

Sommario

n. 08 - 2019

01. Editoriale

Gabriella Padovano e Cesare Blasi

04. E l'architettura va... ma dove? / And architecture goes... where?

Aldo Castellano

12. Coop Himmelb(l)au

13. Culture and Art Center Changsha
Culture and Art Center Changsha

23. Sergiu-Radu Pop

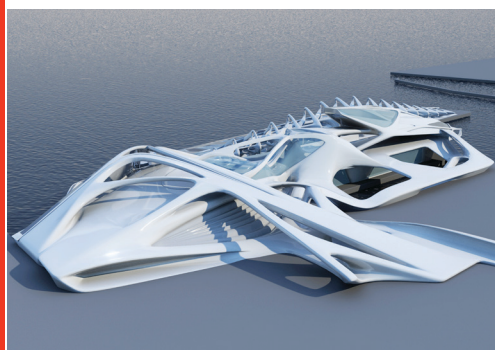
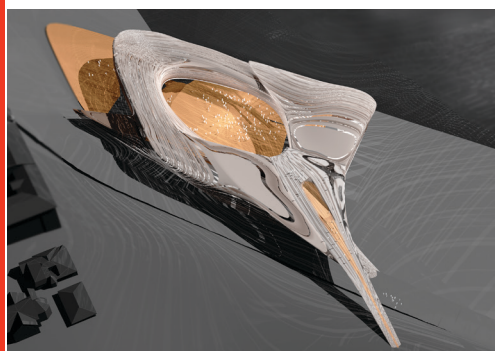
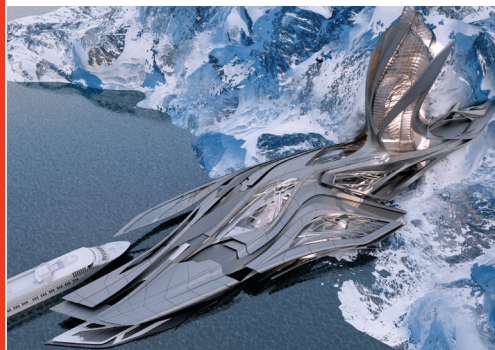
24. Transformable Antarctic Research Facility / Transformable Antarctic Research Facility

31. Atelje Sotamaa

32. Museo Guggenheim, Helsinki / Guggenheim Museum, Helsinki

40. MONAD Studio

41. Tandanon Performing Arts Center, Buenos Aires / Tandanon Performing Arts Center, Buenos Aires



Direttore responsabile

Gabriella Padovano

Vice Direttore

Cesare Blasi

Redazione

Attilio Nebuloni, Vittoria Bellassai,
Silvia Bertolotti

Comitato Scientifico

Hernan Diaz Alonso
Andreas Kipar
Tarek Naga
Tom Wiscombe
Gabriella Padovano
Cesare Blasi

N. 8 - 2019

ISBN 978-88-255-3088-9
ISSN 2532-8425

Stampato a febbraio 2020

dalla tipografia
«The Factory S.r.l.»

per conto della
«Giacchino Onorati editore S.r.l.
unipersonale» di Canterano (RM)
via Vittorio Veneto, 20
info@giacchinoonoratieditore.it

Editoriale PSC 08

Gabriella Padovano e Cesare Blasi

"La soddisfazione dell'animo umano ricopre la medesima importanza di quella materiale e il concepimento intellettuale di una nuova visione dello spazio significa più dell'economia strutturale e della perfezione funzionale".
Walter Gropius, 1937

Il passaggio dalla "Modernità Solida" a quella "Liquida" e da questa alla "Dissoluzione dello Spazio" si riflette sulla concezione dello spazio stesso: l'uscita da un orizzonte di pensiero, facendo un passo fuori dal mondo conosciuto, comporta la necessità di riflettere come la nostra comprensione dello spazio stia mutando. La "dissoluzione dello spazio" supera le delimitazioni dello spazio stesso, attraverso il passaggio di una costante attività di scambi, di transfert tra ambienti diversi. La fusione dei corpi solidi e liquidi, in cui il pieno tende a non esistere più, produce una distesa senza limiti, in cui è il "problema" e non la definizione dei confini a determinare l'ambito di studio e di intervento.

La complessità sostenibile e creativa, che tende a coinvolgere il territorio, genera organizzazioni aperte, con andamenti diffusi, reticolari, differenziati, interagenti e orienta a restringere gli spazi della normazione per ampliare quelli della libertà. L'ipotesi che sta alla sua base ha la caratteristica che lo spazio reale e concettuale è sempre aperto. La sua unitarietà è il processo, nel quale l'interazione nasce dalla permanenza della mutazione sotto diversi aspetti:

- in primo luogo, attraverso l'intreccio sia orizzontale tra i territori che verticale tra i livelli istituzionali;
- in secondo luogo, attraverso la trasformazione, in quanto le unità territoriali divengono "a problema" anziché "a definizione istituzionale";
- in terzo luogo, attraverso lo "spostamento dei limiti", che si deformano continuamente sul piano delle competenze;
- infine, attraverso la "pluralizzazione", che facendo interagire i problemi, nei diversi livelli orizzontali e verticali, rende l'accettazione delle differenze il

Editoriale PSC 08

Gabriella Padovano & Cesare Blasi

"The satisfaction of the human soul has the same importance as the material one and the intellectual conception of a new vision of space means more than structural economy and functional perfection".
Walter Gropius, 1937

The passage from "Solid Modernity" to "Liquid Modernity" and from this to the "Dissolution of Space" is reflected on the concept of space itself: the exit from a horizon of thought, taking a step outside the known world, involves the need to reflect how our understanding of space is changing. The "dissolution of space" goes beyond the boundaries of space itself, through the passage of a constant activity of exchange, of transference between different environments.

The fusion of solid and liquid bodies, in which the full tends to no longer exist, produces an expanse without limits, in which it is the "problem" and not the definition of boundaries that determines the field of study and intervention.

The sustainable and creative complexity, which tends to involve the territory, generates open organizations, with diffused, reticular, differentiated, interacting and oriented to narrow the spaces of standardization to widen those of freedom.

The underlying hypothesis has the characteristic that the real and conceptual space is always open. Its unity is the process, in which the interaction arises from the permanence of the mutation under different aspects:

- first, through the interweaving both horizontally between the territories and vertically between the institutional levels;
- secondly, through transformation, as territorial units become "a problem" rather than "an institutional definition";
- thirdly, through the "shifting of limits", which continuously deform in terms of competences;
- finally, through "pluralisation", which, by making problems interact, in the different horizontal and vertical levels, makes the acceptance of differences the driving

motore e la ragione determinanti delle ipotesi di soluzione. Ne risulta una geometria estremamente variabile e pluridimensionale dello spazio che risponde alla pluralità e molteplicità dei problemi, delle culture e identità dei luoghi e dei gruppi sociali.

La nuova fase della storia della modernità si incentra sul pensiero eccentrico che si basa:

- sul concetto di "dissoluzione", che costituisce la metafora pertinente, eliminando l'autonomia del progetto che può essere solo risposta ai problemi della società in trasformazione;
- sul concetto di complessità che, come ha scritto Edgard Morin (1985), richiede di pensare "senza mai chiudere i concetti, di spezzare le sfere chiuse, di ristabilire le articolazioni fra ciò che è disgiunto, di sforzarsi di comprendere la multidimensionalità";
- sull'approccio sostenibile che è mutazionale, cioè regola le dinamiche interattive che si verificano nelle diverse realtà: quella sociale, quella economica e quella fisica, attraverso effetti di sinergia e innovazione, che considerano il rischio come valore e generatore di qualità.

Il diverso modo di guardare e definire la relazione tra realtà e soggetto osservante, moltiplicando, ribaltando e alterando le dimensioni e la compattezza oggettiva dell'osservabile, implica un diverso modo di organizzare lo spazio e gli elementi dello spazio stesso. Lo spazio architettonico dell'indeterminatezza è, in tal modo, lo spazio e la forma corrispondenti alla molteplicità di presenze e alla complessità e sostenibilità dei rapporti che generano incertezza, mutazioni e innovazioni, elementi centrali di un linguaggio architettonico innovativo e di spazi adeguati alla nuova società delle trasformazioni. L'architettura diviene, così, spazio complesso che ingloba la molteplicità delle risorse antropiche e ambientali, caratterizzate dalle specificità territoriali, in cui mutazione e innovazione generano nuovi linguaggi e luoghi dell'abitare.

L'architettura è "implosa" e, in un certo senso, è condannata ad essere frantumata e spinta in ogni direzione. I valori dominanti del nuovo modello abitativo divengono: la libertà di scelta, l'innovazione, la libertà di movimento, la complessità e la sostenibilità creativa.

force and the reason determining the hypotheses of solution. The result is an extremely variable and multidimensional geometry of space that responds to the plurality and multiplicity of problems, cultures and identities of places and social groups.

The new phase in the history of modernity focuses on the eccentric thinking that is based on it:

- *on the concept of "dissolution", which constitutes the relevant metaphor, eliminating the autonomy of the project which can only be a response to the problems of the changing society;*
- *on the concept of complexity which, as Edgard Morin (1985) wrote, requires us to think "without ever closing concepts, to break closed spheres, to re-establish the articulations between what is disjoined, to strive to understand multidimensionality";*
- *on the sustainable approach that is mutational, i.e. it regulates the interactive dynamics that occur in different realities: social, economic and physical, through synergy and innovation effects, which consider risk as a value and generator of quality.*

The different way of looking at and defining the relationship between reality and the observing subject, multiplying, overturning and altering the objective dimensions and compactness of the observable, implies a different way of organizing space and the elements of space itself. The architectural space of indeterminacy is, in this way, the space and form corresponding to the multiplicity of presences and the complexity and sustainability of the relationships that generate uncertainty, mutations and innovations, central elements of an innovative architectural language and spaces adapted to the new society of transformations.

Architecture thus becomes a complex space that encompasses the multiplicity of human and environmental resources, characterized by territorial specificities, in which mutation and innovation generate new languages and places of living.

Architecture is "imploded" and, in a certain sense, is condemned to be shattered and pushed in every direction. The dominant values of the new housing model become: freedom of choice, innovation, freedom of movement, complexity and creative sustainability.

La globalizzazione riscopre il valore della complessità, dell'incertezza, della diversità, del recupero delle identità che vengono contrapposte alla grande omologazione: non si tratta solo di cambiare o incrementare gli strumenti di osservazione, di controllo e normazione, ma di avere uno sguardo con interessi differenziati e obiettivi diversi.

Le "connessioni interattive" assumono la complessità sostenibile creativa come fattore della trasformazione degli insediamenti esistenti e nuovi, come principio di incompletezza e di incertezza.

Globalization rediscovers the value of complexity, uncertainty, diversity, the recovery of identities that are opposed to the great homologation: it is not just a matter of changing or increasing the instruments of observation, control and standardization, but of having a look with different interests and different objectives.

The "interactive connections" assume the creative sustainable complexity as a factor in the transformation of existing and new settlements, as a principle of incompleteness and uncertainty.



E l'architettura va... ma dove?

Aldo Castellano

In genere, ci si interroga sulle cose, solo quando queste non ci sono più. È un po' quel che avviene nella sindrome del "caro estinto" di Evelyn Waugh, con il defunto abbigliato per l'aldilà, truccato e, se necessario, per-sino abbellito con opportuni interventi di chirurgia plastica. Non c'è sempre e solo malizia in questo. Il più delle volte, invece, c'è un'autentica presa d'atto che quella cosa, quella persona, cui non si prestava la minima attenzione per troppa familiarità con essa, una volta scomparsa, si rivela all'improvviso per quel che è o ci si immagina sia stata: importante, importantissima. Dovendo riflettere sul rapporto della cultura contemporanea con la storia, la novella di Waugh mi è balzata subito in mente. Anche la storia è un "caro estinto" per l'architettura, almeno a partire dal secolo scorso. Da tempo viviamo ormai in un eterno presente, che continua a evolversi impetuosamente, senza, però, saper bene dove mai andrà a parare. E nessuno sembra avvertire il bisogno di storia: semmai di storie, al plurale, di fiction più o meno consolatorie...

Certo, qualcuno si affanna ancora a ricordare la grande forza morale che la storia instillava un tempo, guidando gli uomini verso futuri sempre rinnovati. Non sono solo quelli che con cinico *divertissement* ci giocavano in-sieme qualche decennio fa, ma anche coloro che con serietà ne difendono le vestigia, così credendo di aiutare l'umanità a non perdere se stessa e il proprio passato. Le riserve della storia, però, seppur protette da stati e organismi internazionali, non sortiscono risultati migliori di quelle dei nativi americani chiusi nelle loro enclaves, come beni folkloristici da offrire al consumo di vacanzieri alla continua ricerca di esperienze forti, inusitate.

È facile ricostruire cosa è successo, come si è giunti ad allontanarsi prima dalla tradizione e poi dalla storia, per far trionfare la modernità artistica; il perché, invece, non è ancora ben chiaro.

Si è parlato d'esplosione della *hybris* della ragione umana al tempo dell'Umanesimo, vogliosa di costruire un proprio mondo diverso da tutti i precedenti, come se prima di allora tutta la cultura fosse stata governata solo da irragionevolezza e pregiudizio.

Si è, poi, imputato al fatale passaggio dal *mondo del pressappoco all'universo della precisione* durante la Rivoluzione scientifica cinque-seicentesca il bisogno di matematizzare cartesianamente tutta la realtà, e non

And architecture goes... where?

Aldo Castellano

Usually, one wonders about things, only when they're gone. It's a bit like what happens in Evelyn Waugh's "extinct dear" syndrome, with the deceased dressed for the afterlife, rigged and, if necessary, even embellished with appropriate plastic surgery. There is not always and only malice in this. Most of the time, however, there is an authentic acknowledgement that that thing, that person, to whom the slightest attention was not paid because they were too familiar with it, once disappeared, suddenly reveals itself for what it is or one imagines it to have been: important, very important.

When I had to reflect on the relationship between contemporary culture and history, Waugh's novel jumped right into my head. History is also an "extinct darling" for architecture, at least since the last century. Since time immemorial, we have been living in an eternal present, which continues to evolve impetuously, without, however, knowing exactly where it is going to go.

*Of course, someone still struggles to remember the great moral strength that history once instilled, guiding men towards ever-renewed futures. They are not only those who, with cynical *divertissement*, played it together a few decades ago, but also those who, with self-respect, defend its vestiges, thus believing to help humanity not to lose itself and its past. The reserves of history, however, although protected by international eorganizational states, do not produce better results than those of Native Americans closed in their enclaves, as folkloric goods to be offered to the consumption of vacationers in constant search of strong, unusual experiences.*

It is easy to reconstruct what happened, as we have come to move away first from tradition and then from history, to make artistic modernity triumph, but why, however, is not yet clear.

*There has been talk of the explosion of the *hybris* of human reason at the time of Humanism, eager to build its own world different from all previous ones, as if before then all culture had been governed only by unreasonableness and prejudice.*

The fatal passage from the world of roughly precision to the universe of precision during the Scientific Revolution of the sixteenth and seventeenth centuries was then attributed to the need to Cartesianly mathematicize all reality, and not only physical reality, the domain of

solo quella fisica, dominio della ricerca scientifica, ma anche quella delle istituzioni umane, così distruggendone progressivamente le fondamenta. La requisitoria di Burke all'indomani della decapitazione di Luigi XVIII illustra bene la presunzione degli Illuministi in quella loro fatale opera di demolizione che ha sostituito all'esito millenario dell'evoluzione dei costumi, quale legge costitutiva delle società umane, il costruttivismo capriccioso dell'ideologia del potere dominante, spianando così la strada all'epoca della modernità. Voltaire suggeriva: «Volete buone leggi? Bruciate quelle che avete, e fatene di nuove».

Demolita la tradizione, pezzo a pezzo, tra la seconda metà del Quattrocento e la fine del Seicento, era sembrato che la storia potesse finalmente trionfare con letture e interpretazioni scientifico-sperimentali degli eventi passati, liberi dai pregiudizi tradizionali. In effetti, non è stato così. Fin dai tempi alto-medievali l'interesse per l'architettura "classica" era sempre stato il frutto del mito dell'Antico, piuttosto che della conoscenza storica di quel periodo plurimillenario. Il Rinascimento nobilitò l'interesse per quel mito con accurate misurazioni scientifiche di alcune antiche opere rimaste a Roma, e tale approccio rimase anche nel corso dei secoli successivi, quando via via diventò sempre più parossistico.

Tutto ciò sembrava perfettamente congruente con il razionalismo che si era imposto con la Rivoluzione scientifica cinque-seicentesca. La realtà fisica dell'architettura "classica", come un qualunque fenomeno naturale, poteva essere descritta e misurata con tutte le sue esteriori peculiarità, così per poter essere poi riprodotta fedelmente *in vitro*. Si iniziò, appunto, con il primo "caro estinto" della cultura architettonica occidentale, il passato "classico" con il suo perenne mito dell'Antico, ma presto l'interesse ampliò i propri orizzonti man mano che le opportunità o i capricci lo suggerissero. E così venne anche il tempo dell'esotico cinese, del gotico, dell'egizio, del romanico, dell'islamico... Nell'arco di un secolo e mezzo, all'incirca dalla metà del Settecento, tutto il passato dell'architettura mondiale era stato ripreso per la prima volta e riutilizzato per realizzare edifici, che esprimevano funzioni contemporanee, ma con vesti d'altri tempi, sia europee sia extra-europee. Nel grande supermercato del passato le infinite suggestioni formali finirono per accalcarsi le une sulle altre in un immenso, eclettico groviglio.

Di storia, dunque, neanche a parlarne, almeno se intendiamo per storia il racconto delle possibili ragioni che hanno prodotto determinati eventi del passato. L'interesse, infatti, era tutto concentrato sulle forme sug-

scientific research, but also that of human institutions, thus progressively destroying its foundations. Burke's indictment after the beheading of Louis XVIII illustrates well the presumption of the Enlightenment in their fatal work of demolition which replaced the millenary outcome of the evolution of customs, as the constitutive law of human societies, the capricious constructivism of the ideology of dominant power, thus paving the way in the age of modernity. Voltaire suggested: "Do you want good laws? Burn those you have, and make new ones". After demolishing the tradition, piece by piece, between the late fifteenth and late seventeenth centuries, it seemed that history could finally triumph with scientific-experimental readings and interpretations of past events, free from traditional prejudices. In fact, this was not the case. Since the early Middle Ages, the interest in "classical" architecture had always been the fruit of the myth of the Ancient, rather than of the historical knowledge of that period that was several thousand years old. The Renaissance ennobled the interest in that myth with accurate scientific measurements of some ancient works that remained in Rome, and this approach remained even in the course of the following centuries, when it gradually became more and more paroxysmal.

All this seemed perfectly in line with the rationalism that had imposed itself with the scientific Revolution of the sixteenth and seventeenth centuries. The physical reality of "classical" architecture, like any natural phenomenon, could be described and measured with all its external peculiarities, so that it could then be faithfully reproduced in vitro. It began, in fact, with the first "extinct dear" of Western architectural culture, the "classic" past with its perennial myth of the Ancient, but soon the interest broadened its horizons as opportunities or whims suggested it. And so came the time of the exotic Chinese, the Gothic, the Egyptian, the Romanesque, the Islamic ... In the space of a century and a half, around the middle of the eighteenth century, all the past of world architecture had been taken up for the first time and reused to build buildings, which expressed contemporary functions, but with clothes of other times, both European and extra-European. In the great super-market of the past, the infinite formal suggestions end up crowding together in an immense, eclectic-tangle.

History, therefore, not even to talk about it, at least if we mean by history the story of the possible reasons that have produced certain events of the past. The interest, in fact, was all focused on the suggestive forms present in the different architectural past, and able to

gestive presenti nei diversi passati architettonici, e capaci di evocare significati spendibili davanti a un'opinione pubblica frastornata dalle tante novità del tempo: un'anticipazione di quel che poi sarà il *Postmodern* storicistico ed eclettico, rappresentato emblematicamente da Piazza d'Italia di Charles Moore a New Orleans del 1978. Solo la tradizione o la storia sono costruzioni valoriali, che trasmettono, cioè, valori capaci di indirizzare o anche solo indicare modalità di azione verso il futuro. Il passato, come tutte le merci, può essere, invece, solo consumato nel presente e non lascia altro che un senso di sazietà, e di maggiore o minore frustrazione.

Gli ultimi atti del suicidio collettivo dopo *La grande bouffe* di passato cominciarono a consumarsi nel primo decennio del Novecento. Una delle scene di questa ideale rappresentazione potrebbe essere la sala dell'appena inaugurato Théâtre des Champs-Élysées a Parigi di Auguste Perret e Louis Jouvét. Qui, il 29 maggio 1913, durante l'esecuzione dello spettacolo del Ballet Russe di Sergej Djagilev con le musiche della *Sacre du Printemps* di Igor Stravinskij, dopo risate e battute isolate tra il pubblico, si era scatenata una violenta rissa tra detrattori e fautori della nuova arte moderna. Poi, miracolosamente, tutto andò scemando sino alla finale danza sacrificale dell'*Eletta*, svoltasi in una calma relativa. Stravinskij ricordava che al termine dello spettacolo, lui, Djagilev e il coreografo Vaclav Nizinskij erano «eccitati, adirati, disgustati e... felici». Djagilev aggiunse anche un «esattamente quel che volevo», pensando alla grande pubblicità che l'evento aveva dato allo spettacolo. In effetti, il più grande scandalo nella storia della musica si era trasformato nel trionfo di un'opera considerata tuttora una pietra miliare del XX secolo.

Abbandonato definitivamente per disgusto lo storicismo, che era stato inteso per lo più come un generico interesse per tutto quanto era successo nei tempi andati, almeno sino all'epoca barocca, nel giro di pochi lustri prima della Grande guerra, dopo aver tentato inutilmente di volgersi alla natura come fonte di ispirazione, si cominciò a rappresentare la realtà sotto altre lenti, che sembravano più adatte allo spirito moderno dei tempi: la geometria, la purezza delle idee, o le fantasie dello spirito...

Il realismo, ormai considerato un cliché borghese, veniva disprezzato, e così tutte le tradizionali costruzioni della visione, come la prospettiva. L'astrattismo nacque nel 1910 con un acquerello di Vasilij Kandinskij ora conservato nel Centre Pompidou di Parigi. Il Cubismo, seppur ancora in parte figurativo, aveva imposto una visione della realtà geometrizzante, che presto avrà influenza anche sull'architettura. Dopo aver messo in crisi il tradizionale sistema tonale, la musica sperimentò

evoked meanings that could be spent in front of a public opinion dazed by the many novelties of the time: an anticipation of what will be the Postmodern historicalistic and eclectic, emblematically represented by Charles Moore's Piazza d'Italia in New Orleans in 1978.

Only tradition or history are valorial constructions, which transmit, that is, values capable of directing or even indicating modes of action towards the future. The past, like all goods, can only be consumed into the present and leaves nothing but a sense of being, and of greater or lesser frustration.

The last acts of collective suicide after La grande bouffe of the past began to be consumed in the first decade of the twentieth century. One of the scenes of this ideal representation could be the hall of the newly inaugurated Théâtre des Champs-Élysées in Paris by Auguste Perret and Louis Jouvét. Here, on 29 May 1913, during the performance of Sergej Djagilev's Ballet Russe with music from Igor Stravinsky's Sacre du Printemps, after laughter and isolated jokes among the public, a violent brawl was unleashed between detractors and supporters of the new modern art. Then, miraculously, everything disappeared until the final sacrificial dance of the Eletta, which took place in a relative calm. Stravinsky recalled that at the end of the performance, he, Djagilev and choreographer Vaclav Nizinsky were "excited, angry, disgusted and... happy". Djagilev also added a "exactly what I wanted", thinking of the great publicity that the event had given to the show. In fact, the biggest scandal in the history of music had turned into the triumph of a work still considered a milestone of the 20th century.

Abandoned definitively for disgust storicism, which had been understood mostly as a general interest in everything that had happened in the past, at least until the Baroque era, in a few decades before the Great War, after trying in vain to turn to nature as a source of inspiration, convinced to represent reality under other lenses, which were more suited to the modern spirit of the times: the geometry, purity of ideas, or fantasies of the spirit ...

Realism, now considered a bourgeois cliché, was despised, and so was all the traditional constructions of vision, such as perspective. Abstractism was born in 1910 with a watercolour by Vasilij Kandinskij, now preserved in the Centre Pompidou in Paris. Cubism, though still partly figurative, had imposed a vision of geometric reality, which soon also influenced architecture. After having challenged the traditional tonal system, music experimented with

numerosi nuovi codici linguistici, dal cromatismo atonale e poi dodecafonico, alla piena dodecafonia, al serialismo, o si abbandonava alle influenze delle tradizioni folkloristiche e alla musica extraeuropea, o alle contaminazioni, fra tradizioni popolari africane e quelle musicali bianche, del jazz, ragtime e blues...

La modernità cominciava a imporsi pienamente, dopo aver reciso i legami che ci univano alla tradizione, alla storia e infine anche al passato d'Occidente. Per qualche tempo rimase disponibile solo il passato esotico, ex-traeuropeo. Erano i primi sintomi di quella patologia di cui ha parlato Roger Scruton nel 2004 – la "oicofobia" – che si è poi diffusa sino al nostro tempo, come epidemia inarrestabile, e cioè il disprezzo per la civiltà occidentale europea, cui noi apparteniamo.

Essendo essenzialmente utilitaria, solo l'architettura faticò ad accettare una piena modernizzazione, come avevano fatto le altre arti. Si limitò ad adottare le nude e astratte forme della geometria regolare, da rigido ingranaggio meccanico, pensando così di esprimere al meglio lo *Zeitgeist* della moderna civiltà industriale.

Ci si accorse presto dell'errore, ma le soluzioni proposte, tutte troppo parziali, non potevano risolvere il problema: come arte, musica, letteratura e teatro, è mai possibile immaginare un'architettura veramente moderna? Per rispondere a questo interrogativo, bisognava prima capire cos'era stata l'architettura sino allora e per quale motivo aveva fallito la modernizzazione.

Ci riuscì per primo James Ackerman, mente lucidissima e storico coraggioso, ma troppo spesso dimenticato, che nel giugno 1974 all'International Design Conference di Aspen (Colorado) tenne un discorso magistrale dal titolo "The History of Design and the Design of History". La sua analisi era contenuta in queste parole, che meritano ancora di essere ricordate: «Noi siamo, a dispetto delle nostre presunzioni in senso contrario, ancora nel Rinascimento... Un singolare esempio delle conseguenze di quella ideologia è la nostra invenzione, fatta in onestà e buona fede, del mito di un rivoluzionario "movimento" moderno in architettura, quando, come è diventato chiaro, la rivoluzione fu una strategia di brillante successo (sebbene non pianificata come tale), per mantenere l'architettura nella stretta dell'idealismo rinascimentale proprio nel momento in cui l'esaurimento della tradizione minacciava di farla fuori. Abbiamo sostenuto a lungo tale mito alla fine di quella grande generazione di architetti – Wright, Corbusier, Mies, ecc. – la cui vivezza d'ingegno e profondità giustificava la nostra adulazione, e fino a che non fu fatto fuori da critici meno sofisticati come quelli che bruciarono la Scuola di Belle Arti a Yale di Paul Rudolph e sfasciarono il complesso

numerous new linguistic codes, from atonal and then dodecafonic chromaticism, to full dodecaphony, to serialism, or to the influences of folk traditions and extra-European music, or to the contamination between African folk traditions and white, jazz, ragtime and blues music...

Modernity was beginning to impose itself fully, after having severed the ties that united us to tradition, history and finally also to the past of the West. For what time did only the exotic, ex-European past remain available? These were the first symptoms of the pathology that Roger Scruton spoke about in 2004 - "oicophobia" - which has since spread to our time as an unstoppable epidemic, namely contempt for the Western European civilization to which we belong.

*Being essentially utilitarian, only architecture struggled to accept full modernization, as the other arts had done. He limited himself to adopting the naked and abstract forms of regular geometry, from rigid mechanical gear, thinking in this way to best express the *Zeitgeist* of modern industrial civilization.*

The error was soon noticed, but the proposed solutions, all too partial, could not solve the problem: as art, music, literature and theater, is it ever possible to imagine a truly modern architecture? To answer this question, it was first necessary to understand what architecture had been up to then and why modernisation had failed.

James Ackerman was the first to do so, a bright mind and a courageous historian, but too often forgotten, who in June 1974 at the International Design Conference in Aspen (Colorado) gave a masterly speech entitled "The History of Design and the Design of History". His analysis was contained in these words, which still deserve to be remembered: "We are, despite our presumptions to the contrary, still in the Renaissance... A unique example of the consequences of that ideology is our invention, made in honesty and good faith, of the myth of a revolutionary modern "movement" in architecture, when, as it became clear, the revolution was a strategy of brilliant success (though not planned as such), to keep architecture in the grip of Renaissance idealism at the very moment when the exhaustion of tradition threatened to take it out. We have long held up this myth at the end of that great generation of architects - Wright, Corbusier, Mies, etc. - and we have been able to do so for a long time - whose vividness of ingenuity and depth justified our adulation, and until it was killed by less sophisticated critics such as those who burned Paul Rudolph's Yale School of Fine Arts and smashed the

residenziale di Pruitt Igoe a St. Louis, e alla fine, come i venti che fanno cadere a pezzi le eleganti finestre a specchio dal grattacielo della Società di Assicurazioni Hancock di I.M. Pei a Boston».

Un parallelo così ardito tra Movimento moderno di architettura e Rinascimento sembrò allora una stravaganza. Era vero che il libro di Rudolf Wittkover, *I principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* del 1949, aveva avuto un grande seguito tra gli architetti moderni del tempo, compresi gli Smithson; e che la IX Triennale di Milano del 1951 aveva allestito, su suggerimento di Le Corbusier, una mostra sugli "Studi sulle proporzioni", curata da Carla Marzoli ed Eva Tea, e organizzato il connesso convegno *De Divina Proportione*, con la partecipazione di architetti e artisti moderni internazionali. E, ancor prima, nel 1933 con la pubblicazione della propria tesi di dottorato all'Università di Vienna sotto la guida di Max Dvorák, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Emil Kaufmann aveva considerato i classicisti francesi del tardo XVIII secolo come i diretti precursori del modernismo e in particolare di Le Corbusier: tesi poi ripresa in un'ottica quasi teleologica nel 1941 da Siegfried Giedion, segretario dei CIAM e collaboratore diretto di Le Corbusier, in *Space, Time and Architecture*.

Insomma, il riconoscimento di una certa continuità del modernismo architettonico anni Venti almeno con il passato sette-ottocentesco era tracciato da tempo, non-ostante il preteso rivoluzionarismo della *Neue Bauten* da parte delle avanguardie moderniste. Anche Reyner Banham, in *Theory and Design in the First Machine Age* del 1960, aveva ipotizzato un debito dello "stile" del *Weißenhof-siedlung* del 1927 con la tradizione accademica di Julien Guadet, fissata nel 1901 con la pubblicazione dei quattro tomi degli *Éléments et théorie de l'architecture*.

Che mi risulti, però, nessuno aveva tratto le conseguenze più estreme da queste esplorazioni critiche abbastanza convincenti, come aveva fatto James Ackerman nel 1974. Certamente, i tempi erano allora maturi. Nei tardi anni Sessanta era emerso il fenomeno dell'architettura cosiddetta "postmoderna" che dell'eclettismo classicheggiante aveva fatto la propria arma principale contro i modernismi funzionalisti. Poi nel 1972 *Learning from Las Vegas* di Denise Scott Brown, Robert Venturi e Steven Izenour, giunse a creare l'opportuna cornice teorico-critica per quel genere di postmodernismo.

Comunque sia, Ackerman aveva risposto solo al primo degli interrogativi, ossia al perché il Movimento moderno aveva fallito la rivoluzione modernista. Per rispondere al quesito più impegnativo, se cioè si potesse immaginare un'architettura veramente moderna, come l'arte, la musica

Pruitt Igoe a St. Louis, and in the end, like the winds that tore down the elegant mirror windows from the skyscraper of I.M. Pei's Hancock Insurance Company in Boston.

*Such a daring parallel between the Modern Movement of Architecture and the Renaissance seemed like an extravagance at the time. It was true that Rudolf Wittkover's book, *I principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* (Architectural principles in the age of Humanism) of 1949, had had a great following among the modern architects of the time, including the Smithsons; and that the IX Triennale di Milano of 1951 had set up, at the suggestion of Le Corbusier, an exhibition on "Studies on proportions", curated by Carla Marzoli and Eva Tea, and organized the related conference *De Divina Proportione*, with the participation of international architects and modern artists. And, even before that, in 1933 with the publication of his doctoral thesis at the University of Vienna under the guidance of Max Dvorák, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Emil Kaufmann had considered the French classicists of the late 18th century as the direct precursors of modernism and in particular of Le Corbusier: thesis then taken up in an almost teleological perspective in 1941 by Siegfried Giedion, secretary of the CIAM and direct co-worker of Le Corbusier, in *Space, Time and Architecture*.*

*In short, the recognition of a certain continuity of architectural modernism in the 1920s at least with the eighteenth-nineteenth century past was traced a long time ago, notwithstanding the alleged revolutionarism of the *Neue Bauten* by the modernist avantgardes. Even Reyner Banham, in *Theory and Design in the First Machine Age* of 1960, hypothesized a debt of the "style" of the *Weißenhof-siedlung* of 1927 with the academic tradition of Julien Guadet, fixed in 1901 with the publication of the four volumes of the *Éléments et théorie de l'architecture*.*

*That I understand, however, no one had drawn the most extreme consequences from these rather convincing critical explorations, as James Ackerman had done in 1974. Certainly, the time was ripe then. In the late 1960s, the phenomenon of so-called "postmodern" architecture emerged, which had made classical eclecticism its main weapon against functionalist modernism. Then in 1972, *Learning from Las Vegas* by Denise Scott Brown, Robert Venturi and Steven Izenour, he came to create the appropriate theoretical-critical framework for that kind of postmodernism.*

In any case, Ackerman had only answered the first of the questions, namely why the Modernist Movement had failed the Modernist Revolution. To answer the most challenging question, that is, whether one could imagine a truly

o la letteratura erano diventate, bisognava aspettare ancora due anni. E precisamente l'autunno 1976, quando Peter Eisenman pubblicò su *Oppositions*, no. 6, rivista dell'Institute for Architecture and Urban Studies di New York, un articolo intitolato "Post-Functionalism". In esso l'autore riprendeva la tesi di Ackerman sulla rivoluzione tradita del Movimento "moderno" grazie alla persistente presenza in essa di valori della cultura classicista ereditata dall'Umanesimo. Seppur negati, o capovolti a testa in giù, come in un qualunque carnevale architettonico – l'astrazione vs la figuratività, l'atonalità vs. la tonalità, l'atemporalità vs la temporalità, ecc. – l'universo valoriale di riferimento era, infatti, sino allora rimasto quello stesso che l'umanesimo classicista aveva fissato cinque secoli prima, ereditandolo a sua volta dall'Antico. Per esprimere l'autentica sensibilità modernista che «ha a che fare con una mutata attitudine mentale verso gli artefatti del mondo fisico», non era più sufficiente per l'architettura adottare le semplici manifestazioni stilistiche del modernismo, come sono, appunto, l'astrazione, la atonalità e l'atemporalità, ma occorreva cambiare radicalmente lo stesso paradigma valoriale, a cominciare dal linguaggio stesso.

Per Eisenman, la sensibilità modernista che pervade il mondo sociale, filosofico e tecnologico, oltre che estetico, consisteva nel «dislocamento dell'uomo dal centro di questo mondo»: questa è l'essenza della *épistème* del modernismo. L'uomo non è più considerato l'«originating agent», ossia l'«agente originario, creatore», al centro del reale, ma solo «una funzione discorsiva in mezzo a sistemi linguistici complessi e già formati, di cui egli è testimone, ma non l'entità che li costituisce».

Eliminato il fondamento su cui si era basato l'intero universo umanistico e che aveva governato l'essenza stessa dell'architettura della tradizione classica attraverso il bilanciamento di forma/funzione, la dialettica, da cui nasce l'architettura, si spostava, secondo Eisenman, all'interno dell'evoluzione della forma stessa, che così sarebbe divenuta atemporale e decompositiva, «come qualcosa di semplificato da qualche insieme preesistente di entità spaziali non-specifiche». La forma non sarebbe stata altro che una serie di frammenti, di «segni che non dipendono da un significato sottostante e che non si riferiscono a condizioni più fondamentali».

Con questo erano state gettate le basi teoriche dell'architettura decostruttivista, che, in base alle argomentazioni di Eisenman, doveva essere considerata la prima architettura veramente moderna, perché anti-umanistica, ossia non fondata sulla centralità costitutiva dell'uomo con le sue costruzioni temporali di tradizione, passato e storia, e con la dialettica forma/funzione, che tutte le riassumeva.

modern architecture, such as art, music or literature had become, one had to wait another two years. Precisely in the autumn of 1976, when Peter Eisenman published in Oppositions, no. 6, a journal of the Institute for Architecture and Urban Studies in New York, an article entitled "Post-Functionalism", the author took up Ackerman's thesis on the betrayed revolution of the "modern" Movement thanks to the persistent presence in it of values of the classicist culture inherited from Humanism. Although denied, or turned upside down, as in any architectural carnival - abstraction vs. figurativeness, atonality vs. tonality, timelessness vs. temporality, etc. - the movement is a unique and unique place. - the universe of values of reference was, in fact, until then remained the same that classical humanism had fixed five centuries earlier, inheriting it in turn from the Ancient. To express the authentic modern sensibility that "has to do with a changed mental attitude towards the artifacts of the physical world", it was no longer enough for architecture to adopt the simple stylistic manifestations of modernism, such as abstraction, atonality and timelessness, but it was necessary to radically change the same paradigm of values, starting with language itself.

*For Eisenman, the modernist sensibility that pervades the social, philosophical and technological world, as well as the aesthetic one, consisted in the "displacement of man from the centre of this world": this is the essence of the *épistème* of modernism. Man is no longer considered the "originating agent", that is, the "original agent, creator", at the centre of reality, but only "a discursive function in the midst of complex and already formed linguistic systems, of which he is a witness, but not the entity that constitutes them".*

Having eliminated the foundation on which the entire humanistic universe was based and which had governed the very essence of architecture in the classical tradition through the balance of form/function, the dialectic, from which architecture was born, moved, according to Eisenman, within the evolution of the form itself, which would thus become timeless and decompositional, "as something simplified by some pre-existing set of non-specific spatial entities". The form would be nothing more than a series of fragments, of "signs that do not depend on an underlying meaning and that do not refer to more fundamental conditions".

This had laid the theoretical foundations of deconstructivist architecture, which, according to Eisenman's argumentations, had to be considered the first truly modern architecture, because it was anti-humanistic, that is, not founded on the constitutive centrality of man with his temporal constructions of tradition, past and history, and with the dialectic form/function, which all summarized them.

Quest'ultimo atto di questa guerra di liberazione dell'architettura per la modernità sembra quasi ricalcare da vicino la solita novella di Waugh. Come si ricorderà, la povera e debole Aimée Thanatogenos, cosmetologa dell'istituzione funeraria esclusiva, "I sentieri melodiosi" – quella dei cari estinti – si era suicidata per affari di cuore. Per evitare lo scandalo che avrebbe danneggiato la reputazione dell'azienda funeraria, le persone implicate decisero di far sparire clandestinamente la salma di Aimée nel forno d'incenerimento, ma di un'altra istituzione funeraria, per animali, il "Campo della beata caccia". In questa logica perversa, nichilista, la vicenda terrena di un essere umano finiva così per scomparire in mezzo alle ceneri degli animali, un po' come il ruolo dell'uomo quale fulcro valoriale dell'architettura, almeno sino alle ricerche moderniste degli anni Sessanta, finiva per essere dislocato dal centro del discorso ai margini, «in mezzo a sistemi linguistici complessi e già formati» e altri da lui.

Non dico condivisibile, ma tutto ciò è credibile, a partire dall'assunto di base che la natura della sensibilità modernista consiste proprio in quel dislocamento dell'uomo? Non è singolare, per non dire contraddittorio, che un semplice testimone – non più entità costituente – come dovrebbe essere l'uomo moderno, e, dunque, come anche Eisenman si suppone sia, possa anche solo immaginare una nuova costituzione della realtà, che vuol porsi come una sorta di rivoluzione copernicana, in cui l'uomo si auto-espelle dal centro della cosmogonia da lui stesso pensata? Mi pare una forma radicale di "oicofobia", difficilmente immaginabile: il creatore che abdica a essere se stesso. Ma tant'è...

L'architettura, intanto, e anche quella post-funzionalista, deve sempre fare i conti con le funzioni, perché difficilmente la committenza sarebbe disposta a finanziarla. Ma le funzioni, ormai, sono nascoste negli spazi interni, con un ruolo quasi di subcosciente dell'architettura – per dirla con Benjamin – all'interno di una veste esteriore, che non è altro se non la figura retorica dell'opera. Paradossalmente, siamo quasi tornati alla schizofrenia architettonica ottocentesca, quando l'uso moderno degli interni era sempre avvolto da un estraneo manto retorico esteriore, liberamente scelto, allora di carattere storicista, oggi, invece, post-funzionalmente moderno.

Non credo che queste vicende culturali abbiano aiutato l'architettura contemporanea a trovare un proprio *ubiconsistam* capace di aiutarla a intravedere un futuro, immaginando, ad esempio, un sistema procedurale condiviso per la determinazione della forma, che unisca norma e libertà, e che, attraverso sperimentazioni continue, sia aperto all'evolversi nel tempo, così come

This last act of this war of liberation of architecture for modernity almost seems to closely follow Waugh's usual novel. As you will recall, the poor and weak Aimée Thanatogenos, cosmetologist of the exclusive funeral institution, "I sentieri melodiosi" - that of the dearly extinct - committed suicide for the business of cooking. To avoid the scandal that would have damaged the reputation of the funeral company, the people involved decided to smuggle Aimée's body into the incineration furnace, but of another black and white animal institution, the "Campo della blessed caccia" (Field of the blessed hunt). In this perverse, nihilistic logic, the earthly story of a human being ended up disappearing in the midst of the ashes of animals, a bit like the role of man as the core value of architecture, at least until the modernist research of the sixties, ended up being displaced from the center of speech to the margins, "amidst complex and already formed linguistic systems" and others by him.

I don't say agreeable, but is all this credible, starting from the basic assumption that the nature of modernist sensibility consists precisely in that displacement of man? Is it not singular, not to say contradictory, that a simple witness - no longer a constituent entity - as modern man should be, and, therefore, as Eisenman is supposed to be, can even just imagine a new constitution of reality, which means presenting itself as a sort of Copernican revolution, in which man expels himself from the centre of the cosmogony he himself thought of? It seems to me a radical form of "oicophobia", difficult to imagine: the creator who abdicates to be himself. But so much so...

Meanwhile, architecture, and also post-functional architecture, always has to deal with the functions, because it would be difficult for the client to finance them. But the functions are now hidden in the interior spaces, with an almost subconscious role of architecture - as Benjamin said - inside an exterior dress, which is nothing more than the rhetorical figure of the work. Paradoxically, we are almost back to the nineteenth-century architectural schizofrenia, when the modern use of the interiors was always wrapped in an extraneous external rhetorical mantle, freely chosen at the time as a historicalist ca-rattere, today, instead, post-functionally modern.

*I do not believe that these cultural events have helped contemporary architecture to find its own *ubiconsistam* capable of helping it to glimpse a future, imagining, for example, a conditional procedural system for the determination of form, which combines norm and freedom, and that, through continuous experimentation,*

era stata la poetica dell'Ordine nella tradizione antica, secondo la convincente analisi di Alexander Tzonis e Liane Lefaivre: un sistema procedurale capace di garantire la cumulatività delle esperienze e, dunque, una crescita evolutiva, ponendo così fine a quel colossale spreco di forze creative che è stata tutta la storia del modernismo novecentesco e come sembrano essere anche le più recenti vicende postmoderne, con la nascita, l'esaurirsi e l'avvicinarsi di movimenti di architettura che somigliano più alle presentazioni stagionali della moda, che al procedere razionale della ricerca scientifica, cumulativa per definizione.

Seppure sotto la cenere e in luoghi inaspettati troviamo ancora talvolta l'eco dei valori temporali e umanistici di quel poco che resta dell'antica tradizione architettonica – tant'è forte e radicato quel sistema valoriale in Occidente – il miraggio della libertà da ogni impedimento artificiale e naturale, promessa dal modernismo, è sempre irresistibile. Come di recente ha osservato il filosofo francese Raphaël Enthoven, la natura umana è fatta in modo che «se le date una libertà che prima non aveva, riterrà che togliendogliela l'amputate di una parte di sé». Insomma: «nessun ritorno indietro è possibile!». Che fare? È difficile, forse impossibile immaginare soluzioni. L'architettura continua a produrre ambienti di vita, qualitativamente eccellenti e formalmente intriganti, talvolta neppure dimentichi del tutto del sistema valoriale umanistico. Certo, continua a non sapere dove stia andando. L'ottimistica certezza del 1927 è del tutto esaurita. La ricerca di novità continua con molte battute d'arresto e qualche accelerazione. Anche la tecnologia, che per lungo tempo sembrava aver sostituito i valori umanistici quale bussola del viaggio verso il futuro, non pare oggi godere più di unanime consenso, ma è difficile, quasi impossibile prescindere da essa.

Il disagio, insomma, esiste, nella cultura architettonica, come, più in generale, nella società. Indietro non si può andare, ma avanti dove? Il nichilismo universale, auspicato da Eisenman, sembra alle porte. È il mondo senza di noi, preconizzato da nuovi fanaticismi. Tuttavia, come scriveva nel 2007 Alan Weisman, se è vero che la natura inghiottirà tutto nel tempo, più nessuno ci sarà per raccontarlo.

is open to evolve over time, as was the poem of the Order in ancient tradition, according to the con-vincent analysis of Alexander Tzonis and Liane Lefaivre: a procedural system capable of guaranteeing the cumulative nature of experiences and, therefore, an evolutionary growth, thus putting an end to the colossal waste of creative forces that has been the whole history of twentieth-century modernism and how the most recent postmodern events seem to be too, with the birth, exhaustion and succession of architectural movements that resemble more the seasonal presentations of fashion than the rational progress of scientific research, cumulative by definition.

Although under the ashes and in unexpected places we still sometimes find the echo of the temporal and human-scientific values of what little remains of the ancient architectural-tonic tradition - so strong and rooted is that value system in the West - the mirage of freedom from all artificial and natural impediments, promised by modernism, is always irresistible. As the French philosopher Raphaël Enthoven recently observed, human nature is made in such a way that "if you give it a freedom it did not have before, it will feel that by taking away from it the amputation of a part of itself". In short, "no return is possible!"

What to do? It is difficult, perhaps impossible to imagine solutions. Architecture continues to produce environments of life, qualitatively excellent and formally intriguing, sometimes not even forgetting the whole humanistic value system. Of course, you still don't know where you're going. The optimistic certainty of 1927 is completely exhausted. The search for novelty continues with many setbacks and some acceleration. Even technology, which for a long time seemed to have replaced humanistic values as the compass of the journey towards the future, no longer seems to enjoy unanimous consent today, but it is difficult, almost impossible to ignore it.

In short, discomfort exists in architectonic culture, as well as, more generally, in society. Back you can't go, but forward where? Universal nihilism, as advocated by Eisenman, seems to be approaching. It's the world without us, predicted by new fanaticism. However, as Alan Weisman wrote in 2007, if it is true that nature will swallow everything up over time, no longer will anyone be there to tell us about it.