

## 4. Anarchitettura, Disarchitettura, Dearchitettura

### 4.1 Linguaggio

1970. L' Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) pubblica il testo di Peter Eisenman *Notes on Conceptual Architecture*. In quattro fogli bianchi sono disposti quindici puntini, affiancati da un numero progressivo, ciascuno dei quali rimanda a una nota a piè di pagina. Le note rimandano a alcuni scritti sul linguaggio, lo strutturalismo, il concettualismo, il minimalismo elaborati lungo gli anni sessanta. Sono citati i saggi sulla linguistica trasformazionale di Chomsky ; *Conceptual Art and Conceptual Aspects* di Donald Karshan; la riflessione sulle forme simboliche e l'iconologia di Erwin Panofsky così come appare in *Idea, A Concept in Art Theory* ; gli scritti raccolti da Gregory in *Minimal Art: A Critical Antology* ; gli articoli di Lucy Lippard e John Chandler sulla dematerializzazione dell' arte apparsi in *Art International*. Il testo di Eisenman, estremamente sofisticato ma anche provocatorio nel suo laconico snobismo, è forse l'episodio più significativo di una serie di mosse azzeccate che il giovane architetto mette in atto tra il 1967, data di fondazione dello IAUS, e il 1975, data di ultimazione della celeberrima House VI, per porsi all'attenzione della stampa specializzata internazionale. Ne ricordiamo alcune. Nel 1969 Eisenman partecipa al simposio *Five Architects NY* organizzato al MoMA di New York da Kenneth Frampton. Tra il 1967 e il 1968 realizza la House I. Seguono la House II (1969-70), la House III (1969-71), la House IV (1971) , la House V e la House VI (1972-75) per i coniugi Frank. Progetti e realizzazioni sono pubblicati nel 1972 nel volume miscelaneo *Five Architects*. Suoi articoli appaiono sulle principali riviste e, in Italia, su Casabella (1970: *From Object to Relationship*: Giuseppe Terragni; 1971: *Notes on Conceptual Architecture* ; 1971: *Cardboard Architecture*). Nel 1973 Eisenman è uno dei fondatori e direttori con Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas e Antony Vidler della rivista *Oppositions* che sarà , sino al 1984, punto di riferimento del dibattito internazionale (nei suoi ventisei numeri saranno ospitati saggi di Diana Agrest, Oriol Bohigas, André Corboz, Kurt Foster, Rem Koolhaas, Rafael Moneo, Charles Moore, Martin Pawley, Colin Rowe, Denis Scott Brown, Vincent Scully, Robert A.M. Stern, e degli italiani Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Aldo Rossi, Manfredo Tafuri). Sicuramente abile nel giocare con le debolezze degli estimatori - rapiti dalla sua prosa sibillina, affascinati dai sempre aggiornati riferimenti culturali e coinvolti dall' elegante formalismo- Eisenman rappresenta un punto fermo per la cultura architettonica degli anni settanta. Ossessionato dal linguaggio, cerca di concepire l' architettura come se fosse un testo, cioè un insieme di relazioni tra elementi semplici legati tra di loro tramite un sistema, cioè una sintassi. E a tal fine isola arbitrariamente gli elementi costitutivi della costruzione - pareti piene, spazi vuoti, elementi puntiformi- per poi ruotarli, traslarli, duplicarli e ricomporli secondo una logica pervasiva ma assolutamente arbitraria (esattamente come arbitrario è, in fin dei conti, qualunque sistema sintattico o qualunque costruzione logica una volta scelti

un certo numero di assiomi di partenza). Afferma, a proposito di uno dei suoi progetti: "non è la razionalità che ha dato forma agli spazi; questi sono stati determinati da un sistema formale arbitrariamente scelto e arbitrariamente manipolato". Potrebbe essere una dichiarazione degli artisti concettuali Kosuth o di Sol LeWitt che negli stessi anni adoperano nei confronti di oggetti banali un simile atteggiamento analitico al fine di scaricare l'opera d'arte del suo valore iconico e evidenziare, esplicitandole, le sottili interazioni logiche e concettuali che ne possono organizzare la forma e strutturare il senso. Ma con la non secondaria differenza che mentre Kosuth o di Sol LeWitt applicano le loro permutazioni linguistiche a oggetti scultorei e quindi, per definizione, non utilizzabili se non sul piano estetico, Eisenman si confronta con una realtà più prosaica, quale quella edilizia. Prendiamo per esempio la casa VI, forse la più famosa. L'intera costruzione è inscritta in un cubo ed è articolata secondo sottomoduli sempre cubiformi. Il motivo formale dominante è la manipolazione dei quadrati che generano piante e alzati. Vi è poi un gioco di slittamenti e di avanzamenti e grandi piani trasversali tagliano in quattro l'abitazione. Vi sono corrispondenze tra pieni e vuoti, fra vuoti e vuoti, fra pieni e pieni. La logica è così stringente che alla scala di collegamento tra i due piani della costruzione ne corrisponde una simmetrica che giace, capovolta, sul soffitto, ovviamente impossibile da utilizzare e quindi completamente inutile dal punto di vista funzionale. E, infine, vi sono i colori che evidenziano i singoli piani. Risultato: la casa affascina per il suo gioco astratto di forme ma è a mala pena abitabile: i committenti devono accettare un consuntivo che vede triplicato il preventivo iniziale; sono costretti a affrontare lavori di manutenzione e riparazione determinati dagli azzardati particolari costruttivi; devono accettare numerosissimi diktat sul loro modo di vita imposti dalla rigidissima sintassi compositiva. Afferma Eisenman con un ragionamento paradossale: l'abitabilità e il comfort sono per lo spazio ciò che la rappresentazione è per un quadro. E cioè aspetti inessenziali che distolgono l'osservatore dalla ricerca dei valori formali fondanti: lo sospingono, infatti, ad appropriarsi immediatamente dello spazio, a percepirne i caratteri percettivi e simbolici ma gli impediscono di cogliere, in forma mediata e razionale, le relazioni dell'oggetto. Cioè la sintassi e quindi, in ultima istanza, la struttura del linguaggio poetico.

Tafuri, in un saggio apparso in occasione di una mostra sull'opera dei Five a Napoli (1976), osserva che Eisenman dopo Kahn- che ha cercato di dare voce alla storia e alle istituzioni- e dopo Venturi- per il quale l'unica istituzione è il reale- è, a cavallo degli anni sessanta e settanta, l'architetto che in maniera più teoricamente rigorosa si è posto il problema della comunicazione. Ma lo ha fatto svuotandola di ogni contenuto, paralizzandone la dimensione semantica e dando un peso inusitato alla dimensione sintattica.

Eisenman, in altre parole, si è rifugiato in un atteggiamento manieristico. E lo ha assolutizzato evitando scrupolosamente di porsi il problema di creare nuove icone o nuove parole. Obiettivo: tentare di rifondare una tradizione

disciplinare senza aumentare la confusione dei linguaggi -brutalismo, neobrutalismo, pop, metabolismo...- che proliferano negli anni sessanta. Se l'architettura è linguaggio è linguaggio di se stessa.

Ma , si obietterà, i linguaggi dell'architettura sono tanti: dal romanico al brutalismo, dal barocco all' International Style. Quale scegliere? E, poi, in base a quale principio, se non si vuole essere tacciati di eclettismo?

La risposta fornita da Eisenman è tanto sofisticata da apparire convincente. La tradizione disciplinare a cui riferirsi è quella del purismo di Le Corbusier e dello storicismo di Terragni. Entrambi, parlano la lingua dei nostri giorni, ma entrambi si confrontano incessantemente con la tradizione classica: quella greca nel caso di Le Corbusier, quella romana nel caso di Terragni.

Recuperare il loro lessico vuol dire quindi riappropriarsi di un certo tipo di architettura, quella che ha posto la geometria, i rapporti formali, la logica dei numeri e delle proporzioni al centro dei propri interessi. Essere quindi insieme modernissimi e antichissimi. Seguaci della tradizione ma teorici dell'avanguardia.

Eisenman sa che la scelta di collocarsi in un eterno presente in bilico tra storia e futuro lo costringe, in realtà a muoversi, come sulla corda del funambolo, tra due precipizi.

Il primo consiste nella rivendicazione dell'assoluta autonomia disciplinare. La tenderanno soprattutto gli italiani, con il movimento noto come La Tendenza. Se l'architettura è un linguaggio chiuso in se stesso, la sua misura, il suo riferimento è solo la storia. E' quanto propone Giorgio Grassi con il libro *La costruzione logica dell'architettura* (1967), nel quale tenta di sistematizzare analiticamente il recupero della tradizione disciplinare, o quanto ipotizza, con più ansia formativa ma con meno rigore logico, Portoghesi con il *revival* della tradizione barocca e liberty.

Il secondo precipizio è la negazione della disciplina: se tutto è stato detto e se le parole sono vuote e hanno, al più, un valore relazionale-sintattico tanto vale, allora, dichiarare la morte dell'architettura. Al suo posto sorgerà l'anarchitettura, la disarchitettura, la contrarchitettura; insomma, una nuova disciplina da scoprire e da inventare. Ci proveranno Archizoom con *No-Stop city*, Superstudio con le città immaginarie, i Site con i loro divertenti assemblage neoconcettuali e pop e anche artisti-architetto , come Gordon Matta-Clark e Gianni Pettena che, affascinati dal tema, proporranno interessanti commistioni tra spazio della vita e spazi per la riflessione artistica.

#### **4.2 Poetica del rumore**

Spiazzato dal purismo concettuale di Eisenman, Venturi, nel 1972 rilancia il suo progetto per un'architettura inclusivista e antiaccademica. Esce *Learning from Las Vegas* , scritto in collaborazione con Denise Scott Brown e Steven Izenour.

Titolo e contenuti riecheggiano quelli dell'articolo *Learning from Luytens* scritto nel 1969 contro il purismo brutalista degli Smithson. Ma vi è molto di più. Per Venturi, oramai, il recupero di un linguaggio per l'architettura moderna non può avvenire solo assorbendo e riciclando la storia in tutta la sua complessità e contraddittorietà. Occorre, invece, recuperare la lingua efficace, sgrammaticata, energica, incontaminata del suo pubblico. Cioè di quegli utenti che Eisenman e i *Whites* -così sono battezzati, in opposizione ai *Grays* venturiani- vogliono, con le loro astratte *case di cartone*, escludere dal processo di costruzione della forma.

*Learning from Las Vegas* ha un immenso successo e suscita una eco gigantesca fatta di commenti entusiasti, dibattiti appassionati, chiose erudite, dure stroncature.

Le tesi sono due e molto semplici.

*Prima.* L'architettura di Las Vegas, realizzata da mestieranti per andare incontro al gusto della gente comune, è molto più interessante di quella di centinaia di insediamenti pianificati, disegnati e eseguiti dai più rinomati architetti.

*Seconda.* L'architettura del Movimento Moderno per perseguire un ideale di forma pura, ha trascurato la componente iconica data dalle decorazioni, dalle facciate, dalle scritte che, invece, con il loro caotico sovrapporsi rendono attraente Las Vegas. D'ora in poi, se un cambiamento deve avvenire, invece di perseguire la *duck* (cioè l'edificio che, se, per esempio, deve esprimere il concetto di una papera, per rispondere a un ideale di unitarietà tra forma, funzione e messaggio, deve essere costruito esattamente con la forma di una papera), occorrerà lavorare sul *decorated shed* e cioè sul sistema di segni che rende ciò che sarebbe una semplice costruzione utilitaria, un oggetto affascinante e significativo (per rimanere nell'esempio: per parlare di una papera basta un cartellone o una decorazione che la rappresenti).

Il dualismo venturiano -che distingue e separa il sistema degli elementi decorativi dalla costruzione intesa come puro oggetto ingegneristico, privo di particolari valori formali- reintroduce il buon senso della corretta costruzione messo sicuramente tra parentesi dal concettualismo eisenmaniano e cerca di colmare il divario tra aspettative dell'utenza e ricerca architettonica, ridicolizzando, come *radical chic* e ineffettuale, il linguaggio della nuova accademia neopurista. Ma, a sua volta, il dualismo venturiano non è immune da pericoli. Intanto perché delega, di fatto, all'ingegnere, al costruttore o al *developer* la cura dell'edificio, lasciando nelle mani del progettista solo le facciate o pochi elementi ritenuti linguisticamente rappresentativi. E poi perché, riducendo il problema della lingua a quello della comprensione di questa da parte del pubblico, ridimensiona il ruolo dell'architetto come creatore di linguaggio, trasformandolo in un interprete e, nei casi peggiori, in un orecchiante del gusto di massa, delle mode, delle tecniche di intrattenimento pubblicitario.

Si prospetta così, attraverso una via opposta ma alla fine convergente con quella di Eisenman, il pericolo dello storicismo eclettico, questa volta veicolato dal desiderio di utilizzare codici noti, per esempio attraverso la citazione di elementi tratti dal lessico architettonico classico quali timpani, colonne, finte facciate.

Il discorso sul linguaggio impostato su basi formaliste, insomma, se può consentire il raggiungimento di interessanti risultati poetici a livello personale, funge alla lunga più da freno che da stimolo alla ricerca architettonica. Né pare che abbiano migliori sbocchi operativi le innumerevoli ricerche teoriche che tra la fine dei sessanta e l'inizio dei settanta, anche sulla scorta delle teorie di Eisenman e Venturi, si susseguono per indagare il rapporto tra linguaggio e forma architettonica da un punto di vista filosofico, semiologico o critico. Si ha, infatti, la sensazione che i testi scritti da Renato De Fusco, Umberto Eco, Emilio Garroni, Giovanni K. Koenig -solo per citare gli italiani- alla fine disorientano nascondendo dietro l'uso di termini tecnici inconsueti per la disciplina architettonica - monemi, fonemi, choremi, lessemi...- ben poche reali prospettive interpretative e operative. Se ne accorge Zevi che nel 1973 scrive per la Einaudi un libro dal titolo provocatorio: *Il linguaggio moderno dell'architettura*. "Decine di libri e centinaia di saggi- afferma il critico- discutono se l'architettura possa essere assimilata a una lingua, se i linguaggi non verbali abbiano o meno una doppia articolazione, se il proposito di codificare l'architettura moderna non sia destinato a sfociare nell'arresto al suo sviluppo. L'indagine semiologica è fondamentale, ma non possiamo pretendere che dipani, fuori dall'architettura i problemi architettonici. Bene o male, gli architetti comunicano; parlano architettura, sia o no una lingua". Il problema, continua Zevi, non è formale. E' etico. Se si vuole parlare moderno occorre esserlo. Se regole vi devono essere queste investiranno l'atteggiamento che ha l'architetto verso il mondo e solo in seconda battuta la tecnica del discorso. Da qui sette invarianti: elenco, asimmetria, scomposizione quadridimensionale, strutture in oggetto, temporalità dello spazio, reintegrazione edificio-città-territorio. L'elenco esprime l'atteggiamento aperto dello sperimentatore che non accetta gli schemi mentali imposti da altri e ogni volta riesamina, enumerandoli, i termini del problema. L'asimmetria rende desuete le concezioni semplici e consolatorie dell'ordine, quali la simmetria bilaterale. La scomposizione quadridimensionale implica la volontà di rompere la scatola muraria, di acquisire nuove dimensioni spaziali. Le strutture in oggetto esprimono il bisogno di utilizzare le tecniche più sofisticate. La temporalità dello spazio è l'accettazione della finitezza umana e della sua dimensione storica. La reintegrazione edificio-città-territorio esprime il carattere insieme pubblico e ecologico dell'atto progettuale.

#### 4.3 Not seen and/or less seen off...

Nonostante il richiamo di Zevi all'etica dei contenuti, gli architetti sono affascinati dalla fisica e dalla metafisica del linguaggio. E soprattutto dalla indagini concettuali, secondo le quali vi può essere comunicazione anche oltre la forma, al di là della stessa fisicità dell'oggetto significante.

I Site, uno dei gruppi di avanguardia più impegnato su questo versante della ricerca, nel 1971 propone, per il restyling di un' area residenziale, di fondere le basi in mattoni degli edifici con il paesaggio circostante, quasi come se le abitazioni fossero sul punto di liquefarsi (*Peeksilk Melt*). Nel 1972 realizza per la Best Products un magazzino. L'intervento consiste nella sovrapposizione a una struttura esistente di una facciata in mattoni che sembra che si stia staccando ( da qui il nome: *Peeling Project*). A questo progetto ne seguono altri caratterizzati da facciate che si sgretolano (*Courtyard Project*, 1973), angoli che si staccano (*Indeterminate Façade Showroom*, 1975), piani che si scostano (*Tilt Showroom*, 1976).

Sicuramente manieristi, i Site risentono dell'influsso di Venturi, sul cui versante si schierano. Ne condividono il gusto per la complessità, i messaggi chiari e di forte contenuto iconico, la bipartizione dell'edificio in struttura e decorazione, l'attenzione per il contesto. " E' forse dal paesaggio quotidiano, volgare, disprezzato, che possiamo trarre il complesso e contraddittorio ordine che è valido e vitale per l'intera nostra architettura e urbanistica". Ma rispetto a Venturi vi è nell'atteggiamento dei Site, uno sforzo di assimilazione delle ragioni e delle poetiche dell'avanguardia. Da Duchamp a Kiesler, da Kaprow a Smithson. Di questo sforzo di elaborazione teorica sono testimonianza i numerosi quaderni, dal titolo *On Site*, che con scadenza annuale il gruppo diffonde.

Nel numero quattro (1973), per esempio, sono presentati un saggio sull'architettura invisibile di Juan Downey; l'illustrazione architetture di Giorgini ottenute con l'ausilio del computer attraverso la trasposizione in forma delle vibrazioni terrestri; un articolo sull'entropia resa visibile; l'immagine di una cupola leggera di Buckminster Fuller; i fotogrammi delle architetture di ghiaccio di Kaprow che si liquefanno sotto la luce; i diagrammi ecologici del gruppo Ant Farm e di Robert Smithson. Vi è, infine, un pezzo di Peter Eisenman dal titolo *Notes on Conceptual Architecture IIA*. La presenza di un saggio di Eisenman su una pubblicazione promossa dai Site, un gruppo che, come abbiamo visto, gravita nell' aria dei Grays venturiani, può sorprendere. Ma fino a un certo punto. Vi è, infatti, una comune consapevolezza che una fase della storia dell'architettura si è chiusa. Se gli edifici, d'ora in poi, avranno senso, questo non dovrà più essere ricercato nel valore simbolico della forma, ma in una serie di operazioni concettualmente sofisticate che l'artista compie a partire da queste. Siano, come nel caso di Venturi, citazioni linguistiche che si sovrappongono alla scatola muraria, o, come nel caso dei Sites, operazioni di ironica ridefinizione del rapporto tra edificio e contesto, o, come in Eisenman, permutazioni sintattiche di elementi spaziali privati di qualunque significato, che non sia quello posizionale.

Ma, affinché il gioco intellettuale compiuto a partire dalla forma possa risaltare, è bene che quest' ultima sia il più possibile semplice, priva di valori connotativi, al limite anonima. Esattamente come anonimi erano i *ready made* di Duchamp.

James Wines, che dei Site è il teorico, affronta questo tema nell'editoriale il cui titolo - "NOT SEEN and/or LESS SEEN of..." - è ripreso da un'opera del maestro francese. Afferma: Duchamp ha avuto un'influenza enorme non solo sui pittori e gli scultori ma anche sugli architetti. Ha insegnato loro che ogni oggetto, al di là della sua materialità, può essere un concetto, un semaforo che cambia le abitudini dello spettatore rispetto al contesto.

Se si può fare arte attraverso un orinatoio o una pala da neve e se un manichino dalle fattezze realistiche può diventare il medium per riflessioni artistiche molto sofisticate, non c'è più bisogno che gli architetti spendano tempo e denaro della collettività per realizzare forme in cui si persegue a ogni costo l'originalità dell'autoespressione. Occorre, invece, attribuire senso agli oggetti che produciamo, giocando sul contesto storico e geografico nel quale li inseriamo.

Continua Wines: molte delle intuizioni di Duchamp aspettano di essere sviluppate: "l'eccessiva enfasi sul concetto di *oggetto* ha oscurato la relazione (presente nell'opera di Duchamp) tra l'ambiente urbano e lo spazio abitabile. Anche il suo concetto di "arte come idea" è stato confinato al contesto espositivo e considerato poco rilevante nella dematerializzazione e/o trasformazione dell'architettura e del disegno urbano". Trasformandosi in "cosa mentale", l'architettura non sarà più gioco dei volumi sotto la luce, ma una sinfonia di pensieri nell'ambiente. Fine della materialità dell'oggetto architettonico, inizio della disarchitettura cioè di una architettura leggera, evanescente, di alto valore concettuale. Dove l'arte sarà una situazione piuttosto che un oggetto, dove sarà lo spazio piuttosto che un manufatto nello spazio, dove il significato sarà pubblico piuttosto che privato.

#### **4.4 Per un nuovo paesaggio domestico**

Anche in Italia si delineano due correnti: una esclusivista e una inclusivista, ma con sfumature diverse da quelle, pur sempre disincantate e, spesso, ironiche, dei Whites e dei Grays. Sono la Tendenza e i Radical. I primi rivendicano la chiusura del linguaggio su se stesso attraverso la riscoperta nostalgica della tradizione storica e, in particolare, di quella classicista, vista in chiave atemporale e metafisica. Loro poeta è Aldo Rossi, che indirizza la propria ricerca in un affascinante e trasognato recupero della memoria. Interprete il critico Manfredo Tafuri, che pur dichiarandosi fuori da ogni gioco e tendenza, in realtà si proporrà come il più attento interprete di Rossi e compagni, diventandone di fatto il *promoter*, mentre mostrerà rigida chiusura per le ricerche dell'avanguardia, tacciata di avventurismo e velleitarismo.

I Radical si muovono, invece, sul versante della pluralità e sperimentazione dei linguaggi, dell'assoluta apertura alle scienze sociali, all'ecologia, al corpo, alle

arti figurative. Anche a costo di dichiarare la fine di ogni ricerca formale sullo spazio e di abbandonare ogni rapporto con la tradizione figurativa dell'architettura.

Punto di riferimento per gli architetti radicali è la rivista Casabella, diretta dal 1970, da Alessandro Mendini. In un editoriale del 1971, nel quale presenta la rivista, Mendini annuncia il proprio progetto editoriale: "Il programma di rilancio intende rendere Casabella- in un periodo di difficile scelta degli obiettivi- uno strumento professionale e didatticamente efficace sul piano della formazione e dell'informazione progettuale. In particolare va segnalata... la sequenza dei due numeri di prossima pubblicazione, che usciranno rispettivamente in novembre e in dicembre 1971. Si tratta di grossi fascicoli, il primo dei quali proporrà un'ampia eterogenea serie di architetture e saggi critici; il secondo consisterà in un numero speciale bilingue sulle più recenti teorie urbanistiche USA, coordinato dall' Institute for Architecture and Urban Studies di New York con saggi di notissimi studiosi e architetti, fra i quali Denise Scott Brown, Stanford Anderson, Peter Eisenman, Kenneth Frampton e Joseph Rykwert". E' un programma, di fatto, moderato che corrisponde solo in parte con le aperture della rivista: che cambia grafica, ospita gli interventi degli esponenti più impegnati nel campo della ricerca, dedica sempre meno spazio alla produzione professionale, si diffonde con lunghi e spesso poco leggibili saggi sui destini dell'umanità, dell'avanguardia, dell'arte.

Nel 1972 la gran parte degli artisti che ruotano intorno alla Casabella di Mendini vengono coinvolti in un evento che lascerà un certo segno.

E' la mostra *Italy: The New Domestic Landscape*. Si inaugura il 26 maggio al Museum of Modern Art di New York (MoMA). Curatore Emilio Ambasz, che per poterla organizzare ha provvisoriamente abbandonato il suo lavoro all' Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS), con il quale -come abbiamo visto- il gruppo di Casabella è in contatto.

La mostra, voluta e generosamente sponsorizzata dal Ministero per il commercio con l'estero, dall' ICE e dal gruppo ENI, è una occasione per saggiare lo stato della ricerca in Italia. Nella introduzione al catalogo, Ambasz esplicita il suo punto di vista. In Italia, dice, ci sono tre tendenze, di cui occorre egualmente tener conto: una, raffinata e conformista, che si muove all'interno di un mercato ben collaudato; una, riformista, che ridisegna gli oggetti convenzionali con ironia e con nuove intenzioni culturali; una, contestatrice, che mette in crisi il concetto stesso di design per ricercare una libertà assoluta di uso che ha come necessario correlato la dissoluzione dell'oggetto.

La mostra è divisa in due sezioni. La prima è dedicata agli oggetti. Spiccano quelli che, seguendo la classificazione di Ambasz, possiamo attribuire alla tendenza conformista: per esempio la sedia *Plia* di Piretti (1970), la *Gaudi armchair* di Magistretti (1968), la sedia in ABS di Joe Colombo (1968), il tavolo *M1* di Angelo Mangiarotti (1969), la libreria in plastica *Gifo* di Enzo



Mari (1969), la lampada *Splügen* di Achille e Pier Giacomo Castiglioni (1961), la radio portatile *T502* di Marco Zanuso e Richard Sapper (1965), la macchina da scrivere *Valentine* di Ettore Sottsass Jr. (1969), il tavolo *Utopia* di Nanda Vigo (1971).

Ve ne sono anche altri che appartengono alla tendenza riformista. Sono mobili e arredi di gusto pop orientati al recupero dei valori simbolici, ludici, percettivi, o di inaspettate valenze ecologiche. Sono esposti nella sottosezione degli "oggetti scelti per le loro implicazioni socioculturali". Sono, tra gli altri: il *Joe sofa* (1971), una poltrona disegnata da Lomazzi, D'Urbino, De Pas a forma di guantone da baseball; la *Moloch floor lamp* (1972) di Gaetano Pesce, una lampada da terra ottenuta ingigantendo le dimensioni di una piccola lampada da tavolo; i *Sassi* (1967) di Pietro Girardi, elementi di seduta a forma di pietre; il *Cirro* (1970) di Giuseppe Raimondi, un set di lampade che ricorda le nuvole; *Pratone* (1971) del gruppo Strum, una seduta di poliuretano che allude all'erba di un gigantesco prato; *Mies armchair* (1969) di Archizoom, una sedia dalle eccessive forme triangolari; gli armadi (1966) di Ettore Sottsass Jr. contenitori scultorei decorati a righe, a strisce, a pallini; la lampada *Passiflora* (1968) di Superstudio, a metà tra neo-liberty e ecologico.

Altri oggetti-sempre ascrivibili alla tendenza riformista- si caratterizzano per economicità, flessibilità, ingegnosità. Sono, per esempio, il *Sacco* (1969) di Gatti, Paolini, Teodoro che il cinema renderà famoso come la poltrona di Fantozzi; la *Multichair* (1970) di Joe Colombo, un ingegnoso artefatto snodabile di elementi di poliuretano che diventa puff, poltrona, chaise longue, letto; il sistema *Abitacolo* (1971) di Enzo Mari, un meccano fatto di sottili aste in metallo per realizzare ambienti domestici e, soprattutto, fantasiose camere per bambini; *Tavoletto* (1969) di Salvati e Tresoldi, un tavolo basso che, all'occorrenza, si trasforma in letto.

La seconda sezione della mostra è dedicata agli ambienti. Compito dei progettisti, a ognuno dei quali è affidata una ideale stanza, è di " esplorare il paesaggio domestico con particolare attenzione per i suoi luoghi e proporre spazi e artefatti che gli danno forma, e cerimonie e comportamenti che gli conferiscono significato".

Partecipano a questa sezione -per adoperare la classificazione di Ambasz- riformisti e contestatori.

I riformisti, di fatto, si dividono in due filoni di ricerca. I primi propongono riflessioni sui nuovi simboli e riti dell'uomo contemporaneo: è il caso di Sottsass Jr. e della Gae Aulenti che, sia pur con declinazioni diverse -giocosamente e ironico il primo, retorica e pletorica la seconda- affrontano il tema di un linguaggio postfunzionalista. I secondi, e sono la maggioranza, battono i sentieri della ricerca tecnologica dei metabolisti e degli Archigram: capsule abitative compatte, altamente infrastrutturate, espandibili, facilmente trasportabili. Spicca tra questi il progetto- accuratamente ricostruito sulla base dei disegni lasciati- del bravissimo Joe Colombo, prematuramente

scomparso nell'estate dell'anno prima: è un insieme di blocchi componibili superattrezzati per realizzare ambienti abitativi flessibili anche in spazi particolarmente contenuti. Interessante anche la proposta di Mario Bellini che, invece di un ambiente domestico, espone una vettura per i nuovi nomadi; possono utilizzarla per viaggiare, per mangiare, per chiacchierare, per dormire e, all'occorrenza, per trasportarvi un pianoforte.

I contestatori sono, invece, concordi nel fare tabula rasa: l'architettura scomparirà per lasciare posto al corpo, alla natura, ai bisogni.

Ugo La Pietra propone, sia pur in maniera ingenua e poco convincente, una città più leggera che usa creativamente i flussi di informazione per ridefinire i confini tra lo spazio privato e quello pubblico.

Archizoom allestisce una stanza vuota dove è possibile soltanto sentire rumori. Spiega Branzi: la città del futuro non deve ricorrere né ai messaggi codificati né alla gerarchie del potere. Sarà invece un grande spazio neutro e disponibile -esattamente come una stanza vuota- nel quale è possibile esporre qualsiasi cosa, svolgere qualsiasi attività. L'idea di una città senza qualità, non è nuova per Archizoom che la persegue da almeno due anni, quando dopo i mobili afro-tirolesi disegnati per beffeggiare la logica funzionalista, produttivista e esclusivista del razionalismo, il gruppo fiorentino propone *No-Stop City* (1970). Si tratta di un edificio abnormemente ingrandito, tanto da diventare, di fatto invisibile nei suoi confini. All'interno è uno spazio vuoto cablato, climatizzato e protetto dagli agenti atmosferici, una distesa antropizzata dove tutto si muove, ma dove è possibile ritagliarsi un ambito, una sosta al proprio errare nomadico.

Precedenti di *No-Stop city* sono il supermercato e l'officina con i loro spazi indistinti dove gli addetti o le merci circolano liberamente, cambiando nel tempo le loro reciproche posizioni e configurazioni. Ma sono proprio le dimensioni dilatate di *No-Stop City* che permettono tre nuove possibilità.

*Primo.* Annullano la differenza tra architettura e urbanistica mostrando che, in una società fatta di flussi e di relazioni, non vi è che un problema: la gestione dello spazio unico della comunicazione.

*Secondo.* Oppongono alla logica dell'*esistenza minimum*, fatta di muri e di barriere che delimitano ambienti angusti e tayloristicamente organizzati, quella della libertà del corpo e degli oggetti nello spazio illimitato.

*Terzo.* Denunciano, attraverso l'attenzione per ciò che è immateriale, effimero, mutevole, la fine dell'architettura tradizionale intesa come composizione di oggetti, di forme, di stili.

Liquidata con poche e sprezzanti parole da Manfredo Tafuri ("mostruoso connubio tra anarchismo populista e istanze liberatorie attinte dal Maggio francese") *No-Stop City* ha influenzato la più avanzata ricerca architettonica contemporanea: dall'infinitamente flessibile - almeno, nelle intenzioni- Centro Pompidou di Piano, Rogers e Franchini, sino alle ricerche di Koolhaas sul *Bigness*, sulla *Generic City*, sulla trasparenza. Superstudio si muove sulla stessa linea di ricerca. Anche Natalini e compagni, infatti, propongono un

mondo dove ogni punto offre le stesse opportunità di un altro, dove non c'è più bisogno di abitazioni, dove l'uomo può vagare indisturbato: "puoi essere dove vuoi, portando con te la tua tribù o la tua famiglia. Non c'è bisogno di ripari grazie alle particolari condizioni climatiche e alle modifiche che sono state apportate ai meccanismi di termoregolazione per garantirti il massimo comfort. Se vuoi, potrai divertirti a costruirti un riparo, o a farti la casa, o giocare all'architettura. Tutto quello che devi fare è inserire una spina: il microclima desiderato sarà subito a disposizione (temperatura, umidità...); metti una spina e ti conetterai con la rete delle informazioni, muovi un pulsante e avrai acqua e cibo...".

Su una linea diversa si muove il gruppo torinese Strum; rifiuta di avventurarsi nel territorio della prefigurazione ironica e utopistica e dichiara che il problema dell'abitare non è formale, è politico e usa il proprio spazio per diffondere tre pubblicazioni, in forma di fotoromanzo, che denunciano le contraddizioni del sistema e che, per sensibilizzare gli addetti ai lavori, appariranno, con il beneplacido di Mendini, allegati alla rivista Casabella. Il progetto del gruppo 9999, ottiene, infine, il premio destinato ai giovani designer (l'altro premio lo ottiene il progetto funzionalista di Gianantorio Mari, un giovane architetto associato a Joe Colombo). È una piccola oasi ecologica, con al centro una pozza d'acqua su cui si innesta una fontana ad aria compressa. Quest'ultima serve a far levitare l'utente che, così sospeso, può isolarsi dal mondo, cullato all'interno di un lacerto di natura. Un progetto, insieme, ironico e poetico che denuncia il sorgere di nuovi bisogni non riducibili alla funzione economica e il desiderio di nuove e radicali risposte. La mostra *Italy: The New Domestic Landscape* ha un influsso notevolissimo sui giovani architetti americani. Ma è forse il canto del cigno degli architetti radicali italiani. In Italia, infatti, rossiani e postmoderni prendono il sopravvento, facendosi conquistare dalle università dove anche i sia pur limitati caratteri innovativi della loro ricerca vengono stemperati e congelati in un mortificante accademismo. Idem in Europa dove i nuovi protagonisti sono i nostalgici Krier e Ungers mentre gli stessi Stirling e Hollein sembrano abbandonare la ricerca figurativa più impegnata, per rifugiarsi nel recupero eclettico delle forme del passato. E defezioni si registrano anche negli Stati Uniti. Non solo per il dilagare del *Post Modernism*, ma anche per l'attenzione che personaggi del calibro di Eisenman sembrano dare alle ricerche di Rossi e alle teorizzazioni di Tafuri (ampiamente ospitati nella rivista *Oppositions*, che diventa ben presto la più influente sul dibattito architettonico internazionale). Nel 1973 Mendini chiama a raccolta tutta la *intelligentia* radical, per fondare Global Tools, un megagruppo interdisciplinare proteso alla ricerca e sperimentazione. Vi partecipano Archizoom associati, Remo Buti, la redazione di Casabella (Mendini, Guenzi, Bona, Raggi, Boschini), Riccardo Dalisi, Ugo la Pietra, 9999, Gaetano Pesce, Gianni Pettena, Rassegna, Ettore Sottsass, Superstudio, Ziggurat.

Dichiara, non senza una punta di retorica, Mendini nell'editoriale di presentazione (Casabella 1973): " il disegno tradizionale si agita sempre più fievolemente -privo di ossigeno- in quello che fu un mare e che ora è un misero stagno. La matrice ideologica positivista e razionalista è consunta, l' approccio istituzionale è divenuto sterile; necessitano alternative "autres", occorre bonificare lo stagno con sane immissioni dal di fuori".

L' esperienza di Global Tools, però, non andrà oltre qualche sporadico seminario progettuale.

Nel 1976 cambia la proprietà di Casabella. Mendini viene estromesso bruscamente per lasciare il posto a Maldonado che opererà un deciso cambiamento di rotta, cercando di riorientare la rivista verso la professione e le più consuete tematiche sociali.

#### 4.5 Anarchitettura

Gordon Matta-Clark, figlio dell'artista surrealista Roberto Sebastian Matta, studia architettura alla Cornell University, dove si laurea nel 1968. Alla Cornell conosce, durante la mostra *Earth Art* (1969), Robert Smithson con il quale lavorerà per la realizzazione dell' opera *Mirror Displacement*. Da lui imparerà a rifiutare i supporti artistici tradizionali, a inserire frammenti di natura all'interno dell'opera d'arte, a recuperare materiali e atmosfere dell'ambiente urbano degradato. Animatore dei circoli artistici newyorkesi, Gordon frequenta *Apple* sulla 23rd Street e *West 80th Street*, una galleria aperta nell' aprile del 1969 da Gain Ground che ospita le mostre di Vito Acconci, Dan Graham, Robert Newman e John Perreault. Poi , alla fine del 1969, aiuta ad allestire *98 Greene Street* una galleria fondata da Holly e Horace Solomon con l'aiuto di numerosi artisti. E, infine, nell'ottobre del 1970 è una presenza costante alla *112 Green Street*, fondata da Jeffrey Lew, aperta 24 ore su 24 ad artisti, ballerini, musicisti e poeti. Matta Clark usa la *112 Green Street* come un laboratorio per sperimentare spazi liberati da abitudini, vincoli e costrizioni. " Voglio- afferma- alterarne lo spazio sin dalle radici, il che vuol dire una ricognizione dell'intero sistema (semiotico) dell' edificio, evitando ogni idealizzazione ma usando i reali fattori costitutivi dello spazio. Così da un lato altero i singoli dati percettivi che normalmente vengono utilizzati per riconoscere l'oggetto nel suo complesso. Dall'altro faccio in modo che molte delle mie energie vitali non siano impedito. Vi sono molte cose nella società che coscientemente si pongono come divieto: impediscono di entrare, di passare, di partecipare...". Le tecniche che Matta Clark adopera sono essenzialmente tre: cambiare il punto di vista attraverso cui l'utente percepisce una realtà spaziale, utilizzare oggetti inconsueti - anche deperibili- per formare nuove configurazioni ambientali, operare tagli e scavi nella materia esistente al fine di operare letture che siano, insieme, fuori e dentro gli oggetti. Del 1970 è *Garbage Wall* un muro realizzato con rifiuti urbani ed esposto per alcuni giorni in prossimità della St. Mark's Church, prima di essere distrutto. A partire dal 1972 Matta Clark fotografa le tracce lasciate dalla

carta da parati sui muri di caseggiati parzialmente demoliti. Queste, quasi come frammenti archeologici, permettono di ricostruire la logica della vita che vi si è svolta: quella imposta da una società industriale che organizza le abitazioni come fossero le celle di un alveare o gli scomparti di una gigantesca cassettera. E nello stesso tempo sono la metafora di un'esistenza che conduce sempre e inevitabilmente alla morte o, come direbbe, Robert Smithson all'entropia.

Tra il 1972 e il 1973 Matta-Clark espone i *Bronx Floors*. Si tratta di frammenti di pavimenti o di pareti prelevati dalle abitazioni di uno dei più poveri quartieri di New York. Insieme ai brandelli di muri e di solaio sono esposte le foto delle abitazioni dopo che è stato effettuato il prelievo. Esprimono lo stato di degrado di un quartiere-ghetto con la freddezza di un reperto anatomico e, insieme, comunicano una sensazione di inquietante disagio: quella di veder violata la privacy degli ambienti abitativi attraverso buchi che permettono di guardare da una stanza all'altra, da un appartamento all'altro.

I frammenti di Matta-Clark impongono alcune domande: Dove abitiamo? Che rapporto c'è tra lo spazio della casa e quello dell'esistenza? Che rapporto esiste tra edificio e la natura? Cosa è lo spazio? Ma non danno risposte. Semmai producono vertigine. La visione in contemporanea di tante celle che si susseguono una dopo l'altra provoca lo stesso effetto delle prigioni del Piranesi: ci presenta uno spazio destrutturato e frammentato che rassomiglia a quello a cui siamo abituati ma, nello stesso tempo, ne è radicalmente diverso perché ne viola l'ordine. Il caos, la prigione, il labirinto non è quindi la singola cellula abitativa ma la visione in contemporanea di queste, nel momento in cui ne è manifesta la struttura. L'ordine, direbbe Borges e sottoscriverebbe Smithson, è solo una delle combinazioni del caso e l'incubo è la visione di questo mondo ordinato e insensato giunto al suo ultimo stadio, quello della morte.

Nonostante si dichiari un artista ( "lo non lavoro sull'architettura. Lavoro sugli edifici. I miei interessi non sono utilitaristici") nel 1973 Matta Clark è uno dei promotori del gruppo Anarchitettura. Vi partecipano Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highsteun, Bernard Kirschebaum, Richard Landry. Si riuniscono nello studio di Richard Nonas, ma anche nei bar e nei ristoranti di Soho. Anarchitettura vuol dire negazione dell'architettura, rifiuto di aderire alle sue convenzioni, ai suoi scopi, alle sue funzioni. Ma anche desiderio di scoprirne, attraverso l'azzeramento degli aspetti epidermici e superficiali, l'essenza come puro fatto mentale.

La prima mostra del gruppo è del 1974 . E' ospitata al 112 Greene Street. Matta Clark suggerisce di esporre fotografie del formato 40x50 cm. anonime. Ad essere ripresi sono paesaggi incontaminati, depositi ferroviari in disfacimento, chiatte che trasportano case prefabbricate, pozzi senza apparente fondo, fari travolti dalle onde, greggi e anche un bicchiere con all'interno una dentiera. L'anarchitettura è, insomma, molto più dell'architettura. Ma è anche molto di meno. E' il linguaggio vuoto di chi vuole

insieme afferrare tutto lo spazio e parlare di cose indicibili. Un po' come nella pittura fa Fontana - amato e citato da Matta Clark- con i suoi colpi di punteruolo sulla tela. Ma per quanto si fotografi, cataloghi, perfori e sezioni la materia con cura ossessiva, ciò che resta è ciò che rimane della vita nelle mani dell'anatomopatologo: solo oggetti inanimati. Da qui un perenne senso di frustrazione e di vuoto che accomuna Matta Clark agli architetti radicali, sempre più affascinati dal tema del silenzio e della morte: Hollein nel 1970 realizza per la Biennale di Venezia alcune tombe per evocare una possibile archeologia del nostro presente; Gianni Pettena scrive nell'ottobre del 1973 un testo dal titolo *L'anarchitetto* in cui denuncia l'angoscia esistenziale del giovane progettista che si affaccia alla professione in un momento sbagliato; Mendini progetta nel 1975 un tavolino bara per rifuggire da qualunque visione ottimistica del design e ricordare il momento in cui anche il corpo umano diventa oggetto.

Ma vi è anche un certo parallelismo con la ricerca di Eisenman e dei Five: li accomuna una formatività dove la dimensione contestuale è prevalente, mentre le parole hanno valore solo combinatorio e posizionale. Nel 1976 Matta Clark viene invitato allo IAUS a esporre con Meier e Graves nella mostra *Idea as Model*. Ma ben presto emergono divergenti punti di vista: la scomposizione dell'artista è fisica, quella dell'architetto solo concettuale. Matta Clark propone a MacNair, che dell'esposizione è il curatore, di tagliare una stanza adibita ad attività seminariali in pezzi di 2 piedi per 2 (circa 60x60 cm.). Alla risposta negativa di questi, ripiega per un'installazione di vetri rotti e fotografie. Così dopo aver preso in prestito da Dennis Oppenheim una pistola ad aria compressa, in uno stato alterato, si reca alle 3 del mattino nei locali dello IAUS dove distrugge alcune finestre, ne raccoglie i frammenti e li ordina accanto a alcune immagini di case nel sud del Bronx nelle quali le finestre erano state fatte a pezzi dai residenti. L'operazione, al di là di qualsiasi riflessione intellettualistica, ha un significato politico e un chiaro intento polemico. È la denuncia di tutte le presunte teorie fondate sulla rivendicazione dell'autonomia disciplinare avanzate dagli architetti radical chic newyorkesi, Eisenman in testa. Questi, che al momento è direttore dello IAUS, ne capta il messaggio e ordina di ripristinare immediatamente le finestre rotte e di smantellare l'installazione di Matta Clark, con il pretesto che la violenza dell'opera gli ricorda quella della *Cristallnacht* nazista, la famigerata notte in cui tutte le vetrine dei negozi ebrei vennero distrutte.

Paragonato a Jack lo squartatore, Matta Clark, in realtà, si misura con l'architettura con l'ardore di un situazionista. E non è un caso che una delle sue opere più riuscite sia stata realizzata in Francia, proprio in vicinanza delle Halles, così amate dai seguaci di Debord. È il 1975 e sono in corso i lavori di sventramento che servono a fare posto al Museo Beaubourg e alla modernizzazione del quartiere. L'artista interviene su due case costruite nel 1699. Vi opera uno scavo a forma di cono (da qui il titolo dell'opera: *Conical Intersect*), la cui base, di circa 4 metri di diametro, è disposta lungo la parete

perimetrale e il cui vertice penetra lungo muri e pavimenti sino a raggiungere l'attico e, quindi, il cielo. L'opera diviene oggetto di polemica. La vedono di cattivo occhio i reazionari, intendendola come una critica contro la modernizzazione di Parigi, e i progressisti che avrebbero voluto conservare e restaurare gli edifici. Matta Clark nota la schizofrenia di questa inversione secondo la quale i conservatori vogliono il rinnovamento e i progressisti pretendono la conservazione, e cita Duchamp: così *Conical Intersect* diventa *Quel Con* e poi, con un gioco di parole, *Quel Can, Cal Can*, con un chiaro riferimento al celeberrimo gioco di parole di *L.H.O.O.Q.* dell'irriverente titolo della Gioconda con i baffi. Sta di fatto che per una quindicina di giorni dal buco di *Conical Intersect* si può guardare Parigi e il cantiere di uno dei più imponenti edifici che rappresenta un nuovo modo di concepire la cultura e, iniseme, lo spazio: neutro, illimitato, infinito. Anch'esso, se vogliamo, anarchitettonico, se architettura è il rifiuto della composizione, dei valori figurativi convenzionali, della rigidità di una impostazione data una volta per tutti. Bucare le pareti del Beaubourg, a differenza di quelle delle case tradizionali, non avrebbe senso: nascono già bucate nella loro infinita, almeno nelle intenzioni, flessibilità.

#### 4.6 Epilogo

Torniamo indietro e guardiamo il periodo che va del 1956 (mostra: *This is Tomorrow*) al 1976 (licenziamento di Mendini da Casabella e diaspora delle ricerche radicali). Quanti capolavori sono stati costruiti in questo ventennio? Pochi se prendiamo in considerazione le opere che, a fronte di un lucido ragionamento teorico, hanno radicalmente posto in discussione spazio e ambiente consolidati. Sicuramente vi è il Sea Ranch a Gualala di Halprin (1967), l'Habitat 67 di Saftie (1967), la cupola di Buckminster Fuller e il padiglione di Frei Otto a Montreal (1967), il padiglione francese alla Biennale di Parent (1970), i padiglioni di Tange e Kurokawa per l'Esposizione internazionale di Osaka (1970), il Mummers Theatre di Joahnsen (1971), i supermercati del gruppo Site (1973-76), la House VI di Eisenman (1975). Vi sono, poi, alcuni capolavori di design: il Sacco di Gatti, Paolini, Teodoro (1969), il Joe sofa di Lomazzi, D' Urbino, De Pas (1970), Multichair di Joe Colombo (1970), Pratone del gruppo Strum (1971). E poi? Sicuramente alcune altre cose, ma, a conti fatti, la produzione d'avanguardia del periodo consiste soprattutto di disegni, fotografie, plastici, video. Un bilancio di realizzazioni, se vogliamo, magro, anzi magrissimo.

Numerosi di più diventano gli edifici, se le maglie del nostro giudizio si allargano, includendo tutte quelle realizzazioni che si sono poste consapevolmente il problema del nuovo. Potremmo citare la produzione del Team X: degli Smithson, di Van Eyck, di Candilis, di De Carlo; sottolineare il contributo di Isozaki, Maki e dei giapponesi; ricordare le realizzazioni dei wrightiani: Bruce Goff, Soleri, Pellegrin. Vi sono poi i progetti realizzati dalla scuola fiorentina: Savioli, Ricci e lo stesso Michelucci. E l'elenco potrebbe

continuare a lungo includendo personaggi del calibro di Stirling, Behnisch, Utzon, Pietilä o anche Rudolph, Saarinen sino a arrivare ai Five e alle elengantissime ma estenuate geometrie di Meier.

Vedremo allora che , a partire dal 1956, abbiamo vissuto un periodo di di straordinaria vitalità architettonica nel quale sono stati delineati i paradigmi di una nuova architettura, quella dell'età dell'elettronica, di cui oggi stiamo vivendo gli sviluppi.

Certo, negli anni sessanta e settanta, le opere realmente innovative sono state poche e in molte il nuovo ha faticato a emergere dal vecchio di forme consolidate e ancora legate alla poetica del Movimento Moderno o dell' International Style. Ma ciò accade in tutti i periodi di transizione.

E poi, se le opere realizzate dell' avanguardia sono state poche, io non me ne farei un cruccio. Per almeno tre motivi.

Innanzitutto perché queste tendono all'irrealizzabilità, avendo la astratta perentoreità di un ragionamento apodittico. E' solo con le nuove tecnologie, e in particolare quelle informatiche, che è possibile pensare di costruire edifici così diafani, sottili e dalle forti valenze concettuali; e non è difficile riconoscere che Ito, Gehry, Coop Himmelb(l)au, Libeskind negli anni sessanta e settanta non avrebbero potuto costruire, se non a prezzo di inenarrabili difficoltà, quello che, oggi, propongono senza problemi.

Vi era, poi, negli anni sessanta e settanta la scarsa propensione dei committenti a realizzare opere realmente innovative. Occorre ricordare che si vivevano anni di morale cinica e conformista, che vigevo l' *apartheid* razziale e culturale, che la liberazione sessuale era agli inizi. Che , tanto per citare un caso emblematico, ancora nel dopoguerra un onorevole italiano poteva redarguire pesantemente in pubblico una signora per una scollatura giudicata non adeguata. Figuriamoci allora l'effetto che hanno avuto le architetture destrutturate di Ant Farm o del gruppo Strum, oppure le performance di Coop Himmelb(l)au, Hollein, Mendini, Sottsass. O anche, per parlare di lavori orientati sul versante tecnologico, di quale sia stato l'impatto sui committenti dei bagni prefabbricati tridimensionalmente di Buckminster Fuller. O delle residenze di Habitat 67: Saftie fu preso in giro, praticamente da tutta la stampa canadese con vignette velenose per i suoi cubetti addossati disordinatamente uno sull'altro e il suo progetto, alla fine dei conti, fu realizzato in piccola parte. Solo i giapponesi, portati quasi geneticamente verso l'innovazione, seppero dare adeguato spazio alle architetture dei Metabolisti, i quali, sia detto per inciso, non poco stemperarono, in senso commerciale e speculativo, le loro idee, pur di vederle realizzate.

Vi é infine il richiamo all'ordine del *Post Modernism* che dilagherà a partire dalla seconda metà degli anni settanta. Con il suo accattivante messaggio attrarrà, da un lato, i professionisti di successo che troveranno nel *pastiche* storicista un facile e popolare metodo progettuale; dall'altro indirizzerà molta ricerca verso un' architettura sempre più autoreferenziale e snervata, disposta a fare a meno anche della verifica costruttiva per essere



rappresentata esclusivamente sulla carta ( è il fenomeno dell' *Architettura Disegnata*, che in Italia avrà ampia eco). Ma, nonostante la pausa postmodernista, le idee radicali continuano a circolare, sia pur sotterraneamente sino a , quando, nel 1988, con la mostra *Deconstructivist Architecture* ritorneranno alla ribalta.

E che continuano a circolare anche negli anni in cui dilaga il Post Modernism, lo testimoniano quattro episodi emblematici , avvenuti con un decennio di anticipo sulla mostra *Deconstructivist Architecture*. Nel 1977 con l' inaugurazione, con una mostra su Duchamp, del Centro Beaubourg a Parigi, si concretizzano e divulgano buona parte delle ricerche degli Archigram. Nel 1978, con *Delirious New York*, Rem Koolhaas pubblica un testo chiave che, contro ogni inibizione architettonica, celebra il fascino della metropoli e di una architettura viva, vitale, scarsamente pianificata. Nello stesso anno Gehry completa la costruzione della propria abitazione: un capolavoro che riassume efficacemente i concetti della nuova formatività postsessantotto. Nel 1979 si conclude, infine, la seconda fase della costruzione del quartiere Byker (inizio 1969) all'interno del cui cantiere il progettista Erskine e il suo staff hanno installato uno studio, per essere disponibili a tempo pieno alle richieste degli ottomila abitanti. E ne è venuto fuori un quartiere residenziale magnifico, libero dalle regole della composizione razionalista, dove il bricolage e i materiali poveri hanno prefigurato i valori di una nuova estetica insieme democratica e libertaria.

Facciamola breve e arriviamo alla conclusione: da Byker a oggi sono passati venti anni. Negli ultimi cinque - lo abbiamo visto in apertura- sono stati realizzati alcuni capolavori come il Guggenheim di Bilbao, il museo ebraico di Berlino, la mediateca di Sendai che ci fanno seriamente pensare che stiamo vivendo in un periodo particolarmente fortunato, immensamente creativo. E' lecito allora domandarci quale possa essere il destino che ci aspetta, quale saranno insomma forme e valori della nuova architettura. Ma il futuro non lo conosciamo. Né è dato ai critici prevederlo. Semmai prepararlo. Oggi possiamo ripere: *this is tomorrow*, con la certezza che il nuovo è cominciato ed è finita una stagione di crisi e manierismi.

E, però, è penosamente frustrante vedere come, diversamente dai paesi civili, in Italia energie e risorse intellettuali siano mortificate dalla cultura politica, professionale, accademica, per la quale l'architettura non è mai fonte di apertura alla ricerca estetica e di interrogativi sul nostro domani cioè, come suggeriva Persico, sostanza di cose sperate. Di quelle cose sperate che, sole, mitigano la nostra immensa ansia e creano felicità, non importa quanto provvisoria.