



spazio architettura

Ground Zero e oltre

Traiettorie urbatettoniche per il XXI secolo
(PARTE V)

di Mariopaolo Fadda

4.4. Avanguardia e digitale

"Lo spazio prodotto [dall'animazione digitale] può essere abitabile, ma non più non meno nello stesso modo in cui riteniamo abitabile una caverna naturale sebbene non sia stata costruita per noi."¹

In merito alle proposte per la ricostruzione del World Trade Center nessuna meraviglia che queste abbiano suscitato non poche avversità. Nel dibattito che ne è seguito la mediocrità compiaciuta non ha mancato di far sentire la propria voce tentando ancora una volta di riportare indietro l'orologio della storia architettonica ed urbanistica. Gli sfoghi viscerali verso le proposte più innovative hanno toccato punte accesissime. Ciò che suona preoccupante è che gran parte di quegli sfoghi sono stati cavalcati da giovani architetti che si sono sentiti esclusi dal gioco. Un campanello d'allarme che segnala un profondo scollamento tra avanguardia e professione, tra maestri e allievi, tra cultura e vita quotidiana.

Da sempre nella storia dell'arte l'originalità è stata ostracizzata dai fautori dello *status quo*, dai conservatori, dalle menti pigre e questo fenomeno è ancor più marcato nei confronti dell'arte moderna e dell'architettura in particolare. Pablo Picasso, in parallelo con le scoperte di Einstein, introduce la quarta dimensione, lo spazio-tempo nella pittura e nella scultura, mette a nudo certezze e principi incrollabili. E, soprattutto, "offende" il buon senso comune che non comprende quei disegni "che anche un bambino saprebbe fare", che non comprende quel guazzabuglio di facce, nasi, orecchie. Gaudi poetizza lo storto, gli anfratti, le colate materiche, scandalizzando i benpensanti e l'uomo comune che, con la complicità di storici e critici, ne decretano la morte artistica. Le Corbusier, Wright, Mendelsohn vengono scherniti e attaccati perché rompono drasticamente con la tradizione, buttano a mare le schematizzazioni classiciste, le nostalgie storicistiche, le regole Beaux Arts. I pionieri del movimento moderno pagano duramente lo scotto: gran parte del patrimonio di idee, proposte, suggerimenti viene gettato al vento. E così la gran massa, prigioniera dei pregiudizi inculcati loro da bande di intellettuali "organici" alle forze antimoderne, si ritrova a vivere in orripilanti condomini, in alienanti periferie, in invivibili città. Ci può essere stato certo un eccesso, una fuga in avanti ma questo non giustifica l'involutione nella mediocrità compiaciuta.

Non è mai stato facile districarsi nella giungla dei messaggi delle avanguardie, coglierne e divulgarne le autentiche novità e soprattutto valutarne l'operatività. È necessaria una costante attenzione critica per evitare di ritrovarsi catapultati in retroguardia dal mattino alla sera. Spesse volte, quello che appare avanguardia è nient'altro che velleitaria fuga in avanti e, per di più, molti esponenti delle avanguardie, animati spesso da una vuota verbosità, fanno di tutto per apparire incomprensibili, ermetici, alieni. Le esposizioni nazionali ed internazionali sono la sede in cui le avanguardie esibiscono le innovazioni tecnologiche, le nuove frontiere del multimediale e l'arte della simulazione. E non sempre per

1. Anthony Vidler, *The medium and its message, or I'm sorry, Dave, I don't have enough information*, Architectural Record May 2001, p. 72

il meglio.

Nel luglio del 1999 si apre, al MoMA di New York, la mostra "The Un-Private House" che annuncia l'entrata dell'architettura nell'età dell'elettronica. È ancora una volta la casa privata a funzionare da cavia per la sperimentazione. Bisogna ancora una volta affidarsi al buon gusto (e al portafogli) di pochi illuminati committenti privati. Sono ricerche che partendo da fenomeni in corso cercano di prefigurare il futuro. Quello che salta maggiormente agli occhi è, come suggerisce il titolo stesso della mostra, il desiderio di rinunciare alla privacy in favore di una esposizione pubblica. D'altra parte basta ricordare l'uso del cellulare che espone al pubblico le conversazioni che qualche anno fa erano ristrette all'ambito privato. Per l'uomo metropolitano la casa, come focolare domestico, come contenitore protettivo verso il mondo esterno non esiste più. Le pareti si smaterializzano, anzi diventano membrane che interagiscono con l'ambiente circostante. *"La progettazione digitale consente anche esperimenti con materiali quotidiani - tessuti, carta, liquidi - che consentono agli edifici di rispondere digitalmente a bisogni ecologici ed umani, perché le loro delimitazioni sono pelli sensitive che modulano temperatura, luce, suono e odore così come trasmette e mostra informazioni."*² Le contrapposizioni costruito e non-costruito, casa e natura, città e paesaggio si affievoliscono sempre di più. All'architettura dell'oggetto finito, della forma in sé e per sé, del ricordo perenne e dell'ammonto, che ha segnato la cultura occidentale sin dalle origini, succede l'architettura della smaterializzazione, della volatilità e della mutevolezza. La continuità spaziale casa-città-paesaggio perseguita da Wright non è più un romantico sogno ma una realtà definitivamente acquisita.

Alle spalle di queste ricerche che appaiono avveniristiche e, in alcuni casi fantascientifiche, c'è il massiccio lavoro, considerato per molti anni avveniristico e fantascientifico, dei Gehry dei Foster dei Moss dei Morphosis dei Libeskind degli Tchumi dei Koolhaas e delle Hadid.

"Il movimento moderno consegna al XXI secolo i risultati di una battaglia che ha sconfitto i canoni accademici, la proporzione, l'assonanza, il ritmo dell'<ottava>, la prospettiva, l'idea dell'oggetto artistico <finito> e perfettamente eseguito, consolatorio. I decostruttivisti mettono sotto processo gli architetti intenti a produrre forme pure, basate sull'inviolabilità di figure geometriche elementari, incontaminate, emblemi di stabilità, armonia, sicurezza, confort, ordine, unità. Nelle loro opere, da Eisenman e Gehry a Koolhaas e Libeskind, l'architettura è dichiaratamente un agente di instabilità, disarmonia, insicurezza, sconforto, disordine e conflitto. Respinge le ideologie del numero d'oro, dell'impianto <scientifico> immutabile, eterno e universale, per difendere i diritti di un <progettare disturbato> calzante con la realtà. Forme impure, geometria sghemba, angoli non retti, diagonali, volumi contorti, piani concavo-convessi, accozzaglia di etimi e motivi. L'architetto non persegue più astratti valori sovrastrutturali; parla in prosa, accumula vocaboli risemantizzati, evita qualsiasi tipo di sintesi, e raggiunge una poesia carnosa, persuasiva, intrinseca alle cose.

Riemerge così il traguardo di un <grado zero> della scrittura architettonica, anti-retorica e anti-autoritaria, popolare ma non vernacolare. Si riprende un

2. Ibid., p. 71.

discorso esplorato nella preistoria, nella prima età cristiana, nell'alto medioevo, nelle ricerche di tutti coloro che da Arnolfo di Cambio a Borromini, hanno ripudiato stili, abitudini inerti, frasi fatte, modi codificati. Il <grado zero> che il XX secolo trasmette al XXI non appartiene agli eroi, ma alla comunicazione quotidiana.”³

Pericoloso è l'eccessivo entusiasmo per ricerche che finiscono per avvitarci su sé stesse, infatuazioni giovanili che raramente arrivano alla maturità. Il digitale⁴ ha corso questo rischio. Ha causato non pochi sprechi di energie; troppi si sono innamorati delle forme bloboidali finì a sé stesse, in simulazioni accattivanti, scadendo in vuoto formalismo. Ora però sembra emerge una più matura consapevolezza nel mezzo digitale, senza fughe in avanti e senza infatuazioni infantili. *“... l'età del computer e l'euforia per tutto le cose 'virtuali' forse è già finita. Può darsi che l'architettura abbia investito troppo in una discutibile necessaria moda. Nessuno di quelli che ha chiamato il computer uno 'strumento' sono mai stati sfiorati dalla minima idea di cosa il computer sia... quelli che considerano il computer uno strumento pare non abbiano il sentore quale meraviglioso miscuglio un computer rappresenta veramente, perché lo concepiscono, ubbidientemente e convenzionalmente, come 'digitale' quando in realtà è facilmente dimostrabile un'organizzazione analogica (fatta di vetro, silicio e elettricità)... Dovremmo reindirizzare la ricerca dalle simulazioni sullo schermo, che hanno predominato negli ultimi quindici anni verso, verso la considerevole più grande intelligenza che è già impressa nella materia, inclusa l'indagine di nuovi processi scientifici e industriali e di nuovi materiali in cui questi processi sono radicati.”⁵*

Il messaggio è: dobbiamo imparare a conoscere il digitale senza dimenticare Newton e non è così facile star dietro a una giovane generazione di architetti (Greg Lynn, Ben van Berkel, MVRDV, dECOi) che sfidano concezioni estetiche radicate in nome di una continua ricerca formale dinamica, fatta di interazione, animazione che si sbarazza definitivamente della visione prospettica *“Diversamente dal progetto basato sulla prospettiva, i programmi di animazione spaziale non riconoscono un soggetto umano come origine, né punti di vista, né privilegiano la verticale o l'orizzontale.”⁶* Il risultato a cui giungono è quella regressione al grado zero dell'architettura invocata da Zevi. Non più spazi preconfezionati ma spazi trovati che possiamo adattare alle nostre esigenze così come l'uomo primitivo adattava la caverna, la grotta ai suoi usi. E, ricordiamolo, in quelle caverne (Lascaux, Altamira ecc.) l'uomo ha iniziato la sua avventura artistica.

Negli anni '90 il gruppo Asymptote è immerso in esperienze che hanno come obiettivo quello di rendere reale il virtuale. Crea un “Three Dimensional Trading Floor” (3DTF) per la Borsa di New York che fornisce in tempo reale tutte le informazioni sul mercato in un'ambiente completamente virtuale (vedi

3. Bruno Zevi, *Storia e controscoria dell'architettura in Italia*, Newton, Roma 1997, p. 730

4. Qui parliamo di digitale nella duplice veste di tecnica progettuale ed elemento multimediale dei nuovi edifici.

5. Sanford Kwinter, *Four Arguments for the Elimination of Architecture (Long Live Architecture)*, in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, cit., p. 95

6. Anthony Vidler, *The medium and its message, or I'm sorry, Dave, I don't have enough information*, cit., p. 71

<http://www.archphoto.it/IMAGES/asymptote/nyse2.htm>). Per il Guggenheim di New York progetta il primo importante edificio virtuale del XIX secolo, una fusione di spazio, arte, commercio e architettura (vedi <http://www.arcspace.com/architects/asymptote/Guggenheim/>). Un museo accessibile via Internet e interattivo in tempo reale con le varie componenti installate nel Guggenheim, immagini virtuali che possono essere modificate dagli utenti ed adattate ai loro gusti. Nei primi anni del nuovo secolo, rovescia l'impostazione e non cerca più di rendere reale il virtuale ma virtuale il reale attraverso la dematerializzazione. L'attenzione si trasferisce dal flusso di immagini all'immagine del flusso. Nel padiglione Hydra-Pier ad Haarlemmermeer in Olanda *"l'acqua che scorre sopra il tetto dell'edificio non è uno spettacolo del movimento dell'acqua ma uno spettacolo sulla dematerializzazione della massa dell'edificio."*⁷ L'edificio sorge nei pressi dell'aeroporto Schiphol e *"per l'osservatore che vi vola sopra, il colore così come la profondità e la velocità dell'acqua corrente (...), funzionano per dissolvere l'edificio nel suo intorno, nel polder... Questa nozione di dissoluzione e trasformazione differisce dalle vecchie idee del collage o della pittura cubista ed è più simile alla simulazione, virtualizzazione, o alle nuove pelli mimetizzate digitalmente che leggono e simulano i loro intorni per poter così scomparire."*⁸ Una sorta di camaleontismo, che ha il potere di dissolvere le rigide contrapposizioni tra naturale/artificiale, realtà/apparenza (vedi <http://www.arcspace.com/architects/asymptote/Hydra/>).

Anche un lavoro artistico in via di realizzazione di Diller + Scofidio chiamato *"Facsimile"* si muove, per diversa via, in questa direzione, *"... uno schermo LED largo 27 piedi e alto 18 viaggia su un binario orizzontale nella facciata del Moscone Convention Center a San Francisco, trasmettendo video dal vivo alimentati da numerose camere puntate sull'edificio. Le immagini sono un misto di realtà e finzione, in quanto scene preregistrate sostituiscono a intermittenza il filmato dal vivo. L'osservatore non può essere mai sicuro se le immagini del video sono reali o una messa in scena."*⁹ (vedi anche <http://www.arcspace.com/architects/DillerScofidio/moscone/>)



**Fig. 1: Marcelo Spina -
*Land.Tiles***
(Cortesia di Marcelo Spina
PATTERNS)

7. Hani Rashid/Lise Anne Couture, *Real Virtually*, in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, cit., New York 2003, p. 114

8. Ibid., p. 114

9. Elizabeth Diller, *Liveness and Mediation*, in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, cit., 2003, p. 110

Marcelo Spina usa il digitale non per lasciarsi andare a forme bloboidali ma per indagare, in interventi paesaggistici sperimentali, le potenzialità del materiale-simbolo della rivoluzione moderna: il calcestruzzo.



**Fig. 2: Marcelo Spina -
Snake-Rice**
(Cortesia di Marcelo Spina
PATTERNS)

La ricerca non è più tautologica, non è più feticista nelle simulazioni computerizzate, ma si concentra sul processo per svelare, in linea con il più avanzato pensiero scientifico, l'*"intelligenza immersa nella materia"* per dirla con Sanford Kwinter.

Abbiamo da un lato un ampio ventaglio di possibilità offerte dall'utilizzo strumentale delle tecniche digitali e dall'altro un'indagine sempre più profonda sulla manipolazione della materia e quindi dello spazio. È però indispensabile non dimenticare i limiti ed i pericoli insiti in questa rivoluzione *"La tendenza biotecnica, rappresentata al suo massimo estremo dal modello morfogenico di Karl Chu ma anche, più in generale, dal persistente richiamo per un obiettivo processo di progettazione generato dal computer, richiama i limiti del funzionalismo sostenute dal movimento moderno e le metodologie di progettazione influenzate dalla teoria dei sistemi degli anni sessanta, principalmente il linguaggio del pattern di Christopher Alexander. Non importa quanto sofisticato sia il programma del computer o quanto comprensive siano le variabili da soddisfare, le forme risultanti restano rimosse dagli attuali bisogni e desideri, sia materiali che simbolici... Quello che non sono state pienamente riconosciute sono le limitazioni del software, l'arbitrarietà dei criteri scelti, la soggettività del processo di editing della forma e la banale ripetitività della funzione stessa quando è strettamente vista come uno strumento o un sistema a priori. Il progetto sembra intrappolato tra determinismo strumentale e misticismo intuitivo."*¹⁰

La rivoluzione sembra coinvolgere non solo l'oggetto ma anche il soggetto.

In campo pittorico è interessante la ricerca condotta da un artista, Young Hay in collaborazione con il Department of the Computer Science (CS), della City University of Hong Kong. La Body Brus, ispirata all'action painting di Jackson Pollock, consente di trasformare, attraverso l'uso di illuminazione a infrarossi, proiettori stereo, camere, e un software di grafica, i movimenti del corpo in una grande varietà di forme, colori, suoni e musica in un ambiente 3D. Il pittore cioè diventa il pennello.

10. Mary McLeod, *Form and Function Today*, in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, cit., p. 51

In campo architettonico l'architetto non ha ancora deciso di diventare la matita ma delega ad altri soggetti la funzione di medium. Lo studio dECOi, nella struttura Ether/I, realizzata a Ginevra nell'ambito dei festeggiamenti dei 50 anni dell'ONU, intrappola in una forma tridimensionale i movimenti, non visibili ad occhio nudo ma rintracciabili nel video, di una coppia di danzatori (vedi <http://www.newitalianblood.com/progetti/687.html>). È il punto estremo della ricerca a cui ha lavorato per anni, incompreso, Frank Owen Gehry.

4.5. *La critica architettonica*¹¹

La critica architettonica si trova a dover fronteggiare, in questo inizio millennio, essenzialmente due sfide che ne segneranno, nel bene o nel male, il destino. La prima sfida riguarda la credibilità della stessa disciplina messa a dura prova da accuse, fondate e infondate: mancanza di obiettività, valutazioni superficiali, accondiscendenza verso lo "star system". La seconda sfida è costituita dal peso sempre maggiore della stampa quotidiana nel processo critico.

Ma veniamo alle accuse.

- a. **Mancanza di obiettività.** Tra tutte le accuse è quella meno infondata. L'obiettività è un concetto astratto, ideologico che fa parte del mondo delle idee non certo del mondo reale. Lo hanno capito persino i giornalisti che per anni hanno sbandierato le loro verità come informazione "obiettiva" e oggi, resisi conto che l'"obiettività" è un concetto che gli si può ritorcere contro, preferiscono parlare di informazione "equilibrata". La valutazione obiettiva di un manufatto architettonico richiederebbe: a) un sistema univoco di regole a cui appellarsi; b) un critico autorevole e sufficientemente distaccato e disinteressato. Che in architettura esista un sistema univoco di regole a cui appellarsi per valutare un edificio solo un demente può sostenerlo. Il critico autorevole, se non ha un sistema codificato su cui poggiare la sua sentenza, che autorevolezza potrà mai avere? Quanto poi all'essere distaccato e disinteressato è inconcepibile perché nessuno di essi vive al di fuori della rete di interessi e rapporti che ruotano attorno alla disciplina. Ma anche se ciò fosse possibile, e potrebbe esserlo in una valutazione storica lontana nel tempo, sarebbe pur sempre inconcepibile perché non solo il critico ma ognuno di noi fa valutazioni in base al proprio bagaglio culturale che comprende nell'insieme anche pregiudizi, contraddizioni, dubbi. Quel che è importante, in definitiva, è non l'obiettività ma l'equilibrio con cui uno valuta un'opera, essendo ben consapevole dei propri pregiudizi, contraddizioni e dubbi.
- b. **Valutazioni superficiali.** Le valutazioni superficiali sono quelle che giustificano qualsiasi fenomeno persino il più capriccioso o alla moda. Più che dare valutazioni il "critico" è tutto intento a fornire fatti, dati, descrizioni e opinioni. Valutazione statistiche che trovano sbocco in quelle antologie dove c'è di tutto e tutto rigorosamente incasellato: high-tech, vernacolare, postmoderno, decostruttivismo, digitale e così via, che si limita a registrare quello che va al momento sulle riviste, nei dibattiti saltottieri e nelle esercitazioni accademiche. Il rovescio della medaglia è rappresentato dalle valutazioni profonde degli studiosi ad hoc, talmente profonde che gli studiosi si smarriscono nel labirinto delle analisi ultime, dimenticandosi di risalire in superficie. Ci ritroviamo così sommersi di volumi che illustrano per pagine e pagine le "mirabolanti" architetture bloboidali, che presentano illeggibili scritti sulle teorizzazioni delle teorie e delle antiteorie, che mettono in mostra noiosissimi saggi di speculazioni filosofiche.

11. Alcune considerazioni del presente capitolo sono apparse in un intervento su AntiTHesi del 26/4/2004, http://www.AntiTHesi.info/testi/categorie/s_comm_aut.asp?autoreID=Mariopaolo_Fadda

- c. **Accondiscendenza verso lo "star system"**. Se diamo uno sguardo allo squallore dell'ambiente costruito non possiamo che giustificare questa accusa. Troppa critica, ignorando la situazione generale, è prona davanti ad una classe di eletti pronta a giustificarne ogni rantolo, stabilendo, nel frattempo, forti legami con essa e diventandone in sostanza la cassa di risonanza anzichè esserne la frusta. Un fenomeno diffusissimo e pericoloso che sta producendo però un fenomeno contrapposto altrettanto pericoloso: la stroncatura. Per alcuni la vera critica è quella in negativo, quella che sbeffeggia opera e architetto ritendo la lode il segno di una critica debole e scarsamente incisiva. Anche qui siamo in un pericoloso circolo vizioso: molti architetti si sfregano le mani nel vedere nel fango i loro rivali e i critici prendono gusto a stroncare lavori non graditi.

I giovani architetti, le ricerche meno appariscenti, le problematiche sociali, l'educazione del pubblico sono fenomeni estranei che non meritano interesse.

Queste accuse sono risuonate ripetutamente a ground zero e, viste le dimensioni della vicenda, hanno avuto un'eco vastissimo. La critica ha dispiegato tutto il suo potenziale di nobiltà e miseria, serietà e frivolezza, dialettica e arroganza. Vincent Scully in una conversazione tenuta, cinque giorni dopo il criminale attentato, con Alec Appelbaum di Metropolis dichiara di aver cambiato idea a proposito delle due torri *"Sembravano troppo grandi, mute e inarticolate. Quando sono state colpite, tutte le associazioni sono cambiate. Tutto ad un tratto, invece di apparire smisuratamente alte, esse appaiono straziante. Ora le amo."*¹² Si può non concordare ma bisogna dare atto allo storico americano di una sensibilità fuori dal comune nel riportare la critica alla vita. E la vita non contempla nè l'immutabilità nè la stabilità.

A ground zero passata l'ondata emotiva sia l'ambiente professionale che la critica devono fare i conti con la ricostruzione. Dal numero di ottobre dello stesso anno Architectural Record, per esempio, gli dedica ogni mese una speciale sezione. L'intenzione è quella di esercitare una funzione di stimolo per una ricostruzione consona alle aspettative. Al di là del fortissimo riflesso emotivo, la sfida in termini urbanistici è di importanza straordinaria. Dopo il periodo iniziale in cui la critica, unitamente alla grande stampa e a una larga fascia di pubblico, è impegnata a sventare la gestione commercialistica della vicenda emergono atteggiamenti di arroganza culturale e di élitismo che finiscono per ritorcersi contro l'ambiente architettonico in generale; in questo senso sono state interpretate le iniziative di Muschamp e Giovannini che infatti sono state subito relegate in soffitta e dimenticate. Ogni tentativo di imporre una visione particolaristica, di restringere il campo a potentati professionali si scontra con l'ormai irrinunciabile spirito pluralista e inter-multidisciplinare che anima la cultura e la società contemporanee. Uno spirito che rifiuta di privilegiare a scatola chiusa un punto di vista particolare e soprattutto rifiuta presunte egemonie. Il critico di architettura deve districarsi in una giungla di interessi contrapposti, setacciare l'inarrestabile flusso di informazioni del villaggio globale e fronteggiare agguerrite argomentazioni che si fanno strada a fianco di valutazioni puramente estetico-formali. Il critico non è più chiuso in un ovattato studio inten-

12. Vincent Scully in Alec Appelbaum, *A professor learns to love the twin towers--and hate the void they left behind*, Metropolis, December 2001, http://www.metropolismag.com/html/content_1201/scu/

to a mettere insieme la sua "sentenza" ma si trova catapultato in un'arena dove oltre che prendere posizione deve anche difenderla a denti stretti.

Un tempo si sarebbe chiamata critica militante oggi potremmo definirla critica orizzontale, prendendo a prestito da Saskia Sassen la definizione di orizzontalità, e cioè secondo una rete di rapporti meno verticistici e più democratici. La critica verticale è quella che ci impone di aspettare in riverente silenzio l'editoriale dei direttori delle riviste del settore, le interpretazioni dell'accademico di turno, le fredde analisi di impeccabili studiosi, mentre la critica orizzontale, vista la "tempestività" richiesta dalla società contemporanea si affida alla stampa quotidiana, ai forums con i protagonisti da mandare in diretta sugli web sites, alle discussioni pubbliche, alle mostre praticamente in diretta. E questo per la critica verticale significa abbandonare i salotti buoni, le esclusive cittadelle del sapere e confrontarsi direttamente con il pubblico. In questo contesto acquistano grande importanza anche gli aspetti giornalistici e, se vogliamo, mondani nella valutazione estetico-formale. La critica però non può limitarsi a registrare passivamente gli avvenimenti, anche se è necessario tenerli d'occhio, e deve condannare e combattere fenomeni che ritiene dannosi rifiutandosi di fornirgli alibi e coperture. La preoccupazione di dare un'informazione "obiettiva" non sussiste, perché oggi, a differenza di ieri, la rete web si è fatta carico di garantire le notizie, quindi sono assolutamente inconcludenti tutti quei siti che si occupano di critica architettonica inondando il povero navigatore con materiale di ogni genere, che provoca inevitabilmente crisi di rigetto, tutto a scapito della linearità espositiva e della chiarezza critica. Compito della critica è non solo quello di aiutare a leggere le opere ma anche guidare, fornire chiavi di lettura di fenomeni in formazione a chiunque si inoltri nel terreno infido della comunicazione globale.

La seconda sfida che si trova a fronteggiare la critica architettonica è costituita dalla stampa quotidiana. Abbiamo visto nella vicenda del World Trade Center il ruolo che essa può giocare sia in campo esplicitamente critico che educativo, ma dobbiamo anche registrare aspetti particolarmente negativi che non bisogna assolutamente sottovalutare o ignorare.

Il New York Times è il primo grande quotidiano che sin dagli anni '70 ha tra i suoi collaboratori fissi un critico di architettura, Ada Louise Huxtable. Da allora in poi altri quotidiani faranno altrettanto. Da un'indagine eseguita nella primavera del 2001 dal National Arts Journalism Program della Columbia University di New York¹³, emerge che su 140 quotidiani che superano la tiratura di 75,000 copie poco meno di 45 hanno nel loro organico un critico di architettura a tempo pieno. A prima vista ci sarebbe da brindare a questo sorprendente interesse per l'architettura ma se esaminiamo bene il rapporto c'è invece di che preoccuparsi. Rispondendo al questionario distribuito loro, una grande maggioranza di essi hanno giudicato, su una - discutibile - lista di 29, il ponte di Brooklyn la miglior opera architettonica degli ultimi 150 anni, seguito dalla Grand Central Station, dal grattacielo Chrysler, da Monticello e dall'University of Virginia e dalla Robie House. Esprimono una generale antipatia per le opere postmoderne ma giudicano positiva la loro influenza sull'architettura. Mettono in cima alla lista dei migliori architetti Gehry, Piano e Calatrava e tra gli ultimi Hadid, Tschumi, Eisenman, Lynn. Tra i teorici mettono in testa gli urbanisti e i new-urbani-

13. András Szántó, Eric Fredericksen, and Ray Rinaldi, *The Architecture Critic, a Survey*, Architecture California 04.1, pp. 32-39

sti, in coda Eisenman, Foucault e Tschumi. Considerano Jane Jacobs la più influente scrittrice di architettura, seguita da Ada Louise Huxtable e solo al quarto posto Lewis Mumford. Tutti preferiscono scrivere su argomenti che riguardano gli aspetti urbani e meno i singoli edifici e molti si lamentano per la troppa attenzione data agli architetti più celebri. La stragrande maggioranza di essi si professano politicamente liberals o progressisti.

Non stiamo parlando di giornalisti prestati alla critica di architettura ma di critici veri e propri che si occupano di architettura come mestiere a tempo pieno. Certo critici come Herbert Muschamp (New York Times), Paul Goldberger (The New Yorker), Nicolai Ouroussoff (Los Angeles Times), Blair Kamin (Chicago Tribune), Ada Louise Huxtable (Wall Street Journal) sono di assoluto valore ed hanno le idee abbastanza chiare sul loro ruolo e sul ruolo della critica ma non altrettanto possiamo dire per la restante stragrande maggioranza inquadrata così bene dall'indagine della Columbia University. Si ritengono degli educatori ma cosa diavolo insegnano al grosso pubblico se non apprezzano sufficientemente capolavori come il Guggenheim di New York, quello di Bilbao e l'ala ebraica del museo di Berlino? Se sul postmoderno hanno idee così confuse e rabberciate? Se si attardano sugli scritti della Jacobs? Si ritengono progressisti ma come mai si fanno incantare dai richiami alla tradizione di un fenomeno così squalificato e reazionario come il new-urbanism?

Nella vicenda del World Trade Center, benché se ne siano occupati un pò tutti, sono emersi, come era facilmente prevedibile, i critici dei quotidiani più diffusi e prestigiosi. Sin da quando appaiono chiare le intenzioni degli addetti alla ricostruzione, Herbert Muschamp si fa carico di minare la credibilità dei progetti gestiti nel chiuso degli uffici della LMDC. Spara a zero sui consulenti, lo studio Beyer Blinder e Belle e Peterson/Littenberg giudicando i primi incapaci di produrre architettura moderna di qualità; ed i secondi di essere architettonicamente "reazionari", seguaci di Leon Krier e Prince Charles. Accusa Garvin, il coordinatore per il settore urbanistico-architettonico, di separare artificialmente l'aspetto urbanistico da quello architettonico per marginalizzare il ruolo di quest'ultimo.¹⁴

Muschamp e Joseph Giovannini, critico di architettura di New York Metro, si fanno portavoce del malumore che serpeggia in certi settori del mondo culturale di New York e buttano sul piatto della bilancia le proposte di un selezionato gruppo di architetti. Questi due contributi fanno seguito all'esibizione organizzata da Max Protetch nella sua galleria appena quattro mesi dopo l'attentato. I due critici sono stati fatti oggetto di numerosi attacchi perché per i sostenitori dell'"obiettività" della stampa è sembrato anatema che si fossero buttati nella mischia giocandosi la reputazione, e giocandosela per davvero, mandando in malora quell'aurea di finta imparzialità che ne circondava la figura. Qualcuno, anche in ambito disciplinare, reclamerà addirittura provvedimenti del giornale – sino alla cacciata - contro Muschamp. Abbiamo già abbondantemente valutato i lati discutibili dell'iniziativa del critico del New York Times, dissentendo soprattutto da impostazioni élitarie che si scontrano ferocemente con il sapere diffuso della globalizzazione elettronica, senza per questo giustificare minimamente le esagerate e scomposte reazioni a cui abbiamo assistito.

14. Herbert Muschamp, *Marginal Role for Architecture at Ground Zero*, The New York Times May 23

Per quanto riguarda i giudizi sulle 9 proposte scaturite dal concorso internazionale, sono variegati quanto le proposte stesse ed il dibattito travalica i limiti della discussione specialistica a cui partecipano non solo i critici di architettura ma giornalisti, sociologi, docenti, studenti e il pubblico in generale. Architectural Record¹⁵, organizza un forum a cui partecipano anche alcuni dei progettisti e dal forum escono i giudizi più disparati così come sono disparati i giudizi del pubblico che è possibile leggere sui quotidiani e sui vari forums online.

Oltre alle preferenze scattano, inevitabilmente, le "stroncature". A parte quella scontata e generalizzata della coppia Peterson/Littenberg, la stroncatura più importante e controversa è opera di Muschamp – ancora lui - che pur di vedere vincere il progetto di THINK, aggredisce con un linguaggio che non lascia spazio ad ambiguità il progetto di Libeskind, dimenticando che neanche due mesi prima ne aveva cantato le lodi. Muschamp scrive così una delle pagine più brutte della critica architettonica. Il critico del New York Times tenta così per la seconda volta, con presunzione e arroganza fuori del comune, di far prevalere il suo personalissimo punto di vista in un processo reso complicatissimo dal delicato equilibrio tra le varie componenti in gioco. Se è legittima e, per certi versi, ammirevole la difesa del progetto di THINK altrettanto non possiamo dire dell'accanimento contro Libeskind: un'aggressione criticamente discutibile e intellettualmente disonesta.

Ciò che esce comunque a pezzi da questa vicenda epocale è la visione élitaria della cultura. Il sessantotto aveva provato a mettere in discussione la cosiddetta cultura borghese, ma non avendo nulla da contrapporgli se non le stupidaggini di una "presunta" cultura popolare, di fatto ne certificava l'ineliminabilità. Internet e la globalizzazione sono dei potentissimi strumenti attraverso cui la conoscenza diffusa intacca il potere della cittadella. Muschamp, critico acuto e di grande valore, è l'unico che tenta una strenua e aperta difesa di questa concezione quando si schiera con il progetto di THINK che sarebbe, a suo dire, una risposta al concetto consumistico di cultura.

È curioso che i critici di architettura si uniscano al generale coro di coloro i quali invocano la partecipazione pubblica, salvo poi rifiutarla nel proprio ambito. Se l'arte così come la critica pretendono di essere una forma di critica sociale non si capisce perché debbano sfuggire al confronto e allo scontro. Chiudendosi a riccio in difesa di una concezione aristocratica della cultura la critica allarga il fossato pubblico/opera invece che colmarlo. Il libero confronto e la libera discussione devono diventare un punto fermo ed irrinunciabile. D'altra parte basta leggere i giudizi critici espressi nei forums da studenti, professionisti e cittadini comuni: qualcuno di essi non ha nulla da invidiare a quelli espressi da critici di professione.

In contesto così fluido, così mutevole la critica architettonica non può sottrarsi, per meschini calcoli di convenienza, di interessi e di carriera, alle proprie responsabilità. La vicenda del World Trade Center è un sinistro scricchiolio ad abbandonare la torre d'avorio, prima che sia rasa al suolo dal "buon senso" dei giornalisti e dalla rabbia del cittadino globale emarginato e vilipeso.

15. *Need for revised program raised as issue in World Trade Center panel discussion*, Architectural Record web site, January 8, 2003

4.6. I concorsi

"Il tipo di lavoro che facciamo per i concorsi, giusto dieci anni fa, era chiamato sviluppo progettuale; ora lo chiamiamo marketing."¹⁶

"benché la L.M.D.C. abbia insistito per un bel pò che non stava tenendo un concorso architettonico che sarebbe culminato con la scelta di un singolo vincitore – che essa aveva commissionato i piani semplicemente come una via per la ricerca di idee fresche – essa si è comportata come se stesse gestendo un concorso di architettura che era esattamente quello che stava facendo, con il pubblico quale appassionata giuria."¹⁷

Quando la LMDC annuncia l'intenzione di rivolgersi alla comunità architettonica per la ricostruzione, lo spettro dei due più disastrosi concorsi internazionali del XX secolo si staglia minaccioso sullo sfondo: il palazzo dei Soviet del 1931 e la sede della Società delle Nazioni a Ginevra nel 1927. Allora l'architettura moderna era ancora in cerca di affermazione e di radicamento e doveva fronteggiare l'architettura ufficiale dei regimi totalitari. Il verdetto delle giurie ne sancì la sconfitta, il più volgare monumentalismo trionfò sia in URSS che a Ginevra. Ma gli architetti moderni vinsero moralmente, grazie soprattutto a due splendide soluzioni di Le Corbusier.

Il concorso come strumento di promozione dell'eccellenza progettuale e delle innovazioni tecniche e tecnologiche, nonché formidabile strumento di selezione democratica e meritocratica, ha un atto di nascita ben preciso e certificato: la cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze del 1420. Brunelleschi vincendo quel concorso impone l'architetto come unico ideatore e unico responsabile del progetto architettonico.

Benché gran parte dei capolavori dell'architettura moderna non siano espressione di concorsi come segnala una ricerca della Ohio State University¹⁸ è fuori dubbio che essi abbiano offerto la possibilità a sconosciuti di emergere ed imporsi all'attenzione generale: Piano, Hadid, Libeskind, Lynn e tanti altri ancora. È incontestabile che abbiano favorito l'immissione nel circuito di idee fresche, nuove, attraverso la sperimentazione e le innovazioni tecnologiche. Infine hanno consentito di coinvolgere nel processo strati sempre più ampi di cittadini

Ma non sono tutte rose e fiori e benché oggi i concorsi siano diffusi e generalizzati come non mai, essi sono, paradossalmente, nell'occhio del ciclone. *"Cosa può fare uno in un mese per risolvere legittimamente un problema, altro che creare una bella immagine? Questo è come i concorsi vengono vinti. Non perché risolvi i problemi della circolazione, lo fai meno costoso e ricerchi nuovi materiali, lo vinci con un'immagine che seduce la commissione giudicatrice."¹⁹*

16. Ray C. Hoover III citato in C.C. Sullivan, *Competing, at a Loss*, Architecture, May 2003, p.44

17. Paul Goldberger, *Eyes on the Price*, The New Yorker, March 10, 2003, Vol. 79, Iss. 3; p. 78

18. Istituto di Ricerca della Ohio State University, *Design Competitions don't Result in Well-Liked Buildings*, <http://researchnews.osu.edu/archive/descomp.htm>

19. Timothy P. Hartung citato in C.C. Sullivan, *Competing, at a Loss*, Architecture, May 2003,

E Philip Nobel, dalle colonne di *The Nation* rincara la dose "Per gli architetti, le tecnologie di rappresentazione sono una maschera e una stampella; il giusto software, ben maneggiato, può fare di ogni idea un'idea vincente."²⁰

A parte queste considerazioni legate al medium della rappresentazione ci troviamo di fronte ad una serie di accuse sostanziali e circostanziate che non possono essere passate facilmente sotto silenzio.

- a. **I concorsi rappresentano per gli architetti, il più delle volte, tempo, risorse e soldi sprecati.** "L'ammontare di tempo e denaro spesi in una proposta di concorso – e nella presentazione in persona – sono aumentati ultimamente quando i clienti hanno cominciato a pretendere di più e gli architetti hanno volontariamente investito più tempo e denaro. Ancora, i compensi dei concorsi raramente coprono i costi... In più di una occasione, gli architetti hanno scoperto che se anche avessero vinto il concorso, le parcelle professionali non avrebbero coperto nè il lavoro nè il costo dei materiali per la proposta."²¹
- b. **Troppo spesso le proposte vincenti di un concorso non vengono realizzate.** Dopo l'ubriacatura degli anni recenti c'è ora uno stop a molti progetti vincenti di concorsi, dovuto principalmente a questioni economiche ma che comunque conduce ad un ripensamento del sistema competitivo nel suo insieme. Ne sanno qualcosa Gehry, Koolhaas, Libeskind e altri che hanno visto cancellati alcuni dei loro progetti vincenti. Le difficoltà maggiori devono affrontarle paesi economicamente ai margini, come ad esempio l'Estonia che si è sbarazzata dei Soviet ed ora fa parte dell'Unione Europea. Un articolo di Triin Ojari²² su *Estonian Art* del febbraio del 1999 illustra la situazione delle competizioni architettoniche nel paese baltico. "Dando uno sguardo ravvicinato alle nostre competizioni degli anni '90, possiamo osservare un certo tipo di discrepanza: mentre sembra che ci siano un sacco di competizioni statali, che vantano 'equa opportunità', in realtà solo un'infinitesimale proporzione di esse ha raggiunto lo stadio dell'effettiva realizzazione."²³ Dopo aver illustrato le vicissitudini di tre concorsi – la nuova Central Library a Pärnu, il Kaali Meteorite Museum a Saaremaa e il padiglione dell'Estonia all'Expo 2000 di Hannover – conclude amaramente "Molti concorsi ma pochi edifici risultanti sono il segno di un paese povero. Ma più deludente è il fatto che spesso i concorsi non sono preparati molto bene e sono carenti di intenti decisi e di standard."²⁴
- c. **All'architetto vengono richieste modifiche sino allo snaturamento del progetto.** "... il progetto selezionato viene tipicamente modificato, cambiato o all'architetto viene addirittura chiesto di cambiare l'intero schema. Quindi, la questione della validità dei concorsi di progettazione

p.44

20. Philip Nobel, *The fix at Ground Zero*, *The Nation*, January 27, 2003. v. 276, Iss. 3; pp. 25/8

21. Bay Brown, *Tyranny of the Contests*, *Architecture* May 2004

22. Triin Ojari, *The Library, the Museum and the Fair pavilion: architectural policy just idling at a time of accelerating construction activity*, <http://www.einst.ee/Ea/architecture/ojari.html>

23. Ibid.

24. Ibid.

si erge!"²⁵

- d. **Le competizioni sono mal gestite e troppe volte lo scopo stesso è confuso e incomprensibile.** Illuminante in proposito è la denuncia di Naomi Stead, dalle colonne di *Architecture Australia*²⁶, sulla gestione del concorso nazionale per l'Ultimo Aquatic Centre a Sidney. Viene prima indetto in forma aperta e in due fasi. Nella prima fase tutto procede per il meglio ma nella seconda fase, a cui vengono ammessi sei teams, iniziano i guai. Prima si allentano i requisiti progettuali, si pagano i teams per sviluppare le proposte e infine nessuna delle proposte viene ritenuta funzionalmente e finanziariamente conforme alle direttive e non viene assegnato il premio finale. Questo scenario è, ovviamente, contemplato dalle norme. Subito dopo questa *débaclé* viene organizzato un concorso ad inviti a cui vengono invitati tre teams che avevano già partecipato al precedente concorso. Vengono pagati per sviluppare le loro proposte ed alla fine viene scelto il progetto vincente che non è stato a tutt'oggi ancora realizzato. *"Alcuni degli architetti coinvolti pensano che l'intero processo del concorso sia stato una sorta di processo architettonico kafkiano, completo di loschi burocrati, intenzioni nascoste e terribili costrizioni programmatiche, e tutto per progettare un edificio che alcuni dicono non sarebbe mai stato realizzabile con il budget stabilito."*²⁷
- e. **Le giurie.** *"Le giurie possono essere radicalmente condizionate dagli orari aerei, dal livello degli zuccheri del sangue, da conflitti di personalità e dal minimo comun denominatore per i compromessi: differenze in gusto non possono essere composte senza che qualcuno ceda."*²⁸ È fin troppo ovvio attaccare le giurie, qualunque decisione prendano lasciano sempre degli scontenti. Pretendere che il giudizio della giuria si basi su un presunto sistema "oggettivo" è una favola. A ground zero ad esempio sono ricorsi al sistema del punteggio per funzioni specifiche *"Ingegneri, esperti di traffico, consulenti finanziari le hanno classificate in dodici categorie in una scala di cinque punti. Quelli 'ideali' prendono due pallini verdi. Un solo pallino verde significa 'eccellente'; uno giallo 'accettabile'. Uno rosso è segno di preoccupazione e un paio di pallini rossi indicano fallimento."*²⁹ Anche se alcuni aspetti potrebbero essere facilmente ricondotti a schemi quasi matematici in realtà il giudizio finale complessivo coinvolge aspetti estetici che sono valutazioni critiche soggettive e personali tali da non lasciare spazi ad astrazioni numeriche.

Una volta accertata la correttezza del procedimento le valutazioni del merito non possono che essere di esclusiva competenza dei singoli giurati che devono esprimerle in piena libertà, senza limiti o restrizioni al livello degli zuccheri nel sangue.

25. Ashraf Salama, *in The dilemma of architectural competitions in Egypt*, http://archnet.org/forum/view.tcl?message_id=25715

26. Naomi Stead, *Radarcompetition*, www.archmedia.com.au/aa/aaissue.php?issueid=200205&article=2&typeon=1

27. Ibid.

28. Michael Sorkin, *Confession of a competitions junkie, and why may be time to kick the habit*, *Architectural Record*, November 2003, p. 63/6

29. Paul Goldberger, *Eyes on the Price*, *The New Yorker*, cit., p. 78

- f. **Il gioco di interessi della lobby.** Questo è vero soprattutto in paesi dove la corporazione degli architetti ha un potere incontrollato che favorisce circoli viziosi pericolosi *"I concorsi greci sono un'affare di un gruppo di architetti che, dipende dal caso, cambiano ruolo come giudici, vincitori o palesi (nel migliore dei casi) o 'silenziosi' (la maggior parte delle volte) consulenti di alcuni giovani architetti che dai banchi di scuola si ritrovano fianco a fianco con Santiago Calatrava e Jean Nouvel."*³⁰ In Italia accade esattamente lo stesso.
- g. **Accuse di abusi e arbitri in cui è spesso difficile demarcare il lecito dall'illecito.** *"Per iniziare, c'è qualche forma di sfruttamento nella gran quantità di lavoro non compensato che il sistema richiede per essere tenuto in vita. E ci sono una moltitudine di opportunità per scambi di favori, per operazioni senza scrupoli, per grattacapi ed altro."*³¹

Un processo, come si vede, messo apertamente in discussione e che chiede di essere profondamente rivisto e regolamentato.

Occorre innanzitutto delimitare i tipi di concorso e stabilire le opportune procedure e quelle sponsorizzate dal RIBA sembrano certamente un ottimo punto di partenza.

"Tipi di Concorso. *Oggi, il formato di un concorso di architettura è determinato dalle esigenze del cliente e dallo specifico progetto. Ogni concorso è tagliato su misura dei bisogni individuali.*

Ci sono 2 distinte forme di concorso:

- trovare il giusto architetto o team progettuale per un progetto;
- trovare un'appropriata soluzione progettuale per un progetto.

Ricerca di un architetto. *La ricerca del giusto architetto avviene normalmente attraverso un colloquio competitivo. Questo processo è relativamente rapido ed è specialmente adatto per progetti dove all'architetto designato è richiesto di aiutare il cliente a sviluppare le direttive sul progetto.*

Ricerca di una soluzione progettuale. *Ricerca la più appropriata soluzione progettuale richiede dettagliate direttive da impartire a tutti i partecipanti per consentire la presentazione di proposte progettuali comparative.*

Processi competitivi standard. *Ci sono molti processi competitivi già sperimentati e collaudati che consentono a un cliente di selezionare un'architetto o una soluzione progettuale:*

- Colloquio competitivo per trovare il giusto architetto. *Espressioni di interesse vengono richieste ad architetti iscritti, con una breve lista di selezionati per il colloquio. Sono richiesti solo generiche direttive progettuali e un'impegno a costruire.*

30. Ath. Zoulias, *Some Thoughts on Greek Architectural Competitions*, www.zoulias.com/articles/article020_en.html

31. Michael Sorkin, *Confession of a competitions junkie, and why may be time to kick the habit*, cit., p. 63/6

- *Concorso di idee aperto per identificare un ventaglio di possibili soluzioni, contro generiche direttive concettuali, senza impegno a costruire.*
- *Concorso progettuale aperto per trovare una singola soluzione progettuale. Spesso un concorso in 2 fasi, aperto a tutti gli architetti iscritti, con dettagliate direttive progettuali e un'impegno a costruire.*
- *Concorso ad inviti per trovare un'unica soluzione progettuale. Ristretto a un numero di selezionati architetti, con dettagliate direttive progettuali e un'impegno a costruire.*
- *Concorsi su misura. Il vantaggio del processo competitivo è che esso è completamente flessibile e può essere adattato per soddisfare specifiche esigenze per ogni cliente e ogni progetto. Molti clienti scelgono di combinare il concorso progettuale con i colloqui competitivi. Introducendo un elemento colloquio nel processo progettuale, il cliente è in grado di determinare il potenziale rapporto lavorativo con i teams progettuali concorrenti."³²*

A complemento dell'organigramma del RIBA riportiamo le interessanti proposte³³ del Co. Di. Arch. (un comitato privato creato per difendere gli interessi degli architetti), con sede a Milano, che come dice Beniamino Rocca, vice-presidente del comitato, *"dovrebbero supportare un processo più democratico ed evitare perdite di tempo e di denaro ai partecipanti e ai promotori."*

- *"Il dibattito tra i membri della commissione giudicante deve essere pubblico e il voto dei commissari palese. I concorrenti e il pubblico possono assistere al dibattito senza poter intervenire e solo i commissari, se vogliono, possono fare domande ai progettisti per chiarimenti sulla loro proposta di concorso.*
- *I concorsi d'idee devono richiedere una sola tavola di disegno formato (A0 o E format) e una sola pagina (A4 o Letter format) di relazione. La capacità di sintesi, in architettura, è sempre espressione di qualità, basterebbe ricordare che una tavola è bastata a Le Corbusier per illustrare, pubblicamente, il suo Plan Voisin.*
- *Il corrente (falso) sistema dell'anonimato deve finire. "L'architettura per nascere ha bisogno di un padre e di una madre", scrisse Filarete, nel suo "Trattato di Architettura" nel XV Secolo.*
- *Il numero degli architetti nelle giurie dovrebbe essere ridotto. Oggi un'opera d'architettura esprime saperi sempre più complessi e diversificati e il "senso del bello", si sa, può essere più forte in un analfabeta che in un laureato."*

Un concorso non produce automaticamente una buona architettura, ma consente il confronto ed amplia la partecipazione. Una regolamentazione, per quanto buona, non produce il concorso ideale ma può limitare abusi, arbitri, illeciti.

32. RIBA, *Competitions*, <http://www.ribacompetitions.com>

33. Pubblicate, nella sezione lettere al direttore, su *Architecture* August 2004, p. 94

Un concorso per avere successo deve poter contare su quattro fattori concomitanti: un cliente illuminato, un buon programma, una giuria autorevole e un positivo input degli utenti. Un mix, talvolta esplosivo, ma senza il quale è difficile ottenere un grande risultato.

A ground zero sono mancati ben tre dei quattro ingredienti: l'unico che ha giocato un ruolo positivo è stata la partecipazione pubblica e per partecipazione pubblica intendiamo critici, giornalisti, studiosi, studenti e generici cittadini. A fronte della ispirata proposta progettuale siamo ora di fronte ad una gestione operativa che paga i limiti di un cliente ostaggio di interessi commerciali e di un programma nebuloso. Il concorso è stato forse solo un incidente di percorso o molto più probabilmente un colpo d'astuzia: *"Roland Betts, il membro del consiglio della L.M.D.C. che ha concepito l'idea del concorso, si rende conto che la sola via per convincere la Port Authority ad accettare i piani, abbastanza radicali era dimostrare che erano pratici."*³⁴ E per renderli pratici bastava fare solo una cosa: silurare il progetto vincente.

34. *"Roland Betts, the L.M.D.C. board member who had conceived the idea of the competition, realized that the only way to convince the Port Authority to accept the fairly radical plans was to prove that they were practical."* Paul Goldberger, *Eyes on the Price*, The New Yorker, March 10, 2003, p. 78

4.7. Il paesaggio globale del XXI secolo.

“La buona notizia è che al design [dell’World Trade Center] è stato dato un ruolo iniziale, rompendo con la falsa premessa che il design sia il desert che segue il banchetto degli accordi della pianificazione e dell’approvazione dei diretti interessati... L’approccio del progetto urbano è il solo ‘visionario’ possibile... Al suo meglio, il disegno urbano rafforza e non indebolisce la relazione tra pianificazione e discipline progettuali...”³⁵

Lo scenario territoriale è cambiato in modo ragguardevole negli ultimi decenni e la pianificazione si trova ad affrontare problemi particolarmente complessi dovuti alla crescita incontrollata della popolazione del pianeta, alle influenze delle mutazioni climatiche sul nostro ambiente e sulle risorse disponibili, alle ondate migratorie dalle aree depresse, alla mobilità crescente, alla sempre più marcata specializzazione delle aree geografiche.

Nel corso degli ultimi 50 anni la popolazione mondiale è più che raddoppiata creando squilibri ambientali e depauperando le principali risorse naturali. Un fenomeno irresponsabilmente sottovalutato che ha significato un generale decadimento della qualità della vita. *“La pianificazione, quale strumento sintetico per analizzare i bisogni, i problemi, le possibilità e per guidare la crescita, lo sviluppo e i mutamenti urbani nei limiti delle risorse disponibili, è un obbligo fondamentale dei governi impegnati nel tema degli insediamenti umani.”³⁶*

Nel secondo dopoguerra con il boom del trasporto privato ha inizio, in America, la suburbanizzazione del territorio che dà origine a quello che Stan Allen e James Corner³⁷ chiamano “Field Urbanism”, uno sviluppo prevalentemente orizzontale degli insediamenti punteggiati da aree di intensa edificazione dove entra in gioco la terza dimensione. Questa disseminazione sul territorio svuota i centri delle città che finiscono in mano alle grosse compagnie bancarie e finanziarie, mentre le aree contermini diventano meta ambita per le popolazioni rurali che emigrano in città.

Le città dell’occidente americano, dalle estreme propaggini delle montagne Rocciose in Canada, alle Ande, sono un collage urbano di segni, una griglia continua di immagini che galleggia in un paesaggio non tanto usato per i suoi potenziali agricoli o industriali quanto per essere soggiogato alla logica dell’urbanizzazione. Questa zona è il regno dello *sprawl*, dell’espansione incontrollata. Ma queste caratteristiche possiamo trovarle anche al di fuori dell’America occidentale. Possiamo vedere ormai quasi dappertutto il collage di immagini, il tappeto tecnologico che si prolunga nel paesaggio. Possiamo vedere dappertutto strutture costruite e buttate giù in pochissimo tempo, seguendo la logica del profitto.

Viviamo in città in cui centro e periferia non hanno più senso. La rivoluzione elettronica ha reso definitivamente obsoleti i due concetti.

“In nord America, la terra non è mai stata soggetta a insediamenti fissi o permanenti per uno o due secoli e spesso città ampie come Las Vegas o i centri di

35. Raymond W. Gastil, *Competition Rules*, Architecture September 2002, p. 39

36. La Carta del Machu Picchu

37. Stan Allen e James Corner in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, cit., p. 17

vacanza in Messico sono cresciute in un limite di tempo molto più ristretto... In Sud America, l'incredibile crescita della popolazione delle città ha coinciso con l'emergere della cultura del consumatore globale che sta rapidamente cancellando tutte le tracce di una cultura indigena in chiara relazione di tempo e spazio con posti particolari."³⁸ Non che questi luoghi siano privi di forma ma si presentano con altri aspetti: invece di un'architettura di muri, un'architettura di immagini e strutture. La leggerezza costruttiva molto spesso è di supporto alla pubblicità.

Da nessuna parte meglio di Città del Messico si possono vedere griglie in cemento o acciaio in molti edifici che non si nascondono dietro facciate in stucco o pietra ma esprimono sè stesse come impalcatura che supporta pelli di vario genere. Un'apparenza di modernità.

*"Un collage è una collezione di pezzi... Un collage è anche un condensato di differenti parti, ognuna delle quali è presentata solo come un frammento di una più larga composizione... Un collage è una forma di astrazione..."*³⁹

Il carattere effimero di questi edifici è altresì evidente ed è un'antidoto al monumentalismo tipico delle città americane della East Coast. Nessun ordine esterno può essere imposto alle città del west. Non ha nessun senso tentare di trovare un senso o un sistema classico di proporzioni in questo ambiente. Neppure le chiare, limpide linee dell'architettura moderna (razionalista) riescono a dare forma a questa complessità figurativa. Non è facile trovare una "buona" architettura o urbanistica in queste città.⁴⁰

Dall'altra parte del Pacifico, il sud-est asiatico continua ad attrarre business e nascono nuovi centri urbani ad un ritmo talmente frenetico da essere praticamente incontrollabili con i tradizionali sistemi della pianificazione urbana.

L'Europa, gli Stati Uniti ed il Giappone hanno già sperimentato queste trasformazioni ambientali negli anni 80, ma ciò che è diverso è la scala più vasta del boom asiatico di oggi. La richiesta di nuove strutture urbane nasconde anche operazioni di carattere speculativo, nella speranza che, a seguito delle costruzioni correnti, emerga una domanda nel prossimo futuro.

Molti architetti si sono sentiti attratti non da tutto ciò ma dalla possibilità di lavorare in così grandi spazi e trovare capitali per realizzare grattacieli. Sono aree in cui le maglie dei regolamenti si sono allentate e quindi è possibile veder realizzati i propri sogni, per non dire incubi. *"L'Asia sta attirando non solo architetti che cercano buoni affari ma anche teorici della città che vogliono sperimentare di prima mano la traiettoria di queste esplosive trasformazioni."*⁴¹ Il sud-est asiatico diventa, per questa via, terra di conquista per architetti-speculatori malati di megalomania.

38. Aaron Betsky, *Collage Cities: Homes Beyond the Range, in Pacific Edge, Contemporary Architecture on the Pacific Rim*, Rizzoli, New York 1998, p. 50

39. *ibid.*, p. 51

40. Aaron Betsky, *Collage Cities: Homes Beyond the Range, in Pacific Edge, Contemporary Architecture on the Pacific Rim*, cit., p. 52

41. Akira Suzuki, *Software rituals of the contemporary asian city or how to read asian cities*, in *Pacific Edge, Contemporary Architecture on the Pacific Rim*, Rizzoli, New York 1998. (p. 105)

In Europa abbiamo da un lato il prevalere di visioni fossilizzate sul passato dall'altro una intelligente politica di rinnovamento dei centri urbani. Roma, ad esempio, è ostaggio di una concezione archeologica della dinamica urbana in cui tutto è frammentario, sparpagliato senza una visione unitaria dell'intero contesto. In altre città come Parigi, Berlino, Londra, Barcellona vasti programmi di rinnovamento, non sempre felici, le tengono ancorate ai rapidi cambiamenti introdotti dall'era informatica. I problemi maggiori sono però a livello periferico dove, passata la lucida follia degli immondi, squallidi quartieri intensivi e semi-intensivi per la classe media e lavoratrice, è in atto un ripensamento-riciclaggio che produce non pochi strappi e tensioni, dovute in gran parte al sorgere di enclavi di immigrati che non riescono ad integrarsi in contesti poco ben disposti verso il cosmopolitismo.

L'esperienza olandese si dimostra ancora una volta valida ed efficace nella riconversione di un blocco di appartamenti (500) il Kleiburg nel distretto di Bijlmermeer ad Amsterdam. È stata indetta una competizione, vinta da Greg Lynn, il cui imperativo categorico era di evitare la demolizione del complesso, costruito negli anni 70, in un'orrido intensivo. E la proposta di riciclaggio presentata da Lynn è stata premiata perché è prevista la suddivisione del lungo blocco (400 m) in sub-blocchi organizzati intorno a 50 abitazioni che godranno di servizi comuni ed accessi separati. Per incrementare del 30% gli spazi delle residenze sono stati eliminati i corridoi interni e rifatti all'esterno nella facciata dove è stato localizzato l'intero sistema del traffico pedonale: scale, ascensori, gallerie e scale mobili. Questo sistema è supportato da "onde" in strisce metalliche che dinamizzano la piatta facciata del serpentone.⁴² Un'ottimo atto di riciclaggio dell'edilizia di scarsa qualità, tipica dell'ondata speculativa della seconda metà del secolo scorso, che dovrebbe essere preso ad esempio in ogni serio programma di rinnovamento urbano.



**Fig. 3: Greg Lynn -
Kleiburg Apartments vista, Amsterdam**
(Cortesia di Greg Lynn FORM)

42. Vedasi www.AntiTHesi.info/testi/testo_2_pdf.asp?ID=330



**Fig. 4: Greg Lynn -
Kleiburg Apartments dettagli, Amsterdam**
(Cortesia di Greg Lynn FORM)

Nei paesi del terzo mondo le popolazioni rurali si riversano in modo caotico nelle già caotiche città trasformando le periferie in sterminate favelas e barriadas prive delle più elementari infrastrutture e dei servizi primari. *“Questi fenomeni non possono essere risolti e neppure controllati con gli usuali strumenti e con le normali tecniche della pianificazione urbana. Dette tecniche tentano di incorporare le aree marginali nell’organismo della città e, in molti casi, le misure adottate per regolamentare la marginalità (introduzione di servizi pubblici, strade, case popolari ecc.) paradossalmente contribuiscono ad aggravare il problema, incentivando i movimenti immigratori. Le variazioni quantitative producono così fondamentali alterazioni qualitative.”*⁴³

In questo contesto, che si tiene insieme solo grazie al primo principio della termodinamica – la conservazione dell’energia – gli architetti più accorti si ribellano ai piani astratti e alle normative generali che reprimono la libertà creativa, frenano lo sviluppo tecnologico e incrementano il caos e la confusione. È il colpo finale alla bancarotta della pianificazione burocratica, centralista, statalista che ha segnato gli ultimi decenni del XX secolo. *“Il piano si illude di governare l’ambiente, ma in effetti è travolto perché svincolato da previsioni architettoniche di qualità. Nasce così spontanea la tendenza, incarnata dall’espressionismo, di liquidare il piano urbanistico restituendo piena libertà all’edilizia.”*⁴⁴ Un atteggiamento radicale riassumibile, secondo Aaron Betsky, in due colorite espressioni *“fotti il programma”* e *“mai credere a quello che ti dice l’imprenditore edile”*.⁴⁵ E si vedono subito i risultati. Una nuova generazione di architetti svincolata da ogni timore riverenziale per i maestri del movimento moderno impone una svolta che si sviluppa tumultuosa negli ultimi anni del secolo scorso.

43. La Carta del Machu Picchu

44. Bruno Zevi, *Paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica*, L’architettura, cronache e storia n. 503/6, 1997, p. 394

45. Aaron Betsky intervistato da John Jourden in *Double Dutch: Aaron Betsky*, www.architect.com/features/article.php?id=8842_0_23_0_M

so. Sono ormai le singole opere architettoniche a esercitare un ruolo di guida e di indirizzo nello sviluppo urbano mentre "... *la pianificazione è diventata un'attività per hobbisti, una divisa per politici e l'ultima risorsa per immobili idealisti... l'urbanistica è diventata un rifugio di resistenza e protezionismo, un problema di creare zone anziché possibilità.*"⁴⁶

*"Invece della tradizionale pratica pianificatoria dall'alto verso il basso, suggerisco che gli architetti potrebbero cercare opportunità specifiche e localizzate per intervenire nella maglia cittadina e nelle infrastrutture."*⁴⁷

Le caselle dei piani regolatori generali da riempire con i blocchi dell'edilizia anomina appaiono sempre più come i reperti archeologici di una concezione dello spazio urbano quale somma di oggetti statici e non come dinamiche relazioni tra oggetti e fruitori. Le nuove qualità urbane sono, come dice Ben van Berkel illustrando il suo Deep Planning, la mutevolezza e l'instabilità che spingono a nuovi approcci pianificatori basati sulle nuove tecnologie digitali. *"L'uso combinato di progettazione automatizzata e tecniche di animazione, rende possibile un metodo di lavoro che integra problemi legati al movimento dell'utente, alla pianificazione urbanistica, alla costruzione e, potenzialmente, lo sviluppo di un programma sull'web."*⁴⁸ Già oggi sono disponibili programmi e tecnologie che consentono l'intervento manipolativo interattivo contemporaneo di più persone su modelli tridimensionali di brani di città. La valutazione dei risultati e le ripercussioni sull'insieme sono immediate.

La città però non è il solo aspetto della gestione territoriale e il cambio di scala ci introduce in quel vasto ambito che è il paesaggio, l'alternarsi cioè di natura e artificio, costruito e non-costruito.

*"Pensate alle grandi città che vi sono note, poi cercate di immaginarvi quel che già fin d'ora provocano in esse la moderna motorizzazione e le nuove comodità che annullano le distanze".*⁴⁹ Wright fu il primo a comprendere che l'avvento dell'automobile e l'evoluzione della tecnica moderna avrebbero posto fine alla contrapposizione tra città e campagna *"... saranno l'automobile, l'aereo, la parkway, la televisione, le tecniche più avanzate di trasporto e di comunicazione a dare un senso a questo tipo di insediamento dispersivo"*.⁵⁰ Il senso non gli è stato dato da una pianificazione intelligente, come egli auspicava, o da una visione del paesaggio in cui *"... la civiltà rispecchia se stessa, riconosce se stessa, immedesimandosi nelle sue forme..."*⁵¹, ma dal prevalere di una concezione mercantile, consumistica che ha trasformato gli insediamenti in agglomerati informi ed alienanti e la campagna in territorio di conquista per la speculazione edilizia.

A questa vandalica visione si oppone quella del paesaggio inteso come "prodotto della cultura" *"Il paesaggio, insomma, è l'aspetto estetico di quella stessa natura che è oggetto di conoscenza scientifica e campo d'azione per la socie-*

46. Winy Maas in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, cit., p. 14

47. Gregg Pasquarelli, *Architecture beyond form*, in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, cit., p. 18

48. Dalla relazione di UN Studio Van Berkel & Bos.

49. F.L. Wright, *The Living City*, in F. Choay, *La città. Utopie e realtà*, Torino 1973, p. 305.

50. Ibid., p. 45.

51. Rosario Assunto, "Il paesaggio e l'estetica", Napoli 1973, vol. I p. 365.

tà..."⁵² E su questo convergono, sin dagli anni '60, le esperienze delle arti visive "Lo sviluppo in senso prevalentemente plastico della ricerca spazio-visiva dà luogo alla riduzione della 'scultura' all'apparente elementarità delle cosiddette strutture primarie... È facile intendere come dal concetto della forma ambiente si passi a interventi in grande scala miranti a ri-strutturare e ri-qualificare il paesaggio (urbano e non)... ciò che si propone... è una confluenza terminale delle esperienze ormai esaurite della pittura, della scultura, dell'architettura, e convogliate in un'unica, grandiosa ipotesi 'urbanistica'." ⁵³

Questa consapevolezza verso la paesaggistica così acutamente intuita da Giulio Carlo Argan viene consacrata dal convegno di Modena del 1997, organizzato da Bruno Zevi, dal significativo titolo "Paesaggistica e grado zero del linguaggio architettonico". Stan Allen e James Corner ne danno una versione ancora più spinta "La radicale rivendicazione degli anni '80 era di estendere l'architettura e l'urbanistica nel paesaggio, in altre parole, promuovere la cultura sulla natura rendendo artificiale il paesaggio. Più recentemente, una nuova informazione fondata sul modello di natura è emersa e con essa una nozione di paesaggio come natura sintetica... Come la città, questi paesaggi sintetici sono attivi invece che passivi; il design come un organismo trasformativo e attivante... Invece della natura come una scenica, benigna forza, il paesaggio sintetico come una macchina batterica." ⁵⁴

Che il richiamo alla paesaggistica sia forte lo dimostrano le proposte per lo World Trade Center che includono l'elemento naturalistico vuoi a livello terra vuoi nei livelli alti degli edifici. L'idea originaria di Libeskind per i giardini sospesi è un ricordo dei mitici giardini pensili di Babilonia. Il giardino quale paesaggio ideale, quale microcosmo del paesaggio inteso come macrocosmo, quale bellezza che trascende l'utilità, e che affonda le sue lontane origini nel biblico paradiso terrestre: l'Eden. United Architects propone ampie aree verdi nella grande area unificata al sessantesimo piano. Foster prevede parchi verdi nelle aree in cui le due torri si uniscono. Nel progetto di SOM il tetto delle torri costituisce un'unica area verde chiamata "Trans-horizon". Meier & C. propongono anche loro giardini nei tetti della scacchiera verticale.

Il paesaggio non solo entra in città ma la città fornisce al paesaggio un modello di riferimento che non sia quello delle anime agresti che sono attaccate ad un'idea romantica e idealizzata della natura. Clark Stevens titolare di RoTo Architects di Los Angeles lavora a quello che lui chiama "Conservation Development" che si oppone alla pura e semplice conservazione romanticamente appagante ma finanziariamente insostenibile "... ogni qualvolta viene proposto lo sviluppo di un'area agricola o naturale, ci sono obiezioni. Ma crescita dinamica e pressioni immobiliari possono essere controllate. E facendo ricerche, conoscendo le intenzioni dei pianificatori delle infrastrutture locali e studiando i piani immobiliari di grossi proprietari terrieri, possiamo certamente prevedere quale area potenzialmente sviluppare e il tempo previsto. E una volta immaginati gli inevitabili risultati - e illustrati alla gente - lo sviluppo che finanzia la

52. Ibid., pag. 5.

53. Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze 1970, p. 668-72

54. Stan Allen e James Corner, *Urban Natures*, in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, Ibid., p. 15

conservazione culturale ed ecologica inizia ad avere senso."⁵⁵

"Recenti tentativi di ben conosciute organizzazioni di usare lo sviluppo come strumento per la conservazione hanno incontrato immeritata copertura negativa da parte della stampa. Ma stanno imparando che ignorando le economie rurali quando acquistano con l'intenzione di conservare la diversità, stanno creando quello che The Nature Conservancy ha chiamato 'isole di estinzione': compri un habitat in condizioni critiche solo per vedere lo status-quo della pratica dell'uso del suolo rurale distruggere la sua connessione e compromettere la sua capacità di ripresa."⁵⁶

Alle tradizionali attività di allevamento e coltivazione si affianca il turismo rurale che costituisce un ottimo incentivo per la conservazione delle suddette attività con un conseguente impatto sul paesaggio di enorme importanza.

A queste esperienze si contrappongono atteggiamenti nostalgici e legati a stereotipi tradizionalisti. Sappiamo che dietro questi atteggiamenti, in gran parte di derivazione marxista, c'è in generale un sottile, moralistico rifiuto globale della civiltà moderna, ed in particolare un rifiuto ideologico della civiltà capitalistica occidentale. Usando a pretesto la globalizzazione attaccano la moderna cultura urbanistica, accusandola di una sorta di genocidio culturale. Il silenzio, o meglio, il compiacimento con cui vengono accolti questi continui, ossessivi richiami ideologici alle tradizioni e il dilagare del sentimentalismo naturalista fanno riflettere sulla pericolosità di un fenomeno quale quello che si autodefinisce New Urbanism, che non è nient'altro che la versione urbana di questi richiami tradizionalisti. Riproducono villaggi del XIX secolo con tanto di portici, staccionate, piazze e... garages (nascosti però sul retro). Non sono nient'altro che storpiature dei già storpi suburbani. Vorrebbero ricostruire la vita del bel tempo che fu ma gli abitanti, la mattina prendono l'auto e vanno a lavorare a downtown esattamente come un qualsiasi altro cittadino di suburbia. Predicano sull'alta densità per non depauperare territorio ma i loro villaggetti sono talmente radi che i negozi non sono in grado di sopravvivere.

C'è in queste posizioni una voglia di ritorno ad un mitico passato che non è mai esistito, ad una bucolica vita agreste che ricorda, in tono minore, il furore anti-moderno con cui il fascismo, il nazismo ed il comunismo, pianificavano il ritorno alla società rurale, al mondo preindustriale, in nome della sana tradizione e di un antiurbanesimo da operetta, che sarebbe dovuto sfociare nell'esodo, volontario o forzato, verso le campagne.

La globalizzazione, al di là dei vuoti slogans porta, paradossalmente, allo scoperto ambiti regionali sconosciuti rilanciandoli e dandogli ossigeno, favorendo così l'espansione dell'educazione architettonica *"Il Guggenheim Museum a Bilbao... ha non solo messo la città nella mappa turistica internazionale ma ha effettivamente rigenerato l'economia e rivitalizzato la cultura storica della città.*"⁵⁷ E questo è accaduto in una regione, i Paesi Baschi, a fortissima tendenza indipendentista.

55. Clark Stevens intervistato da Chris C. Sullivan, *Conservation Development is not an Oxymoron*, Architecture August 2004, p. 39/40

56. Ibid., p. 40

57. Joan Ockman, *Criticism in the Age of Globalization*, in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, cit., p. 79

Un'altro esempio può essere considerato il Graz Kunsthaus a Graz in Austria, opera di Peter Cook (ex-Archigram) e Colin Fournier un edificio che è consapevolmente e *"completamente alieno al suo contesto."*⁵⁸ Interessante sperimentazione di un'opera aperta catapultata nella città austriaca con una pelle che cambia apparenza grazie a un layer elettronico e il cui interno può essere modificato a piacimento dagli allestitori delle mostre, non essendo un museo permanente, *"... in architettura, così come nell'evoluzione culturale in generale, l'iniezione di elementi estranei, sia sollecitati dall'interno da progettisti indigeni o da estranei è vitale per la sopravvivenza delle città."*⁵⁹ (vedi anche <http://www.rafocus.org.uk/architecture/index.php?pid=42&view=image>)

La globalizzazione, se non la si legge con la lente deformante delle ideologie terzomondiste, segna il trionfo, con un secolo di ritardo su Einstein, del relativismo culturale. Non esiste più un punto di vista privilegiato ma ne esistono molteplici e tutti ugualmente validi. *"Credo che la nostra professione sia più globale, non perché ci stiamo sciogliendo in un'amorfa cultura mondiale ma perché gli architetti della mia generazione sono capaci di capire l'unicità di molteplici posti. perché abbiamo l'opportunità di discutere e praticare l'architettura in questi siti particolari, stiamo diventando più locali, individuali, differenziati e, paradossalmente, più globali."*⁶⁰

Certo nel vasto regno della globalizzazione la concentrazione di potere in corporations multi-nazionali è qualcosa di cui bisogna essere coscienti ma non bisogna farsi trascinarsi sulla sponda opposta di un acritico localismo dove prevalgono forme di governo dispotiche, oligarchiche e/o ipotecate dal fondamentalismo religioso.

*"Nessuno dei due gruppi, direi, tiene a sponsorizzare buona architettura e buona urbanistica: l'assolutismo vuole liofilizzare il design con zero tolleranza per le novità e il cambiamento."*⁶¹

Non esistono più pure e semplici strutture che determinano sovrastrutture in un flusso dall'alto verso il basso ma esiste una complessa rete di networks influenzati tanto da fattori locali quanto da fattori globali che agiscono orizzontalmente *"Ognuno di quelli che hanno la CNN o Al Jazeera in onda ora nella propria camera da letto può attestare il fatto che tutto il locale è completamente permeato dal globale e tutto il globale diventa alla fine dilatato dal locale."*⁶²

Il passaggio dalla società industriale a quella informatica impone quindi un diverso approccio metodologico e il concorso per la ricostruzione del World Trade Center è un esempio particolarmente calzante.

Saskia Sassen, docente di sociologia all'università di Chicago, mette in evidenza quanto siano strumentali, improvvisate le conclusioni a cui molti sono giunti

58. Colin Fournier, *"A Friendly Alien": The Graz Kunsthaus*, in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, cit., p. 84

59. Ibid., p. 84/5

60. Enrique Norton, *Questioning Global Architecture*, in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, cit., p. 87

61. Douglas Kelbaugh, *Seven Fallacies in Architectural Culture*, in www.caup.umich.edu/publications/sevenfallacies/index.html, 2004, p. 10

62. Joan Ockman, *Criticism in the Age of Globalization*, in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, cit., p. 79

dopo l'attacco terroristico, conclusioni che prefiguravano la fine della concentrazione del business e del market. Per costoro le telecomunicazioni globali avrebbero reso inutile alle comunità finanziarie assemblarsi fisicamente in un luogo. In una economia globale i settori più avanzati *"hanno bisogno di concentrazione delle risorse: talento, gestione, infrastrutture tecnologiche e edifici. Essi hanno bisogno di un'ambiente denso dove l'informazione non circola semplicemente ma viene prodotta."*⁶³ Questa concentrazione la offrono oggi circa 40 città in tutto il mondo tra cui New York, Londra, Francoforte, Tokio e Parigi.

Lower Manhattan ha dovuto reinventarsi continuamente. Negli anni '70 l'esodo delle grosse banche e delle compagnie di assicurazione aveva fatto dire a molti che Wall Street era ormai finita. Ma quell'esodo provocò l'arrivo di compagnie finanziarie più piccole e dinamiche. *"In modo simile, oggi, la partenza può rendere possibile a nuovi settori e a nuovi mix di talenti di emergere a Lower Manhattan. Abbiamo già visto questo con le società new-media, le quali beneficiano della prossimità a farie risorse e forme di competenza, inclusi esperti finanziari e legali di contabilità."*⁶⁴

L'addensamento ha quindi un senso economico, ma architettonicamente? Cioè la città ha ancora ragione di esistere? Sassen individua alcuni pregiudizi che il pubblico si trascina dietro ai modi di costruzione:

- Il modello orizzontale che viene erroneamente percepito come incompatibile con la densità e con la verticalità. Los Angeles è l'esempio che smentisce questa visione. Ma basta pensare anche alle città medievali. Si fa un'equazione semplicistica tra "thin", rado e "flat" disteso.
- Di conseguenza l'orizzontalità è qualcosa che accade solo al livello terra.
- La terza nozione identifica la verticalità solo verso l'alto, verso il cielo e non in profondità. I sotterranei di New York non godono di buon nome. *"Ma città così diverse come Mosca, Montreal e Tokio hanno realizzato spazi spazi interrati usabili e buona qualità per il trasporto, shopping ed eventi culturali, occupandosi di esigenze basilari quali la sicurezza, l'evacuazione e la ventilazione."*⁶⁵
- Edifici ad alta densità come i grattacieli sono spesso associati a spazi pubblici morti al livello terra.

L'edilizia di infima qualità contribuisce ad alimentare i pregiudizi. *"L'orizzontalità architettonica ha acquistato una nuova importanza quanto i networks economici, culturali e politici che si sono resi conto quanto fosse cruciale operare orizzontalmente invece che gerarchicamente."*⁶⁶

La proposta di UA è in questo senso la più adeguata e la più lungimirante laddove inserisce l'orizzontalità al sessantesimo piano. *"Possiamo avere una vibrante, densa vita al livello terra quando ci sono massicci alti edifici tra di noi,*

63. Saskia Sassen, *How Downtown Can Stand Tall and Step Lively Again*, The New York Times January 26, 2003

64. Ibid.

65. Ibid.

66. Ibid. perchè

ma gli edifici devono essere alti in modo nuovo."⁶⁷

Sassen mette in evidenza come Lower Manhattan sia un mix di varie funzioni, opposta alla monotona omogeneità delle shopping malls o dei parcheggi per uffici. Aree per lo shopping a basso costo confinanti con il potentissimo distretto finanziario, comunità di immigranti sul lato nord e artisti e attività negli obsoleti grattacieli abbandonati dalle grosse compagnie.

Lo stesso *"World Trade Center era un microcosmo di questo mix. Ospitava il terzo più largo shopping complex del paese, con molti businesses gestiti da immigranti, molti uffici governativi di medio livello e alcune società finanziarie di primo piano. Il sito cattura qualcosa della storia profonda di Lower Manhattan: un ibrido squarcio di umanità e urbanità."*⁶⁸

Loda non solo gli approcci di UA e Libeskind, i primi per la loro città verticale perché *"usano la verticalità... ma reinventandola"*⁶⁹, il secondo per la soluzione del memorial, ma di tutti i concorrenti per la complessità ed il mix di spazi. *"É impossibile che nessuno di questi progetti non venga costruito."*⁷⁰ Non bisogna guardare al passato ma al futuro senza farsi distrarre da diversivi come l'edificio più alto del mondo.

*"Questi progetti ci mostrano Lower Manhattan come parte di una più ampia città: un hub per i trasporti, un centro finanziario, un sito per uffici governativi. Ma è anche un'area della città: questo significa che spazi pubblici, residenze e attività miste al livello strada hanno bisogno di essere incluse nella forma finale della ricostruzione."*⁷¹

Ma forse ha ragione Sanford Kwinter quando dice che *"Sebbene la città sia sparita è comunque qui che dobbiamo stare - uno scomodo paradosso. Non sappiamo più a lungo dove guardare per trovare i gloriosi aggregati e le prestazioni di quelle che una volta chiamavamo 'città'. In una moderna economia, la città non è solo dove siamo, ma chi siamo, e la ristrettezza di vedute che è stata così piacevole e fruttuosa in questi ultimi decenni è probabilmente già finita."*⁷²

Per l'urbatettura sfide di non poco conto.

67. Ibid.

68. Ibid.

69. Ibid.

70. Ibid.

71. Ibid.

72. Sanford Kwinter, *Four Arguments for the Elimination of Architecture (Long Live Architecture)*, in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, cit., p. 95