



Superstudio da Quaderna alle dodici città ideali

Indice

Cristiano Toraldo di Francia – Superstudio.....	2
10 domande a Cristiano Toraldo di Francia <i>di Anna Rita Emili, Ludovico Romagni</i>	4
Quaderna: uno sguardo a quadretti <i>di Giovanni Battista Cocco</i>	10
Riciclare una rete, rivestire un giardino. Supersuperficie e architettura interplanetaria <i>di Giovanni Rocco Cellini</i>	19
Partire dal design per fare la rivoluzione <i>di Emanuele Piccardo</i>	23
Utopie Ubique <i>di Massimo Canevacci</i>	25
Persone.....	27

Enter_Vista è una rivista elettronica multimediale, a cadenza semestrale, edita da

[Università degli Studi di Camerino, Scuola di Ateneo di Architettura e Design](#)

Quest'opera è distribuita con Licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale](#)

Cristiano Toraldo di Francia – Superstudio



Superstudio nasce a Firenze nel 1966 grazie ad Adolfo Natalini e a Cristiano Toraldo di Francia, ai quali si aggiungono in seguito Gian Piero Frassinelli, i fratelli Roberto e Alessandro Magris e Alessandro Poli. Il team, composto da studenti di architettura dell'Università di Firenze, svolge attività di ricerca sperimentale sull'architettura a partire dal 1966, anno in cui si inaugura la mostra *Superarchitettura* (1966) organizzata insieme agli architetti del gruppo Archizoom. Le indagini del Superstudio attraversano nel corso degli anni discipline come il design, il filmato divulgativo e l'architettura. Negli *Istogrammi* del 1968-69, nel *Monumento Continuo* (1971), nelle *Dodici Città Ideali* (1971) e nelle *Cinque storie del Superstudio: vita, educazione, cerimonia, amore, morte* (1973), utopia, pessimismo e ironia si integrano in una ricerca volta alla demistificazione del linguaggio e ad una rifondazione teorico-filosofica dell'architettura. Il Superstudio propone visioni surreali di una realtà utopica, composta di spazi artificiali, proiettati nel futuro e grandi come un'intero pianeta, una realtà liberata dai beni di consumo e consegnata ad una natura interpretata anche sotto forma di visione catastrofica. Il Superstudio disegna inoltre una serie di oggetti di design, come i famosi tavoli *Quaderna* per Zanotta (1970). Parliamo di elementi geometrici rivestiti di laminati a reticolo, che vincono la *Golden Medal* all'*M.I.A International Exhibition* nel 1971. Il divano *SOFO* (1968) e le lampade *Gherpe* (1968), *Passiflora* e *Olook or Molok* (1968) per Poltronova e i tavoli *Lambda* (1972) e *Teso* (1973) entrambi per Giovannetti. Alcuni oggetti di design di Superstudio sono ancora in produzione con *Centro Studi Poltronova* e *Zanotta*. Nel 1969 il gruppo di architetti gestisce, insieme ai 9999, il seminario didattico dal titolo "S-Space", presso lo *Space Electronic* di Firenze. Nel 1972, con un progetto abitativo, il team fiorentino partecipa alla "XV e XVI Triennale" di Milano. Sempre nel 1972, viene invitato dall'architetto Emilio Ambasz ad esporre alla mostra "Italy: The New Domestic Landscape" al MoMA di New York. Nel 1973 fonda insieme ad altri esponenti del movimento radicale i laboratori della



enter_vista

architettura

teoria e progetto in Italia



"Global Tools". Per le loro idee innovative, provocatorie e sperimentali, gli architetti del Superstudio influenzano nuove generazioni di architetti tra cui Rem Koolhaas e Zaha Hadid. Il gruppo si scioglie verso alla metà degli anni Settanta. Adolfo Natalini fonda *Natalini Architetti*, disegnando soprattutto edifici nei Paesi Bassi, Cristiano Toraldo di Francia continua a disegnare per aziende come *Anonima Castelli*, *Breda*, *Calzolari*, *Flos*, *Giovannetti*, *Pica*, *Poltronova*, e *Zanotta*.

10 domande a Cristiano Toraldo di Francia

di Anna Rita Emili, Ludovico Romagni

La seguente intervista si è svolta nell'aula professori presso la Scuola di Architettura e Design "Eduardo Vittoria" di Ascoli Piceno, Università di Camerino

Anna Rita Emili Innanzitutto è inutile ribadire che la tua esperienza, personale e di gruppo, all'interno delle Neoavanguardie è stata preziosa e fondamentale per l'architettura italiana e internazionale. La prova ci viene offerta dai numerosi progetti e ricerche che prendono spunto dai tuoi/vostri lavori. Il giovane dottorando Rem Koolhaas si reca nel vostro studio così come Bernard Tschumi, Zaha Hadid, Daniel Liebeskind. Ma ancora più recentemente anche MVRDV trova nelle vostre ricerche interessanti spunti per i loro lavori. Uno dei temi contrassegnati dalle tue/vostre opere è stato quello legato al tema dell'utopia. Oggi questo argomento è tornato ad essere di gran moda ma i contributi dei "giovani architetti" sembrano essere solo il frutto di riproposizioni di temi e immagini legati agli anni Sessanta Settanta senza avere quel background culturale, politico e teorico che aveva contraddistinto le diverse esperienze degli anni passati. Cosa pensi a tale proposito?

Cristiano Toraldo di Francia E' curioso che tu abbia menzionato MVRDV. Negli ultimi anni ho fatto diverse conferenze a due nel mondo. A Tokyo, per esempio, Toyo Ito ha mostrato i temi cari a Superstudio sui quali lui ha continuato a lavorare nel corso degli anni. A Rotterdam, ogni capitolo del racconto di Winy Maas, conteneva come introduzione una nostra immagine. Questo fatto dopo quarant'anni è abbastanza impressionante. E' un equivoco dire che lavoravamo sull'utopia, noi eravamo molto realisti. L'utopia era un commento a posteriori, quello che ci interessava era utilizzare il progetto come strumento critico. Volevamo riportare il progetto al ruolo di strumento, di analisi politica della società a partire dal modello della fabbrica che, attraverso lo zoning e la catena di distribuzione, era divenuto il modello della società e della città, un mondo tutta produzione. Nel 1964, con altri cinque studenti, inaugurando la forma dell'esame di gruppo con più professori e più corsi insieme, presentammo Firenze città estrusa in cui mostravamo la città fabbrica come luogo dell'accumulazione, dell'eccedenza e della produzione. Non era ancora supermercato, ma era legata al modello produttivistico, allo schema nazionale. Il progetto disegnava la realtà spingendola verso il suo estremo, così da renderla più evidente. Il modello successivo, legato all'evoluzione frenetica del concetto di capitale, era quello di una città vista non più come entità contrapposta alla campagna, ma come unico spazio in cui si manifesta una nuova condizione di vita e che assomiglia molto al supermercato, dove lo spazio è continuo, senza fine, non ha un fuori, è tutto interno e non ha quindi architettura. Tutti questi passaggi erano rappresentati con dei progetti.

Ludovico Romagni Comunicare un pensiero libero, non necessariamente reale, una visione destinata a restare tale, ha rappresentato per molti degli architetti più importanti che si sono formati in quella stagione, un percorso parallelo da affiancare alla rappresentazione reale e scientifica del progetto. Quasi sempre queste rappresentazioni hanno manifestato un dissenso, un rifiuto delle cose a cui hanno contrapposto l'utopia come concetto



rivoluzionario alternativo. Questa volontà di rappresentare il non reale alimenta la questione della simbiosi tra l'architettura e la sua rappresentazione. A tuo avviso quali sono le qualità del disegno come strumento critico, politico ideale, per manifestare questi aspetti.

Cristiano Toraldo di Francia Voglio fare un passo indietro; perché ho detto che non costruiamo utopie: per essere preciso, intendo dire che partivamo da una critica a tutto campo dell'ultima utopia, quella del Movimento Moderno che aveva concepito l'industria come espediente in grado di risolvere i problemi del mondo attraverso la razionalizzazione degli spazi e la produzione di strumenti definitivi. Tutto questo aveva permesso all'architettura di rinnovare il proprio linguaggio, ma ad un caro prezzo: l'intellettuale, l'architetto, il designer, dovevano dare valore razionale alle necessità produttive. In questo senso abbiamo iniziato ponendoci non come radicals (etichetta che ci viene data successivamente), ma come operatori all'interno del sistema. Questo fatto ci rendeva più architetti degli altri, dei superarchitetti, adoperando il disegno e quindi il progetto come strumento per smascherare le contraddizioni di un modello nel quale eravamo immersi. Il disegno aveva una grande importanza, per noi aveva però bisogno di rinnovamento. Era ancora legato agli schemi del razionalismo, mentre le arti figurative come la pop art e le graphic arts avevano fatto passi da gigante nella rappresentazione del mondo. Era chiaro, quelli che chiamavamo disturbi in architettura in realtà per noi erano momenti di contaminazione importante per il rinnovamento del linguaggio dell'architettura. Si parte dall'innovazione del disegno e quindi nascono una serie di operazioni autogestite che sostituiscono al disegno tecnico un disegno simbolico. Così, come all'equazione la forma segue la funzione, avevamo utilizzato la frase alla forma segue la sua funzione simbolica. La prima parte del nostro lavoro, quella che va sotto il nome di superarchitettura, è un'operazione di contaminazione finalizzata ad allargare il campo della disciplina architettonica alle altre discipline del disegno, fino al fotomontaggio che, di fatto, rappresenta l'inizio dell'accostamento ad un altro sistema di rappresentazione che è quello del film. Il film è uno strumento che abbiamo utilizzato, è uno strumento finale. Oggi se chiedo ad uno studente di disegnare delle tavole o fare un film è certamente più bravo a fare un film. C'è una mancanza di strumentazione del disegno su supporto bidimensionale (ovviamente supportate dal digitale) ma se esci dalle situazioni di elaborazione elettronica siamo tornati indietro di qualche decina di anni.

Ludovico Romagni *I confini fra le diverse forme artistiche si sono fatti incerti e l'identità e i compiti dell'architettura si sono confusi. Questo ha determinato uno spostamento verso una nuova disciplina indistinta dell'"estetizzazione diffusa" in cui si è smarrita la necessità e le differenze di ogni forma d'arte. In questa nuova situazione l'architettura riesce ancora a mantenere un ruolo disciplinare?*

Cristiano Toraldo di Francia Formidabile domanda. Secondo me l'architettura ha perso la sua battaglia. L'architettura oramai produce oggetti. La battaglia l'ha vinta la merce: l'architettura si vende se c'è un brand dietro, esattamente come se vendi delle scarpe. Vendi lo star system e tutto il resto viene di conseguenza. Si è realizzata forse l'ultima utopia della "supersuperficie" per cui non esiste più una teoria politica dell'architettura come ai nostri tempi, ma esiste una teoria virtuale dell'architettura, tutto è virtuale. La

rincorsa all'innovazione, il mito dell'innovazione ora invade qualsiasi campo del progetto ed è l'ennesimo tentativo del capitale di riprodurre se stesso in un mondo che è fatto di nicchie culturali, in cui tutti devono necessariamente innovare. Si proliferano "start up", "spin off", luoghi straordinari che servono semplicemente a riprodurre le capacità del capitale ad occupare tutta la nostra vita, non solo come produzione materiale di beni, ma anche come produzione intellettuale. La produzione intellettuale di massa è una cosa reale, in un certo senso l'utopia si è realizzata.

Anna Rita Emili *Nel sito del Superstudio c'è un articolo dal titolo L'utopia è morta! Viva l'utopia! Al di là dei contenuti assolutamente chiari ed esaurivi dell'articolo quale è il significato che attribuisce al titolo che appare contraddittorio.*

Cristiano Toraldo di Francia *Appare contraddittorio però in realtà per noi è morta l'utopia positiva, viva l'utopia negativa. E' morta cioè l'utopia che prefigurava mondi meravigliosi, dove le fontane zampillano e tutti erano felici, mentre rinasceva l'utopia negativa come strumento critico, come costruzione di visioni critiche della realtà. Ci trovavamo in un momento in cui dovevamo distruggere l'utopia del disegno unico, dal cucchiaino alla città, in cui il piano organizza tutto, contiene le architetture e queste, a loro volta, contengono gli oggetti che sono strumenti dell'architettura. In realtà si è visto come tutto questo, non solo si è ribaltato, ma come questi tre momenti si fanno guerra tra di loro: l'urbanistica va per conto suo, l'architettura altrettanto e i prodotti e la merce hanno vinto su tutto. Ormai gli oggetti puoi trovarli sia in campagna che in città, lo stesso prodotto fa parte di questo grande spazio diffuso della merce nella quale il piano fatica molto a raccontare le sue storie e l'architettura si deve adeguare.*

Anna Rita Emili *Mi piace ancora citare un'altro pensiero: "Occorre che le avanguardie si facciano carico di trasformare "in bene" (in possibilità creativa) cio' che fino a ieri era considerato un male, elemento di disturbo. Quali sono secondo te oggi gli elementi di disturbo?"*

Cristiano Toraldo di Francia *Beh, gli elementi di disturbo non sono molto diversi da quelli che trovavamo noi. Il Movimento Moderno aveva cercato una semplificazione del mondo e oggi assistiamo a situazioni spaventose di semplificazione che vanno dal fondamentalismo religioso, piuttosto che il razzismo. Prendiamo per esempio il discorso dell'identità: l'Italia vive del fatto che non ha identità, che è il prodotto di incroci di più culture. Quando si parla di identità del design italiano se ne parla perché non ha identità. Prendiamo il design svedese, è possibile riconoscerlo, i legni sono quelli, così come certe forme. Il design italiano è inclusivo, per cui riesci ad avere la grande invenzione di Castiglioni o il rigorismo politico di Mari e contemporaneamente i colori di Sottsass, il design critico dei Radicali, piuttosto che la ritrasformazione degli utensili della cucina (che derivavano ancora dal razionalismo tipico, che li considerava solo degli oggetti, strumenti per la casa) in nuovi oggetti con un'anima vedi Alessi, Giovannoni e così via. Quindi la grande importanza del design italiano è quella di essere strumento critico capace di comprendere la società e di credere che, attraverso il progetto, il design, si possa modificare i comportamenti e non solo fornire strumenti funzionali.*

Ludovico Romagni *Probabilmente la difficoltà di accettare e metabolizzare il distacco dal concetto "positivista" di crescita, così come l'avvento del digitale, che rende istantanea la "visione" sia di desiderio che di prefigurazione degli scenari futuri, sono alla base della fatica contemporanea a concepire utopia. Forse solo la delimitazione della città di Dogma o il "modificare l'immodificabile" di Baglivo e Servino sono tra i pochi tentativi. Eppure i temi su cui sviluppare una visione utopia non mancherebbero: il disastro ambientale, gli alloggi sociali, la costruzione del nuovo esclusivamente come deriva dell'esistente, la città digitale (condizione non troppo distante da quella che negli anni '60 fu l'utopia della "città tecnologica"). Cosa ne pensi?*

Cristiano Toraldo di Francia Noi abbiamo spazzato via il concetto di utopia: quelle che tu mi dici sono in un certo senso utopie positive finalizzate a migliorare il mondo. Le nostre erano utopie terrificanti, la Non stop city è terrificante, il Monumento continuo è terrificante, le Dodici città ideali sono eterotopie terrificanti. Il concetto di utopia a mio avviso è finito perché te ne puoi creare centomila di visioni attraverso lo strumento del computer o dello smartphone. Forse è una sconfitta dell'architettura. Forse non è più possibile, attraverso l'architettura, cambiare il mondo; ma anche noi, in effetti, non lo abbiamo per niente cambiato, noi abbiamo provato semplicemente a raccontarlo. Non siamo riusciti a cambiarlo non perché siamo passati ad un'architettura radicale, ma perché, in realtà, il nostro sistema era talmente "bravo" che è riuscito a mettere in produzione anche oggetti concettuali che non servivano a nulla come lo Specchio misuratore. Io comunque continuo a dire ai miei studenti che non basta il bel disegno o il bel progetto per riuscire ad essere architetti nel mondo che ci aspetta. Devono essere molto più politicizzati nel momento in cui fanno certe scelte. E' chiaro che poi queste decisioni puoi tradurle in architettura, però diviene estremamente necessario ritornare alla politica attiva, come lo era ai miei tempi in cui, all'interno delle facoltà, c'erano gruppi politici che oggi non vedo. Si discute sull'estetica, sull'utopia, sul virtuale, ma non esiste una vera discussione politica che possa trasformare le nostre tesi in strumenti di grande confronto.

Ludovico Romagni *Quel "terrificante" è anche la caratteristica che distingue i radicali dagli altri utopisti coevi? Il fatto che voi azzeriate completamente l'esistente rispetto alle altre visioni che invece aspirano ad un miglioramento della realtà e si confrontano con ciò che esiste.*

Cristiano Toraldo di Francia Si certo, noi partiamo dalla critica agli Archigram, grandi nostri amici, ai quali rimproveravamo la non politica, la convinzione che la tecnica potesse risolvere i problemi del mondo, un pensiero ancora modernista. Yona Friedman con la città nella città, un po' come il Team X, lavorava sull'idea della griglia indifferenziata, dove la città c'era ancora, però, anche questi erano progetti utopici positivi. Cosa diversa era ad esempio la Non stop city, un progetto realmente terrificante, che voleva ridurre il nostro pianeta ad un unico e immenso spazio interno: una condizione oggi quasi reale. Anche il Monumento continuo era in realtà il tentativo di portare alle estreme conseguenze il pensiero modernista del disegno unico in un'architettura senza città che in fondo oggi è rappresentata dalla "bigness" di Koolhaas: è bella perché è grande, non ha forma, non ha facciata, è un acquedotto che continua, che attraversa tutta la terra, intercettando indifferentemente spazi di tutti i tipi ed è bello solo perché è grande.



Anna Rita Emili *Non hai mai smesso di sperimentare e hai sempre ricercato gli elementi innovativi del pensiero e dell'architettura. Nel 2010 durante la tua lunga esperienza legata all'insegnamento presso la nostra facoltà mi ha colpito il titolo di una lezione all'interno del tuo corso "lezioni di cioccolato". invitando Fabio Romoli. Nel 2014 mi ha invece incuriosito il titolo del laboratorio "Corso sperimentale di disegno dell'abito" che tra l'altro coinvolge anche un altro tema importante che è quello del riciclo di materiali naturali e non. E possibile inserire queste sperimentazioni all'interno delle nuove utopie?*

Cristiano Toraldo di Francia Secondo me oggi è sulla superficie che avvengono le cose. Il disegno dell'abito ad esempio non è altro che un continuare a lavorare sulla "supersuperficie". Lo smartphone, che una volta era un armadio, sta diventando sempre più una superficie e su questa superficie si realizzano tutte quelle cose che, fino a poco tempo fa, erano raccontate attraverso una specie di grosso giocattolo: l'incontro tra le persone, la comunicazione, la politica della famosa moltitudine, la piazza. C'è questo appiattirsi della realtà sulla superficie. E' un fenomeno che avviene anche in architettura. Non esiste più la scatola come elemento omogeneo, ma questa è fatta di superfici che si accostano, vuoi che siano pareti interne che si muovono, vuoi che siano pareti esterne composte da diversi pannelli con funzioni differenti, anche estetiche o comunicative. Ecco che il passaggio concettuale dall'architettura all'abito è immediato ma, c'è una differenza: l'abito è morbido. Io credo che il design del futuro dovrà essere sempre più morbido perché l'architettura è uno strumento molto pericoloso, specie in una nazione sismica come la nostra. Sto parlando per assurdo, però se riuscissi a raggiungere una situazione come quella dell'aborigeno australiano che, senza vestiti è in grado di viaggiare attraverso il deserto, dove ci sono cinquanta gradi la mattina e venti sottozero di notte, grazie al controllo del proprio metabolismo corporeo realizzato attraverso la modifica del DNA, o attraverso il cervello, o mediante meccanismi ai quali, tra l'altro ci stiamo avvicinando, basta pensare alla ricerca in campo neurologico, forse qualche cosa potrebbe chiamarsi utopia. Quindi l'idea di un vestito concepito come un'architettura portatile che ti permette di essere fuori dalla navicella spaziale in condizioni proibitive, oppure di essere in alcuni luoghi della terra ugualmente difficili, beh insomma, secondo me, in una facoltà di architettura e design deve per forza esserci la preoccupazione di come si costruisca questo vestito. Quattro anni ho deciso di avviare tale sperimentazione all'interno di questa facoltà, visto che nessuno lo aveva fatto prima di me. E' stata un esperimento complicato perché non so cucire, come del resto tutti i maschietti. L'unica cosa che so fare di più rispetto ai maschietti italiani è lavorare a maglia perché nel 1953, seguendo mio padre negli Stati Uniti, mi sono trovato a frequentare una scuola dove, nell'ora di Tecnica, maschi e femmine lavoravano a maglia. Questo in Italia era impossibile, ma in America le differenze di genere cominciarono già a non esserci. Così ho imparato la tecnica a maglia accanto alle mie compagne. Questo è stato un insegnamento notevole per il futuro della mia coscienza di genere.

Anna Rita Emili *I giovani architetti e gli studenti sono affascinati dal significato di utopia forse perché è un principio indefinibile criptico e rivolto al futuro. Alla luce delle tue esperienze cosa consiglieresti loro?*



enter_vista

architettura

teoria e progetto in Italia



Cristiano Toraldo di Francia Credo di avere già risposto, politicizzatevi: considerate che il fatto di occupare lo spazio, grande o piccolo che sia con quello che voi costruite, vuol dire immettere all'interno del sistema un prodotto. Questo è un prodotto che genera da una parte povertà dall'altra ricchezza. Ne siete consapevoli? Sapete che come classe intellettuale voi produceate modelli per i famosi consumatori da consumare? Che voi quindi produceate della povertà creando nuovi modelli che non tutti possono permettersi? Ci sono una serie di considerazioni da fare che sono alla base di una facoltà di architettura soprattutto dove, mi pare di capire, c'è un discreto entusiasmo per la tecnica_tecnica.

Quaderna: uno sguardo a quadretti

di Giovanni Battista Cocco

Quaderna è il nome di un gruppo di oggetti, costituito da tavolo, tavolo-scrivania, consolle e panchetta, progettati da Superstudio e successivamente acquistati da Aurelio Zanotta, che li presenterà a Parigi in occasione del Salone internazionale dell'arredamento nel 1971, per promuoverne la produzione. Questo design è riconducibile alle ricerche del gruppo denominate *Istogrammi d'architettura*, raccolte di scritti, disegni e mobili, prodotti tra il 1969 e il 1973. Più specificatamente, esso fa parte de *La serie Misura "M"*, che comprende letti, contenitori, tavoli e sedili, con cui Superstudio - dopo un'attività progettuale dedicata al "design di evasione e design d'invenzione"¹, con la quale ha inteso scardinare gli archetipi legati alla vita domestica, all'uso razionale dei suoi spazi e dei suoi oggetti - propone una teoria fondata su un "processo riduttivo generale" attraverso il quale ottenere, con il minimo sforzo, un passaggio diretto dell'informazione legata all'oggetto stesso. Ciò è particolarmente evidente nella possibilità di attribuire alle forme una scala diversa in rapporto al referente - Arredo, Architettura, *Monumento Continuo* - quando significante e significato conferiscono valore al segno. Uno studio, dunque, che procede 'dal cucchiaino alla città', in cui la stessa misura è assunta come fatto esclusivamente dimensionale.

La serie di mobili è realizzata in truciolare con rivestimento in laminato plastico serigrafato Print finitura sei, il cui disegno, omogeneo e isotropo, è costituito da quadretti con interasse di 3 cm su fondo bianco². Le superfici, tutte identicamente prodotte, sono orientate secondo i tre assi cartesiani. Questo aspetto conferisce all'oggetto un particolare carattere estetico: a fronte di una totale omogeneità dei piani, esso appare, infatti, visivamente marcato nei suoi spigoli, data la convergenza delle linee del reticolo. La ricerca avanza interrogando situazioni, intenzioni e comportamenti: ciò, ad esempio, porta a 'innestare' su questi solidi altri elementi, riconducibili sia alla necessità di avvicinare il prodotto alle forme anatomiche attraverso l'uso di sedili e di cuscini, sia all'esigenza di rendere lo stesso più funzionale con l'inserimento di maniglie e di ruote. Tuttavia, queste parti intrattengono un rapporto di complementarità con la forma a cui si accostano, garantendone la piena distinguibilità, ma allo stesso tempo attribuendo ad essa un ruolo di dominio rispetto all'insieme³. Inoltre, il ricorso al "disegno unico", così come l'assenza di colore e di comunicazione, sono segno della precisa volontà, assunta nel processo immaginativo condotto dal gruppo, di rendere neutrali le forme, perché possano essere disponibili a tutte le possibili interpretazioni. Gli *Istogrammi*, infatti, dimostrano di essere, prima di tutto, un fatto appartenente alla figurazione del pensiero scientifico e, successivamente - con l'inserimento della terza dimensione - forme architettoniche. In questo passaggio queste ultime conservano gli esiti del pensiero riduzionista che le ha generate.

È qui d'interesse ricordare che *La serie misura*, così come gli studi precedenti, rappresentano il prosieguo di un "Viaggio nelle Regioni della Ragione", condotto da Superstudio rivendicando, per sé stesso, un'azione progettuale libera, e dando agli altri un'analogia condizione nell'uso degli esiti del loro lavoro⁴. Contemporaneamente, essa offre un'inedita interpretazione degli spazi dell'abitare, a cui attribuisce la 'leggerezza'

perduta, attraverso figure spaziali, tanto inaspettate quanto possibili, e sempre capaci di costruire un 'attrito critico' con la realtà presente ("utopia negativa").

Quale altra architettura è stata tanto fertile di contraddizioni quanto ricca d'immaginari progettuali, come quella di Superstudio? Quali ricerche hanno saputo volare sulla terra leggera, libere da sovrastrutture mentali, per anticipare le derive possibili dei modi con cui l'uomo abita? E ancora, quale significato assume *Quaderna* nella città del presente? Come spesso accade nelle neoavanguardie, la loro sperimentazione agisce *hic et nunc*, costituendo uno *shock* rispetto alle strutture mentali precostituite e operanti. Nello stesso tempo, essa è in grado di aprire diversi percorsi immaginativi a chi, anche in momenti successivi al pensiero che l'ha generata, ha l'umiltà di accostarvisi, "per uscire dalle cubiche case della disciplina e della ragionevole scienza"⁵.

Tali studi dimostrano che la libertà del progetto, quando esso si fa lettura critica del presente, è un lento vagare senza una precisa intenzionalità di mostrare, di saper dire e di saper significare. È la ricerca paziente di una 'meta', che si mostra labile non appena si pensa di averla raggiunta. *Quaderna* mette a nudo il primato della forma e offre, ancora oggi, la possibilità di inebriarsi dell'azione salvifica dell'architettura nei confronti del paesaggio, che esiste solo come sua immediata conseguenza.

Note

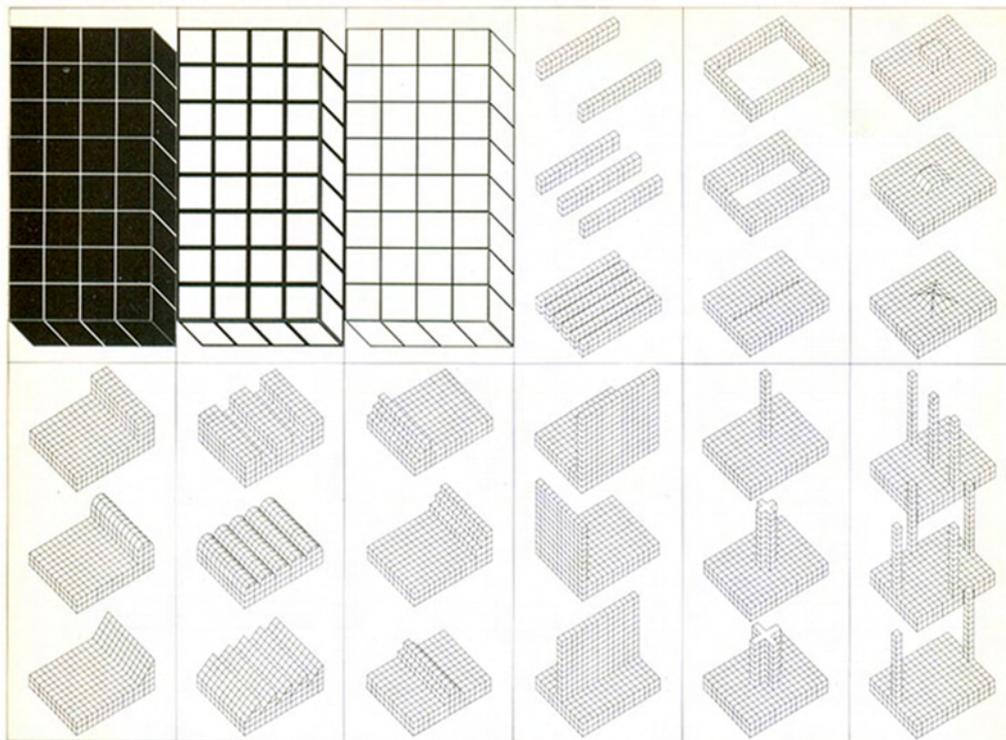
1 Design d'invenzione e design d'evasione/Invention Design and Evasion Design, in "Domus", n. 475, 1969, pp. 28-33.

2 Questo laminato plastico è stato disegnato da Superstudio per *Abet Print*, in occasione della mostra itinerante, ideata da Archizoom, Clino Trini Castelli, Ettore Sottsass, Georges Sowden e Superstudio, L'invenzione della *Superficie Neutra* nel 1972, e successivamente prodotto esclusivamente per *La serie Misura*.

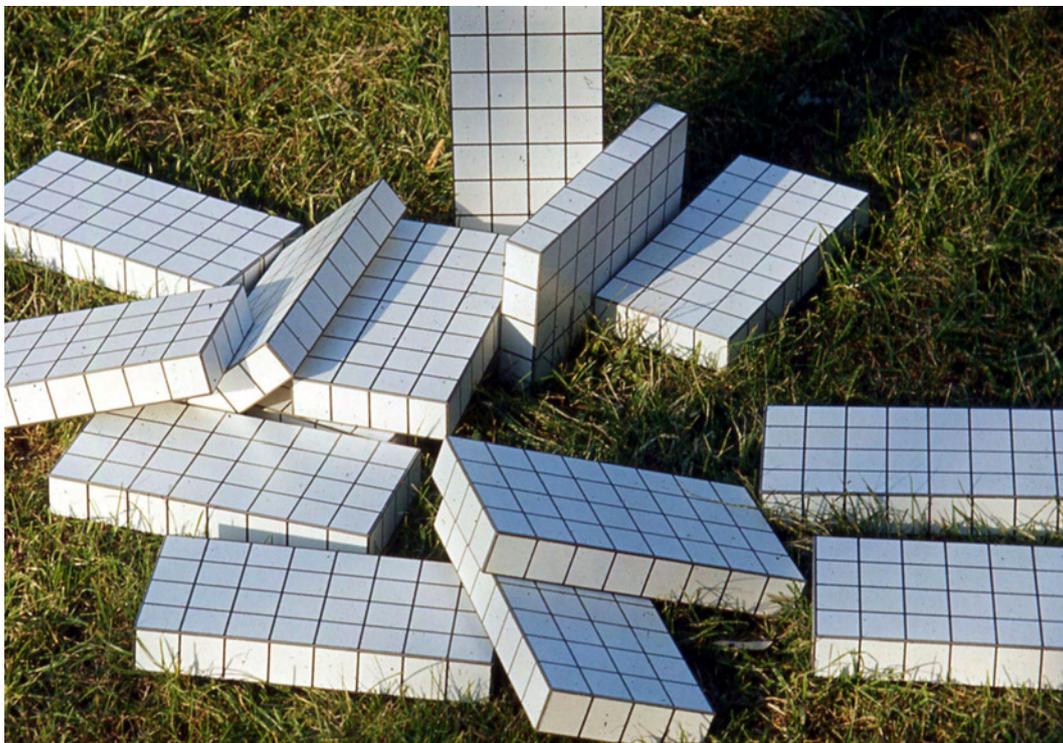
3 Cfr. Superstudio, *Opere 1966-1978*, in G. Mastrigli (a cura), Quodlibet, Macerata 2016, pp. 126-143; Superstudio, *Testimonianza a quadretti*, in "Casabella", n. 376, 1973, pp. 46-48; *Superstudio: Dal catalogo degli istogrammi la serie "Misura"*, "Domus", n. 517, 1972, pp. 36-37.

4 Quando Alessandro Mendini pubblica nella copertina del numero 367 (1972) di "Casabella" il Gorilla Beringei, dell'*American Museum of Natural History* di New York, che batte sul suo petto l'etichetta che riporta la scritta "Radical design", egli intende porre l'accento, come d'altra parte sottolinea nel suo editoriale, sull'esperienza del 'controdesign' italiano esposto al MoMA di New York in occasione della mostra "Italy: the new domestic landscape", allestita da Emilio Ambasz, riconoscendo l'appartenenza di Superstudio a questa corrente architettonica. Tale riconoscimento è stato visto dal gruppo come un atto limitante la sua libertà di pensiero e di azione, per quanto esso abbia proseguito le sue sperimentazioni e dato avvio, peraltro, a nuove ricerche di natura antropologica, definite "Atti Fondamentali".

5 Superstudio, *Testimonianza*, cit., p. 46.



istogrammi d'architettura 1969



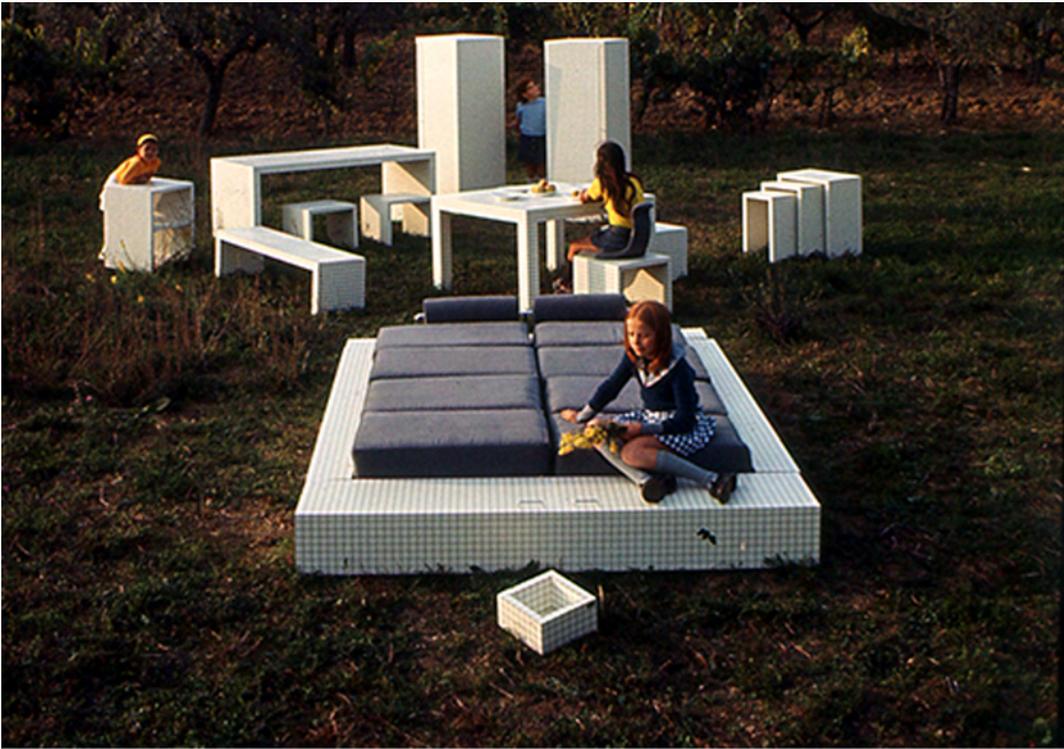
la serie misura 1969



la serie *misura* 1969



la serie *misura* 1969



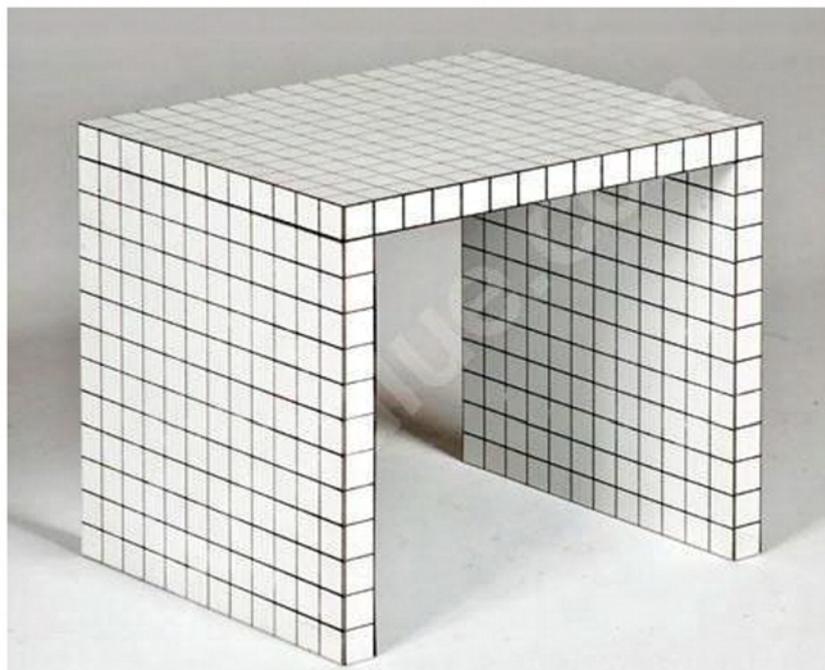
la serie *misura* 1969



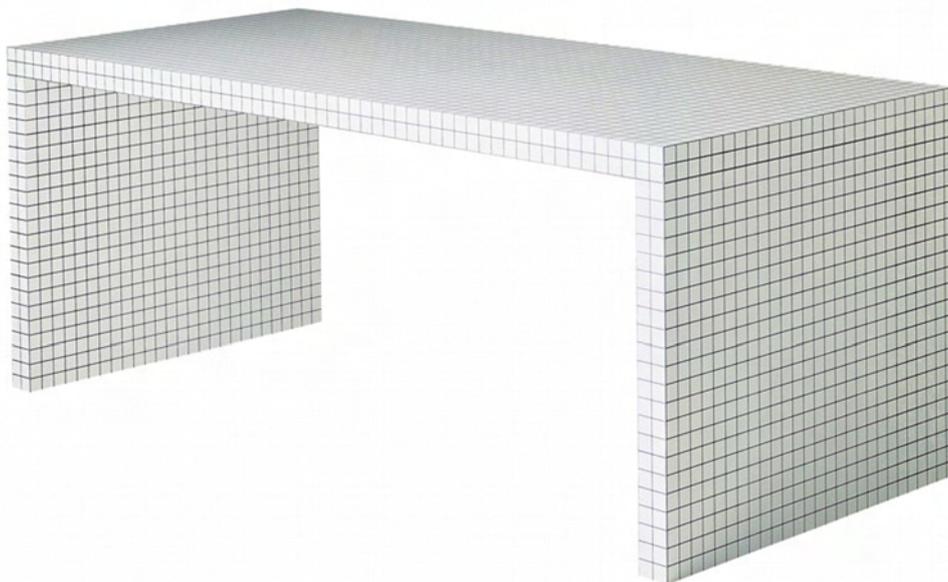
la serie *misura* 1969



quaderna tavolo cm 126x126x72H



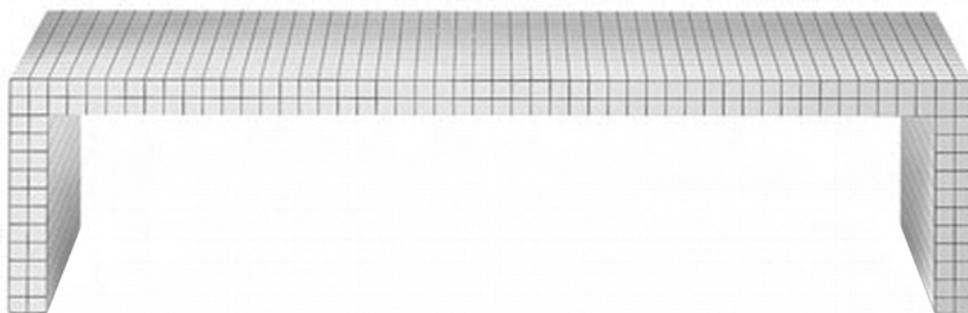
quaderna seduta cm40x40x40H



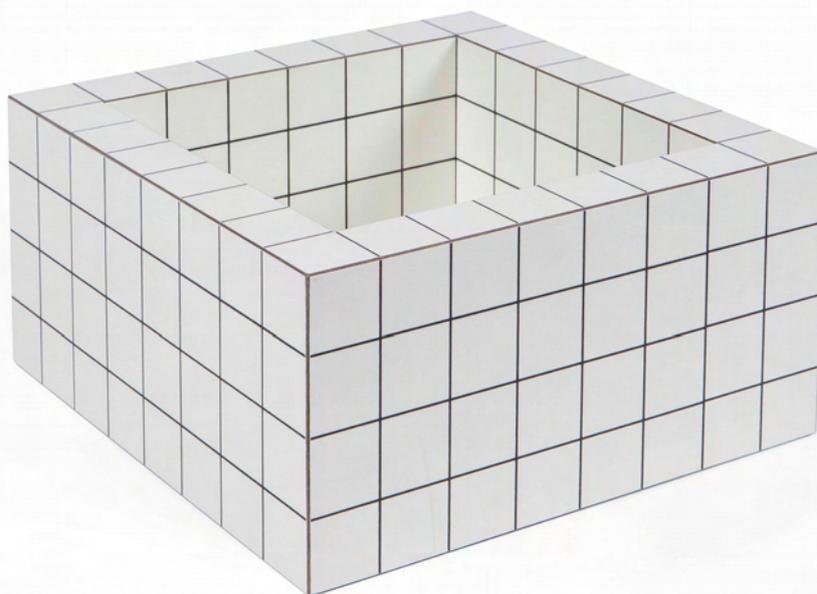
quaderna scrivania cm 180x81x72H



quaderna consolle cm 150x42x84H



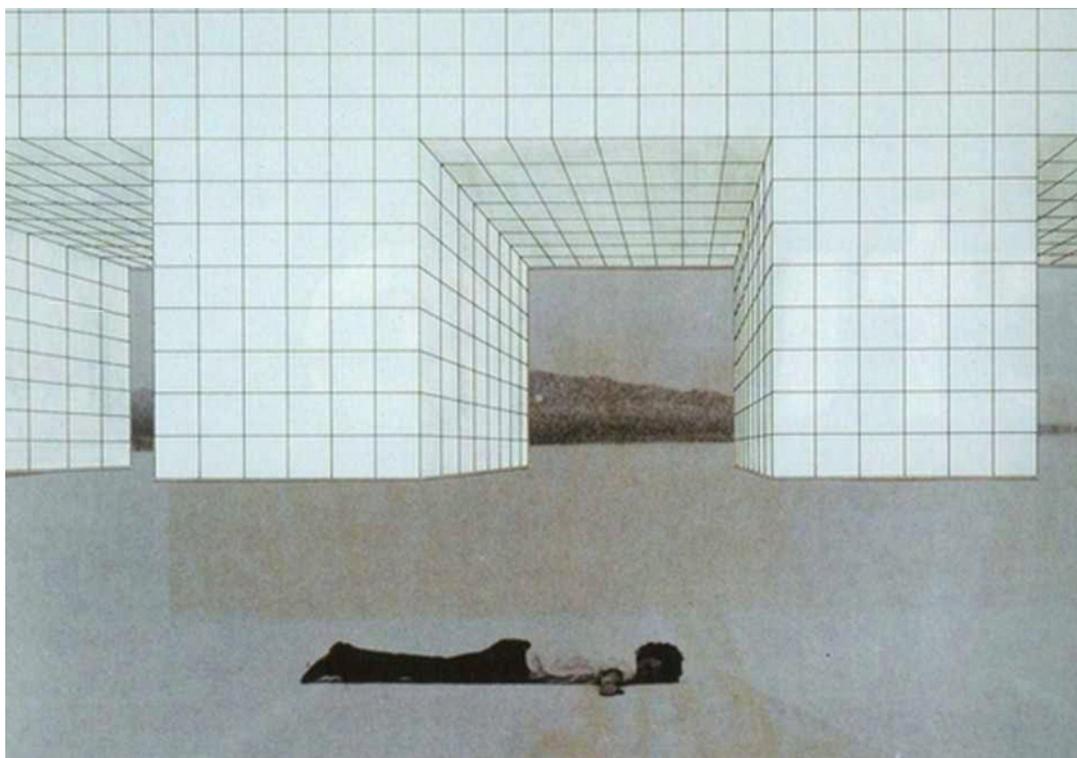
quaderna sottoconsolle cm 150x42x39H



quaderna specchio misuratore



quaderna lampada cm 12x12x12H



il monumento continuo 1969

Riciclare una rete, rivestire un giardino. Supersuperficie e architettura interplanetaria

di Giovanni Rocco Cellini



G.R. Cellini, *Il giardino del riciclo*. Installazione di un giardino penseroso negli spazi aperti dell'Annunziata presso la Scuola di Architettura e Design di Ascoli Piceno, Collage fotografico, 2011.

Nel panorama dell'architettura italiana, la figura di Cristiano Toraldo di Francia -reduce dal Superstudio- è sicuramente una tra le più carismatiche nel considerare la dimensione del progetto non come un problema di scala, quanto piuttosto una questione di metodo, fondato sull'elaborazione e la rappresentazione di un pensiero critico ed estetico, capace di mettere in crisi qualunque struttura convenzionale.

Egli indaga la disciplina del progetto secondo una logica che potremmo definire *transcalare*: la sua ricerca architettonica è sempre stata caratterizzata da un dialogo proficuo, ininterrotto e di reciproca sussistenza tra "micro" e "macro", secondo un'idea di reciprocità dove tutto ciò che è piccolo riconosce le proprie ragioni in tutto ciò che è grande e viceversa.

Dalla *Supersuperficie* fino alle recenti ricerche sul *ri-vestire*₁, Toraldo ha continuamente sperimentato il progetto come il luogo ideale dove rispondere criticamente ad ogni sorta di standardizzazione e delegittimazione dell'uomo in rapporto ai suoi spazi, da quelli più intimi dell'abitazione fino al paesaggio. L'interesse non è mai ricaduto sulle questioni metrico-dimensionali del progetto, quanto piuttosto sulla vitalità degli spazi, sulla variabilità dei processi dell'uomo e della natura che divengono pretesti per formulare nuovi

linguaggi. L'esperienza didattica offerta da Cristiano Toraldo di Francia e relativa all'installazione del "Giardino del riciclo"², -alla quale chi scrive ha partecipato in qualità di studente- può essere letta anch'essa come una dimostrazione di questa progettualità *transcalare* e processuale. Facendo riferimento ai principi *site-specific* dell'*art in nature*, alcuni cilindri di rete metallica a maglia esagonale, che erano stati abbandonati nel giardino della Scuola³, sono stati adornati con materiali di recupero prevalentemente naturali, per mettere in scena una piccola *performance* della natura.

Le reti metalliche, deformate e piegate, configuravano dei cilindri cavi un po' instabili sparsi nel giardino. Questi si ergevano -assoggettati dalla vegetazione pressoché incolta- per essere *ri-vestiti*⁴ con dei materiali di recupero che gli conferivano una rappresentazione. Tali materiali, suscettibili di essere respinti, consumati o modificati dalle condizioni ambientali al contorno, contribuivano alla configurazione di spazialità favorevoli all'accoglienza e allo sviluppo di nuovi ecosistemi sui corpi dei cilindri, e di cui l'uomo ne era l'artefice. Superando le questioni prettamente dimensionali, il risolto paesaggistico di queste installazioni nasceva quindi da un vero e proprio progetto di allestimento. Con questo esercizio didattico, credo sia possibile rintracciare una sorta di continuità con le ricerche svolte dal *Superstudio* alla fine degli anni Sessanta relativamente agli Istogrammi. Questi erano strumenti compositivi -concettuali e senza relazione di scala- utilizzati per descrivere ed interpretare quell'architettura che non avrebbe comunicato più nulla, se non questioni di pura quantità. La *Superarchitettura* che ne derivava era caratterizzata da un lato dalla riduzione formale tipica dell'arte minimalista, dall'altro, dalla capacità di proiettarsi verso la dimensione planetaria che era tipica invece della *land art*: costituiva un dispositivo quadrettato in grado di coniugare "micro" e "macro", tanto adattivo quanto anonimo⁵. In occasione di "Italy. The new domestic landscape" -la mostra curata da Emilio Ambasz al MoMA di New York nel 1972- il *Superstudio* aveva esposto un progetto dove la forma dell'architettura coincideva con la Terra stessa, poiché essa sarebbe stata completamente cablata e avvolta da un'interminabile superficie grigliata⁶. Lo spirito critico di tale proposta, che prevedeva un mondo senza oggetti, equo, e dove le risorse fossero distribuite ovunque in modo razionale, voleva dimostrare per assurdo gli effetti legati alle pretese pianificatrici del Moderno e all'urbanizzazione selvaggia. La *Supersuperficie* sarebbe stata uno spazio astratto e disponibile all'uomo nomade contemporaneo che da essa poteva trarne pieno sostentamento e soddisfazione, liberandosi completamente dalla necessità di ogni sorta di merce⁷. La riduzione dell'architettura al suo grado zero consisteva quindi nell'elaborare un modello razionale, la cui estremizzazione ne avrebbe dimostrato l'intrinseca inesattezza⁸. Pur essendo evidente la condizione globale contemporanea legata alla profezia di tale griglia, ovvero di una società "individualista ma iperconnessa, flessibile ma rigorosamente controllata, tecnologica e sempre più wireless"⁹, l'assenza dentro questo modello di ogni aspetto qualitativo e umanistico è pregiudizievole rispetto al desiderio dell'uomo di rappresentarsi, di personalizzare il proprio ambiente, nonché di riconoscere il proprio rifugio. Come spiega Gabriele Mastrigli -a proposito della recente ricerca di Toraldo sul tema del *ri-vestire* - il reticolo della *Supersuperficie* oggi ha la necessità di divenire un dispositivo che esprima pienamente la dimensione performativa dell'utente, includendo ovviamente la percezione identitaria e la sua manifestazione al mondo esterno¹⁰. Parallelamente agli Istogrammi e alla *Supersuperficie* - che concettualizzavano la modellazione di un mondo apparentemente perfetto- per comprendere pienamente le ragioni delle ricerche più recenti, l'altra matrice da considerare è quella dell'*Architettura interplanetaria*, anch'essa indagata dalla fine degli anni Sessanta¹¹. Al contrario delle altre ricerche, l'*Architettura interplanetaria* doveva necessariamente fare i conti con la progettazione di nuovi dispositivi protettivi per l'uomo che, vivendo lo spazio galattico, si sarebbe dovuto

difendere da ogni aggressività e avrebbe dovuto far fronte all'ignoto che caratterizzava questi ambienti¹². La *Supersuperficie* e l'*Architettura interplanetaria* individuavano due modi particolari di intendere il rapporto dell'uomo con l'architettura. Se da un lato l'uomo avrebbe abitato lo spazio celebrando la sua nudità, dall'altro si sarebbe procurato un mezzo attraverso cui sopravvivere. Se da un lato l'uomo non avrebbe avuto più bisogno dell'oggetto architettonico poiché collegato indistintamente in ogni parte del globo, dall'altro avrebbe avuto la necessità di progettare un ambiente speciale per vivere a proprio agio. L'uomo di oggi -completamente assorbito nella dimensione dell'iperconnettività- ha sviluppato, come non mai, il desiderio di dotare il proprio corpo di specifici dispositivi per estetizzare la propria identità e poter vivere nel benessere fisico e psicologico di un ambiente che, molto spesso, è sfavorevole all'abitare. Al di là delle molteplici forme assunte da questi dispositivi di interfaccia, il senso è quello di affrontare attivamente le possibili crisi, da quelle ambientali fino a quelle identitarie. Le varie dimostrazioni sul tema del *ri-vestire*, effettuate nei laboratori di design di Cristiano Toraldo di Francia, costituiscono oggi un esemplare riferimento a tal proposito¹³. Riprendendo invece le fila delle installazioni dei cilindri di rete metallica, relativamente ai cosiddetti "giardini del riciclo", queste potrebbero essere interpretate metaforicamente come un'attuale archeologia della *Supersuperficie*. Stante l'affermarsi del digitale e delle reti virtuali, che hanno sostituito efficacemente gli apparati caratteristici dell'era meccanica, le reti metalliche abbandonate nel giardino potrebbero essere considerate come una metafora della griglia originaria che -ormai desueta- è disponibile per essere riciclata. Il modello può essere così ri-significato senza rinunciare alla costruzione di un nuovo ambiente, e senza negare il potenziale creativo originario, ovvero quello di poter sovrascrivere, colorare, ritagliare e modificare la quadrettatura degli Istogrammi alle differenti scale¹⁴.

Note

1 Si veda la ricerca pubblicata in C. Toraldo di Francia, *Ri-vestire. Vestire il pianeta/vestire un corpo: dalla Supersuperficie al Librabito*, Quodlibet, Macerata 2018.

2 Il "Giardino del riciclo" costituisce l'ultima categoria sperimentata dei cosiddetti "Giardini penserosi" che si sono svolti dal 2007 al 2011 presso i Laboratori di Progettazione del Paesaggio del Corso di Laurea Magistrale in Architettura dell'Università di Camerino. C. Toraldo di Francia, titolare di tutti questi laboratori, nonché ideatore dei "Giardini penserosi", ha così spiegato il senso di questa ricerca: «Ogni anno abbiamo scelto uno spazio verde incolto intorno alla Scuola e su tale spazio gli studenti hanno progettato un allestimento temporaneo, come misura labile per entrare in relazione con i tempi ciclici degli organismi vegetali che circondano l'architettura. Abbiamo chiamato questi allestimenti *Giardini Penserosi* perché abbiamo affidato agli steli artificiali, innestati nei campi, frasi, poesie, pensieri, scelti o scritti da ognuno degli studenti, allo scopo di realizzare un colloquio silenzioso con gli elementi vegetali, il cui pensiero ci è forse parzialmente nascosto...». In C. Toraldo di Francia, *Giardini Penserosi 2007-2011: una storia*, in <https://www.cristianotaldodifranzia.it/didattica/?p=1064>, video, 7"-22", consultato il 25/04/2018.

3 Erano i cilindri di rete superstiti dell'installazione legata sempre al tema dei "Giardini penserosi" che Cristiano Toraldo di Francia aveva fatto svolgere agli studenti del Laboratorio di Progettazione del Paesaggio l'anno accademico precedente (a.a. 2009-2010) e che erano stati accatastati nel giardino della Scuola in attesa di essere smaltiti o riutilizzati.

4 Analogia con la ricerca "Ri-vestire". Cfr. C. Toraldo di Francia, *Ri-vestire. Vestire il pianeta/vestire un corpo...*, cit.

5 Cfr. Superstudio, *La vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 114-115.

6 In un'intervista Cristiano Toraldo di Francia spiega il progetto della Supersuperficie presentato al MoMa nel 1972 in occasione della mostra curata da E. Ambasz ed intitolata "Italy. The New domestic landscape". A tal proposito dice: «L'architettura è la terra: il pianeta cablato è l'architettura». Cfr. Ivi, p. 125.



7 Cfr. G. Mastrigli, *Superstudio. Life without objects*, in "Arch'it", 28 dicembre 2003, <http://architettura.it/books/2003/200307003/index.htm>, consultato il 10/06/2018. Vedi anche C. Toraldo di Francia, *L'utopia è morta viva l'utopia!*, in <https://www.cristianotoraldodifracia.it/utopia/>, consultato il 10/06/2018.

8 Cfr. M. Leoni, *La società post-borghese nella griglia dell'utopia*, recensione al libro *Superstudio, Opere 1966-1978*, G. Mastrigli (a cura), Quodlibet, Macerata 2016, in "Alias - il manifesto", 09 aprile 2017, <https://www.quodlibet.it/recensione/2626>, consultato il 10/06/2018.

9 G. Mastrigli, *Superstudio. Life without objects*, cit.

10 Cfr. G. Mastrigli, *Modernità sulla pelle*, in C. Toraldo di Francia, *Ri-vestire. Vestire il pianeta/vestire un corpo...*, cit., p. 10-13.

11 In quegli anni Cristiano Toraldo di Francia era molto incuriosito dalla rivista scientifica "Scientific American" che riceveva direttamente nel suo studio per conto del padre Giuliano che era un noto fisico italiano. E' stato grazie alla lettura di quelle pagine che Cristiano Toraldo di Francia si è avvicinato, insieme al collega Adolfo Natalini, allo studio dell'architettura interplanetaria. Cfr. *Superstudio, La vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 121.

12 Ivi.

13 Si vedano le molteplici declinazioni assunte dalle sperimentazioni sul tema del ri-vestire in C. Toraldo di Francia, *Ri-vestire. Vestire il pianeta/vestire un corpo...*, cit.

14 Cfr. *Superstudio, La vita segreta del Monumento Continuo...*, cit., p. 115.

Partire dal design per fare la rivoluzione

di Emanuele Piccardo

Il design come lo vediamo oggi rappresenta un mercato elitario per pochi eletti, ricchi e borghesi, non certo utile a risolvere la nostra quotidianità a cui pensa invece il design svedese di Ikea, con risultati alterni. La tradizione del design italiano nota in tutto il mondo con i maestri Munari, Zanuso, Ponti, Albini si è confrontata nel dopoguerra, a partire dal 1966, con una nuova generazione di designer prima, e architetti irriverenti, radicali poi, ma in fondo borghesi, almeno per Superstudio e Archizoom, che hanno proposto nuove forme e oggetti. È il caso di Superstudio che condividono con Archizoom la nascita, attraverso una mostra di divani e lampade alla Galleria Jolly 2 di Pistoia, della *Superarchitettura*. Una definizione che prendeva spunto dalla cultura pop approdata in Italia nel 1964 alla Biennale di Venezia che riconobbe alla nuova avanguardia americana un meritato premio consegnato a Robert Rauschenberg. Il 1964 fu l'anno in cui tutti si posizionarono, a favore del pop (Archizoom, Superstudio, UFO) o contro (Ugo La Pietra, Lucio Fontana).

“Il diffondersi delle nuove culture giovanili, se contribuiva a maturare, attraverso la partecipazione ai movimenti di protesta, la coscienza politica delle ultime generazioni - scrive lo storico Bruno Orlandoni - forniva pure una nuova iconografia, una nuova immagine della realtà, strettamente legata a precisi modelli di comportamento”¹. È il comportamento a determinare le scelte dei superarchitetti nel progettare nuovi modi di abitare le case e le città. Nella mostra *Superarchitettura*, il “Super-studio”, che richiama nel nome l'influenza dell'America, dalla benzina *super* a Superman alla superproduzione, non a caso ripetuto nel manifesto, presenta prototipi di sedute e lampade variamente colorate in stile pop grazie alle doti del pittore-architetto Adolfo Natalini.

Il design in fondo non verrà mai abbandonato dal gruppo fiorentino. Anche nei progetti della megastruttura *Monumento continuo* elaborato nel 1969, come dimostra la serie di tavoli e sedie disegnati per Zanotta col nome di *Quaderna* (1970-1971) e nel catalogo degli *Istogrammi di architettura* (1970), diversamente da quello che avviene per i loro compagni degli Archizoom. L'avvento di nuovi materiali come la plastica, tra cui il suo derivato il poliuretano usato soprattutto per materassi, poltrone e divani. Con la trasformazione della sala da ballo in *Piper*, quando nel febbraio 1965 si inaugura il *Piper* romano, il poliuretano diventa il materiale più usato. Ma l'attenzione al design comportamentale esce dall'oggetto alla micro scala per raggiungere altre tipologie di progetto come la discoteca *Mach2*, realizzata da Superstudio a Firenze nel 1967. Così il contesto culturale della controcultura sessantottina rivoluzionaria irrompe nell'architettura, dal 1963 al 1973, dalle prime occupazioni delle università fino alla nascita e alla prematura dissoluzione della *Global Tools*. Una sorta di scuola arts&crafts alla maniera di William Morris fondata da Archizoom, Superstudio, UFO, La Pietra, 9999, Zziggurat, Pettena, Buti, Dalisi, Mendini, Dal Lago e arenatasi per divergenze tra i fondatori.

Nel 1973 Natalini insieme a Toraldo Di Francia, Poli e Frassinelli tiene il corso di *Plastica ornamentale* alla Facoltà di Architettura di Firenze in cui “le tecniche e i materiali tradizionali prediletti dalla *Global Tools* diventano i temi di studio[...]”². Sono gli anni in cui



Superstudio si avvicina alla cultura contadina e all'arte povera, dopo la mostra omonima organizzata da Celant alla Galleria La Bertesca di Genova nel 1967.

"Le culture subalterne o emarginate di contadini, artigiani, pescatori, pastori e carbonai, i loro utensili e le loro capanne, offrono a Superstudio i contromodelli per forme di vita alternative, per relazioni non alienate"³. Forme di vita alternative esemplificate dalle suggestioni fornite dai fotomontaggi della *Supersuperficie* (1971-1972) quadrettata bianca, altra evoluzione del Monumento Continuo, per la vita nomade, figlia delle comunità *hippies* americane, tra abitare e produzione. Nel 1970 Ettore Sottsass jr., compagno di viaggio e fiancheggiatore dei superarchitetti, ha una storia d'amore con l'artista catalana Eulalia Grau e frequenta il deserto spagnolo dell'Almeria dove pratica le azioni nomadi previste dalla *Supersuperficie*. Non solo, ma costruisce strutture temporanee attorno al 1973 che sono la materializzazione dei fotomontaggi di Superstudio, come nel caso del *Disegno di un pavimento su cui i tuoi passi saranno incerti*. Una dimostrazione della continua contaminazione e trasmissione tra sperimentatori contigui in quegli anni, la cui ricerca si influenzava vicendevolmente. Superstudio ha così rappresentato il famoso detto razionalista "dal cucchiaino alla città" compiendo una rivoluzione nel progetto degli oggetti e il cui apporto si è manifestato nel fornire suggestioni e scenari futuri, attuati però dalla generazione successiva di architetti come Koolhaas, Nouvel, Hadid. Dissolto il gruppo Toraldo Di Francia e Natalini hanno intrapreso nuove avventure progettuali che, nel caso di Natalini con maggiore evidenza, gli hanno fatto abbracciare il postmoderno, tradendo così quello spirito rivoluzionario, per poi nell'ultimo decennio ritornare a celebrare la gloriosa storia del Superstudio.

Note

¹ B.Orlandoni, P.Navone, *Architettura Radicale*, Documenti di Casabella, Milano 1974, p.23.

² R.Gargiani, B.Lampariello, *Superstudio*, Laterza, Roma-Bari 2010, p.110.

³ Ivi, p.111.

Utopie Ubique

di Massimo Canevacci

Il primo impulso che ho avuto – mentre ascoltavo l'intervista a Toraldo di Francia realizzata da Anna Rita Emili e Ludovico Romagni – è stato di riprendere un bel libro di Richard Sennett, uscito nel 2009, *The Craftsman*. La mia competenza nelle scienze umane in generale, oltre l'antropologia culturale e urbana, in particolare mi permette di suggerire questo testo, in quanto potrebbe favorire un mutamento di pensiero e, quindi, anche ideativo o progettuale rispetto a quanto ascoltato. La figura dell'artefice, infatti, è analizzata storicamente a partire proprio dalla città di Firenze, in quanto coniugava un transito e un *mix* tra l'essere artigiano e artista basato su alcuni fattori ben noti: la bottega era il centro, il laboratorio sia della vita familiare che produttiva e anche formativa in cui il maestro esercitava il mestiere. Molti giovani, che diventeranno artisti supremi, si formarono appunto nella bottega, dove la concretezza del fare si apprendeva processualmente, osservando e seguendo il maestro: **l'artefice**. Questo modello-bottega, che ho riassunto per motivi di spazio, Sennett lo riprende come il centro dei possibili mutamenti creativi nell'epoca della cultura digitale. Invece di riprodurre banali condanne conservatrici sulla presunta "superficie" del cellulare, il sociologo vede la prospettiva di contaminare: questa parola chiave della contemporaneità significa mettere insieme elementi incompatibili per individuare possibilità altre, non prevedibili dalla purezza "autentica" del pensiero astratto. E l'intreccio è previsto proprio verso una **bottega digitale**, dove le grandi possibilità creative che offrono le tecnologie – e sempre gli architetti hanno usato le tecnologie dei loro tempi storici – permettono l'affermazione di un saper fare che non si basa sulla riproduzione dell'identico, bensì – mi dispiace per la parola – sull'innovazione perturbativa di codici e simboli. L'innovazione non è un mito, anzi, l'intera caratteristica della cultura occidentale si basa sulla continua ricerca di immaginare quello che non esiste ma che è latente. Il **non-essere ancora** è base filosofica e pratica di una certa Europa (Ernst Bloch) che, su questo posso rinviare a un mio precedente scritto sulle **Utopie Ubique**, costituisce l'essere nella storia per cambiarla – e quindi oltre lo storicismo. Le capacità manuali si affermano e dilatano grazie all'intreccio di design e digitale, questo sostiene Sennett: i nuovi artefici devono avere l'abilità di tali innesti. Perché l'invenzione si forma sulle visioni immaginarie latenti che offrono ai contesti sociali dati la possibilità di oltre-passarli e non di riprodurli. Emerge una pigrizia nel capire l'identità in generale (oltre agli stereotipi sul carattere nazionale) e in particolare l'estrema tensione che è potenzialmente disponibile in molte università italiane e ancor più nei suoi studenti. Il mutamento in atto verso l'identità ubique precisa intendere proprio il concetto centrale di **ubiquità**. Su questo posso di nuovo rinviare a cose mie scritte (e mi scuso), ma certamente il soggetto ubiquo inserito nei flussi della comunicazione digitale sperimenta nella vita quotidiana identità fluttuanti, spesso problematiche e persino regressive e autoritarie, quanto anche potenzialmente creative. Ubiquity, specie in inglese ahimé, è parola chiave e basta cliccare su questo concetto per aprirsi ai profondi mutamenti che sta vivendo grazie alle pressioni/pulsioni del digitale (e poi è figlio della simultaneità, concetto decisivo dei futuristi che sentivano il pulsare che sale dalla metropoli innovativa). Forse è possibile assumere un metodo etnografico, che non appartiene più alla sola antropologia, bensì a chiunque ricercatore "indisciplinato" che voglia fare ricerca empirica sul campo orientata teoricamente e disponibile al cambiamento di paradigmi. Questo a me pare evidente. Non è possibile continuare ad applicare i paradigmi industrialisti in un mondo che cambia velocemente. E



se la velocità non ci garba si può assumere il motto che sta al centro di Firenze: **Festina lente**. Di origine romana, i Medici lo misero nel palazzo della Signoria con la celebre immagine della tartaruga con in groppa una vela. Insomma vivere l'ossimoro di sperimentare la curiosità di vivere velocemente lenti o lentamente veloci. La contraddizione va vissuta non censurata o rimossa. E immagino che cambiare posizione corporale/mentale possa essere non solo disturbante quanto anche e soprattutto massima espressione di felicità. Felicità creativa di non ripetere il passato, o almeno quelle cose passate che ormai sono anime morte alla Gogol. L'architettura non ha perso la battaglia, anzi. Per intromettermi in un campo non del tutto mio, ma leggendo il testo di e su Zaha Hadid curato da Jodidio (2012) emerge con lucida chiarezza quanto il design di Hadid abbia anticipato la rivoluzione digitale e per questo le è stato facile entrare negli "innovativi" modelli produttivi. Non solo. Il concetto di **sintomo** che l'architetta vede erompere dai tentativi di rendere pura la cultura non solo urbanistica ma in generale metropolitana è fondamentale e del tutto umanista nel senso profondo. L'impuro è scacciato o rimosso dalla cultura egemone che adora purezza-autenticità- origine (ovvero il pensiero ontologico della reazione immaginaria), ma la rimozione si trasforma in sintomo, pustola della pelle o del territorio, persino dello schermo su cui scrivo. Da sintomo della repressione dell'impuro si produce innovazione. O chiamiamola come ci pare. Il non-ancora visto. Ho apprezzato molto il riferimento al cinema e al fotomontaggio: questa era del grande cinema, del cut-up o collage è finita o almeno non è unica da quando si è affermato il morphing, che innesta i pixel uno dentro l'altro producendo appunto il non-visto. Se il rapporto società-città- fabbrica è fortunatamente finito, si tratta di osservare e fare ricerca sulla metropoli comunicazionale che emerge e che dissolve, di nuovo, tutto quello che è solido.



Persone

Direzione editoriale

[Anna Rita Emili](#) (direttore), Università di Camerino, Scuola di Ateneo Architettura e Design di Ascoli Piceno

[Ludovico Romagni](#) (vice direttore), Università di Camerino, Scuola di Ateneo Architettura e Design di Ascoli Piceno

Direttore amministrativo

[Katia Ippaso](#) (direttore)

Comitato scientifico

[Pepe Barbieri](#) (architetto, già professore ordinario presso la Facoltà di Architettura, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara)

[Massimo Canevacci](#) (antropologo, già professore di Antropologia Culturale presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione, Sapienza_Università di Roma)

[Umberto Cao](#) (architetto, già direttore della Scuola di Architettura e Design, Università degli Studi di Camerino)

[Alessandra Capuano](#) (Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza_Università di Roma)

[Giovanni Battista Cocco](#) (Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, Università degli Studi di Cagliari)

[Emilia Corradi](#) (Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico Milano)

[Santo Giunta](#) (Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo)

[Massimo Ilardi](#) (sociologo, docente a contratto della Scuola di Architettura e Design, Università degli Studi di Camerino)

[Rosario Pavia](#) (architetto, già professore ordinario presso la Facoltà di Architettura, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara)

[Emanuele Piccardo](#) (Editors in chief Archphoto)

[Domenico Potenza](#) (Dipartimento di Architettura, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara)

[Fabrizio Toppetti](#) (Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza_Università di Roma)

Segreteria scientifica e coordinamento editoriale

Maria Teresa Miconi

Comitato di redazione

Guido Benigni

[Giovanni Rocco Cellini](#)

Simone Porfiri

Produzione video

[Umberto Cao](#)

Fotografia e Innovazione

Raniero Carloni

Web master e Web designer

Luca Montecchiari

Andrea Orlando

Traduzioni in Inglese

Alessandra Cao