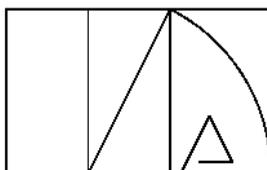


Disegni di Architettura

Collana diretta da Riccardo Florio

5



ISBN 978 88 6049 1046
© copyright 2012
by Officina Edizioni, Roma
via Virginia Agnelli, 58
<http://www.officinaedizioni.it>

Paola Scala

RACCONTI IN-DISCIPLINA-TI

Officina Edizioni

Comitato Scientifico:

Roberta Amirante

Flavio Celis D'Amico

Agostino De Rosa

Antonella di Luggo

Francesca Fatta

Virginie Picon-Lefèvre

Indice

PARTE PRIMA

- 11 Introduzione
Introduction
Paola Scala
- 21 Dal 'quadro' urbano alla 'lettura' morfologica:
la tradizione di ricerca della scuola italiana
*From the urban 'picture' to the morphological 'reading':
The tradition of research in the Italian school*
Fabrizio Spirito
- 39 Koolhaas vs Rossi
Koolhaas vs Rossi...or not?
Paola Scala
- 51 1984
Paola Scala
- 61 Storie napoletane
Neapolitan stories
Paola Scala

PARTE SECONDA

- 87 I vuoti di Piazzale Tecchio da "spazio tra le cose"
a "distanze interessanti"
*The vacuum of Piazzale Tecchio: from "space between
things" to "interesting distances"*
Orfina Fatigato
- 97 Dalle tessere al tessuto, ri-cucire una parte di città:
l'area orientale di Napoli
*From the tesseras to the textile, re-sew a part of the city:
The east area of Naples*
Maria Luna Nobile

- 109 “Spazio – margine”: la lettura dell’area della Marinella a Napoli
“Space – edge”: reading of the Marinella area in Naples
Giuseppe Parità
- 121 Spaccanapoli una visione rovesciata
Spaccanapoli an inverted vision
Daniela Buonanno
- PARTE TERZA
- 131 Un racconto “indisciplinato” della costa vesuviana
An “undisciplined” history of the Vesuvian coast. Part one
Roberta Amirante
- 149 Le misure di un miglio
The measure of a mile
Paola Scala
- LE TESI
- 169 Taverna del ferro: da area di margine a centralità urbana
Taverna del Ferro: from edge area to urban centrality
Michela Matrisciano
- 172 Nuove visioni di antichi rapporti: la costa porticese da Pietrarsa al Granatello
New visions of old relationships: the coast of Portici from Pietrarsa to Granatello
Marina Macera
- 183 La Reggia di Portici e il suo doppio: strutture universitarie sulla costa vesuviana
The Royal Palace of Portici and its double: university facilities on the Vesuvius coast
Valentina Taliercio
- 191 Il nuovo accesso agli scavi di Ercolano
The new entrance to the excavations of Ercolano
Annalisa Rinaldi

- 201 L'isola di Torre del Greco
The island of Torre del Greco
Daniela Buonanno
- 209 La costa di Torre Annunziata un “prospetto sull’acqua”
The coast of Torre Annunziata: a façade on the water
Carmela Proietto Donato
- 215 Bibliografia generale / *Bibliography*

PARTE PRIMA

Introduzione

Paola Scala

Ho insegnato lettura morfologica dell'area progetto per due anni nel Laboratorio di Sintesi del quinto anno del corso di Laurea Magistrale della Facoltà di architettura di Napoli. In due anni ho sentito definire il mio corso in molti modi differenti: analisi morfologica, morfologia urbana o addirittura morfologia del paesaggio. Quasi tutti i docenti con cui ho collaborato non erano d'accordo con quello che insegnavo agli studenti, ritenendo, di volta in volta e a seconda del proprio settore disciplinare, che il corso dovesse riferirsi agli studi di Caniggia e Maffei piuttosto che agli studi di analisi urbana della scuola milanese. Questo libro prova a rispondere alle due domande fondamentali che gli studenti mi hanno posto più volte:

- 1) Che cos'è la lettura morfologica dell'area progetto?
- 2) A cosa serve la lettura morfologica dell'area progetto?

Alla prima domanda ho cercato di rispondere provando a definire il senso delle parole che compongono il titolo di questa disciplina e degli strumenti di cui essa si avvale. Un dialogo costruito attraverso alcune parole chiave: *lettura morfologica/descrizione/misura/area progetto/*.

Secondo il Devoto-Oli, il termine "lettura" designa *la funzionale interpretazione della scrittura*, e non va confuso con il termine "analisi" che è invece, sempre secondo il Devoto-Oli, un'operazione logica che procede attraverso una concatenazione di concetti distinti verso una sintesi. La consequenzialità logica assicura all'analisi una presunta "scientificità" in parte esclusa, nel termine lettura, dalla questione dell' "interpretazione" che ribalta il gioco dei ruoli tra soggetto e oggetto, ovvero l'importanza del punto di vista di chi legge rispetto a ciò che viene letto. *Il luogo è un fatto certo, anche se nel dialogo diversamente interpretabile*, sostiene Vittorio Gregotti in una delle Diciassette Lettere sull'architettura, sottolineando appunto il fatto che il carattere di un luogo dipende non soltanto da fattori oggettivi ma anche dal modo in cui chi "guarda" interpreta la gerarchia e il sistema di relazioni tra gli elementi che lo compongono.

Per chiarire meglio il concetto proviamo a mettere a con-

fronto la descrizione dell'Acropoli di Atene fatta da Le Corbusier e quella messa invece a punto da Raphael Moneo.

L'asse dell'Acropoli va dal Pireo al Pantaelico, dal mare alla montagna. Dai Propilei, perpendicolare alla direzione disegnata dall'architettura in cui vi trovate: sensazione ortogonale importante. Architettura sublime: l'Acropoli proietta i suoi effetti sino all'orizzonte. Dai Propilei, nell'altro senso, la statua colossale di Atena, in asse e il Pantaelico sullo sfondo. Questo è importante. E dato che sono fuori da questo asse perentorio, il Partenone sulla destra e l'Eretteo a sinistra, avete la fortuna di vederli di tre quarti, nella totalità del loro aspetto (Le Corbusier, 2003, pp. 51-52).

Chi arriva all'Acropoli per la prima volta rimane sorpreso dalla libertà con la quale sono disposti i templi, intendendo per libertà la mancanza di un chiaro schema ortogonale che li ordini. Abituati ed educati come siamo alla tradizione urbanistica europea che proviene dal Rinascimento, la nostra sorpresa comincia dall'ingresso, con la scalinata zigzagante che porta ai propilei (...) È come se, i templi e i tesori, i santuari e le immagini della divinità definissero un piccolo firmamento in cui non manca l'ordine, come non manca l'ordine nella volta celeste, anche se a noi sembra che le stelle e le costellazioni siano disseminate nelle tenebre senza esservi sottomesse (Moneo, 2004).

Nella lettura data da Le Corbusier, la disposizione apparentemente libera dei templi sembra essere "regolamentata" da uno schema ortogonale che si regge sulla dimensione geografica dell'Acropoli. Gli assi vengono disegnati dalla relazione monte-mare e definiscono l'ordine della composizione. Di contro, nella descrizione di Moneo la relazione gerarchica è assente e l'ordine è in qualche modo intuito ma non spiegato, analogamente a quanto avviene nel firmamento dove la posizione delle stelle non è caotica pur non obbedendo a uno schema immediatamente percepibile. È possibile dire che una delle due interpretazioni è sbagliata mentre invece l'altra è corretta?

Fino ad alcuni anni fa al secondo anno del Dottorato in Composizione Architettonica/Progettazione urbana di Napoli i dottorandi erano chiamati a svolgere un'esercitazione di lettura morfologica dal titolo: *ricostruzione topografica di un luogo della città di Napoli*. Apparentemente nel titolo dell'esercitazio-

ne non vi era nessuna intenzione progettuale, ma procedendo nell'esercizio noi studenti scoprivamo affascinati le numerose ricadute progettuali di questa pratica apparentemente solo descrittiva. La prima sorpresa nasceva nel momento in cui affrontavamo il significato del termine ri-costruzione, che, riprendendo la definizione strutturalista, ha come esito il "simulacro orientato della realtà esistente"; attraverso un processo di lettura di questa stessa realtà è possibile riconoscere la qualità intelligibile di ciascun elemento, ovvero un valore nascosto che viene appunto rivelato attraverso il processo di ricostruzione. Ricostruire significa dunque in primo luogo *ri-conoscere* laddove questa operazione può essere intesa sostanzialmente nella sua doppia accezione, ovvero come momento nel quale è possibile ritrovare – per analogia, comparazione o contrasto – forme, materiali e valori conosciuti altrove. Ma riconoscere significa anche *conoscere nuovamente*, cioè scoprire nella realtà esistente qualcosa che prima non c'era, una potenzialità che può diventare un valore nuovo perché legata a un'ipotesi di modificazione della realtà stessa. Anche la parola greca topografia può essere intesa secondo una doppia accezione, come rappresentazione grafica di un territorio su di un piano, e come *configurazione di un luogo* (Devoto-Oli, 1971), dal momento che la topografia è una disciplina che "asciugando la realtà" ne tira fuori la struttura.

La seconda sorpresa nasceva nel momento in cui provavamo a identificare un luogo e ci accorgevamo che senza un'idea, un'ipotesi da verificare era impossibile riuscire a rintracciare la misura e la struttura di un'area che potessimo definire luogo. *Realtà e descrizione è un binomio complesso, spesso vi è un'ossessione che si sovrappone a qualunque interesse* (Rossi, 1990).

L'intuizione che ci guidava alla scoperta di una struttura di luoghi della città di Napoli era quella dell'individuazione di una figura nascosta all'interno della struttura urbana, un'intuizione profondamente legata ai caratteri del luogo: in una città come Napoli il valore della geografia predomina su tutto ed esalta il valore di posizione degli elementi della struttura urbana, inteso non solo come valore intrinseco, cioè come ragione del posizionamento di ciascun elemento all'interno della città, ma ancora di più come valore estrinseco, cioè potenzialità legata a un'ipotesi di trasformazione. Questo rapporto di posizione diventa dunque l'espressione di un "fenomeno urbano" che

interessa alcune città, come Napoli e Venezia, che per secoli hanno finito con l'interpretare attraverso l'architettura la propria geografia. Vale la pena a tal proposito di ricordare la splendida lettura di Piazza San Marco di Giuseppe Samonà nella quale i due canali, Canal grande e il canale della Giudecca, vengono proposti come la suprema sintesi di architettura e geografia.

Per definire il reale perimetro dell'area progetto è necessario mettere a punto una descrizione non soltanto attenta alle regole ma soprattutto volta a cogliere la specificità dei luoghi, il sistema delle variazioni molto più che quello delle identità. Il primo passo di questa descrizione è il momento del sopralluogo. In un articolo su Le Corbusier, Stefano Fera sostiene che esistono due modi di intendere il sopralluogo, quello del viaggiatore romantico e quello del viaggiatore classico, il primo è quello che si muove tra i luoghi con un'assurda sensazione da esploratore, preferendo sacrificare molte cose per vedere solo ciò che immediatamente lo attrae; il viaggiatore classico, al contrario, è colui che si documenta, che *procede confrontando il testo antico con il paesaggio, gioisce per il piacere del riconoscimento o, nel caso, per la scoperta di una distanza* (Fera, 1991). Nella lettura morfologica dell'area progetto, si procede con entrambi gli atteggiamenti, partendo dalla figura e provando di volta in volta a verificare la distanza tra ciò che vediamo e il "testo" di riferimento.

Muovendo dall'assunto di Camillo Boito, secondo il quale "l'architettura è tra tutte le arti la più noiosa a sentirne parlare", ho deciso di organizzare questo libro per "racconti" fatti di molte immagini oltre che di parole.

Il libro si articola in tre parti. La prima prova a delineare i caratteri della "lettura morfologica" attraverso racconti più teorici. Il primo di Fabrizio Spirito è il racconto della "storia" di questa disciplina dentro la tradizione dell'architettura italiana. Il secondo dal titolo "Koolhaas vs Rossi... o no?" è il racconto di una possibile ibridazione tra tradizioni apparentemente distanti e spesso vissute in contrapposizione, ma che invece probabilmente aprono a nuovi orizzonti di ricerca. Il terzo, "1984", appunta lo sguardo del lettore su un momento particolarmente significativo dell'architettura italiana, quello segnato dal numero doppio della Casabella di Gregotti dal titolo "architettura come modificazione". Chiude questa prima

parte il racconto “storie napoletane” che, attraverso il raffronto di tre progetti, sviluppati all’interno della “scuola” napoletana, prova a tracciare il percorso di ricerca “locale” che si è sviluppato a partire dagli anni ’70 ad oggi.

La seconda parte del libro, raccoglie una serie di esperienze concrete di lettura morfologica, raccontate da tre Dottori di Ricerca, Orfina Fatigato, Maria Luna Nobile e Giuseppe Parità, che hanno sviluppato queste letture nell’ambito della propria tesi di Dottorato come strumento per definire con maggiore chiarezza i caratteri e le specificità del materiale urbano (i vuoti, i recinti e le aree di margine) oggetto della propria ricerca. Chiude questa seconda parte l’esperienza di Daniela Buonanno, che ha seguito il corso di lettura morfologica dell’area progetto nel Laboratorio di sintesi dell’ultimo anno del corso di Laurea Magistrale 5ue.

La terza parte è infine il racconto di un’esperienza di ricerca sull’area costiera vesuviana durata dieci anni, partita con una convenzione all’interno del Dipartimento di Progettazione urbana e di Urbanistica e che è poi confluita in un ciclo di tesi di Laurea. Elemento centrale di questa esperienza è stata la lettura dei luoghi, una lettura non costante ma che si è modificata a mano a mano che il punto di vista cambiava. Si è ritenuto che il raffronto tra la prima esperienza, maturata all’interno della convenzione, e quelle sviluppate attraverso le tesi potesse essere il miglior modo per “raccontare” il senso e il valore di una pratica, quella della lettura morfologica, che si muove sul filo di una disciplina più “debole” che in passato. Laddove questa debolezza non rappresenta una rinuncia alle proprie responsabilità, ma una necessaria modificazione legata allo spirito dei nostri tempi: *la stessa parola debole viene oggi usata in rapporto alle nuove tecnologie informatiche, alimentate dalle basse energie dell’elettronica; da essa deriva la sua capacità performativa che segue processi logici e prestazionali molto vicini a quelli della fisiologia e del cervello umano. Una tecnologia, quella elettronica, dunque meno traumatica nei suoi rapporti con l’uomo rispetto alla vecchia meccanica, ma certamente capace di modificare profondamente la logica del lavoro, dell’economia, della cultura e dei rapporti con le persone* (Branzi, 2006). Al lettore, se ne avrà voglia, è affidato il compito di provare a rintracciare, dal proprio punto di vista, la struttura di relazioni che tiene insieme questa raccolta di “racconti in-disciplina-ti”.

Introduction

Paola Scala

I taught project area morphological reading for two years in the Synthesis Workshop of the fifth year of the Master's Degree of the Faculty of Architecture in Naples.

In these two years I heard my course described in many different ways: morphological analysis, urban morphology, or even landscape morphology.

Almost all the teachers with whom I worked disagreed with what I taught the students; each believing at varying times, and depending on their subject area, that my course should take into account the studies of Caniggia and Maffei rather than the urban analysis studies of the Milan school.

This book tries to provide answers to two fundamental questions that students have asked me on several occasions:

- 1) What is the morphological reading of the project area?
- 2) Of what use is the morphological reading for the project area?

I tried to respond to the first question by attempting to define the meaning of the words which form the title of this discipline and the instruments that it uses. A dialogue built using some keywords: *description/project size/area*.

According to Devoto-Oli, the term “reading” means *the functional interpretation of writing*, not to be confused with the term “analysis”, which is, still according to Devoto-Oli, a logical action that proceeds along a chain of distinct concepts towards a synthesis. The logical consequentiality assures an presumed “scientific” aspect to the analysis partially excluded by the term “reading” from the question of “interpretation” that overturns the roles played by subject and object, i.e. the importance of the point of view of the reader with respect to what is read. Vittorio Gregotti sustains in one of the Seventeen Letters on architecture that *the place is a certain fact, even if interpretable differently in the dialogue*, underlining the fact that the character of a place depends not only on objective factors but also on how those who “see” interpret the hierarchy and the system of relations between the elements that compose it.

To better illustrate the concept we try to compare the description of the Acropolis of Athens done by Le Corbusier with that developed by Raphael Moneo.

The axis of the Acropolis runs from the Pireo to the Pantaelico, from the sea to the mountains. From the Propilei, perpendicular to the direction drawn by the architecture in which you find yourself: important orthogonal sensation. Sublime architecture: the Acropolis projects its effects up to the horizon. In the other direction, from the Propilei, the colossal statue of Athena in axis and the Pantaelico in the background. This is important. And given they are out of this peremptory axis, the Parthenon on the right and the Eretteo on the left, you have the luck to see them in three quarters, in the whole of their appearance (Le Corbusier, 2003).

Those who arrive for the first time at the Acropolis are surprised by the freedom with which the temples are located; and by freedom intending the lack

of a clear orthogonal pattern *that orders them. Accustomed and educated as we are to the European urban tradition rooted in the Renaissance, our surprise begins at the entry with the zigzag staircase that leads to the Propylei (...)*

It is as if, the temples and treasures, the shrines and images of a deity defined a small expanse in which order isn't missing, much like the night sky isn't missing order, even if it seems to us that the stars and constellations are scattered in darkness without being subjected to it (Moneo, 2004).

In the reading given by Le Corbusier, the apparently free arrangement of temples seems to be “regulated” by an orthogonal plan that is based on the geographical dimension of the Acropolis. The axes are drawn from the sea-mountain relationship and define the order of composition. In contrast, in Moneo’s description the hierarchical relationship is absent and order is somehow sensed but not explained, similar to what happens in the firmament where the star’s positions are not chaotic even though they do not adhere to any immediately perceptible pattern. Is it possible to say that one of the two interpretations is wrong while the other is correct?

Until a few years ago, in the second year of the PhD in Architectural Composition\Urban Design in Naples, PhD students were asked to perform an exercise of morphological reading entitled: topographic reconstruction of a locale in the city of Naples. Apparently there was no design intent in the title of the exercise, but in the course of the exercise we students found the many design implications of this, apparently only descriptive, practice fascinating. The first surprise emerged when we confronted the meaning of the term re-construction, that following the structuralist definition the term has as an outcome the “oriented simulacrum of the existing reality”; through a process of reading of this same reality it is possible to recognize the intelligible quality of each element, i.e. a hidden value revealed precisely through the process of re-construction. In the first place rebuilding means re-understanding where this operation can be made sense of essentially in its double meaning, or as a moment in which you can find by analogy, comparison, or contrast forms, materials, and values known anywhere. But re-understanding also means understanding again, that is finding something in the existing reality that didn’t exist before, a potentiality which can become a new value because it is linked to a modification hypothesis of the reality itself. Also the Greek word topography can be understood in a double sense, understood both as a graphic representation of an area on a plane, and as a configuration of a place (Devoto-Oli, 1971), since topography is a discipline that by “drying out the reality” pulls out the structure.

The second surprise emerges when we tried to identify a location and realized that without an idea, a hypotheses to be tested, it was impossible to make out the measure and the structure of an area that we could define as a place. *Reality and description is a complex combination, there is often an obsession that overlaps with any interest (Rossi, 1990).*

The intuition that led us to discover a structure of places in the city of Naples was the discovery of a hidden figure inside the urban structure, an intuition obviously bound deeply to the character of the place: in a city like Naples, the value of geography predominates over everything and enhances the positional value of the urban structural elements, not only meant in the sense of intrinsic value, that is as a reason for the positioning of each element inside the city, but even more as an extrinsic value that is potentiality linked

to a transformation hypothesis. This positional relation then becomes the expression of an “urban phenomenon” which involves some cities, such as Naples and Venice, which for centuries have ended up interpreting their geography through architecture. In this regard it is worth mentioning the splendid reading of Piazza San Marco by Giuseppe Samonà in which the two channels, The Canal Grande and the Canale della Giudecca, are proposed as the ultimate synthesis of architecture and geography.

To define the real perimeter of the project area it's necessary to put together a description that not only is careful to follow the rules of places, but most of all is able to grasp their specificity, the system of change much more than of identity. The first step of this description is the field survey. In an article about Aldo Rossi, Stefano Fera argues that there are two ways of understanding the survey, that of the romantic traveler and that of the classic traveler, the first being the one who moves from place to place with an absurd feeling of being an explorer, preferring to sacrifice many things to see just that which catches her attention; the classic traveler, on the contrary, is the one who documents, *who proceeds comparing the ancient text with the landscape, rejoicing at the pleasure of recognition, or, in the case of the discovery of a distance* (Fera, 1991). In the morphological reading of the project area, you have to proceed with both attitudes, starting from the figure and each time trying to check the distance between what is seen and the reference “text”.

Starting from Camillo Boito's argument, according to which “architecture is among all arts the most boring to hear about”, I decided to organize this book around “stories” made up of many images more than words.

The book is divided into three parts. The first attempts to delineate the characters of the “morphological reading” through more theoretical stories. The first, by Fabrizio Spirito, is a telling of the “history” of this discipline within the tradition of Italian architecture. The second, entitled “Koolhaas vs Rossi... or not?” is the story of a possible hybridization between traditions which are seemingly distant from each and have often lived in opposition, but that will probably open up new research horizons. The third, “1984”, focuses the attention of the reader on a significant moment of Italian architecture, the one marked by the double issue of Casabella Gregotti titled “Architecture as a modification”. This first part is closed by “Neapolitan stories” that, through the comparison of three projects all developed inside the Neapolitan “school”, tries to trace the path of the “local” research that started its development in the '70 and continues today.

The second part of the book collects a series of concrete experiences of morphological reading told by three PhDs, Orfina Fatigato, Maria Luna, and Giuseppe Parità, who have developed these readings within their PhD theses as tools to more clearly define the characters and the specificity of the urban material (voids, pens and fringe areas) that are objects of their research. This second part ends with the experience of Daniela Buonanno, who has followed the project area morphological reading course of the synthesis workshop of the last year of the Master's Degree 5UE.

The third part is ultimately the story of an experience of ten years of research on the Vesuvian coastal area, starting with an agreement within the Department of Urban Design and Planning that later became part of thesis

cycle. The central element of this experience was the reading of the locales, a reading that was not constant but instead changed gradually as the point of view changed. It is held that the comparison between the first experience, gained thanks to the Convention, and those developed through the theses could be the best way to “tell” the meaning and value of a practice, that of the morphological reading, which moves on the edge of a discipline “weaker” than in the past. This weakness does not waive its responsibility, but it is a necessary modification linked to the spirit of our times: *the same word is used today in relation to the new information technologies, fueled by the “low voltage” that power electronics; it derives its working capacity from it, following logical processes and performance very close to those of physiology and of the human brain. The technology of electronics, less traumatic in its relations with mankind as compared to the old mechanics, but certainly able to deeply modify the logic of work, of economy, of culture, and relationships with people* (Branzi, 2006). The reader, if willing to, is entrusted with the task of trying to trace, from his/her point of view, the structure of relationships that holds together this collection of “in-discipline-d stories”.



Koolhaas vs Rossi...o no?

Paola Scala

La ricorrente assimilazione tra la lettura e l'analisi nasce sicuramente dal fatto che l'una può essere considerata figlia dell'altra. Con il termine "analisi urbana" ci si riferisce a una disciplina che *affronta lo studio della città per elementi costitutivi e sistemi di relazioni che intercorrono tra la tipologia edilizia e la morfologia urbana* (Visconti, 2008), una tradizione di studi molto italiana che affonda le sue radici nel dibattito architettonico del primo novecento, nella necessità sostenuta da Gustavo Giovannoni di riconoscere il valore ambientale dell'edilizia minore dei centri storici. Negli anni '50 questi studi diventano, con Saverio Muratori, non più solo uno strumentario utile alla conoscenza del "vecchio", quanto piuttosto un corpus disciplinare necessario alla progettazione del "nuovo". È tuttavia negli anni '60 che questa disciplina diventa una vera e propria "stagione dell'architettura" (Biraghi, 2010). Gli anni '60 sono gli anni della rivoluzione culturale, l'università sta cambiando adeguandosi all'idea di istruzione di massa che rende impossibile l'insegnamento dell'architettura secondo il modello del maestro di bottega fino ad allora praticato. Inoltre la speculazione edilizia che ha caratterizzato in parte gli anni della ricostruzione postbellica impone agli architetti la ricerca di un nuovo rigore morale: se l'architettura deve essere "autonoma" rispetto a ragioni economiche e politiche, allora l'architetto deve essere un intellettuale capace di usare il valore della conoscenza per arginare le pressioni della realtà.

Nel 1973, la XV Triennale di Architettura consacrerà i maestri di quella che viene comunemente ricordata come la "Tendenza", una definizione che finirà per omologare personalità molto diverse tra loro. Al rigore logico di Grassi fa da contrappunto la memoria biografica di Rossi; se Monestiroli cerca di trovare le ragioni dell'architettura nell'individuazione di un tema generale che definisca la forma dell'edificio indipendentemente dalla localizzazione fisica e persino dalla destinazione strettamente funzionale, al contrario Gregotti indaga su una dimensione geografica dell'architettura capace di produrre un segno ordinatore a scala territoriale come quello dell'università di Cosenza (cfr. Biraghi, 2008).

Il “fattor comune” di queste ricerche è però la volontà di mettere a punto una teoria della progettazione logica e razionale, ma soprattutto trasmissibile. Autonomia dell’architettura non significa indifferenza alle questioni sociali ed economiche, giacché la città è un “fatto urbano complesso” e l’architettura non rappresenta che un aspetto di questa realtà; tuttavia, dal momento che il manufatto architettonico è anche *il dato ultimo verificabile di questa realtà, esso costituisce anche il punto di vista più concreto con il quale affrontare il problema* (Rossi, 1966). In altre parole, mentre le dinamiche economiche e sociali costituiscono un processo mutevole e in continua evoluzione, l’architettura in quanto dato fisico è un fatto certo. Gli architetti della Tendenza cercano dunque i fondamenti di una teoria della progettazione che affondi le sue ragioni nella disciplina stessa e le trovano nell’idea di città come manufatto, espressione fisica dei valori della collettività. La vera novità di questa teoria della progettazione sta nella consapevolezza della distanza che esiste tra analisi e progetto e degli errori in cui incorrono coloro che stabiliscono una relazione meccanicistica tra queste due fasi, ma soprattutto è nel ripensamento dello storico binomio forma-funzione. Anche se la funzione viene ancora considerata un dato indispensabile alla comprensione della realtà urbana, Aldo Rossi sottolinea che il modello descrittivo “funzionale” di fatto appartiene ad altre discipline come la geografia e la sociologia urbana, è condizione necessaria ma non sufficiente per spiegare la città come manufatto. Per leggere la città dal punto di vista architettonico è necessario indagare sul rapporto tipologia edilizia e morfologia urbana in termini di forma, scoprendone la struttura.

Alla fine degli anni ’60 avviene un passaggio fondamentale all’interno dell’insegnamento della composizione architettonica. Fino ad allora l’insegnamento dell’architettura durante il biennio avveniva attraverso il corso di “caratteri distributivi degli edifici”. Nel saggio “Tipologia, manualistica e architettura” Aldo Rossi sostiene che l’individuazione dei caratteri dell’architettura è necessaria per mettere a punto una classificazione, a sua volta operazione essenziale alla messa a punto di una teoria che abbia presupposti scientifici. Tuttavia, si sottolinea nel saggio, è sbagliato poter credere che questa classificazione avvenga sulla base dei soli caratteri distributivi, innanzitutto perché è impossibile riconoscere a questi stessi caratteri

2



una loro autonomia rispetto all'opera stessa. A differenza dei caratteri stilistici e costruttivi, infatti, i caratteri distributivi non sono facilmente identificabili al di fuori della singola architettura; se infatti ci si riferisce con questa denominazione ai percorsi interni non si fa riferimento solo a un dato funzionale (e dunque distributivo) ma anche a un carattere formale, dal momento che lo studio dei percorsi è innanzitutto una questione strutturale. *Identificare il tipo con la distribuzione è dunque una svista grossolana* (Rossi, 1972), il tipo è invece ciò che presiede alla struttura formale di un edificio, una struttura che può tradursi in opere molto diverse tra loro. Nella *forma dell'architettura* risiede il suo carattere collettivo e universale, che può inverarsi in edifici molto diversi tra loro perché caratterizzati da tecniche costruttive, linguaggi, stili e anche funzioni differenti.

Questa questione *morfologica* è dunque la tradizione disciplinare che rivendichiamo oggi, l'interesse cioè per i valori propri dell'architettura da rintracciare nella struttura stessa delle cose, pur nella consapevolezza che è necessario provare a sistematizzare l'ovvia distanza che esiste tra posizioni teoriche maturate negli anni '60 e la ricerca architettonica contemporanea.

La prima vera distanza sta nella consapevolezza dell'inattuabilità di una teoria scientifica dell'architettura, della pretesa di un principio classificatorio capace di descrivere una dinamica complessa e mutevole come quella della città del XX e, ancora, del XXI secolo.

Il reale momento di crisi di uno strumentario tutto interno alla disciplina si verifica, come vedremo meglio più avanti, negli anni '80, quando ci si rende conto che la realtà non è una struttura che obbedisce a regole universali ma un territorio che cambia dinamicamente e che la città contemporanea è sostanzialmente diversa da quella storica. Su questa realtà ci si accorge che le tradizionali tecniche di rappresentazione semplicemente "slittano" sulle cose (Boeri, 2000).

Questa legittima presa di coscienza che altrove si traduce in una reale sperimentazione in termini di architettura, in Italia sembra invece diventare una guerra ideologica, combattuta a colpi di atlanti eclettici da chi considera la tradizione disciplinare una catena da spezzare, una visione astratta che non riesce a descrivere la complessità del reale. Gli atlanti eclettici, costruiti sul modello del famoso (ed ineguagliato) S, M, L, XL



3

di Rem Koolhaas, sono una raccolta di materiali diversi, dalle foto, alle interviste, ai diagrammi che “attaccano” la realtà da più punti di vista; “rappresentazioni a più entrate”, le definisce Boeri, che sovrappongono il modo di vedere alla forma delle cose viste. Il vero problema di queste visioni è il fatto che esse spesso si risolvono in un “investigare la realtà” che non ha alcuna ricaduta sull’architettura costruita.

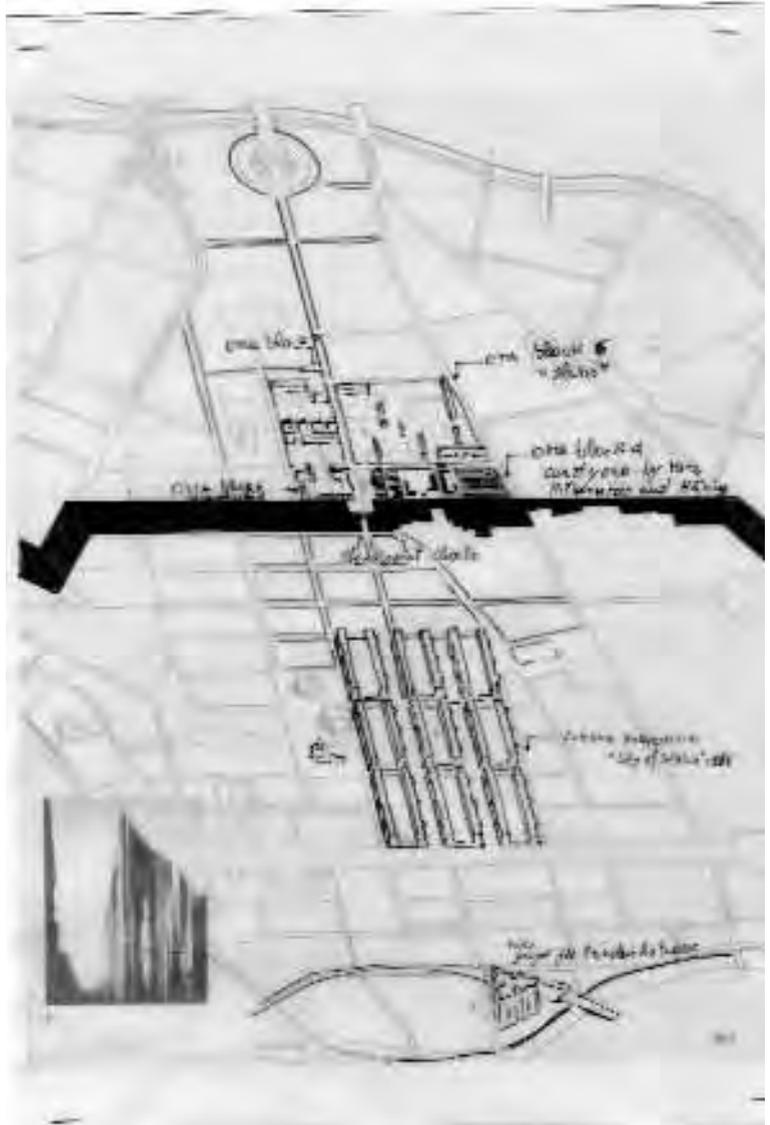
Per capire la reale portata di queste ricerche e le possibili ricadute sul “nostro” modo di intendere il progetto urbano è meglio ripartire dall’inizio e cioè da Rem Koolhaas, colui che per primo, fin dai suoi esordi accademici, ha cercato di “spezzare l’asfalto dell’idealismo con il martello pneumatico della realtà”. In una esercitazione durante il periodo dell’università, dovendo scegliere un’architettura da analizzare e ridisegnare, invece di scegliere un edificio più rassicurante Rem Koolhaas sceglie il *muro di Berlino*, fotografato e descritto con strumenti più aderenti alla realtà. È lo stesso Koolhaas, in una intervista rilasciata a Hans Ulrich Obrist (Koolhaas, 2001) a sottolineare il senso di questa operazione che sceglieva di guardare il lato “orribile e potente” dell’architettura anziché quello più rassicurante dell’architettura classica. Sta nascendo, sotto il naturale disincanto del cinismo koolhaasiano un nuovo territorio dell’architettura e un nuovo modo di guardare alla città. Il muro, con la sua doppia facciata, diventa un macro-oggetto capace di raccontare con la “doppiezza” che gli è propria, una infinità di contesti sociali che si propongono come altrettante opportunità architettoniche e urbane.

In questa esperienza, forse ancora al riparo da una guerra ideologica, l’architetto olandese riesce a trovare uno strumento nuovo per leggere la città in “modificazione”: non si tratta delle fotografie che sostituiscono i disegni, né dei fumetti che sostituiscono gli articoli di rivista, ma di un’architettura nuova “orribile e potente” che sostituisce quella classica. Il muro è un’architettura composta di diverse parti: costruzioni distrutte per fargli posto, sezioni di edifici ancora intatti, assorbiti o incorporati nella sua struttura, muri aggiuntivi, alcuni dei quali massicci e moderni, altri più fragili. Il passaggio di questa architettura orribile disegna il volto della città, la cambia, la modifica, la articola in parti stavolta non definite da una regola morfologica astratta ma dal tipo di relazioni che ciascuna parte costruisce con il muro stesso.

4



Alcuni anni dopo l'esperienza accademica di Berlino, Koolhaas torna "sul muro" in occasione del concorso organizzato dall'Iba nel 1980 per l'area tra la Kochstrasse e la Friedrichstrasse, laddove il muro incontra il Checkpoint Charlie. Nella descrizione dell'ipotesi presentata al concorso, Koolhaas cerca di raccontare le connessioni logiche tra il progetto e la struttura del luogo nel quale si inserisce. Storicamente questa struttura è data dalla griglia dell'impianto settecentesco; i quattro blocchi residenziali, previsti dal concorso corrispondono ad altrettante maglie di questa griglia. Un progetto "corretto" sceglierebbe dunque di consolidare queste maglie attestandosi sui fronti. Tuttavia la lettura del luogo di Koolhaas coglie non solo la regola dei luoghi, ma anche l'insieme di contraddizioni che la potente e orribile architettura del Muro ha indotto, un disordine tipico delle aree di margine, legato al proliferare dell'edilizia postbellica che è andata ad occupare "vuoti" sostituendosi all'edilizia consolidata, interna alla maglia urbana e distrutta dai bombardamenti. Anziché occultare questo disordine, Koolhaas decide di usarlo: il suo non è un progetto consolatorio, non cerca di ricostruire un'ingenua, inattuabile e inattuata linearità del corso della storia, al contrario vuole usare il contrasto. Il progetto per la Kochstrasse/Friedrichstrasse nasce dalla ricerca di una sequenza descrittiva fatta per immagini che, al di là della linearità dell'impianto stradale, costruisca relazioni tra gli edifici esistenti – siano o no conformi alla griglia – e crei "ancore" per i nuovi inserimenti. *Senza questo sguardo retroattivo che dà senso all'esistente disordine, sia la vecchia architettura, con la sua patina decadente, che l'architettura del dopoguerra, con la sua aura di ottimismo dimenticato, rimarrebbero nel limbo* (Koolhaas, 1995). Il riferimento ad alcune tipologie architettoniche proprie dell'architettura tedesca, come le case a corte di Mies o le "stecche" di Hilberseimer, non serve per creare continuità con la città storica, ma piuttosto perché in queste architetture si ravvisa un carattere utile alla necessità di costruire nuovi sistemi di relazione tra l'architettura dei diversi passati, più o meno recenti. Così, gli edifici a ridosso del muro sono costruiti attra-



5

verso l'aggregazione delle case a corte, una tipologia capace di creare un'intimità e una serenità indipendente dalle circostanze, perché contenuta al suo interno; la casa a corte *crea un contesto mentre si dissocia dal contesto* ed è in grado di assorbire il decremento demografico della Berlino degli anni '80, dal momento che, attraverso la aggregazione del tipo, si arriva a costruire un tessuto compatto, anche se di fatto le unità abitative sono limitate perché devono ospitare pochi abitanti. Le stecche di

6

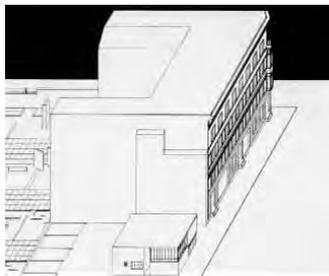


Hilberseimer, invece, disposte secondo uno schema libero nel blocco più grande, rappresentano una proliferazione di muri che escludono l'impatto del Muro e riassumono gli oggetti esistenti, arginando il disordine, *come moli nell'oceano*. Nella zona del Checkpoint Charlie gli edifici hanno un carattere più lussuoso, perché la localizzazione di case economiche in questo punto potrebbe apparire cinica e rafforzerebbe i caratteri negativi di entrambe le parti. Le stesse facciate delle strutture di controllo del Checkpoint Charlie, riprendendo i caratteri di una villa della Friedrichstrasse, giocano un ruolo preciso nell'intera iconografia del muro e degli eventi che esso stessa genera. Ciò che si costruisce attraverso questo progetto è un luogo di confine. Koolhaas non nega l'esistenza del muro, la usa come "punto di vista", come strumento di interpretazione di una realtà che prende forma attraverso la sua stessa descrizione.

Il progetto dell'Iba, datato 1980, apre la strada a tutti quelli che "tra poco" si interrogheranno sui modi per leggere e raccontare i territori di confine, le aree di margine, le zone "mollì", schiacciate tra l'infrastruttura e la città consolidata e che non a caso eleggeranno l'architetto olandese a proprio maestro... e tuttavia la capacità di leggere e interpretare il contesto che Koolhaas mette a fuoco attraverso questo progetto rimarrà quasi sempre ineguagliata, anche per lui.

Il "muro", in Koolhaas, rappresentato come "assenza", non una linea ma un'area nera di spessore variabile che si sovrappone alla struttura della città, racconta meglio di qualsiasi altra cosa il fatto che stiamo progettando nel punto limite della struttura urbana dove il muro ha creato il suo disordine. Oltre quella macchia nera non sappiamo cosa c'è, l'assenza è una barriera troppo potente per concedere il lusso consolatorio di una ingenua ricucitura. Il progetto mette a fuoco un altro tema: come si costruisce nelle aree di margine vicino al Muro? E il progetto stesso risponde che per vivere vicino al muro è necessario costruire altri muri: case a corte, che chiudendosi in se stesse escludano il contesto creandone un altro al loro interno, e lame che con la loro dismisura riescono a dare struttura al vuoto.

Non è nostra intenzione proporre un improbabile avvicinamento tra gli architetti della Tendenza e Rem Koolhaas, né sostenere che la teoria architettonica sviluppata dall'architetto olandese sia in qualche modo legata (magari attraverso l'in-



7

fluenza di Oscar Mathias Ungers) a quella italiana degli anni '60 e '70. Quello che forse ci interessa maggiormente è provare a riprendere le fila di un ragionamento interrotto negli anni '80, quando da un lato ci si è gettati, forse con troppa foga, ad affrontare la sfida della complessità, finendo per omologare la ricerca architettonica con quella di tecniche e strumenti adeguati a descrivere la realtà. Dall'altro lato si è cercato di difendere in maniera talvolta troppo ideologica la pretesa di un rigore scientifico che in molti casi ha finito con il sovrapporre a questa stessa realtà uno schema astratto e universale.

A noi sembra che questa guerra ideologica si sia poi consumata soprattutto sul terreno del linguaggio architettonico, finendo con il contrapporre da un lato quanti sono infine giunti sostenere che l'investigazione della realtà è una disciplina tutto sommato autonoma (e che in quanto tale non ha alcuna ricaduta sul progetto di architettura, espressione soprattutto della personalità e della poetica dell'architetto) e dall'altro quanti invece, professando un rigore logico basato sull'universalità dei valori dell'architettura, hanno continuato a proporre un'architettura "oggettivamente" corretta.

Quello che invece in qualche modo è rimasto a margine è la ricaduta di queste ricerche su un'idea di progetto intermedio, un progetto che, prima ancora che sul singolo manufatto, lavora sulla struttura dei luoghi e sulla costruzione di una domanda di architettura della quale il progetto architettonico costituisce risposta.

Koolhaas vs Rossi...or not?

Paola Scala

The recurrent comparison of reading and analysis surely arises from the fact that one can be considered the daughter of the other. The term "urban analysis" refers to a discipline that *deals with the study of the city in its constituent elements and the relationships between the building typology and the urban morphology* (Visconti, 2008); a very Italian school that has its roots in the architectural debate of the early twentieth century, in the need Gustavo Giovannoni held to recognize the environmental value of the minor buildings of historic centers. In the '50s these studies become, with Saverio Muratori, not only a useful instrument to understand the "old" but rather required curriculum necessary in the design of the "new". It is in the '60s that this discipline becomes a true "season of architecture" (Biraghi, 2010). The '60s were the years of the cultural revolution, the university was changing, adapting to the idea of mass education that makes teaching architecture

impossible according to the master/journeyman method practiced so far. Furthermore, the speculation that characterized in part the post-war reconstruction years imposed on architects a search for new moral rigor: if architecture has to be “autonomous” in relation to economic and political reasons, then the architect must be an intellectual able to use the value of knowledge to resist the pressures of the present day realities.

In 1973 the XV Triennale dell'architettura will consecrate the masters of what is commonly referred to as the “Tendenza”, a definition that ends up finding agreement between very different personalities. The logical rigor of Grassi is counterpointed by the biographical memory of Rossi, if Monestirolì tries to find the basis of architecture in the identification of a general theme that defines the shape of the building regardless of physical location and even from a purely functional destination, Gregotti investigates a geographical dimension of architecture capable of leaving a mark on a territorial scale such as the University of Cosenza. (cfr. Biraghi, 2008).

The “common factor” of this research, however, is the desire to develop a logical and ordered theory of design, transmissible above all else. The autonomy of architecture does not mean indifference to social and economic issues since the city is a “complex urban fact” and architecture is just one aspect of this reality; however, since architectural work is also *the most visible aspect of this reality, it is also the most concrete point of view from which to deal with the problem* (Rossi, 1966).

In other words, while economic and social dynamics are plastic and continually evolving processes, as architecture is a physical fact, it is an absolute fact. The architects of the Tendenza are therefore seeking the foundations of a theory of design that roots itself in the discipline, and they see the idea of the city as an artefact, a physical expression of the values of the community. The real novelty of this theory of design is first of all knowledge of the gap that exists between analysis and design and of the mistakes that befall those who establish a mechanical relationship between these two phases, but above all else it is the rethinking of the historical combination of form and function. Even if function is still considered a necessary given for understanding the urban environment, Aldo Rossi points out that the descriptive “functional” model in fact belongs to other disciplines such as geography and urban sociology, a necessary but not sufficient condition to explain the city as an artefact. In order to read the city from an architectural point of view, it is necessary to investigate the relationship between the building typology and urban morphology by discovering the structure in terms of form.

In the late '60s a critical step in the teaching of the architectural composition took place. Until then the teaching of architecture during the two-year course was done through the course “distributive character of the buildings”. In the essay “Tipologia, manualistica e architettura” Aldo Rossi argues that the identification of the features of the architecture is necessary to fix a classification, which in turn is necessary for the development of a theory that has scientific requirements. As the essay underlines, it is wrong to believe that classification can be made only on the basis of distributive features, primarily because it is impossible to admit that these features have their own autonomy with regards to the work itself. Unlike the stylistic and constructive features, the distribution features are not easily identifiable on the outside of

a single piece of architecture; if we refer to the internal paths by this denomination, no reference is made to a functional (and therefore distributive) datum, but to a formal feature, since the study of paths is primarily a structural question. *Identifying the type by the distribution is therefore a gross approximation* (Rossi, 1972), the type is instead what presides over the formal structure of a building, a structure that can play out in many different ways. In *architecture's form* lies its collective and universal character, which can be realized in very different buildings, characterized by different construction techniques, language styles, and also by different functions. This *morphological* issue is therefore the disciplinary tradition that we claim today, the interest in tracing the values of architecture in the very structure of things, while recognizing that, now as then, it is necessary to try to bridge the obvious distance between theoretical positions developed in the '60s and contemporary architectural research.

The first true distance lies in the awareness of the impossibility of a scientific theory of architecture, of the pretence of a principle of classification able to describe a complex and changeable dynamic like the twentieth or, even better, the twenty-first century city. The real moment of crisis for a completely internal disciplinary instrument occurs, as we shall better see later, in the '80s, when it is realized that the realty is not a structure that obeys universal rules but a dynamically changing territory, and that the contemporary city is substantially different from the historical one. On this realty, we realize that the traditional techniques of representation simply "slide" on things (Boeri, 2000).

This legitimate question of conscience that elsewhere results in real architectural experiments, in Italy seems to be an ideological war, fought with strokes of eclectic atlases by those who consider the disciplinary tradition a chain to be broken, an abstract vision that isn't able to describe the complexity of realty. Eclectic atlases, built on the model of the famous (and unmatched) S, M, L, XL by Rem Koolhaas, are a collection of different materials, from photos, to interviews, to the diagrams that "attack" realty from different points of view; "representations with more than one input" as defined by Boeri, which overlap the way to see the shape of things seen. The real problem with these visions is that they often become an "investigation of realty" that does not have any impact on constructed architecture.

To understand the real significance of this research and the possible impact on "our" way of thinking about urban design, it is better to start from scratch with Rem Koolhaas who from his academic beginnings tried to "break the asphalt of idealism with the jackhammers of realty".

In an exercise during his university period, when required to choose architecture to analyse and re-design, instead of picking a more comfortable building, Rem Koolhaas choose *the Berlin Wall*, photographed and described with more realistic instruments. Koolhaas himself, in an interview with Hans Ulrich Obrist (Koolhaas, 2001), emphasized the meaning of this project that chose to look at the "horrible and powerful" side of architecture instead of the more reassuring one presented by classical architecture. Under Koolhaas' natural disenchantment of cynicism, a new field of architecture and a new way of looking at the city was born. The wall with its double face becomes a macro-object able to tell with its "duality" an infinity of social contexts with as many architectural and urban opportunities.

In this experience, perhaps sheltered from an ideological war, the Dutch architect manages to find a new tool to read the city in “change”, this is not about photographs replacing drawings, or comics replacing magazine articles, but a new “horrible and powerful” architecture replacing the classical one. The wall’s architecture consists of several parts: buildings destroyed to make room for it, sections of still intact buildings, absorbed or incorporated in its structure, additional walls, some of which are massive and modern, others more fragile. The passage of this horrible architecture draws the face of the city, changes it, modifies it, and divides it into parts sometimes defined not by an abstract morphological rule but by the type of relationships that each part builds with the wall itself.

Some years after the academic experience in Berlin, Koolhaas turns back to “the wall” on the occasion of a competition organized by the Iba in 1980 for the area between Kochstrasse and Friedrichstrasse, where the wall meets Checkpoint Charlie. In the description of the hypothesis presented at the competition Koolhaas tries to describe the logical connections between the project and the structure of the place in which it occurs. Historically, this structure is given by an Eighteenth-century grid layout: the four residential blocks, contemplated in the competition, fit into the blocks of this grid. A “correct” project would thereby choose to consolidate these blocks by manifesting on their facades. However, Koolhaas’s reading of the place not only captures its rules, but also the set of contradictions that the powerful and ugly architecture of the Wall brought, a disorder typical of urban fringe linked to the proliferation of post-war construction which filled the “gaps”, replacing consolidated housing destroyed by the bombing inside the urban grid. Instead of hiding this mess Koolhaas decides to use it, his is no comforting project, he doesn’t attempt to reconstruct a naive, impractical, and unrealized linear history, on the contrary he wants to use the contrast. The Kochstrasse / Friedrichstrasse project was born out of the search for a descriptive sequence made for images which, beyond the linearity of the street system, build relationships between existing buildings - whether or not they conform to the grid – and create “anchors” for new construction. *Without this framework – a retroactive concept that makes sense out of the existing randomness - both the old architecture with its pathos of decay and the postwar architecture with its aura of forgotten optimism will remain in limbo* (Koolhaas, 1995). The reference to some types of typical German architecture, such as the court houses of Mies or the slats of Hilberseimer, isn’t necessary to create continuity with the historic city, but rather because in this architecture one perceives a character useful to the need to build new systems of relationships between the architecture of several more or less recent eras. And so the buildings next to the wall were built by aggregating courtyard houses, a typology capable of creating an intimacy and serenity independent of its surroundings because it is contained on the inside; the courtyard house creates a context while it dissociates from its context and is able to absorb the demographic decline in Berlin in the ‘80s, since through the aggregation of this typology you may build a compact cloth, although in fact the units are limited as they can only accommodate a few people. Instead, Hilbersmaier slats arranged in an open plan in the largest block represent a proliferation of walls which discharge the impact of the Wall and systematize existing objects curbing disorder *like docks in the ocean*. In the

Charlie checkpoint area, the buildings have a more luxurious character as the localization of low-income housing in this point might seem cynical, and might reinforce the negative features for both parties. The facades of the Checkpoint Charlie control structures, revisiting the features of a Friedrichstrasse villa, play a precise role in overall iconography of the wall and the events that it generated. What is built through this project is a boundary zone, Koolhaas does not deny the existence of the wall, he uses it as a “point of view”, a tool for the interpretation of a reality which takes shape through its own description.

The project of the Iba (1980) leads the way to all those who “shortly” will question how to read and talk about the border areas, the “soft” areas crushed between the infrastructure and the established city and it is not by chance they will elect the Dutch architect as their master.

And yet the ability to read and interpret the context on which Koolhaas focuses through this project will almost always be unmatched, even by him. The “wall” in Koolhaas represented as “absence”, not a line but a black area of variable thickness overlying the structure of the city, explains better than anything else the fact that we are planning at the limit point of urban structure where the Wall has created disorder. We do not know what is beyond that black area, the absence is too powerful a barrier to allow the soothing luxury of a naive mending. The project brings another issue to light: how to build in the fringe areas near the wall? And the project responds... In order to live close to the wall you need to build more walls: court houses, which by closing themselves up and withdrawing from the context create a new context inside themselves, and blades with their proportion which can give structure to the vacuum.

It is not our intention to propose an unlikely rapprochement between the architects of the Tendenza and Rem Koolhaas, or to claim that the architectural theory developed by the Dutch architect is somehow linked (perhaps through the influence of Oscar Mathias Ungers) to the Italian ones of the '60 and '70. What interests us foremost is perhaps to try to resume the interrupted line of reasoning of the '80s when possibly we threw ourselves too furiously at the challenge of complexity, ending up by equating architectural research with the techniques and tools able to describe reality. On the other hand, we tried to defend ? sometimes too ideologically ? the pretence of scientific rigor that in many cases ended up overlapping that same reality with an abstract and universal scheme.

We feel that this ideological war has primarily been fought on the battlefield of architectural language ending up by contrasting those who argue that ultimately the investigation of reality is completely independent (and as such it has no impact on the architectural design, it is the expression of architect's personality and poetry) and those who, professing a logical rigor based on universal values, have continued to propose an “objectively” correct architecture.

Instead, what has somehow remained on the sidelines is the product of this research on the idea of an intermediate project, the one that - even before on the individual artefact - works on the structure of the places and on the construction of an architectural question to which the architectural design responds.

1984

Paola Scala

Nel 1984, la rivista *Casabella* esce con un numero doppio dal titolo “Architettura come modificazione”. In questi anni comincia a delinearsi il profilo della crisi del progetto architettonico come processo scientifico, esito di un pensiero logico trasmissibile attraverso leggi universali. Il progetto di modificazione inteso come *modus* (misura) della modificazione (Gregotti, 1984) che esso stesso induce sulla realtà è un progetto che interpreta il contesto non più come area studio, ma come area progetto, cioè non più sfondo o scenario della nuova architettura ma insieme di tutti quegli elementi che non solo modificano (definiscono il modo) l’architettura ma ne sono a loro volta modificati.

Nell’architettura della città, Aldo Rossi definiva l’area studio come una porzione di spazio che ci consente di definire un fenomeno urbano: il punto di partenza del ragionamento è che qualsiasi architettura è sempre parte di una struttura urbana più complessa. È necessario pertanto provare a definire per ciascun elemento l’intorno minimo cui appartiene. Questa “parte urbana” è individuata sulla base di regole, di strutture morfologiche chiaramente riconoscibili come l’impianto viario; l’area studio è, per esempio, riconducibile al quartiere dove la relazione tipologia-morfologia permette chiaramente di individuare una parte di città.

Negli anni ‘80 l’architettura è costretta a misurarsi con la realtà di una città e di un territorio che appare molto meno stabile che in passato. La dismissione, che interessa non solo aree marginali ma anche zone interne alla città consolidata, un consumo selvaggio di territorio sono alcune tra quelle “condizioni cambiate”, cui allude Bernardo Secchi (Secchi, 1984) dalle pagine di questa rivista, che impongono un ripensamento della disciplina. Fino ad allora l’urbanistica e l’architettura moderne si sono confrontate con una dimensione di crescita della città, un processo che doveva essere “previsto” e che pertanto si è tradotto in una volontà di bloccare entro una logica predefinita il “nuovo”. La regola è strumento indispensabile all’attuazione di questo processo perché è l’unica cosa che consente di obbligare la realtà futura a piegarsi alle ragioni presunte dal presente.

La regola è, secondo il Devoto-Oli, *il riferimento normativo dell'agire, indotto dalla reale o presunta costanza dei fenomeni*. L'ordine definito dalle regole è, pertanto, un ordine astratto e universale che tende ad annullare le differenze, ad assorbire la variazione dentro l'identità. Il progetto in questa logica è un atto oggettivamente corretto se legittimato dal sistema delle regole.

Ma la città degli anni '80 è una struttura in "modificazione", dove si sta cominciando a scoprire che il valore dei luoghi è molto più legato al valore delle differenze che a quello delle identità. Questa scoperta è una diretta conseguenza delle trasformazioni sociali ed economiche in atto, come la dismissione di numerose aree industriali posizionate all'interno del tessuto consolidato e la crescita non regolata di una città diffusa che salda la città consolidata alle aree di nuova espansione. Sono tutte condizioni che "rompono la città per parti" e lasciano comparire all'interno della maglia urbana numerose "smagliature": aree "molli" senza regole si alternano senza soluzione di continuità a quelle "dure", dove cioè il sistema morfologico è retto da un ordine che obbedisce a una legge. L'intervento su queste aree dunque non può rispondere a una logica universale e astratta, ma deve necessariamente ripartire dalla conoscenza dei luoghi nei quali si interviene, dall'individuazione del sistema di relazioni che intercettano l'area di intervento, dall'individuazione di temi di progetto che nascono dalla specificità dei luoghi e dal loro valore di posizione. Ricollegandosi a queste considerazioni, sviluppate da Bernardo Secchi, Massimo Cacciari (Cacciari, 1984) costruisce una sorta di decalogo del progetto di "modificazione".

Al primo punto di questo decalogo c'è la presa di coscienza della inattuabilità del progetto come "atto demiurgico" in grado cioè di risolvere da solo tutte le questioni di qualsiasi ordine e grado.

Al secondo posto c'è la considerazione che il progetto non può costituire un "salto all'al di là", ovvero non può essere l'esito di un processo predefinito che risponde a una logica autonoma, indifferente alle specificità del caso per caso, e che non può che avere un unico esito. Ogni posizione "universale" ha valore soltanto come ipotesi da verificare in un dato contesto. Non è possibile pensare di risolvere meccanicamente, come se si trattasse di un esercizio meccanico, alcun processo che parta

dall'intuizione di una ipotesi; al contrario è necessario trovare nel luogo di volta in volta gli strumenti per la verifica di questa stessa ipotesi.

Diventa centrale la questione della "costruttività". È necessario cioè che il processo abbia come esito la costruzione del nuovo partendo da qualcosa di già dato; non è sufficiente cioè che il progetto si traduca in qualcosa di non costruito o non costruibile anche se questo qualcosa è l'esito di un processo logico. Il processo di costruzione avviene nel costruito, cioè in un determinato contesto. Ogni scelta, ogni decisione è misurata in questo stesso contesto, ogni rottura non può che nascere dalla conoscenza di ciò che si decide di rompere. È impensabile riuscire a dare una spiegazione esaustiva dell'oggetto che si va a costruire, perché significherebbe riuscire a definire tutte le relazioni che esso stabilisce con tutte le parti del contesto. Poiché non esistono dati di partenza, ma soltanto ipotesi da verificare; è impensabile che il progetto possa rispondere a delle leggi che impongano una struttura logica e predeterminata, si può solamente ipotizzare un campo di possibilità costruttive. Il rifiuto di ogni posizione universale sostituita invece dall'intuizione dell'ipotesi da verificare pone al centro del ragionamento il principio dell'indeterminazione e la relazione tra soggetto e oggetto. *La "sfida" che abbiamo di fronte (sotto i diversi profili disciplinari) si potrebbe a questo punto così definire: costruire un ordine che escluda la Legge.*

In sintesi l'articolo di Cacciari apre la strada al passaggio dal progetto dell'architettura della città al progetto urbano. Si tratta dunque di due modi differenti di intendere il progetto e soprattutto la relazione con il contesto. Come si è detto, il progetto urbano non risponde a leggi universali e astratte, ma a "regole" che nascono dall'incontro con il luogo; ciascuna posizione universale non può che essere assunta in via ipotetica e desunta dal caso particolare. Questo progetto non può che costruirsi per scelte successive, a partire dalla conoscenza del contesto, non può essere spiegato come sequenza logica e soprattutto esso nasce da un continuo scambio tra soggetto e oggetto. Di fatto è la rinuncia a una logica strettamente scientifica che sostituisce la "necessità di una teoria" con la ricerca di un metodo. Fabrizio Spurio definisce questa modalità di intervento sulla realtà "progetto intermedio", dove il termine intermedio non allude a un fatto dimensionale ma piuttosto a quel-

lo che si trova tra ciò che è e ciò che potrebbe essere, *tra lo stato di fatto come lo leggiamo, lo fotografiamo e quello che attraverso la sua descrizione possiamo immaginare* (Spirito, 2004).

Mentre dunque negli anni '60 il momento del progetto veniva sostanzialmente inteso come temporalmente distinto da quello dell'analisi, nel progetto intermedio la descrizione dell'area progetto è essa stessa momento progettuale perché presuppone uno "sguardo orientato", una volontà di selezionare, leggere, interpretare di volta in volta non solo i materiali che concorrono alla costruzione del luogo, ma anche il sistema di relazioni a essi sotteso.

Questo progetto non nasce dunque da una struttura di regole astratte, ma appunto da un ordine e cioè forse da una misura che non è metrica, ma travalica il dato numerico per diventare sistema di relazioni tra cose, un disordine appunto o forse un ordine che non si capisce perché nascosto tra le cose.

L'Ohio State University Center for the visual arts di Peter Eisenmann e Jaquelin Robertson viene pubblicato per la prima volta proprio nel numero di Casabella del 1984 e viene presentato come un'opera di "opposizione" alla tradizione culturale americana che vedeva gli edifici come oggetti isolati, autonomi e autosufficienti. Il Campus Universitario sorge poco distante dal centro città, su di una griglia ruotata di circa 12 ° rispetto alla griglia della città di Columbus. Oltre il campus la città riprende la sua giacitura. Il progetto di Eisenmann non si limita a guardare il territorio ma lo legge come un testo. Il sito nel quale intervenire diventa così un palinsesto, il manoscritto raschiato dai monaci per consentire la riscrittura della pergamena, le tracce lasciate dalle vecchie scritture sono riassorbite all'interno del nuovo disegno. Il Center è organizzato intorno a due passaggi pedonali ortogonali disposti lungo la direzione della città. L'angolo risultante tra questi due percorsi ortogonali viene occupato da una spina vetrata sopraelevata che consente l'ingresso ai dipartimenti dall'alto, in modo che entrando nel centro è possibile leggere il sito e scoprirne la natura. Al vertice dei due assi viene collocata la ricostruzione dell'armeria, la sua ri-collocazione viene segnata da un muro colorato che ripete il contorno dell'edificio nella sua posizione originale. I principali edifici dell'Ohio State University si dispongono intorno all'Oval che è diventato un importante elemento simbolico di

1 *Ohio State University Center for the visual arts*, Peter Eisenmann e Jaquelin Roberts: le due direzioni del progetto.

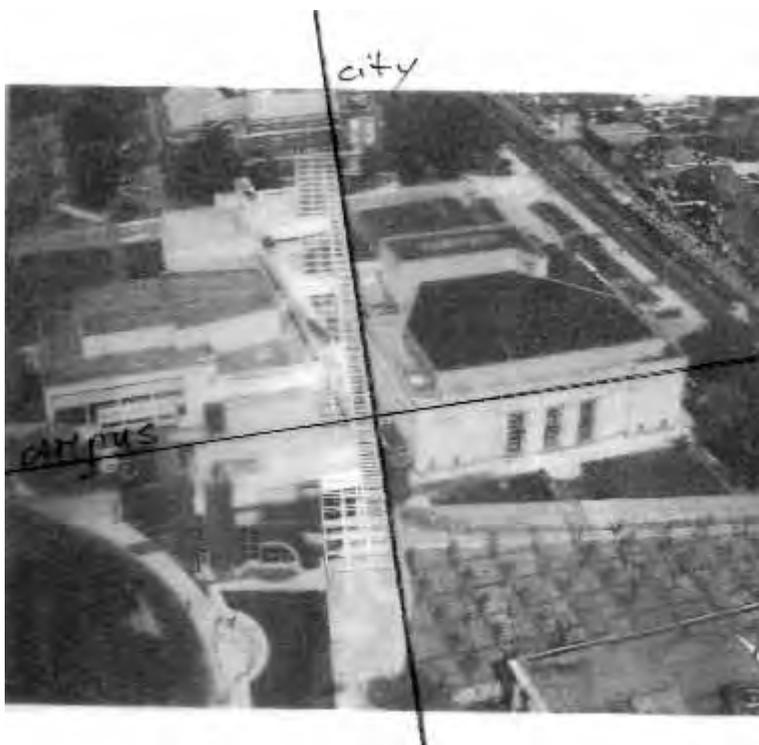


2 Ohio State University Center for the visual arts, Peter Eisenmann e Jaquelin Roberts (Fonte, Area n. 74).

questo campus. Il lotto nel quale si inserisce il progetto di Eisenmann e Roberts è l'unico spazio vuoto intorno all'Oval. I due architetti registrano questo valore di posizione e lo usano ponendo all'intersezione con l'asse pedonale dell'Oval un plinto sopraelevato (copertura del teatro) che segna il punto in cui la loro architettura si inserisce in un *progetto più complessivo*.

Come scrive Rafael Moneo, *l'invasione dello spazio, effettuata dalla trama latente lo trasforma radicalmente. Tutto si orienta diversamente, poiché viene riferito a nuovi assi di coordinate. Gli edifici, peraltro convenzionali, rinascono, convertendosi in episodi peculiari, in realtà contingente. Adesso non sono più isolati. Sono parti vitali di un tessuto urbano, diffuso e esteso, che costituisce la nuova porta di accesso al campus* (Moneo, 2005).

Il progetto di Eisenman non punta a individuare una parte urbana, ma a costruire, attraverso l'architettura, un nuovo sistema di relazioni capace di dare un nuovo significato anche agli edifici esistenti, che vengono letti non in maniera autonoma ma come elementi di una struttura più ampia. Eisenman



dunque non analizza il territorio alla ricerca di regole universali, ma sceglie e interpreta di volta in volta le tracce che intervengono a sostanziare l' *arbitraria scelta compositiva che darà origine al progetto* (Moneo, 2005). Esiste dunque uno spazio di lavoro tra un'idea di architettura come espressione di un sistema di regole universali e assolute e l'idea del progetto come atto assolutamente arbitrario, e in quanto tale inspiegabile e non trasmissibile.

È appunto questo il senso di un progetto intermedio, che è anche e prima di tutto progetto di architettura, che non vuole cioè avere come esito procedure ma opere. Cadute le regole universali, persa la ricerca di un'armonia divina, dimenticata la proporzione, superato il concetto di standard, il senso dell'architettura potrebbe stare ancora e soprattutto nella capacità di un'opera di essere parte di una struttura di relazioni tra cose che vogliamo tornare a chiamare luogo. Scrive Massimo Ilardi nel "tramonto dei non luoghi": un progetto di architettura che è pensiero positivo ha bisogno di soluzioni e punti fermi. *Ha bisogno di territorializzare e di perimetrare, ha necessità di nominare luoghi se vuole avere qualche minima possibilità di ordinarli. Non può rappresentare l'idea di un tutto che si ricompone nell'assolutezza dell'oggetto architettonico* (Ilardi, 2007).

1984

Paola Scala

In 1984 the review "Casabella" is published with in a double issue entitled "Architecture as a modification." In these years the architectural design crisis begins to take shape as a scientific process, outcome of a logical thought process transmissible through universal laws.

The project of modification understood as a *modus* (measure) of the modification (Gregotti, 1984) that it induces over the realty is a project that interprets the context no longer as an area of study, but as the project area, i.e. not background or scenery for the new architecture, but a set of all those elements that not only modify the architecture (defining the "how") but are in turn themselves modified.

Aldo Rossi defined in the architecture of the city the area of study to be a portion of space that allows us to define an urban phenomenon, the starting point of this reasoning is that all architecture is always part of a larger urban structure.

It is therefore necessary to try define for each element the minimum surroundings to which it belongs. This "urban side" is identified according to rules, to clearly recognizable morphological structures like the road

system; the area of study, for example, is reducible to the quarter where the typology-morphology relationship clearly allows a part of the city to be identified.

In the 80's architecture is forced to confront the reality of a city and a territory which seems much less stable than in the past. The abandonment, which affects not only the marginal areas but also the areas inside the consolidated city, and a wild consumption of land are some of the "changed conditions" mentioned by Bernardo Secchi (Secchi, 1984) in the pages of this review which force a rethinking of the discipline. Until then modern city planning and architecture were compared with an aspect of urban growth, a process that should be "expected" and that therefore was translated into a desire to stop the "new" through default logic. The rule is an indispensable tool for the realization of this process because it is the only thing that lets you force future reality to bend to the reasons perceived in the present.

The rule is, according to Devoto-Oli, the formal framework for action, led by real or perceived constancy of phenomena. The order defined by the rules is, therefore, an universal and abstract order which tends to cancel out differences, to absorb change into its identity. The project in this logic is an objectively correct act if legitimized by the rule system. But the city of the '80s is a structure in "change", where it is starting to be discovered that the value of a locale is much more tied to the value of its differences than to that of its identity. This discovery is a direct consequence of the social and economic changes taking place, as the abandonment of many industrial areas located within the established fabric and the unregulated growth of urban sprawl that weld the consolidated city to the new expansion areas. These are all conditions that "break the city into parts" and allow numerous "unweavings" to appear in the urban grid, "soft" areas without rules alternate incongruently with "hard" areas, i.e. where the morphological system is governed by a law-abiding order. Therefore intervention in these areas can not respond to a universal and abstract logic, but must necessarily start over beginning with an understanding of the locale in which it occurs, from the identification of the relationship system that intercepts our area, from the identification of the project themes that arise from the specificity of the locales and their locational value. Retracing these considerations developed by Bernardo Secchi, Massimo Cacciari (Cacciari, 1984) created a sort of "modification" project manual.

In the first section of this manual there is the question of conscience of the impracticability of the project as a "demiurgic act" that is able to solve every question regardless of type or difficulty.

In the second section there is the consideration that the project cannot be considered a "leap to the world beyond", in that it cannot be the result of a predefined process responding to an autonomous logic, indifferent to the particularities of each case, and having a single possible outcome.

Each "universal" position has value only as a hypotheses to be tested in a given context.

It is impossible to think in terms of solving mechanically, as if it concerned a mechanical exercise, any process that starts from the intuition of a hypothesis; on the contrary from time to time it is necessary to find in the locale the tools for a verification of that same hypothesis.

The question of "buildability" becomes crucial. It is necessary that the

process has as an outcome the construction of the new starting from something already given, it is not sufficient that the project becomes something unbuilt or not buildable even if that something is the result of a logical process.

The construction process is in the building, i.e. in a given context. Every choice, every decision, is measured in the same context, any break must be born from the understanding of what you decide to break.

Being able to give a full explanation of the object that will be built is unthinkable, it would mean being able to define all the relationships that it will establish with all the parts of the context.

As there is no baseline data but only hypotheses to be tested, it is unthinkable that the project will follow laws which impose a logical and predetermined structure, one can only assume a range of building possibilities.

The rejection of any universal position is replaced by an intuition of the hypothesis to be tested, puts at the center of the argument the principle of indeterminacy and the relationship between subject and object.

The “challenge” we face (in the different disciplinary profiles) could be defined at this point as follows: to build an order that excludes the Law.

In brief, Cacciarsi's article opens the way for the shift from city architectural project to urban design. It concerns two different ways of understanding the project and above all the link to the context. As has already been said, urban design does not follow abstract and universal laws, but “rules” that are born from the encounter with the locale; each universal position cannot but be taken as a hypothesis derived from the specific case. This project can only be built from choices subsequent to the understanding of the context, it cannot be explained as a logical sequence and above all it emerges from a continuous exchange between subject and object. In fact it is the renunciation of a strictly scientific logic that replaces the “need for a theory” with the search for a method. Fabrizio Spirito calls this mode of intervention over realty an “intermediate project”, where the “intermediate” term does not allude to a dimensional fact, but rather to what is between what is and what might be, between the state of things as we read them, as we photograph them, and what we can imagine through his description (Spirito, 2004).

While in the '60s the project phase was essentially seen as temporally distinct from the analysis phase, in the intermediate project the description of the project area is itself in the project phase because it requires an “oriented look”, a desire to select, read, interpret from time to time not only the materials that contribute to the construction of the site, but also the underlying system of relationships between them.

This project isn't born from a structure of abstract rules, but precisely from an order and perhaps from a measure that is not metric, but goes beyond the numerical system to become the relations between things, a true disorder or perhaps just an order that cannot be understood because it is hidden among the things.

The Ohio State University Center for the Visual Arts by Peter Eisenman and Jaquelin Robertson is published for the first time in the issue of “Casabella” in 1984 and is presented as a work of “opposition” to the American cultural tradition which viewed the buildings as isolated objects,

autonomous and self sufficient. The University Campus is located at a short distance from the city center on a grid rotated approximately 12° from the grid of the city of Columbus. Beyond the campus, the city resumes its arrangement. The project of Eisenmann does not limit itself to just looking at the territory but it reads it like a text. The site where we shall take action becomes a palimpsest, the manuscript scraped by the monks to allow the rewriting of the parchment, the scars from old scriptures are reabsorbed into the new design. The Center is organized around two orthogonal walkways arranged along the direction of the city. The resulting angle of these two orthogonal paths is occupied by an elevated glass spine that allows entrance from the above departments in a way that when entering the center you can read the site and discover its nature. At the top of the two axes the reconstruction of the armory is placed; its repositioning is marked by a colored wall that repeats the outline of the building in its original position. The main buildings of Ohio State University are placed around the Oval, which has become an important symbolic element of this campus. The lot where Eisenmann and Roberts' project is placed is the only empty space around the Oval, the two architects make use of this positional value by putting an elevated plinth (the roof of the theater) at the intersection with the pedestrian axis of the Oval that marks the point where their architecture becomes part of a *more complex project*.

As Rafael Moneo mentioned¹, *the invasion of the space made by the underlying pattern, transforms it radically. Everything is oriented differently, since it is applied to new coordinate axes.*

The buildings, however conventional, are reborn, transforming into particular cases, into the contingent reality. Now there are no longer isolated. They are vital parts of the urban fabric, widespread and extended, which is the new gateway to the campus.

The Eisenman project doesn't aim to identify an urban part, but rather to build through architecture a new system of relations capable of giving a new meaning even to the existing buildings, which are read not independently but as elements of a wider structure.

Therefore Eisenman does not analyze the territory in search of universal rules, but chooses and plays from time to time with the traces that become involved to substantiate the arbitrary compositive choice that give rise to the project². There therefore exists a working space between the idea of architecture as an expression of a system of absolute and universal rules, and the idea of the project as an arbitrary act, and because of that unexplainable and non-transferable.

This is just this the sense of an intermediate project, which is also and above all an architectural design, that doesn't want its outcome to be a procedure but a realization. Without universal rules, without the search for a divine harmony, proportion forgotten, the standard concept overcome, the meaning of architecture could stand still and above all in the ability of a work to be part of a structure of relationships between things that we want to again call places. Marco Ilardi wrote in the "twilight of non-places" that an architectural project that is a "positive-thinking" needs solutions and fixed points. It needs territories and perimeters, it needs to name places if it wants to have any chance to order them. It cannot represent the idea of a whole which is reconstructed in the absoluteness of the architectural object (Ilardi, 2007).