema costruttivo); la configurazione formale risultante è inattesa (un muro di buchi) ed esprime una condizione poetica (la celebrazione dell'idea di “assenza”) attraverso la propria presenza fisica.

Geograficamente e ideologicamente lontano dal mondo del mercato globale delle “archistar”, che Solano & Co. seguono con malcelata ironia, il lavoro di GabDeArq è profondamente radicato nelle condizioni ambientali, economiche e tecnologiche del Paraguay: condizioni che definiscono i limiti entro i quali lo studio sta sviluppando una ricerca architettonica di grande interesse e rilievo per la contemporaneità.

Osservati da una prospettiva storica, si potrebbe affermare che i progetti di GabDeArq rientrano nella categoria framptoniana del Regionalismo Critico, la cui strategia fondamentale è «mediare l'impatto



della civiltà universale con alcuni elementi derivati indirettamente dalle caratteristiche di un luogo particolare [traendo ispirazione] dal lipo e dalla qualità della luce di un luogo, dalla tettonica specifica o dalla topografia di un luogo designato”³. In effetti, tutte queste condizioni caratterizzano l'architettura di GabDeArq, sebbene sia importante sottolineare come il modo in cui lo studio paraguayano «media la civiltà universale con la cultura locale» non sia il prodotto di un posizionamento di *arrière-garde* (uno che, in parole di Frampton, si distanzia criticamente dagli svantaggi di entrambi i poli), ma piuttosto il risultato dell'«uso ottimale della tecnica universale [disponibile]» fatto dagli architetti in un contesto definito intrinsecamente da una condizione di scarsità. Cercherò di spiegarmi.

Uno dei tratti più riconoscibili dell'architettura di GabDeArq è l'uso del mattone come principale materiale costruttivo. Lungi dal costituire una scelta ideologica volta a stabilire un dialogo con la tradizione locale (in Paraguay, le costruzioni in muratura si sono diffuse a partire



dal sedicesimo secolo, ovvero da quando le imbarcazioni commerciali dirette in Inghilterra cominciarono a lasciare a terra cumuli di mattoni usati come zavorra durante il viaggio di ritorno), è piuttosto l'ampia ed economica disponibilità di tale materiale, ciò che spiega il suo uso sistematico in progetti che, nelle parole degli stessi architetti, mirano sostanzialmente a «far fare ai mattoni ciò che non sapevamo fossero in grado fare».

Quest'ultima frase è molto importante, dato che illustra l'approccio fondamentalmente sperimentale di GabDeArq, il cui lavoro si basa su processi di prova ed errore finalizzati a spingere i mattoni fino ai loro limiti strutturali, secondo l'idea che «l'unica relazione che abbiamo con la materia è la possibilità di immaginarne una condizione differente», come dice Benitez, aggiungendo che «un'architettura che non è sperimentale, è inutile». Il fatto è che Benitez non è interessato ai mattoni in quanto tali, ma piuttosto nella possibilità di esprimere l'intelligenza umana attraverso il loro uso sperimentale. Come affer-

ma, citando una battuta di Paulo Mendes da Rocha su una nota frase di Louis Kahn, «il mattone non vuole nulla, il mattone è stupido! È l'azione dell'uomo ciò che può trasformare la materia in monumento» (*el ladrillo no desea nada, es tonto! Es la acción del hombre la que puede transformar la materia en monumento*).

L'intelligenza, come sostiene Benitez, non è soltanto l'unica condizione che condividiamo tutti: è anche ciò che ci permette di superare i limiti materiali e culturali che definiscono il modo in cui comprendiamo — e di conseguenza trasformiamo — la realtà. Ricorrendo all'immaginazione come strumento, l'intelligenza è infatti in grado di porre in questione gli stessi limiti dei problemi con i quali ci confrontiamo, trasformando quanto sarebbe tradizionalmente inteso come un limite — un budget ridotto, una fornitura di materiali con scarse proprietà meccaniche, la disponibilità di tecnologie rudimentali, etc. — in uno spazio di opportunità per l'innovazione. È in questo senso che, quando fa riferimento alla ricerca svolta da GabDeArq, Benitez ammette di essere interessato nella costruzione di «una condizione umana superatrice» (*una condición humana superadora*), piuttosto che nella costruzione di edifici in mattoni e cemento, legando la dimensione etica del proprio lavoro alla capacità di offrire prove esemplari di ciò che l'intelligenza, quando è applicata in termini architettonici, può fare.

In effetti, non c'è opera di GabDeArq che non dimostri tale tensione verso una condizione di superamento. Nel progetto per il proprio studio, dato il ridottissimo budget a disposizione, gli architetti dovevano trovare il modo di costruire un edificio di 100 metri quadrati allo stesso costo di uno di 15, cosa che fecero riducendo il numero di mattoni da acquistare, grazie a un'ottimizzazione del sistema strutturale (le cornici delle due *fenêtres en bande*, per esempio, lavorano come travi, permettendo così ai muri perimetrali di essere più sottili ma allo stesso tempo più rigidi) e ricorrendo a materiali di recupero e auto-prefabbricati. Nel progetto per il Centro di Riabilitazione Teletón, tra altri esperimenti, hanno messo a punto un sistema strutturale ba-



sato su moduli triangolari in mattoni, che potevano essere facilmente prefabbricati *in situ* e poi montati con l'aiuto di una cassetta lignea, ottenendo come risultato la meravigliosa volta reticolare sotto cui passa il percorso che va dall'ingresso del lotto all'edificio principale del complesso. Nel progetto per la casa della madre di Benitez, i mattoni usati per il solaio in laterocemento del salone sono stati posati diagonalmente, così da aumentarne la proiezione verticale di 1,5 centimetri e dunque migliorandone, seppur lievemente, il comportamento strutturale.

Una delle ragioni del suo successo, il lavoro di GabDeArq esprime un modo di concepire l'architettura che è realmente Moderno, nel senso più puro del termine. Immune ai dubbi che hanno dato forma all'architettura della seconda metà del XX secolo, nonché alle facili seduzioni dell'attuale società dello spettacolo e della finanza, esso mostra gli straordinari risultati che la fiducia nella ragion poetica e nel progresso possono ancora produrre. E sebbene sia possibile che la condizione di scarsità in cui GabDeArq è costretto a muoversi quotidianamente abbia parte del merito, offrendo non solo ragioni per un miglioramento continuo ma anche protezione dalle dinamiche dello *star system* (chissà ancora per quanto?), non possiamo che augurarci in futuro di incontrare ancora più architetti in grado di celebrare la civiltà in maniera così potente.

1.

<https://www.youtube.com/watch?v=jYKGW7nJmp4>

2.

<http://www.hudsonyardsnewyork.com/the-story>

3.

Kenneth Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle 1987, pp. 16-30.

Diller Scofidio + Renfro & Field Operations p.92
High Line

AA.VV. p.102
Metropolitana di Napoli

Herzog & De Meuron
Parrish Art Museum

MVRDV p.112
Glass Farm

OMA
Netherlands Dans Theatre

Foster & Partners
Apple Campus II

Joseph Grima & Sarah Herda p.124
The State of the Art of Architecture

Bryony Roberts
We Know How to Order

Aristide Antonas p.132
Protocolli Urbani



HIGH.Lighting

Jason Hilgefort / Land+Civilization Compositions

Senza dubbio, la High Line è uno dei progetti più rappresentativi di questo secolo. Ma, più interessante della proposta stessa, è come essa ha messo in relazione il progetto (di architettura, di paesaggio, di urbanistica, etc.) con le numerose “forze esterne” che lo condizionano. Mentre in precedenza i progettisti erano più orientati ad operare all’interno di un proprio autonomo contesto, oggi siamo tutti più consapevoli dei complessi e stratificati rapporti che intercorrono tra una miriade di attori che contribuiscono allo sviluppo urbano. La High Line è indicativa dei diversi modi con cui i progettisti devono oggi posizionarsi all’interno delle forze in gioco per operare in modo più consapevole.

In salita

C’è chiaramente una lunga storia del sito che include la costruzione della linea ferroviaria, la sua disattivazione, e il suo impatto sul quartiere circostante. Ma cerchiamo di riprendere la storia dagli anni ‘90, con la formazione di *The Friends of the High Line* guidati da Joshua David e Robert Hammond. Questo gruppo ha combattuto sia la municipalità sia gli interessi privati che volevano demolirla e speculare immobilariamente sull’area. E sono stati LORO quelli che hanno portato avanti l’idea di usare l’High Line come uno spazio pubblico sopraelevato. Gli architetti possono parlare all’infinito dello schema di Field Operations e Diller Scofidio + Renfro¹, ma, in realtà, il progetto è così importante? Guardando a ritroso gli altri finalisti del concorso, viene voglia di chiedersi se un altro vincitore avrebbe avuto la possibilità di influire sulla qualità finale dello spazio. Dubito fortemente di

si. Si può facilmente sostenere che il maggiore impatto di un “creativo” sul progetto è avvenuto quando il fotografo Joel Sternfeld è stato incaricato di fotografare la High Line e ha condiviso questo tesoro nascosto con un più vasto pubblico.

Quindi, uno dei progetti più rappresentativi del ventunesimo secolo è stato ideato da un paio di residenti del quartiere. L'effetto a catena di ciò ha influito sul mondo professionale degli architetti. Legittimazione, impegno sociale, etc. sono parole d'ordine comuni nella prassi oggi. I cittadini stessi sono più consapevoli della loro influenza e ruolo potenziale nel creare la propria città. Tutti i progettisti hanno reagito a questa condizione e molti interpellano direttamente le comunità per avere lavoro, non più il settore pubblico o privato. Naturalmente, ci sono molti altri esempi di iniziative partite dal basso; ma c'è forse stato qualcos'altro di più indicativo del potere della gente e del suo impatto sulla nostra professione?

Hi.Impact

Non si può parlare di influenza della High Line, senza legarla al tanto discusso “Effetto Bilbao”. Il Guggenheim ha posto una piccola e sconosciuta città spagnola sulla lista delle cose che un turista globale deve assolutamente visitare; mentre la High Line ha “semplicemente” influenzato la trasformazione di una vecchia area industriale in una delle città più conosciute e turisticizzate del mondo (ne parleremo di più in seguito). Eppure, la sua realtà di copione da emulare è innegabile. Da Chicago, a Londra², a Wuhan, ad appena un po' a est della High Line stessa (la Low Line) ci sono tantissime città che stanno investendo i loro bilanci per progetti che tentano di replicare i risultati della High Line. Ancora una volta, questo non è, di per sé, una cosa nuova. Strutture iconiche come la Torre Eiffel, la Sydney Opera House e altre hanno da tempo fatto venire l'acquolina in bocca a sindaci e aziende del turismo. Quel che è diverso qui, è che si tratta di un parco. Certo si tratta di un parco molto particolare, perchè è una passeggiata pedonale verde sopraelevata. E si può riflettere su questa relazione tra il verde e le città (ne parleremo tra poco). Ma forse più degno di nota



è il fatto che le icone non devono essere edifici. Progettisti, politici e immobilariisti sono chiaramente consapevoli di questa realtà — ora. Spazi pubblici, opere d'arte (per esempio “The Bean” a Chicago), e anche eventi (fine settimana ciclistico a Bogotá, spiagge lungo la Senna a Parigi) sono ora percepiti come “iconici”. Il ruolo degli spazi pubblici e l'esperienza degli utenti al loro interno non sono mai stati così presi in considerazione dalla società come oggi e, conseguentemente, dalla professione.

Dipingere di verde la città

Beh, se si deve parlare di Bilbao, allora non si può non evidenziare l'impatto del progetto sulla moda dello “Chic Verde”. La High Line è così legata iconicamente alla nozione di rendere le città verdi che il suo orticoltore — Piet Oudolf — è oggi diventato un personaggio pubblico³. mettendola in termini semplici, hanno preso una ferrovia sopraelevata, ci hanno messo il verde sopra, e ora la gente adora tutto ciò. Ci si sente come in una parodia della serie TV americana Port-



© meshugas

landia e il suo slogan comico di “metterci un uccello sopra”. Avete un tetto inutilizzato — metteteci del verde sopra! Non sapete come progettare quella facciata — metteteci del verde sopra! Le fermate degli autobus vi sembrano abbastanza buone? NO! METTETEVI DEL VERDE SOPRA! Le nostre città sono diventate verdi di invidia riflettendo sul rapporto contraddittorio che avevano un tempo con la natura. Se la popolazione cresce e i modelli di consumo aumentano, dipingere di verde la città ci fa sentire tutti più consci della nostra responsabi-

lità personale. E i progettisti non possono fare a meno di incorporare questo movimento, che rimane però prevalentemente estetico. Ad esempio, il recente Bosco Verticale di Stefano Boeri a Milano, “vestito” di alberi, è stato lodato da molti ambientalisti. Ma ci si deve chiedere quanto cemento e acciaio aggiuntivi, e quindi carbonio, sono stati necessari per sorreggere quegli alberi. E quanta acqua deve essere pompata in altezza per irrigarli. Ovviamente la High Line non può essere criticata per queste realtà. Ma non dovremmo forse, nel nostro

ruolo di progettisti, essere più critici? Non dovremmo parlare di più di ciò che è alla base di questo movimento verde — il verde dei soldi? Ne parleremo di più tra poco ...

Fiction storica

Ma andiamo a sviluppare quell'idea di "metterci un po' di verde sopra". Nonostante le qualità preesistenti dello spazio, per poter funzionare come un parco accessibile al pubblico, le cose alla High Line dovevano cambiare. Allo stesso tempo, il pubblico aveva in mente il potente immaginario delle fotografie di Joel Sternfeld. Pertanto i progettisti e l'impresa hanno fatto di tutto (con i relativi costi) sia per rimuovere OGNI COSA dalla parte superiore dell'elevata e sia per rimettere i nuovi binari ESATTAMENTE al posto di quelli vecchi.

Questo progetto di riuso inquadra bene il dibattito sulla conservazione della storia che imperversa nella nostra professione oggi. Koolhaas e un sacco di altri si sono soffermati sulla questione. Certamente si può riflettere sulla Cina che demolisce i villaggi e li ricostruisce completamente nuovi con funzioni commerciali che vanno a sostituire le residenze tradizionali. Ma sulla posizione di linee di metallo su cui corrono i treni che viene trattata come un elemento sacro e intoccabile? Nel posto dove andranno i pedoni e i fiori? E dove in precedenza non era consentito alcun accesso pedonale? Questo è assurdo. È la nostalgia dell'ignoto. Eppure, tutto ciò è indicativo di molti progetti in cui gli architetti sostituiscono meticolosamente vecchie realtà con nuove copie, tutto in nome della "conservazione".

Mercificazione + Gentrification

Come è stato accennato in precedenza, la High Line è attualmente piena di visitatori che si fanno i *selfie* per catturare e condividere il loro momento su questa icona globale. Inoltre, è stata teatro di testimonial di gente come Edward Norton⁴, il quale ha anticipato gli interessi sulla professione da parte di personaggi pubblici del calibro di Brad Pitt e Kanye West. Ma torniamo indietro. Che cosa ha causato tutta questa *bagarre*? Questo è stato un progetto enormemente co-

stoso. Come (e perché!) giustifica la città il finanziamento di un tale investimento in una zona precedentemente industriale che aveva già iniziato lentamente a trasformarsi?

La risposta: il trasferimento degli indici urbanistici. Per fare la storia breve, l'assessorato all'urbanistica ha approvato delle norme che riducevano l'altezza degli edifici adiacenti alla High Line. E ha trasferiti tali indici di edificazione in altezza ad altri edifici nella zona che erano abbastanza lontani per non influenzare la vista e la luce lungo il suo percorso. Il gettito fiscale generato da queste nuove proprietà, più dense e più commercialmente vitali è stato "preso in prestito" per pagare l'investimento in corso. E chiaramente, ha funzionato. In effetti, ha funzionato così bene che le prescrizioni urbanistiche che incoraggiavano i collegamenti con il nuovo parco sono state accolte a braccia aperte dai nuovi speculatori immobiliari che operavano nella zona. Al fine di ottenere il diritto di accesso alla High Line, per i loro progetti residenziali spesso di fascia alta, gli speculatori hanno sgomitato per ottenere la partnership di enti culturali che avrebbero reso l'accesso diretto al nuovo parco più attraente. Inoltre, è da notare che il nuovo Whitney Museum of American Art di Renzo Piano si è trasferito dalla sua prestigiosa posizione su Madison Avenue a questa zona. Tutto questo è eccitante, ma a che costo?

Ovviamente l'ondata di sviluppo immobiliare che sta investendo la zona di Chelsea e di luoghi come Hudson Yards non può essere attribuita alla sola High Line. Dopo tutto, questa è a Manhattan, la riqualificazione nell'area è iniziata prima del progetto, e questo tipo di trasformazione sta accadendo in molti luoghi della città e del mondo. Possiamo certamente disquisire a lungo sul rapporto tra sviluppo urbano e *gentrification*. Ma non è questo il punto. Il lavoro della città, dei progettisti e degli attivisti ha senza dubbio accelerato la trasformazione del quartiere. E questo è più pertinente. Questo progetto riflette una nuova realtà per i progettisti. Non si tratta solo di investire nelle nostre comunità — ma, appunto, in che modo? E che impatto hanno tali investimenti? Chi ha il diritto di decidere sul destino della città? Come possiamo noi professionisti essere più responsabili? E a



chi dobbiamo fare riferimento? Ad esempio, abbiamo sempre dato per scontato che i parchi migliorano le città. Sembra intrinsecamente vero. Ma se la High Line attrae i turisti ed espelle le attività più povere per far posto ad entità commerciali più ricche — Chelsea migliora? È New York migliora? E chi decide? Questo è, naturalmente, molto discutibile. E questo è il problema a portata di mano. Noi, come progettisti dobbiamo discutere e ripensare il nostro modo di operare e progetti come l'High Line evidenziano nuovi problemi che la nostra professione deve affrontare.

Un mondo Nuovo

Ai miei studenti dico oggi, che quando penso ai miei giorni dell'università non posso credere che sia stato un periodo così diverso. Le città erano in difficoltà negli anni '70 e '80. Molte persone avevano paura e fuggivano nei sobborghi residenziali. I centri urbani erano visti come terra di nessuno per pionieri. Noi progettisti sognavamo come rendere le nostre città più appetibili alle persone. Nessuno si

chiedeva: “cosa succede se rendiamo gli spazi urbani troppo belli”; o “cosa facciamo se troppe persone vogliono andare a vivere lì?!”. In una sola generazione il rapporto della società con gli ambienti urbani è radicalmente mutato. E quindi il nostro ruolo si sta rapidamente adattando per tenere il passo.

La High Line, un luogo — e un progetto — veramente meraviglioso, è indicativo dello spostamento del campo su cui stiamo operando. Insomma, chi poteva prevedere l'insorgere di una domanda come: “Che cosa succede se questo bel parco è stato un male per la città e i nostri cittadini?”, Si tratta di un nuovo tipo di gioco che stiamo tutti giocando.

1. Trovo irritante che gli architetti si riferiscano alla High Line come a un progetto di DS + R e non menzionino Field Operations. Come si può parlare del progetto solo in relazione a DS + R!? E non menzionare per nulla FO!?
2. Sig. Foster, dici sul serio?!
3. Ok, forse solo gli studi di progettazione conosciuti. Un orticoltore è mai stato famoso?
4. Per vostra informazione, il nonno di Norton era James Rouse di The Rouse Company. Una delle agenzie immobiliari più influenti del Nord America, con progetti iconici come il Faneuil Hall Marketplace - l'iniziatore della tipologia “mercato con festival”.



Metropolitana Napoli

Lucia Tozzi

È inutile, agli architetti piace andare in alto. Vogliono espandersi alla luce, nello spazio, vogliono occupare aria, cielo, vogliono cubare. Amano le forme estroflesse e riconoscibili. Scavare è roba da talpe, da formiche, al limite da letterati, da psicanalisti. Peggio, da ingegneri.

Geoff Manaugh può scrivere quanto vuole sul suo BLDGBLOG, può raccontare con film e libri, per immagini e per disegni le meraviglie dello spazio ipogeo: non ha strumenti a sufficienza per convincerli, né li hanno gli altri amatori del sottosuolo, alla fine considerati poco più che una banda di fanatici. Gli architetti resistono fieramente con il naso all'insù.

A Napoli da più di vent'anni è in costruzione uno degli spazi pubblici più straordinari che siano mai stati creati in Italia e in Europa, e gli architetti non se ne sono quasi accorti. Sono andati a visitare il MAXXI, la Fondazione Prada, persino il mediocre complesso di Porta Nuova a Milano, si sono accaniti sull'Expo Gate o sul grattacielo torinese di Renzo Piano ma pochi si sono fatti un giro sulla Metropolitana di Napoli, e quei pochi si sentono dei raffinati esploratori.

La cosa più strana è che questa infrastruttura è una delle pochissime metropolitane contemporanee che per espressa volontà politica — essenzialmente dell'allora sindaco Antonio Bassolino, ma mai tradita poi dai suoi successori — ha coinvolto architetti di alto livello nella progettazione delle stazioni, per creare spazi di qualità. E, cosa ancora più importante, è stata pensata all'interno di un piano dei traspor-

ti che ha integrato la pianificazione urbanistica: il che significa che le stazioni non sono state posizionate assecondando le logiche degli ingegneri trasportisti o del *real estate*, ma in funzione dell'interesse pubblico, e cioè degli abitanti, e soprattutto che le piazze e le strade in cui si trovano gli accessi alla metropolitana sono state riqualficate e riprogettate con estrema cura, sia i luoghi pregiati che le aree degradate.

In un tempo che sembra lunghissimo ma è abbastanza proporzionato alla complessità orografica, alla presenza del mare e delle grotte di tufo e alla incredibile stratificazione archeologica, il progredire dell'opera, scandita dall'inaugurazione delle singole stazioni, ha oggettivamente liberato decine e poi centinaia di migliaia di napoletani dalla dipendenza dall'auto. Ma mentre a Roma, a Milano e quasi ovunque si continuano a progettare questi spazi di transito in modo esclusivamente funzionale, se va bene (si pensi alla recentissima linea 5 della metropolitana milanese, squallida oltre che strutturata in un percorso demenziale), a Napoli è stato deciso di monumentalizzarli, di renderli luoghi non solo confortevoli, ma di piacere estetico, proprio per rovesciare la sensazione di fatica e degrado comunemente associata allo spostamento quotidiano in questa città.

Sfortune critiche

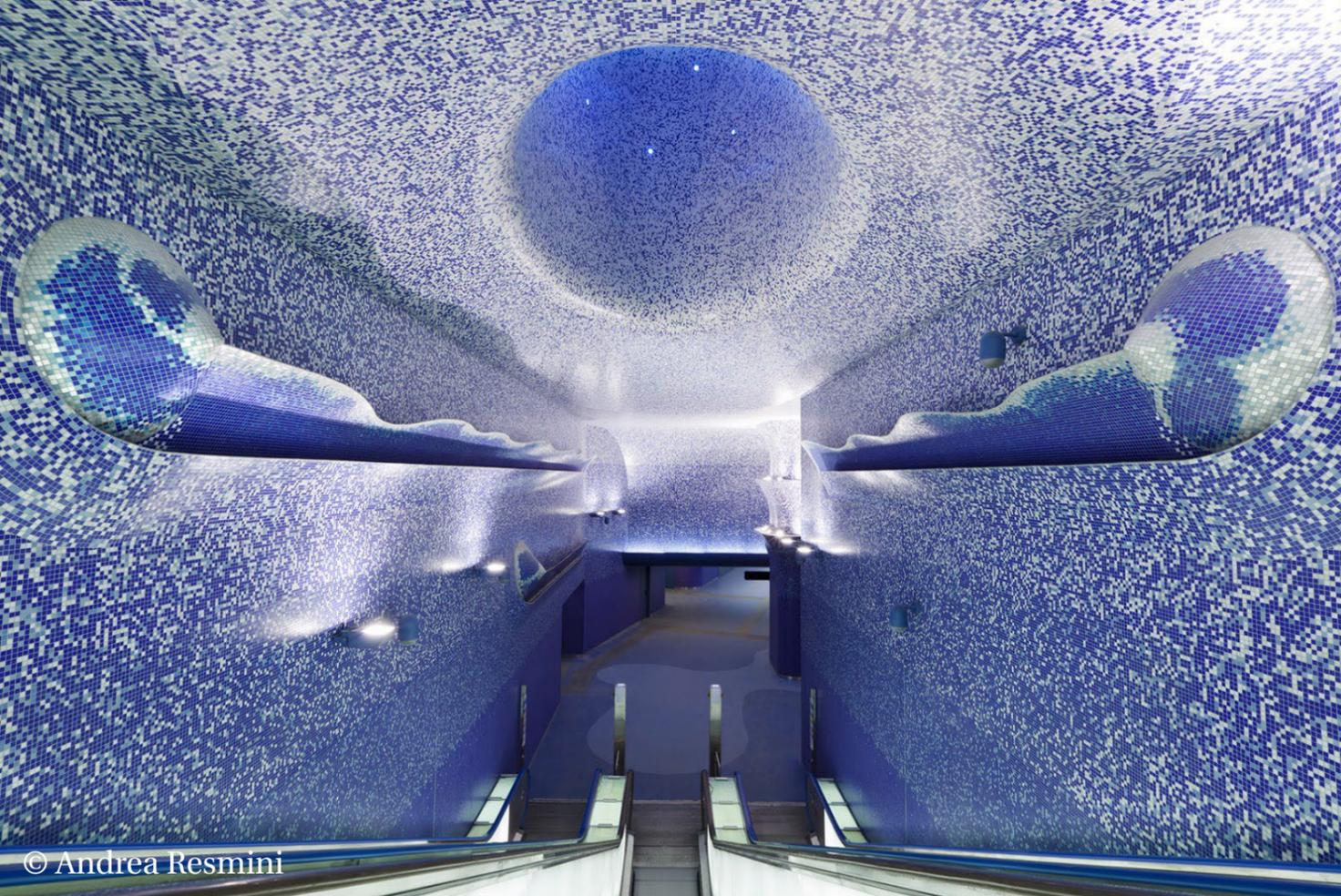
Come si spiega allora una stampa così mediocre? Perché articoli di taglio basso, o di secondo piano, trafiletti, oppure da femminile, di profilo turistico, stanche riproduzioni di comunicati, addirittura pubbliredazionali? Perché i giornali che dedicano intere doppie pagine di cultura a infimi interventi del team di Renzo Piano in un mercatino comunale del Lorenteggio non hanno mandato le loro firme di punta a fare un reportage serio a Napoli? Perché le riviste di architettura pubblicano solo inserti pagati sull'argomento? Perché gli stessi architetti coinvolti non inseriscono le stazioni tra i progetti nei loro website?

Non ci vuole la zingara per indovinare che la comunicazione è stata mal gestita, e non per mancanza di zelo ma per eccesso di control-



lo da parte della società concessionaria: scegliendo sempre il ruolo dello sponsor negli eventi culturali e nelle pubblicazioni, ha di fatto impedito per ragioni di mercato l'esercizio della critica, anche positiva, che un progetto di tale grandezza avrebbe naturalmente suscitato. Chi ti invita alla Biennale se ti sei già comprato un padiglione? E quale editore commissionerebbe un pezzo serio quando gli hai pagato profumatamente uno speciale? E se le pubblicazioni sono tutte istituzionali, e in quanto tali prodotto di infinite mediazioni tra poteri politici, accademici ed economici, quanto potranno essere accessibili i contenuti e quanto efficace la propaganda?

Ma attribuire l'intera responsabilità di questo fallimento mediatico alla goffaggine dei creatori e promotori della metropolitana sarebbe stupido. La diffidenza o il disinteresse verso quest'opera nel mondo dell'architettura hanno molte spiegazioni, alcune anche ragionevoli. La scelta degli architetti, per esempio: Mendini, Gae Aulenti, Fuksas, lo stesso Perrault tra gli altri, non sono tra i più amati sulla scena na-



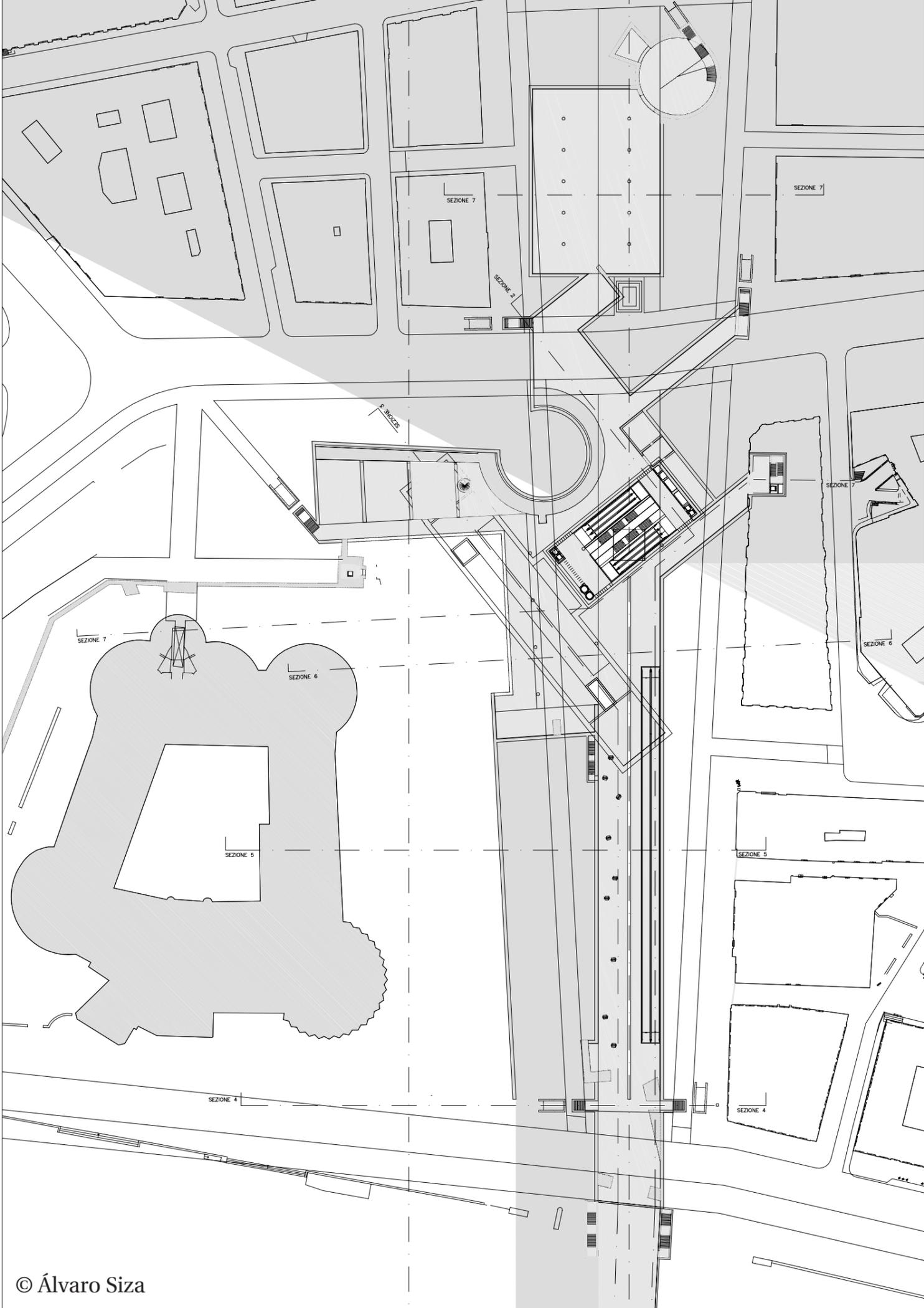
© Andrea Resmini

zionale e internazionale (ma Siza, Souto De Moura, Karim Rashid o Tusquets già molto di più). Non sono sufficientemente “sexy” o addirittura suonano controversi. I risultati, in un’opera così complessa e frammentata nel tempo e nello spazio, sono poi molto diversi, e la stessa concezione delle singole stazioni corrisponde a gusti assolutamente eterogenei. Esiste poi una ragione di ordine sociale: come ogni grande opera, la metropolitana ha concentrato su di sé fondi ed energie che avrebbero potuto essere distribuiti in altro modo nella città, specialmente nelle periferie, e questo smorza l’entusiasmo di molti che pure sarebbero teoricamente attratti da un servizio pubblico di qualità. Infine, ma forse è l’elemento più importante, la dimensione del progetto architettonico è più difficile da individuare rispetto a un palazzo o anche a un aeroporto. Chi definisce gli spazi, l’architetto o l’ingegnere? L’architetto disegna i percorsi o si limita a scegliere i materiali, ad allestire, a decorare? Qualcuno si accorge che lo spazio sotterraneo è stato progettato o l’unica cosa che viene percepita sono le opere d’arte? Andiamo con ordine.

Lo sviluppo del progetto

Il primo nucleo di questa storia progettuale risale al coinvolgimento di Alessandro Mendini e Achille Bonito Oliva. Mendini si è occupato in particolare delle stazioni di Salvator Rosa e Materdei (inaugurate tra il 2001 e il 2003), ma ha costruito soprattutto l’archetipo per gli interventi degli altri architetti che sarebbero poi intervenuti su altre stazioni. La contaminazione di arte e architettura, a lui particolarmente congeniale, e la progettazione unitaria dello spazio sotterraneo e di quello emerso, cioè dell’interno della stazione e del contesto urbano che la circonda, sono stati due pilastri fondamentali di questa infrastruttura, ed è stato Mendini a formalizzarli per primo in questo contesto. L’uscita della stazione Salvator Rosa, in particolare, era una sfida urbanistica apparentemente irrisolvibile, un vuoto frammentario tra retri di palazzi appartenenti alla peggiore speculazione, e invece il progetto di Mendini ricomponne i pezzi in una specie di megainstallazione urbana, trasformando i muri ciechi in tele dipinte e unendo con scale e sentieri i dislivelli della pseudo piazza. L’ingresso alla metropolitana è un edificio a guisa di tempio in perfetto stile mendiniano e la profonda discesa che conduce ai binari è un tripudio di colori fluo cosparsa di opere d’arte, tra cui le iconiche 500 Fiat di Perino e Vele.

La selezione degli artisti e delle opere è stata curata, in questa come nelle altre stazioni, da Achille Bonito Oliva, che ha ottenuto il prestigioso incarico nel momento di maggior fortuna per l’arte contemporanea a Napoli, quando cioè Bassolino, nei primi anni da sindaco, decise di dare un fortissimo segnale di rinnovamento culturale proprio puntando sull’arte negli spazi pubblici, con le installazioni in piazza Plebiscito, le mostre al Museo Archeologico, poi i nuovi musei Madre e Pan, e appunto le cosiddette “stazioni dell’arte”. ABO conìò per l’occasione uno slogan di grande fortuna propagandistica ma di profonda infelicità semantica, “il museo obbligatorio”, che implicava che da allora in poi qualunque utente della linea metropolitana, gli piacesse o meno, si sarebbe dovuto sorbire la sua razione di Transavanguardia e Arte Povera, i mosaici di Clemente e De Maria e gli specchi di



Pistoletto, i binari con le scarpe usate di Kounellis, i neon di Kosuth e le foto di Mimmo Jodice – piazzati prevalentemente nelle stazioni di Gae Aulenti Dante e Museo (inaugurate nel 2001-2002), i cui spazi ricordano in modo molto chiaro quelli di una galleria.

Come in fondo non era difficile prevedere, una connotazione così sfacciatamente anni Ottanta in uno spazio pubblico degli anni Zero ha prodotto qualche resistenza, anche se mai troppo esplicita. E infatti le stazioni commissionate subito dopo e terminate in anni molto più recenti o ancora in cantiere, Municipio (aperta nel 2015 ma ancora in fase di completamento), Garibaldi (2014), Toledo (2012), Università (2011), Aeroporto (cantiere), Centro direzionale (cantiere), sono state affidate ad architetti come Oscar Tusquets, Karim Rashid, Dominique Perrault, Richard Rogers, studio EMBT e alla sublime coppia Siza-Souto de Moura, e ospitano opere di William Kentridge o Bob Wilson. Ma non è solo l'*allure* internazionale e l'allineamento a un gusto più condiviso a cambiare. Nella maggior parte dei casi la progettazione degli spazi interni ed esterni — grazie anche al processo dilatato nel tempo per via delle eccezionali scoperte archeologiche — è diventato dominante rispetto al *display* di opere d'arte. Piazza Municipio (di Siza e Souto de Moura), oggi aperta ma ancora da completare, è un immenso spazio scenografico che mostra le mura spagnole ritrovate sotto il Maschio Angioino, per arrivare strato dopo strato fino alle celebri navi romane, con un sistema di scale di rara imponenza. Karim Rashid (Università) ha creato uno spazio unico lucido e colorato come una discoteca, dai binari all'uscita, interamente rivestito con un vocabolario di segni di propria ideazione e nel mezzanino principale sorretto da quattro pilastri neri liberamente ispirati al *Profilo continuo del Duce* di Bertelli, che più che a Mussolini fanno però pensare a Dart Vader. La fermata Toledo, nel complesso la più universalmente amata fino a oggi, è stata pensata da Tusquets come un'immersione progressiva nel sottosuolo fino al livello del mare, accompagnata dai mosaici cangianti che rivestono interamente le forme liquide delle pareti. I pozzi di luce che si aprono come squarci sulla testa dello spettatore, le processioni parietali di soggetto napo-

letano di Kentridge, i lightbox con le onde di Bob Wilson costruiscono un ambiente unitario di infinita potenza sensoriale, che produce un'esperienza quotidiana incomparabile con quella di un *commuter* a Torino, a Parigi o in qualsiasi altro posto.

Certo, c'è il caso recente di Stoccolma, paradigma internazionale, oppure le storiche metropolitane di tradizione sovietica e del modernismo americano. E guarda un po' si tratta sempre di operazioni nate in un contesto politico fortemente orientato alla redistribuzione del reddito e alla lotta alla diseguaglianza, quel genere di istanze che oggi è di moda etichettare come populiste. Perché monumentalizzare lo spazio della metropolitana è il simbolo antitatcheriano e antiliberista per eccellenza. È l'opposto dei grattacieli intitolati alle banche, ma è anche, contrariamente al luogo comune che li vuole associati, agli antipodi del grande evento: la metropolitana trasforma i soldi pubblici in opere permanenti e ordinariamente fruibili da tutti, mentre Expo e Mondiali concentrano gli stessi soldi in spazi chiusi e temporanei, straordinari, in un regime di emergenza.

Ritornando agli interrogativi iniziali, perché gli architetti prendono le distanze di fronte a un'opera unica nel panorama italiano? Perché prevale l'esigenza, pur legittima, di definirsi "non-mendiniani" o di dissociarsi dal gusto di questa o quella realizzazione più o meno riuscita, rispetto al riconoscimento di un'operazione grandiosa e generosa nel suo complesso? Lasciando da parte i fighetti, disinteressati a priori, l'unica risposta plausibile risiede nella repulsione verso la natura intrinsecamente compromissoria di un'opera come questa. Una metropolitana non potrà mai avere la coerenza e la leggerezza progettuale dell'High Line di New York o di una scuola giapponese, tanto per citare esempi universalmente amati. La metropolitana è invischiata di potere e propaganda, la pesantezza dei suoi processi decisionali si riflette sgradevolmente nella catena di persone che sono chiamate a partecipare a quelle decisioni, gli spazi e i decori sono il frutto di mediazioni infinite con le ragioni della sicurezza, dell'ottusità, anche dell'opportunismo. La metropolitana è soprattutto un'opera neces-

sariamente gerarchica, è fatta e voluta "dall'alto", ed è anzi uno di quei sistemi complessi che sembrano essere lì apposta per affossare gli archetipi dei beni comuni, dell'*open source*, della *sharing economy*, dell'autogestione – come le infrastrutture sanitarie, ad esempio.

Insomma, una metropolitana offre troppa resistenza all'io strabordante dell'archistar ed è scomodamente reazionaria agli occhi degli architetti anarco-foucaultiani che producono il grosso della teoria. Per fortuna però piace alla gente che la usa, e questo è un fenomeno che non sempre gli architetti accettano di buon grado.

Riferimenti

Una *timeline* di facile consultazione, seppur non aggiornatissima, si trova qui: http://www.tiki-toki.com/timeline/entry/234164/COMPLETAMENTO-LINEA-1-METROPOLITANA-DI-NAPOLI/#vars!date=2018-10-29_19:13:01!

Una guida sintetica alle opere e agli architetti si trova sul sito dell'ANM: http://www.anm.it/index.php?option=com_content&task=view&id=687&Itemid=295



(Un)compromising

Luca Silenzi / Spacelab Architects

L'architettura: qualcosa di positivo, ottimistico per definizione. Ogni giorno noi progettisti risolviamo problemi, guardando oltre quello che si presenta ai nostri occhi. E ci sforziamo di sfruttare qualsiasi vincolo come una risorsa, un punto di partenza per ipotizzare nuovi concetti, testare visioni non banali.

Tutto apparentemente chiaro. In realtà non lo è affatto. Per questo è giunto il momento di liberare questa magnifica disciplina da un fraintendimento di fondo, spesso alimentato dagli stessi progettisti, o da tanti critici e curatori di architettura in giro per il mondo: un'idea totalmente errata che deforma la percezione che la gente comune ha di questo mestiere, idea basata sulla mitologica figura dell'architetto-demiurgo, solitario creatore di Senso e di Bellezza.

Quando invece ogni buona architettura cela un lungo percorso, un processo formativo da cui è stata, nei fatti, generata. E in cui l'architetto — o il coordinatore di uno studio internazionale — assume il ruolo di direttore di un'orchestra composta da un team multidisciplinare di professionisti, ciascuno con un suo ruolo-chiave nella buona riuscita del lavoro.

In Spacelab spesso¹ troviamo questi processi molto più interessanti dei progetti stessi.

Partendo da queste osservazioni sarebbe utile passare in rassegna con attenzione le questioni apparente banali affrontate in fase di progetto e di realizzazione da parte di un'architettura e del suo team di

progettazione: capire in quale misura queste abbiano inciso, al di là delle parole e dell'agiografia creativa, nel risultato finale. Mettendo finalmente in luce come una delle caratteristiche fondamentali di un progetto che si rispetti è rappresentata dalla sua capacità di governare con successo la complessità, generando una sintesi significativa e consistente fatta di spazio, materiali e (buon) senso.

Un buon compromesso

Siamo convinti di essere indipendenti. Ci vantiamo della nostra autonomia di giudizio e di operato, della purezza del nostro pensiero e della sua immediata (nel senso di non-mediata) traduzione negli spazi ieratici che amiamo progettare. Ci capita di pensare perfino di essere dei creatori, liberi pensatori capaci di volare alto, al di sopra dei vincoli del mondo reale e del suo carico di mediocrità. Liberi di andare per la nostra strada, pavimentata della nostra personalità unica, noi capaci di inventare interi mondi dal nulla.

Ma in fondo sappiamo bene di mentire, seppur senza malizia, a noi stessi. Perché se viviamo e lavoriamo nel mondo reale, sappiamo che lì non funziona così. È fin troppo facile dimostrare che nel mondo reale l'architettura o il design senza *compromesso* non potrebbero neppure esistere. Ogni progetto non è una creazione del suo autore, tanto più in architettura. Anzi, meglio: *l'architettura non è neppure minimamente una creazione*, ma un processo magnifico e complesso, necessariamente legato a una serie ineluttabile di questioni e influenze esterne che non possiamo evitare di considerare.

Quando la trasciniamo fuori dalla sua zona di comfort e la materializziamo nella realtà, l'architettura si trova necessariamente ad affrontare cose come la gravità, le leggi della fisica, le forze statiche e dinamiche, i vincoli del contesto, la normativa locale e nazionale. Il *Genius Loci*. I desiderata del cliente, le sue idiosincrasie. La politica. Il tempo. Le condizioni meteo previste e imprevedibili. Il budget. Le persone che useranno i suoi spazi.

Ogni architettura che nasce si trova a tracciare una direzione tra tutte

queste relazioni, a trovare la sua strada per soddisfare tutte le condizioni a contorno in un risultato concreto, fisico, tecnico e tecnologico, che se possibile abbia anche un senso spaziale e architettonico riconoscibile.

E probabilmente una delle più interessanti — e meno riconosciute — doti della buona architettura è proprio nella sua abilità di affrontare il percorso tortuoso che ciascun progetto si trova a percorrere per raggiungere una positiva realizzazione.

Perché l'architettura non è mai un'opera istantanea. E molti progetti — purtroppo o, alle volte, per fortuna — non sopravvivono a questo iter complesso, restando congelati in rendering fantastici, costellati di fantasmi irreali che percorrono spazi che non vedranno mai la vita. Altri progetti subiscono torsioni tali da renderli irriconoscibili, una volta costruiti, dall'idea iniziale con cui magari convinsero autorevoli giurie internazionali.

Quindi: tutto ciò che consideriamo architettura allo stato dell'arte non è stato creato così, come per magia. Dietro, non palese, c'è uno sforzo immane, un lunghissimo processo di evoluzione e rifinitura del concept iniziale che ha affrontato innumerevoli prove.

Un viaggio interessantissimo, in cui proprio l'architettura — il progetto — ha un ruolo fondamentale, governando dietro le quinte fattori culturali, economici, tecnici, strutturali, burocratici e diplomatici, molti dei quali impossibili da prevedere all'inizio del processo. Una capacità che in alcuni casi riesce a rendere un'architettura un vero e proprio capolavoro, direi *nonostante tutto*.

Accade in ogni progetto. L'idea originale è ripetutamente dibattuta, rinnegata, ripudiata, recuperata, negoziata e rinegoziata, adattata, stirata, distillata, mediata, rivalutata: dal team di progettisti, dai clienti, dagli *stakeholders*, dalle amministrazioni, dai lavoratori e dalle istituzioni, dai cittadini coinvolti in modo diretto o indiretto.

Una lunga, interminabile sequenza di scelte e bivii, non sempre consistenti e coerenti. Laddove scegliere come negoziare (o scegliere di

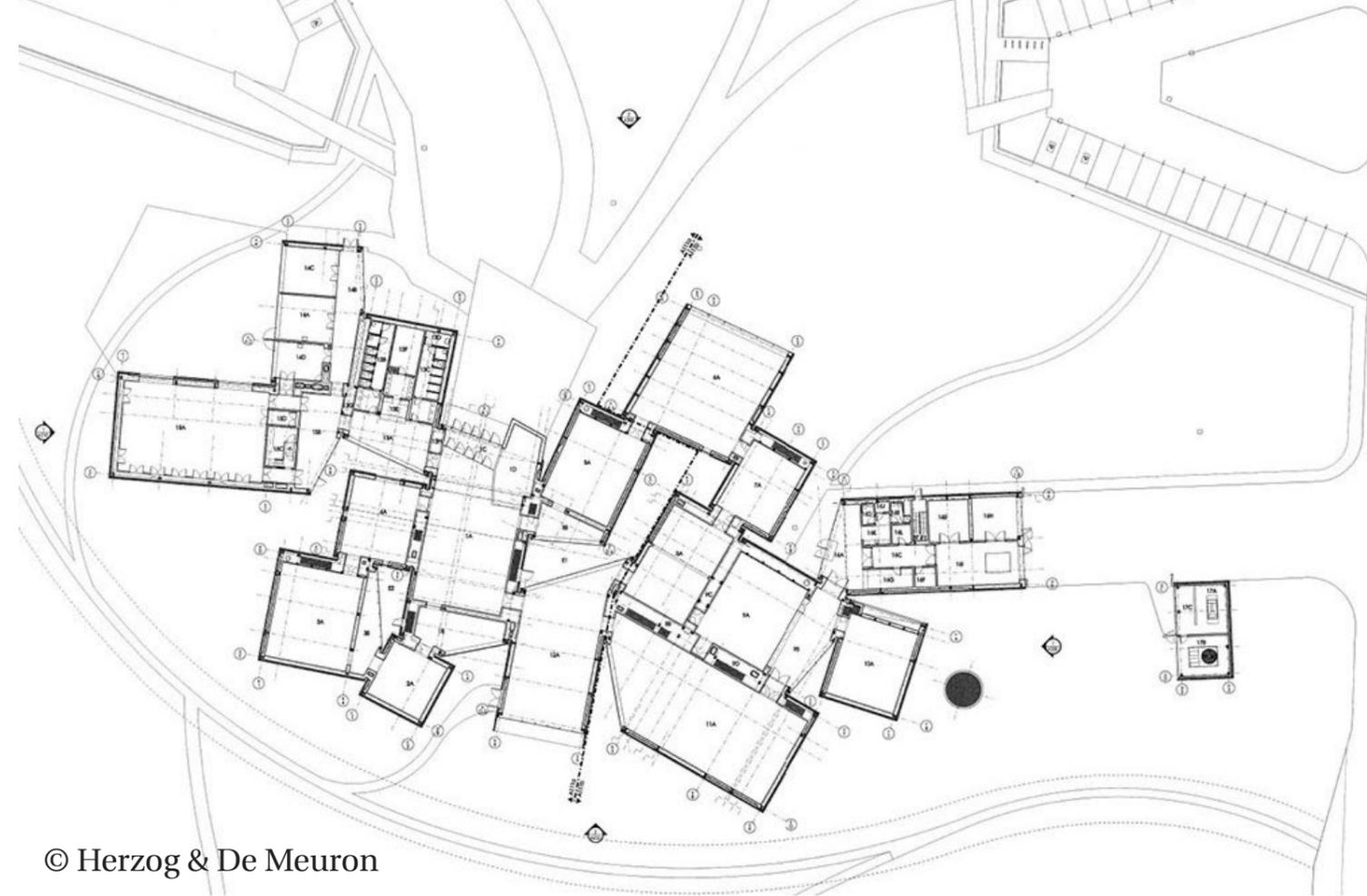
non negoziare) un compromesso può condurre a risultati totalmente differenti: pensiamo ad esempio alla fine dell'American Folk Art Museum, triste e ormai muta testimonianza del risultato di un autistico compromesso al ribasso.

E l'esito costruito, spesso arrivato molto lontano rispetto alle ipotesi iniziali, sarà maggiormente interessante e significativo quanto più elevate sono le capacità di negoziazione e resilienza del team di progetto, che poi è l'entità che si prende la responsabilità tecnica delle scelte, adattando il design alle condizioni esterne di cui sopra (fisiche, burocratiche, economiche, sociali, geopolitiche).

Diventa fin troppo semplice confutare un'aurea autonomia dell'architettura se pensiamo, ad esempio, alla stretta correlazione tra questa e il potere. O tra l'architettura e il capitale. Potremmo evidenziare in innumerevoli esempi, senza tema di smentita, come questa relazione sia sempre esistita, e anzi sia spesso — oggi come nel passato — condizione della stessa esistenza al mondo di tanta architettura. Oltre il 98% del parco mondiale degli edifici protetti dall'UNESCO, opere che tutti noi amiamo e apprezziamo, è il risultato di questo rapporto tra potere e architettura, e rappresenta l'esito costruito di una serie di compromessi, accuratamente negoziati uno per uno dai rispettivi autori nei confronti del committente — sommo sacerdote, re, sovrano, mercante, mecenate, gerarca autoritario, borghese più o meno illuminato — che li ha incaricati.

Quindi: ciascuna architettura è il risultato di discussioni trattate su tavoli infinitamente più vasti e complessi del cliché di un confortevole e romantico studio di architettura.

“Autorevolezza” e “Consistenza”, semplificazioni che siamo spesso costretti a subire o utilizzare in nome dello *storytelling* critico-curatoriale con cui siamo assidui fin dalla tenera età professionale, in ogni singolo progetto sono fronteggiate da sfide molto più pragmatiche, e probabilmente ancor più interessanti. Utili in ogni caso per capire come, nel mondo reale, le architetture reali sono effettivamente generate.



© Herzog & De Meuron

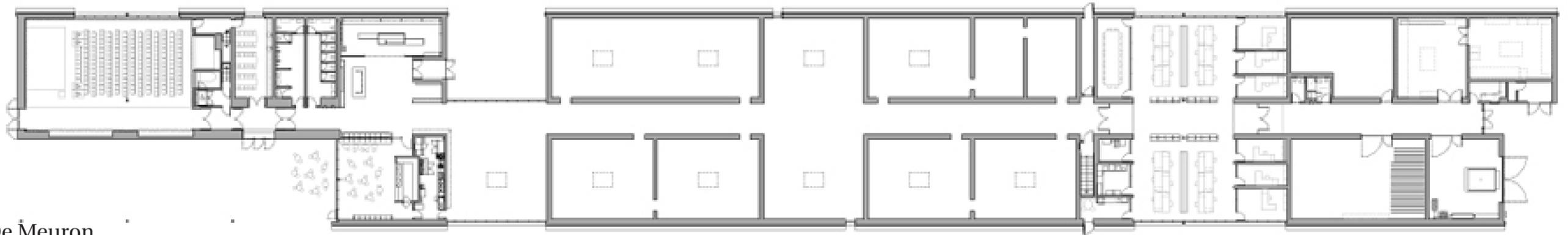
Progettare = negoziare

Quindi: se si prova a tracciare il processo evolutivo che ha portato un'architettura costruita dall'ipotesi iniziale all'esito finale, potremmo trovare delle grandi sorprese. Per ciascun edificio si potrebbe evidenziare la sua consistenza, la sua capacità di adattamento o — ancor meglio — la sua abilità nel negoziare proattivamente i necessari compromessi che ha dovuto affrontare lungo il processo.

Qualche esempio di diversa natura e dimensione per meglio argomentare queste mie osservazioni.

Prendiamo il Parrish Art Museum di Herzog & De Meuron (Water Mill, Long Island, NY 2006-2012): una prima, chiara esemplificazione di questo concetto.

Nel 2005 l'istituzione acquisì un'area di 57.000 mq a Long Island per realizzare una nuova, ambiziosa sede a 3,5km circa di distanza dall'edificio originale. Vennero selezionati Herzog & De Meuron tra 65 pro-



© Herzog & De Meuron

gettisti internazionali candidati, e incaricati di progettare il nuovo edificio con un budget più che adeguato di 80 milioni di dollari.

Il duo svizzero, con il partner Ascan Mergenthaler supervisore del team di progetto, interpretò² il tema non tanto come contenitore ad hoc per una collezione, ma come espressione plastica di una comunità di artisti collocati nel loro spazio naturale, fatto di ambienti luminosi capaci di catturare tutte le sfumature della particolare luce di questa parte di Long Island. Il risultato, visibile nei rendering di progetto prodotti per la presentazione alla stampa, era una composizione informale di volumi diversi tra loro, un cluster di padiglioni accostati e giustapposti in modo apparentemente libero, con coperture a falde sfaccettate secondo giaciture apparentemente casuali che rendevano l'insieme qualcosa di estremamente informale. Ciascun volume rappresentava una galleria-studio, e avrebbe ospitato monograficamente le opere di un artista, con alcune “anchoring galleries” per le collezioni più importanti, per le mostre temporanee o per i servizi comuni.

La crisi finanziaria globale del 2008 comportò una drastica riduzione dei fondi disponibili, ridotti a meno di un terzo (26.2 milioni di dollari). E il progetto per il Parrish dovette essere regolato³ di conseguenza. Il lavoro del team di progettazione venne mirato alla ottimizzazione tipologica e al contenimento dei costi, con un esito che, almeno per il sottoscritto, ha guadagnato in autenticità, con il fascino e l'understatement delle opere più mature di H&DeM.

Letteralmente ri-formato dalla recessione — e in ogni caso basato concettualmente sul tipo dello “studio d'artista”, in questo caso inteso come risultato della suddivisione di un'estrusione lineare — questo progetto rappresenta un esempio del negoziare positivamente un compromesso con qualcosa di tanto dirimente per un'architettura come può essere il *budget*: infatti i vincoli economici, tradotti positivamente e con mano fermissima in una più chiara strategia di occupazione del sito, nella semplificazione della tipologia e nella scelta dei materiali si sono dimostrati col senno di poi una grande opportunità per esplorare i valori di un tipo edilizio più semplice e l'esperienza spaziale e di servizio al programma che esso è stato capace di offrire.

Altro esempio di compromesso con vincoli di progetto che ha condotto a esiti più interessanti del semplice rispetto del *brief* è la Glass Farm di MVRDV (Schijndel, NL, 2011-2013): anche questo progetto ha subito una torsione dovuta a critiche provenienti dall'Amministrazione di Schijndel e dalle associazioni locali, che hanno spinto i disinvolti autori al massimo rispetto del contesto e a un approccio di basso profilo.

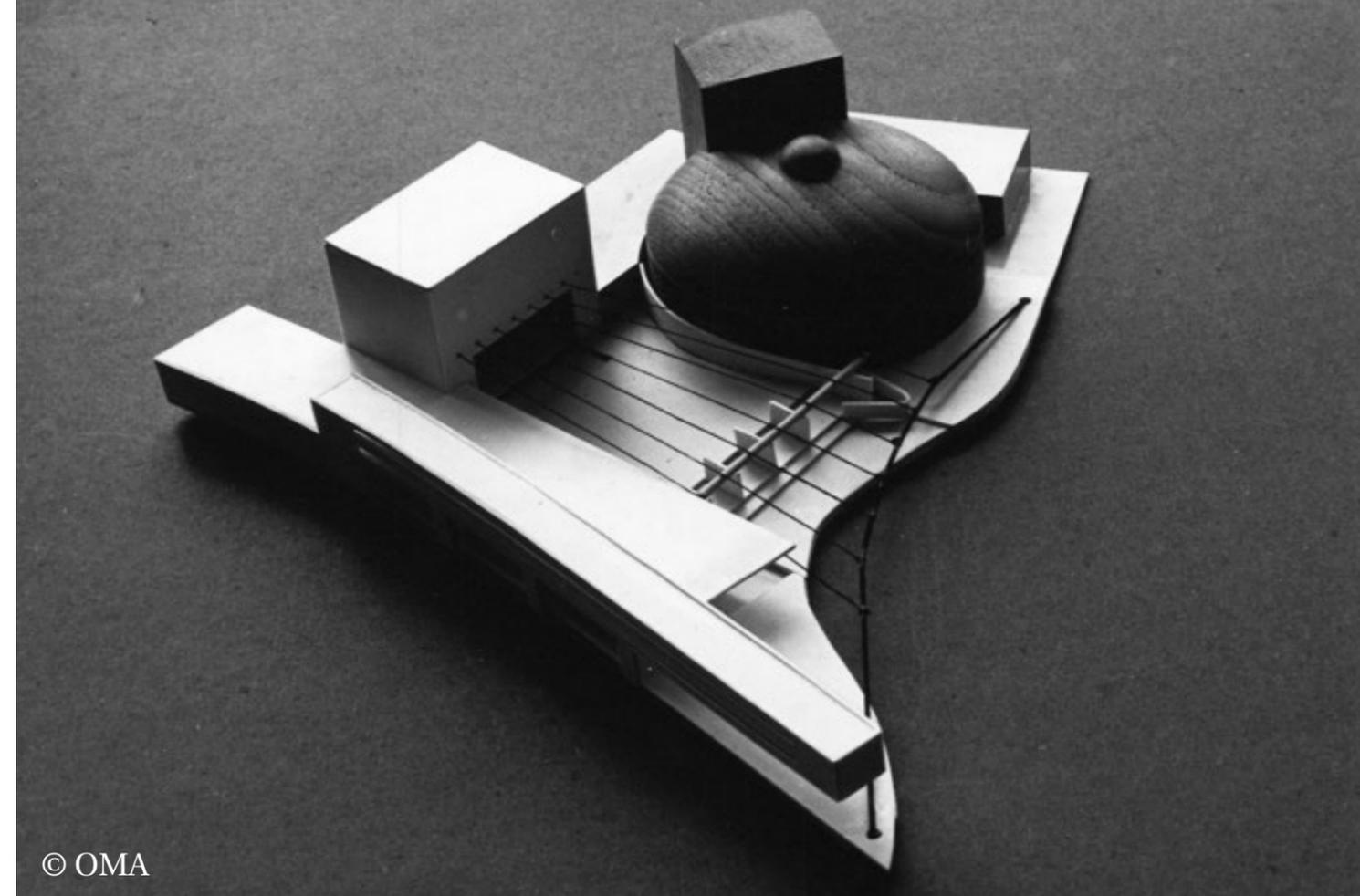
Il risultato del necessario accomodamento con il regolamento edilizio comunale e col rispetto del contesto vernacolare è una soluzione progettuale intelligente, che riesce con successo a dissimulare forme scolpite e una avanzatissima facciata continua in cristallo in una rassicurante e amichevole immagine tradizionalista, realizzata stampando serigraficamente sui cristalli stessi i materiali tradizionali.

OMA, con un epico gruppo di progettazione guidato da Rem Koolhaas e la collaborazione di Madelon Vriesendorp, nel 1980 vinse il concorso per la realizzazione di un'estensione di un "Circus Theatre" a Scheveningen, località marittima nei pressi de L'Aia. Nel 1984 il progetto venne profondamente modificato in base a un nuovo *brief* per la realizzazione di quello che sarebbe diventato il Netherlands Dans Theatre, e adattato a un nuovo sito, lo Spui Complex, nel centro di Den Haag⁴.

Il nuovo contesto, un'area in profonda trasformazione, era vincolato da una serie di elementi esistenti: due piastre, un rilievo di terreno relativo a un progetto abbandonato per un circuito motociclistico cittadino, l'asse verso il Palazzo del Parlamento, il sito per il futuro edificio del Comune, la vicinanza con una chiesa del diciassettesimo secolo, solitaria memoria di quello che un tempo era il centro storico della città.

In questo caso fu necessario per il progetto negoziare un triplice compromesso: un radicale cambio di sito, una modifica del programma funzionale, e non ultimo realizzare l'opera con un budget irrisorio. Il risultato fu un vero e proprio miracolo architettonico: un edificio di 54.000mq completato con l'equivalente di soli 5 milioni di Euro. Uno spazio con una leggendaria qualità per eventi di danza, con una visione chiara e senza ostacoli dell'intero palco — e dei piedi di tutti i danzatori, dettaglio non irrilevante — da ciascuno dei 1.001 posti a sedere dell'auditorio principale. Il Netherlands Dans Theatre è stato universalmente riconosciuto come uno dei migliori palcoscenici per la danza al mondo.

Purtroppo l'ultima performance ospitata da questo edificio si è tenuta il 17 maggio 2015: il NDT è ora sotto i colpi dei martelli pneumatici, e verrà completamente demolito⁵ per poi essere ricostruito in un'altra area della città, con una superficie doppia e un budget di 35 volte maggiore rispetto a quello dell'originale. Ma sono certo che l'eredità di questa magnifica opera prima di OMA, un dispositivo urbano di grande complessità risolta senza sforzo apparente, uno degli esem-



pi più riusciti di negoziazione positiva tra tante questioni apparentemente conflittuali, è stata già trasmessa, e in innumerevoli modi.

All'opposto dell'esempio del NDT, più raramente architetti e team di progettazione si trovano a dover condurre verso la realtà delle cose umanamente realizzabili i desideri un poco megalomani di clienti particolarmente capricciosi: accadono situazioni del genere "First World problem", cioè frustrazioni e richieste particolari del committente su dettagli che potrebbero essere risolti in tanti altri modi estremamente più semplici, e con un risultato estetico e tecnico più che accettabile. Fa parte del rapporto tra architettura e potere, e molti progettisti sono stati davvero efficaci nello sfruttare con intelligenza queste occasioni per alzare l'asticella del livello di approfondimento tecnico e del conseguente risultato costruito dell'architettura.

Un esempio particolarmente calzante dell'ideale di perfezione maniacale che scende inevitabilmente a patti col fallace mondo in cui

viviamo è quello dell'Apple Campus II: "The Mothership", come viene scherzosamente chiamata la prossima sede Apple a Cupertino, in California. O quello che di fatto sarà il mausoleo di Steve Jobs.

Un progetto da cinquemila milioni di dollari⁶ apparentemente senza compromessi, che sfida i limiti fisici e tecnologici dei materiali da costruzione e dei sistemi impiantistici e di facciata scelti dal cliente — Jobs stesso, nei suoi ultimi mesi di vita.

Apple Inc. sta infatti pretendendo da Foster + Partners standard costruttivi raramente raggiunti prima in architettura, «spingendo i limiti della tecnologia in quasi ogni aspetto», con le parole del project manager Stephan Behling⁷, che sta coordinando la realizzazione dell'opera: tra le altre cose la funzione strutturale dei cristalli verrà portata ad esiti mai visti prima d'ora, con coperture apparentemente senza peso che sembrano sfidare la gravità — e che in realtà scendono a patti con questa ineluttabile legge della fisica in maniera tecnicamente inedita ed estremamente elegante.

Sarà interessante capire se il risultato di questo compromesso forzatamente al rialzo costituirà davvero un nuovo punto di riferimento per la precisione costruttiva in architettura: in tal caso, dal momento che Apple si trova spesso a generare archetipi, vedrei come benvenuta qualsiasi forma di emulazione in tal senso, al di là dell'aspetto formale di questo mastodontico edificio.

Con gli esempi citati ho inteso porre la questione di cos'è — realmente — l'architettura e come si evidenziano le ragioni profonde del suo essere una disciplina tanto speciale tra le arti maggiori: tra queste ragioni probabilmente c'è una precisa abilità, nei progetti più significativi, nel tenere produttivamente insieme tanti aspetti apparentemente non correlati — alcuni di tipo autoriale, altri davvero triviali e concreti — in un'unica, magnifica, consistente opera. Un'opera capace di uscire dall'empireo della creazione pura e superare, si spera egregiamente, la prova dei fatti

1. Luca Silenzi, *Know your [archi]meme* in "Domus" n. 956, march 2012 - www.domusweb.it/en/op-ed/2012/03/21/know-your-archi-meme.html
Luca Silenzi, *Design Projects and metaphors*, Op-Ed, Domusweb Feb 7 2013 - <http://www.domusweb.it/en/op-ed/2013/02/07/design-projects-and-metaphors.html>
Luca Silenzi, *Reverse engineering of architectural tropes - Working hypothesis for a phylogenetic map of architectural language in the super-sharing era*, in "Studio" #5 Dec 2013 - http://www.rrcstudio.com/studiomagazine_studio05
2. Robin Pogrebin: *The new Parrish Art Museum was designed with light in mind*, New York Times, July 23 2006 - http://www.nytimes.com/2006/07/23/arts/design/23pogr.html?_r=0
3. Nicolai Ouroussoff, *When creativity diminishes along with the cash*, New York Times, Aug 11 2009 - <http://www.nytimes.com/2009/08/12/arts/design/12parrish.html>
4. OMA, *Netherlands Dance Theater* - https://www.youtube.com/watch?time_continue=298&v=IO7GWho3hI
5. Nessun padre dovrebbe veder morire i propri figli, e questo dovrebbe valere ancor più in architettura: *Last dance in OMA's Dance Theatre The Hague*, Dafne May 15 2015 - <http://www.dafne.com/architecture/last-dance-omas-dance-theatre-hague/>
6. Rob Price, *The new spaceship HQ may change building standards in the US*, Business Insider UK, July 8 2015 - <http://uk.businessinsider.com/apple-campus-2-has-raised-the-bar-for-construction-standards-spaceship-hq-2015-7>
7. Kyle Vanhemert, *Look inside Apple's Spaceship HQ*, Wired, Nov 11 2013 - <http://www.wired.com/2013/11/a-glimpse-into-apples-crazy-new-spaceship-head-quarters/>



La curatela come forma di critica?

Léa-Catherine Szacka

Molto inchiostro è stato speso sulla prima Biennale di Architettura di Chicago (CAB)¹. Sappiamo che la mostra, svoltasi nel centro nevralgico della modernità statunitense, è stata curata dai direttori artistici Joseph Grima e Sarah Herda. Sappiamo anche che la CAB, primo evento di questo genere organizzato su suolo nordamericano, è stata fortemente voluta dal sindaco di Chicago, Rahm Emanuel, e sponsorizzata dalla “supermajor” società petrolchimica BP (ex British Petroleum). Mentre alcuni hanno lodato la mostra per aver portato alla luce l’emergere di una nuova generazione di architetti attenti al valore sociale della disciplina, altri l’hanno condannata per la sua mancanza di chiarezza e per il peso della sua sede. Rimane però una questione aperta: Qual’è (o quale dovrebbe essere) il ruolo di un simile evento all’interno del discorso architettonico contemporaneo?

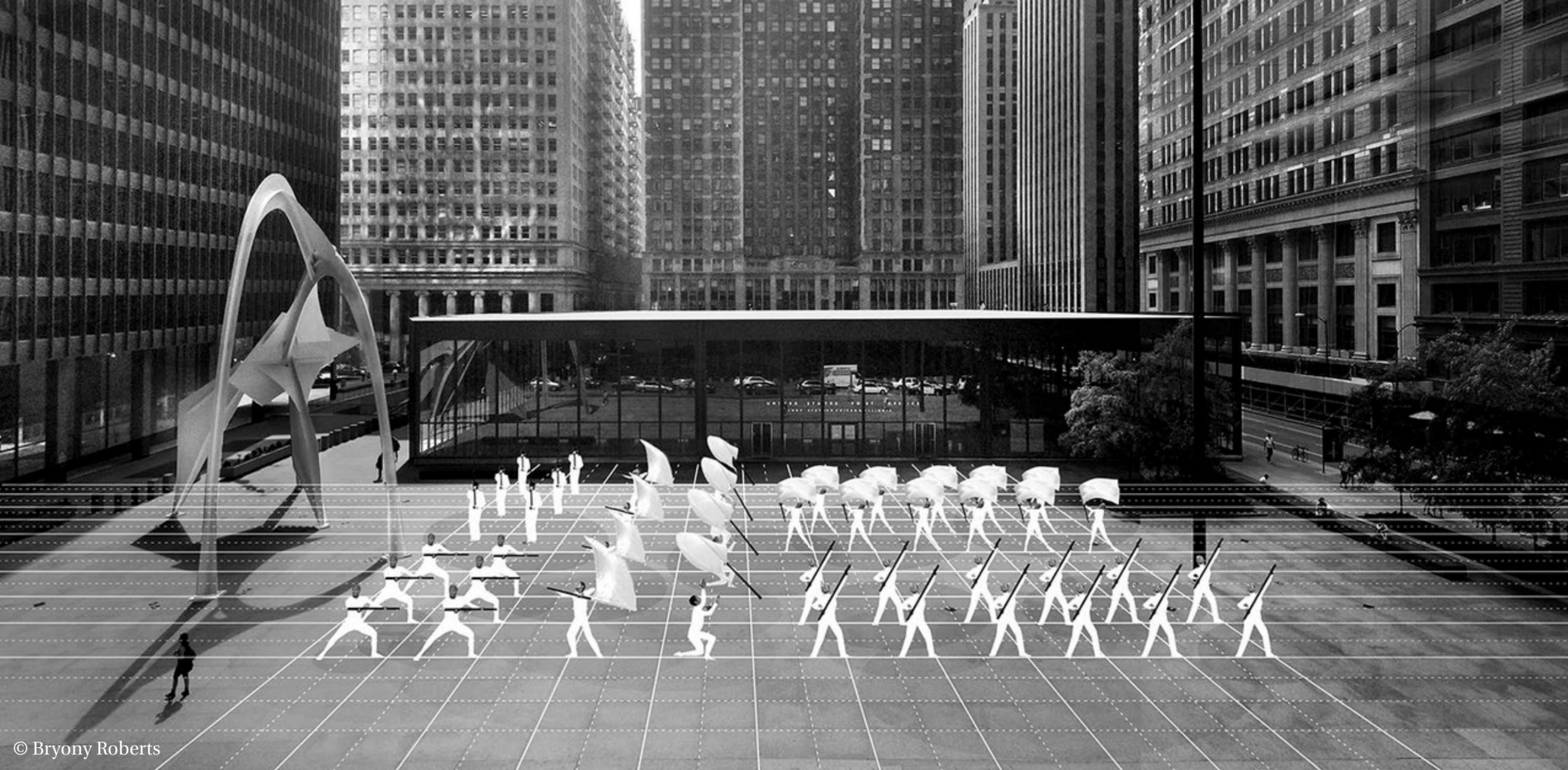
In risposta al tema del presente numero di Viceversa, dedicato alle “critiche di architetture”, vorrei non tanto svolgere un’ulteriore critica della CAB, quanto piuttosto sollevare il seguente problema: possono le Biennali e Triennali di Architettura agire come una forma di discorso critico, al di là della presentazione e rappresentazione delle specifiche opere degli architetti selezionati? In altri termini, può una grande mostra di architettura essere più di un meccanismo di legittimazione, un luogo di incontro per architetti la maggior parte dei quali sono già parte di un sistema che tende fin troppo spesso a ripetersi? Mosse da un desiderio comune di superare la condizione di pura vetrina, sembrerebbe che le Biennali e Triennali di Architettura degli ultimi anni (Venezia ma anche Lisbona, Oslo, Shenzhen e ora Chicago) vivano un

momento di crisi di identità. Dovrebbero forse essere, come suggerito da Rem Koolhaas nel 2014, eventi basati su percorsi di ricerca e orientati a produrre una forma di conoscenza? Oppure, come nel caso della Triennale di Lisbona del 2013, dovrebbero scendere in strada e interrogare la capacità dell'architettura di agire nella città contemporanea? Dovrebbero portare a concrete trasformazioni urbane e agire come piattaforme di lancio per città che intendono rinnovarsi? O ancora, dovrebbero forse trattare temi spinosi e contribuire così alla costruzione di riflessioni profonde sulla nostra società, secondo un'idea di architetto-intellettuale che mentre sensibilizza ai problemi del mondo vi propone delle soluzioni? In un momento in cui le mostre di architettura, e in particolare gli eventi periodici di grande dimensione, stanno aumentando a dismisura, è importante riflettere sul loro ruolo all'interno della più ampia cultura architettonica.

Il numero 81 della rivista olandese OASE — *Constructing Criticism* — pubblicato nel 2010, propone una mappatura dello stato attuale della critica d'architettura, suggerendo come la critica sia un tentativo di ridurre le distanze tra teoria e pratica: un'attività che comporta sia l'espressione di un giudizio in merito a ciò che è genuino e di valore, sia la mediazione tra le avanguardie e un pubblico più ampio, solitamente restio ad accettare il nuovo. Similmente, in *Ma la Critica conta Qualcosa?*², testo pubblicato nell'aprile del 2014 su Domus, lo storico dell'architettura Joseph Rykwert si interroga sul ruolo svolto dalla critica di architettura nell'era delle archistar. «Sono sempre stato convinto che il critico debba essere un combattente», scrive Rykwert. «Per esserlo, è necessario naturalmente avere una base da cui operare – non solo quella ovvia di un quotidiano, di un periodico, di un programma radio o TV o magari di un blog – da cui rendere pubbliche le proprie opinioni, ma è necessario, più intimamente, possedere una nozione chiaramente articolata di quello che si pensa la società debba aspettarsi da chi costruisce le sue strutture». Queste riflessioni offrono alcune idee preziose, nel momento in cui si tratta di valutare il ruolo della CAB e di altri eventi dello stesso tipo.

Intitolata *The State of the Art of Architecture* (Lo Stato dell'arte dell'architettura) — richiamando esplicitamente l'omonimo evento organizzato nel 1977 da Stanley Tigerman per la Graham Foundation — la prima CAB non ha imposto un singolo tema o problematica, piuttosto, ha permesso a una generazione di esprimersi mentre si costituiva come «una piattaforma per progetti architettonici pioneristici ed esperimenti spaziali capaci di dimostrare come la creatività e l'innovazione possano trasformare radicalmente la nostra esperienza del vissuto»³. Come spiegato dallo stesso Tigerman (oggi ottantacinquenne), mentre all'evento del 1977 erano presenti esclusivamente uomini bianchi anglo-americani, l'esposizione del 2015 ha avuto un carattere globale, coinvolgendo architetti, di cui un terzo donne, provenienti da *background* diversi e da tutti e cinque i continenti⁴. Tale mossa globalizzante e altamente inclusiva, insieme al fatto che, durante i giorni dell'inaugurazione, la CAB sia stata al centro dell'attenzione dei mezzi di comunicazione di tutto il mondo — se ne parlò non solo ai ricevimenti serali e su blog e riviste di architettura, ma anche in quotidiani quali The Guardian, LA Times e ovviamente The Chicago Tribune — suggeriscono che l'evento possa essere concepito come un progetto architettonico a se stante, nonché paradigmatico del nostro tempo.

L'esposizione ha avuto luogo nel sontuoso Chicago Cultural Center, uno spazio la cui presenza è agli antipodi del così detto *white cube*. Al suo interno, una selezione di oggetti e progetti ha offerto una panoramica delle istanze globali più problematiche. Come ben scritto da Rob Wilson su Uncube, si è trattato di «una collezione affascinante di istantanee che, però, rimane comunque una collezione, troppo ampia per poter dire qualcosa, pur avendo spuntato tutte le caselle, dal pragmatismo alla fantasia»⁵. Se è vero che la collezione era dispersa, e il suo significato complessivo difficile da cogliere, come molti critici hanno sottolineato, la parte più impressionante di questa prima CAB sono state le *performance* dal vivo organizzate durante i giorni dell'apertura. Una in particolare: *We Know How To Order* (Sappiamo come mettere le cose in ordine), concepita dall'architetto Bryony



© Bryony Roberts

Roberts, coreografata da Asher Waldron ed eseguita dal South Shore Drill Team, ha permesso di intravedere quale sia il potenziale delle Biennali di Architettura come forma di critica.

We Know How to Order è stato un evento effimero — eseguito poche volte durante i giorni dell'apertura della CAB di fronte al Federal Center di Mies Van der Rohe — eppure sopravvive a essa grazie alle innumerevoli immagini che circolano in rete e, ancor meglio, grazie al vi-

deo ufficiale girato da Andy Resek⁶. Il progetto *site-specific* di Roberts era un modo di ordinare i corpi nella città contemporanea, attraverso l'esecuzione di esercizi militari energeticamente dispendiosi, mixati con movimenti di danza urbana. Giocato sull'idea della griglia — il modulo di 4'-8" che governa sia l'architettura del Federal Center sia quella degli esercizi del South Shore Drill Team, «trasformando una serie di esercizi militari convenzionali in un'espressiva fusione di movimenti di strada, lanci di bandiera e rotazioni di fucile»⁷ — *We Know*

How To Order “sovrappone un sistema molteplice di ordini — quello della danza urbana con quello delle precise esercitazioni militari con quello del Federal Center”⁸. In più, esso fa riferimento alla storia di Chicago, rivolgendosi in particolare ai problemi legati al razzismo.

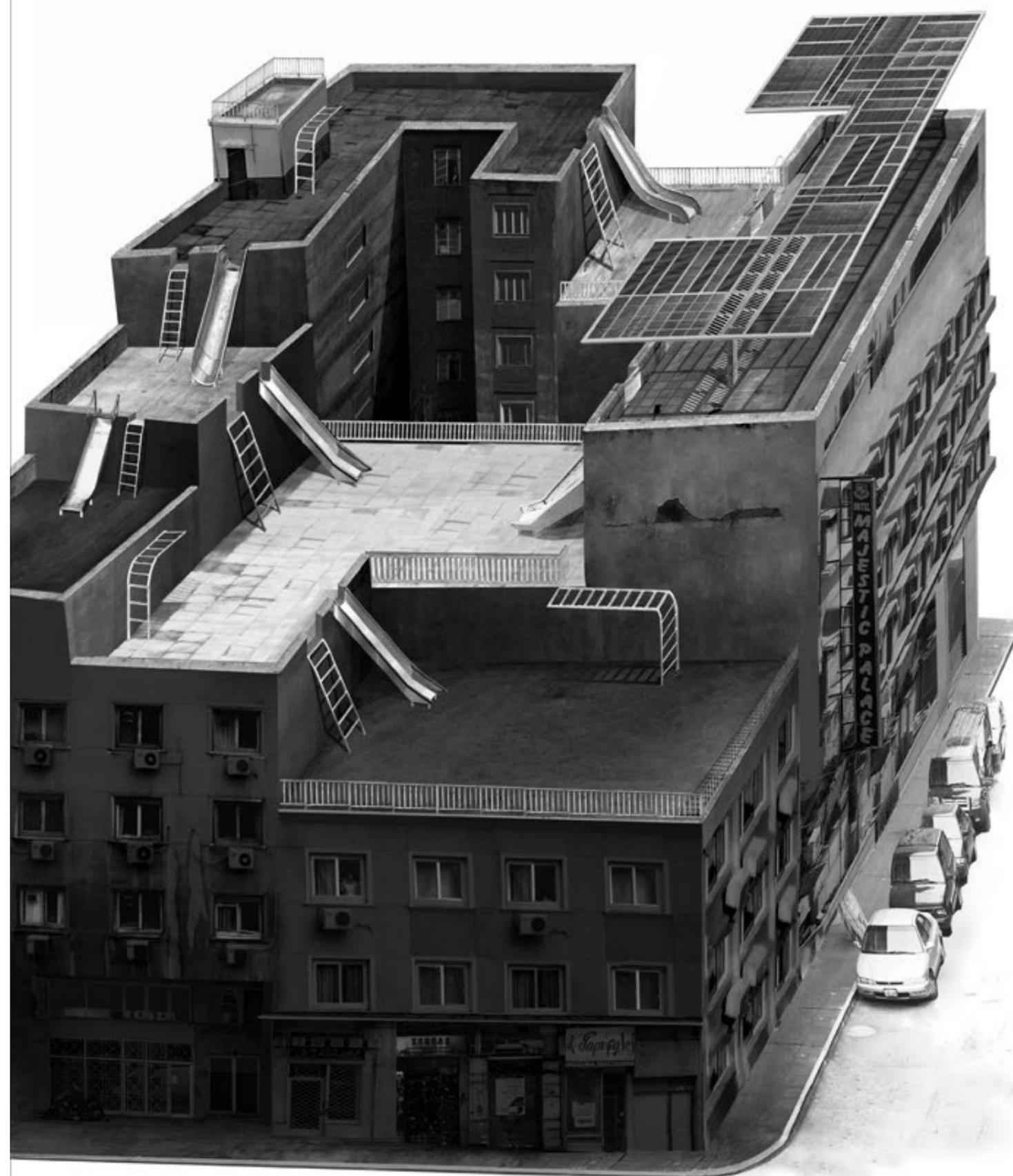
Con *We Know How To Order* la CAB sembra aver ottenuto un risultato inedito: essa ha infatti stabilito un reale e significativo (seppur molto rapido) dialogo con la città di Chicago e con i suoi abitanti, costruendo un ponte tra le idee del curatore (teoria) e uno dei maggiori capolavori dell’architettura di Chicago (prassi), attraverso un processo di mediazione in forma di giudizio. La performance ha attirato l’attenzione di un gran numero di passanti, il cui distratto sguardo è stato, per un momento, diretto verso uno dei più significativi edifici e spazi urbani della città. In questo senso, ha generato “attenzione sull’accessibilità degli spazi pubblici negli Stati Uniti – sul modo in cui i sistemi architettonici, insieme alle aspettative sociali, influenzino i metodi di occupazione dello spazio comune”⁹.

Se, come Bernard Tschumi ha notoriamente dichiarato negli anni settanta, non c’è architettura senza evento, senza azione o attività, potremmo affermare che oggi non c’è critica senza esposizione. In effetti le esposizioni, con il loro complesso apparato di cataloghi, comunicati stampa, presenza online ed eventi collaterali, permettono la generazione di uno “shock”, una contro programmazione e una occupazione non convenzionale dello spazio, che senza dubbio sono in grado di attrarre l’attenzione più di qualsiasi altro canale tradizionale per la produzione di giudizio e conoscenza all’interno della cultura architettonica. Eppure, è nel momento in cui assumono una posizione forte e priva di compromessi, che le esposizioni riescono meglio a produrre un qualche tipo di azione critica. Viceversa, esse rimangono semplici piattaforme comunicative per la promozione dei talenti individuali, in un sistema destinato a esaurirsi presto.

1. The State of the Art of Architecture, first Chicago Architecture Biennial, October 3, 2015 to January 3, 2016. <http://chicagoarchitecturebiennial.org>
2. http://www.domusweb.it/it/opinioni/2014/05/21/ma_la_critica_conta_qualcosa.html
3. Comunicato Stampa – Announcing the title of the inaugural Chicago Architecture Biennial, *October 31, 2014*. <http://chicagoarchitecturebiennial.org/about/press/press-releases/announcing-the-title-of-the-inaugural-chicago-architecture-biennial/> [Consultato il 24 Ottobre 2015].
4. Stanley Tigerman, *The State of the Art of Architecture: 2015 vs. 1977*, Newcity design blog, 1 Ottobre 2015, <http://design.newcity.com/2015/10/01/the-state-of-the-art-of-architecture-2015-vs-1977/> [consultato l’8 Novembre 2015].
5. Rob Wilson, *From Agency to Urgency: Experiments in the Possible at the First Chicago Architecture Biennial*, Uncube Blog, 8 Ottobre 2015, <http://www.uncubemagazine.com/blog/16131615> [consultato l’8 Novembre 2015]
6. <http://vimeo.com/141231941>
7. Bryony Roberts sulla guida ufficiale della Chicago Architecture Biennial <http://chicagoarchitecturebiennial.org/public-program/calendar/we-know-how-to-order/> [consultato l’8 Novembre 2015].
8. *Idem.*
9. *Idem.*

Per quanto riguarda l'architettura, si ritiene che essa abbia il medesimo scopo, sebbene i singoli progetti si estendano raramente al di là del loro sito di costruzione, con l'eccezione dell'allacciamento alle reti dei servizi urbani. La critica ortodossa si basa normalmente su simili parametri per analizzare le qualità formali o spaziali delle opere architettoniche, concentrandosi sulle abilità creative dei loro creatori ma disconoscendo, spesso e volentieri, il ruolo delle migliaia di agenti che determinano le caratteristiche di tali spazi. Da questo punto di vista, critici di architettura e architetti in generale sono abituati a ragionare in termini di spazi, dimensioni e materiali, ma posseggono un vocabolario ridotto — se non inesistente — per riferirsi al cambio, alla complessità e alla contingenza. La complessità degli attori e delle relazioni stabilite all'interno dei sistemi urbani e architettonici richiedono una terminologia avanzata, un sistema dinamico di misure capaci di comprendere e descrivere l'insieme degli agenti e delle relazioni che danno forma agli spazi che abitiamo.

Nei suoi Protocolli Urbani, l'architetto greco Aristide Antonas introduce concetti come “spazi indeterminati”, “comproprietà diagonale”, “assemblee invisibili o parassitarie” che sembrano appartenere più al territorio della letteratura radicale che a quello della progettazione; tali protocolli fanno riferimento a diversi sistemi di misure e interazioni urbane, come la fiducia sociale, che sfuggono allo scrutinio delle norme convenzionali. Strutturati come una carta divisa in quattro capitoli³, essi contengono idee semplici e sovversive per gestire, attraverso sistemi di appropriazione non convenzionali, le parti della città su cui i gestori urbani non riescono a esercitare un controllo. Chiamarli “protocolli” e ricorrere al gergo normativo è solo un modo per renderli comprensibili e accettabili alla burocrazia. Il loro principale obiettivo è l'instaurazione di gruppi di costruzioni microlegislative a partire da funzioni comunitarie. Sorprendentemente, i suggestivi prodotti architettonici dei protocolli di Antonas sono generati dai sistemi immateriali delle relazioni descritte, più che dagli spazi urbani e dalle loro trasformazioni.



In un certo modo, i protocolli di Antonas suggeriscono la possibilità di espandere il campo delle misure urbane convenzionali verso una comprensione della città sottomessa alle logiche dei sistemi complessi e per ciò, una volta lasciato spazio all'indeterminazione, capace di accogliere tutti i tipi di interazione che costituiscono, alla fine, la principale caratteristica dei flussi di informazione, energia e materia che configurano ogni sistema vivente. Mettendo a disposizione strategie per la gestione di un territorio comune, essi sono sì diretti agli esseri umani; ma a esseri umani aperti a influenze esterne. Questa umanità nuda che interagisce nelle nostre città offre una diversa comprensione dei fini dell'architettura e della sua realtà urbana: una comprensione che supera la preminenza dell'essere umano, ponendolo semplicemente come uno degli elementi di un ambiente in continua trasformazione.

Una ricerca che interpreta la città come un insieme di strati ospitanti milioni di specie, dai microbi agli insetti alla vegetazione ai mammiferi intelligenti, è stata recentemente sviluppata da Benjamin Bratton all'interno della proposta *The Stack*. Combinando tumulti batteriologici con tecnologie di rilevamento, Bratton legge la città come «un'ecologia situata di predazione e simbiosi», ennesimo strato di un più ampio sistema di piattaforme tra loro sovrapposte. Questa megastruttura, che circonda letteralmente il pianeta, configura una sorta di super-macchina le cui serie di livelli si compongono di strati geologici preesistenti e spazi di nuova realizzazione creati a sua immagine, come ad esempio ecologie a rete, megacittà e tecnologie bizzarre. Lo Stack di Bratton costituisce un tentativo di comprendere le strutture tecniche e geopolitiche del pianeta come un tutt'uno. Seguendo tale descrizione, Bratton sottolinea che è possibile comprendere la terra stessa come una sovrapposizione sferica di molti livelli, solo due dei quali sarebbero occupati dagli esseri umani e dalla maggior parte delle loro dinamiche.

«Noi umani, seppur inclusi [nello *Stack*], non siamo necessariamente i suoi agenti principali, così come il nostro benessere non è il suo



obiettivo principale. Dopo miliardi di anni di evoluzione, cumuli disordinati di molecole carboniose (tra cui noi) hanno trovato il modo di subcontractare la propria intelligenza a cumuli disordinati di molecole silicatiche (tra cui i nostri computer). Sul lungo periodo, questo potrebbe costituire un beneficio — oppure no»⁵.

All'interno del compendio delineato da Bratton, nel quale rientrano filosofia politica, teoria dell'architettura e *software studies*, è interessante notare la contingenza della presenza umana tra una serie di piattaforme in cui la sola comunicazione tra macchine è in grado di generare e successivamente modificare livelli. Un simile approccio costituisce uno schiaffo in faccia alle concezioni antropocentriche dello spazio abitativo. Da un punto di vista politico, le tesi di Bratton richiamano alcune delle idee contenute ne *L'ipotesi Cibernetica* di Tiqqun⁶, il quale la descrive come un racconto che dalla fine della Seconda Guerra Mondiale ha soppiantato l'agenda politica liberale, concependo i comportamenti biologici, fisici e sociali come comple-



© Aristide Antonas

tamente programmabili e riprogrammabili, e che trova la sua esplosione commerciale nell'emergere delle narrative dei "Big Data" e della "Smart City".

Una delle riflessioni generate dal sistema di piattaforme di Bratton, riguarda i limiti delle analisi critiche ortodosse delle opere architettoniche, una volta riconosciuto il complesso emergere dei fenomeni che definiscono gli spazi che plasmiamo e occupiamo. Da questo punto di vista, sembra in un certo senso futile ridurre la propria analisi a un singolo edificio. Un simile approccio potrebbe forse aver senso in un mondo composto di oggetti e spazi completamente isolati, ma certamente non in uno caratterizzato da una simile interrelazione tra le parti. In questo senso, una volta immersa in un processo dinamico di concezione attraverso la progettazione, di costruzione attraverso la sottrazione, e di degrado attraverso l'uso, l'opera di architettura assume le sembianze di qualcosa di più simile a un processo digestivo, che al soggetto di un puro pensiero progettuale.

In nostra opinione, è oggi necessario produrre una comprensione entropica degli input e degli output delle opere d'architettura all'interno di sistemi complessi. Tra tutti, questo sarebbe un contributo rilevante che la critica di architettura potrebbe offrire all'evoluzione della disciplina. Il modo in cui la critica di architettura si è manifestata durante il XX secolo, infatti, non ha fatto altro che confermare lo *status quo* della pratica architettonica del periodo, confinandola all'interno di un mondo concepito esclusivamente a partire da esigenze umane, il cui culmine coincideva con i prodotti del capitalismo. Tale approccio si rivela però insufficiente ad affrontare e mettere in discussione le conseguenze deterioranti del nostro stesso sviluppo. Un'analisi e una critica rilevanti dovrebbero prendere in considerazione questo ciclo di concezione, ingestione, digestione e possibile rigenerazione — sognato, e mal comunicato dalle narrative della sostenibilità.

Alexey Buldakov di Urban Fauna Laboratory⁷ sottolinea come la nostra autocoscienza sia limitata dallo spazio e dal tempo della vita di ogni individuo, e come non siamo in possesso di particolari organi in grado di percepire l'entropia e l'eredità genetica. Facendo riferimento al lavoro di Richard Dawkins⁸, Budakow sottolinea la capacità della maggior parte delle forme di vita di modificare il loro ambiente in modo da perpetuare la propria esistenza. Questa capacità include gli esseri umani e, per estensione, le nostre manifestazioni architettoniche. Tale compito evolutivo, però, non avviene mai in completo isolamento, dato che sottraiamo materiali e formiamo spazi e livelli che ospitano anche numerose specie non umane. Di conseguenza, e sebbene le città siano progettate dagli uomini come protezione, e come un metodo evolutivo per preservare e riprodurre il proprio DNA, gli uomini costituiscono la minoranza degli organismi che abitano le città, così come le cellule contenenti il DNA umano costituiscono la minor parte dei nostri corpi⁹. Questa analogia assume senso nel momento in cui ci rendiamo conto che il nostro corpo è come una piccola città popolata da forme di vita umane e non umane, che coesistono e spesso ci parassitizzano al fine di garantire la propria esistenza, generando una microecologia interiore che in qualche

modo permette anche a noi di esistere¹⁰. Una volta passati alla scala delle relazioni urbane, e poi ancora a quella degli eventi geologici, ci possiamo rendere chiaramente conto del minuscolo ruolo svolto dagli esseri umani, con i nostri capolavori architettonici, nel gioco dell'evoluzione. Ma seppur appaia come un processo da scoraggiare, la crescita e i movimenti della popolazione umana dimostrano come la nostra sia una specie in espansione, bisognosa di crescenti sistemi di protezione, popolati anche da vicini non umani connessi, insieme a noi, a questa rete planetaria di piattaforme.

Pensiamo che sia possibile, e desiderabile, superare la distinzione tra natura e artificio, la dicotomia tra interazioni umane e non umane nella città, nonché la presunta supremazia della concezione antropocentrica su cui si basa la maggior parte delle analisi architettoniche. Nel loro *Manifesto del Cannibalismo Urbano*, Wietske Maas e Matteo Pasquinelli celebrano i processi digestivi che avvengono negli strati che abitiamo, questo “grande stomaco al di fuori di noi” che per secoli abbiamo chiamato città. Prendere in considerazione i sedimenti inorganici della città e il metabolismo sociale delle relazioni umano-non umano, ci permetterebbe di comprendere, analizzare e descrivere i risultati dei nostri processi storici da una prospettiva differente¹¹.

In questo modo, potremmo apprendere a estendere la narrativa delle nostre realizzazioni fino a diventare indistinguibili dal nostro ambiente, fino al momento in cui la nostra esistenza somiglierà a quella dei microbi al nostro interno. Se questo momento mai arriverà, nonostante la nostra attuale insensibilità ai pericoli del cambio climatico, potremo forse imparare a riconoscere i segnali delle dinamiche non umane all'interno dei nostri sistemi urbani. Sarà quello un buon momento per tornare a questionare l'utilità delle nostre critiche e delle nostre architetture. In quel momento, scopriremo che possiamo continuare a procedere fintanto che gli algoritmi non smetteranno di rivelarci nuovi spazi, e che dovremo preoccuparci il giorno in cui i cinghiali smetteranno di cercare cibo tra le colline di Barcellona, o in cui tutte le formiche avranno definitivamente abbandonato Parigi¹².

1. Tarwater, *All Of The Ants Left Paris*. Animals, suns and atoms. Kitty-Yo 2000
2. World Commission on Environment and Development, *Our Common Future*, Oxford University Press 1987.
3. La carta di Antonas recupera l'importanza della densità e indeterminatezza della Carta di Atene del 1943, pur criticandone il carattere funzionale.
4. Aristide Antonas. *Archipelago of Protocols*. dpr-barcelona, 2016
5. Benjamin Bratton, *The Stack. On Software and Sovereignty*, MIT Press 2015
6. Tiquun, *The Cybernetic Hypothesis*, 2010. <https://theanarchistlibrary.org/library/tiquun-the-cybernetic-hypothesis> [consultato il 2 Marzo 2016]
7. Alexey Buldakov - Urban Fauna Lab, *The Human Ratio*, in Volume 46. Shelter, Archis 2015
8. Richard Dawkins, *The Extended Phenotype*, Oxford University Press 1982
9. Melinda Wenner, *Humans Carry More Bacterial Cells than Human Ones*, Scientific American 2007. <http://www.scientificamerican.com/article/strange-but-true-humans-carry-more-bacterial-cells-than-human-ones/> Retrieved on March 2, 2016
10. Questa microecologia è anche conosciuta come *microbiota*, un termine coniato da Joshua Lederberg per riferirsi alla «comunità ecologica di microrganismi commensali, simbiotici e patogeni che condividono, letteralmente, lo spazio del nostro corpo». Fonte: Wikipedia - <https://en.wikipedia.org/wiki/Microbiota> [consultato il 2 Marzo 2016]
11. Wietske Maas, Matteo Pasquinelli, *Manifesto of Urban Cannibalism*. http://urbanibalism.org/Manifesto_Urban_Cannibalism_Berlin.pdf [consultato il 5 Marzo 2016]
12. Becky Oskin, *Can Ants Save the World from Climate Change?*, Live Science 2014. <http://www.livescience.com/47151-ants-trap-carbon-weathering-minerals.html> [consultato il 3 Marzo 2016]

Iconografia

p.10

Villa Além, esterni © Archive Olgiati, source: <http://afasiaarchzine.com/2015/08/01-valerio-olgiati/valerio-olgiati-villa-alem-alentejo-3/>

p.12

Villa Além, pianta © Archive Olgiati, source: <http://afasiaarchzine.com/2015/08/01-valerio-olgiati/valerio-olgiati-villa-alem-alentejo-21/>

p.14

Museo Archeologico di Vitoria, corte interna © Roland Halbe

p.17

Museo Archeologico di Vitoria, facciata © Roland Halbe

p.18

Museo Archeologico di Vitoria, pianta e sezione © Francisco Mangado

p.21

Museo di Belle Arti delle Asturie, facciata © Pedro Pegenaute

p.23

Museo di Belle Arti delle Asturie, pianta © Francisco Mangado

p.24

Museo di Belle Arti delle Asturie, dettaglio di facciata © Pedro Pegenaute

p.26

Casa a Balsthal, modello © Pascal Flammer

pp.30-31

Casa a Balsthal, piante © Pascal Flammer

p.33

Casa a Balsthal, sezioni © Pascal Flammer

p.34

House in Balsthal, attico © Ioana Marinescu

p.35

House in Balsthal, modello dello scantinato © Pascal Flammer

p.36

Casa Anfiteatro, sezione © Aristide Antonas

p.39

Casa Anfiteatro, pianta © Aristide Antonas

pp.40-41

Casa Anfiteatro, sketch © Aristide Antonas

p.42

Casa Anfiteatro, vista interna © Aristide Antonas

p.44

Casa Shibaura, facciata © Wai Think Tank

p.48

Casa Shibaura, sezione © Wai Think Tank

p.52

Maternity Waiting Village, sistema tassonomico © MASS Design Group

p.55

Maternity Waiting Village, pianta © MASS Design Group

p.56

Maternity Waiting Village, foto di cantiere © MASS Design Group

p.58

Quinta Monroy, 2014 © OnArchitecture, Felipe De Ferrari & Diego Gras

pp.60-61

Quinta Monroy, 2014 © OnArchitecture, Felipe De Ferrari & Diego Gras

pp.64-65

Quinta Monroy, 2014 © OnArchitecture, Felipe De Ferrari & Diego Gras

pp.68-69

Quinta Monroy, 2014 © OnArchitecture, Felipe De Ferrari & Diego Gras

pp.72-73

Quinta Monroy, 2014 © OnArchitecture, Felipe De Ferrari & Diego Gras

pp.76-77

Quinta Monroy, 2014 © OnArchitecture, Felipe De Ferrari & Diego Gras

p.82

Experiencia MUVA, processo © Ricardo Sargiotti, fonte: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-359098/experiencia-muva-un-muro-de-ladrillos-con-su-ausencia-final/536b9b3ac07a80725e0000d0>

p.85

Experiencia MUVA, processo © Ricardo Sargiotti, fonte: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-359098/experiencia-muva-un-muro-de-ladrillos-con-su-ausencia-final/536b9b57c07a80e2980000d1>

p.86

Centro di Riabilitazione Teletón, costruzione della volta © GabDeArq, fonte: <http://morfologiaarquitectonica.blogspot.it/2011/09/solano-benitez.html>

p.88

Centro di Riabilitazione Teletón, la volta laterizia © Federico Cairolì

p.92

Treno passante al di sotto del complesso Western Electric di Manhattan nel 1936, fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Rail_freight_transportation_in_New_York_City_and_Long_Island#/media/File:Western_Electric_complex_NYC_1936.jpg

p.95

Un Artefatto Ferroviario, 30° Strada, Maggio 2000 © Joel Sternfeld, fonte: <http://www.thehighline.org/blog/2015/08/19/photo-of-the-week-walking-the-highline-with-joel-sternfeld>

pp.96-97

Costruzione della Highline © meshugas, fonte: <https://www.flickr.com/photos/freetheleah/8400344471>

p.100

Vista aerea della Highline a NYC © David Shankbone, fonte: <https://www.flickr.com/photos/shankbone/14082063968>

p.102

Stazione Materdei, opera di Gligorov

p.105

Stazione Salvator Rosa, opere di Pisani, Paladino e Barisani

p.106

Stazione Toledo, progetto di Tusquets © Andrea Resmini

p.108

Stazione Municipio, progetto di Siza e Souto de Moura, pianta @ Álvaro Siza

p.112

Campo da basket sui tetti di Dubrovnik antica, fonte: <https://es.pinterest.com/pin/420664421421546148/>

p.117

Parrish Art Museum, pianta della prima proposta © Herzog & De Meuron, fonte: <http://www.averyreview.com/issues/12/parrish-art-museum>

pp.118-119

Parrish Art Museum, pianta della proposta finale © Herzog & De Meuron, fonte: <http://www.metalocus.es/content/en/blog/parrish-art-museum-herzog-de-meuron>

p.121

Nederlands Dans Theatre, modello © OMA, fonte: <https://oma.eu/projects/netherlands-dance-theater>

p.124

Ingresso del Chicago Cultural Center © Steve Hall / Chicago Architecture Biennial, fonte: <http://www.uncubemagazine.com/blog/16131615>

pp.128-129

We Know How To Order, render @ Bryony Roberts, fonte: <http://bryonyroberts.com/index.php/project/we-know-how-to-order/>

p.132

Collezione di “regali” fatti a Gaby Mann dai corvi che ha per lungo tempo sfamato, fonte: <http://www.bbc.com/news/magazine-31604026>

p.135

Campo da gioco sui tetti come esempio di proprietà diagonale. Archipelago of Protocols © Aristide Antonas

p.137

Bloom's Room. Ricerca sulle possibilità di una stanza che offre l'impressione di volare © Aristide Antonas

p.138

Elementi di ancoraggio della Bloom's Room. Archipelago of Protocols © Aristide Antonas

Autori

Tomà Berlanda è architetto, Ph.D in Architettura e Progettazione Edilizia al Politecnico di Torino, Direttore e Professore della School of Architecture, Planning and Geomatics alla University of Cape Town, dove ricerca le implicazioni di una lettura non stereotipizzata della città africana e della pratica architettonica in territori non occidentali. Precedentemente è stato co-fondatore di asa studio a Kigali (2012-2014), dove ha portato avanti un'ampia campagna di progettazione e costruzione comunitaria di strutture per l'infanzia e la sanità in giro per il Rwanda. I suoi lavori sono ampiamente pubblicati ed esibiti.

Camillo Boano è *Senior Lecturer* alla Bartlett Development Planning Unit, University College of London, dove dirige il MSc in Building and Urban Design in Development. È anche co-direttore del UCL Urban Laboratory. Camillo ha più di 20 anni di esperienza in lavori di ricerca, consulenza e sviluppo in Sud America, Medio Oriente, Europa dell'Est e Sud Est Asiatico. I suoi interessi di ricerca riguardano l'incontro tra la teoria critica e la filosofia radicale con i processi di progettazione architettonica e urbana in territori informali e conflittuali.

dpr-barcelona è un gruppo di ricerca fondato a Barcellona da Ethel Baraona Pohl e César Reyes Nájera, dedicato ai temi dell'editoria, della critica e della curatela. Il loro lavoro si muove negli ambiti dell'architettura, della teoria politica e degli studi sociali. Le loro ricerche e teorie si sviluppano sulle alcune delle principali pubblicazioni d'architettura, come membri del comitato editoriale di *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, e consulenti di Archis per *Volume magazine*,

among others, tra le altre. Nel 2015 hanno curato la mostra Adhocracy ATHENS, all'Onassis Cultural Center.

Mariabruna Fabrizi and Fosco Lucarelli sono architetti laureatisi cum laude all'Università di Roma Tre, dopo aver studiato alla ETSA Madrid e TU Munich. Vivono a Parigi dove hanno fondato lo studio di architettura Microcities. Svolgono insieme una ricerca architettonica indipendente attraverso il sito Socks, e hanno svolto attività di docenza a Roma, Parigi (ESA) e alla EAV&T di Marne-La-Vallée. Il loro lavoro e le loro ricerche hanno ricevuto diversi premi e sono stati esibiti a New York, Roma, Londra, Parigi, Zagabria e altre città. Saranno i curatori invitati di "The Form of Form", una delle tre mostre principali della Triennale di Architettura di Lisbona 2016.

Davide Tommaso Ferrando è critico di architettura, editore, curatore e docente, interessato alle intersezioni tra architettura, città e *media*. Master in Progettazione Architettonica Avanzata alla ETSA Madrid e Ph.D in Architettura e Progettazione Edilizia al Politecnico di Torino. È fondatore e direttore di 011+, ed editor di Viceversa. Suoi scritti sono pubblicati in riviste internazionali e in libri collettivi. Nel 2016 è membro del comitato di indirizzo del Padiglione Italia alla 15a Biennale di Architettura di Venezia.

Jason Hilgefert è un urbanista | architetto formatosi all'University of British Columbia e all'University of Cincinnati. È fondatore di Land+Civilization Compositions, studio con base a Rotterdam | Istanbul | Shenzhen con il quale esplora problematiche ai limiti tra la pianificazione urbana e la produzione artistica. Scrive regolarmente per la rivista *Uncube*. Ha recentemente curato il programma educativo RE:-learning the City all'interno della Biennale di Architettura di Shenzhen, grazie al quale è ora Direttore Accademico di FUTURE+, Aformal Academy of Urbanism | Environment | Public Art.

Antonello Marotta è architetto e critico di architettura formatosi a Napoli, dove ha ottenuto un Ph.D in Progettazione Architettonica. I

suoi studi si concentrano principalmente su temi compositivi legati alla contemporaneità e sulla revisione della modernità e della memoria. Ha pubblicato, tra gli altri, *Diller + Scofidio. Il teatro della dissolvenza*, *Toyo Ito. La costruzione del vuoto*, *Mansilla + Tuñón e l'Atlante dei musei contemporanei*. Ha recentemente pubblicato *Archeologie. Il progetto e la memoria del tempo*. È ricercatore presso il Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica dell'Università di Sassari.

Valerio Paolo Mosco, direttore di Viceversa, è architetto e critico di architettura. Ha scritto: *Architettura Nuda*, *Ensamble Studio*, *Cinquant'anni di ingegneria in Italia e all'estero*, *Steven Holl*, *Architettura contemporanea: Stati Uniti East Coast*, *Architettura contemporanea: Stati Uniti West Coast*, *Architettura a volume zero* (con Aldo Aymonino), *Valerio Paolo Mosco: scritti di architettura*. Insegna allo IUAV di Venezia e allo IED (Istituto Europeo di Design) di Roma; ha insegnato al Politecnico di Milano, all'Università di architettura di Brescia e Ferrara e all'IIT di Chicago.

Daniel Tudor Munteanu è un architetto e urbanista rumeno. Ha esposto il suo lavoro alla 5a UABB Biennale di Shenzhen e contribuito al Padiglione USA alla 14a Biennale di Architettura di Venezia. I suoi testi sono stati pubblicati su San Rocco, Log e OASE. È fondatore ed editor del progetto di ricerca "OfHouses – a collection of old forgotten houses".

Francisco Vergara Perucich è un architetto e urbanista cileno. È stato Consulente Capo del Dipartimento di Progettazione e Gestione Infrastrutturale del Ministero dei Lavori Pubblici cileno. Partner di Plural Architects e consulente privato per progetti ambientali in Cile. Francisco è professore alla Universidad Central de Chile e alla Universidad de Santiago de Chile (USACH). È titolare di un MA alla Universidad Católica de Chile e di un MSc in Progettazione Architettonica e Urbana in Sviluppo al DPU. Attualmente, è dottorando alla Bartlett Development Planning Unit, dove studia le relazioni tra progettazione urbana e neoliberalismo a Santiago de Chile.

Léa-Catherine Szacka è *Assistant Professor* alla Oslo School of Architecture and Design (AHO). Dopo aver studiato architettura a Montreal e Venezia, Szacka ha ottenuto un dottorato in storia e teoria dell'architettura alla Bartlett School of Architecture, con una tesi sulla storia della Biennale di Architettura di Venezia del 1980. Il lavoro di Szacka si incentra sulle mostre di architettura e sul periodo storico ampiamente definito come "postmoderno". Nel 2014, ha curato l'installazione Effimero: Or the Postmodern Italian Condition, come parte della mostra Monditalia alla 14a Biennale di Architettura di Venezia.

Luca Silenzi, architetto e scrittore, fonda nel 2005 Spacelab: uno studio di progettazione, design e ricerca diretto con la moglie Zoè Chantall Monterubbiano. Lavori e scritti di Luca Silenzi e del collettivo Spacelab sono stati premiati, esposti e pubblicati nelle più prestigiose riviste internazionali di progetto (tra cui Domus, Abitare, Clog, Studio). Su invito del direttore Rem Koolhaas, Spacelab era tra i contributors della sezione *Monditalia* alla XIV Biennale di Architettura di Venezia col progetto curatoriale *State of Exception*.

Lucia Tozzi è critica e studiosa di politiche urbane. Giornalista, collabora con pagina99 ed è responsabile della cultura di Zero.eu, dopo avere lavorato per Il Manifesto, Domus, Abitare, Eddyburg.it, Alfabetta2, Wired, Public Domain e scritto per numerose altre riviste.

WAI Architecture Think Tank è uno studio dedicato alla comprensione ed esecuzione dell'Architettura da un punto di vista panoramico. Fondato a Bruxelles nel 2008 dall'architetto, artista, autore e teorico Portoricano Gruz Garcia, e dall'architetto, artista, autore e poetessa francese Nathalie Frankowski, WAI ha attualmente sede a Pechino dove i suoi partner dirigono, parallelamente, la pratica artistica Garcia Frankowski e lo spazio concettuale Intelligentsia Gallery. WAI è un laboratorio per l'intelligenza architettonica. WAI domanda: *What About It?*

VICEVERSA

*«PI è ispirato a una “foresta urbana”;
la “pelle” ramificata disegnata come
involucro esterno dell’edificio evoca una
figuratività primitiva e
tecnologica al tempo stesso.*

*La tessitura di linee genera alternanze di
luci e di ombre, di vuoti e di pieni dando
vita a un’architettura-scultura che rimanda
ad opere di Land Art.*

*PI parte dall’idea di coesione, intesa come
forza di attrazione che genera un ritrovato
senso di comunità e di
appartenenza.*

*L’energia della comunità è
rappresentata dalla piazza interna»*

distribuito da



ISSN 2421-2687