

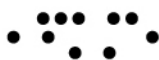
L'attualità dell'utopia

Valerio Paolo Mosco e Claudio Triassi

# VIC E VERSA



Numero 6 / Luglio 2017



Viceversa è una rivista di architettura pubblicata in edizione digitale dal 2015 al 2016.

Lo spirito di Viceversa è quello di contribuire al diffondersi del pensiero teorico in architettura preservando l'arbitrarietà dello stesso.

Così ogni numero è curato da un relatore interno o esterno alla rivista. A partire da questo numero Viceversa esce in versione cartacea.

Questo corposo numero, di fatto un libro, è un'indagine sull'utopia, sull'impossibilità per gli architetti e non solo, di evitare di fare i conti con un sentimento figurativo senza il quale evaporerebbe gran parte della migliore architettura dell'ultimo secolo.

I prossimi numeri saranno sempre tematici e si concentreranno su alcune questioni a nostro avviso centrali del linguaggio contemporaneo; alcuni di questi numeri saranno dedicati alle città italiane, al loro cambiare ed alla loro resistenza al cambiamento.

L'attualità dell'utopia

Valerio Paolo Mosco e Claudio Triassi

# VIC**E**VER**E**SA

Numero 6 / Luglio 2017

 Lettera**Ventidue**

# INDICE

---

# L'ATTUALITÀ DELL'UTOPIA

## **6 EDITORIALE**

Valerio Paolo Mosco

## **9 UTOPIE NON ANCORA PASSATE**

- 11 Yona Friedman
- 14 Pietro Valle
- 25 Martino Doimo
- 27 Luca Lanini e Manuela Raitano
- 29 Marco Ferrari
- 31 Michele Cannatà
- 33 Arturo Demordi
- 35 Erik Carver e Janette Kim
- 37 Esther Giani

## **39 AGGANCIARSI ALLE UTOPIE ALTRUI**

- 40 Beniamino Servino
- 47 Fabrizio Toppetti
- 49 Lorenzo Degli Esposti
- 51 Claudio Triassi
- 53 Alessandra Capuano
- 55 Susanna Piscicella
- 57 Alvaro Puntoni
- 59 malapartecafé

## **61 ANATOMIA DELL'UTOPIA**

- 62 2A+P/A e Davide Sacconi
- 71 Franco Purini
- 75 Renato Rizzi
- 77 Marco Biraghi
- 79 Giacomo Pala
- 81 Fernanda De Maio
- 83 Giovanni Galli
- 85 Federica Morgia
- 87 Carmelo Baglivo

- 89 Giovanni La Varra
- 91 Anna Barbara
- 93 Attilio Terragni
- 95 Orsina Simona Pierini
- 97 Luigi Prestinzenza Puglisi
- 99 Federico Bilò

### **101 CONCRETEZZA DELL'UTOPIA**

- 103 Gianluca Peluffo
- 109 José Manuel Pozo Municio
- 113 Giovanni Corbellini
- 115 Alberto Ferlenga
- 117 Benno Albrecht
- 119 Pierre-Alain Croset
- 121 Pierluigi Nicolin
- 123 Francisco Spadoni
- 125 Carmen Andriani
- 127 Mosè Ricci
- 129 Laura Andreini

### **131 MONUMENTALITÀ UTOPICHE**

- 133 Vincenzo Latina
- 139 Franz Prati
- 141 Aldo Aymonino
- 143 Alberto Alessi
- 145 Lina Malfona
- 147 Fabrizio Foti
- 149 Agostino De Rosa
- 151 Alberto Iacovoni

### **153 CRITICA ALL'UTOPIA**

- 155 Giacomo Pala
- 165 Lina Malfona
- 173 Franco La Cecla
- 175 Cherubino Gambardella
- 177 Chiara Buccolini e Anna Sanga
- 179 Luca Skansi
- 181 Paola Gregory
- 183 Audric Tassilo
- 185 Alberto Cuomo
- 187 Andrea Gritti

**189 UTOPIA DELL'IMPEGNO**

- 190 Vincenzo Latina  
199 Davide Servente  
201 Fabrizia Ippolito  
203 Davide Tommaso Ferrando  
205 Labics  
207 Stalker  
209 Emanuel Giannotti  
211 TAMassociati  
213 Sara Marini

**215 LINGUAGGI DELL'UTOPIA**

- 217 Valerio Paolo Mosco  
227 Renato Capozzi  
229 Paolo Canevari  
231 Giancarlo Carnevale  
233 Emanuele Piccardo  
235 Fabrizio Gay  
237 Maurizio Unali  
239 Alessandra Vaccari  
241 Angela Mengoni

**243 ANTOLOGIA COLLETTIVA**

**277 ...DUE CITAZIONI**



Edith Farnsworth  
riposa nella  
Farnsworth house;  
Photo German's  
Child, courtesy  
and copyright of  
newberry library,  
Chicago



## EDITORIALE

---

Valerio Paolo Mosco

L'occasione è stata l'anniversario della pubblicazione del libro di Tommaso Moro sull'utopia: da quel momento tutti a parlare e disquisire di utopie come se vivessimo in un'epoca utopica, in cui si progetta il futuro, in cui lo sguardo è rivolto verso un altrove auspicabile. Invece nulla di tutto ciò. Viviamo infatti in una delle epoche meno utopiche che si possano ricordare tanto che il termine stesso utopia è persino scomparso dal linguaggio comune, evaporato in un eterno presente assillante che ha attratto a sé il passato come se fosse un deposito da cui attingere alla svelta ciò che fa più comodo.

Eppure, se c'è una cosa che abbiamo compreso negli ultimi anni di devastante *ipermodernismo*, tutto presente urlato, dove i cortigiani si sono affannati ad essere più realisti del re, più presenti del presente, più arroganti dell'arroganza, è che senza un'idea di futuro, senza almeno un briciolo di utopia, senza svegliarsi almeno una volta ingenui e trasognanti come il principe Minsk, la necessità stessa di architettura si rattappisce a tal punto da scomparire. Edoardo Persico, citando San Paolo, scriveva che l'architettura è "sostanza di cose sperate": aveva ragione. Più crudelmente si potrebbe dire che è un balsamo per le nostre frustrazioni, d'altronde sogniamo case e città non per noi, ma per coloro i quali ci sarebbe piaciuto diventare, sogniamo case per una *vita nova* che probabilmente mai si realizzerà. Ed è giusto che sia così, che sia umano, troppo umano. Questo numero di "Viceversa" intende essere un'indagine sull'attualità dell'utopia, su come la stessa si muova oggi in bilico tra la nostalgia di un passato in cui la stessa era plausibile e la possibilità di un futuro dove si addensano le nubi del nulla di buono. Un'indagine collettiva per comprendere dove l'utopia oggi si ponga, se ancora una volta tra le sostanze di cose sperate o nel regno della pura immaginazione divagante. Rimane sullo sfondo della nostra indagine il mistero delle immagini, che più sono forti e affascinanti, più sono utopiche, più leniscono lo spirito e più allo stesso tempo aggravano la nostra melanconia e con essa le nostre frustrazioni. D'altronde, come scriveva Jules Renard "se si costruisse la casa della felicità la stanza più grande sarebbe la sala d'attesa".



# **UTOPIE NON ANCORA PASSATE**

---

Yona Friedman  
Pietro Valle  
Martino Doimo  
Luca Lanini e Manuela Raitano  
Marco Ferrari  
Michele Cannatà  
Arturo Demordi  
Erik Carver e Janette Kim  
Esther Giani



↑  
Yona Friedman,  
Continent city,  
Europa

## UTOPIE REALIZZABILI DOPO 50

---

Yona Friedman

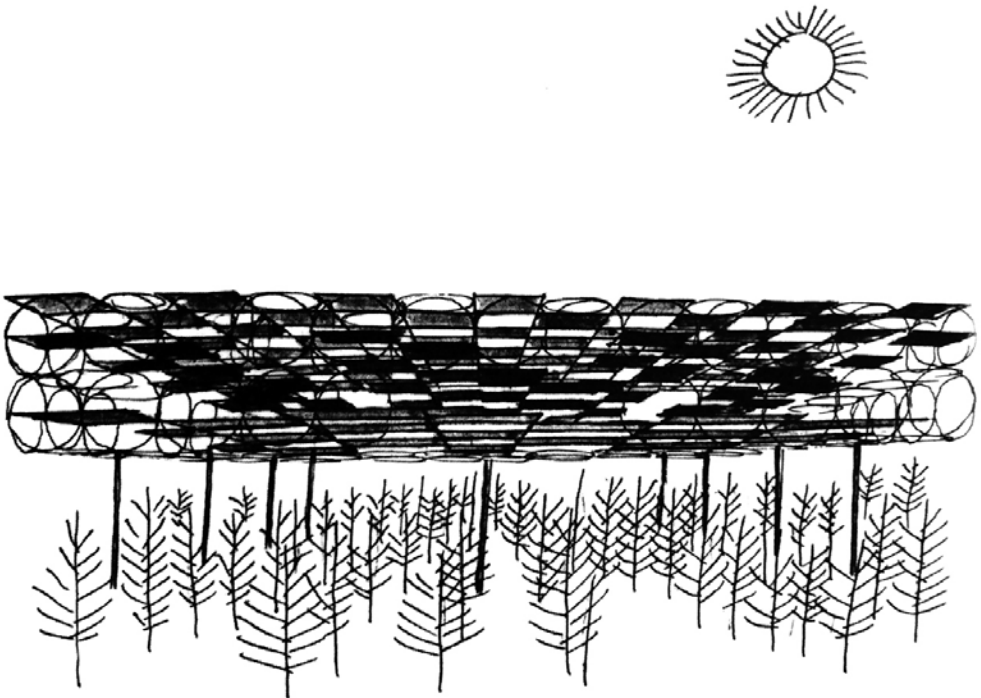
**C**inquant'anni fa ho scritto un libro intitolato *Utopie Realizzabili*, tradotto in italiano, tedesco e spagnolo. Da allora molte di quelle utopie che prospettavo si sono realizzate. La principale domanda che sorge oggi è se la loro realizzazione sia stata una cosa positiva o no. E se sì, quali sono state le conseguenze? Sono un architetto ma quando parlo di utopia non penso all'architettura. L'architettura in sé è infatti solo una conseguenza del cambiamento dei modelli sociali e culturali.

La prima utopia realizzata è quella della comunicazione. Attraverso il *Web* ognuno è potenzialmente connesso a qualcun altro. Sempre attraverso il *Web* puoi diffondere i tuoi pensieri a centinaia di milioni di persone, quantomeno da un punto di vista tecnico. Ma in realtà non stai comunicando! Non sai chi ti sta ascoltando e quale sia la sua reazione. La seconda grande utopia realizzata riguarda la facilità con cui si può arrivare ovunque. Le distanze sono state drasticamente ridotte con i mezzi veloci, i confini stanno per scomparire, almeno in linea di principio. Nonostante ciò nella maggior parte dei luoghi i residenti tendono a non accogliere gli estranei, a meno che non portino dei soldi. In generale la possibilità di muoversi ha, contrariamente alle aspettative, prodotto ancor più barriere di prima. La terza grande utopia realizzata riguarda il benessere generale e la prosperità. Un arricchimento questo che attualmente sta generando sempre più conflitti, sempre più dipendenza dai centri di potere e sempre più povertà.

Queste utopie realizzate hanno poco a che fare con l'architettura, ma esse hanno avuto e continuano ad avere importanti effetti su di essa. Innanzitutto, la facilità di comunicare ha modificato il concetto città. Anche le piccole distanze sono sempre di più sostituite dai mezzi tecnologici. Le persone con cui comunichi non sono più quelle del tuo quartiere. Le città non hanno più bisogno di grandi piazze o degli spazi di aggregazione che sono oramai raramente frequentati. Le persone possono incontrarsi

ovunque nel cyberspazio. C'è anche una minore necessità di luoghi di lavoro comune: si può infatti lavorare, almeno per il 75% delle professioni, a casa. Sembrerebbe che la città sia diventata una nuvola elettronica. Allo stesso modo la facilità con cui ci muoviamo ha generato le "città continente". Per un parigino, avere un appuntamento a Londra o a Bruxelles è solo poco più scomodo che averne uno in un lontano sobborgo parigino. Le città sono così diventate delle fermate di una metropolitana in una grande rete di trasporto pubblico. L'intera Olanda o la Svizzera sono oggi una grande città. Anche le barriere linguistiche si sono ridotte a causa di un emergente *newspeak*, quel parlare sintetico attraverso gli acronimi (LOL per esempio). Gli stessi oggetti architettonici sembrerebbero aver introiettati loro stessi il linguaggio *newspeak*, diventando così sempre più carenti da un punto di vista funzionale ed estetico. La loro funzione sembra essere diventata quella di simboli di potere ostentato. Tutto ciò non è una novità. Ma oggi è diventata la condizione predominante. L'architettura non è più importante. Mi chiedo se lo sia mai stata. Gli edifici sono ormai mediocri sculture giganti. Ma l'architettura non può essere ridotta banalmente a una scultura osservata dall'esterno. L'architettura ha un dentro, ha uno spazio interno, è l'arte di scolpire il vuoto, di mostrare lo spazio. L'architettura-scultura non rappresenta il nuovo ma sta diventando predominante. Potrà mai esistere un'architettura che vada oltre questo paradigma predominante?

Yona Friedman,  
Study to  
incorporate  
agricultural uses  
within the urban  
Ville Spatiale:  
agriculture use  
of the land under  
the elevated  
city space,  
1959 (Courtesy  
of Marianne  
Homiridis)



## MOSCA: ROVINE DELL'UTOPIA, CAPSULE SPAZIALI, TESTI NASCOSTI

---

*Pietro Valle*

“Le strade di Mosca hanno un che di singolare: il villaggio russo gioca in esse a nascondino. Quando si oltrepassa una delle porte della città (sono per lo più munite di una cancellata di ferro battuto, ma non ne ho mai vista una chiusa), ci si trova come sul limitare di una grossa contrada. Ci si spalanca davanti, larga e spaziosa, la corte di una fattoria, oppure un villaggio; il terreno è ineguale, bambini corrono in slitta, tettoie per la legna e gli attrezzi ingombrano gli angoli, si levano alberi sparsi, scale di legno conferiscono al retro delle case, che dalla parte della strada hanno un aspetto cittadino, l'aria di una casa rurale. In queste corti ci sono spesso delle chiese, non diversamente che in una grossa piazza di paese. Così la strada si dilata a campagna. Né vi è alcuna città occidentale che nelle sue enormi piazze si presenti così paesanamente modesta, e appaia sempre inzuppata per le intemperie, per la neve che si scioglie o per la pioggia [...]”

Walter Benjamin, Mosca, 1927

**D**opo appena due giorni di insensata circolazione nell'infernale traffico di Mosca, proiettati su grandi autostrade urbane affollate di automobili, la frase di Walter Benjamin assume una presenza fisica. Mosca è una città di villaggi, di isole alla deriva, chiuse e introverse, che convivono fianco a fianco. Le strade arrivano sul perimetro di esse e la città si arresta, non ci sono attraversamenti. Dentro vige una logica autoctona, spesso casuale, marcata da sentieri accessibili ai soli iniziati, i residenti, gli unici che li comprendono. Questo non si applica solo a rimasugli di ruralità, ma a tutti gli insediamenti, anche i più urbani. Dietro a facciate monumentali, i complessi edilizi sembrano disperdersi nel vuoto. Isolati-giardini grandi come città si susseguono senza ordine. Le strade allineano collezioni di oggetti tenuti insieme da un perimetro, non da un tessuto edilizio. I quartieri seguono la logica del Cremlino, la fortezza murata che racchiude al suo interno una collezione di edifici-oggetti. I palazzi neoclassici sono basse ville sparse nel verde. Lo sviluppo tardo-ottocentesco è opulento ma non fa sistema, ogni edificio tende a riassumere in sé la città piuttosto che accorgersi di essa.



Gli edifici dell'avanguardia costruttivista, i pochi sopravvissuti, perseguono l'autonomia come credo sociale. L'architettura staliniana degli anni Trenta e Cinquanta è quella che tiene insieme la città, cerca di unificarla con sequenze di palazzi monumentali, troppo grandi per essere visti da vicino. Gli anelli di circonvallazione del Piano Regolatore del 1935 sono occasioni per creare nuovi assi e fuochi visivi, orizzonti lontani per proiettare nuove isole a distanza. I grattacieli delle sette sorelle, mescolano le torri fiabesche del Cremlino con gli *high-rise* Decò Americani a produrre castelli immaginari. Anche il complesso dell'università sembra fluttuare a distanza come una fata morgana. Non ha basamento, i suoi fusti scanalati precipitano a terra e tutto l'edificato sembra svuotato dietro alla facciata monumentale. O forse opera segretamente dentro al suo recinto mentre tiene l'esterno a distanza. Nella dilatazione radiale della città, spuntano i grappoli di lame dei grattacieli residenziali prefabbricati degli anni Sessanta e Settanta, organizzati in *Kvartali*, *Microrajoni* e *Rajoni*, quartieri autonomi di dimensione sempre maggiore,



←  
Konstantin  
Melnikov,  
club Rusakov,  
1927-29

→  
M. Ginzburg,  
I. Milinis,  
Dom Kommuna  
Narkomfin,  
1928-30



dotati di servizi, indipendenti a tal punto che gli abitanti potrebbero non uscirne mai e capire che sono parte di una città.

Grazie alla dispersione dei singoli insediamenti, Mosca sembra ancora più vasta. L'immensa scala geografica della città non è riducibile a un'unità di misura, la frammentazione del costruito non confronta la campagna in modo definito. Mosca non ha nulla di europeo, è, semmai, una colonia urbanizzata dove tratti di natura casuale dominano ancora l'insieme. È, tuttavia, l'esatto contrario della città americana dove il reticolo jeffersoniano misurava l'estensione dell'abitato nel paesaggio. Qui la deriva delle isole è inframezzata da uno spazio medioevale, un resto negativo che le distacca l'una dall'altra. Esso è rinvenibile non solo tra i quartieri ma anche all'interno di essi. Il territorio russo, con le sue grandi distanze, è quindi riportato in città, esso allontana i quartieri l'uno dall'altro e opera segretamente all'interno di essi creando il vuoto nel cuore delle comunità.

La storia di Mosca è una storia di isole e di rimozioni, possibili grazie all'autonomia di quartieri incapaci di superare la frammentarietà dell'insieme. Insediamenti temporanei fluttuano attraverso i cambi di gerarchie politiche del Novecento rimanendo chiusi in se stessi. A Mosca o si guarda lontano o si è chiusi all'interno di un *Locus-Solus*. Non ci sono criteri di aggregazione ma poi essi avvengono comunque, nel vuoto dietro a un recinto. La città si coagula improvvisamente in fiere temporanee, *passages* commerciali, "carnevali" (per usare il termine di Michail Bachtin) colmi di una folla straripante. Così, nei sottopassi dei *boulevard*, fiorisce un commercio al minuto fatto di microscopici punti vendita costipati lungo le pareti che espongono una densità incredibile di merci in una superficie di pochi centimetri. Ogni villaggio, ogni isola, dunque si riveste e accoglie forme spontanee

all'interno del suo perimetro. Le architetture stesse diventano micro-città: i *club* con gli auditori e ristoranti al piano, i teatri con i loro giardini interni, gli hotel per turisti dotati di servizi autonomi, tutto è condensato all'interno di un'unica struttura. Viene da chiedersi se il collettivismo delle strutture sovietiche sia un'invenzione moderna o la continuazione di una pratica che ricostruisce il villaggio russo in ogni generazione della città.

Lo scarto tra l'ideale e la realtà è la misura della presenza del Costruttivismo a Mosca. In un brevissimo arco di quattro anni (1927-31) si brucia il più grande esperimento della storia delle avanguardie, il sogno di una nuova società, subito soppresso dalla repressione staliniana e dal suo richiamo all'ordine. Il Costruttivismo è sperimentazione spaziale-formale che confligge con i limiti della costruzione, spesso tradizionale, incapace di supportare le sue proiezioni dinamiche. La geometria dei suoi edifici è assoluta, i materiali edilizi no e allora le forme devono essere costruite come scenografie, mascherate dagli intonaci. Fragili sin dall'inizio, queste strutture appaiono oggi come rovine della tecnologia, della leggerezza, del dinamismo cinetico, della trasparenza. La loro apertura spaziale promuoveva un'idea di interazione degli spazi, di più percorsi tra loro, di molteplici usi degli stessi ambienti, del ruolo dell'edificio come condensatore sociale, capace di includere in sé tutte le forme del quotidiano di massa. Tutti i *club* di quartiere e di fabbrica, una delle nuove tipologie post-rivoluzionarie, proponevano la moltiplicazione dei percorsi e l'uso flessibile degli spazi ma questo non ha trovato gradimento. Una delle caratteristiche comuni degli edifici visitati a Mosca è la censura dell'apertura originaria: nel Club Rusakov di Melnikov le rampe esterne che raggiungevano la sommità degli auditori sono bloccate, nel Club Zuaev di Golosov la trasparenza degli auditori verso l'esterno è tamponata, il ballatoio aperto del Narkomfin di Ginzburg e Milinis è chiuso ora da assi di legno. La forma spaziale interattiva che attraversava gli spazi è ridotta a un andito tra compartimenti stagni. I giunti tra le parti sono labili, le diverse strutture emergono dallo sgretolamento degli esterni, i percorsi sono interrotti, la flessibilità negata, l'utopia sociale riportata a tanti rifugi nella *privacy*, il funzionalismo sostituito da altri usi. E se la caratteristica del Costruttivismo fosse l'impossibilità di reggere la realtà, la continua arresa al tempo? E se il suo sogno fosse un volo fragile, come tutto il Moderno? E se la quantità onirica dell'avanguardia fosse misurata solo attraverso la realtà materiale che la consuma? L'utopia realizzata è un magnifico perdente. L'elementarismo delle forme invecchia male, impoverisce l'essenziale. Se, tuttavia, non

ci fosse quell'essenziale, quella sintesi geometrica, forse non sapremmo che cosa si nasconde dietro l'apparenza distratta del quotidiano, non sapremmo cosa sono l'astrazione, la tipologia, il funzionalismo, la forma dinamica come presenza nel mondo fisico, come sfida ai suoi limiti. Il Costruttivismo è indifferente alla gravità negli sbalzi, nei percorsi, nel montaggio elementarista di volumi primari senza alcuna forma tettonica che esprima le forze costruttive. La sua idea spaziale-formale non ha peso e va dal linearismo più crudo (Narkomfin) agli eccessi più avvolgenti (casa Melnikov). Non c'è limite di intenti se non nel sogno, questi edifici sono frammenti di un'utopia totale, *sampler*



↑  
Ivan Golosov,  
Club Zuev, 1927-29

di un ordine cosmico. Trasversali rispetto a tutto, possono estendersi all'infinito ma anche ridursi a capsule alla deriva nel flusso della città. L'autonomia dell'architettura costruttivista è allo stesso tempo geografica e microscopica, è il vento che soffia e le spore portate da esso. Il suo voluto rifiuto di un riferimento terreno ne garantisce il fuori-scala o il senza-scala: tra i due non c'è differenza perché l'idea rivoluzionaria è intransigente, il suo principio è confliggere per forza con la realtà. Il suo ordine si esprime con lettere e numeri astratti. Il Club Rusakov ha uno, tre o sette auditori nella stessa sala, uno spazio moltiplicato che implode la complessità all'interno mentre proietta gli spettatori nel cielo. La poesia del triangolo e del trapezio ritaglia un teatro, una piazza, una sala riunioni e un'arena per giochi nello stesso luogo. Il Club Zuaeov fa attraversare un cilindro di vetro all'interno di cubo opaco, perforandolo con una scala a spirale che diviene parte del panorama urbano. Al suo interno, due teatri,

bar e spazi comuni compongono una crociera urbana in rotta verso l'infinito. Il Narkomfin è un altro tipo di transatlantico, lineare nella sua estensione, proiettivo in diagonale grazie ai suoi ballatoi a tripla portata che portano a più livelli da una singola strada aerea. Abitare è salire e scendere in alloggi come navicelle autonome servite dall'edificio-viadotto. La linearità è stratificata, ha più dimensioni: il ballatoio moltiplica la strada, il terreno comune libera capsule autonome, libere di affacciarsi altrove. Il padiglione sul tetto del Narkomfin con le stanze per ideali "lavoratori ospiti" è una nuova colonia alla conquista

dello spazio libero, uno *squatter* verticale sul tetto della città. Nella casa di Melnikov, unica residenza privata di un movimento collettivista, l'involucro-diaframma nega qualsiasi uso o limite: descrive un'orbita libera nel cuore della città. L'architetto è lasciato solo a fluttuare in un firmamento di stelle esagonali, la casa è astronave fuori e spazio siderale dentro.

Guardiamola questa capsula spaziale formata da due cilindri intersecati. Essa ha un connotato organico, anzi biologico, sembra una cellula sul punto di sdoppiarsi. L'unica residenza privata permessa da un regime collettivo (per speciale concessione di Stalin a Melnikov dopo il successo del padiglione sovietico all'Expo di Parigi del 1925) rifugge il lato borghese e vuole essere esempio di un nuovo modello di vita che integra il collettivismo familiare al lavoro artistico. Vuole anche gemmare, produrre altre capsule. Per questo, Melnikov la pensa come un'unione dell'uno e del due, ancora uniti, forse sul punto di aggregarsi ma anche di separarsi e liberare un altro cilindro nello spazio della città. La casa Melnikov è un *cluster in nuce*, un'aggregato di ovuli che si ritagliano una parte per unirsi. Il fronte del primo cilindro è tagliato da una grande facciata continua vetrata che rimuove un settore di cerchio. È forse il segno del distacco di un'altra cellula che se n'è andata, non è più qui. Crea un fronte simmetrico quasi classico verso l'ingresso dal giardino che conduce verso l'elegante quartiere di Arbat nel centro di Mosca. Sull'architrave c'è scritto "Konstantin Melnikov, Architetto": insegna, frontone, etichetta posta sulla parte rimossa, l'unica facciata dritta di un mondo arcuato e curvilineo. La struttura dell'involucro cilindrico è basata su un telaio a nido d'ape che va a formare le finestre esagonali. Esso è costruito con mattoni che creano un sistema di spinte e contropinte capaci di annullarsi a vicenda e rafforzate dalla curvatura, quasi il tutto fosse una volta posta orizzontalmente. Il telaio è nascosto dietro l'intonaco che fa apparire l'involucro come un muro continuo mentre in verità è una membrana porosa capace di sorreggere una luce unica interna per i solai senza appoggi intermedi. In ciò richiama e traduce in muratura le strutture reticolari iperboloidi dell'ingegnere Vladimir Schucov, autore della Torre Radio di Mosca e della volta dei Magazzini GUM, due simboli di leggerezza costruttiva, due cilindri avvolgenti pronti a librarsi in aria e celebrati nelle fotografie di Rodchenko. C'è, in questa casa, la medesima volontà di librarsi in aria degli *Arkhitektions* di Malevich e di fare parte di quel universo cosmico da lui descritto come il terzo livello dello sviluppo dell'umanità ne *Il Mondo Non Oggettivo* del 1928.

Anche i solai circolari della casa Melnikov erano fatti con un

doppio strato di travi di legno incrociate che aumentavano la portanza, un ulteriore tessuto intrecciato. L'intonaco che copriva il reticolo, tinteggiato di bianco, si è crepato e ammuffito nel tempo ma la membrana interna non si è intaccata: per questo forse questo edificio è un esperimento geometrico meglio costruito di altri casi dove i volumi primari sono forzati all'interno di strutture tradizionali e insufficienti a supportarne l'idea spaziale. I successivi solai sono sfalsati all'interno dei due cilindri e, incompleti, creano uno sguardo reciproco tra i diversi livelli. Il piano terra è suddiviso in stanze di servizio con forme irregolari ma una scala a chiocciola porta al livello principale dove le diverse funzioni del soggiorno e dei letti sono separate solo da tramezzi aperti che non arrivano al perimetro e non hanno porte, raggi all'interno del cerchio che non lo toccano, elementi ordinatori di una vita collettiva dove non ci si può mai isolare. Un'ultima rampa e ci si trova nella torre-galassia dell'architetto sul retro tutta traforata di finestre esagonali, a doppia altezza e collegata con una scala alla marinara a un terrazzo rialzato posto sul tetto del cilindro di fronte. Qui, in un firmamento di satelliti esagonali, reali e proiettati sui muri dal passaggio del sole, lavorava l'architetto in splendido isolamento. Il suo impatto nel mondo durò poco. Nel 1937 Melnikov fu interdetto dalla professione e accusato di formalismo dal nuovo corso realista staliniano. Visse in isolamento nella sua capsula per il resto della sua vita e così ce lo ritrae Heny Cartier-Bresson all'inizio degli anni Settanta in una famosa fotografia: un sacerdote in vestaglia con papalina che persegue da solo il suo viaggio verso il sole. La capsula si era chiusa su di lui e il cielo era diventato virtuale.

Il Moderno può esistere senza linguaggio modernista? La domanda trova una risposta nella città staliniana degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta. Non esiste qui più la forma assoluta del Costruttivismo ma rimane il funzionalismo nascosto dietro a un consolidato linguaggio classico e monumentale. Negli anni Trenta, le idee dell'avanguardia sulla collettivizzazione degli spazi sono realizzate sistematicamente come testo nascosto dietro a una maschera tradizionalista. È questa la scoperta della Mosca staliniana: la grande scala delle sue operazioni trascina addirittura il linguaggio classicista in una nuova dimensione mai prima avuta. La Grande Mosca del Piano Regolatore del 1935 compone un disegno fatto di grandi assi radiali e successivi anelli di circonvallazione segnati da incroci con architetture monumentali. I punti focali sono il termine logico di sequenze riconoscibili, grandi cortine viarie che accompagnano l'attraversamento. Il piano rimane l'ultimo e il più riuscito tentativo



di unificare, anche se forzatamente, la città dei villaggi. Le sette sorelle, i grattacieli al termine delle strade radiali, e i corridoi di palazzi monumentali sono esercizi di permutazione di elementi classici su quinte urbane. Colonne, pilastri, cornici, timpani, conci rustici sono componenti di una catena di produzione seriale. Il Classicismo fa un salto di scala rispetto al tardo Ottocento e si moltiplica in verticale. Diviene antitettonico e decorativo ma pur sempre produttivista. Il dichiararsi dei componenti stilistici come smaccatamente falsi, istituzionalizza il kitsch quale strategia dell'immagine urbana. Nelle residenze collettive, il *social condenser* delle avanguardie diventa "palazzo del popolo", una gigantesca quinta lineare che unifica interi tratti della città precedente nascondendola dietro a una scenografia. Attraversare gli androni di questi palazzi e trovarvi nascosto un pezzo di città medievale nella corte retrostante è un'esperienza di surreale spiazzamento urbano. Eppure così avviene nella centralissima Ulica Tverskaja: gli architetti staliniani hanno costruito la prima e unica architettura russa che si lega alla strada ma la strada se la sono dovuta inventare *ex-novo*, come un oggetto che sostituisce tutto quello che c'era prima. Il popolo abita il palazzo e il palazzo si moltiplica in cento caseggiati allineati come sentinelle su *bulvarji* e *prospekt*. I *kvartali*, interi isolati abitati dotati di servizi, sono micro-città autonome, come il Cremlino, come i monasteri, come le utopiche comunità delle avanguardie. Ora, tuttavia, non galleggiano più in una città sfilacciata, ma si legano a altre entità autonome attraverso allineamenti e al fuori-scala del loro linguaggio monumentale. L'urbanistica sembra così legare la città ma in realtà la lascia divisa in unità discrete, comunità controllabili e autocontrollate, esercizi di autoritarismo strutturato. Alla fine si crea una sorta di specularità e dispersione tra tutte queste unità ripetute. Anche i grattacieli delle sette sorelle funzionano in questo modo. Il ritrovare la stessa forma in più luoghi orienta ma produce spiazzamento. La città delle tante torri è anche la città di una sola torre, percepita come un arcipelago da unificare forzatamente con lo stesso linguaggio ripetuto. L'urbanistica

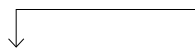
↑  
Konstantin  
Melnikov,  
rimessa per autobus  
Leyland, 1926-27

staliniana non ha quindi luoghi riconoscibili ma solo punti fissi dove ripetere incessantemente lo stesso discorso: essi sono, alla fine intercambiabili e gli edifici funzionano come gli elementi decorativi prefabbricati montati sulle facciate, sono componenti di serie, solo a una scala più vasta.

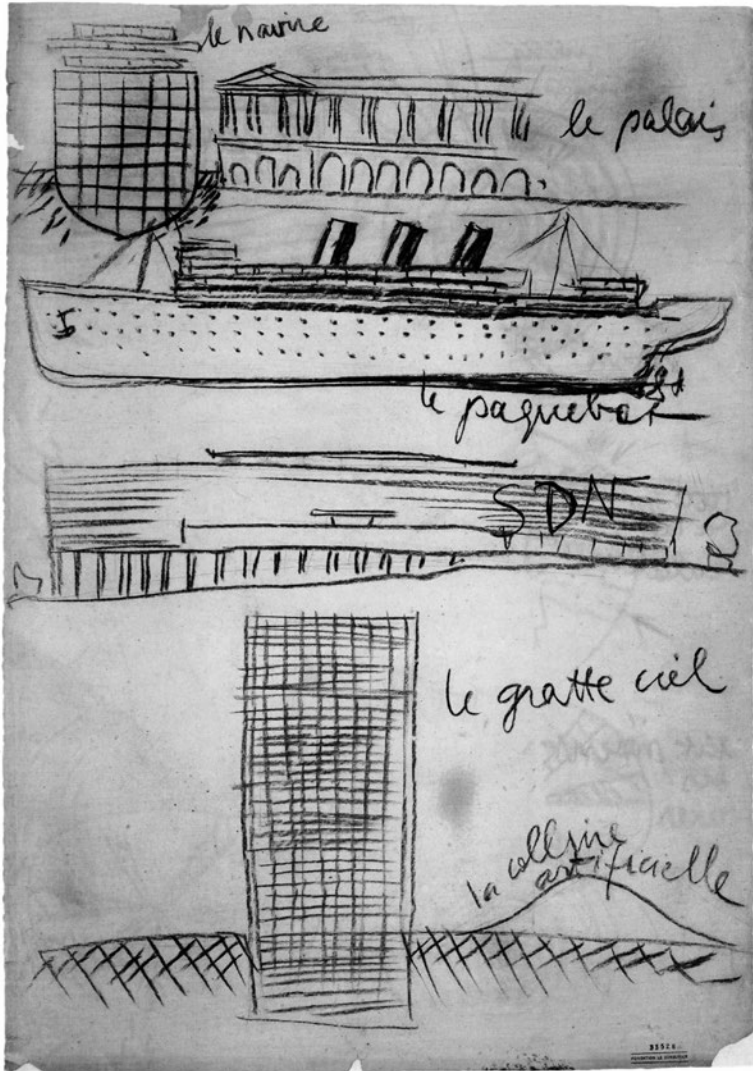
La nuova metropolitana unisce i flussi della nuova città. Anch'essa opera sull'ambiguità tra identità e differenze come i palazzi classicisti: è diversa in ogni stazione ma secondo variazioni della stessa forma, una fiabesca galleria voltata e illuminata indirettamente. Pilastri, archi e volte ripetute compongono uno spazio completamente artificiale che inventa il proprio ordine cosmico e simbolico. La terra sembra uno specchio che moltiplica gli stessi componenti in serie infinite, il cielo un grande arco circolare dove volteggiamo aureole di luce, ottenute attraverso declinazioni delle lampade al neon. In edifici, metro e padiglioni espositivi si parla attraverso una nuova simbologia che invade le forme storiciste: le sue figure sono la stella rossa, la falce e il martello, i gruppi di lavoratori, contadini e soldati, le mappe geografiche, i diagrammi di macchine, cantieri e aerei. Esse invadono le forme classiciste e rimangono come unico linguaggio figurativo della città anche dopo la caduta del Comunismo. Né il tecnicismo dell'era di Kruschev né le nuove insegne commerciali del capitalismo sono riuscite a rimpiazzare una tale pervasività figurativa.



Konstantin  
Melnikov,  
casa studio  
Melnikov, 1927-29



Le Corbusier, "Le navire / le palais / le paquebot / SDN / le gratte ciel / la colline artificielle" ("La nave / il palazzo / il transatlantico / Società delle Nazioni / il grattacielo / la collina artificiale") © FLC, by SIAE 2017

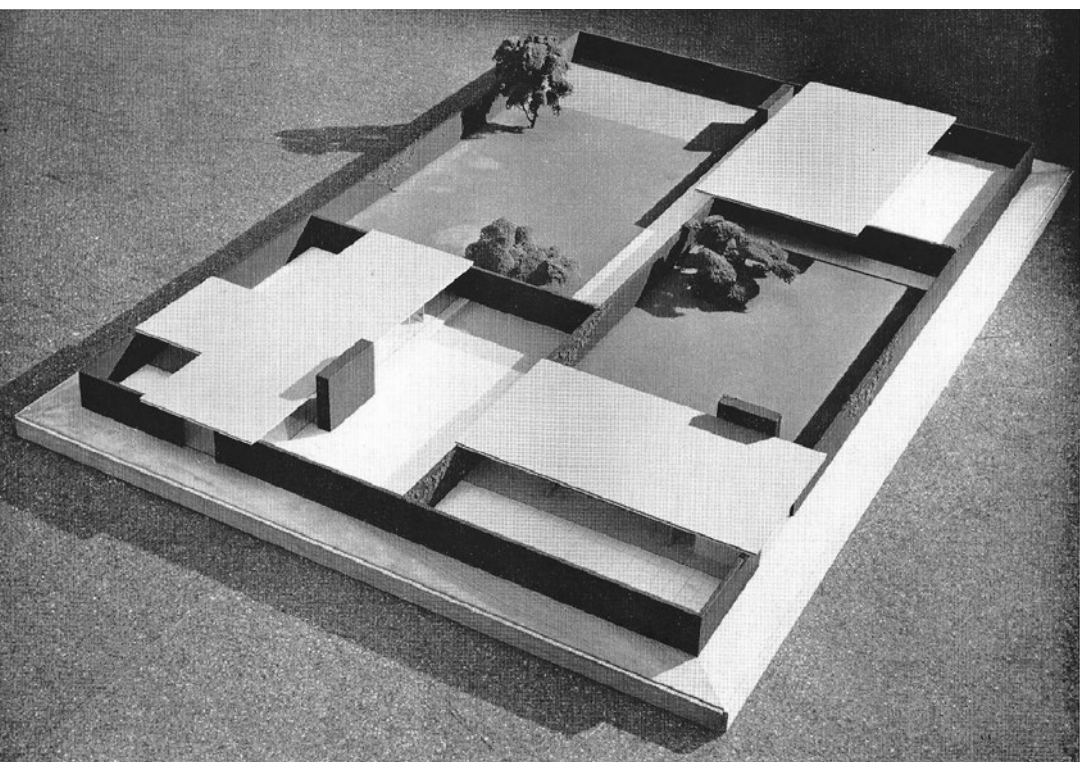


# LA NAVE UTOPICA DELL'ABITARE NEL MODERNO

---

Martino Doimo

La conferenza *Tafuri* tenuta allo Iuav nel 1998 da Cacciari è una riflessione sulla condizione sradicata dell'abitare nel moderno, già colta in particolare da Benjamin: "Ma noi dobbiamo pur abitare. Qual è allora l'unica immagine realistica di casa che possiamo oggi abitare? È la nave... *Atopia, aoikia*." In una conferenza del 1923 Mies presenta una serie di archetipi per tracciare una genealogia della costruzione appropriata al *Neues Bauen*, "l'edificio pelle e ossa": accanto a capanne primitive leggere/trasportabili di popoli nomadici, mostra la nave *Imperator*, "abitazione di massa galleggiante... che sperimenta in modo elementare le esigenze e i mezzi della nostra epoca." Già Semper aveva dato realizzazione all'analogo modello originario della "capanna caraibica" in un'opera coeva alla pubblicazione di *Der Stil*, lo stabilimento Treichler sul Limmat a Zurigo: edificio pelle e ossa significativamente in forma di barca, dall'apparenza provvisoria/mobile, modernamente sradicato da ogni luogo, anche in quanto materializzazione di un archetipo. Se la nave è l'immagine utopica dell'architettura della metropoli del nostro tempo - essenza del non luogo, che giunge a concretizzarsi negli spazi altri dell'eterotopia - tuttavia essa non può che ricercare nuove forme di rapporto con i luoghi. Nel profilo del piroscalo Aquitania, posto a confronto con gli edifici monumentali parigini in *Vers une Architecture*, Le Corbusier evidenzia la radicale differenza di scala degli autonomi edifici-nave propri della nuova epoca. Nel Padiglione Svizzero alla *Cité Universitaire* di Parigi, come nelle *Unité d'habitation*, tali grandi costruzioni manifestano un'immediata indifferenza al contesto già nel rapporto archeologico/distaccato con il terreno e le tracce storicamente stratificate. Il suolo artificiale su cui si fondano è sospeso tramite *pilotis* su di uno strato altro: la figura dello sradicamento.



↑  
Ludwig Mies van  
der Rohe, Progetto  
di case a corte,  
1938

## UTOPIA E ATOPIA

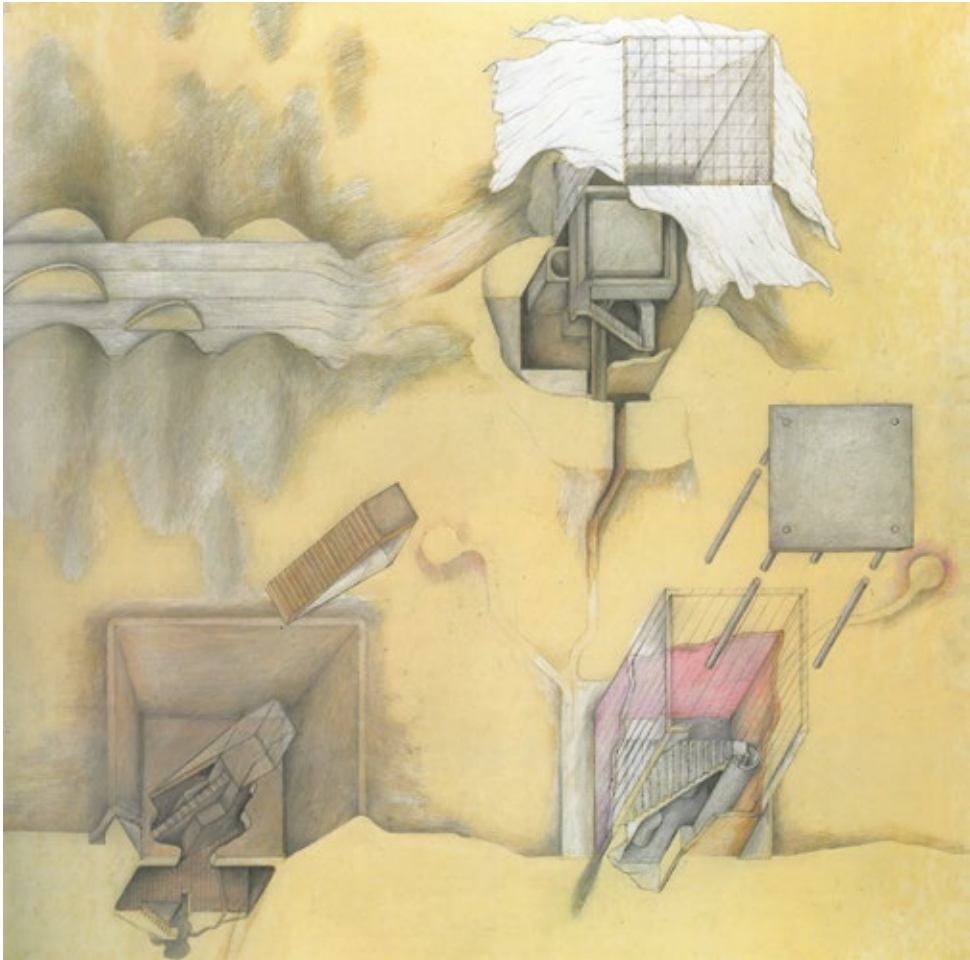
---

*Luca Lanini e Manuela Raitano*

Come progettisti di architettura ci ha sempre interessato quella terra di mezzo tra utopia ed atopia, tra edifici che contengono una nuova e diversa visione del mondo e altri che invece risolvono, all'interno di una "macchinazione" alcune questioni e che, quindi, possono poi essere ripetuti ad oltranza. Da diversi anni studiamo, anche nei nostri corsi universitari, la sequenza di case a patio progettate da Mies van der Rohe a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta, in studio e con gli studenti prima al Bauhaus e poi all'IIT. Si tratta di decine e decine di schizzi e disegni che presumibilmente portarono via parecchie ore di lavoro professionale. Uno sforzo però privo di un committente, di un profilo realizzativo concreto se non quello di definire una più avanzata forma dell'abitare (utopia) e senza un luogo apparente (atopia). Un sistema di variazioni su un unico tema: il rapporto tra la casa dell'uomo e la natura. Un sistema che paradossalmente nega entrambi. Il processo d'astrazione arriva ad espungere dall'architettura della casa tutti gli elementi non inerenti alla riproduzione puramente intellettuale (bagni, cucina). La natura è invece ridotta a "natura morta", organizzata secondo geometrie cerebrali (piani di verde o pareti in marmo "demineralizzate", in modo da risultare assolutamente equivalenti ai quadri di Klee o di Braque usati in alternativa).

Negli anni passati, sia Monestiroli che Martí Aris hanno scritto su come queste case sembrassero derivare dal padiglione Barcellona del 1929: un'architettura che desidera essere una casa, anche se non è stata mai abitata. Forse è il caso di ribaltare i termini della questione: queste case ambiscono ad essere dei padiglioni, a mostrarsi come pure architetture fatte di forze ed elementi primari, che stabiliscono l'esclusione dal mondo esterno (atopia) per mettere in scena una vita che è solo creazione dello spirito (utopia).

Raimund Abraham,  
Nine Houses,  
Triptychon,  
1972-74  
(tavola centrale)



## UTOPIE REGRESSIVE

---

Marco Ferrari

Nel 1984, quattro anni dopo la *Strada Novissima* di Venezia, anche il neonato DAM di Francoforte dedica una famosa mostra al Postmoderno. Il catalogo si apre con alcuni disegni dell'architetto austriaco Raimund Abraham. Nella prima pagina *Megabridge* del 1965. Nelle pagine successive la serie *Poetik des Houses* del 1971-76 e *The Cosmology of the house* del 1974. Anche se dovuto al solo rispetto dell'ordine alfabetico, il ruolo di *incipit* riservato a questi disegni e la loro successione sembrano assumere un valore programmatico: dichiarare l'abbandono dell'ossessione per il ruolo universalistico e salvifico della tecnica ed affermare il ritorno ai valori della memoria, dell'intimità e della piccola scala. Tuttavia, a un'osservazione più attenta, per Abraham non si tratta solo di questo. Nel trittico *Nine Houses* il paesaggio è tutt'altro che un luogo ospitale, tutt'altro che lo spazio della riappacificazione e tutt'altro che il tranquillizzante contesto della città storica. Si tratta invece di un suolo surreale, quasi lunare, privo di vita umana o vegetale. La materia non ha trama, le relazioni funzionali tra le diverse case sono deboli, talvolta del tutto assenti. La società non esiste e nessuna, anche semplice, forma di comunità appare invocata.

Tutte le case nascono da un'impronta scavata nella terra. Ne emergono con elementi volanti: teche vetrate, muri, scale e solai; tende mosse da un improbabile soffio di vento. La carica rivoluzionaria dell'immaginazione sembra abbandonare la tecnica e rivolgersi al primitivo e all'elementare: l'utopia si fa regressiva. Se già per Thomas More l'*u-topia* era anche una *eu-topia*, per Abraham la casa è un "non-luogo", nel senso di uno spazio dell'immaginario, aperto ed irrinunciabile; ma contemporaneamente la casa è anche un "buon-luogo", un piccolo rifugio da cui ripartire. In questa duplicità i suoi disegni non finiscono di interrogarmi.

→  
Cannatà &  
Fernandes,  
Laboratorio  
del Paesaggio,  
2009-2014  
Guimarães,  
Portogallo,  
(Foto: Luis  
Ferreira Alves)





# UTOPIE PER FRAMMENTI

---

*Michele Cannatà*

**L**a scoperta della realizzazione di un desiderio attraverso il progetto di architettura ci aiuta a capire come sia possibile costruire la nostra idea di utopia. E anche se la realizzazione del progetto, quando si trasforma in realtà, interrompe il processo ideale di prefigurazione totalizzante di una società perfetta, introduce, tuttavia, elementi che, sebbene nella dimensione di frammento, ci permettono di perseguire una visione ideale di trasformazione sociale. In particolare tutto il lavoro sul progetto, nelle sue differenti fasi, costituisce un momento di costruzione e trasformazione del mondo per come lo conosciamo. Ogni piccola costruzione, che corrisponde a immagini mentali, diventa parte di una visione di una società perfettibile. All'idea di una società o di una città soltanto sognata, preferiamo l'idea di una società in costruzione in cui i nostri progetti realizzati costituiscono i frammenti di una utopia collettiva che non conosce limiti temporali e spaziali. Realizzare l'impossibile attraverso le occasioni di progetti di modeste dimensioni e spesso con forti condizionamenti economici, rappresenta, da sempre, un impegno costante del nostro lavoro.

La dimensione collettiva del fare architettura, riconoscendone gli apporti di opere di ogni tempo e di ogni luogo, assume nel nostro operare un valore universale che ci permette di superare tutti i condizionamenti della specificità locale e temporale. Partecipare alla costruzione della città contemporanea con la realizzazione di progetti che fondano la propria esistenza in una dimensione sociale utopica, riteniamo faccia necessariamente parte della struttura disciplinare dell'architettura.

In attesa della *New Babylon* di Constant, e senza aspettare la fine delle ingiustizie, della fame e delle guerre, continueremo a lavorare per costruire ulteriori e nuovi frammenti di utopia.

→  
Stanley Tigerman,  
The Titanic, 1978  
Fotomontaggio su  
carta, 28 x 35.7 cm



## L'UTOPIA DELLE CATTIVE INTENZIONI

---

Arturo Demordi

Nel 1977 Stanley Tigerman presentava questo collage, *The Titanic*, in cui si vede la Crown Hall, uno dei più eccelsi emblemi del moderno miseramente affondare nel lago Michigan. Nel collage di Tigerman traspaiono in ordine: ironia, sberleffo, irrisione, demitizzazione, smascheramento, tutti termini che hanno caratterizzato cinquant'anni di post-modernismo, o meglio del peggiore post-modernismo. Un'utopia non sopporta accanto a sé alcun'altra utopia e un'utopia va combattuta con un'altra utopia, possibilmente di segno radicalmente opposto. L'utopia che traspare dal *collage* di Tigerman appare oggi più di ieri, ed è quella di poter dare vita, affondando il Moderno, ad una sensibilità finalmente liberata dall'ipotesi di prospettare un modello di vita attraverso l'architettura, di potersi liberare da un ruolo pedagogico e dirigista della stessa così da abbandonarsi finalmente all'ebbrezza della comunicazione di massa. Il Titanic-Crown Hall veniva colpita dal siluro della corazzata Dissacratore ma non veniva affondato; rimaneva infatti, come il collage di Tigerman dimostra, sospeso sulla superficie dell'acqua, in bilico, e lì rimane, anzi sembrerebbe che questa sospensione, questo semi-affondamento, abbia quasi giovato al Titanic, lo abbia reso, elegantemente vulnerabile, per cui più intenso. Della corazzata Dissacratore invece non si sa più nulla, probabilmente è affondata per consunzione, per le tante falle che le correnti galvaniche hanno indotto nel suo fragile scafo. Poco prima di lasciarci Colin Rowe aveva scritto uno dei suoi libri più interessanti, *l'Architettura delle buone intenzioni*, un saggio sulla natura intima del Moderno, ovvero sulle sue utopie, o meglio sulle sue illusioni. Dopo il Moderno sono arrivate le cattive intenzioni, un fenomeno di breve durata, sicuramente necessario, ma misero, come tutti i fenomeni di reazione. Oggi la *Gioconda* si è presa la sua rivincita ed irride e sbeffeggia chi ancora si ostina dopo cento anni a mettergli i baffi.



↑  
Erik Carver e  
Janette Kim,  
The Underdome  
Guide to Energy  
Reform, 2015

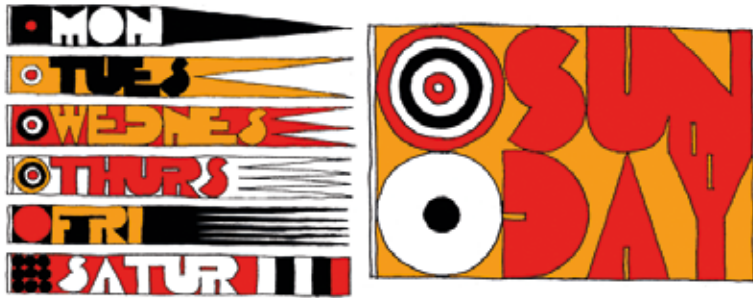
# UTOPIA RETROATTIVA

---

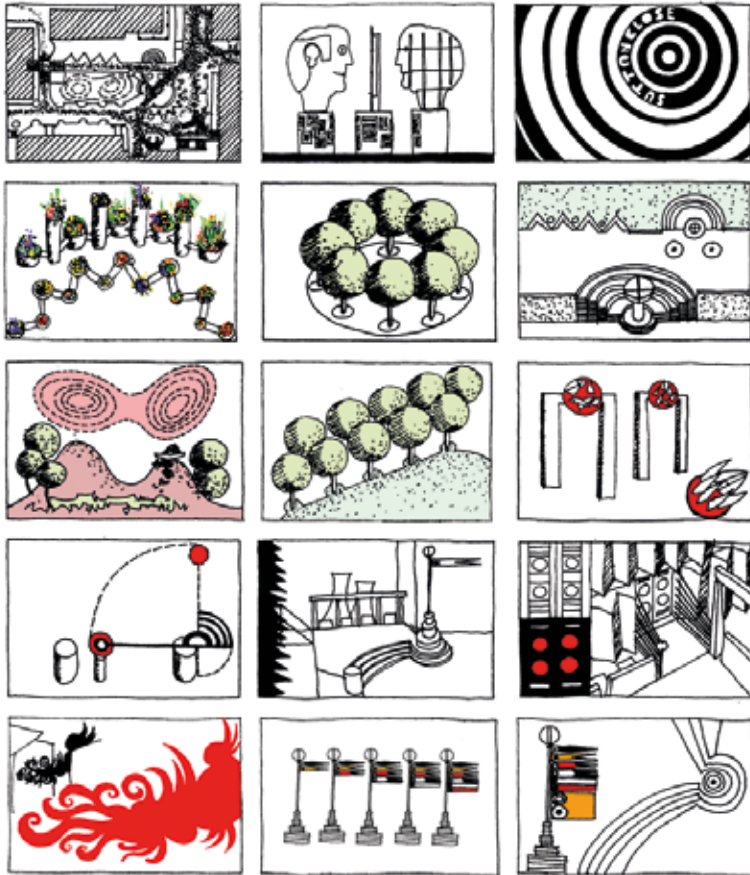
Erik Carver e Janette Kim

**I**l progetto visionario di una cupola sopra Manhattan di Fuller e Shoji Sadao del 1960 offre una delle migliori rappresentazioni dell'immaginario utopico della seconda metà dello scorso secolo. La sua forma, ispirata all'era spaziale, abbandona ogni legame con la tradizione, la politica e i principi culturali all'epoca vigenti, proponendo un'architettura che altro non è che un involucro altamente sofisticato. L'intento della cupola era quello di favorire una maggiore interazione globale come se si visse in un grande gioco a scala planetaria. Oggi sappiamo però che questa navicella spaziale non potrà mai prendere il volo. Si ha l'impressione che ciò che somiglia di più a questa cupola sia il centro Epcot a Orlando in Florida (dove i biglietti d'ingresso hanno un costo che parte dai 97 \$ al giorno) e la Mercedes Benz Superdome in Louisiana diventata famosa per avere dato rifugio alle persone colpite dall'uragano Katrina. Forse siamo arrivati troppo in fretta alle conclusioni. Probabilmente l'eredità della lezione di Fuller e Sadao è proprio sotto ai nostri occhi e, come abbiamo sostenuto nel nostro libro *The Underdome Guide to Energy Reform*<sup>1</sup>, la migliore eredità di questa visione utopica potrebbe risiedere altrove. Si potrebbe trovare oggi nel lavoro degli economisti, degli ingegneri, dei politici, degli investitori e degli architetti, nella capacità di immaginare il territorio non solo come la somma delle sue parti, ma come la proprietà mobile di un popolo nomade in modo tale da proporre delle città adeguate a nuovi stili di vita, che possano permettere una socializzazione capace di mediare i rischi delle tensioni che una civiltà nomade induce. Comprese le influenze dell'utopia sulla società diviene quindi necessario svelarne gli sviluppi, ovvero rompere quelle barriere sottili tra caldo e freddo, rosso e blu, destra e sinistra, dell'avere e non del non avere, per introiettarli nella progettazione architettonica e in quella delle reti.

1. Janette Kim e Erik Carver, *The Underdome Guide to Energy Reform*, Princeton Architectural Press, 2015



→  
 The city shall be  
 made habitable  
 again, only by  
 the power of  
 Imagination  
 (Pancho Guedes)



# UTOPIA MOZAMBICANA

---

Esther Giani

**P**ancho, al secolo Amâncio d'Alpoim Miranda Guedes (1925-2015), portoghese di nascita, mozambicano di adozione, intellettuale, progettista, disegnatore, pittore, scultore, collezionista, docente, membro del Team X e amico fraterno degli Smithson. Generoso, sempre e in ogni occasione (per due anni, più che ottuagenario, è stato docente ai *workshop* di Venezia, ammaliando un centinaio di giovani studenti per anno), ospite sublime (mi ricevette a casa sua come una vecchia amica, ed era la prima volta che lo vedevo), narratore instancabile, nonno affettuoso e padre amatissimo, Pancho Guedes aveva uno stile eccentrico come la sua reale famiglia bizzarra e fantastica di architetture con pinnacoli, occhi e zanne, di travi che cercano il cielo e incorniciano lo spazio intorno, di prospetti sfacciati in procinto di scivolare e schiantarsi al suolo, di pareti convulse, di *murales* urlanti, di luci ipnotiche. Pancho Guedes era un eclettico. Ed eclettica è la sua proposta di utopia, una meravigliosa isola composta da rovina, un mix di bellezza e brutture, ove gli artisti possono costruire fantasie incompiute. Pancho olistico, Pancho transfrontaliero, Pancho sentimentale per cui ogni progetto ha un nome, un carattere, una comunicazione, una programmazione. Un'anima.

L'immagine scelta è quella per Sutton Close (Johannesburg 1979) che Guedes posiziona nel suo personale inventario sotto la voce *Oddments*, rimanenze, scampoli. Un minuzioso progetto di riqualificazione di una piccola piazza. Perché "non è attraverso regole, dogmi, una dialettica incomprensibile o delitti che la città verrà restituita ai suoi cittadini". L'immaginario visivo di Guedes esplora l'architettura in una dimensione di utopia sentimentale, emotiva, familiare. Ottimista. Guedes non progetta solo luoghi semmai relazioni, portandole in una dimensione temporale che di utopico ha un senso del bello che vorrebbe, democraticamente, accessibile a tutti. Pancho, *alias Vitruvius Mozambicanus*, era un uomo rinascimentale in un periodo di decadenza, come ci ricordano le sue fantastiche architetture disegnate.





# **AGGANCIARSI ALLE UTOPIE ALTRUI**

---

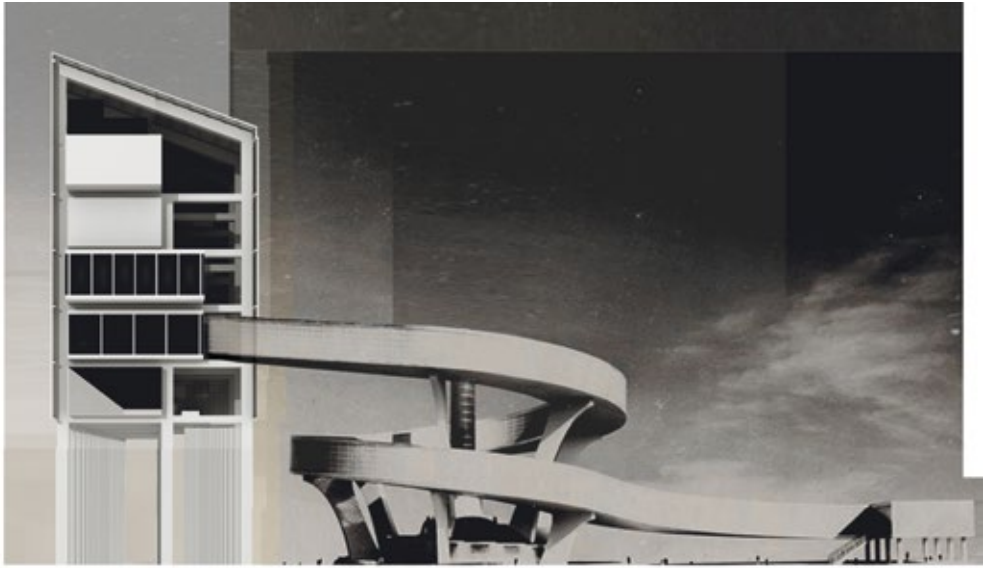
Beniamino Servino  
Fabrizio Toppetti  
Lorenzo Degli Esposti  
Claudio Triassi  
Alessandra Capuano  
Susanna Piscella  
Alvaro Puntoni  
malapartecafé

# AGGANCIARSI ALLE UTOPIE ALTRUI

*Beniamino Servino*

Beniamino Servino.  
The cathedral in  
the desert. Based  
on a design by  
Venturi-Rauch-and-  
Scott-Brown for an  
office building in  
California, 1971





↑  
Beniamino Servino.  
Pennata con  
adduzione  
nerviana/  
Pennata housing  
with external  
protusions

Agganciarsi alle utopie altrui è una digressione. È un esercizio di **DIGRESSIONE**.

Le utopie si possono montare le une con le altre/ Utopias can be assembled with each other.

Agganciarsi alle utopie altrui/ I hook myself to others' utopias.  
[Esempio di **DIGRESSIONE ASSONANTE**/ An Example of an **ASSONANT DIGRESSION** - digression from assonance-].



Beniamino Servino.  
Overhanging  
Holiday House.  
From Paul Virilio  
to Nathan Freise.  
[Overwriting  
books].

Agganciandosi alle utopie altrui. [Visioni retrodatate]. I visionari non sono dei pre-visionari. Nel senso che non immaginano [non prevedono] un tempo futuro. Immaginano [desiderano] più semplicemente un tempo presente scritto con il loro vocabolario. Ogni visione ha una data. Il visionario si muove in un intervallo definito da un lato dall'IRONICO e dall'altro dal CA-TASTROFICO. **PARODIA-UTOPIA-DISTOPIA** Qualche volta gli estremi di questo intervallo sono molto vicini.

The visionaries are not pre-visionaries. In the sense that they do not imagine [they do not provide] a future time. More simply they imagine [they desire] a present written with their vocabulary. Each vision has a date. The visionary moves his vision in an interval defined on one side by the Ironic and the on the other side by the Catastrophic. **PARODY-UTOPIA-DYSTOPIA** Sometimes the extremes of this range are very close.

Nella diade Visionario-Ironico il **VISIONARIO NON È PREVISIONARIO** [che opera PreVisioni]. Visionario è un modo tutto personale di immaginare il Presente ridefinito con un vocabolario proprio [fatto di lemmi della memoria o del desiderio]. Il Visionario non prevede [non vede prima] la città o il paesaggio del futuro.

Il Visionario [Utopia autobiografica] si muove in un intervallo molto instabile delimitato da un lato dall'Ironico [il Parodistico-Caricaturale] e dall'altro dalla Distopia [il Catastrofico]. Il gioco sapiente della sopravvivenza è quello di tenersi in una striscia di medietà dove gli estremi di questo intervallo si incontrano in alcuni momenti, ma sono tenuti ordinariamente a una distanza di sicurezza.

In the Visionary-Ironic couple **VISIONARY DOES NOT MEAN TO FORESEE** [to predict]. Visionary is an entirely personal way of projecting the Present by redefining it with a personal vocabulary [made of words of memory or desire]. The Visionary does not foresee [he does not see before others] the city or the landscape of the future. The Visionary [autobiographical Utopia] moves in a very unstable space defined on one side by the Ironic [the Parodistic-Caricatural] and on the other side by Dystopia [the Catastro- phic]. The skilful game of survival is about staying in an intermediate range where the extremes of this interval sometimes meet but usually keep at a safe distance.

Beniamino Servino.  
Residential block  
over bunker at  
Kleistpark. Jürgen  
Sawade-Dietmar  
Frowein-Dietmar  
Grötzenbach-Günter  
Plessow, Berlin  
1972.





Landi-House,  
Butantan.  
San Paolo,  
Brasile, 1966



Beniamino Servino.  
Landi-House  
extension.

[Sul verosimile non sul probabile/About the likely not about the probable]

**L'UTOPIA È VEROSIMILE, NON PROBABILE.**

Utopia is likely, not probable.

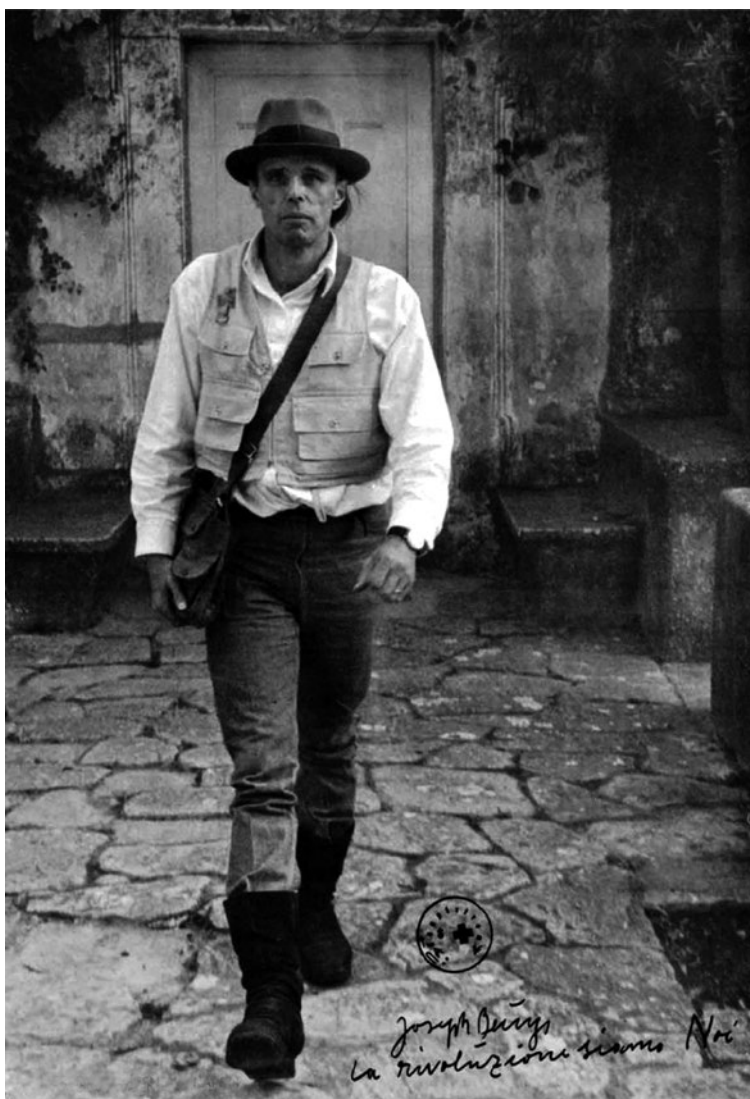
Piccola sopra-elevazione di una casa in una zona solo parzialmente urbanizzata.

**VERSO UNA UTOPIA MINIMA.**

Small super-extension of a house in an only partially urbanized area.

**TOWARDS A MINIMUM UTOPIA.**

→  
Joseph Beuys,  
La rivoluzione  
siamo noi, 1971





# UTOPIA IN CINQUE CENTIMETRI

---

Fabrizio Toppetti

**A**lla fine ho scelto Joseph Beuys. La sua figura iconica, emblema di quel meraviglioso progetto culturale informato a un antropocentrismo di fatto, responsabile e inclusivo, che asintoticamente si approssima all'idea di comunione totale e che si interroga incessantemente sul significato dell'abitare e dunque su come plasmiamo il mondo in cui viviamo.

L'ho fatto pensando agli oltre settanta muri<sup>1</sup> che siamo riusciti a realizzare tra territori e genti, in particolare a quello sulla frontiera tra Stati Uniti e Messico che Donald Trump ha riproposto con forza all'attenzione dei media. Secondo il neopresidente il muro dovrebbe essere bello<sup>2</sup> e proprio a partire da questa affermazione che ne rivela tutta la megalomania e la perversione politica, intendo ricordare una delle *performance* più significative e meno note di Beuys.

Nel 1964, tre anni dopo la costruzione del muro di Berlino, l'artista tedesco presentò alle autorità del Governo Federale un progetto per aumentarne l'altezza di cinque centimetri con l'obiettivo di migliorarne i rapporti proporzionali. In risposta all'interpellanza governativa, con una nota indirizzata al Ministro Interni, chiari successivamente le ragioni della proposta: "Questa è un'immagine e deve essere considerata come tale. Solo in caso di necessità o per motivi formativi si ricorre all'interpretazione. Non riesco a comprendere perché senza interpretazione non riusciate a capire il senso evidente di una cosa. [...] Dovrebbe essere pienamente consentito considerare il muro di Berlino da un punto di vista che tenga conto unicamente della proporzione del manufatto. Sdrammatizza immediatamente il muro, distruggendolo con una risata interiore. Non si resta più attaccati al muro fisico, ci si volge verso quello spirituale, e quel che conta davvero è superarlo. [...] Un muro in sé è molto bello, se le proporzioni sono giuste".<sup>3</sup>

D'altra parte, come sostiene Adorno, la bellezza oggi non ha altra misura che la profondità a cui l'opera spinge le contraddizioni che la attraversano.<sup>4</sup>

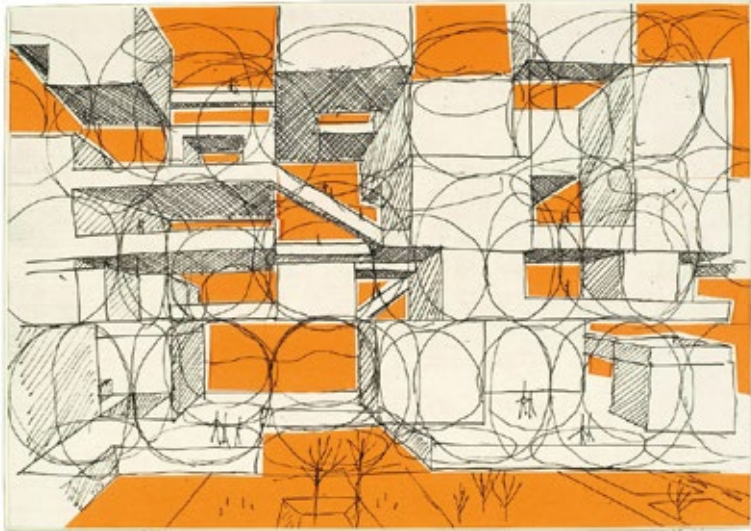
1. Cfr. Lozito N. Aguzzi L, *Ci sono sempre più muri di confine nel mondo*, in "La stampa", 6 gennaio 2017.

2. Come è noto, il collettivo The third Mind Foundation ha organizzato provocatoriamente proprio sul tema del muro di frontiera tra USA e Messico il concorso *Building the border wall* i cui risultati sono stati pubblicati il 20 gennaio 2017 giorno del giuramento di Trump alla Casa Bianca.

3. H. Stachelhaus, *Joseph Beuys*, Tullio Pironti, Napoli 1993, pp. 152-153.

4. Cfr., T. W. Adorno, *Teoria Estetica*, a cura di G. Adorno e R. Tiedemann, Einaudi, Torino 1975

Yona Friedman,  
Ville spatiale,  
1959-60



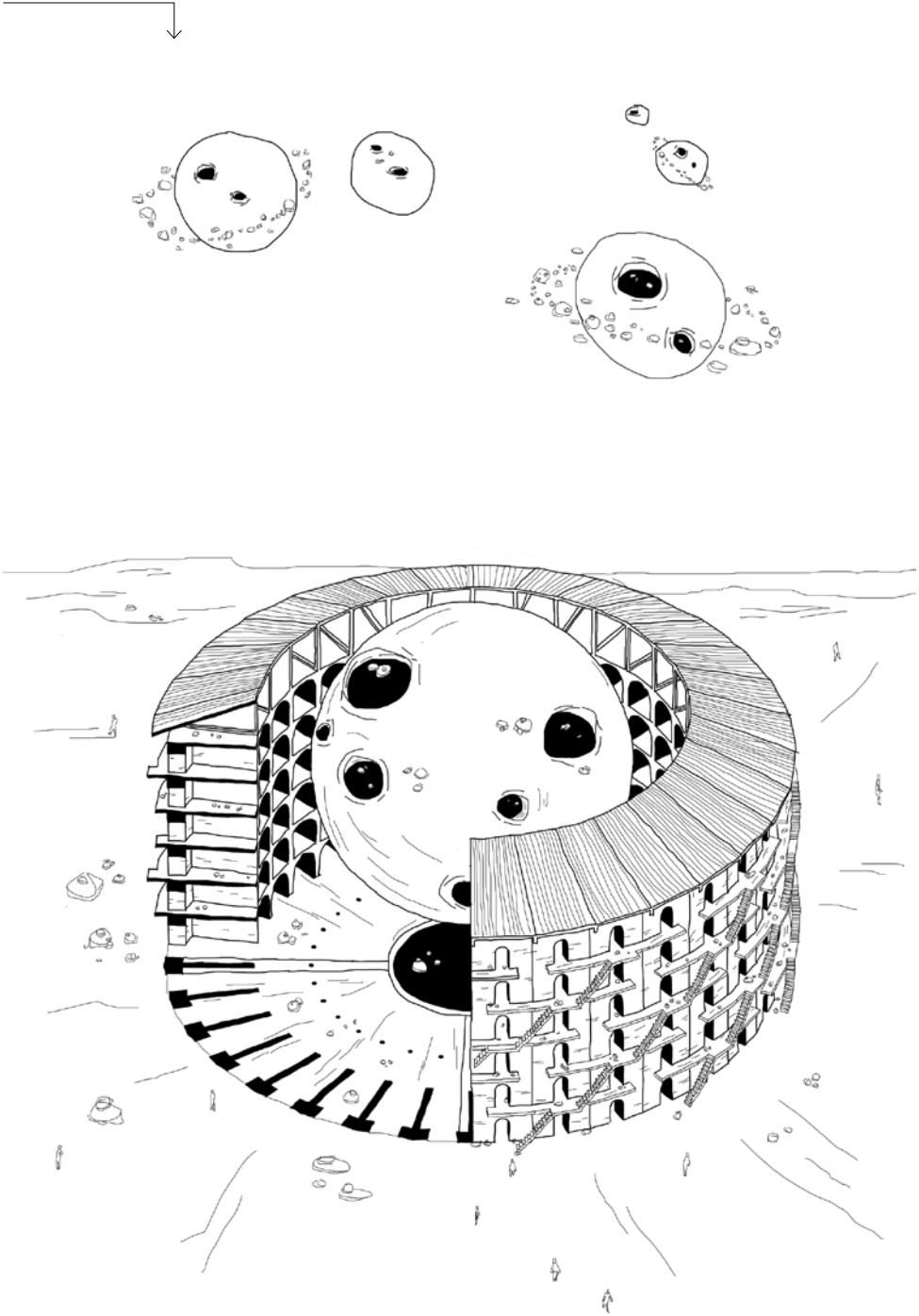
## UTOPIA OSPITE

---

Lorenzo Degli Esposti

La *Ville Spatiale* di Yona Friedman, sviluppata a partire dagli anni Cinquanta, è emblema della caratteristica principe della città: l'accoglienza universale. Abolita la *tabula rasa* moderna, Friedman prefigura un'infrastruttura multilivello che si sovrappone ai tessuti esistenti, con esiti illustrati dai suoi celebri disegni e fotomontaggi sulla città europea, americana, globale. E i livelli sospesi di tale infrastruttura sono disponibili per l'autocostruzione da parte degli ospiti urbani, nella loro duplice veste di ospitanti e ospitati. Oltre ai progetti, le idee di Friedman sono espresse in una serie di pubblicazioni, come il manifesto *L'architecture mobile* e i volumi *Utopies réalisables*, *Comment habiter la Terre*, *Architecture de survie*, *Pro Domo*, fino ai manuali sulla auto-progettazione commissionati da UNESCO e ONU, distribuiti in milioni di copie ad ausilio degli abitanti delle città dei paesi emergenti. Secondo le stime UN-Habitat, al 2050 avremo 3 miliardi di abitanti di insediamenti informali, unico accesso all'urbano possibile per questi nuovi ospiti. Nessuna scienza, nessuna tecnica, nessun progetto sembrano poter dare risposta a questa travolgente massa di inurbati: i programmi e le ricerche oggi noti, come l'architettura incrementale di Aravena o l'Urban Age Programme della LSE, non riescono a nascondere il loro asservimento al capitale. Al contrario le ricerche di Friedman (i suoi progetti, i suoi manuali) ci danno una speranza di ospitalità cosmopolitica, per una nuova idea di cittadinanza. Il disegno del 1959 qui pubblicato, realizzato nei primi anni di studi sulla *Ville Spatiale*, svela il principio complementare: il rapporto tra città e natura, tra città e verde, tra città e agricoltura è visto nella loro necessaria compresenza, sfatando le ideologiche strumentalizzazioni verdi che infestano le idee di città di oggi.

Claudio Triassi,  
Rielaborazione  
del Panottico di  
Jeremy Bentham  
(1791), 2016



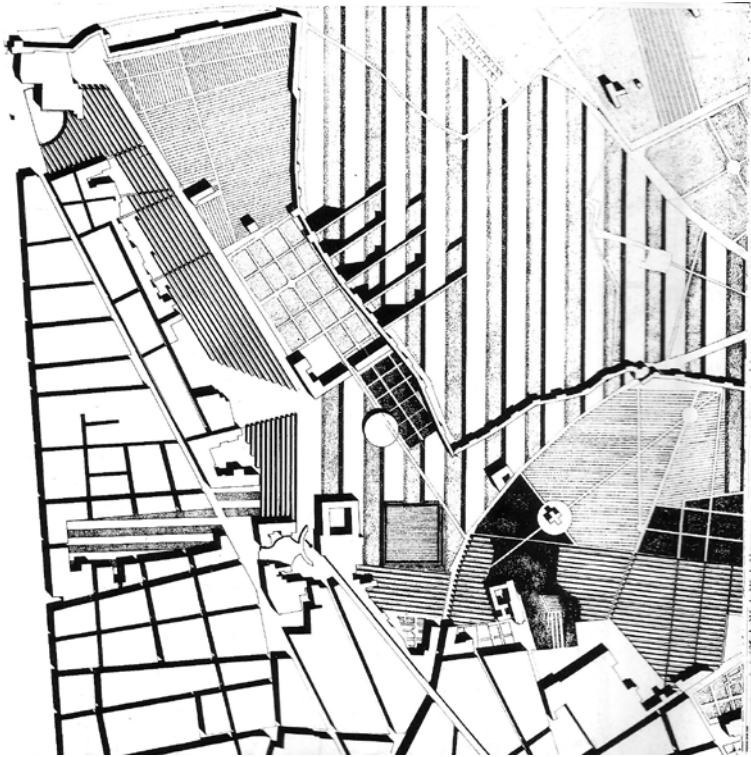
# L'UTOPIA DEL PANOTTICO ROVESCIO

---

*Claudio Triassi*

**L**a società contemporanea potrebbe essere assimilata a un panottico rovescio in cui tutte le celle hanno accesso alla libertà mediante una scala esterna. In questo panottico rovescio è negato l'accesso al nucleo interno dove, al posto della torre di controllo, ci sarebbe l'utopia, un mondo immaginario a cui non possiamo avvicinarci. Siamo davvero disposti a rinunciare ai nostri sogni e a ogni orizzonte prospettico? Siamo davvero favorevoli ad accettare il presente come unica condizione possibile? Ormai da tempo la tendenza è quella di pensare che l'architettura sarebbe stata migliore se fosse stata privata di ogni utopia perché ogni tentativo di migliorare il mondo si è sempre ritorto contro se stesso. Nella storia infatti le idee di progresso, sforzandosi di direzionare la situazione presente verso una condizione più favorevole o se non altro diversa, hanno spesso avvantaggiato i più forti. Per tale motivo liberarsi dell'utopia avrebbe significato liberarsi anche dall'assolutismo e dai regimi dispotici. L'architettura di conseguenza avrebbe perso ogni pretesa di intervenire sul presente per un futuro migliore. In questa prospettiva è insito un dubbio: se infatti da un lato la rinuncia all'utopia renderebbe possibile una società democratica, tale da garantire il maggior numero possibile di libertà e diritti ai cittadini, dall'altra negherebbe la libertà di sognare il futuro, condannandoci così ad un eterno presente, una condizione questa che indebolisce la tensione verso il miglioramento di se stessi e di ciò che ci sta intorno. Siamo ormai abituati a un sistema in cui le idee non solo non vengono più soffocate, ma godono della più assoluta libertà e tutte insieme sembrano gareggiare alla pari, in una condizione in cui, data l'inflazione delle stesse, nessuna riesce ad acquistare rilevanza. La conseguenza è che il soffocamento delle idee indebolisce il discorso critico e la debolezza intellettuale non è in grado di contrastare l'interesse individualistico. Si ha dunque la sensazione di essere liberi, ma non lo si è, ed è come se vivessimo intrappolati in un nuovo tipo di carcere: un carcere panottico di tipo rovescio. Se allora non potrà esserci più futuro non si tratta anch'essa di un'altra utopia, forse ancor più nociva?

→  
Costantino Dardi,  
Anna Cappelletti,  
Massimo Colocci,  
Massimo Fazzino,  
Emilio Puglielli,  
Cecilia Polidori,  
Ariella Zattera,  
Roma Interrotta,  
1978



## PROGETTO E UTOPIA. ORTI URBANI

---

*Alessandra Capuano*

“Quando Laugier, nel 1753, enuncia le sue teorie sul disegno della città, aprendo ufficialmente la ricerca teorica dell'architettura illuminista, le sue parole tradiscono un duplice intento. Da un lato è l'istanza di ridurre la città stessa a fenomeno naturale, dall'altro quello di superare ogni idea a priori di ordinamento urbano, tramite l'estensione al tessuto cittadino di dimensioni formali legate all'estetica del Pittoresco [...] Non più schemi archetipi di ordine, ma accettazione del carattere antiprospectico dello spazio urbano [...] Naturalismo urbano, inserimento del Pittoresco nella città e nell'architettura, valorizzazione del paesaggio nell'ideologia artistica tendono a negare la dicotomia, ormai palese, fra realtà urbana e campagna[...] Rinunciando ad un ruolo simbolico, almeno in senso tradizionale, l'architettura - per evitare di distruggere se stessa - scopre la propria vocazione scientifica. Da un lato, essa può divenire strumento di equilibrio sociale; [...] Dall'altro, può divenire scienza delle sensazioni [...]”<sup>1</sup>

1. M. Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza, Bari 1977.

L'utopia esorcizza la religione per riallacciarsi alla città delle civiltà tradizionali, la scienza esorcizza l'angoscia dell'uomo, “l'angoscia borghese”, come spiega Tafuri, assicurando la felicità terrena, prospettando un futuro paradisiaco, riconciliando l'uomo con il suo destino. La città radiosa e la scienza sono associate, perché il cittadino di Utopia è certo del suo trionfo sulla natura, di vincere la malattia, di sconfiggere la morte. Nel disegno di Costantino Dardi la modulazione geometrica esalta la ricchezza e la complessità delle morfologie e dei tracciati storici, l'andamento degli elementi naturali, le forme del paesaggio. Accanto alla costruzione artificiale si pone l'elemento naturale. Il repertorio formale dei due sistemi caratterizza il paesaggio. Per Dardi anche il sistema dei segni naturali va considerato come materiale linguistico nelle esplorazioni figurative della grande dimensione. Natura e architettura non sono confliggenti, ma capaci di costruire rapporti relazionali.

→  
Tav. XVII; Tav.  
III; Tav. XXVII;  
Tav. XXVIII dalla  
Passione  
di Albrecht Dürer  
a cui John Hejduk  
rivolge rivolge  
ulteriori 73 poesie





# PIÙ CHE UTOPIA, OSSESSIONE

---

Susanna Piscicella

“Guardava fuori nel giardino / che non era più lo stesso / il colore era cambiato / in un seppia dorato / e i cipressi che lo recintavano / erano diventati neri / fu turbata / l'aria da calma si fece agitata / il paesaggio trasformato / in un grigio-blu senza risonanza / un immenso angelo glorioso / apparve dinanzi a lei / ti porto un annuncio / che cambierà tutto / si tratta di una nascita / lei si abbassò il velo / e chiese all'angelo / e chi porterà / l'annuncio di morte”

John Hejduk, *Lines No Fire Could Burn*, n. 2

**P**riva di punteggiatura la scrittura di Hejduk coinvolge moltitudini di immagini che hanno il potere di ampliare lo spettro della nostra percezione rendendoci sensibili agli impercettibili cambi di pressione, di colore delle cose: la lettura attenta delle sue poesie si rivelerà un altrettanto valido esercizio di preparazione al progetto. In 156 poemi analizza quasi 300 opere - Sassetta, Holbein, Dürer, Ingres, Braque, etc. - evidenziando in ciascuna il principio geometrico-dinamico che le vivifica. Ogni esercizio di osservazione costruisce le riserve iconologiche dei suoi progetti. Tema fondamentale è la morte, che non è ciò che chiude, ma il momento della massima circolazione di immagini, soprattutto dall'interiorità, inversione dello sguardo che permette di sentire il peso del proprio cuore, la pressione del sangue che lo tiene. E, soprattutto, è il dolore di chi ama - *Casa della madre del suicida* (1991), *Cimitero delle madri e dei figli* (*Pewter Wings*, 1997) -. La soglia tra la vita e la morte è talmente fragile che ci sono figure preposte a custodirla, gli angeli e questo “è il tempo di disegnare angeli”. Perché la morte è il grande rimosso dell'architettura contemporanea, che celebra solo il corpo, dimenticandosi della civiltà, che corrisponde all'interiorità e l'architettura è l'unica arte di cui si penetra l'interiorità. I progetti urbani di Hejduk riscrivono valori che non idealizzano, ma, al contrario, mettono in scena la grande fragilità umana. In questo senso se l'utopia è un tentativo di fuga in un altrove migliore, il premuroso lavoro di Hejduk è al contrario una ossessione che insiste nel qui e ora per risvegliare nell'uomo l'essere umano.



→  
Paulo Mendes da  
Rocha, Proposta  
per la Baia di  
Montevideo, 1998

# UTOPIA D'ACQUA

---

Alvaro Puntoni

**M**ontevideo è una città che sorge su una penisola nata dentro le acque di un fiume, quasi fosse circondata dal mare. Il nome della città deriva da un codice utilizzato dai primi navigatori del Río de la Plata che dovevano raggiungere il sesto monte da est verso ovest entrando in questa vasta foce. È per Montevideo che Paulo Mendes da Rocha ha proposto nel 1998<sup>1</sup> una delle più belle utopie sudamericane. Rocha con gli studenti propone il ridisegno di tutta la baia a partire da una figura geometrica perfetta: un quadrato di circa tre km di lato. L'intento è quello di reindirizzare lo sviluppo della città riequilibrandone le parti. L'architetto immagina un sistema di navigazione che permette la connessione delle sue estremità, come in una Venezia americana, e che riorganizza il porto a partire dalla costruzione di un nuovo margine. Uno dei momenti più interessanti del progetto è il ridisegno dell'isola Libertad che viene trasformata in una piattaforma-teatro posizionata nel mezzo della vasta baia e che diventa elemento chiave del paesaggio. La potenza di questa architettura sta nell'immaginazione di ciò che non esiste. In questo senso l'utopia può essere intesa come un esercizio che trova le proprie radici nel mondo reale e possibile. Come ci ricorda Le Corbusier "l'utopia di ieri è la realtà di oggi".<sup>2</sup> Allo stesso modo il progetto di Mendes da Rocha, per quanto possa sembrare irrealizzabile, lascia un segno profondo nell'immaginario collettivo. Oggi è impossibile circumnavigare la baia senza pensare a questa struttura utopica. L'architettura non può resistere a questi studi visionari, senza i quali la stessa non riuscirebbe a muovere il presente verso nuove frontiere. Ha scritto Fernando Birri: "L'utopia sta nell'orizzonte. "Mi avvicino di due passi, lei si allontana di due passi. Cammino di dieci passi e l'orizzonte corre di dieci passi più in là. Per quanto possa camminare, non raggiungerò mai nulla. A cosa serve l'utopia? Serve a questo: a camminare."

1. I Seminario Montevideo – Talleres de proyecto Urbano (dal 1.03.1998 al 14.03.1998)

2. "Il est bon de savoir que l'utopie n'est jamais rien d'autre que la réalité de demain et que la réalité d'aujourd'hui était l'utopie d'hier." (Le Corbusier, *Le modulator*, 1948)

→  
Dalla serie  
Back to the future  
© malapartecfé



# L'UTOPIA D'ITALIA VOSTRA

---

*malapartecafé*

**N**el 1972 i Superstudio compongono una serie di progetti-provocazione dal titolo: *salvataggio di centri storici italiani (italia vostra)*. Il lavoro, nato per illustrare la loro posizione polemica nei riguardi della politica di salvaguardia dei centri storici e del paesaggio, e in particolare delle maggiori città storiche italiane e dei loro monumenti, ci ha consegnato alcuni dei fotomontaggi più memorabili del gruppo radicale fiorentino. Troppo spesso, in tempi di crisi, si tende a dimenticare e a ridimensionare la carica visionaria di queste ricerche; l'imperativo diventa essere concreti, è unicamente concesso occuparsi di ciò che abbiamo davanti ai nostri occhi: il presente. Noi riteniamo altrettanto centrale ed importante continuare, in quanto architetti, ad immaginare scenari futuri; ad estremizzare le dinamiche del nostro tempo fino a portarle ad un punto di rottura, a porre domande tramite le immagini.

La lezione dei Superstudio e degli altri gruppi radicali è proprio questa. E noi, come loro, ci continuiamo a domandare: quale futuro per le nostre città?

Questo è quello che abbiamo chiesto di fare, durante una recente esercitazione, agli studenti del Laboratorio di Progettazione Architettonica, tenuto da Carmelo Baglivo, con il quale stiamo collaborando al Dipartimento di Scienze per l'Architettura di Genova. L'esercitazione è stata un'occasione per scoprire quanto sia difficile, oggi, confrontarsi con l'idea di futuro e l'utopia; ma anche lo spunto per comporre una serie di fotomontaggi che raccolgono e illustrano i temi trattati dai ragazzi.

Una gigantesca serra negli spazi coperti della galleria Vittorio Emanuele ed il Duomo, che ha sacrificato i suoi pinnacoli gotici con altrettanto slanciate pale eoliche, raccontano di una Milano sulla quale si allunga l'ombra del Bosco Verticale e della retorica della sostenibilità. Una serie di parcheggi all'interno dei monumenti di Roma e Venezia, che è divenuta una delle sue riproduzioni sparse per il globo, completano questo breve revival del futuro.



# ANATOMIA DELL'UTOPIA

---

2A+P/A e Davide Sacconi

Franco Purini

Renato Rizzi

Marco Biraghi

Giacomo Pala

Fernanda De Maio

Giovanni Galli

Federica Morgia

Carmelo Baglivo

Giovanni La Varra

Anna Barbara

Attilio Terragni

Orsina Simona Pierini

Luigi Prestinzenza Puglisi

Federico Bilò

# PERFORMA L'EDUCAZIONE AI TEMPI DEL TEATRO PLANETARIO

---

2A+P/A e *Davide Sacconi*

0.

Performa è il teatro planetario. Unico grande magazzino e palcoscenico urbano attraverso il quale le informazioni vengono conservate, recitate, scambiate e continuamente elaborate attraverso la relazione umana.

La specie umana ha raggiunto l'unione indissolubile di conoscenza, performance e vita, uno stadio evolutivo successivo a quello di *homo sapiens* denominato *homo performans*. Uomini e donne di tutte le età sono oggi sinapsi di una rete di produzione, riproduzione e trasmissione del sapere: dalla nascita alla morte siamo continuamente immersi nella *performance*.

L'educazione è la regola, la forma unica di vita che permette simultaneamente di produrre, conservare e diffondere l'enorme quantità di conoscenza accumulata.

1.

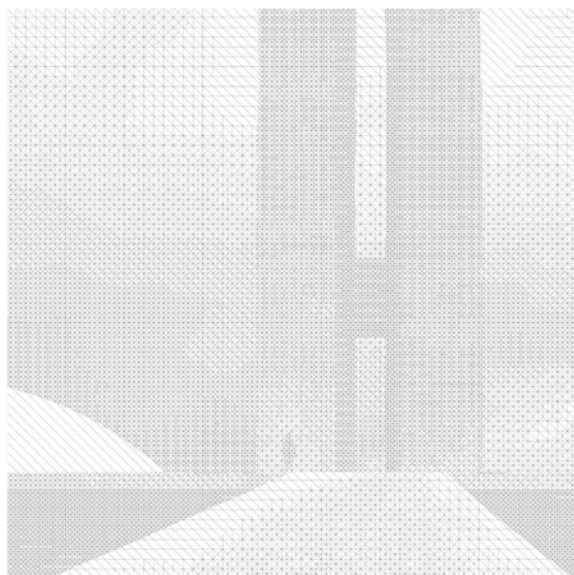
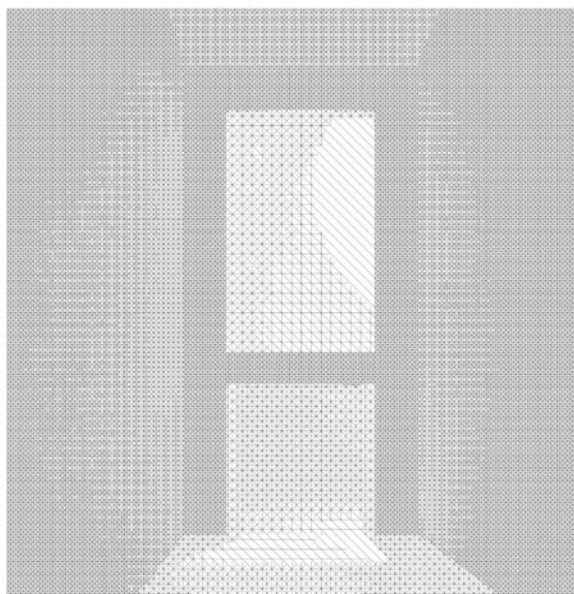
A partire dalla fine degli anni Cinquanta del 2000, con l'esplosivo sviluppo delle facoltà comunicative, linguistiche e relazionali, il teatro, un campo del sapere e una pratica quasi estinta all'inizio del secolo, tornò prepotentemente al centro dell'attività umana. Quella forma di trasmissione del sapere, evoluzione delle prime grandi narrazioni orali, divenne rapidamente l'unica forma per praticare l'enorme quantità di conoscenza accumulata nell'ultimo secolo.

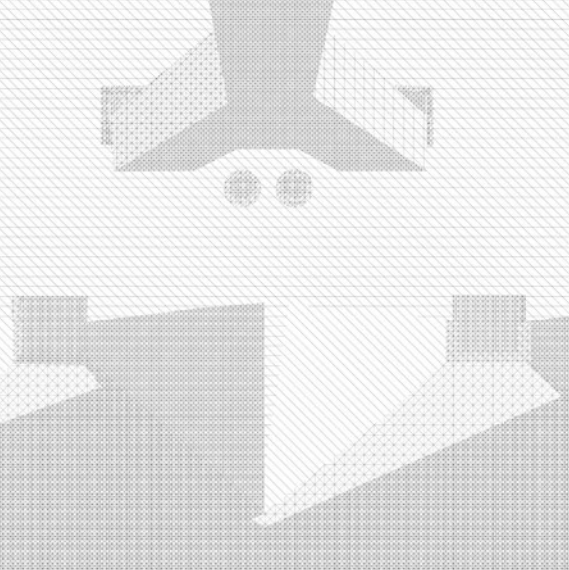
2.

Grazie alla rete globale di calcolatori e alla memoria artificiale, smisurate quantità di dati cominciarono ad essere accumulate nei centri di stoccaggio delle informazioni già dai primi anni 2000. In meno di 30 anni ci si accorse che la velocità a cui i dati erano raccolti era ben superiore alla velocità con cui il sistema di computazione artificiale avrebbe mai potuto processarli. Fu così che nel centro di computazione di Ginevra si cominciò a sviluppare l'idea di un sistema collettivo di conoscenza performativa: Performa.



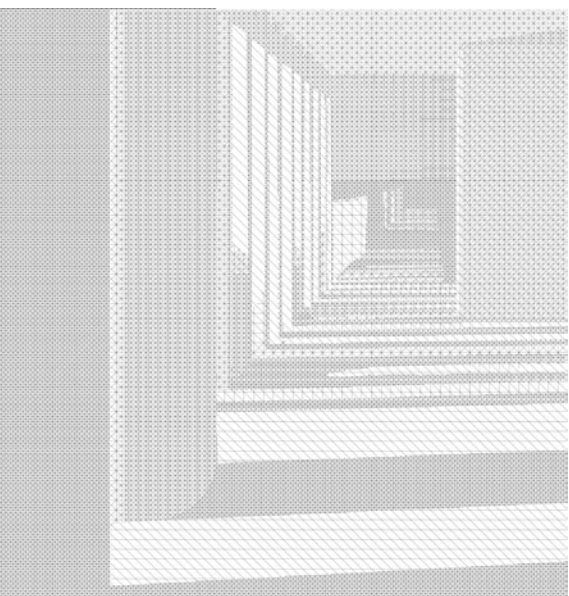
Immagini di 2A+P/A  
Gianfranco Bombaci  
e Matteo Costanzo  
con Gaia Ascone e  
Silvia Sanchietti





### 3.

In pochissimi anni tutto il mondo della ricerca scientifica passò dall'interessarsi alla velocità e alla capacità computativa delle macchine all'abilità performativa e relazionale dell'essere umano. Interi centri di ricerca, campus tecnologici, università e tutte le infrastrutture mediatiche vennero o abbandonati o convertiti a settori di Performa.

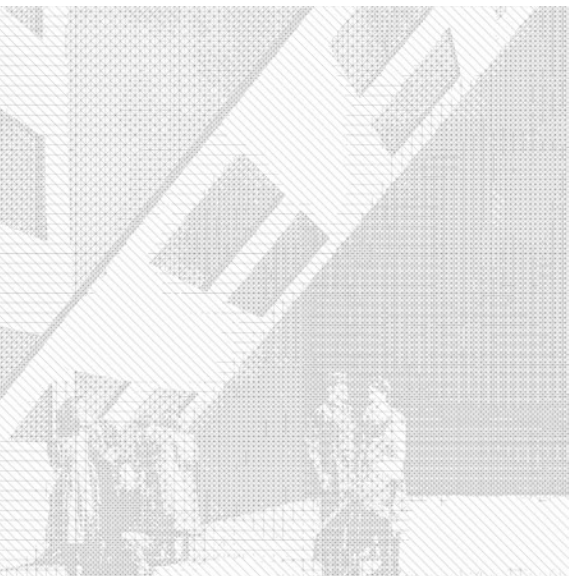


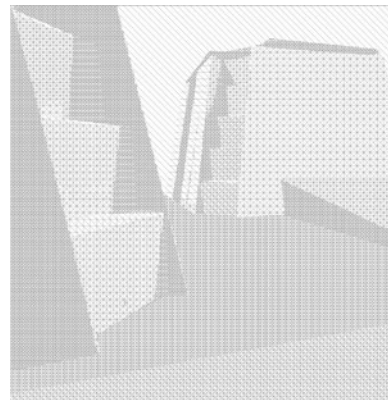
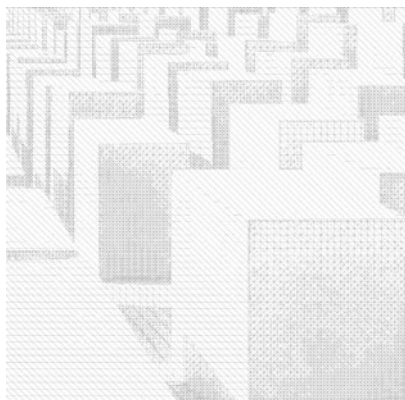
### 4.

I dati continuavano ad essere incamerati in questa immensa infrastruttura planetaria, ma i dischi rigidi di memoria, invece di essere nascosti in enormi scatole calde e buie - con tutti i problemi energetici legati al flusso di dati e al raffreddamento - cominciarono ad essere utilizzati nella costruzione di un paesaggio urbano performativo.

### 5.

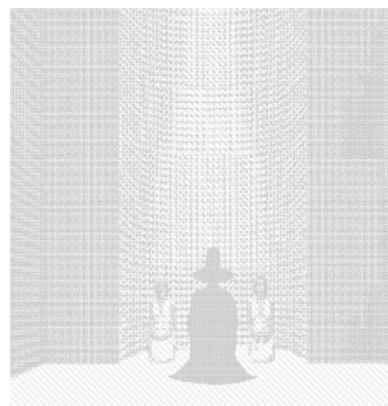
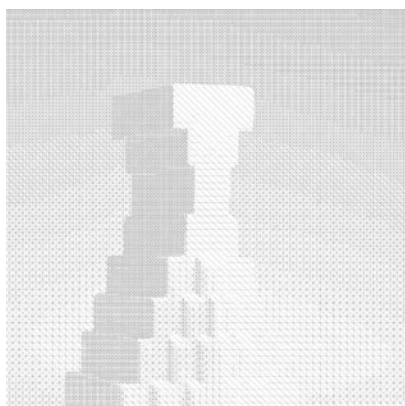
Interno ed esterno diventarono condizioni dell'anima. La temperatura, stabilizzata artificialmente già da anni ai 27 gradi celsius, l'indice di un sentimento.





## 6.

Fu così che sparirono gli oggetti. Gli oggetti in senso proprio come erano conosciuti fino alla metà del secolo zero, non quelli “di scena”. Quelli rimasero. Anzi, si moltiplicarono esponenzialmente grazie alle possibilità offerte della stampa tridimensionale del sistema MIDA, una nuova tecnologia che raggiunse ben presto livelli di sofisticazione incredibili.



7.

La nuova specie di “cose” prodotte dal MIDA, in tutto e per tutto identici agli oggetti di prima, erano in realtà pura merce scaturita direttamente dalla conoscenza senza passare per l'uso. Il *design*, o meglio la sua componente pratica, sperimentale, materiale, scomparve nel giro di pochissimi anni.

8.

Rimase il *design* come esercizio mentale, come esemplificazione di una connessione cerebrale tra pensiero e materia, che le stampanti tridimensionali potevano direttamente estrarre dalle mappe neuronali e trasformare in composizioni di materia precise all'atomo.

9.

Il consenso rispetto a queste conquiste fu, almeno per tutti gli anni Sessanta e Settanta del 2000, unanime. E non si trattò né di censura né di propaganda. Semplicemente la fine del lavoro fu salutata naturalmente e unanimemente come la più grande liberazione di tutti i tempi, l'ultima.

10.

La leggenda vuole che sia stato Sven il primo ad accorgersi della differenza.

Dopo anni passati viaggiando nel continuo stato di recitazione attraverso il teatro planetario, Sven cominciò a provare un profondo senso di nostalgia.

11.

La nostalgia. Un sentimento del tutto comune tra i cittadini-attori, e che anzi era normalmente incoraggiato perché costituiva uno strumento fondamentale per esercitare la memoria collettiva e quindi la produzione di nuova conoscenza.

12.

Sven invece non riusciva a colmare questa assenza. Continuava a vagare da una *performance* all'altra, ad entrare in scena, ad arrampicarsi sugli spalti, a rigurgitare parti di un copione sempre nuovo.

13.

Ovunque era un paesaggio monotono e sublime di palchi e tribune, e una distesa infinita di oggetti. In ogni momento si assisteva a un declamare discorsi, un raccontare storie, un apprendere notizie con il ronzio costante dei lettori *laser* e dei bracci stampanti in sottofondo.

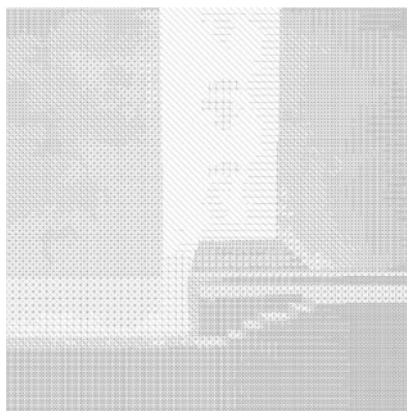
**14.**

Sven sentiva la sua stessa presenza rarefarsi in quel continuo recitare ed essere spettatori l'uno dell'altro. Nel paesaggio senza fine di scale e di conoscenze trasmesse, egli avvertì ad un tratto la sua stessa storia sfuggirgli dalle mani, proprio come quell'oggetto liscio e perfetto che proprio in quel momento, inaspettatamente, cadeva in terra.

**15.**

Fu così che Sven, che inizialmente aveva attribuito il suo malessere al ronzio, al movimento continuo delle persone e alla vibrazione costante delle corde vocali, capì che la sua era una nostalgia per gli oggetti.

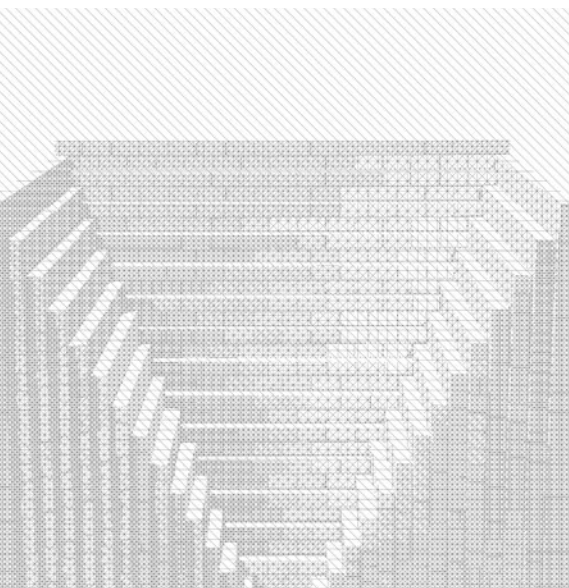
Gli oggetti veri, frutto di una conoscenza acquisita con l'esperienza, risultato imprevedibile di un'infinità di errori, frustrazioni, fallimenti.





**16.**

Continuò a vagare per anni alla ricerca di oggetti che avessero sopravvissuto la rivoluzione performativa. Manufatti industriali o artigianali la cui originaria funzione era difficile da ricostruire ma che innegabilmente registravano il passaggio del tempo. Ed era il tempo che, in qualche maniera inspiegabile, lo confortava.

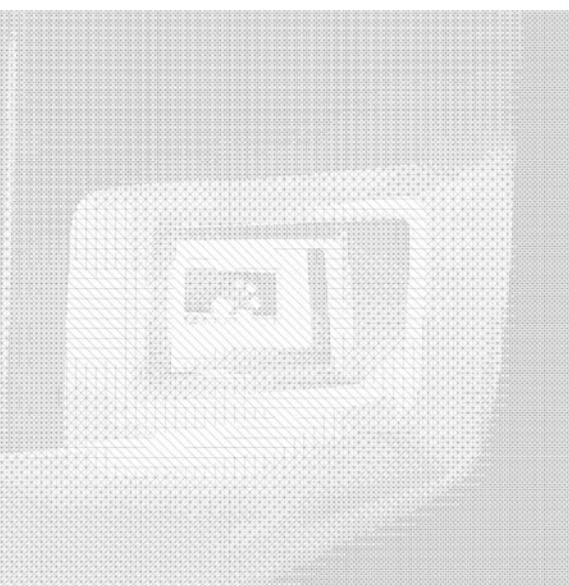


**17.**

Trovare gli oggetti era un'impresa ardua. Era necessario continuare a recitare ed applaudire per non insospettire gli altri, e allo stesso tempo intuire in quei discorsi ripetuti senza tregua, segnali, tracce e indizi utili alla ricerca.

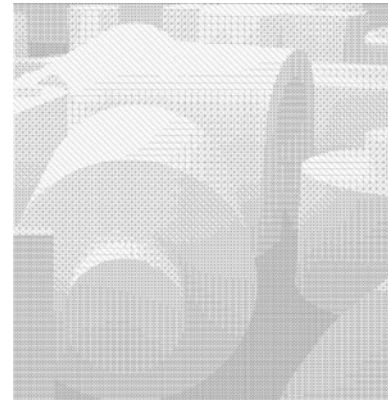
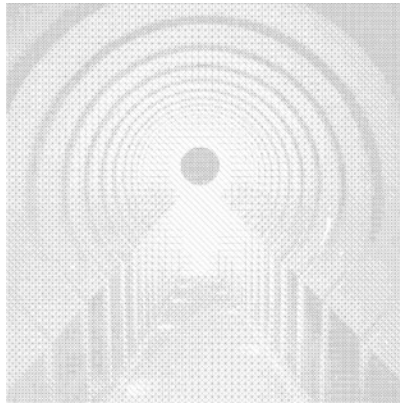
**18.**

Alcuni raccontano che a partire da una scena poco frequentata Sven avesse costruito una serie di passaggi rituali che conducevano al *Supermarket*, un luogo isotropico dove gli oggetti, collezionati in anni di estenuanti ricerche, erano custoditi e studiati da un gruppo di fedelissimi commessi.



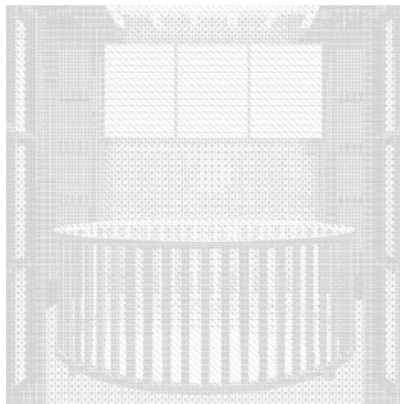
**19.**

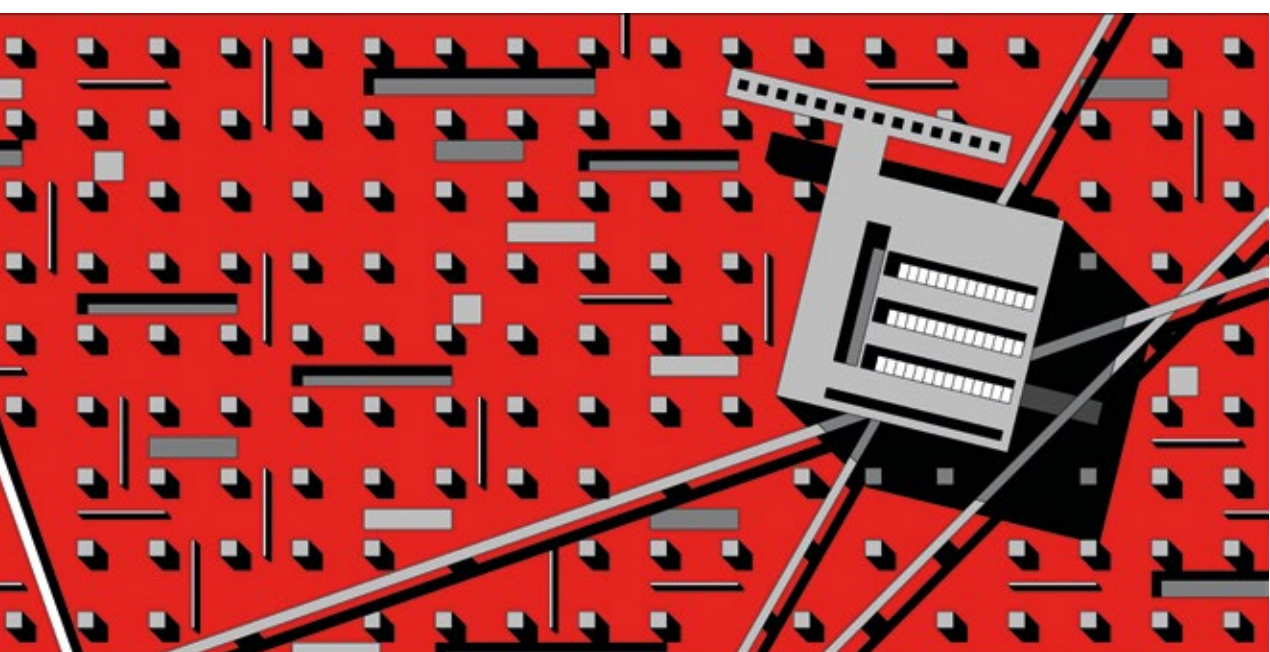
Altri narrano che Sven avesse trovato il progetto di una casa, mitico manufatto abitativo di cui si parla in certe leggende poco attendibili, e che fosse riuscito a costruirla in una zona remota del palcoscenico siberiano nel tentativo di rimanere solo con la sua collezione di oggetti.



**20.**

Oggi di Sven non se ne ha più traccia. La vita continua nella scena permanente. Ci muoviamo senza esitazione tra edifici di natura incerta: rovine, scenografie, muri abitati, telai strutturali senza vita, finestre nere, natura addomesticata. La città è un teatro continuo, il mondo intero è palcoscenico e platea senza foyer.





↑  
F. Purini, Città  
uguale, 2000



## CONSIDERAZIONI LATERALI SULL'UTOPIA

---

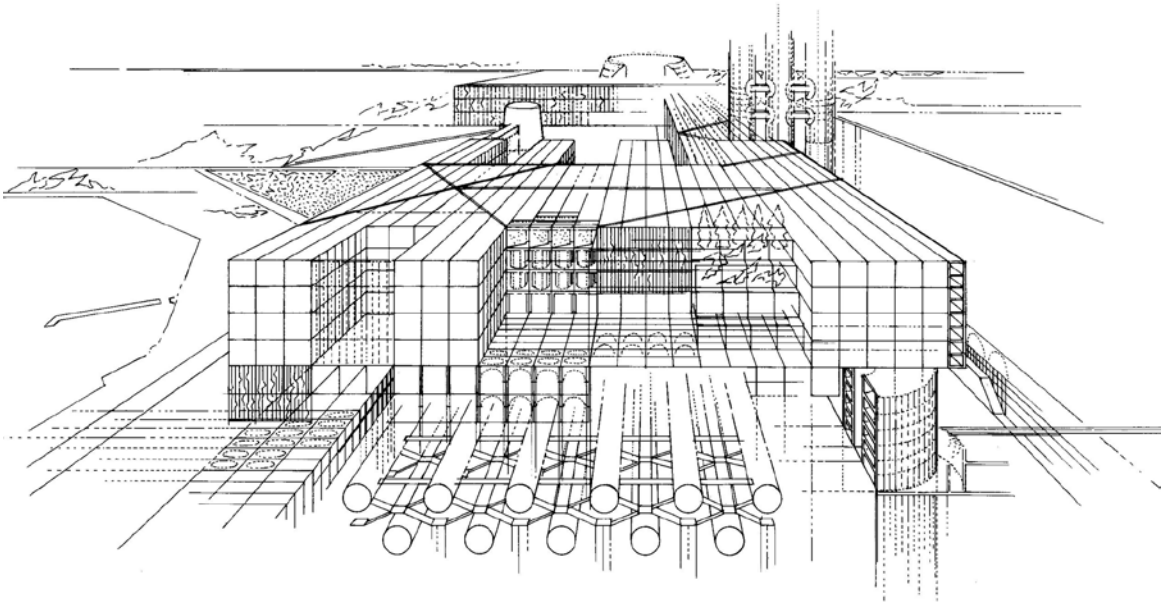
*Franco Purini*

**I**ntrodotto molti anni fa all'utopia dal mio maestro Maurizio Sacripanti, ma anche da Manfredo Tafuri, ho da allora sempre pensato che l'immaginario divergente, anticipatore, insieme distruttivo e costruttivo del pensiero utopico sia una delle risorse più autentiche e profonde di cui dispone l'umanità. È quasi impossibile sapere se, e quanto, l'utopia abbia prodotto cambiamenti nell'organizzazione del paesaggio, delle città, delle architetture, delle arti, delle attività private o collettive della comunità e dei suoi singoli membri, ma è certo che senza le proiezioni in un altrove considerato come l'ambito di trasformazioni capaci di rendere gli esseri umani più consapevoli delle loro possibilità, l'esistenza sarebbe insopportabile. In effetti si riesce a vivere in una certa condizione incerta e approssimativa solo perché le alternative ad essa riescono a dare un senso nuovo e più aperto a ciò che verrà.

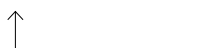
Il pensiero utopico è geneticamente contraddittorio in quanto si presenta apparentemente duplice, distinto tra una dimensione positiva e una negativa (distopia). In verità non si tratta tanto della contrapposizione ma della loro endemica compresenza in qualsiasi esperienza utopica la quale, per questo motivo è sempre, ambigualmente, se stessa e il proprio contrario. Il pensiero utopico nasce da qualcosa che non è reale o che propone scenari impossibili, ma si fa al contempo realtà immaginifica, una realtà particolare ma pur sempre attiva, anche se per vie imprevedibili. L'utopia è figlia della ragione e insieme di una forma specifica di follia, un'esaltazione fredda ma anche arroventata, raddomantica, erronea. È luogo di una trasformazione radicale della società ma è quasi sempre proposta da un individuo che spesso è, per di più, isolato in un suo mondo inaccessibile. L'utopia vorrebbe inoltre fare sì che l'umanità viva in una dimensione più libera, capace di permettere a ciascuno di realizzare i propri progetti di vita, ma è anche tale in quanto definisce uno spazio totalitario, che impone idee e comportamenti in una visione finalistica e assoluta della società. È estrema ma, una volta messa in atto, come nel Falansterio di Charles Fourier, si fa prevedibile e ripe-

titiva. La natura contraddittoria dell'utopia non è un difetto, un limite, una mancanza. In effetti l'essere contraddittorio di ogni costruzione utopica, come ricorda James Graham Ballard, costruisce la sostanza più autentica dell'utopia stessa, secondo me il vero pensiero del presente, uno spazio conoscitivo e creativo ineliminabile.

La conclusione di questa nota, scritta da un architetto, non è altro che, secondo un'espressione di Ernesto Nathan Rogers, "l'utopia della realtà", ovvero il luogo mentale e operante nel quale una magica curvatura delle azioni umane riesce a unire la consuetudine quotidiana al sogno.



↑  
F. Purini,  
L. Thermes,  
La Città Compatta,  
1966



L'incanto  
dell'indominabile.  
Montagne Cortinesi,  
modello in gesso,  
scala 1:25.000

## OUT-OPIA DELL'INCANTO

---

Renato Rizzi

Utopia occupa da sempre lo spazio immenso che separa l'incanto dall'incantesimo. La differenza è estrema. L'incanto appartiene all'indominabile, alle cose del mondo. Ci investe con la grazia (e il tremendo). L'incantesimo appartiene al dominabile, alla volontà dell'io. Noi ci serviamo del mondo (e il mondo ci deve somigliare). Purtroppo abbiamo scambiato la verità con l'incantesimo. Una misera realtà nella quale è precipitata anche l'architettura. Ma se riusciamo a fissare il nostro sguardo sulla sua parola, nonostante ci appaia irriconoscibile nel vortice della sua caduta, scorgiamo ancora i due mondi che la compongono: *arché-techné*. Quello indominabile dell'*arché* nell'incanto. Quello dominabile della *techné* nell'incantesimo. Il nostro tempo ha operato quindi la sua scelta. Si è lavato le mani ripetendo un antico gesto biblico. Ha preferito il secondo per condannare il primo. Invece di crocifiggere ha decollato il nome: archi-tettura. Tutto questo per favorire chi? Ovvio, la presunzione del nostro "io". Reciso il binomio si recidono anche tutte le vene che scorrevano tra forma (*arché*) e contenuti (*techné*), invisibile-visibile, indominabile-dominabile, contemplazione-azione.... In quel nome non pulsa più la vita, la natura, il mistero, l'eterno, la dignità, l'onesta, la grazia, la dolcezza, il dolore. Tutto è (s)finito nell'arida regione dell'io. Così l'incantesimo ha per impalcatura la falsificazione (architettura dovrebbe essere chiamata solo "tettura"), e per rivestimento la mistificazione (il racconto continua ma sotto falso nome). Bisogna allora uscire dall'utopia dell'incantesimo per entrare nell'*out-opia* dell'incanto. Rimettere la testa (*arché*) su quel corpo acefalo (*techné*) vuol dire restituire all'architettura, all'opera, all'io il loro destino: la triplice singolarità dell'*arché*. L'io deve allora ricaricarsi della propria responsabilità. Consapevole del proprio dispendio. Sa di essere solo, isolato, nel rischio. Sa di doversi predisporre all'abbandono (*Gelassenheit*), per fare spazio all'attenzione (*Aufmerksamkeit*) e alla cura (*Sorge*) del mondo. E così il mondo, allo stesso modo, avrà cura di noi. Nell'incanto reciproco.

→  
John Roddam  
Spencer Stanhope  
The Waters of  
Lethe by the  
Plains of Elysium,  
1880, dettaglio



## UTOPIA: PIANURA DEL LETE

---

Marco Biraghi

**N**onostante Platone, nel decimo libro della *Repubblica*, la descriva come una “pianura priva di alberi e di qualunque prodotto della terra”, il pittore preraffaellita John Roddam Spencer Stanhope vi profonde cipressi, pini marittimi e altri sempreverdi in quantità. Di certo la pianura del Lete di quest’ultimo, originariamente dominata da una “tremenda calura e afa”, assomiglia più a Bellosguardo, la dolce zona collinare di Firenze nella quale, il 2 agosto 1908, egli avrebbe trovato il suo passaggio nell’aldilà.

Nel dipinto la scena rappresenta il momento finale del mito di Er, il soldato panfilo morto in battaglia, inviato speciale in quel “luogo meraviglioso” dove le anime vengono giudicate dopo il trapasso. Dopo aver scelto la propria vita futura tra quelle date loro in sorte, le anime si avviano alla rinascita: non prima però di essere passate dalle mani delle Moire, Cloto, Lachesi e Atropo, figlie di Ananke, incaricate di filarne e tesserne il destino, e di essersi abbeverate al fiume Amelete, “la cui acqua non può essere contenuta da vaso alcuno”, e il cui effetto è l’oblio, la dimenticanza (*lethe*) della vita passata.

Luogo utopico per eccellenza – o meglio ancora, archetipo per eccellenza di ogni possibile luogo utopico –, la pianura del Lete è stata spesso confusa con le Isole dei Beati o Isole Fortunate (Paradiso greco-romano in cui gli dei avrebbero destinato gli eroi morti a trascorrere un’eterna vita felice), o con i Campi Elisi, come fa lo stesso Stanhope. Nella sua raffigurazione della pianura del Lete, inoltre, le anime non si dissetano dell’acqua del fiume Amelete (“Tutti erano obbligati a berne una certa misura, ma chi non era frenato dall’intelligenza ne beveva di più della misura”), ma vi si immergono come in una fontana dell’eterna giovinezza. Per riemergere al di là, in una condizione di perfetta beatitudine prenatale e in un’utopia che ha le sembianze della Toscana.

→  
Giacomo Pala,  
Mel'nikov/  
Piranesi, 2016





# CAPRICCIO E UTOPIA

---

Giacomo Pala

**1**745. Giovanni Battista Piranesi dà alle stampe *Le Carceri* d'invenzione, un'opera caratterizzata da uno status mitico talmente pervasivo da ispirare ancora oggi sia avanguardisti che artisti popolari. Opera di un visionario, *Le Carceri* è un insieme di capricci: gioco d'invenzione virtuosistici; sfera e labirinto, certo, ma anche vortice e infinito.

1934. Konstantin Melnikov progetta il *Narkomtiazhprom*: disegno fanatico per la Piazza Rossa di Mosca. Il progetto è presentato con una grande prospettiva che rappresenta in primo piano un enorme portale circolare ispirato alla nona tavola delle *Carceri*. Non più soltanto gioco e capriccio, ma anche utopia. Questo progetto è una figurazione della complessità del secolo scorso, un'architettura che mostra il desiderio di governare la politica, la tecnica e la cultura del ventesimo secolo e di farne prassi e teoria.

1988: Philip Johnson e Mark Wigley inaugurano a New York la mostra *Deconstructivist architecture*. Qui sono presentati i lavori dei giovani architetti della generazione formatasi alla scuola dei radicali, a loro volta alternativi e autonomisti. Questi progetti, ispirati a Melnikov e al costruttivismo russo, non sono più utopia, ma "sublime inutilità" (Tafuri), ovvero puro gioco formale. Tramite le forme del costruttivismo private dell'idealismo rivoluzionario, l'architettura torna al capriccio piranesiano.

Oggi: l'utopia è diventata *ou-topia*. "L'utopia è finita", così si dice. L'utopia non è più prefigurazione, né progetto tecnico-scientifico. Perdendo il suo carattere messianico, il progetto è solo forma: citazione in stile radicale e disegno di buon gusto. "L'utopia è ormai regressiva"? Forse. Se è vero però che l'utopista deve distruggere i vecchi *idola tribus* prima di costruire la Nuova Atlantide, allora l'utopia potrebbe (forse) sviluppare nuovi capricci, a patto e a rischio, però, di fare *tabula rasa*.

Composizione di  
Fernanda De Maio  
con disegni di  
Anna Armentani  
e Stefano Eger  
e fotografia  
di Mimmo Jodice,  
L'utopia  
nell'utopia.  
Un fun palace nel  
real albergo dei  
poveri di Napoli



# L'UTOPIA NELL'UTOPIA: UN FUN PALACE PER IL REAL ALBERGO DEI POVERI

Fernanda De Maio

I risvolti urbani insulari e le architetture-infrastrutture dell'utopia settecentesca napoletana lungi dal promuovere uno spazio di condivisione per tutti i cittadini, si saldano fin dall'inizio della dinastia borbonica, piuttosto, al dibattito tipicamente illuminista sul diritto di punire. Trasformate o create per gestire "gentilmente" la punizione e la miseria, l'isola riflessa di Fabrizia Ramondino - Ventotene -, l'isola che non c'è, cantata da Edoardo Bennato - *Nisida* - non meno delle architetture di Ferdinando Fuga per Il Real Albergo dei Poveri, il cimitero delle 366 fosse e i Granili, o quelle di Francesco Collicini per l'opificio di San Leucio, la città ideale di *Ferdinandopoli* e la fattoria modello di Carditello, tornano tra XX e XXI secolo, nell'immaginario di artisti e creativi come modelli e sfondi in cui mettere in scena sogni anarchici, percorsi pedagogici innovativi, visioni operaiste, illusioni di ludiche libertà, vagheggiamenti di rinnovato impegno sociale. Così la più incompiuta e coercitiva delle opere del Fuga diviene in questo disegno che ricomponne il progetto per un nuovo *Fun Palace*<sup>1</sup>, una sintesi delle matrici e del vocabolario dell'architettura utopica dal Settecento ad oggi; dentro una griglia cartesiana in cui si sovrappongono le isoipse che descrivono le differenti scale di lettura del manufatto fughiano, in relazione alla città partenopea e alla sua geografia, il dispositivo che riabi(li)ta il gigantesco frammento in tutte le sue parti è un condotto dalle differenti valenze. Semplice binario in cui scorrono gli elementi che trasformano gli eroici spazi delle *rue corridor* in luoghi per eventi ludici, esposizioni e manifestazioni teatrali, il condotto attiva alle diverse quote in modi variabili e continui gli affacci sulle corti, gli spazi della corte-chiesa centrale, i punti dei crolli recenti, definendo un panorama di interventi sincretici che reinterpretano in modo antitetico le rigide sequenze del labirintico palazzo Fuga.

1. Si tratta del progetto di Anna Armentani e Stefano Eger studenti dell'atelier di heritage 2016/2017 del corso di laurea magistrale di tecniche e culture del progetto dell'Università Iuav di Venezia, coordinato da Fernanda De Maio.

→  
Pianta di Mileto,  
V secolo.  
Ricostruzione  
congetturale di  
Armin von Gerkan,  
in Griechische  
Städteanlagen, de  
Gruyter, Berlin  
1924, tav. 6

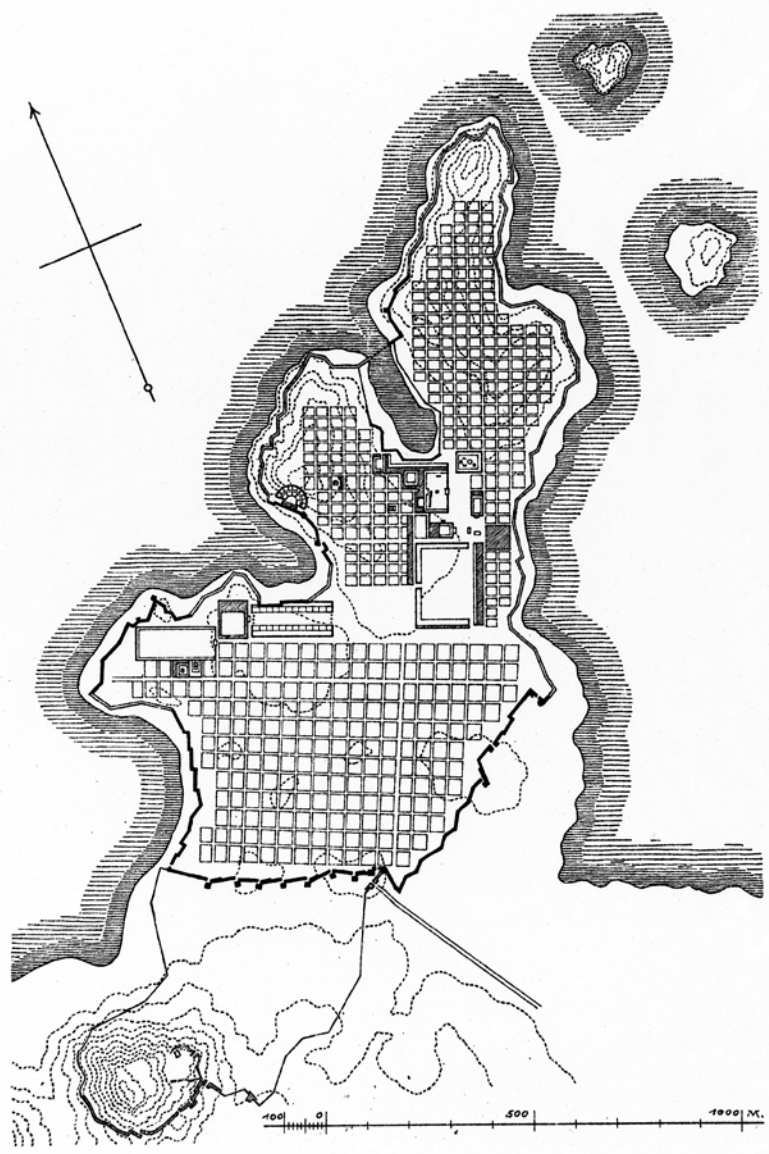


Abb. 6. Milet.

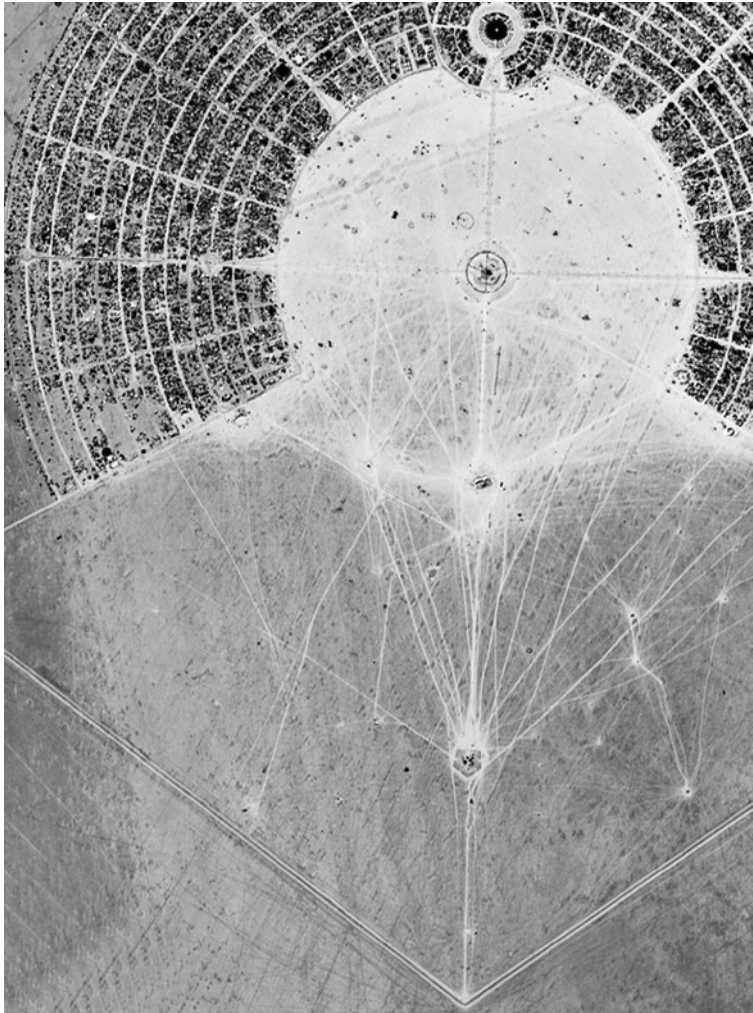
# SPAZIO E SOCIETÀ (E UTOPIA)

---

Giovanni Galli

**N**el secondo libro della *Politica*, Aristotele passa criticamente in rassegna una serie di proposte radicali (oggi diremmo utopiche) di riforma politica, basate sulla convinzione che sia possibile fondare *ex nihilo*, su principi esclusivamente razionali, una società giusta. Il suo principale obbiettivo polemico è il Platone della *Repubblica*, le sue idee astratte (universali) di bene e di giustizia sociale. Con la concretezza che lo contraddistingue, Aristotele giudica fallace e pernicioso ogni proposta di allontanamento radicale dalla tradizione. Per lui la società è assimilabile a un organismo naturale, del quale è necessario assecondare la naturale evoluzione dettata dagli usi e dai costumi ereditati. Si potrebbe trasporre all'architettura questa contrapposizione, pensando alla polemica a distanza tra il tradizionalista Leon Krier e il razionalista Le Corbusier. Una cosa però accomuna Le Corbusier e Leon Krier: la nozione per cui felicità e giustizia possano dipendere dalla forma di una città. Idea piuttosto bizzarra, coltivata da molti nostri contemporanei, che né Platone né Aristotele si sarebbero mai sognati di intrattenere. E tuttavia, uno degli autori criticati da Aristotele è Ippodamo da Mileto, personaggio storicamente controverso, cui viene attribuita l'invenzione del disegno della città a maglie regolari, il cosiddetto "piano ippodameo", che in realtà risale ad almeno quattro secoli prima. Spesso, in base a questa erronea attribuzione, i manuali di storia ce lo presentano come uno dei padri dell'urbanistica. Ora, così racconta Aristotele, sembra che Ippodamo accompagnasse, ai suoi disegni urbani, ambiziosi progetti di ingegneria sociale. A quanto pare, l'illusione tipicamente moderna secondo la quale la riforma della società passa attraverso quella dello spazio in cui vive ha radici antiche. E, almeno da questo punto di vista, Ippodamo può a buon titolo rivendicare la sua paternità.

→  
The Burning Man,  
Nevada 2016



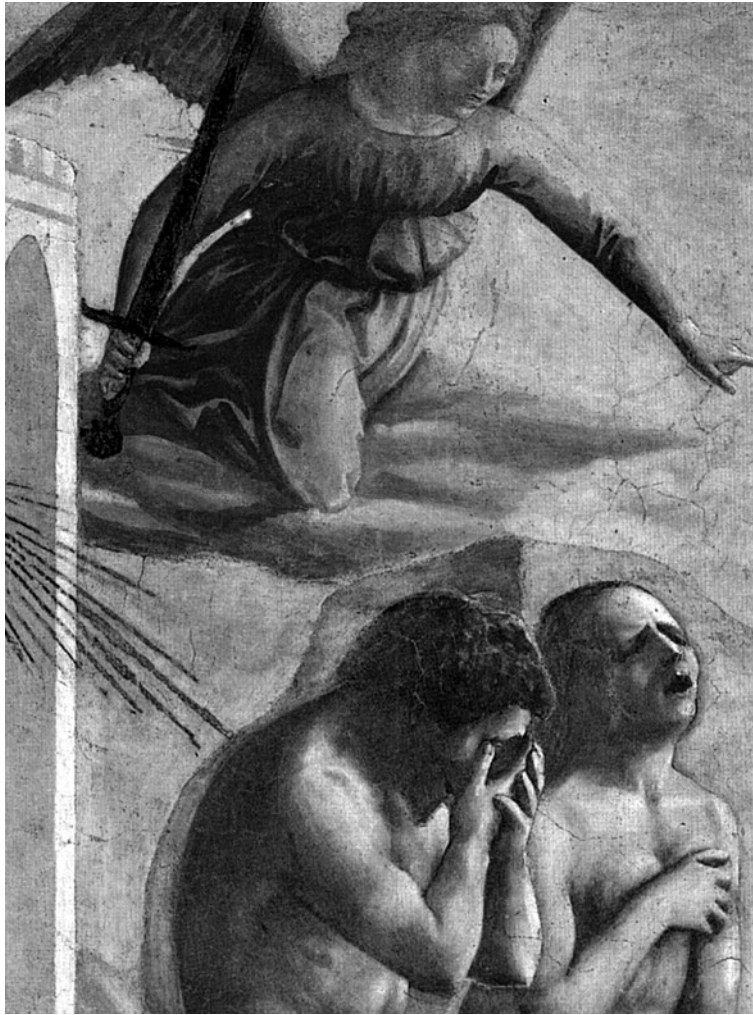
# UTOPIAE [EPHIMERAЕ] INSULAE

---

Federica Morgia

Nel 1516 Thomas More scrive *Utopia*. Per sintetizzare il significato di quest'opera egli ne rielabora l'etimologia proponendo una duplice interpretazione: *eu-topia* "buon luogo", ma anche, *ou-topia* "nessun luogo". Utopia è un "posto circondato dall'acqua", la sua forma contiene un grande porto. Ad utopia sorgono 54 città-stato dove tutti parlano la stessa lingua, condividono le stesse leggi, battono la stessa moneta. Gli abitanti lavorano sei ore al giorno per poi dedicarsi ad attività di studio e svago. Sanità e istruzione sono gratuite e non esiste la proprietà privata. Da allora l'utopia esprime la crisi delle regole sociali, morfologiche e insediative della realtà così com'è. Nella storia del pensiero occidentale è un concetto che la percorre con continuità da Platone a Paul Virilio. Come suggerisce Levi Strauss nel suo *Tristi Tropici*, dove si associano identità primigenie a luoghi di derivazione, possiamo ritrovare Utopia, come ad esempio a Black Rock, nel deserto del Nevada, dove ogni anno per 8 giorni, si svolge il *Burning Man Festival*. *L'happenig* ospita nel suo palinsesto *performance* artistiche di vario genere. Nato come un evento spontaneo accoglie oggi 70.000 partecipanti. Per l'occasione viene allestito uno spazio a forma di semicerchio che abbraccia uno spazio vuoto dove si svolgono tutte le manifestazioni del raduno; al centro sorge *the Man*, icona destinata ad essere bruciata durante l'ultima notte. In quest'oasi ciascuno provvede al proprio sostentamento, nessun bene può essere venduto o acquistato, l'unico scambio consentito è il baratto. Trascorsi 500 anni da quella prima proposta, l'uomo si misura ancora con *utopiae insulae* ancorché *ephimerae* nelle quali sovvertire schemi spazio temporali legati alla durabilità e alla contestualizzazione proiettando il proprio carattere identitario verso un assoluto a-topico e trans-culturale. In questo senso il carattere effimero di *Burning Man*, che sorge dal nulla e scompare per autocombustione, costituisce proprio quella diretta derivazione di *Ou-topia* di cui inconsapevolmente ne ricalca persino l'impianto insediativo dove, in una sorta di autoassoluzione, trasgredire è regola.

→  
Masaccio, La  
cacciata dall'Eden,  
custodito nella  
Cappella Brancacci  
(Chiesa del  
Carmine, Firenze),  
realizzato fra il  
1424 e il 1425,  
dettaglio





# L'UTOPIA DI UNA VITA SENZA PECCATO

---

Carmelo Baglivo

**N**ell'Antico Testamento Dio pone le sue creature, Adamo ed Eva, in un meraviglioso e rigoglioso giardino, dove non esiste nessun pericolo e dove ci sono cibo e acqua in abbondanza: l'Eden. Lì Adamo ed Eva trascorrono le loro giornate in felicità e spensieratezza. Nell'Eden si convive pacificamente con gli animali, ciò determina il fatto che non c'è bisogno di un rifugio; il cibo è abbondante, per cui non c'è bisogno di un luogo dove accumulare provvigioni; non c'è una struttura sociale, per cui non esiste la città; non c'è il potere o la supremazia tra esseri viventi, per cui non esiste il bisogno di architetture simboliche. Nell'Eden non c'è posto per l'architettura. Finché, un giorno, Dio, irato, caccia sia Adamo che Eva dal giardino, profetizzando loro sofferenze e dolore. Con la cacciata dell'uomo e il suo insediarsi sulla terra appare l'architettura. Architettura per rifugiarsi, accumulare, costruire città e definire simboli. Fine dell'Utopia. L'uomo nell'immaginare la creazione ha creato e ucciso l'Utopia nello stesso istante. (Fine e inizio dell'Utopia: Dio nell'immaginare la creazione ha creato e ucciso la creazione?) Nel 2008 Branzi presenta alla *Biennale di Venezia* il progetto *Casa Madre*, dove propone: “[...] un modello di *co-housing* integrale [...] che fa riferimento a un’idea di convivenza più ampia, che possiamo definire cosmica, tra la specie umana e quella animale, tra la tecnologia e il sacro, tra la residenza e il lavoro. Un’idea ambientale che si avvicina alla dimensione planetaria delle grandi metropoli indiane, attraversate dal traffico, ma anche dalle vacche sacre, dagli avvoltoi che divorano i cadaveri dei nobili Parsi, dai cammelli, dagli elefanti e dalle scimmie”<sup>1</sup>. *Casa Madre* è in analogia con il giardino dell'Eden, dove l'architettura è il grande contenitore in cui una serie di mondi animali e umani convivono pacificamente. Sempre Branzi afferma che: “[...] Questi progetti non sono destinati a essere realizzati, non sono utopie per la città del futuro ma riflessioni sulla città del presente [...]”. L'architettura è sempre un progetto utopico proiettato nel presente e ha come obiettivo la riconquista di quell'armonia perduta. L'uomo con la sua architettura non ha mai abbandonato l'aspirazione a riconquistare il giardino dell'Eden.

1. Intervista a Branzi su KLAT del 12-04-2013 [klatmagazine.com](http://klatmagazine.com)



N. B.

DIAGRAM ONLY.

**PLAN CANNOT BE DRAWN  
UNTIL SITE SELECTED**



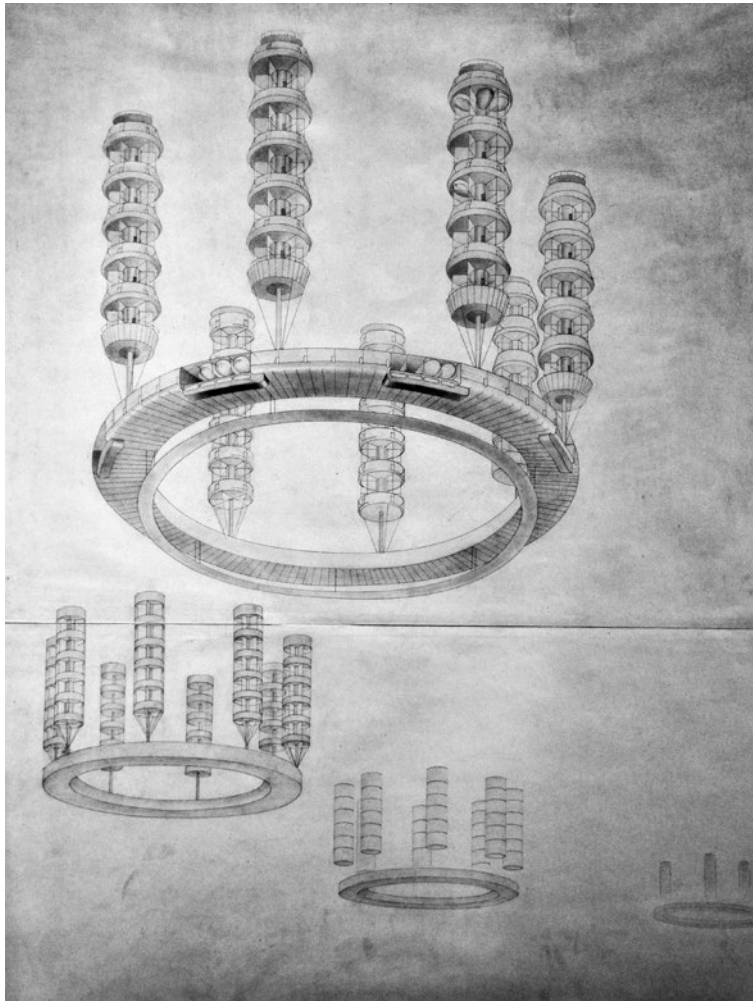
## UTOPIA E PAURA

---

Giovanni La Varra

**T**ommaso Moro era consigliere di Enrico VIII, almeno fino a che questi non decise di farlo decapitare; Tommaso Campanella era un frate domenicano; Robert Owen era un imprenditore tessile; che lavoro facesse Charles Fourier è, praticamente, impossibile dire, mentre Ebenezer Howard era un funzionario del parlamento inglese. Tra tutte le visioni utopiche quelle non originate dal pensiero degli architetti sembrano quelle più incisive, le più capaci di durare e anche di adattarsi al cambiare delle esigenze, le più ambigue semanticamente, le meno disegnate: in fondo, nessuna delle innumerevoli “città giardino” realizzate assomiglia a quella di Howard, ma tutte gli devono qualcosa: “A *Diagram Only*”. Non si sottolinea mai abbastanza come il rapporto tra architettura, città e utopia sia anche un territorio di frontiera, dove spesso le idee arrivano dall'esterno, centralizzando il pensiero sulla città e l'architettura attorno a istanze e visioni del futuro maturate al di fuori dello specifico campo architettonico. Il decadere odierno dell'utopia è, a mio avviso, solo apparente. Di visioni del futuro è intrisa la scienza, l'elettronica, la robotica, la biomedica. L'architettura ha perso gli ultimi trent'anni a disgregare e liquefare edifici per mettere in scena una società liquida, a farsi rappresentazione piuttosto che istanza critica, a “rispecchiare” il mondo piuttosto che insidiarlo e indagarlo e tutto questo mentre il mondo della scienza ha accelerato ancor di più il suo sviluppo. L'architettura ha sempre stemperato il mondo strumentale della tecnica che ha le sue logiche improntate alla massimizzazione dell'efficienza. L'architettura liquida non può che rappresentare la paura e la diffidenza rispetto al mondo della scienza, riducendo le sue prerogative e annichilendo le sue potenzialità. E, invece, sarebbe il caso di provare a immaginare come l'architettura non debba porsi il trattamento delle paure e la loro rappresentazione come orizzonte, ovvero se non sia il caso di intraprendere un'utopia “tra le cose”, immaginare lo spazio futuro come il sistema di relazioni tra i differenti mondi che, indipendentemente dallo spazio fisico, stanno pensando al futuro tutti i giorni.

→  
Georgii Krutikov,  
The Flying City  
(VKhUTEMAS diploma  
project), 1928



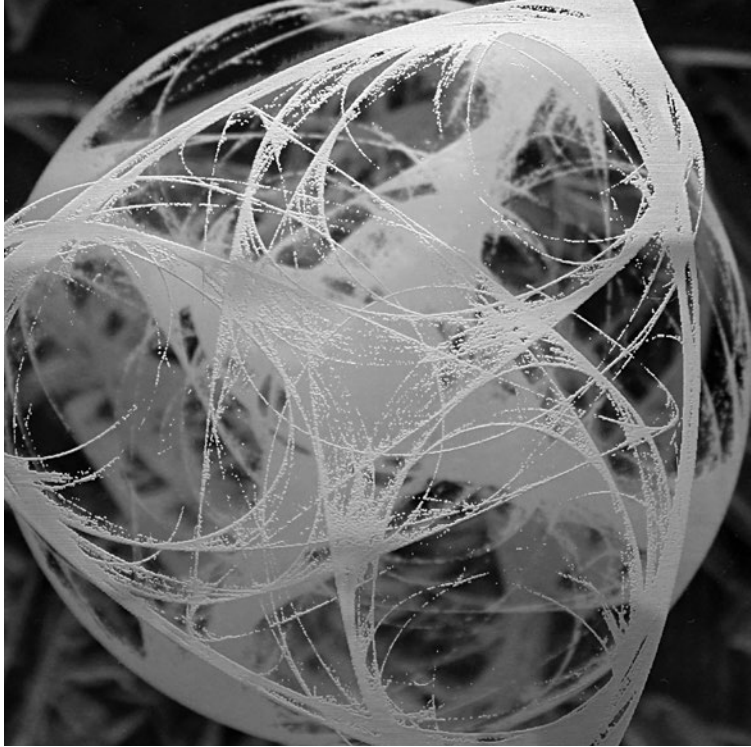
# SULL'UTOPIA DI POTER VOLARE COME UN DRONE

---

*Anna Barbara*

**E**ra il 1992, ad Albertville, in Canada, si svolgevano le Olimpiadi invernali e, durante le celebrazioni d'inaugurazione, un omino volante atterrò sul prato. Da quel giorno, prima in maniera ossessiva, poi con discrezione, iniziai a pensare che se questa innovazione fosse entrata nelle nostre vite quotidiane tutto sarebbe completamente cambiato: gli edifici (vecchi e nuovi), le città... e non solo. Pensavo che se avessimo potuto volare, allora non ci sarebbe stato più bisogno di entrare nei palazzi dal piano terreno, ma saremmo atterrati sul tetto; avremmo potuto sbarcare direttamente sul balcone di casa; forse il piano dei negozi sarebbe stato in cima, o addirittura ci sarebbe stata una strada verticale da percorrere in ascesa verso il cielo. Presa dall'eccitazione iniziai a disegnare edifici a testa in giù, con le sezioni invertite dall'alto verso il basso con evidente disapprovazione dei miei docenti. Come ogni utopia, l'esercizio progettuale è stato l'artefice delle prime crepe. Iniziai a pensare, allora, che se l'ingresso fosse stato dal balcone e non dal pianerottolo, allora, probabilmente, avremmo dovuto blindare le finestre e mettere delle inferriate all'edificio per proteggere tutte le aperture. E le case, i palazzi, i grattacieli, sarebbero diventati delle orribili gabbie in cui i volatili sarebbero rimasti fuori e tutti gli altri dentro. E via via che la meravigliosa utopia prendeva forma, si trasformava in un penoso incubo. Sapete già come va a finire, ma ogni tanto mi ritorna il desiderio di una città di esseri volanti. Quando vedo quei meravigliosi droni che sorvolano, ne vorrei uno, poter volare, mica troppo in alto, quel tanto che serve per passare sopra le automobili; per arrivare in due minuti dove ho lezione, senza dover camminare intorno a quell'interminabile steccato che corre intorno al *campus* per oltre mezzora ogni mattina; per sorvolare tutti i ridicoli muri eretti a difesa di incomprensibili confini.

→  
Ag(after geometry)  
Terra1



## UTOPICA, TERRA MARCIA

---

Attilio Terragni

Sapete di quella divinità abbandonata sulle rive della società dell'intrattenimento? Parlo di lei, l'utopia che è stata vestita alla moda e adagiata nella rete di formulette da primo liceo, messa su sedie a rotelle e torturata come nemmeno era successo con la calata degli Unni e dei Visigoti, rendendo opaco il suo caleidoscopio di gemme e di umanità, che ci costringe, al gioco perdente dei rimandi tra la nostra fredda erudizione e la calda umanità del suo passato, in un modo così imbarazzante da farci sembrare persone con monconi di braccia, teste acefale, robot in perfetta forma, perché non sappiamo più dove sia lei, l'utopia sempre arrivata dal cielo come una cattedrale inzuppata dalla luce limpida, come un miracolo di moltiplicazione di pani e di pesci, ed è dovuta migrare nelle onde gigantesche dei mari, la cui natura e la cui energia sono fenomeni di una vastità immensa, e la si vede ancora solo nella forza che innalza le creste schiumose e bianche delle onde, su quel limite dell'esperienza in cui noi e lo spazio intorno a noi, rotoliamo insieme a lei attorno al vuoto che ci offrono le onde, tra l'estremo limite della cresta e il vortice d'aria del suo spazio interno, che ci rimanda sempre a una cresta più ricca da un mare all'altro, liberi dalle luccicanti e false divinità da innamoramento per schermi ad alta risoluzione, fatte per fughe nelle morfogenesi senza fine, per piccoli tremori quantistici e da quant'altro propone la finta avventura globale, e in queste magnifiche cavità delle onde in viaggio so che lei, non è più prigioniera degli utopisti solitari, chiusi nella *Città del Sole*, ma oggi, appare su palcoscenici fluidi, mossi al ritmo delle sue palpebre riflesse nei mari, ma anche nei laghi e nei fiumi, nella terra da salvare, e s'infrange sulle cose che si scaldano e si staccano dalla costa, enormi frammenti di *iceberg*, irrespirabili per il freddo e per le temperature da congelamenti istantanei, per dare respiro al soffocamento, per animare e portare in vita con piogge torrenziali i deserti della neutralità e del silenzio, e io sento che dalle creste delle sue onde lei soffia, soffia, soffia...ancora.

Alejandro de la  
Sota, Casa in  
calle Prior,  
Salamanca





# UTOPIA DEL QUOTIDIANO

---

Orsina Simona Pierini

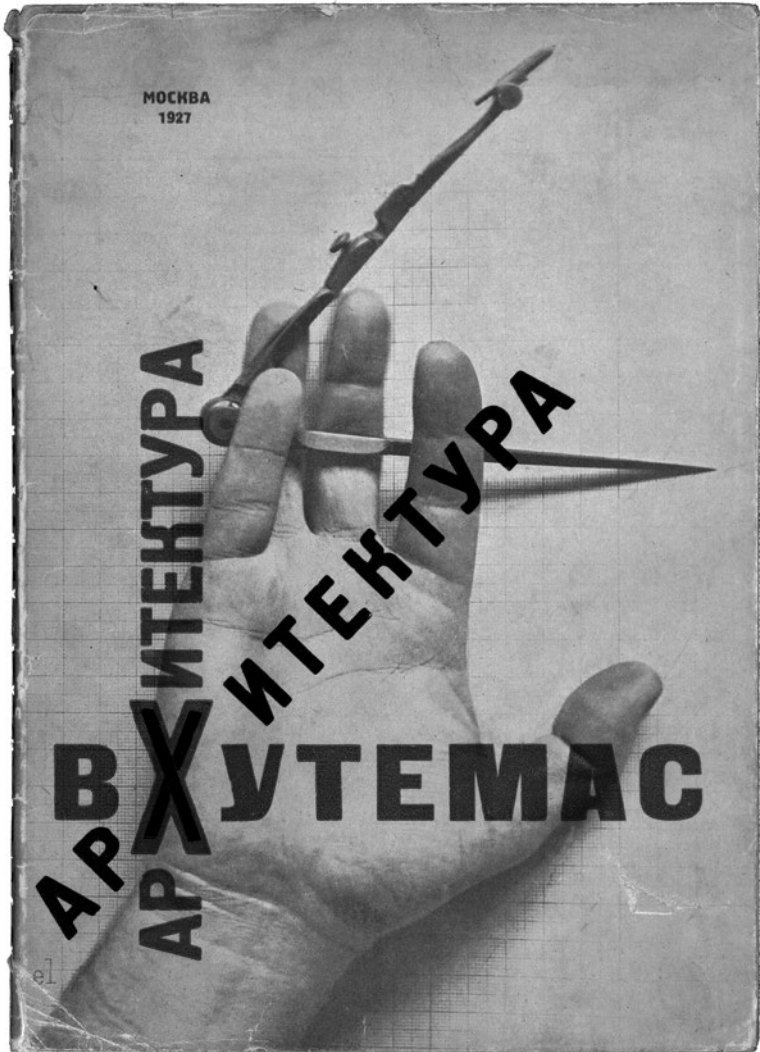
**M**entre mi interrogo disperatamente se sia ancora possibile una grande utopia penso all'ossimoro della sua etimologia: nessun luogo e buon luogo. Due opposti, due contrasti, due alternative o il microscopico punto che li tiene insieme? E penso ad una piccola utopia del quotidiano. Penso a quei punti, piccoli luoghi che contengono il tutto, quell'impossibile che si può concretizzare. Ci sono momenti nell'architettura per eccellenza, la casa, in cui gli oggetti sono portatori di densità emotiva e simbolica, penso al loro ruolo nella casa antica, ma penso anche alle fotografie di Le Corbusier del tavolo da cucina di M.me Savoye: nel momento in cui questi manufatti trovano un buon posto dove stare, arrivano a costruire un luogo ideale, utopico. Qui è presente la concretezza della quotidianità, ma anche la sua sospensione, una condizione domestica che è istante e persistenza nel tempo.

Ciò si ottiene con la precisione del dettaglio.

Alejandro de la Sota, nel semplice progetto di una casa, studia il particolare delle finestre come scatole di vetro che gettano nel mondo lo spazio domestico, permettendo questo contatto tra gli opposti, questa normalità dell'utopia. Ma di questa magica tensione è difficile dire, a noi architetti è dato solo disegnare un quadrato che da sogno urbano si fa finestra, per il resto è meglio far parlare un poeta come Josif Brodskij: "Grazie a sei fori simmetrici nella parte posteriore della radio, fra il tenue bagliore e lo scintillio delle valvole, in quel labirinto di morsetti, resistenze e catodi, incomprensibile come le lingue che generava, credevo di vedere l'Europa. Era la visione di una città notturna, con le luci al neon sparse dappertutto. E quando all'età di trentadue anni atterrai a Vienna, ebbi subito la sensazione di conoscere il posto, almeno un po'. Se non altro, mentre mi addormentavo a Vienna, in quelle prime notti, era come se una mano invisibile girasse una manopola laggiù, lontanissimo, in Russia."<sup>1</sup>

1. Josif Brodskij, "Trofei di guerra", in Id., *Dolore e Ragione*, Adelphi, Milano 1995, p. 15

→  
El Lissitzky,  
copertina di  
"Arkhitectura  
VKhUTEMAS",  
Mosca 1927,  
Brooklyn Heights,  
Productive Arts,  
Collezione di  
Larry Zeman e  
Howard Garfinkel



# UTOPIA, OVVERO IL BUONSENNO ACCANTONATO

---

*Luigi Prestinenza Puglisi*

**P**er quanto tessiamo le lodi delle opere ragionevoli e ben fatte, ad attrarci irresistibilmente sono le irragionevoli e utopiche, dove il buonsenso è accantonato. Perché se un discreto architetto costruisce il mondo come vorresti che fosse, uno bravo te lo mostra come non lo avresti mai immaginato. E, se un mondo è difficile da immaginare, certo non è né tranquillizzante né rilassante. Il paradosso vale soprattutto oggi che l'utopia non è più una ricetta universale e totalizzante. Le utopie coesistono e anzi è proprio la loro pluralità e indicibilità che ce le rende sopportabili e democratiche. Ogni edificio, potremmo dire, fa utopia a sé. E, per fortuna, non riusciamo più a ideare quelle città, progettate dai sognatori del Novecento, che, quando si sono realizzate, hanno prodotto disprezzo per la categoria degli architetti e rifiuto per la modernità. L'utopia è, infatti, per propria natura, autoreferenziale e cattiva. E, sebbene oramai ci siamo assuefatti a tutto, è capace ancora oggi, se non è iniettata omeopaticamente per piccole dosi, di suscitare orrore e anticorpi. Perché vive sempre sul crinale dell'arbitrario e del masturbatorio. Su quella differenza millimetrica che distingue appena il grande artista dallo sguaiato epigono. L'architettura che manca di questa sorda cattiveria data dal radicarsi in un'utopia non ci appassiona. Pensate a quanti architetti sono impeccabili e a quanto poco ci interessi la loro produzione. Viceversa, concentratevi per un attimo su tutti i difetti degli edifici che amate e confessate finalmente a voi stessi che siete disposti a perdonar loro tutto, anche l'inabitabilità, perché sia pure traumaticamente vi hanno fatto scoprire ciò che intuivate ma rimuovevate: l'idea che il vostro mondo potrebbe essere un altro.

→  
David Hockney  
lavora al suo  
celebre dipinto  
Mulholland Drive.  
The road to the  
studio, 1980



# UTOPIA DELLA BELLEZZA

---

Federico Bilò

**N**el mondo contemporaneo la bellezza appare talmente indefinibile da risultare una categoria estetica da evitare. Tuttavia ciascuno di noi fa esperienza di fenomeni che definisce “belli”. Sul bello di natura ci si accorda facilmente (che bel tramonto!), così come sul bello definito nel passato (che bel Caravaggio!). Il problema è cosa sia il bello contemporaneo, per chi e perché: al punto che proporsi di produrre bellezza è diventato utopia. Consideriamo la seguente frase di Frithjof Schuon: “L’abolizione della bellezza è la fine dell’intelligibilità del mondo”. Affermazione affascinante ma sibillina: affascina l’idea, probabilmente esatta, che la bellezza possa rendere il mondo intellegibile e cioè comprensibile ed evidente; sibillina perché il riconoscimento della bellezza, dopo il diciannovesimo secolo, risulta problematico. Eppure sentiamo quanto il bello sia necessario. Tanto più necessario in questo mondo che diventa sempre meno intellegibile: sempre più brutto. L’urbanizzazione contemporanea sembra la causa (o la dimostrazione) dell’affermazione di Schuon. Da progettisti, pensiamo che nel mondo artificiale che l’uomo si costruisce per abitare, occorra immettere bellezza. Consideriamo ora il celebre dipinto di David Hockney, *Mulholland Drive: the road to the studio*, del 1980. Nell’apparente omogeneità ed omologazione dell’urbanizzazione anglicana contemporanea, Hockney riconosce differenze e le registra; produce un inventario selettivo di cose che popolano il territorio; costruisce una mappa cognitiva ad acrilico su tela. Un’orografia accidentata; una strada sinuosa; case unifamiliari; campi da tennis; piscine; coltivazioni e vegetazione di varia natura; tralicci di elettrodotti; ecc... Hockney non ci sta dicendo cosa sia bello e cosa no; ma poiché ci insegna a rendere intellegibile il territorio urbanizzato, ci sta comunque offrendo una via verso il bello. Ci sta chiedendo, semplicemente, di avere cura dei luoghi. Ma questo è il compito dell’architettura: dare articolazione gerarchica e qualitativa allo spazio esistenziale; produrre intellegibilità. Cioè bellezza.



# CONCRETEZZA DELL'UTOPIA

---

Gianluca Peluffo  
José Manuel Pozo Municio  
Giovanni Corbellini  
Alberto Ferlenga  
Benno Albrecht  
Pierre-Alain Croset  
Pierluigi Nicolin  
Francisco Spadoni  
Carmen Andriani  
Mosè Ricci  
Laura Andreini

→  
Piazza antistante  
il Centre Georges  
Pompidou (foto: G.  
Berengo Gardin)





# EUTOPIA: LA RICERCA DELLA FELICITÀ ATTRAVERSO LA FORMA.

---

*Gianluca Peluffo*

**C**redo profondamente che se si vuole affrontare il tema dell'utopia non si possa che dover affrontare il tema della felicità. Non tanto quello della felicità individuale (per quanto nel nostro cattivo presente questa possa sembrare l'unica possibile battaglia da combattere, ovviamente senza possibilità di successo) ma bensì quella della felicità condivisa. Alla luce di ciò ogni lettura di vita ideale, di città ideale, ogni architettura utopica, non può prescindere da un aristotelico ragionamento sul fine di questi sogni, di questi immaginari, di queste visioni condivise più o meno futuribili.

La cultura italiana è una grande patria di utopie; di utopie non politiche, ma di forma e di linguaggio. Già questa osservazione, che può apparire una forzatura, sembra in grado di regalare alcuni spunti interessanti. La domanda da porsi è allora se possa esistere una pervicace ricerca di felicità condivisa che possa essere raggiunta attraverso l'invenzione di un linguaggio (quindi di forme architettoniche e spaziali, di geometrie di città) e non attraverso una rivoluzione politica, come tale inevitabilmente sanguinosa. Di certo, le utopie politiche che abbiamo visto nascere, tentare di imporsi, crescere e strutturarsi, hanno finito per scivolare nella dittatura, come l'utopia marxista e comunista o quelle del fondamentalismo religioso. Esse hanno imposto un'uguaglianza forzata che è andata uccidendo la libertà, oppure hanno prodotto delle restaurazioni in cui la ricchezza generata si è concentrata ancor di più in mano di pochi. La proiezione nel futuro, ovvero la capacità di immaginare una forma del futuro, sembra essere l'elemento di partenza di un progetto utopico legato proprio alla forma e al linguaggio. Non possiamo con onestà affermare che l'invenzione di una forma di una città o di una architettura possa essere in grado di determinare nel futuro la felicità degli uomini, ma di certo, la forma della città, stratificata dal tempo, ma determinata spesso da volontà precise, sebbene parziali, ha creato condizioni di felicità che condividiamo, che semplicemente aiutano il risveglio di molte donne e uomini, nel loro affrettarsi alla quotidiana fatica del giorno.

Viene allora da chiedersi: era un'utopia la Roma di Sisto IV, o la Pienza dei Piccolomini, o la Ferrara degli Estensi, o la Genova dei ricchi banchieri cinquecenteschi, o la Sicilia barocca, o la Barcellona di Cerdà, o la Parigi di Hausmann, o la Downtown e la Eliopolis dei commercianti post-Canale di Suez del Cairo? Sì, erano utopie e lo erano in quanto si trattava di progetti che davano forma ad una visione di futuro. Una visione spesso utilitaristica, commerciale, speculativa, persino antidemocratica talvolta, ma comunque in grado di determinare condizioni di vita capaci di strutturare il futuro dei cittadini. Forse felice. Qual è la differenza fra queste visioni di futuro messe in forma e materia e l'utopia del *Plan Voisen* o dell'Unité di Le Corbusier? L'utopia dell'Unité ha creato mostri che hanno devastato non solo le nostre periferie, ma i nostri corpi e le nostre culture, sia quelle di appartenenza, sia quelle di forzata immigrazione. Ciò è accaduto in quanto queste utopie si fondavano su una finzione riferibile da Platone a Moore fino a Rousseau: quella della natura buona contro la città densa e cattiva, e il successo di queste visioni non poco deve allo straordinario talento architettonico e comunicativo del suo autore, talento inversamente proporzionale alla sua negligenza urbanistica. Il resto era totale incomprensione e disinteresse per la felicità collettiva: in definitiva cinismo. Del resto è chiaro a tutti quanto Le Corbusier fosse, forse prima di tutto, uno straordinario comunicatore.

Al futurismo e ad Antonio Sant'Elia possiamo forse imputare una parte dei 700.000 morti italiani della Prima Guerra Mondiale, anzi, di 699.999 di loro, visto che proprio Sant'Elia in quel terribile incubo perse la vita. Viene allora da chiedersi se il futurismo fosse un'utopia o semplicemente un tentativo di messa in forma di una percezione, confusa, tragica, provinciale ma brillante, di futuro e progresso. Il fascino dei disegni di Sant'Elia sta nella loro naturale e indiscutibile capacità di diventare "mito", una parola questa che ha molto a che fare con la collettività e più che altro con l'idea che se ne ha. Lo sforzo è allora quello di collegare due concetti affini: quello di mito e quello di utopia. A questo riguardo si potrebbe affermare che un'utopia può lasciare il segno anche se non è stata realizzata, ma non può esistere se non ha la capacità di elevarsi a mito. A ciò si potrebbe obiettare che i miti sono spesso costruiti con cinismo e ipocrisia per raggiungere pervicacemente obiettivi economici e di potere, e tutto ciò a ben poco a che fare con la "buona collettività". A ciò si potrebbe rispondere che di loro natura i miti sono collettivi e sono spesso inconsci ma sono così potenti e antichi da occupare parti della nostra anima inevitabilmente non individuabili. L'immaginario di

Sant'Elia ha avuto la forza del mito. Forse alcune sue derivazioni, come i centri direzionali napoletani, bolognesi di antica giapponese e post-metabolica firma, hanno preso la forma dell'incubo, ma non sono riusciti a sporcare la forza mitica del linguaggio del giovane architetto comasco.

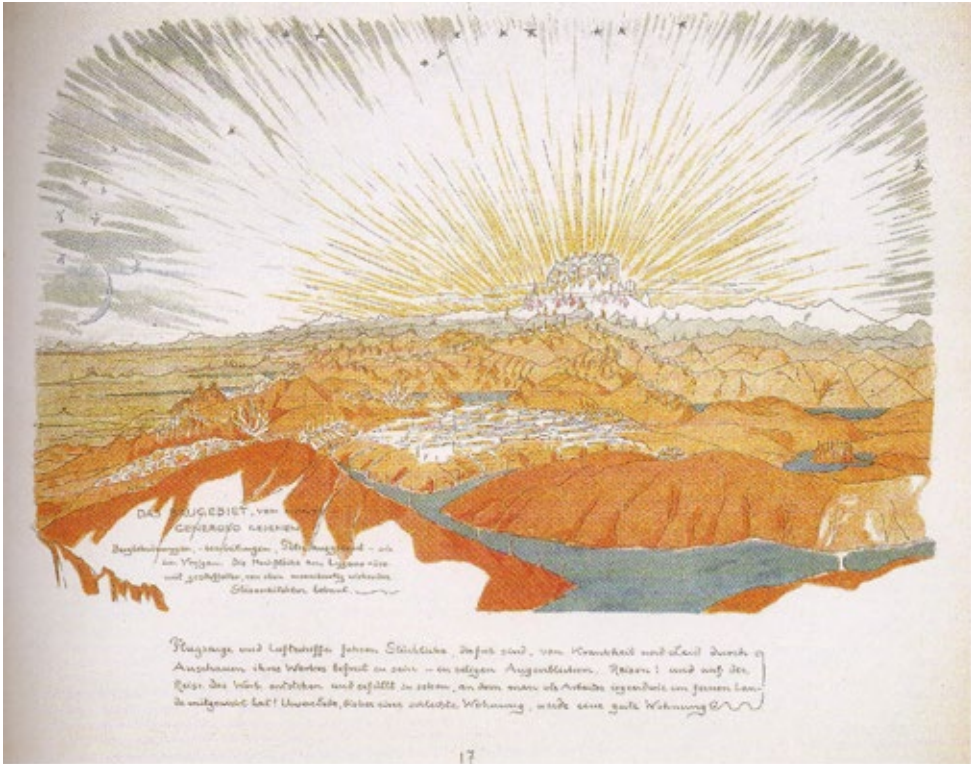
La domanda è allora: le visioni di Sant'Elia erano di felicità collettiva? A mio avviso lo erano, anche se nei termini di un'ingenua e talvolta fumettistica fiducia ottimistica nel progresso, nel futuro tecnologico e nelle infrastrutture. La convinzione che il progresso dei trasporti e dell'energia fosse la chiave dell'utopia futurista è insita nelle forme di Sant'Elia e lo è molto più che nei manifesti marinettiani, anche perché i suoi edifici sono più che altro città-edificio, quindi degli ibridi in cui non è rilevabile la banale divisione puritana tra bene e male. Gli edifici di Sant'Elia sono infatti sintetici: essi fondono insieme fabbrica, ferrovia e abitazione, dunque non separano le funzioni, ma le sintetizzano in una forma compiuta. Al contrario degli edifici di Sant'Elia quelli derivanti dalle utopie anni Sessanta non risvegliano in me alcuna curiosità. I parallelismi *snob* fra macro-strutture urbane o architettoniche e micro-strutture biologiche mi sono sempre parsi meno divertenti (se proprio si deve giocare) e ancor meno realistici di un qualsiasi Risiko. Per chi pensa che l'architettura e la città siano una cosa piuttosto seria e dolorosa, da prendere talvolta come un gioco per sopportarne peso e fallimenti, risultano insopportabili coloro i quali la ritengono un gioco da esercitare con grande seriosità. Se ragiono dal punto di vista dell'invenzione formale di un futuro possibile o immaginario, vedo quelle utopie come *boutade* da salotto o al massimo esternazioni di qualche simpatico e scanzonato ragazzotto di buona famiglia. Ma mi rendo conto di essere superficiale e settario, al confronto di decine di testi critici, mostre e celebrazioni che, con regolarità giubilare, riempiono le nostre pagine comunicative per pochi eletti. Vedo invece con un sorriso il Beaubourg, simpatica sberla a mano ben aperta di giovani borghesi inglesi e italiani quasi apolidi a vecchi borghesi francesi che, per noia e snobismo, desideravano terribilmente quello schiaffo. Anche perché l'invenzione vera di quell'utopia di "socializzazione del sapere" (che deve ovviamente tutto agli Archigram) è a ben vedere quanto di più storico e antropizzato possiamo immaginare. Pensiamo alla piazza inclinata antistante l'edificio, che ricorda Piazza del Campo a Siena e che rende digeribile anzi bella, condivisibile e allegra, quella sberla, rende parte di città il ghigno di quella finta, ma simbolica, fabbrica del sapere. Il linguaggio del Beaubourg non è sintesi, ma gioco, direi sarcasmo, costosissimo

sarcasmo, ma l'idea di quella piazza inclinata, di quello spazio urbano che fa dell'edificio città, può essere considerato forse una prova di felicità collettiva. Se penso invece a ciò che è seguito alle esperienze di Superstudio, Superarchitettura, Archizoom vedo tutta la superficialità e il cinismo di quelle proposte: le considero "utopie celibi", bambole gonfiabili per critici e architetti annoiati di ieri e di oggi, e di ogni tempo. Oggi queste utopie celibi servono ad alcuni critici per ricordare, anzi imporre, il pensiero unico che in Italia non sia possibile fare architettura.

Ma non dobbiamo pensare al cattivo presente del nostro straordinario Paese. Le utopie, quelle vere, quelle che si occupano di felicità, esistono, anche se è molto difficile metterle a fuoco e perseguirle ed è ancor più difficile metterle in forma e quasi impossibile costruirle. Ma la ricerca di un linguaggio sintetico che sappia parlare all'anima collettiva è a mio avviso praticabile. Questa ricerca implica un terribile sforzo di etica, sintesi estetica, capacità percettiva, di selezione e di fusione: fusione delle lingue e degli orizzonti. Ciò non ha nulla a che fare con l'eclettismo, che non implica infatti la sintesi, ma il più o meno abile affiancarsi di linguaggi per mantenerne riconoscibili i tributi.

A mio avviso la battaglia per l'invenzione di una forma, di un linguaggio del futuro, passa per la tecnica del sottomarino: immersione in profondità (ricerca contenuti, studio, applicazione quotidiana, perseveranza, momentaneo e profondo silenzio), rapidità di movimenti (la tecnologia usata e non subita), la fratellanza internazionale e il disinteresse per i cattivi comandanti. Soprattutto passa per un'idea fondante che considera l'architettura sempre come evento pubblico e collettivo, il cui obiettivo è la costruzione del cittadino, perché di quel progetto di costruzione siamo figli, nipoti e pronipoti, de *La Repubblica* di Platone in avanti. La costruzione del cittadino è la vera utopia, doverosa. E quindi l'Architettura è Utopia edificabile: nel mito o nella costruzione del cittadino e della città.





↑  
Bruno Taut, Alpine  
Architecture, 1917

# L'UTOPIA NARCOTICA DEL VIRTUALE

---

José Manuel Pozo Municio

**A**gli inizi degli anni Ottanta, quando frequentavo l'università, partecipavo a dibattiti con filosofi e pensatori, ai quali si univano a volte alcuni studenti di architettura per scambiare opinioni. In uno di questi dibattiti sono rimasto particolarmente colpito dal discorso di uno dei relatori, Leonardo Polo, il quale sosteneva, parlando dei locali alla moda, (discoteche, bar, *night club*), che buona parte del loro successo era dovuto al volume assordante della musica e ai giochi stroboscopici delle luci e ciò nonostante che questi due fattori portassero allo stordimento dei sensi e si riuscisse a stento a parlare con la persona al proprio fianco. Rimaneva il fatto che questi ambienti piacevano alla gente perché davano l'impressione di liberare le loro menti dalle preoccupazioni e dagli obblighi. Un fondo di verità nel suo discorso c'era, tuttavia la questione non è così semplice. Sono trascorsi da allora circa trent'anni e quell'estasi descritta da Polo ha superato il confine delle discoteche e ha invaso man mano le strade, influenzando profondamente la nostra società per mezzo dei *mass media* e della realtà virtuale (*internet, e-mail, facebook, ecc.*).

Purtroppo anche l'architettura è andata risentendo di tale influenza. Il virtuale ha conquistato e dominato sempre di più gli spazi del sapere e della cultura offrendo un mondo nuovo, senza barriere né confini, un mondo nel quale tutto ciò che può essere immaginato dà l'impressione di diventare possibile. Tutto ciò sembrerebbe offrire un'esperienza unica che non richiede nessun impegno o responsabilità ma che in maniera subdola tende ad offuscare la capacità dei sensi e ad alienare l'essere umano dal mondo reale e tangibile in cui egli vive. L'impressione che si ha è che lo schermo sia diventato lo strumento capace di farci vivere l'impossibile, di realizzare i nostri desideri attraverso delle realtà virtuali così realistiche da apparire quasi fisiche. Questa sembrerebbe la nuova utopia che ci viene offerta, un'utopia che non ha bisogno di descrizioni né di regole, a differenza di quella di Tommaso Moro, basta soltanto immergersi in essa astenendo il giudizio. Si tratta però di un'utopia tanto irrealista quanto quel-

la del mondo di *Narnia* di C. S. Lewis o simile al mondo della mitologia greca, popolato da ninfe, centauri, eroi, fauni, tritoni, sirene note per i loro comportamenti non certamente virtuosi. Si tratta di un'utopia che può definirsi tale solo in apparenza, che non può dare frutti concreti in quanto, di sua natura, non si basa sulla realtà concreta e ordinaria. È un dato di fatto che questa nuova utopia riscuota un sorprendente successo tra le nuove generazioni: un successo a mio avviso preoccupante. Sono sempre meno, infatti, i giovani disposti ad assumersi delle responsabilità e a riconoscere il valore dell'impegno e sono sempre di più quelli che non pongono limiti alle loro volontà dal momento che rifiutano la trascendenza di Dio o di qualsiasi altra forma, valore o entità. Essi sono disposti ad accettare come verità indubbia solamente la loro volontà e la natura divinizzata spesso adottando un nuovo panteismo naturalista. Da questo punto di vista il mondo digitale offre un buon rifugio per l'uomo ma allo stesso tempo rappresenta una grande minaccia per la società e per l'architettura.

È noto quanto possa essere pericoloso, nel sistema di insegnamento adottato dalle scuole di architettura, l'abuso dei modelli digitali come strumento principale per lo sviluppo e la rappresentazione del progetto: in quello spazio virtuale tutto sembra strutturalmente possibile così si rischia di perdere il senso tettonico delle masse, di ignorare il peso dei corpi e di sottovalutare la scelta dei materiali usati.

Le nuove generazioni tendenzialmente danno l'impressione di apprezzare gli strumenti digitali in quanto consentono loro di rappresentare, con grande realismo, edifici fuori dall'ordinario tanto che chiunque si sente un demiurgo, capace di realizzare un mondo fantastico in alternativa a quello reale. Tutto ciò è molto preoccupante in quanto porta ad un disinteresse nei confronti di ogni aspirazione a una società migliore impedendo la nascita di nuove utopie, dunque di pensieri che possano prefigurare un progresso sociale, pensieri che, al contrario dell'utopia virtuale, si basano su quello che definirei un realismo ontologico o gno-seologico o etico che dir si voglia. Ho l'impressione che l'architettura si sia già da tempo degradata e per rimediare a questo stato si sia dovuto ricorrere a dei nuovi *slogan* quali sostenibilità, effimero, digitale, ecologico, *smart city*, tutti termini che nel complesso hanno portato al deterioramento del termine stesso architettura, un termine di cui molti architetti paradossalmente intendono non considerare più affatto.

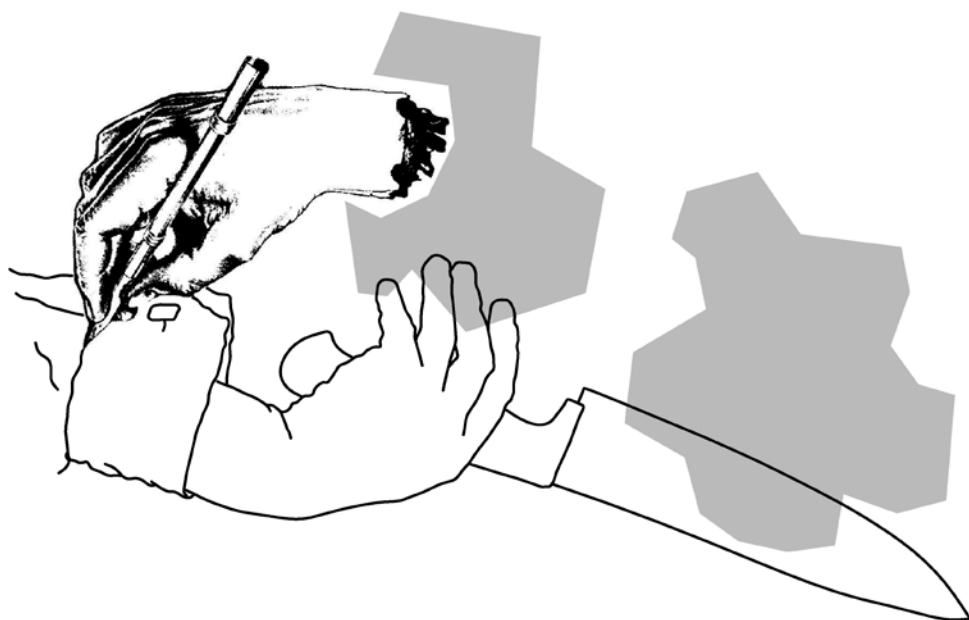
Il 29 e il 30 giugno del 2016 si è svolto a Pamplona un congresso sui cambiamenti climatici nel quale gli applausi più rumorosi e



l'entusiasmo più acceso degli studenti sono andati alle fantasie di Winy Maas, e alle ricerche sull'empatia di Ingels Bjarke. Nessuno ha però prestato attenzione al fatto che i due architetti non hanno citato nemmeno uno dei problemi reali e attuali del mondo, ad esempio quelli climatici a cui era dedicato il congresso. A questi due architetti non interessa affatto risolvere le problematiche del mondo, piuttosto preferiscono offrire delle immagini, dei *render* così fantasiosi e divertenti da garantirgli il successo. Sono proprio loro che si rifugiano nella realtà virtuale, vivendo in un sogno. Goya però ci ha insegnato che "i sogni della ragione generano mostri" e che utopia e fantasia non sono affatto la stessa cosa. L'utopia richiede infatti una missione e una missione corrisponde ad una strategia per intervenire nel mondo reale, nella realtà fisica dei suoi processi, ovvero l'esatto opposto di ciò che vogliono gli esegeti dell'utopia virtuale. Nello stesso anno, il 2016, la Spagna è risultata vincitrice all'ultima *Biennale di architettura di Venezia* del Leone d'oro come migliore padiglione. Una scelta questa che ha premiato un progetto collettivo, fatto da più voci focalizzate su un tema comune molto reale, quello delle architetture lasciate incompiute dall'avvento delle crisi. Quindi testimonianze di impegno reale e non virtuale, di certo non mancano e continuano ad essere apprezzate.

Con lo sviluppo della società moderna europea il mondo sta tentando di raggiungere una nuova utopia: offrire nuove abitazioni a tutti i lavoratori. Questo problema andrebbe affrontato e risolto a Caracas, San Paolo, Lagos invece di creare isole artificiali nell'Oceano Indiano. Due terzi del pianeta lo richiedono. Però ciò non fa rumore mentre le isole artificiali lo fanno. Rem Koolhaas nel congresso citato ha affermato che "abbiamo scambiato Libertà, Uguaglianza e Fraternità per Sicurezza, Comfort e Sostenibilità". In queste parole c'è del vero, perché, come abbiamo visto nello stesso congresso, invece di sognare una società più democratica, ammiriamo e accogliamo con entusiasmo edifici-paesaggio che invece di integrarsi all'esistente si isolano dall'intorno, disgregando ogni forma di solidarietà sociale in cambio di una messa in scena della sicurezza, del *comfort* e della sostenibilità.

Per ultimo mi faccio una domanda: quei *render* spettacolari, pieni di giovani sorridenti in bicicletta, cani a passeggio e aquiloni per aria, sono molto affascinanti, ma a chi interessa il *render* di una baracca periferica o di una casa auto-costruita che tenta concretamente di risolvere il problema dell'abitazione a basso costo?



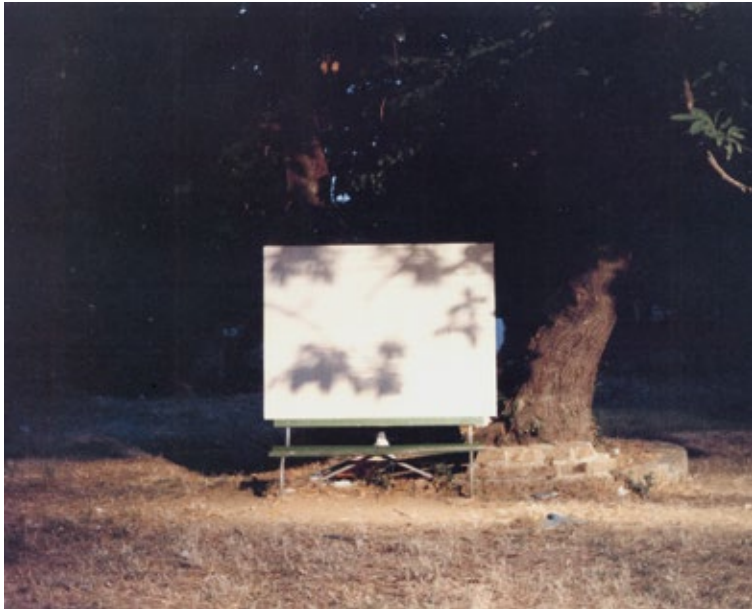
↑  
Maurits Cornelis  
Escher, Tekenen,  
1948,  
reinterpretato  
da Giovanni  
Corbellini,  
in G. Corbellini,  
Le pillole del  
dott. Corbellini,  
LetteraVentitidue,  
Siracusa 2010

Giovanni Corbellini

**C**edric Price definiva l'utopia un "incubo cattolico". In effetti, le buone intenzioni del pensiero utopico, soprattutto se applicate all'ambito architettonico, facilmente si sono tradotte in scenari agghiaccianti di controllo e semplificazione. Il disincanto postmoderno, la "fine della storia" determinata dall'estensione del mercato a unico sistema economico mondiale e il tempo reale delle tecnologie dell'informazione ce ne hanno sostanzialmente liberato, alimentando un sano pragmatismo, ma ci stanno anche schiacciando in un eterno presente che riduce la possibilità di concepire il futuro e, pertanto, di farne esperienza. Mentre tutto cambia a grande velocità, il nostro orizzonte di aspettative non viene più sfidato dal nuovo. I figli ascoltano la musica che suonavano i genitori (magari remixata da qualche dj), mettono gli stessi jeans, progettano le stesse architetture. Vivono tuttavia una dimensione narrativa completamente differente. Il regista Davide Ferrario notava recentemente come la serialità televisiva – il cui successo riflette la fenomenologia del contemporaneo – si rispecchi a sua volta nei film diretti dalle nuove generazioni in una forma tendenzialmente circolare, con finali drammaticamente ripiegati verso le condizioni di partenza. Anche i tentativi che, all'interno della nostra disciplina, cercano di resuscitare i conflitti degli anni Sessanta e recuperano la tensione utopica, sia in termini di impegno politico che di ricerca formale, sembrano essere manifestazioni piuttosto artificiali della stessa "retrotopia" (ruba il neologismo alla buon'anima di Zygmunt Bauman, grande titolista).

Che fare allora? In attesa d'illuminazione, si possono praticare piccole anti-utopie locali, impure ed eteronome: rischiare l'entropia del plurale, mescolare attitudini e sguardi, alimentare la possibilità di farsi sorprendere da esiti inaspettati...

Luigi Ghirri,  
Sassuolo  
(Serie: Diaframma  
11, 1/125 luce  
naturale), 1975,  
vintage c-type  
print, 16 x 19 cm  
© Eredi di Luigi  
Ghirri



# UTOPICI DI CIÒ CHE C'È

---

Alberto Ferlenga

**I**l fatto che in alcuni ambiti come per esempio l'architettura e la città, capiti sempre meno di misurarsi con visioni utopiche non significa necessariamente che la mancanza sia da rimpiangere. Non tutto ciò che è stato importante ritorna ad esserlo e, in ogni caso, i tempi del suo ritorno non sono prevedibili. Quel che è certo è che la grande stagione delle previsioni utopiche legate all'architettura del Novecento si esaurisce con gli anni Settanta. A ben vedere non si è trattato neanche tanto di previsioni visto che, nella maggior parte dei casi, ben poco di ciò che si è immaginato ha avuto un riscontro nella realtà. Significa che si è esaurita una vena immaginativa? Che la realtà è più veloce e imprevedibile di ogni possibile previsione? Che si è completamente persa l'idea che il futuro debba corrispondere necessariamente a forme nuove e a scenari inediti? È difficile dirlo. Se scenari futuribili esistono, ai giorni nostri, a me sembra che siano più inclini a declinare in forma estremizzata, ciò che già esiste, piuttosto che fare azzardi su ciò che sarà. Da Ballard in poi, nelle visioni di letterati o architetti, è per lo più l'esistente ad essere sottoposto ad un processo di radicalizzazione in cui il cambiamento degli usi non esclude la riconoscibilità delle forme. "Essere visionari di quello che c'è!", dichiarava Daniele del Giudice negli anni Novanta, introducendo le fotografie di Wenders. Più che mai, questa sembra essere la via più frequentata per chi voglia immaginare il domani. Al di là di questo, esiste il *revival*, o patetici tentativi di disegnare scenari che finiscono con l'essere inevitabilmente attratti dalla citazione di un passato che, pur tentandoci, non è mai riuscito a diventare futuro. Ma è sempre così necessaria la visione utopica? O non è piuttosto un residuo di una modalità "antica" di esorcizzare il presente, che sempre meno riesce ad esserci utile? E infine, come si fa a definire l'utopia in un ambito così concreto come l'architettura, in cui spesso le forme più avanzate di futuro hanno avuto l'aspetto di un ritorno al passato?

→  
Sistemi per  
bloccare  
l'avanzamento  
della sabbia, Cina



## 2 CINESI UTOPIE REALISTICHE

---

Benno Albrecht

Un'idea comune, utopistica, è che ambiente naturale e quello creato e modificato dall'uomo si possano fondere assieme, senza fare alcuna distinzione concettuale tra quanto costruito e spazio aperto. L'ipotesi di un giardino globale è un orizzonte fiducioso già individuato da Herbert Spencer, in *The Principles of Biology*: "L'inevitabile marcia della civilizzazione fino alla fine dell'evoluzione e l'avvicinarsi di un'epoca di equilibrio della popolazione, comporterà che l'intero globo venga coltivato come se questo fosse un giardino". Non è possibile tracciare il confine e stabilire nuove linee di demarcazione sia fisiche che mentali tra città, campagna e ambiente naturale.

I tentativi di progetto alla grandissima scala sono utopie realistiche. La messa in pratica è quella di Mao Zedong, che nel 1956 vara un piano per "Rendere Verde la Madrepatria" - *Lühua zuguo*, 绿化祖国 - con lo scopo di coinvolgere tutto il popolo cinese in un movimento "ecologista", di rinverdimento a fini produttivi delle città e riforestazione della campagna, come parte del compito del socialismo egualitario all'interno della politica annunciata ancora nel 1949 di "circoscrivere le città dalla campagna e finalmente ridimensionare la città". Era necessario creare una "grande muraglia di alberi", che si ricollegasse concettualmente a quella difensiva iniziata dal Primo Imperatore e "lunga 10.000 li", cioè 5000 chilometri. La nuova "muraglia di alberi" avrebbe dovuto proteggere le coltivazioni, dal Shanghaiguan verso Est, dalle forze distruttive della natura. Dal 1950 in poi la nuova forestazione avrebbe dovuto proteggere 52 milioni di acri (210.000 chilometri quadrati) di terra coltivabile. Il passo conseguente è stato rendere comprensibile la visione di un "mare verde" che si estendesse a tutta la Cina, intesa come una nazione-giardino.

→  
Lago Inle, Myanmar  
2017 (foto: P.A.  
Croset), dettaglio





# L'UTOPIA REALIZZATA DEL LAGO INLE

---

Pierre-Alain Croset

**I**l lago Inle, nel Myanmar nord-orientale, ospita una densa comunità di agricoltori e pescatori, la minoranza intha (i “figli del lago”) che vive in villaggi su palafitte, si muove in barca e coltiva pomodori su strette e lunghe strisce di terra galleggianti. Anche se minacciato dalla globalizzazione (l'uso dei pesticidi e lo sviluppo di un turismo sempre più intensivo), questo raffinato e fragile ecosistema può essere interpretato come un'utopia realizzata: non l'isola sognata da Thomas More, bensì un luogo reale. Osservate questa fotografia, o meglio ancora andate a visitare il lago, e scoprirete come la serenità e l'armonia con la natura siano le fondamenta di questa distesa di orti galleggianti, canali e palafitte, sullo sfondo di montagne e foreste: quasi un emblema della società ideale sognata da More. Questi orti galleggianti sono un'opera di architettura in quanto espressione di tutta la comunità: proprio per questo incarnano i valori difesi da Bernard Rudofsky nel suo manifesto per il riconoscimento di un'autentica *Architettura senza architetti*<sup>1</sup>, plasmata sui bisogni umani delle comunità locali.

Lo stesso Rudofsky affermava già nel 1938 che “non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere”<sup>2</sup>. Gli Intha ci ricordano come il genio umano sia riuscito a inventare un modo di vivere specificamente pensato per questo ambiente lacustre, per queste condizioni climatiche, per questa cultura di minoranza, riciclando i materiali del luogo: i narcisi d'acqua con le loro fitte radici diventano zattere ricoperte di terra, mentre le canne di bambù ancorano al fondo gli orti che altrimenti andrebbero alla deriva.

Mentre architetti nostalgici tornano oggi a proporre visioni utopiche fondate sull'illusorio valore salvifico della tecnologia, dovremmo forse ispirarci al lago Inle per ripartire da una semplice constatazione: non si devono inventare nuove isole, bensì occorre imparare a meglio osservare i luoghi reali per scoprirne le risorse nascoste. Ogni luogo reale è una piccola isola, insieme spazio fisico e comunità che lo abita, e come tale aspetta un suo progetto specifico di miglioramento: utopia da realizzare.

1. Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1965

2. Bernard Rudofsky, in “*Domus*”, n. 123, marzo 1938.

Mostra City After  
the City nell'area  
di Expo 2015,  
spazio esterno



# DENTRO L'UTOPIA<sup>1</sup>

---

Pierluigi Nicolin

La mostra *City After the City* parla dei sintomi connessi ad alcuni importanti cambiamenti in corso nella città del ventunesimo secolo facendoci scoprire i motivi per cui la combinazione di valori e motivazioni che la costituiscono attualmente deve essere oltrepassata. Questo pensiero nasce dalla persuasione che la città abbia ormai raggiunto il limite delle sue possibilità di sopravvivenza e che gli elementi a disposizione non siano sufficienti a delineare una nuova prospettiva. Da più parti vediamo all'opera l'impulso ad andare oltre i confini stabiliti, in un anelito verso un nuovo tipo di città che le enunciazioni usuali non sono in grado di assecondare. A dare attualità a questa trasvalutazione di valori, inoltre, c'è il sentimento di un malessere, se non di fastidio, riguardo il carattere opprimente che la città ha finito per assumere nell'esaltare la vita artificiale a detrimento dei valori "naturali" dell'istinto e della biologia. La mostra *City After the City* illustra questi fatti presentando una successione di situazioni rappresentative delle aspirazioni per una città diversa senza cadere nella nostalgia (o nell'utopia) di una mitica città ideale e senza pretendere di raggiungere il luogo del radicamento nelle proprie origini. Se ammettiamo che la città non assolve più il ruolo di autocertificazione della tradizione e del radicamento, allora possiamo dire di essere di fronte ad un evento di grande portata, dissolutivo, che testimonia oltre a tutto dell'opacità del modello urbano a disposizione. *City After the City* si occupa dunque dei sintomi di una tendenza planetaria al superamento della città convenzionale, sintomi che sono presentati al grande pubblico con metodi espositivi adeguati. Nelle varie sezioni della mostra sono presentati molti fenomeni che debordano dagli schemi stantii sottolineando il prorompere della vita nel decostruire le convenzioni dell'urbano.

1. Titolo della mostra alla XXI Triennale di Milano del 2016 *City After the City* curata e diretta da Pierluigi Nicolin.

Foto aerea del  
marco zero di  
Brasilia



## BRASILIA E L'ULTIMA UTOPIA

---

Francisco Spadoni

**S**tiamo vivendo in un'epoca di pragmatismo radicale. L'utopia, quindi, non avrebbe nulla a che fare con la nostra epoca. L'uso corrente del vocabolo fa sì che esso sia impiegato in situazioni completamente diverse, accomunate solo dal fatto di riferirsi a qualcosa che non appartiene al mondo, o perlomeno non al mondo così come è. Da questo punto di vista l'architettura, quale atto di proiezione, sarebbe per principio utopica, per la semplice ragione che è concepita come progetto di futuro. È il caso di Brasilia.

Brasilia è stata l'affermazione di un progetto politico capace di costruire in poco più di vent'anni, tra il 1939 e il 1960, un'immagine di modernità diffusa testimoniata persino nelle anonime architetture realizzate in tutto il Brasile. La coraggiosa esperienza è stata realizzata alla luce di un postulato teorico che nel tempo ha trasformato la città in un *musée vivant*. Lo schema di Brasilia è una croce nel deserto le cui origini si possono far risalire al classicismo francese, come dichiarò il suo creatore Lucio Costa, o ancor più a Le Corbusier. E tuttavia, anche se situata nel bel mezzo del deserto, l'idea alla sua base era un'utopia possibile. L'urbanistica rinnovata proposta da Lucio Costa organizza la città in settori ampi e porosi. Dal momento che Brasilia nacque come un'astrazione, la sua monumentalità non teneva conto degli usi, e tanto il piano quanto le architetture di Oscar Niemeyer, finirono per trasformarsi in oggetti mitologici.

Il mio primo ricordo della città è rappresentato da questi miti. Mi ricordo che visitammo i suoi palazzi e i suoi monumenti, ma ciò che più di tutto mi impressionò furono le distanze che occorreva percorrere a piedi. Pochi anni dopo, mentre stavo assistendo a un film di fantascienza (*Rollerball*), mi è capitato di imbattermi in alcune scene in cui Brasilia costituiva la città del futuro. Si trattava di una sorta di tributo a un ordine spaziale e a una ricchezza plastica che non necessitavano della presenza umana. Solo allora ho capito le enormi distanze che avevo percorso a piedi. Eravamo giovani e, forse, stavamo commemorando quel futuro in cui credevamo. L'utopia la conoscevo già.

→  
Carmen Andriani,  
L'UTOPIA CONCRETA  
\_Installazione/  
Progetto a lunga  
scadenza per una  
realità possibile  
(ICASTICA/Arezzo,  
Casa del Petrarca,  
maggio/settembre  
2013). (Foto:  
Andrea Jemolo)



## OU-TOPIA

---

Carmen Andriani

**U**topia è *ou-topia*, un luogo immaginario che non esiste, ma è anche *eu-topia*, ovvero il luogo felice in cui ciascuno spera di essere. Questo sosteneva Tommaso Moro.

Utopia, seguendo questa interpretazione, è, dunque, un presente altrove, piuttosto che una proiezione al futuro; un presente immaginario che scorre accanto al presente vissuto, alimentandolo, anche se non si realizza. Guai a quel mappamondo che non riporti l'isola di *Utopia*, sosteneva Oscar Wilde: "non merita uno sguardo perché tralascia una regione a cui l'umanità tende sempre"<sup>1</sup> e perché nella tensione verso Utopia l'uomo realizza il suo progresso.

*Utopie realizzabili* è invece quella di Yona Friedman, animata da un principio di azione del "qui e adesso", una forma di resistenza sociale per una pratica di democrazia diretta. È importante ricordare che il testo di Friedman è del 1974, stesso anno del libro di Lea Vergine *Il corpo come linguaggio*. Del resto una volontà rifondativa del mondo, della città, dell'architettura e della società viene ciclicamente riscontrata nella città ideale del Cinquecento o nel Falansterio di Charles Fourier, nella Ville Radieuse di Le Corbusier come negli *habitat* portatili di Archigram: utopie realizzabili, prodotte dalla tensione immaginifica dei poeti, di qualsiasi strumento di espressione essi si servano.

*Utopie realizzabili* contiene in sé la nozione di un futuro possibile e si incrocia su questa prospettiva con l'*Utopia concreta* di Joseph Beuys: le settemila querce che l'artista tedesco propone di piantare a Kassel in occasione di *Documenta 7* del 1982 sono un atto simbolico (ciascuno è artista per se stesso) e utopico nel senso di progetto a lunga scadenza per una realtà possibile, rappresentano una traccia per un futuro di "liberazione reale del genere umano", rigenerazione dei diritti e affrancamento dalla disuguaglianza.

L'utopia è una attitudine, è l'esercizio di una immaginazione fantastica che alimenta il presente pur non realizzandosi. Come un'onda sommersa, atemporale, indecifrabile a volta, scorre sotto il fluire della storia e disperde sedimenti che di tanto in tanto riaffiorano a dispetto della sequenza ordinata degli accadimenti.

1. Il critico come l'artista', 1891



William Kentridge  
con Tevereterno V.  
Sassanelli  
e C. Gasparrini et  
al. Triumphs and  
Laments,  
Piazza Tevere,  
Roma, 2016



## UTOPIE DEL PRESENTE

---

Mosè Ricci

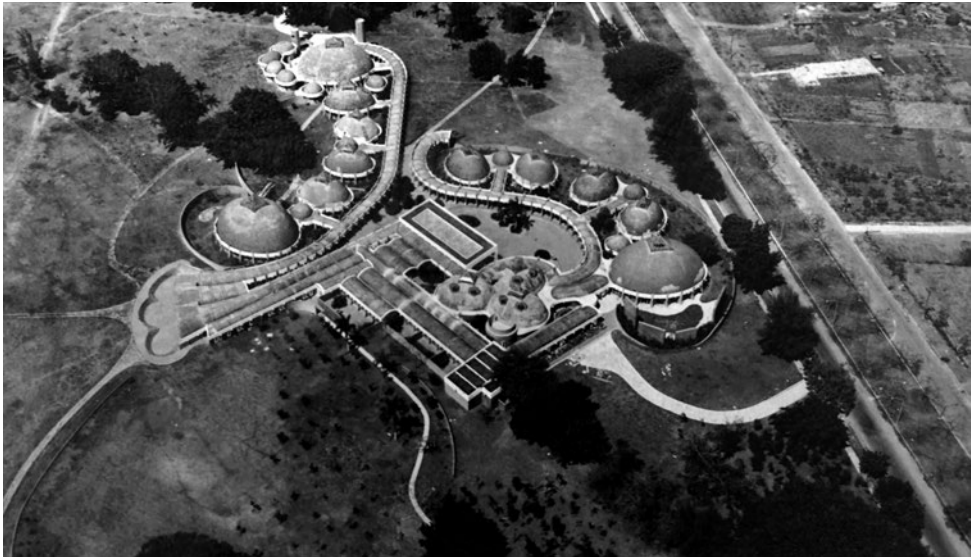
**Q**uanti mobili, o case, o quartieri disegnati e realizzati negli anni Ottanta o anche prima sono ancora attuali? Quali vestiti o scarpe possono essere indossati oggi senza apparire vecchi o fuori dal tempo? Quasi tutti.

In questi anni gli spazi abitabili non sono cambiati più di tanto. Ancora meno è cambiato il loro disegno, il modo di progettarli. La moda, l'architettura, l'arte, la musica esprimono in fondo sempre le stesse aspirazioni, le stesse attese di futuro. Sembrano rimaste indifferenti ai grandi mutamenti tecnologici e sociali.

Eppure la rivoluzione digitale dell'informazione condivisa che travolge questi anni è più penetrante e più incisiva della rivoluzione industriale che alla fine dell'Ottocento sconvolge l'estetica e le forme dell'abitare. Quando tutto cambia e molto in fretta si è inventata l'urbanistica. L'architettura del ferro e del cemento realizza le nuove città sempre più grandi. L'arte è futurista e astratta. Mutano i costumi e gli abiti. Il moderno e con le sue forme proietta l'umanità nell'utopia del domani. "La modernità è il tempo nell'epoca in cui il tempo ha una storia"<sup>1</sup>.

Nella modernità *genius loci* e *genius saeculi* coincidono, le forme della città, dell'architettura, dell'arte e della moda realizzano l'epoca. Oggi non è più così. Poche volte la distanza tra *gestalt* e *zeitgeist* è stata così profonda. È saltato il paradigma che lega l'estetica alla proiezione del tempo. La modernità è esaurita. Si vive come in un eterno presente cogliendo il bello di quello che c'è. Oppure lo si trasforma. Nel turbine delle tecnologie digitali che realizzano l'innovazione immateriale nella rete le forme sensibili non rappresentano più un'idea di futuro e sembrano sempre le stesse, immutabili e svuotate di significato. Ma proprio gli spazi solidi e non connessi trainati dalla loro inerzia realizzano le utopie del presente con il progetto della narrazione e del senso.

1. Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 124



↑  
Ricardo Porro,  
Vittorio Garatti e  
Roberto Gottardi,  
Escuelas Nacionales  
de Artes,  
L'Avana, Cuba,  
1961-65

## L'UTOPIA A UN PASSO DALLA REALTÀ

---

Laura Andreini

Toccando i mattoni di pareti, volte, setti, cupole degli edifici delle Scuole Nazionali di Belle Arti di L'Avana, si ha la sensazione che ci è mancato davvero poco a trasformare quest'utopia in realtà. Mi immagino, senza fare troppa fatica, questi luoghi vissuti da giovani studenti che si appropriano di ogni spazio proprio come avrebbero voluto i tre architetti: Ricardo Porro, Vittorio Garatti e Roberto Gottardi. L'estetica organicista delle ENA (Escuelas Nacionales de Arte) sembra incoraggiare la libertà d'uso degli spazi nel permettere di inventare comportamenti scolastici segnati dal policentrismo e dalla dimensione comunitaria. Mi sembra di vedere giovani che, mentre suonano, camminano in cima ai tetti sinuosi – Garatti li aveva pensati proprio per essere calpestati, vissuti, “suonati” – mentre nei patii, altri studenti provano le loro coreografie e in sottofondo si sente il rumore dell'acqua che scorre in cima ai muri, zampilla nelle fontane e percorre edifici e natura. Una natura che è forza generatrice di un progetto rivoluzionario nel suo voler promuovere una formazione artistica integrale e totalizzante.

Le Scuole Nazionali di Belle Arti racchiudevano in sé il sogno cubano di trasformare un luogo elitario, un *Country Club*, in utilità pubblica offrendo a questi spazi la possibilità di generare cultura e formazione. Le scuole vennero inaugurate ancora non ultimate nel 1965, ma l'avvicinarsi della politica cubana a quella sovietica, rese preferibile la costruzione di edifici prefabbricati per le masse al compimento dell'estetica organicista delle scuole d'arte. A partire dagli anni 2000, però, le ENA sono tornate al centro di un dibattito internazionale, gli edifici di Porro sono stati restaurati e completati, ma proprio a pochi metri dal traguardo i finanziamenti sono stati dirottati su altro e l'opera non è stata ultimata. Ci è mancato davvero poco e non avremmo parlato di utopia.



# MONUMENTALITÀ UTOPICHE

---

Vincenzo Latina  
Franz Prati  
Aldo Aymonino  
Alberto Alessi  
Lina Malfona  
Fabrizio Foti  
Agostino De Rosa  
Alberto Iacovoni

→  
Beniamino Servino.  
Vacua forma Marina,  
2016 (Basato su  
una foto di Dario  
Lusso)



# NECESSITÀ MONUMENTALE

---

Vincenzo Latina

**E**resia, analogico, digitale, *collage*, scala, gioco, sovrapposizione, addizione, contaminazione, ibridazione, replicazione, parallelo, trascrizione, rilettura, gigantismo, monumento, processo, fuori scala, traduzione, tradizione, tradimento. Queste sono alcune parole chiave della grammatica e della sintassi compositiva di un gruppo di architetti visionari che qualcuno definisce gli architetti dell'utopia. Architetti come Carmelo Baglivo, Beniamino Servino, Carlo Prati, Alberto Iacovoni e Domenico Pastore, con i loro disegni e progetti stanno caratterizzando uno dei più fecondi movimenti contemporanei. Sono questi architetti che resistono alla omologante banalizzazione indotta da alcune tendenze degli ultimi anni, come quelle della sostenibilità, del neo-funzionalismo o se si preferisce del pragmatismo ecologico-sociologico-ambientale. Il tema che li accomuna è la ricerca della bellezza, una ricerca che va oltre l'effimero del disegno bello e sorprendente fine a se stesso. Come riporta "Casabella": "I tre contributi, tra di loro molto lontani, nascono da una ricerca mossa da una critica esplicita dell'attuale deresponsabilizzazione architettonica nei confronti della complessità culturale e umana dell'architettura e inviano un forte messaggio a favore di una nuova bellezza dell'architettura". Tra loro Beniamino Servino privilegia i luoghi compromessi, abbandonati, i relitti dei così detti ecomostri. Spesso il tema è l'incompiuto che ha caratterizzato il paesaggio italiano degli ultimi trent'anni e che spesso non è frutto dell'abusivismo, ma di programmi interrotti. La maggioranza ne auspica la rimozione per tornare ad un utopico stato di natura originario e incontaminato. Prendendo le distanze dalla maggioranza e dal comune senso del pudore, l'utopico Servino, con realismo, immagina per questi oggetti un nuovo inizio.

1. [www.casadel-architettura.it/mostre/2477](http://www.casadel-architettura.it/mostre/2477)

## Monumento-Memento

Nessuna cosa, oggetto o architettura, è inviolabile. Al monumento-memento, ammonimento o se si preferisce testamento, Servino attraverso la sua peculiare ricerca preferisce la "neces-

sità monumentale” quale risposta al degrado contemporaneo, all’abbandono, all’incompiuto al *memento mori*, rappresentazione dell’inevitabile caducità dell’esistenza. La necessità monumentale non è la *vanitas* del demiurgo, o se si preferisce la prerogativa dello sciamano, è qualcosa di molto diverso che aspira a conferire dignità e riconoscibilità all’oggetto: è interpretare una possibilità di trasfigurazione anche nel più derelitto mostro o ecomostro. È una strategia diversa dalle attuali mode del riciclo, della scomposizione dell’opera e del riutilizzo di parti di essa. Il progetto disegnato è per Servino un atto d’amore che scaturisce da una fiducia, tipica del visionario, di colui che guarda oltre le nuvole mantenendo i piedi ben saldi alla terra.

### **Memoria**

Servino utilizza la memoria visiva senza nostalgia, come atto progressivo, come ricordo attivo, aperto, disponibile alla ricostruzione, alla rilettura continua e immaginativa. Per lui non c’è nulla di più reale dell’immaginazione. Pablo Picasso diceva che “tutto quello che puoi immaginare è reale”, d’altronde l’occhio vede quello che la mente riconosce. La memoria visiva pesca anche nell’inconscio, nell’irrazionale. Così la memoria non è più la rappresentazione fedele di un ricordo, ma qualcosa di immaginativo che ricrea, mescola, addiziona, integra le esperienze tra loro, ricomponendole in nuove storie o fatti verosimili. Le architetture di Servino restituiscono una visione mitologica tanto cara a tutte le civiltà antiche, che incrociavano uomini, animali, piante e specie vegetali di ogni tipo.

### **Ibridazione**

L’ibridazione, o innesto, ha generato esseri leggendari muniti di poteri sovrumani come la Chimera, il Minotauro, il Centauro, la Sfinge, l’Unicorno e tanti altri. È riconosciuto che il meticcio, l’ibridazione nel regno animale e vegetale, offre i frutti migliori, quelli più resistenti, quelli che sopravvivono alla selezione ed alla fragilità della purezza. Dare una *chance* ad un corpo con l’innesto di un altro corpo non ha nulla a che vedere con il “rat-toppo” tanto oggi di moda. Non c’è alcuna *pietas*, non si celebra il funerale, non si commemora nessun caro estinto. Con i resti si rifugge dall’estetica del necromante e da quella del *cadavres exquis*, gli “squisiti cadaveri” tanto cari ai surrealisti. Anche nella monumentalizzazione o nel gigantismo si evincono le conoscenze del comporre e soprattutto del ricomporre: le giaciture, l’appoggio, l’incastro e la connessione, non sono forme di invasione ma di gemmazione, di moltiplicazioni così come accade



nel regno vegetale e animale e in alcune forme di parassitismo. Nel caso di Servino l'accezione ha un più nobile significato. L'esistente diventa basamento a vista, un prolungamento del suolo, qualunque esso possa essere, dal liquido al vegetale.

Il luogo e la sua superficie terraquea, artificiale-naturale, sono per lui una condizione essenziale nell'opera di ricostruzione, per cui l'esistente diventa parte attiva e reattiva della stessa opera. L'incompiuto, gli ecomostri e l'abbandono diventano esercizio ideale dove operare riletture della realtà evitando di cadere nell'effetto panorama.

### **Riscrittura**

La riscrittura di un testo, anche di quello più aulico, spesso considerato inviolabile, è invece un atto d'amore. In alcuni casi si tratta di dare una seconda *chance* al "mostro" dell'abuso, dei resti, delle rovine o dell'abbandono. Michelangelo Buonarroti in un contesto molto diverso, di fronte ai resti "cariati" delle Terme di Diocleziano, avrebbe potuto tranquillamente immaginare un nuovo edificio attraverso una sostituzione integrale, invece riscrive il monumento: agisce direttamente su ciò che oggi sarebbe intoccabile, roba da museo o da parco archeologico. Michelangelo conferisce così un nuovo inizio ed opera con la scala monumentale delle Terme, con l'inversione degli assi, degli ingressi, con la testimonianza del non finito michelangiolesco in architettura, con il rustico e la rovina, proprio quello che in seguito verrà cancellato da Vanvitelli e dagli interventi di patinatura e intonacatura e dai rivestimenti postumi. Lo stesso si può dire per la Basilica di Santa Maria degli Angeli di Firenze, per il Tempio Malatestiano di Rimini e per la cappella Palatina di Palermo, uno stupendo sacello, una cassaforte carica di tesori inglobata all'interno delle mura del Palazzo dei Normanni. Quello che oggi sembra utopia in passato era una comune pratica di riutilizzo degli edifici. La separazione del sapere di derivazione illuminista e strutturalista ha generato lo specialismo, le distinzioni per prassi. Il restauro, le ristrutturazioni, il nuovo sono tante volte ambiti a sé stanti. La figura dell'architetto umanista sembra irrimediabilmente compromessa dalla divisione dei saperi. In questo scenario Servino opera come un anatomopatologo ma, al contrario del dott. Frankenstein, non genera mostri. La paradossale dissezione e ricomposizione genera il nuovo, sia come proiezione di futuro, sia come testimonianza del passato.

### **Inverosimile**

In molti confondono l'architettura disegnata da Servino e dai

suoi amici “visionari” con l'estetica del disegno d'architettura fine a se stesso che si ferma all'epidermide delle cose, al gioco dell'inverosimile. Eppure gli improbabili progetti di edifici aggrappati ad un costone, ad una montagna, ad una scogliera o ad una cava di Servino, sono frutto della sua conoscenza costruttiva tessile, tettonica e stereotomica, geometrica e parametrica di tipo razionale. Quello che sembra incongruo e irrazionale a volte si può scoprire in altri mondi o nell'altro emisfero, dove fa parte della memoria collettiva ed è già stato storicizzato e riconosciuto. È il caso del villaggio cinese Hanging-Temple-Datong che nelle numerose riproduzioni artistiche orientali appare come un progetto frutto di un approccio consolidato e non la *boutade* di un visionario. Allo stesso modo il Palazzo Comunale di Mortara sembra un'opera osmotica di Servino o forse è egli stesso che l'ha mutuata? Non importa domandarsi se è nato prima l'uovo o la gallina. Le analogie sono presenti e i riferimenti non sono soltanto ideologici ma anche derivati da esperienze concrete. A Mortara la realtà supera la visione utopica, per cui avviene uno scambio: un'osmosi tra reale e immaginario, costruito ed immaginazione.

### **Il Gioco**

Il gioco è un elemento fondamentale della composizione, deve avere regole condivise e margini di libertà di movimento. Nelle architetture disegnate gli elementi del gioco sono la moltiplicazione, il fuori scala, la serialità, il ritmo, la scarnificazione, il gigantismo, regolati in modo giocoso, divertente, appassionante, ludico e a volte irriverente. Lo stesso gioco che alla fine degli anni Sessanta rese celebri i giovani rivoluzionari di Superstudio, anche se negli anni qualcuno di loro, dopo la breve parentesi dell'architettura radicale, si è dedicato al più concreto *real estate*, relegando la straordinaria esperienza utopica nell'ambito della provocazione giovanile.

### **Radicale**

Le recenti crisi economiche globali hanno favorito il parossistico moltiplicarsi di atteggiamenti, mode e programmi incentrati sulla sostenibilità. Anche l'architettura, sensore della contemporaneità, è stata oggetto di numerose tendenze ambientali così da contribuire al benessere, al futuro e allo sviluppo compatibile e sostenibile del pianeta. Mai tale parola è stata così abusata, tanto da diventare una calamita o una calamità. Si cerca di giustificare la qualità dell'architettura con i programmi, con le premesse, con l'estetizzazione delle buone intenzioni. Gli architetti

dell'utopia, e Beniamino *in primis*, cercano di resistere a tutto ciò. Resistere alla banalizzazione contemporanea del neo-essenzialismo sociologico, del pragmatismo ecosostenibile, dagli esiti a volte tragici in architettura (quello delle buone intenzioni sociologico-ambientali, della falsa coscienza del sostenibile e la calamità del “ponte termico”, dell’intonaco a cappotto), quello delle certificazioni di qualità, delle *lobby*, della classificazione energetica, della verifica del calcolo termico, dell’edificio passivo, paglia e fieno, della recente tendenza al “crudismo” murario in architettura e dell’idea che costruire sia una pratica dolce, secondo natura. Costruire è da sempre stato un atto di inusitata violenza. Il primo atto del costruire è stato un gesto simile a quello del primo uomo coltivatore. L’uomo, appena diventa stanziale, demarca il recinto, il confine, attraverso il solco dell’aratro nella terra. La forza dell’aratro per fendere la terra è anche il primo essenziale atto del costruire, la realizzazione dell’astratta opera dell’uomo: demarcare e scavare la prima fondazione. Sembra proprio che chi si nutre di utopia riesca a interpretare e visualizzare il futuro, a intravedere plausibili scenari che potrebbero diventare realtà. Allo stesso modo, chi oggi propone realistici programmi di verifica, calcolo e certificazione, incorre nell’utopia della sostenibilità che propone un futuro progressivo di crescita illuminata e illimitata, nella convinzione che l’atto del costruire possa contribuire a tutto ciò.

2. Beniamino Servino, *Obvius. Diario (con poco scritto e molte figure). Una teoria dell'architettura sotto forma di diario*, LetteraVentidue, Siracusa, p. 33

A tutto ciò Servino reagisce così:

*“Process of participation in [grassroots design] the project from the bottom [from the people]?*

FUCK YOU!

*Guerrilla gardening? FUCK YOU!*

*Experiences of construction of urban vegetable gardens and flower beds? FUCK YOU!*

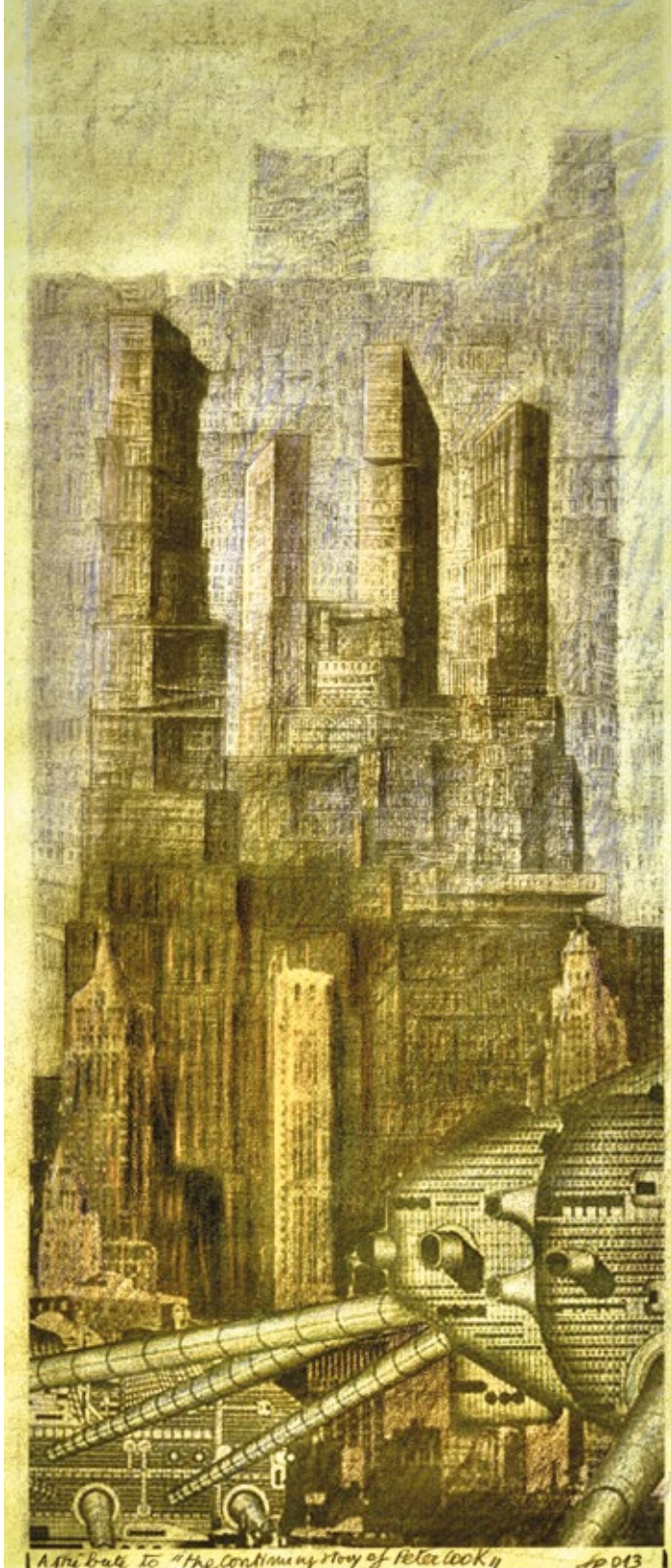
*New urban relationships with the land and the seasonality [seasons periodicity]? FUCK YOU!*

*Social farming? FUCK YOU!*

*Care farming? FUCK YOU!*

*Loving attentiveness to the places? FUCK YOU!”<sup>2</sup>*

→  
Franz Prati,  
A tribute to  
"The continuing  
story of Peter  
Cook"



# ALCUNE UTOPIE DIVERSAMENTE ATTRAVERSATE

---

Franz Prati

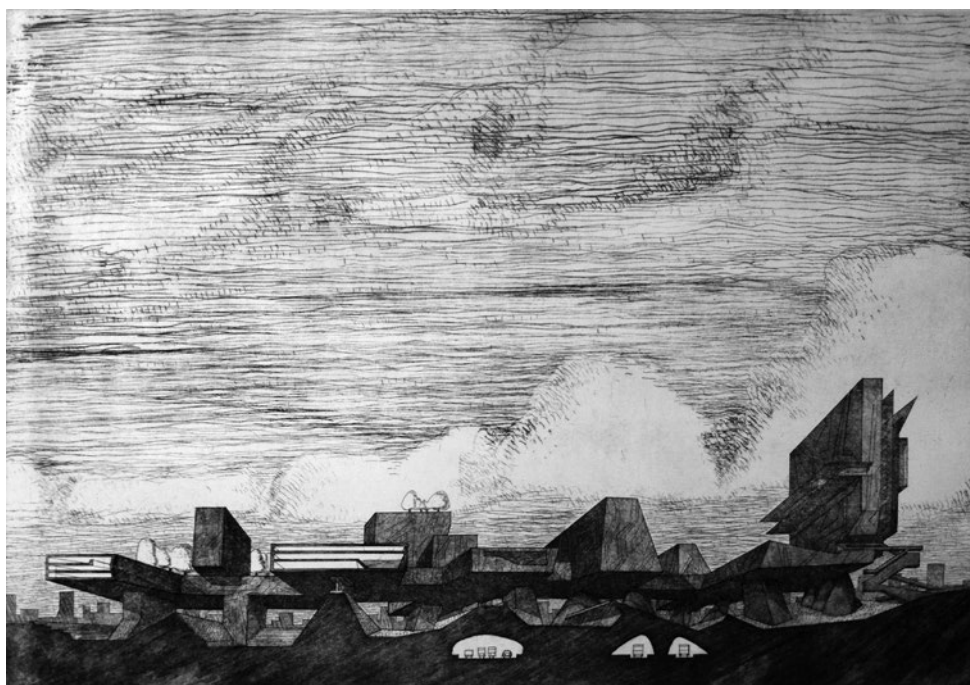
“Attualmente vive e lavora a Roma. A chi le domandi il suo ideale politico, risponde che è una anarchica, dalla quale si escluda ogni forma di potere e di violenza. Essa non ignora naturalmente che si tratta di un'utopia, ma è convinta d'altra parte, che l'utopia è il motore del mondo e la sola, reale giustificazione della Storia”<sup>1</sup>

1. Dalla nota biografica autografa di Elsa Morante per *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino 1968.

“È lunga cinquanta metri la strada dove si situa questo poderoso spaccato sul tema del buongoverno e dell'utopia, ottenuto da Luca Ronconi smontando e ricomponendo in un'unica gran commedia inedita cinque testi di Aristofane. Simbolo di una città in divenire, la strada dell'utopia è percorsa da una processione inesauribile, una marcia vanamente ripetuta da un popolo di scontenti verso un illusorio progresso, mentre gli spettatori si assiepano a far da testimoni, di lato, su due marciapiedi [...] Sfilano sulla strada vecchie auto stipate di cittadini e arredate come abitazioni, monumenti al morbo piccolo borghese che traspira con comica ferocia anche dai salottini minuziosamente caratterizzati, dagli impianti igienici, dalle tavolate, dai vecchi letti montati su carrelli [...]”<sup>2</sup>

2. Franco Quadri, in “Panorama”, 1975.

**M**otore del mondo, giustificazione della storia, la strada dell'utopia come simbolo della città in divenire. La città che si muove, la città che ascolta, alla Savinio, il suo cuore che si fa inquieto mentre, alla Boccioni, sale. Dall'utopia di Le Corbusier della macchina per abitare alle macchine abitate nell'utopia di Luca Ronconi. In definitiva la sola utopia, sempre possibile, della rappresentazione, dove *La canzone clandestina della Grande Opera* di Elsa Morante può risuonare tra gli ingranaggi della sincronica e sgargiante utopia *british* di *Walking City* e, magari, accompagnare un personale *daydream* newyokese.



↑  
Aldo Aymonino,  
Millepiedi  
metropolitano,  
2012

# UTOPIA METROPOLITANA

---

Aldo Aymonino

**I**l Millepiedi Metropolitano, a dispetto del suo nome e al contrario della sua apparenza, non cammina, ma è capace di crescere su se stesso, ampliandosi in tutte le direzioni.

Come tutte le figure immaginifiche dell'utopia è più attento alla potenza della visione che alla plausibilità della previsione.

È ben radicato al terreno, al contrario di molte altre immagini e ricerche che hanno privilegiato la leggerezza e il librarsi nell'aria come forma di evasione e distanza, non solo metaforica, dall'urbanità contemporanea. Simile a una scogliera, è al contempo un tetto e un portico a scala ciclopica sotto cui tutto può trovar posto e tutto può accadere.

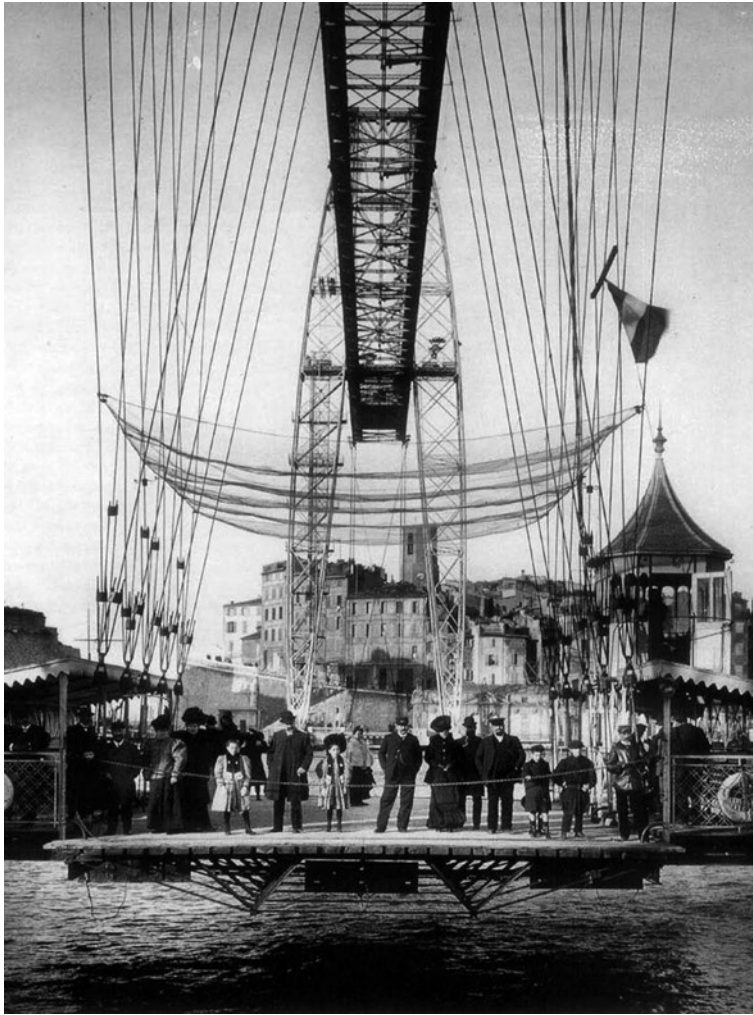
I suoi volumi opachi misteriosamente incisi, sono in grado di accogliere al loro interno qualsiasi funzione, mentre le sue sezioni esposte all'esterno, rivelano al contempo semplicità costruttiva e flessibilità d'uso.

Il suo attacco a terra è disegnato con la stessa attenzione dei volumi sovrastanti e il movimento e il progetto del suolo diventano uno degli elementi morfogenetici di tutta l'immagine complessiva.

Le reti che lo attraversano alludono a una infrastrutturazione sotterranea capace di far muovere velocemente i suoi abitanti da una parte all'altra della sua estensione territoriale, mentre i suoi livelli superiori disegnano un variegato paesaggio pensile destinato al *loisirs*.

Attraverso l'eco delle molte (troppe?) immagini dell'antologia dell'utopia del ventesimo secolo, la forma si costruisce quasi per partenogenesi, diventando simultaneamente figura e sfondo di una urbanità orografica ormai imminente.

→  
Ferdinand Arnodin,  
Transbordeur,  
Marseille 1905





# UTOPIA DELLA FIDUCIA DINAMICA

---

Alberto Alessi

Così descrive Giedion nel 1928 il *Transbordeur* del 1905: “La ricchezza di nuovi punti di vista: Tutto si basa sulla mobilità. Vi è la necessità di vivere in dimore che superino il vecchio senso di equilibrio, che era realizzabile solo in edifici simili a fortezze o prigioni. [...] Il traghetto galleggiante sull'acqua, sospeso con corde all'alto traliccio, mobile, risolve il traffico fra i due lati del porto. Il *Transbordeur* non può essere cancellato dal paesaggio urbano, del quale rappresenta il coronamento fantastico. Ma il suo dialogo con la città non è solo spaziale o sculturale. Nascono relazioni galleggianti e compenetrazioni. I confini dell'architettura si sfocano.”<sup>1</sup>

1. Siegfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*, Klinkhardt & Biermann, Berlino 1928 (trad. it. di Alberto Alessi).

Per essere architettura edificante il *Transbordeur* deve muoversi, cioè occupare sempre un altro spazio, essere costantemente in un altro luogo, un altro *topos*.

L'utopia è qui slittamento del reale, necessaria ubiquità.

U-topia come poli-topia, non assenza di luogo ma molteplicità di questo, della sua presenza.

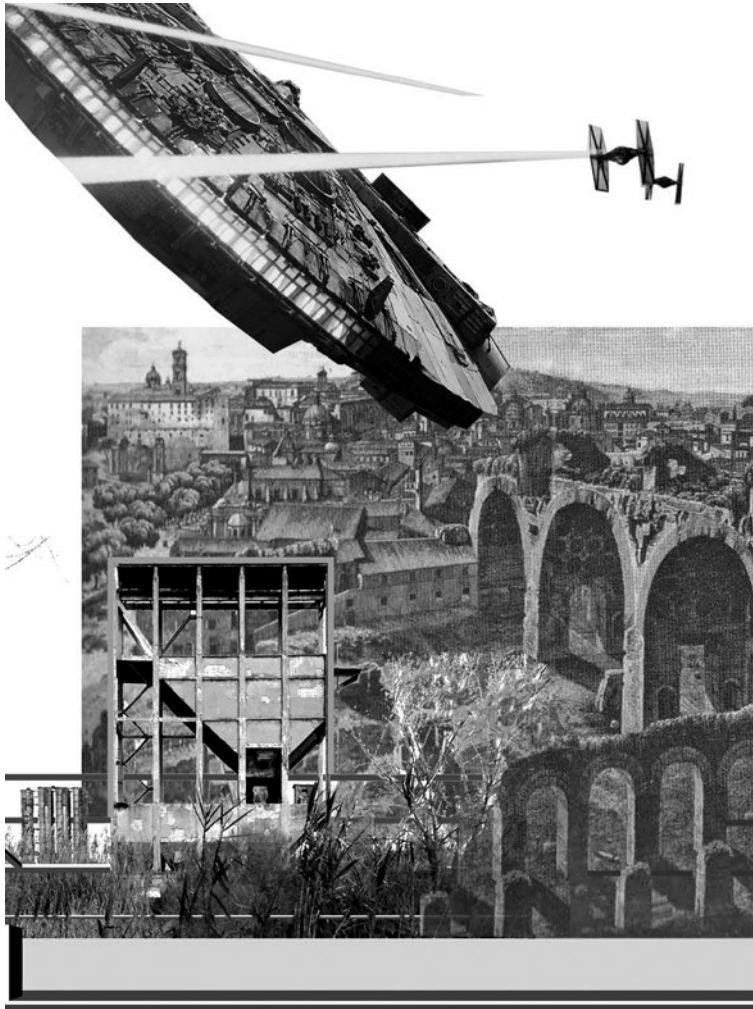
Il locale comandi è una leziosa torretta, gli spazi laterali sono pergole protette da tendine, la struttura metallica è formalmente definita da un gioco virtuoso di sbalzi, l'ingegneria decorata, in alto una rete attende un acrobata.

Il *Transbordeur* vuole essere un'architettura piena, vera, bella, una mobile *machine à habiter ante litteram*.

La ragione del *Transbordeur* è evidente: sono le persone, attente, orgogliose, baldanzose, consapevoli, fiduciose della buona riuscita della traversata.

Nave volante per il teletrasporto, molto prima di *Star Trek*, il *Transbordeur* non è metafora o simbolo: semplicemente è, sempre un passo avanti, sempre altrove. Pena l'inanità dell'essere. Un'utopia multipla necessaria.

Lina Maltoni,  
New Empire of  
Ruins, dettaglio



# L'UTOPIA DELLA CASA VOLANTE

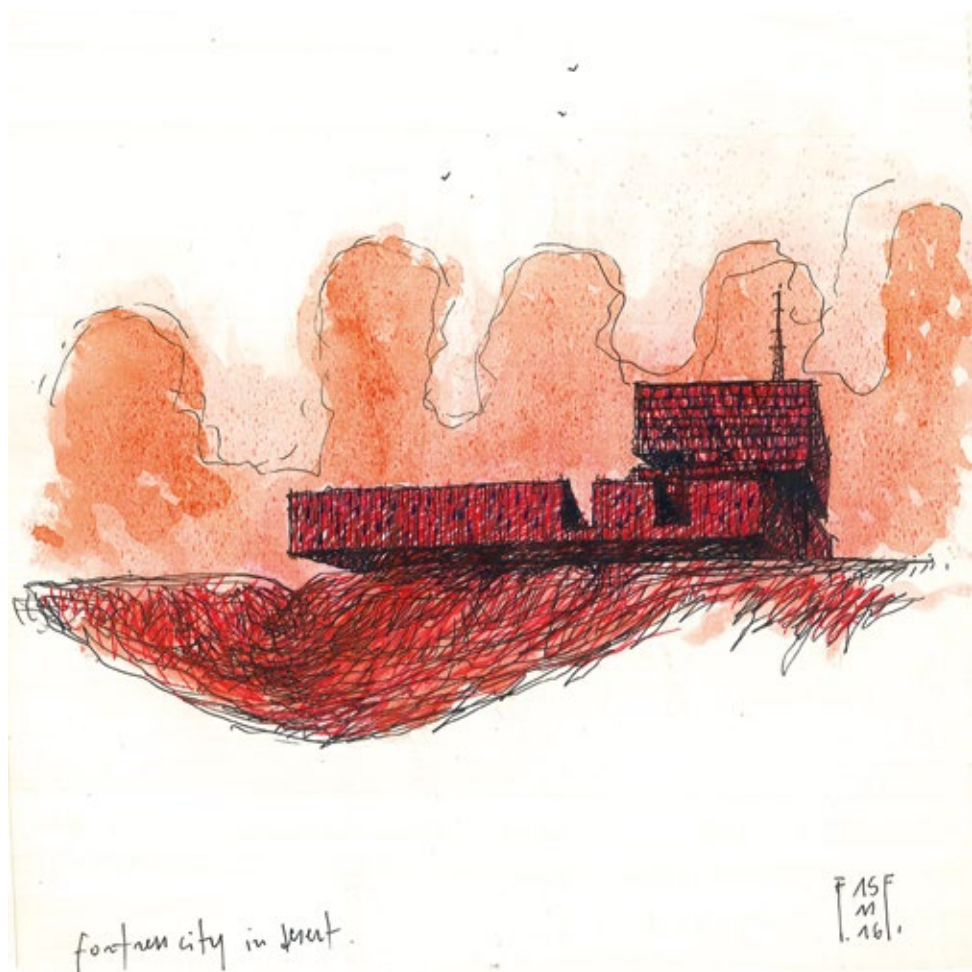
---

*Lina Malfona*

L'immagine ultima della città non potrà che essere quella, un nuovo Campo Marzio piranesiano, un territorio privo di un tracciato viario. Le città si trasformeranno in collezioni di immense rovine di un passato dominato dal tracciato urbano. La crescita urbana si bloccherà, le strade verranno trasformate in lingue di verde.

Le città di case diventeranno colline o montagne artificiali, che verranno naturalizzate. Il problema del parcheggio non esisterà più perché la casa sarà allo stesso tempo abitazione e aeromobile. La casa del futuro sarà un drone, e visto che potrà volare, potrà anche scegliere dove atterrare. Alcuni agglomerati urbani dovranno essere demoliti attraverso enormi macchine trita-quartieri, per far spazio a grandi aree libere dove le case potranno atterrare per grandi eventi. Esisteranno diverse tipologie di casa volante. All'inizio essa sarà una cabina, una capsula modulare da inserire su un impianto aerodinamico che ne permetterà il volo. Tale impianto potrà sganciare la capsula sulle colline urbane e poi essere utilizzato come veicolo, assolvendo alla funzione del trasporto pubblico individuale. Il seguito, la casa volante verrà perfezionata e adotterà forme di integrazione capsula-scocca per diventare un unico aeroplano dalle forme più particolari, divertenti e funzionali.

Tuttavia sarà ancora possibile acquistare dei terreni dove montare piste di atterraggio di case volanti, per chi volesse mantenere ancora rapporti con la terra!



↑  
Fabrizio Foti,  
fortress city in  
desert, penna ad  
inchiostro di  
china e acquerello  
su carta, 2016

# UTOPOLIS

---

Fabrizio Foti

“I visionari ci aiutano però a definire l'arte in quanto ossessione eroica, a vedere nell'immaginazione estetica non una semplice disposizione a percepire, a organizzare, a fissare, a esteriorizzare, ma un potere di trasfigurazione, che cerca e crea spontaneamente la propria tecnica.”

Henri Focillon, *Estetica dei Visionari*

**D**isegno di un'utopia. Una visione di città-fortezza, un'idea insediativa di origini antiche.

Una *polis* compatta, in forma di grande edificio collettivo.

Opera di concezione plastica.

Utopolis: isola di pietra, poggiata su un altopiano, che enfatizza la sua solitudine con la sua condizione acropolica. Il basamento di Utopolis è alto e poderoso, come mura dionigiane “sopraeleva il profilo del sito”, geometrizzandolo. Una balza calcarenitica, che fronteggia il Mediterraneo, è il suolo spesso su cui si fonda la fortezza. Utopolis è un luogo immaginato, aspirazione di rifugio in cui trovano asilo i visionari, uomini con capacità di sensazione che hanno il dono dello sguardo greco. Uomini-eremiti che rifuggono dall'ordinario per ritrovare nella nuova acropoli la possibilità di osservare il mondo con alterità, la capacità di immaginare e di liberare le idee, di trasfigurare il reale con intensità, per pre-figurare ideali e futuri scenari. Isolantità è la condizione radicale di chi vive Utopolis. Perché nell'isolantità risiede “un ordine a parte”, trascendente, rivolto a viandanti sopra mari di nebbia, visivi impenitenti che nell'isolarsi alto di quel gigante rudere trovano il cercato esilio, la giusta dimensione introspettiva. L'isolantità è nel temperamento che si manifesta nell'azione di contrasto alle interferenze del quotidiano, del particolare, a tutto ciò che non aspiri al mito.

Isolantità è centralità di chi abita. L'isolantità induce “con ossessione eroica” alla proiezione dello sguardo verso l'orizzonte, verso l'ideale, foraggiando aspettative d'avanguardia.

→  
Il Roden Crater  
visto dai ruderi  
della casa della  
famiglia Roden,  
Painted Desert,  
Arizona, 2006  
(Foto: Agostino De  
Rosa)



## TRE UTOPIE (IR)REALIZZATE

---

Agostino De Rosa

In un'area abbastanza circoscritta geograficamente nella regione dell'Arizona compresa fra Phoenix, Scottsdale e Flagstaff, sono concentrate tre esperienze utopiche architettoniche e ambientali elaborate in termini ideativi da tre differenti visionari che proprio in quel remoto angolo degli Stati Uniti hanno individuato nel deserto una nuova frontiera dove sperimentare originali idee sull'abitare, sulla vita sociale e sulla relazione tra architettura e cosmo. Si tratta, nell'ordine: del progetto della scuola di architettura nota come Taliesin West (1937), firmato da Frank Lloyd Wright che diventò, fino alla sua morte a 91 anni, il suo *buen retiro* invernale, allorché le temperature si facevano troppo rigide nel Wisconsin dove di solito alloggiava (in un'altra Taliesin a Spring Green); del complesso abitativo, produttivo e agricolo di Arcosanti (1970) ancora in corso di completamento voluto da Paolo Soleri allievo dello stesso Wright, in un'area desertica non lontana da Phoenix e traduzione degli ideali "arcologici" del suo ideatore; e infine del Roden Crater Project (1974, ancora in corso di completamento) voluto e ideato dall'artista californiano James Archibald Turrell (1943) nell'area desertica del San Francisco Volcanic Field (Flagstaff), dove egli sta trasformando un vulcano estinto in uno dei più grandi osservatori astronomici ad occhio nudo del pianeta: al suo interno, in ben 16 ambienti, parzialmente o totalmente ipogei. Il fruitore potrà sperimentare lo straniante e rivelatore rapporto che lo lega a specifici fenomeni siderali, mettendo in gioco le sue capacità percettive rispetto alla luce del sole, della luna e di altri oggetti celesti. Si tratta di tre opere che, per differenti approcci culturali e antropologici, oltre che tecnologici ed economici, individuano proprio in un luogo utopico per eccellenza, il deserto, la sede di altrettante utopie non sempre felicemente compiute (come nel caso di Arcosanti), non sempre ben mantenute (come nel caso di Taliesin West) e non ancora visitabili e realmente esperibili (come nel caso del Roden Crater Project). Per tutte e tre sembra valere il motto del poeta serbo Charles Simić (1938): "il mostro ama il suo labirinto".

→  
Mario Fiorentino,  
Il Corviale, Roma  
1972-82, foto del  
1988





# BANALITÀ DELL'UTOPIA

---

*Alberto Iacovoni*

**N**arra la leggenda che dietro alla più radicale versione dell'Unité d'Habitation realizzata fuori tempo massimo su una collina ai margini di Roma, si celi un momento decisivo, un punto di svolta che ha permesso all'utopia di diventare realtà.

La cronaca – privata – narra che dopo giorni di discussioni all'interno di un nutrito gruppo di progettazione che elaborava dati e ricerche multidisciplinari per capire come costruire un nuovo pezzo di città pubblica per 8.000 abitanti, uno dei progettisti abbia tracciato con un grosso pennello bagnato di inchiostro nero una linea retta lungo il crinale della collina, sollevando un entusiasmo unanime per la brillante soluzione del problema.

L'utopia si materializzava in segno inesorabile che non concedeva nulla al contesto e proiettava la sua popolazione senza esitazioni verso un nuovo ordine urbano, e verso un fallimento scritto nella estrema riduzione di quel gesto.

Un processo eroico di costruzione si smonta così, con questa storia le molte storielle successive che potremmo raccontare, come quella del vecchio signore che incontrate negli sconfinati parcheggi seminterrati che vi chiede se sapete dove abita Mario. Difficile dirlo: questo pezzo di città è un unico edificio, nove piani di architettura radicale per 1 chilometro di lunghezza, diviso in cinque lotti. Anche a sapere dove abita Mario, non sarebbe facile spiegarlo.

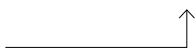
L'utopia – e l'architettura – nei suoi slanci come nei suoi fallimenti è tutta qui, sembra ridursi allo scontro tra una semplice linea retta e la ovvia complessità della vita umana, che, banale dirlo, lungo quella linea non riuscirà mai a svolgersi.



# CRITICA ALL'UTOPIA

---

Giacomo Pala  
Lina Malfona  
Franco La Cecla  
Cherubino Gambardella  
Chiara Buccolini e Anna Sanga  
Luca Skansi  
Paola Gregory  
Audric Tassilo  
Alberto Cuomo  
Andrea Gritti



Burrasca,  
Genova 2492:  
postcapitalismo e  
futuro

# UTOPIA: IMMAGINAZIONE, ARCHITETTURA E CRITICA DELL'ATTUALITÀ

---

Giacomo Pala

“Impara a leggere le cose intorno a te finché non se ne scoprirà la realtà districar le regole che non ci funzionan più per spezzar poi tutto ciò con radicalità.”<sup>1</sup>

## Utopia come mondo. Ideologia

Infrante le promesse dei Lumi, l'utopia crolla. Sono gli albori del prefisso post- e del suffisso meta-.

La società diventa una comunità liquida e frammentata, la città un *topos* senza tempo né spazio.

L'architettura, un labirinto di cui si è perso l'ingresso e da cui non si riesce a uscire; la pratica edilizia: una pratica di solo architetti, non più di architettura.

Nonostante la loro natura ridondante e pessimista, questo tipo di affermazioni, ormai classici della teoria e della sua arte retorica, illustrano chiaramente un innegabile cambiamento culturale avvenuto negli ultimi decenni, che può essere sintetizzato come lo spostamento di interesse dalla nozione di utopia a quella di sviluppo. Se è vero, infatti, che l'utopia è legata alla necessità del progresso al fine di immaginare una meta storica verso cui marciare, nel momento in cui il progresso perde il progetto utopistico, il suo orizzonte ideale diventa nient'altro che pratico sviluppo. In altri termini, richiamando le parole Pier Paolo Pasolini, il progresso che caratterizzava la cultura novecentesca “è una nozione ideale (sociale e politica): là dove lo ‘sviluppo’ è un fatto pragmatico ed economico”<sup>2</sup>. Oggi basta sfogliare un qualsiasi quotidiano o accedere a qualsiasi *info-news* per comprendere come la cultura contemporanea ci metta di fronte a un mondo molto più interessato a fatti pragmatici ed economici che a nozioni ideali e politiche.

Questo cambiamento sociale può essere descritto usando l'architettura come esempio. Ciò diventa particolarmente evidente affiancando all'immagine dell'utopia quella del “nonluogo”. Il nonluogo, definito per la prima volta da Marc Augé nel 2009, è come l'utopia (*u-topos*), un opposto dello spazio: un termine che

1. Demetrio Stratos, *L'elefante bianco*, 1975

2. Pier Paolo Pasolini, *Sviluppo e Progresso* (1973), in *Id. Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 445-446

3. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Le Seuil, Paris 1992

4. Manfredo Tafuri, *Progetto e Utopia*, Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 79-80

5. *ivi*, p.3

6. Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, in *Le Parole dell'Architettura Un'Antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, a cura di M. Biraghi e G. Damiani, Einaudi, Torino 2009, p. 231.

porta al suo interno la sua stessa negazione<sup>3</sup>. A differenza dell'utopia, il nonluogo è però uno spazio di passaggio che esiste qui ed ora, come i centri commerciali e gli aeroporti dove tutti noi viviamo una parte delle nostre esistenze. L'utopia, invece, pur essendo un luogo inesistente, è un orizzonte verso cui tendere, un luogo che se non c'è adesso, potrebbe esserci un domani. Parafrasando Pasolini, si può quindi dire che l'utopia è uno spazio ideale sociale e politico, là dove il nonluogo è uno spazio pragmatico ed economico.

Questo mutamento è il risultato estremizzato di una motivata delusione nei confronti dell'utopismo che inizia nella seconda metà del Novecento con la trasformazione degli ideali rivoluzionari in paradigmi basati sullo sfruttamento delle masse da parte di istituzioni statuali oppressive. Già autori come Aldous Huxley o George Orwell hanno espresso nei loro romanzi la paura per la sempre più evidente soppressione dell'individualità giustificata da ideali metastorici che si trasformano in pratiche di dominazione. Una disillusione che, rimanendo nell'abito disciplinare dell'architettura, può essere esemplificata facendo una lettura comparata dei testi di Manfredo Tafuri, critico nei confronti della perdita dell'utopia, e Colin Rowe, fautore di un progetto culturale che invece abbandona il pensiero utopico. In *Progetto e Utopia* (1973), rielaborazione del saggio *Per una critica dell'ideologia architettonica* del 1969, Tafuri considera l'architettura come disciplina e pratica incapace di diventare uno strumento di trasformazione sociale poiché parte integrante del progetto capitalista. Concentrandosi sull'analisi delle contraddizioni dell'avanguardia del ventesimo secolo, Tafuri arriva a dimostrare l'inutilità, o l'inferiorità, del progetto d'architettura di fronte al lavoro della critica e della teoria. Inoltre, se "Le avanguardie storiche sorgono e si succedono eseguendo la legge tipica della produzione industriale"<sup>4</sup>, l'architettura dei contemporanei di Tafuri, come per esempio James Stirling, altro non è che "istanza di forma priva di utopia, nei casi migliori, sublime inutilità"<sup>5</sup>.

Pochi anni dopo la prima edizione di *Progetto e Utopia*, Colin Rowe (con Fred Koetter) dà alle stampe un volume che sostiene una tesi apparentemente opposta a quella di Tafuri, *Collage City*. In questo testo il critico inglese riprende la filosofia di Karl Popper e Isaiah Berlin, arrivando a eguagliare il pensiero utopista al positivismo: "è meglio pensare un aggregato di piccoli moduli, anche se in contraddizione tra loro (quasi come il prodotto di regimi diversi) che coltivare fantasie di soluzioni totali e infallibili, destinate a non riuscire a causa dei presupposti della politica"<sup>6</sup>. Rowe nota come il pensiero utopistico, da lui legato, oltre

che al positivismo, anche alle categorie hegeliane e al marxismo, abbia influenzato il movimento moderno e soprattutto il progetto della città moderna come espressione dello *zeitgeist*, come modello di liberazione politica che diventa imposizione estetica e formale.

Le visioni di Tafuri e Rowe, seppur diverse, mettono in luce quella transizione culturale avvenuta negli anni Settanta tra le due meta-categorie di moderno e post-moderno. Se infatti le conclusioni dei due autori sono quasi opposte (per Tafuri il progetto deve diventare teoria, per Rowe l'architettura deve accettare la sua apoliticità elaborando spazi eterogenei), l'assunto di partenza è comune: l'architettura non è utopia. Anzi, se l'architettura tenta lo sviluppo di un progetto utopico, lo fa imponendo un ideale irraggiungibile e in fin dei conti dannoso (Rowe) o diventa strumento del capitale e della stessa cultura borghese che, nel caso dell'avanguardia, tenta di combattere (Tafuri). In entrambi i casi, l'architettura trasforma l'utopia in ideologia.

Ciò che questi autori evidenziano, pur avendo riferimenti culturali molto differenti e adottando metodi critici diversi, è una continuità tra ideologia e utopia, ossia una relazione tra quelli che Karl Mannheim ha chiamato "fattori inconsci [...] che nascondono lo stato reale della società a sé e agli altri e pertanto esercitano su di esso una funzione conservatrice", ovvero l'ideologia e un pensiero che "non è mai un quadro obiettivo della situazione, ma può essere usato soltanto come una direzione per l'azione"<sup>7</sup>, ovvero l'utopismo. Questa concomitanza tra ideologia e utopia (che è in realtà già presente nelle critiche di Karl Marx alle utopie di Fourier o Proudhon, considerate dal filosofo tedesco come vere e proprie ideologie) è evidente nel fatto che, se nella realtà sociale non esistesse già una dimensione ideologica (intesa in senso neutrale, ossia come prospettiva che forma una visione del mondo), non nascerebbe nessun tipo di distorsione (o, forse meglio, interpretazione) della realtà, permettendo così lo sviluppo di ideali utopici<sup>8</sup>. In altri termini se la realtà in cui viviamo non avesse una natura simbolica, che quindi va interpretata secondo una propria visione del mondo più o meno eterodiretta, questa non potrebbe essere distorta e criticata al fine di immaginare un miglioramento delle condizioni attuali. In questo senso l'utopia e l'ideologia hanno bisogno l'una dell'altra e, forse, è dalla tensione tra queste due realtà che nasce la politica. Tralasciando però questioni filosofiche forse fuori tema, questo doppio legame tra ideologia e utopia è visibile anche in architettura e soprattutto nel modernismo, un progetto culturale che immagina un miglioramento del mondo, per cui anche

7. Karl Mannheim, *Ideologia e Utopia*, Il Mulino, Bologna 1957, p.47

8. A maggior ragione considerando il fatto che ogni interpretazione non è mai completamente autonoma, ma anche eterodiretta da immaginari, riferimenti culturali e pregiudizi

9. Per correttezza devo ringraziare Michael Young per avermi fornito questo spunto di riflessione.

10. In questo caso si intende il termine forma all'inglese: *form*. È innegabile, invece, che l'iconismo sia garantito da *shapes*.

11. Benjamin H. Bratton, *The Stack. On Software and Sovereignty*, MIT Press, Cambridge 2015, p.156. Trad. it. di Giacomo Pala: "Airports are not simulations of cities; rather, cities are airports. It is where police deep-scan your person while blending you a delicious smoothie of your choosing, and do so without irony or contradiction of purpose and affect. But this is not (only) a surreal pun on despotism; as universal urbanism, the business model also has to include the reactive management of individual User actions provoked by this accidentally sadistic little drama."

di quello costruito, basato su una ideologia precisa, legata al principio di razionalizzazione. Inoltre, si può anche affermare che in fin dei conti, qualsiasi progetto, in quanto proiezione di un futuro costruito in un dato luogo, ha una dimensione utopica: l'immaginazione di una realtà "alternativa" che può produrre uno straniamento dello sfondo della quotidianità di cui famosamente parla Walter Benjamin<sup>9</sup>.

Il modernismo però, in quanto meta-progetto e tentativo di razionalizzazione del reale, assume una ideologia oppressiva, determinando una cultura che getta un'ombra di fideismo sull'intera disciplina architettonica. È in questo senso che l'utopia è stata criticata negli scorsi decenni in quanto assioma giustificativo di imposizioni culturali e tecniche sulla società che, dagli anni Settanta, è andata trasformandosi attraverso strategie ironiche, complesse, realiste, localiste o destabilizzatrici. Tuttavia è innegabile che se è vero che l'utopia ha le sue criticità, la liberalizzazione formale ha prodotto negli ultimi decenni una serie di esperienze architettoniche del tutto a-critiche e prive di contenuto e forma, basta pensare a quell'iconismo tipico del primo decennio del 2000, ormai diventato pura normalità<sup>10</sup>. In questo senso, vale la pena riportare le parole di Benjamin Bratton che, partendo dalla nozione di nonluogo di Augé, ha recentemente ribaltato il rapporto tra i nonluoghi e la città contemporanea: "gli aeroporti non sono simulazioni di città; tutt'altro, le città sono aeroporti. È dove la polizia scansiona la tua persona mentre mescola un delizioso frullato di tua scelta, e lo fa senza ironia o contraddizioni di scopo e "affetto". Ma non è (solo) un surreale gioco di parole sul dispotismo; in quanto urbanismo universale, il business model deve anche includere il *management* reattivo alle azioni del singolo utente, [a loro volta] provocate da questo accidentale e sadico piccolo dramma."<sup>11</sup>

Di fronte a questo distacco dall'utopia in cui esistono non solo spazi definibili come nonluoghi, ma intere città, o megalopoli, che tendono ad assumere questi a-luoghi come modello, è possibile re-immaginare una utopia? O siamo costretti a una *ou-topia* regressiva? E allo stesso tempo, se il termine utopia nel secolo scorso ha prodotto la legittimazione per ideologie e pratiche oppressive, è possibile evitare tale conclusione?

### Utopia come genere

Si può tentare la formulazione di risposte a queste domande partendo da alcune osservazioni di Fredric Jameson. In *Archaeologies of the Future* del 2005, Jameson affronta il tema dell'utopia adottando un doppio punto di vista. Nella prima parte del



saggio, “Il desiderio chiamato utopia”, Jameson affronta temi di carattere più teoretico e politico mentre nella seconda parte fa un *deep-reading* di alcuni scritti utopistici (Charles Fourier, Ursula K. Le Guin, Philip K. Dick e William Gibson). Ciò che è particolarmente interessante di questo studio è l'interpretazione della letteratura utopista come genere. Più precisamente Jameson individua nella letteratura utopista una forma letteraria caratterizzata da un contenuto politico: un genere che inventa e verifica le possibilità di un diverso futuro immaginario. Conseguentemente, al fine di inventare questo futuro, la letteratura utopica ha bisogno del presente, individuato come nemico, al fine di immaginare un futuro alternativo: “Per il rimedio utopico deve dapprima esistere una [realtà] fondamentalmente negativa, e presentarsi come uno squillo di tromba da rimuovere per estirpare questa specifica radice di tutti i mali da cui scaturiscono tutti gli altri”<sup>12</sup>. Se ciò è vero, qualsiasi testo utopista è scritto per estirpare i mali e i problemi del presente usando un'ironica immaginazione di una realtà alternativa, al fine di immaginare un cambiamento. In questo senso, quando leggiamo nell' *Utopia* di Tommaso Moro che “gli utopiani ritengono giusto non solo rispettare i patti stipulati tra privati, ma anche osservare le leggi che regolano la distribuzione dei beni [...]. Entro questi limiti secondo loro è lecito e saggio ricercare il proprio vantaggio, mentre operare per il bene comune è un preciso dovere morale”<sup>13</sup>, è evidente il riferimento ironico, se non addirittura satirico, sulla società del primo Cinquecento. Tornando all'architettura, può valere la pena considerare il progetto utopico come genere. Se è vero che ogni progetto, essendo per sua natura un fatto sociale orientato verso il futuro, ha un contenuto utopico, bisogna anche ammettere che la produzione di progetti portatori di forme e programmi esplicitamente utopistici è storicamente meno costante di quanto si tenda ad affermare comunemente. Seguendo il ragionamento di Jameson è necessario osservare che il progetto utopico è proliferante nelle epoche di transizione, nei momenti di crisi. Limitando il campo al secolo scorso, si possono individuare questi tentativi nel lavoro dei futuristi d'inizio secolo o nelle esperienze radicali degli anni Sessanta; entrambe esperienze che maturano in un decennio di grandi cambiamenti, in cui possono essere scorte le origini di molti dei progressi e dei regressi degli anni successivi. In queste fasi storiche infatti l'utopia trova spazio in una particolare forma, a cui Jameson dà il nome di “enclave”, una temporanea sospensione dei paradigmi culturali e sociali sino a quel momento vigenti, uno spazio offre un vuoto da riempire con il progetto di un mondo altro pensato

12. Fredric Jameson, *The Utopian Enclave*, in *Id. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London and New York 2004, p.10, trad. it di Giacomo Pala: “For the utopian remedy must at first be a fundamentally negative one, and stand as a clarion call to remove and to extirpate this specific root of all evil from which all the others spring”

13. Tommaso Moro, *Utopia*, a cura di Tommaso Fiore, Roma-Bari, Laterza, 1993, p.177

14. Entrambe le citazioni sono prese da un testo a firma dei Superstudio, *The Continuous Monument: an Architectural Model for Total Urbanization* del 1969. Si veda: Peter Lang, William Menking, *Superstudio, Life Without Objects*, Skira, Milano, 2012, p.122

15. Questa lettura è debitrice dell'interpretazione di Emmanuel Petit. Si veda: Emmanuel Petit, *Irony, or, the Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*, Yale Books, New Haven 2013

da “maniaci ed eccentrici”, ovvero dagli utopisti. È infatti in questo campo di gioco che Antonio Sant’Elia può inventare le sue visioni e che Umberto Boccioni dipinge *La città che sale*. Ed è in una simile crisi che i Superstudio o gli Archizoom hanno potuto avanzare il ripensamento dell’idea stessa di architettura che, sulla scia del pensiero radicale del tempo, critica le strutture di potere culturale che determinano il valore meta-disciplinare di un progetto. Inoltre, da un punto di vista storiografico se è vero come indica Jameson, che la più recente “enclave” del *cyberpunk* può essere annoverata come parte di questo genere, si può anche avanzare l’ipotesi che alcune esperienze architettoniche degli anni Novanta (un oggettivo periodo di cambiamento) possano essere esempi immaginativi di un mondo in cui la tecnologia digitale avrebbe cambiato definitivamente le nostre vite; per il meglio o per il peggio poco importa.

Tralasciando questi aspetti di natura storiografica, ciò che emerge chiaramente dall’analisi di Jameson, e che può valere la pena riproporre in questa sede è il legame tra il progetto utopico con il suo contesto storico. Si prenda il lavoro dei radicali degli anni Sessanta e Settanta, oggi di gran voga. Questi progetti partecipano a una critica (che marxianamente potrebbe essere chiamata “dell’ideologia”) di quella che è la cultura del tempo in cui sono disegnati. Monumento continuo: una “utopia moderata” che si offre come “unica alternativa alla natura” e in cui viene immaginata una vita alternativa tra il “fricchettono” e consumismo<sup>14</sup>. Archizoom: la rifondazione dell’idea stessa di architettura moderna, come già Kazimir Malevich e John Cage avevano fatto rispettivamente per la pittura e la musica. Haus -Rucker\_Co e Coop Himmelb(l)au: nuovi spazi per i corpi della società ipermoderna. Archigram: immaginazione della città del futuro in cui la crescita economica è inarrestabile e le risorse sono infinite. *Exodus, on the voluntary prisoners of architecture* di Rem Koolhaas, Madelon Viesendrop e Zoe Zengelis: narrazione di una distopia opprimente, ma ordinata e desiderata dai suoi abitanti, con cui gli autori sviluppano una “simulazione autosufficiente” a rappresentazione della natura mitica di qualsiasi idea di disciplina architettonica autonoma<sup>15</sup>.

Visto il forte legame con la contemporaneità è possibile oggi usare gli strumenti culturali dell’architettura per sviluppare progetti utopici e radicali? Guardando la nostra attualità è infatti oggettivamente visibile un momento di crisi (politico, sociale, di produzione) ma, a parte rari casi, l’architettura non sembra produrre riflessioni sulla situazione attuale tramite gli strumenti teorici e immaginativi della disciplina. In effetti, molti dei lavori

che riprendono i radicali appaiono per lo più come feticizzazioni stilistiche e formali che diventano tragicomiche quando vengono intitolate “autonomia eterotopica dell’eteronomia utopica”<sup>16</sup>. In altri termini, a molti dei progetti che oggi si autodefiniscono “radicali”, manca quella che Germano Celant aveva individuato come caratteristica di un pensiero radicale: “vera rivoluzione culturale basata su idee e comportamenti eversivi del sistema presente”<sup>17</sup>.

### **Critica dell’attualità. Una provocazione**

Interrogare e criticare il presente immaginando un futuro, o un’alterità, come ci insegnano i progetti utopici e radicali, è molto più e molto altro rispetto alla riproduzione astratta e formale di modelli che dovrebbero rappresentare l’eredità di questo mondo, una ri-attualizzazione che, pur facendo alcune legittime critiche sull’idea di architettura come forma, potrebbe in realtà rappresentare il tradimento di un pensiero davvero radicale. Far irrompere alternative immaginarie e l’utopia in architettura significa smettere di asservire l’architettura a finalità meramente pratiche. Ereditare dal genere utopico un insegnamento non retorico vuol dire essere in grado di mettere al centro del progetto la sua alterità, non elementi formali (griglie o quadrati che siano). In questo senso fare un progetto utopista (e, ancora una volta, radicale) vuol dire comprendere la teoria dell’architettura e l’immaginazione come pratica critica legata anche all’attualità. Ciò vuol dire tentare di rispondere a quelle domande che Michel Foucault ha individuato come fondamentali per qualsiasi operazione critica, da Kant in poi: “Qual è la mia attualità? Qual è il senso di questa attualità? E cosa faccio quando parlo di questa attualità?”<sup>18</sup>. È nel tentativo di rispondere a queste domande che la disciplina architettonica può diventare critica, politica e forse radicale e ciò non tanto come pratica che tenta ingenuamente di influire sui processi di produzione materiale, quanto come prassi teorica e speculativa in grado di straniare la realtà in un mondo diverso, operando una critica che è allo stesso tempo poetica, politica e teorica.

In questo senso, credendo nell’attualizzazione pratica di proposte teoriche concludo con questa lettera<sup>19</sup>.

16. Il titolo è di mia invenzione, ma, a parere di chi scrive, rappresentativo di alcune nuove forme di “sublime inutilità”

17. Germano Celant, Senza Titolo, (1970), in “Argomenti e immagini di design”, Anno II, n. 2-3, p. 77

18. Michel Foucault, *Il problema del presente. Una lezione su “Che cos’è l’Illuminismo?”* di Kant, trad. it di Fabio Polidori, in “aut aut”, 205, 1985, p.13

19. Questa lettera, come il collage, fa parte di un lavoro in via di sviluppo, fatto con l’associazione “Burrasca” per una pubblicazione della rivista “Atlantis” dell’università di Delft: “Genoa 2492



Pagina successiva:  
Burrasca,  
Genova 2492:  
postcapitalismo e  
futuro, lettera

Benedetta Trinciaccane, Patrick Bäcker  
Via Antonio Negri, 33  
16100, Genova,  
West-World

01/05/2492

Speriamo che questo messaggio vi sia arrivato, è la prima volta che usiamo il sistema wrmhl42.

Siamo Benedetta e Patrick, e vi scriviamo dal 2492. Fortunatamente abbiamo da poco superato i cataclismi che hanno gettato l'occidente nei secoli bui iniziati nel 2042 con la regolamentazione del privato. Le apocalissi sono state superate. La ridicolizzazione delle norme e delle strutture organizzative della politica che fecero tornare il mondo agli stati-nazione hanno fatto il loro corso. Le grandi guerre tra fondamentalismi sono finite. Le grandi carestie di massa hanno portato alla nascita del post-capitalismo. La politica ha finalmente capito come governare in modo progressista l'automazione dei processi produttivi. "Tecnologia per tutti", questo era il motto che ha prodotto le basi di questa nuova modernità: accelerazione come Utopia. Le forze produttive sono state finalmente liberate dal lavoro. L'uomo non lavora più. La tecnologia ha risolto i conflitti sociali. Egeemonia socio-tecnologica: un Leviatano Gramsciano.

Vi renderà felici sapere che, oggi, abbiamo capito che la democrazia non è solo un fatto pratico. Ogni 25 anni decidiamo quale idea di sviluppo ed emancipazione vogliamo progettare per i successivi 50 anni. Rete, media, tecnologia e politica sono un tutt'uno e garantiscono il progresso. Su questa base abbiamo ricostruito forme di "potere di classe": identità e moltitudine sono un tutt'uno. La spinta accelerazionista ci ha dato nuove strutture finanziarie e nuovi processi organizzativi: non siamo più massa informe, ma moltitudine di individui legittimati.

Ma non voglio annoiarvi con queste questioni e, in fondo, vi scriviamo per un'altra cosa: l'architettura.


Questo è per noi interessante. Da quello che si legge nei manuali, nella vostra epoca si feticizzavano le forme del digitale. Concedeteci l'errore, dopo quattro secoli, periodi di vent'anni sembrano un non-nulla. Beh, se tutto ciò è vero, dobbiamo dirvelo: nulla di più lontano da quello che è successo. In fondo è ovvio: la tecnologia è un fattore tecnico, non formale. Anzi, l'architettura non la fa più nessuno. Tutto è solo un problema di automazione e performance...pensate che noi abitiamo in un edificio nel centro storico le cui fondazioni hanno più di mille anni. Certo, alcune cose cambiano, ma la forma permane. Come si faceva a pensare che il mondo dovesse diventare improvvisamente fluido?

Niente di più lontano da ciò.

Anche il "formalismo" è un concetto ormai inesistente. La vita è troppo complessa per sprecarla in architetture estroverse (nella stessa Roma ormai vanno in pochi, e questi sono tutti feticisti). Tecnologia e assenza di forma. Si vive bene, siamo serviti dalle nuove forme tecnologiche, non esiste il lavoro: animali 5.0 in paesaggi metafisici... cosa c'è di meglio?

Vista la possibilità, dando per assunto che questo messaggio vi sia arrivato, ci chiedevamo ieri sera: cosa vuol dire pensare un progetto? Cosa significa "contro-intuitivo"?

Anche se non avremo risposta,  
sempre vostri,



**WRMHL42**  
safety in time travel



Hans Hollein,  
Mobile Office,  
1969

#### Ringraziamenti

L'autrice esprime la sua gratitudine al professor Jean-Louis Cohen, che l'ha accolta presso l'Institute of Fine Arts della New York University, dove ha lavorato su questi argomenti durante una fellowship, sponsorizzata da una borsa di ricerca Fulbright nel 2016-17. Ringrazia inoltre The Stephen Chan Library of Fine Arts di questo istituto e la Avery Library della Columbia University per aver reso disponibili i materiali consultati.

# UTOPIA O DISINGANNO

Lina Malfona

“Oltre alle forme del mercato transnazionale, le figure (del tardo capitalismo) includono la nuova divisione internazionale del lavoro, le vertiginose dinamiche della finanza e della borsa internazionale, le nuove forme della comunicazione e della *mediatizzazione*, dai computer all'automazione, lo spostamento della produzione verso le aree progredite del Terzo Mondo, insieme alle conseguenze sociali che ne derivano, inclusa la crisi del lavoro tradizionale, l'emergenza di una classe professionale rampante e la *gentrificazione* ormai giunta a una scala globale.”<sup>1</sup>

Nel 1929, Karl Mannheim definì l'utopia come “visione strutturale della totalità che è e diviene, trascendimento del puro dato, sistema di orientamento teso a rompere i legami dell'ordine esistente per riconquistarli a un più alto e diverso livello”<sup>2</sup>, laddove con l'espressione “visione strutturale” Mannheim intendeva la produzione di un cambiamento sociale, politico ed economico come fine ultimo dell'utopia.

Ci si chiede se negli ultimi trent'anni tale cambiamento sia avvenuto e, in caso affermativo, in che misura esso abbia contribuito alla modificazione della figura dell'intellettuale. Inoltre, possiamo ritenere che tale figura sia ancora dotata di alcuni margini di autonomia oppure essa è rimasta intrappolata all'interno degli stessi sistemi e apparati sociali, politici ed economici all'interno dei quali il cambiamento sarebbe dovuto avvenire?

Per rispondere a questi interrogativi, si ricorre al confronto tra le posizioni dello storico dell'arte Edgar Wind, che si esprime sulle condizioni imposte al lavoro creativo nel momento in cui esso si prestava a diventare lavoro dipendente (*Arte e Anarchia*, 1963), e il sociologo Maurizio Lazzarato, che riflette sull'attuale trasformazione della classe lavorativa in una “classe creativa dipendente” (*Immaterial Labor*, 1996), vale a dire, una classe di “lavoratori cooperativi”, di “trasmettitori” di informazioni, di abili comunicatori e venditori di “prodotti” intellettuali, dotati di quelli che Richard Sennett chiama “*dialogic skills*”<sup>3</sup>. Successivamente si analizzerà nello specifico la posizione di Manfredo Tafuri all'interno di questo dibattito, in riferimento al suo saggio

1. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, XIX (trad. it. di Lina Malfona).

2. Cfr. Manfredo Tafuri, *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*. Laterza, Roma-Bari 2007 (1973), p. 52; Karl Mannheim, *Ideologia e utopia*. Il Mulino, Bologna 1952 (*Ideologie und Utopie*, 1929).

3. Richard Sennett, *Together: The Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation*, Yale University Press, Yale 2012, p. 6.

4. Edgar Wind, *Arte e Anarchia*, Adelphi, Milano 2007 (*Art and Anarchy*, 1963), p. 131.

5. Maurizio Lazzarato, *Immaterial Labor*, in Paolo Virno, Michael Hardt (eds), *Radical thought in Italy: a potential politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, pp. 132-141 (trad. it. di Lina Malfona).

*Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico* (1970).

Denunciando la condizione dell'artista, plagiato da un sistema dell'arte che ne limita fortemente l'autonomia e ne sminuisce la carica innovativa, Edgar Wind così conclude il suo libro: "Sarebbe un'imprudenza sperare con troppa fiducia che alla fine lo spirito prevarrà. I cavalieri del rasoio sono astuti: non bandiscono l'artista dalla città, bensì lo accolgono ma a certe condizioni, da loro imposte. La neutralità benevola elimina l'attrito, e mantiene l'atrio dell'arte prudentemente chiuso ai disturbatori. Se una certa esperienza si rivela eccezionale, basta moltiplicarla, e ben presto eccezionale non sarà più. Baudelaire prevedeva che un giorno questa tolleranza distruttiva sarebbe stata esaltata come una forma di "progresso": in questo compiacente ricettacolo, in questo amichevole abisso, le energie anarchiche della creazione sarebbero state messe a bagno fino all'annullamento. Potategli la stravaganza, rendetelo sobrio e lo distruggerete".<sup>4</sup>

Le parole taglienti con cui Wind si congeda dal lettore non cadono nel vuoto. Esse sembrano essere state colte dallo studioso di scienze sociali Maurizio Lazzarato che, con minore foga ma probabilmente con maggiore lucidità, descrive la trasformazione dell'intellettuale in "lavoratore cooperativo" in questi termini: "il nuovo slogan delle società occidentali è che dovremmo tutti 'diventare soggetti'. La gestione partecipativa è una tecnologia del potere, una tecnologia ideata per creare e controllare i 'processi soggettivi'".<sup>5</sup>

Confrontando queste due posizioni, ne risulta che il motto "*become subject*", utilizzato dall'attuale società capitalista ed evidenziato da Lazzarato, non è altro che la messa in atto di quella "moltiplicazione dell'eccezionale" di cui parlava Edgar Wind, sulla scorta di Baudelaire. Ma se l'artista di Wind poteva ancora scegliere una via di fuga, l'intellettuale di Lazzarato, divenuto "lavoratore cooperativo", subisce la trasformazione arrendendosi ad essa, credendo per di più che il patto con il capitalismo sia a lui vantaggioso.

Come nel processo descritto da Wind, l'attività di questo lavoratore viene normalizzata da condizioni di lavoro che egli stesso accetta di buon grado, con l'illusione di "diventare soggetto". La conclusione di Lazzarato è: "se il lavoro richiede cooperazione e coordinamento collettivo, allora i soggetti di quella produzione devono essere abili nella comunicazione e attivamente partecipi al lavoro di gruppo. [...] Così il lavoratore diventa un semplice trasmettitore di codificazioni e decodificazioni, i cui messaggi trasmessi devono essere "chiari e privi di ambiguità", all'interno di un contesto comunicativo che è stato completamente norma-



lizzato dalla gestione amministrativa. [...] L'ordine amministrativo di "diventare soggetti della comunicazione" minaccia di essere ancora più totalitario che la precedente rigida divisione tra lavoro intellettuale e lavoro manuale (tra idee ed esecuzione), perché il capitalismo cerca di coinvolgere anche la personalità e la soggettività dei lavoratori all'interno della produzione del valore".<sup>6</sup> Se Edgar Wind denunciava le condizioni imposte all'attività creativa, comprendendone il rischio, Maurizio Lazzarato descrive lucidamente queste condizioni, fino a concludere il suo discorso attraverso un confronto tra le posizioni di Georg Simmel e Mikhail Bakhtin sul tema. Lazzarato scrive che mentre Simmel fu un assertore convinto del carattere creativo del lavoro intellettuale, completamente slegato da quello manuale, Bakhtin elaborò una sua personale teoria a proposito di una ipotetica "creatività sociale", per la quale Lazzarato stesso sembra propendere. Ma ci si chiede se non appaia forzato attribuire una "natura sociale" al lavoro intellettuale e creativo, che presenta comunque un carattere autoriale, e non sociale, dal quale non si può prescindere e che può essere al limite totalmente svincolato da un'idea di socialità. Come dire, sembra che l'idea di una "creatività sociale" sia qui utilizzata per legittimare l'utilizzo del lavoro creativo, dell'artista o dell'intellettuale, da parte dell'*apparatus*<sup>7</sup>. A questo punto però, vista tale conclusione, ci si chiede se la stessa teoria di Lazzarato sull'incorporazione non sia che una soluzione di compromesso o piuttosto una strategia, anziché una denuncia. È interessante notare come la letteratura sia stata sempre molto cauta nei confronti dei temi della creatività, del talento e dell'invenzione, interpretando la soggettività come una sorta di pericolo. Se dunque Edgar Wind concluse il suo lavoro *Art and Anarchy* sostenendo che la mortificazione della creatività si ottiene attraverso la sua reiterazione, Hannah Arendt ha dichiarato il contrario, definendo la condizione "dell'uomo privato", che si realizza in situazioni di radicale isolamento o in presenza di una "società di massa" e di "isterie di massa". Arendt scrive: "sono tutti imprigionati nella soggettività della loro esperienza singolare, che non cessa di essere singolare se la stessa esperienza viene moltiplicata innumerevoli volte"<sup>8</sup>. Risulta interessante notare che la posizione di Arendt deriva da un attento studio delle regole degli ordini monastici, che possono essere considerati come gli antenati delle comunità accademiche e scientifiche. La regola benedettina, come riferisce la filosofa in un nota al suo testo, prescriveva infatti: "se uno dei monaci diventa orgoglioso del proprio lavoro, deve rinunciarvi"<sup>9</sup>, esprimendosi in sulla proibizione dell'eccellenza e dell'orgoglio che da essa deriva. Lo

6. Maurizio Lazzarato, *Immaterial Labor*, op. cit. (trad. it di Lina Malfona).

7. Ci si riferisce al concetto foucaultiano di *apparatus*, ripreso e precisato in seguito da Deleuze. Cfr. Gilles Deleuze, *What is a dispositif?* in *Michel Foucault: Philosopher. Harvester Wheatsheaf*, New York 1992, pp. 159-68.

8. Hannah Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago 1958, p. 58 (trad. it di Lina Malfona).

9. Hannah Arendt, *The Human Condition*, op. cit., 54 (trad. it di Lina Malfona).

10. Thomas Stearns Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in Id., *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, 1920 (trad. it di Lina Malfona).

11. Cfr. Tafuri Manfredo, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, Contropiano, n. 1/69, 1969; Tafuri Manfredo, *Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico*, in "Contropiano", n. 2/70, 1970.

12. Tafuri, Manfredo, *Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico*, in "Contropiano", n. 2/70, 1970, p. 268.

13. Tafuri, Manfredo, *Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico*, op. cit.

14. Tafuri, Manfredo, *Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico*, op. cit.

15. Su questo argomento, si rimanda ai rapporti che Fredric Jameson ha delineato tra architettura e logiche culturali del tardo capitalismo. Cfr. Fredric Jameson, *Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991. Inoltre si fa riferimento anche agli scritti di Peggy Deamer sull'eredità di Manfredo Tafuri nelle scuole americane: Peggy Deamer (a cura di), *The architect as worker: immaterial labor, the creative class, and the politics of design*, Bloomsbury Academic, London - New York 2015, pp. 27-37.

stesso poeta Thomas Stearns Eliot, nel suo testo *Tradition and the Individual Talent* descrive l'arte come qualcosa di impersonale e oggettivo, non essendo la poesia espressione di individualità ma esattamente fuga da essa, "il compito del poeta non è quello di scoprire nuove emozioni - scrive Eliot - ma di usare quelle ordinarie e nello svilupparle in poesia, esprimere sentimenti che in realtà non sono affatto emozioni".<sup>10</sup>

Tra questi opposti modi di guardare all'attività creativa e intellettuale si colloca il pensiero di Manfredo Tafuri che interrogandosi sui rapporti tra lavoro intellettuale e capitalismo, ha preso una posizione attorno alla quale si continua a riflettere tuttora. Con la conclusione amara dei saggi *Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico* e *Per una critica dell'ideologia architettonica*<sup>11</sup> confluiti nel libro *Progetto e Utopia* (1973), Manfredo Tafuri sosteneva che il ruolo dell'intellettuale sarebbe stato minacciato e definitivamente corrosivo, a partire dagli anni Settanta, dall'organizzazione capitalistica della società e del lavoro. Se "interscambiabilità, polivalenza e disposizione al colloquio interdisciplinare"<sup>12</sup> sono le caratteristiche che vengono richieste dal capitalismo alla "forza-lavoro intellettuale"<sup>13</sup>, la riduzione dell'intellettuale stesso a un inconsapevole artista sembra essere la strategia che Tafuri elabora in attesa di un cambiamento completo dei rapporti di lavoro, come base per la formulazione di nuove utopie. Scrive Tafuri: "rimane comunque fisso che ogni strada di elaborazione esterna, per il lavoro intellettuale, resta preclusa. L'unica illusione di lavoro esterno può essere data dalla rivolta contro il lavoro intellettuale stesso, espresso dalla *sacralizzazione della sua impotenza*: esattamente ciò che tanta produzione artistica recente fa inconsapevolmente."<sup>14</sup>

È noto come questa posizione abbia provocato un intenso dibattito, così una parte degli intellettuali ha interpretato il messaggio in maniera più o meno consapevole, ripiegando verso una visione autonoma della disciplina, intesa come pratica contemplativa, come macchina celibe, produttrice di puro appagamento estetico. Un'altra schiera di intellettuali invece ha un'altra interpretazione di Tafuri, con una sottile perspicacia, per piegarsi a commistioni con gli altri settori disciplinari. Così, senza avversare il capitalismo, quest'ultimo gruppo di intellettuali ha appoggiato tentativi di collusione con le ragioni del mercato, con diversi livelli di approfondimento<sup>15</sup>. Com'è noto Manfredo Tafuri consolidò la sua visione negativa della realtà, frutto di un'analisi severa del tardo capitalismo avvalendosi dell'approccio filosofico di Massimo Cacciari e della "dialettica negativa" di Theodor Adorno<sup>16</sup>. Leggendo alcuni passi di *The*

*Culture Industry. Enlightenment and Mass Deception*<sup>17</sup> infatti ci si rende conto di come il pensiero di Theodor Adorno e Max Horkheimer abbia segnato profondamente lo scritto di Tafuri *Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico*. La *mass deception*, di cui parlano Adorno e Horkheimer, è la monumentalizzazione del mercato, da cui derivano la normalizzazione, la standardizzazione, la stereotipizzazione. Ma forse anche qualcosa di più profondo: la *mass deception* è il disinganno, l'accettazione della collusione e il compromesso con il sistema dominante. Per i due autori, già nel 1944, l'intellettuale non ha altra possibilità di esprimersi se non lasciandosi incorporare dall'apparato, che gli fornisce il supporto economico chiedendogli però in cambio una sorta di complicità. In un brillante passo sul concetto di linguaggio, gli autori sostengono che l'unità di stile esprime sempre le strutture della coercizione sociale e non l'esperienza dell'individuo, in cui l'universale è imprigionato. Nel passato, scrivono Adorno e Horkheimer, lo stile era una promessa di universalità e di assoluto e i migliori artisti erano quelli che vedevano lo stile come quel rigore che si fosse contrapposto alla caotica espressione della sofferenza, intesa come verità negativa. Ma nella continua ricerca dell'assoluto all'interno delle forme dell'esistenza reale, l'arte si palesa come ideologia. Invece, come scrivono gli autori, "il momento in cui l'opera d'arte trascende la realtà [...] non consiste nel raggiungimento dell'armonia [...] ma nella conquista di quelle caratteristiche che fanno emergere le differenze, nel necessario fallimento dell'appassionato sforzo per l'identità"<sup>18</sup>. Al contrario, il "lavoro inferiore" anziché esporsi a questo "fallimento" – cioè a questa disponibilità a negare lo stile quando fosse necessario – fa affidamento sulla somiglianza con altri lavori, come surrogato dell'identità. Così, "l'industria della cultura ha finalmente presentato questa imitazione come un assoluto. Essendo nient'altro che stile, essa rende pubblico il segreto stesso dello stile: l'obbedienza alla gerarchia sociale"<sup>19</sup>. Esattamente in questi termini si esprime, secondo Adorno e Horkheimer, l'industria della cultura: come obbedienza. Questo concetto è astorico ed esprime una linea teorica che attraversa il pensiero di Wind, Tafuri e Lazzarato. Inoltre, secondo Adorno e Horkheimer, l'industria della cultura si basa sul concetto di amministrazione, per cui "solo ciò che è industrializzato e rigorosamente incorporato è perfettamente adeguato a questo concetto di cultura"<sup>20</sup>. Infine, e qui si palesa il debito di Tafuri verso i maestri della Scuola di Francoforte, "chi resiste può sopravvivere solo attraverso l'incorporazione. Una volta schedato come dissidente dall'industria della cultura, si appartiene

16. Cfr. Jean-Louis Cohen, *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie*, Mardaga, Bruxelles 2015 (1984).

17. Cfr. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, a cura di Gunzelin Schmid Noerr, Stanford University Press, Stanford 1987, (*Dialektik der Aufklärung*, 1944), pp. 94-137.

18. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, op. cit., p. 103 (trad. it di Lina Malfona).

19. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, op. cit., p. 103-104 (trad. it di Lina Malfona).

20. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, op. cit., p. 104 (trad. it di Lina Malfona).

21. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, op. cit., p. 104 (trad. it di Lina Malfona).

22. Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, op. cit., pp. 68-69.

23. Gilles Deleuze, *What is a dispositif?* in in T.J. Armstrong (a cura di), *Michel Foucault Philosopher, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead 1992*, pp. 159-68, 162 (trad. it di Lina Malfona).

24. Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Editori Laterza, Roma-Bari 2007 (1973), p. 23.

ad essa come il riformatore agrario appartiene al capitalismo”<sup>21</sup>. Seguendo questa linea ma con un più cupo pessimismo Tafuri afferma: “Il problema è piuttosto pianificare la scomparsa del soggetto, annullare l’angoscia che deriva dal patetico (o dal ridicolo) resistere dell’individuale di fronte alle strutture di dominio [...] La salvezza non è più nella “rivolta” ma nella resa senza discrezione”<sup>22</sup>.

Se in questa frase è racchiuso il debito di Manfredo Tafuri verso il pensiero degli autori tedeschi, anche il riferimento al pensiero di Michel Foucault sugli apparati sociali e sull’impossibilità di sfuggire ad essi è innegabile: “talvolta i ‘creatori di soggettività’ possono essere i nobili, quelli che, secondo Nietzsche, dicono ‘noi siamo il bene...’, ma in altre condizioni i creatori di soggettività sono gli esclusi, i mediocri, i peccatori, gli eremiti, o le comunità monastiche, o gli eretici: un’intera tipologia di formazioni soggettive in movimento. [...] Le produzioni della soggettività sfuggono ai poteri e alle forme di conoscenza di un apparato sociale per essere reinserite in altri, secondo forme che devono ancora svilupparsi”<sup>23</sup>.

Com’è evidente da questo passo di Gilles Deleuze, Foucault sembra evidenziare, pur sommamente, la possibilità che quelli che definisce come i “creatori di soggettività” possano scardinare i limiti dell’*apparatus*, muovendosi da un apparato all’altro. Invece il pessimismo del passo di Tafuri sembra negare questa possibilità. Come dire, artisti, architetti e intellettuali, secondo Tafuri, non potrebbero nulla contro un sistema sempre più cristallizzato e sarebbero così impotenti di fronte alla macchina infernale del capitalismo. Appare interessante rileggere a tal proposito ciò che Tafuri scriveva sulle *Carceri*, interpretando la poetica di Piranesi in questi termini: “Piranesi traduce in immagini [...] una lucida previsione di ciò che dovrà essere una società liberata dagli antichi valori e dalle conseguenti costrizioni da queste imposte. Non si dà altra possibilità, ormai, che quella dell’alienazione globale e volontaria, in forma collettiva. La costrizione è la nuova legge, con la quale è assurdo colloquiare: la resistenza a tale legge inesprimibile è pagata con la tortura. Nella società totalmente alienata, il libertino secentesco e settecentesco non ha più scampo: il suo ‘eroismo’ è condannato, con indifferenza, da parte dello stesso incisore”<sup>24</sup>.

A questo punto, all’intellettuale che non voglia essere normalizzato dalla struttura stessa dell’apparato, non rimane che optare per l’autonomia e votarsi a un nomadismo perenne, che lo porta a diventare imprenditore di se stesso. Oppure trasformarsi in “intellettuale eteronomo”, capace di rispondere a diverse esigen-

ze, dalla produzione alla comunicazione, dall'abilità nel costruire relazioni e carpire informazioni fino all'abilità di condurre progetti. Un intellettuale il cui lavoro si può esplicitare solo se collocato all'interno dei *networks* del potere e solo se inquadrato nei protocolli di un sapere collettivo. Come scrivevano Adorno e Horkheimer già nel 1944, "chi non si conforma è condannato all'impotenza economica che è estesa all'indigenza intellettuale dell'eccentrico solitario. Disconnesso dalla *mainstream*, egli è senza dubbio condannato di inadeguatezza"<sup>25</sup>. In questa dimensione nomadica dell'intellettuale probabilmente si inverte l'utopia dell'autonomia di una ricerca non più pilotata da istituzioni. Il ricercatore che diventa imprenditore di se stesso è a metà tra il *knowledge worker* teorizzato da Peter Ducker – che avrebbe avuto il controllo sui mezzi di produzione, realizzando una nuova società post-capitalista<sup>26</sup> – e il *freelance*, sospeso tra alta qualificazione e incertezza lavorativa<sup>27</sup>. Tuttavia, gravata da un senso di insicurezza che deriva da un sistema di lavoro a carattere temporaneo non regolamentato, con contratti che difficilmente agevolano il lavoro, tale nuova condizione intellettuale potrebbe facilmente regredire alle condizioni lavorative dell'era preindustriale. La profezia di Ducker sull'avvento di una società dove la forza lavoro prende il comando appare ancora come un'utopia, anzi essa è forse la favola che il nuovo capitalismo consegna ai lavoratori, celata dietro maschera della cooperazione.

"Precariato, iper-sfruttamento, mobilità e gerarchia sono le più ovvie caratteristiche del lavoro immateriale metropolitano. Al di là dell'etichetta di lavoratore autonomo e indipendente, troviamo in realtà un intellettuale 'proletario', riconosciuto come tale solo dal datore di lavoro che lo/la sfrutta. È interessante notare che in questa sorta di esistenza completamente dedicata al lavoro è diventato sempre più difficile distinguere il tempo libero dall'orario di lavoro. [...] Un lavoro poliedrico e autonomo sta emergendo dunque come la forma dominante, rappresentata da un tipo di 'lavoratore intellettuale' che è di fatto un imprenditore di se stesso, inserito all'interno di un mercato costantemente in movimento e all'interno di reti che sono modificabili nel tempo e nello spazio."<sup>28</sup>

Si torna, dunque, al pensiero profetico di Manfredo Tafuri, che metteva in guardia dal disegno capitalista di oggettivazione della scienza "dentro lo sviluppo"<sup>29</sup> e che può essere ritenuto valido ancora oggi se si considera che la nuova classe intellettuale lavora indifferentemente per università, multinazionali e *think tank*<sup>30</sup>. L'autonomia del lavoro intellettuale sembra continuare ad essere, dunque, pura utopia.

25. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, op. cit., p. 106 (trad. it di Lina Malfona)

26. Cfr. Peter Ducker, *The age of discontinuity. Guidelines to our changing society*, Harper & Row, New York 1969, p. 277

27. Cfr. Richard Greenwald, *Labor Rising. The Past and Future of American Workers*, The New Press, New York 2012

28. Maurizio Lazzarato, *Immaterial Labor*, op. cit. (trad. it di Lina Malfona)

29. Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, op. cit., pp. 68-69.

30. Cfr. Eric Lipton, Nicholas Confessore, Brooke Williams, *Scholar or Lobbyist? Often both as links to business go unseen*, in "The New York Times", Tuesday, 9th August, 2016, 1, A12-13; Lipton, Eric, Brooke Williams, *Scholarship or Business? Think tank blur the line*, in "The New York Times", 8th August, 2016, 1, A12-13.

Enzo Barnabà,  
Morte agli  
italiani!  
Il massacro di  
Aigues-Mortes,  
1893



# LIBERARE L'UTOPIA

---

Franco La Cecla

Quel potere prendere il largo, sapere che l'orizzonte è una garanzia di cominciamento, sapere che tutte le direzioni ci sono offerte e che se ne può scegliere una o l'altra e che solo l'andare avanti ci rivelerà cosa esse ci nascondono. Liberare l'utopia dal peso delle ideologie, dal gravame del dover essere, dall'incapacità di essere all'altezza dell'ideale che fa odiare gli altri e noi stessi. Dopo duecento anni di utopie più o meno sanguinarie, dopo la retorica delle utopie concrete, riaffermare il senso dell'inedito, quel non volere esaurire il futuro. L'utopia è l'ultimo tentativo di colonizzarlo, di anticiparlo, di farne qualcosa di familiare. È sempre *science fiction* con la pretesa che la scienza ci apra la conoscenza e con l'immaginario che è imbrigliato dalla proiezione dei dati del presente su un inesistente prossimo o remoto. Finirla con l'utopia una volta per tutte, con la sostituzione di essa ad un messianismo che deve accogliere la sorpresa: colui che arriverà sarà assolutamente inaspettato e ci sorprenderà, sarà l'ultima cosa che avremmo potuto immaginarci. L'utopia ci ha impedito per due secoli di credere nel presente e nella sua immanenza e di credere nella vita eterna che dal presente si dispiega. L'utopia ci ha privato della comunione dei santi di cui parlava Benjamin, quella solidarietà tra viventi e passati e ci ha reso incestuosi fratelli di una compagine di inesistenti compagni futuri. Infine l'utopia ha creato città a misura di futuro e a dismisura di presente, mostri urbani e fantasie malate di chi voleva lasciare sul presente il proprio incubo costruito con la pretesa che fosse la città del futuro. Oggi c'è bisogno di moltissimo presente e di trattare esso come un mare di possibilità inedite che non cogliamo ancora solo per un difetto di attenzione e di coraggio. Nel discernimento e nell'imbarcarsi nel presente c'è la cifra inedita del nostro amare finalmente il secolo.



Cherubino  
Gambardella,  
La terza sorella  
dell'utopia



## UTOPIE VERGOGNATEVI!

---

*Cherubino Gambardella*

**P**ensavo foste un diritto democratico. Invece siete due sorelle.

La prima è arcigna perché vuole prevedere tutto. Intende risolvere ogni problema dell'architettura con la congettura esatta ed assurda. Si interroga costantemente sul passato e da lui prende forza. Usa regole e dimensioni esatte. Poi pretende di essere sconfinata. Passa su tutto con tesi semplici e tranquillizzanti e mette a posto il mondo utilizzando l'ordine e il compiacimento dell'iterazione. Si erge disegnando enigmi insondabili, viaggia dolce e suadente, colma di arroganza. È solerte e puntuale come un assioma. Dentro la sua tracotanza c'è la capacità di riaffiorare in epoche difficili come questa, quando la folla di figure ci chiude dentro l'ansia di un semplice e geometrico stupore. Ti dice: "Stupido non hai capito che i miei organi hanno sangue benedetto, sono macchine e funzionano senza cigolio? Quando volevo traslocare dalla mia postazione per disegnarla mi obbligava, come dice George Perec, a "pulire, verificare, provare, cambiare, sistemare, firmare, aspettare, immaginare, inventare, investire..." che rottura! Poi c'è l'altra sorella che sembrava avermi sedotto: raffigurava l'imperfezione, correggeva i difetti con la chirurgia plastica, era sfacciata, invitante e inondava il presente con la fragranza della sua colonia economica. Correggeva il mondo senza togliere gli errori ma li mutava in pregi. A ben vedere era una terribile rompiscatole: si lamentava in continuazione perché tutti se ne servivano ma alla fine erano pronti a criticare le sue imprecisioni, la sua pigrizia. Allora ho capito, sempre leggendo quel pignolo di Perec, che potevo "lasciare l'appartamento, svignarmela, fare piazza pulita".

Troppo facile, maledette utopie! Da ora in poi vi userò a mio piacimento e se ci riesco, per dispetto, concepirò una terza sorella bellissima e veramente dissennata, fatta solo montando quello che vedo ogni giorno e che - presto - vi ucciderà.

ACKNOWLEDGED PIECE OF  
ARCHITECTURE - USUALLY SUBURBS  
OR A POLISHED MONUMENT,  
SURROUNDED BY A BLACK AND  
WHITE SQUARE GRID, IN A  
GENERIC CITY BACKGROUND, WITH  
A RANDOM ROMANTICISM SKY OR  
AN EXOTIC SCENARIO, INTO A  
BITMAP WORLD, POPULATED BY  
CAREFULLY CUT OUT PEOPLE IN  
70'S BELL BOTTOMS HAVING A  
PIC NIC NEXT TO WRONG  
AXONOMETRY OBJECTS, WITH A  
LITTLE BIT OF UFOLOGY, QUOTING  
WELL KNOWN OLD MOVIES.

# LA FESTA DELLE UTOPIE

---

Chiara Buccolini e Anna Sanga

**I**l Carnevale era un periodo di commedie, che spesso sancivano situazioni di rovesciamento, in cui il giudice era messo in ceppi e la moglie aveva la meglio sul marito. Le maschere di Carnevale consentivano inoltre alle donne e agli uomini di scambiarsi i ruoli, mentre i rapporti servo/padrone potevano venire rovesciati. [...] Il Carnevale era in breve un periodo di disordine istituzionalizzato”.<sup>1</sup>

Secondo Dezzi Bardeschi la *Biennale* del 1980 ha inaugurato un periodo dove gli architetti hanno riscoperto la storia come un grande festival popolare dell'immagine da consumare senza traumi. La storia è allora diventata un'eterotopia consolatoria da sostituire alle angoscianti, frustranti utopie leggendarie, un *pret-à-porter* da sfoggiare senza controindicazioni in ogni occasione<sup>2</sup> tanto quanto il Carnevale descritto da Burke.

Tutt'ora è questo il modo in cui oggi costruiamo e consumiamo immagini di architettura, inserendoci in un esteso archivio senza qualità, dove ogni citazione, parodia e furto sono leciti, senza né autori né responsabilità.

“- E non vi dispiace che li ammazzino? / Come si fa? Se uno accetta d'esser capo sa già come finisce. Mica pretenderà di morire nel suo letto! / Gli altri risero. / Sarebbe comodo! Uno dirige, dirige, poi, come se niente fosse, smette, e torna a casa. / Uno fece: / Allora, ve lo dico io, ci starebbero tutti a fare il capo!”<sup>3</sup>

L'utopia disegnata di oggi, priva di qualunque spinta rivoluzionaria e scevra di ogni carica critica, è un perenne carnevale iconografico, concepita da presunti capi che non temono per il loro capo. Queste apparenti proteste contro l'ordine sociale sono, in realtà, volte a preservarlo e persino a rafforzarlo. Esse sono esperienze estatiche, esaltazioni del senso della comunità, seguite da un sobrio ritorno alla struttura sociale normale: abbassano ciò che è in alto e innalzano ciò che è in basso, riaffermando in realtà lo stesso principio gerarchico.<sup>4</sup>

1. P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, Milano 1980, pp.181-185

2. M. Dezzi Bardeschi, *Postscriptum*, in “Domus”, n.610, ottobre 1980, p. 16

3. Italo Calvino, *La decapitazione dei capi*, in “Il Caffè letterario e satirico”, n.4, 1969, p.5

4 P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, Milano 1980, p.196

→  
Edoardo Gellner,  
Silvano Zorzi,  
Villaggio Eni  
(edificio della  
colonia), Borca di  
Cadore, 1954-63



# UTOPIA PER NON PENSARE

---

Luca Skansi

**S**e osservassimo i contesti nei quali hanno preso forma le diverse istanze utopiche promosse dalla cultura architettonica nel passato capiremmo che il pensiero utopico si è sempre basato su un principio, per quanto banale: i suoi miti e i suoi mondi si fondavano sulla convinzione che la loro realtà storica era il prodotto di un disegno, di un pensiero, di una volontà degli uomini.

Quei poteri, con i loro equilibri e i loro conflitti, sono completamente scomparsi. La politica, intesa in termini di amministrazione dello spazio della collettività, non esiste più, e se esiste, certamente non ha niente a che fare con le forme che hanno caratterizzato le epoche passate. Possiamo iniziare a considerare l'urbanistica, almeno così come l'abbiamo intesa fino ad oggi, come una disciplina sostanzialmente storica. E non sembra mai abbastanza ripetere che l'architetto, ormai da più di qualche decennio, non decide le sorti della città e del nostro spazio fisico, che i suoi pareri sono considerati del tutto superflui, che i suoi prodotti sono solo degli oggetti trascurabili della nostra realtà.

Osservando le diverse scale della nostra realtà odierna, quali sarebbero, allora, le condizioni per una nuova utopia? Davanti a un mondo gestito da poteri sovranazionali, da economie speculative; davanti a un paese senza cultura civica, rispetto per il suo territorio e il suo ambiente; davanti a un paese condizionato e spesso governato dalle mafie; davanti a un'endemica assenza di meritocrazia nel mercato del lavoro; davanti a una profonda crisi professionale e culturale dell'architetto... (e si potrebbe continuare ancora molto) pensare di rinchiudersi nelle rassicuranti immagini dell'utopia, a distanza di quasi mezzo secolo dalla sua ultima forma di attualità, sarebbe l'ennesimo segno di un sonno della ragione. Parlare di utopia, come disse un grande teorico, vedendo la *Plug-in-City* superata dal muro di Berlino per l'entità di eventi indotti dalla sua presenza, sarebbe solo un "debole gioco retorico".

→  
Raymond Lorenzo,  
Little hands on  
the city, New  
York 1982, in  
AA.VV., La città  
dell'utopia.  
Dalla città ideale  
alla città del  
Terzo Millennio,  
Libri Scheiwiller,  
Milano 1999



## PER UNA “UTOPIA CONCRETA”

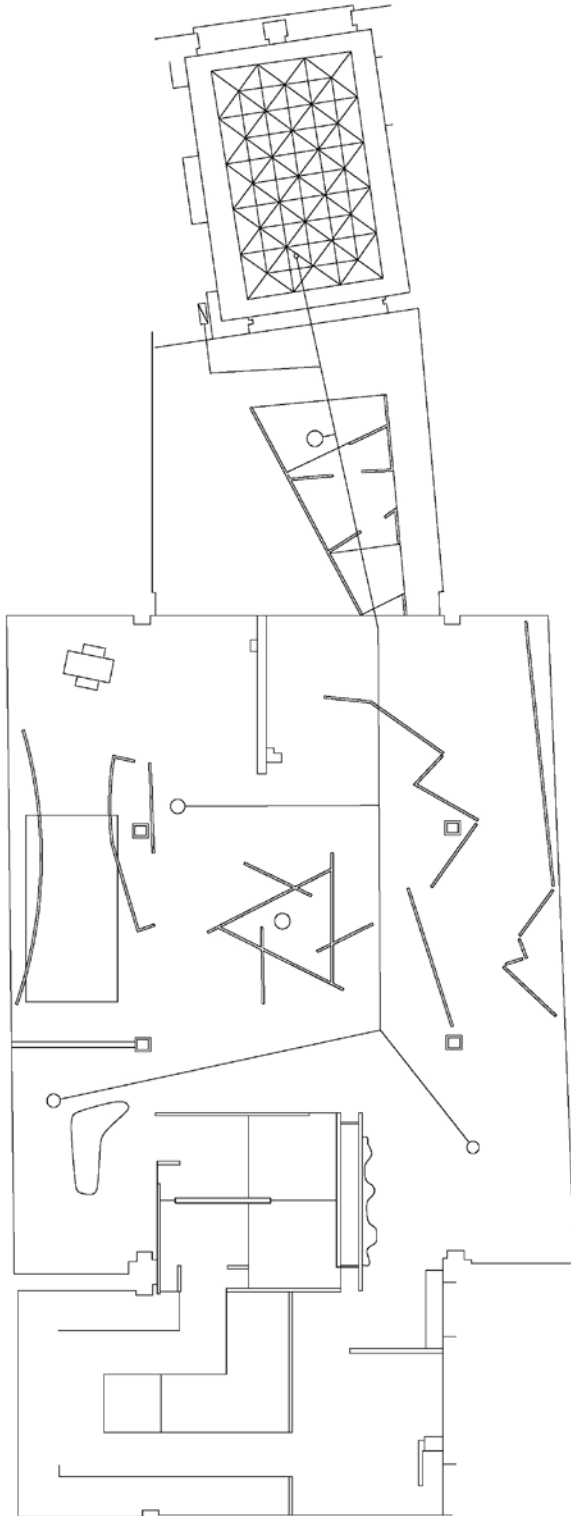
---

Paola Gregory

**L**a mano di un bambino, fragile e titubante, ingigantita dall'occhio del fotografo, che sullo sfondo di Manhattan accarezza la Terra: è l'immagine scelta per indicare la possibilità di un'utopia futuribile, sottratta a quella razionalità assoluta che, sulla base di una logica rigorosa, prospetta una costruzione immaginaria e totalitaria, ovvero uno stato ottimale alternativo alla realtà presente, esperita e vissuta. L'utopia che la foto di Raymond Lorenzo (architetto newyorkese) richiama non ha alcun riferimento all'*Utopia* originaria di Tommaso Moro: non è *ou-topia*, luogo che non è in nessun luogo, né *eu-topia*, luogo felice, dove gli uomini hanno saputo realizzare *La Repubblica* di Platone. Non indica la ricerca di un ideale dove siano risolte le contraddizioni del presente, sia esso realizzabile (come le utopie socialiste e quelle del Movimento Moderno hanno indicato) o irrealizzabile (profilandosi come pura astrazione), piuttosto sembra sottolineare lo scarto esistente fra alcuni fondamentali bisogni dell'essere umano e le conseguenze ultime della nostra civiltà che, perseguendo l'ideologia illuministica del progresso, ha creato l'illusione di una felicità prodotta naturalmente dall'operare umano. L'immagine si pone perciò come eloquente critica della realtà e apertura di nuove prospettive, che a partire dalle fragilità dell'attuale “topia” (o realtà esistente) possano riorientare l'azione umana e dunque il progetto verso nuovi modelli di equilibrio capaci di esprimere, in un'utopia realizzabile, quei bisogni fondamentali di libertà, giustizia e felicità, propri della natura umana.

Ciò non significa anticipare il futuro, poiché – come scriveva Karl Mannheim – “l'unica forma nella quale il futuro ci si presenta è quello della possibilità” che scaturisce dal senso stesso della realtà. Piuttosto si tratta di trovare altre modalità dello sguardo capaci non di modellare il futuro, bensì di aprirci a quel “principio speranza” che con Ernst Bloch è fattore energetico mobilitante che muove l’“utopia concreta” tanto nella storia quanto nella ricerca individuale di sé.

→  
Pianta  
dell'allestimento  
della mostra This  
is tomorrow  
alla Whitechapel  
Art Gallery di  
Londra del 1956





## UTOPIE DA LONDRA

---

Audric Tassilo

**A** Londra si sono festeggiati i cinquecento anni dall'uscita della celebre opera di Tommaso Moro con una mostra intitolata *Utopia 2016, A Year of Imagination and Possibility*. Una delle installazioni presenti in mostra era *Discord* in cui si attraversava un corridoio buio che distribuiva tre spazi domestici distinti per grandezza, illuminazione e suoni: un tipico soggiorno appartenente alle *council houses* (la casa popolare inglese), una spaziosa mansarda vittoriana, un elegante salotto. Dopo la visita una voce invitava provocatoriamente gli ospiti a fare un'offerta per la propria casa dei sogni. Una richiesta che inevitabilmente portava alla messa in risalto di una pluralità di visioni contrastanti simbolicamente contenute per l'appunto nella "Casa della Discordia".

Nel 1956, sessant'anni fa, sempre a Londra, la storica mostra intitolata *This is Tomorrow* celebrava in tutt'altro modo l'utopia. Alla Whitechapel Art Gallery dodici gruppi presentavano autonomamente la loro idea di futuro. Due di essi, il Team 2 e il Team 6, esponevano delle opere estranee alla realtà di quegli anni, che di lì a breve sarebbero diventate simbolo di una nuova società, quella del desiderio, del *comfort*, della merce, che riscriveva completamente gli assetti sociali precedenti. Il *New Brutalism* e il Pop si stavano avvicinando e il futuro sembrava non solo raggiungibile ma anche rappresentabile.

Mentre nella mostra del 1956 i diversi oggetti presentati offrivano un'esperienza multisensoriale e futuribile, in quella del 2016 veniva offerto un quadro realistico, quasi una celebrazione dell'assenza di qualsiasi visione immaginaria. Se a partire dagli anni Cinquanta il concetto di autonomia da qualsiasi condizionamento privilegiava l'interesse e il desiderio personale a quello sociale, *Discord* tentava invece di restituire un approccio quasi di tipo maieutico, un interrogarsi su se stessi prendendo le distanze dal proprio tempo, sospendendo il giudizio sulla via da percorrere. L'utopia del 2016 è apparsa più speculativa, meno propagandistica di quella precedente, tentava di stimolare più che indicare.

→  
Star Wars Episodio  
VI, Il ritorno  
dello Jedi (1983)



# INSENSATA UTOPIA

---

Alberto Cuomo

È noto come Mannheim rilevi il carattere ideologico delle visioni del mondo proposte, sia dalla classe dominante, che falsifica il reale onde mantenere *statu quo* e i relativi privilegi, sia dalle classi subalterne le quali immaginano consolatorie realtà utopiche cui tendere. Vale a dire che nel trascurare una lettura vera delle cose, anche l'utopia è esito della falsa coscienza. Ma, al tramonto della storia in cui la progressività è solo tecnica previsione, quale è il senso dell'utopia? È a questo proposito indicativo che un altro ungherese, Yona Friedman, pur ipotizzando utopiche città mobili fondate sulla tecnologia, diffidi dei dispositivi della comunicazione globale, i "media mafia", rei di travalicare i confini di un numero concluso di cittadini rendendo non verificabili le notizie. In tali analisi l'ingigantimento delle città e la fluidità delle classi sociali determinerebbero un'incapacità a immaginare mondi utopici da far reagire con il presente, annegato nell'attuale dei dispositivi informatico-informativi. E invero può dirsi che l'immaginativo si sia trasferito nel virtuale il quale, sebbene possa conseguire un'alienazione dal reale, è altresì modo di offrire verosimili possibilità d'essere. Ciò non solo nelle figurazioni di potenziali mondi, quanto nell'uso di combinazioni informatiche che rendano possibili incroci genetici tra esseri e cose. Che i nuovi mezzi possano configurare eugenetiche e ferrei controlli del reale è un rischio paventato dai loro stessi fautori, ma è indubbio che essi rappresentino la nuova frontiera verso più ampie, possibili, libertà. Utopia, per Platone, è là dove non si solca e si ripartisce la terra, dove non sono i numeri contenuti della *polis* e le sue partizioni. Oltre il pericolo di rendere l'abbattimento dei confini, di città, generi, specie, al controllo dell'elaboratore, è negli orizzonti cui esso apre che si pone la possibilità di infrangere ogni barriera, nell'utopia di un mondo fluido, rizomatico non solo nell'intreccio materiale di uomini, animali, oggetti, ma anche nelle orizzontali intersezioni del tempo oltre la "moderna" progressività e quindi nella caduta di ogni direzione definita, ogni senso concluso. Se si vuole, in una insensata utopia.



Luigi Ghirri,  
Italia in  
miniatura, Rimini,  
1977. © Eredi di  
Luigi Ghirri

# IL MONDO PICCOLO E LO SPAZIO DELL'UTOPIA

---

Andrea Gritti

**I**l diorama dell'Italia in miniatura è una testimonianza del rimpicciolimento del mondo. Ai bordi dell'autostrada Milano-Bergamo, sono riprodotti monumenti, porti, stazioni in scala 1:50. A Madurodam, il modello olandese della miniatura lombarda, la scala adottata è 1:25. A Lilliput Lemuel Gulliver sperimenta un ambiente in rapporto 1:12 con quello che gli è noto. Per Gaston Bachelard la "sistematica riduzione della scala rappresentativa" consente di padroneggiare la totalità e i suoi frammenti. Fin dal Settecento l'affinamento di questa capacità erode lo spazio destinato alle utopie, esiliate dalle mappe geografiche e costrette ad esplorare il calendario sotto forma di ucronie. Nel 1772 Louis-Sébastien Mercier descrive la Parigi del 2440; nel 1888 Edward Bellamy la Boston del 2000; due anni dopo, William Morris, uno dei suoi recensori, la Londra del 2102. Lo spiazzamento nello spazio e la fuga nel tempo sono le tecniche utilizzate, lungo tutto il Novecento, per alimentare le distopie o per rinnovare la critica alla realtà attraverso un suo doppio, come nella Palermo/Kalesha descritta nel 1995 da Giancarlo De Carlo. Reticente nell'affermare visioni positive, il genere utopico/ucronico conosce una paradossale reinterpretazione proprio con la costruzione dei parchi divertimento. Queste pieghe del mondo piccolo, concepite per appagare fantasie avviliti dalle delusioni del quotidiano, diventano l'occasione per rispecchiare il fantasmagorico nel reale, riproducendo dove possibile la relazione ricorsiva che legava Coney Island a Manhattan, secondo la lucida descrizione di Rem Koolhaas. Tracciata la parabola di un apparente esaurimento, è difficile capire se ora non resti altro da fare che consultare memorie e schermi dei dispositivi elettronici alla ricerca di utopie residuali, o se al contrario, non sia il momento di intraprendere, nel bel mezzo dell'era digitale, nuove esplorazioni, come quelle che avrebbe voluto compiere l'ostinato quadrato protagonista di *Flatlandia*.



# UTOPIA DELL'IMPEGNO

---

Vincenzo Latina

Davide Servente

Fabrizia Ippolito

Davide Tommaso Ferrando

Labics

Stalker

Emanuel Giannotti

TAMassociati

Sara Marini



Il gruppo  
Kalenarte osserva  
Casacalenda  
(foto: Massimo  
Palumbo)



## IL MOLISE NON ESISTE

---

Vincenzo Latina

Ogni tanto mio figlio alle prese con lo studio della geografia canticchiava: “Il Molise non esiste! Il Molise non esiste!”. Durante le vacanze natalizie a Petacciato, in provincia di Campobasso, Claudia Di Bello, appassionata architetto di Termoli e promotrice di architetture arti e culture, ci invita ad una tombola benefica a Casacalenda. In tutti gli anni dei miei soggiorni molisani non mi ero mai recato a Casacalenda, paesino con poco più 2000 anime aggrappato su un costone roccioso dell'entroterra molisano ad un'ora di auto dalla costa molisana. Temevo si trattasse di un incontro sonnecchiante, roba da ottuagenari in vestaglia e pantofole, roba da impenitenti fanatici del gioco natalizio. Il gelido vento dei Balcani spazzava le colline, era tagliente come un rasoio sulla faccia e ululava la sua forza. Più volte sono stato pervaso dal dubbio di non partire. Un'ora di tortuosa strada, raggomitolata come un serpente prima dell'attacco, all'interno delle montagne molisane che costituiscono l'Appennino sannita. Dopo un'ora di deserto stradale nella gelida notte, d'un tratto, giungiamo in un paese impietrato sul crinale della montagna, simile ai tanti presepi dell'entroterra italiano centro meridionale. Già mi soprassaliva l'idea del torpore del piccolo e sperduto paese di montagna da cartolina. Poteva essere una delle immagini dell'intervallo televisivo degli anni Settanta, dove tutto è peculiare ed ogni cosa è simile all'altra. Varcata la porta, sono entrato nell'isola dei visionari (da non confondere con i patetici e banali *format* televisivi tanto in voga come quello dei “famosi”). Visionari che rivendicavano nonostante tutto e nonostante tutti la loro esistenza biologica, la loro resistenza civile e culturale, la loro appartenenza “glocale”: i marziani delle montagne molisane. All'interno della sala conferenze della Galleria d'arte contemporanea, dentro il Palazzo Comunale, stanno proiettando un video musicale che non avevo mai visto, dal sapore virale: “Nato in Molise”, pensato per il tormentone estivo e curiosamente uscito a Natale. Il tormentone della serata!

- Allora Antonio, questa è la terza seduta. Cerchiamo di arrivare ad una conclusione oggi, chiaro?
- D'accordo.
- Dimmi, dove sei stato in vacanza quest'estate?
- Beh...in Molise
- E no! Non ci siamo, il Molise non esiste! Non esiste il Molise.

Poi Ilario inizia a cantare:

“ Avrei potuto fare molto di più  
 di una banale canzone su Youtube.  
 Scalare la classifica su iTunes  
 Si ma chi glielo dice?  
 Sono nato in Molise.  
 Sono nato in Molise, cosa ci vuoi fare?  
 Qui non c'è innovazione, solo roba da mangiare.  
 Ospitalità, case aperte ai turisti  
 panorami e posti mai visti  
 Qui una volta era tutta campagna  
 e le cose non sono cambiate  
 terra di mare e montagna  
 vacanza d'inverno e d'estate  
 ma è tutta una lagna...  
 ...il Molise non esiste lo dicono tutti  
 anche le turiste che vanno coi brutti”

L'autore del brano è Ilario Palma, giovane rapper molisano di Larino che vive a Roma. Nel brano Ilario rivendica il diritto all'esistenza, alla resistenza di una piccola regione e delle sue piccole comunità montane a suo dire condannate all'invisibilità, a meno che non accada un evento tragico, un cataclisma. Il centro culturale della Galleria Civica di Casacalenda “Franco Libertucci” e il MAACK - Museo all'aperto d'arte contemporanea Kalenarte - sono l'utopia che diventa realtà. Soltanto i visionari possono avere una previsione, vedere oltre la siepe, vedere oltre l'ostacolo del locale. Quello della siepe, ha indotto gli appassionati operatori d'arte di Casacalenda a guardare oltre la quotidianità attraverso gli occhi dell'immaginazione, a aspirare all'immensità e a proiettarsi dal locale al globale: il “glocale”. È l'utopia di appassionati amministratori degli anni Ottanta e Novanta e di visionari architetti i quali sulla scia dell'esperienza del Senatore Ludovico Corrao a Gibellina e quella di Antonio Presti “Fiumara d'Arte” hanno attraverso l'arte inciso nella cultura del paesaggio. Gibellina è universalmente riconosciuta per l'utopico esperimento sociale del Senatore Ludovico Corrao e degli

artisti accorsi a Gibellina per la ricostruzione della *new town* nell'ipotesi che l'arte contemporanea sarebbe potuta essere assimilata ad un essenziale servizio necessario a rispondere al declino, allo smarrimento di identità indotto dal sisma del 1968. L'installazione urbana dell'opera d'arte, la *land art* catalizzatrice della nuova coesione sociale e fattore di sviluppo, un'attrazione turistica. Le grandi speranze, le promesse e l'utopia purtroppo a volte si traducono in fallimento e nel caso di Corrao anche nel drammatico epilogo culminante con la sua tragica fine avvenuta per morte violenta.

I recenti crolli delle architetture e delle installazioni, l'abbandono delle opere e l'incompleta ricostruzione della città, la quale non si riconosce in se stessa, stanno diventando una pesante testimonianza di un fallimentare laboratorio urbano. Il durissimo atto d'accusa di Francesco Merlo "CORRAO E SAIFUL / L'utopia di Gibellina, un disastro spettrale" pubblicato il quattordici agosto 2011 sulle pagine di "La Repubblica" all'indomani dell'uccisione di Corrao è certo un po' eccessivo ma allo stesso tempo rappresenta un freddo e determinato atto d'accusa alla politica dell'utopia del Senatore. Il filosofo Platone non più giovanissimo, a più di sessant'anni nel IV secolo a.C fugge da Atene per arrivare a Siracusa per ben tre volte con la speranza di poter educare i Tiranni. A Siracusa sogna finalmente di applicare le sue teorie e immagina di farvi nascere il suo stato ideale, uno stato artificialmente modulato dall'educazione filosofica. Ma Siracusa si rivelerà una sorta di infida terra promessa e anche una trappola da cui dovrà continuamente scappare per poi tornarvi e poi riscappare più volte. Il Senatore Corrao anche se molto diverso dal Tiranno Dionisio e dal filosofo Platone, ne incarna in parte il carattere dei due personaggi. Egli rappresenta sia il carismatico e potente politico illuminato, sia il mecenate, l'uomo di cultura impegnato nell'arduo compito di istituire, istruire e sensibilizzare la popolazione e sospingerla verso il riscatto nei confronti della nuova tirannide siciliana, quella della fatalità.

Contro la sottomissione, lo sfruttamento e la diffusa ignoranza indotta dal potente di turno. L'ideale di Corrao è stato quello di circondare, di innestare nella città installazioni artistiche e architetture di pregio tali da far vivere gli abitanti di Gibellina a contatto con la bellezza. Anche Corrao come Platone con il tempo in parte perderà la sua improba battaglia per la bellezza. Il *Cretto* di Alberto Burri, la più grande opera di *land art* mai realizzata al mondo, rifugge dall'utopico assioma educazione-arte-cultura-dottrina-rivalsa-riscatto-riconoscibilità. Il *Cretto* è teatro, è trasfigurazione del paese crollato, è scena del delitto:

è un sudario disteso su un corpo morto. Allo stesso tempo è un monumento funebre che custodisce a futura memoria le rovine e i resti, i relitti della vecchia Gibellina ricostruendone le strade e gli isolati per rendere gli stessi ipostasi. Il risultato è simile ad un labirinto che suscita inquietudine. La realizzazione dell'opera è stata ostacolata ed è stata l'abilità di Corrao a permetterne la realizzazione ricorrendo ad un *escamotage*, quello di stornare i fondi statali destinati alla protezione idrogeologica dell'area per realizzare l'opera di Burri. Allo stesso modo Fiumara d'Arte di Antonio Presti, un altro eccellente promotore collezionista, comunicatore e agitatore culturale, ha suscitato un generalizzato interesse e a volte clamore. Antonio Presti a distanza di qualche anno assurge nuovamente al clamore nazionale ed internazionale con un nuovo *slogan* "Librino è bella". I suoi programmi sono quelli di portare nuove forme di bellezza nelle aree derelitte della periferia catanese, nel famigerato quartiere di Librino.

La ventennale operazione culturale del progetto Kalenarte, diventato poi MAACK, Museo all'aperto d'arte contemporanea Kalenarte di Casacalenda, a differenza di Gibellina e Fiumara d'Arte non ha avuto la stessa risonanza mediatica. L'operazione è stata derubricata dai principali mezzi d'informazione a roba da addetti ai lavori. Eppure quello che è accaduto è altrettanto singolare e meritevole di particolare attenzione.

Il Molise non esiste! È inverosimile l'omologante assioma "se non si è visibili è come se non si esistesse". Se non si è alla ribalta nei rotocalchi rosa, nella cronaca nera o nelle catastrofi, per i *network* di comunicazione ed informazione è come se non si esistesse. La comunicazione è più importante del contenuto. La famelica platea mediatica ha bisogno di continui *scoop*, di emozioni forti. Sovviene l'amara riflessione di Umberto Eco a Torino durante il conferimento della *Laurea honoris causa* in "Comunicazione e Cultura dei media"; nella prolusione si scagliò contro gli incontrollati rischi dell'enorme platea dei social media.

All'opposto può accadere che il ventennale, straordinario e appassionato lavoro di un'associazione di visionari operatori d'arte e di paesaggio rischi di passare inosservata. L'arte contemporanea è la rappresentazione, l'esaltazione e la trasfigurazione della contemporaneità fluida, della società liquida, la quale è di per sé imprevedibile ed è pertanto, caratterizzata da grandi contrasti. L'arte mette in scena quelle che possono sembrare per molti vere e proprie provocazioni. Non è un piatto digeribile da proporre a tanti palati, richiede passione ed una battaglia civile per "conquistarsela" a volte tra mille incomprensioni. Se nelle metropoli l'arte è diventata ormai un fenomeno di costume, a

volte *radical chic*, o per altri un blasone, nei piccoli borghi, per le difficoltà di accettazione e comprensione, assume un valore epico per chi la promuove. Le belle storie quasi sempre nascono da lontano, dalla percezione di un gruppo di visionari studenti universitari molisani di Casacalenda a Roma; sono il lontano eco delle idealità giovanili del Sessantotto che trovano dimora a Casacalenda. Lo stesso gruppo di giovani, dopo anni di opposizione politica, alla prima occasione amministrativa del piccolo centro attivano un'azione propulsiva che durerà oltre vent'anni. Iniziata con un illuminato dottore commercialista e Sindaco Giovanni Tozzi, con l'architetto Massimo Palumbo ed un gruppo di appassionati, riunitisi poi nell'associazione culturale Kalenarte. Quella di Casacalenda è una singolare vicenda del radicamento e dell'attaccamento al proprio territorio, alle radici ed al contemporaneo, un incondizionato atto d'amore, la parziale realizzazione di un'utopia. Si tratta perlopiù di un gruppo di resistenza civile che ha scelto di non emigrare, di non abbandonare il territorio di origine e attraverso un'azione utopica ha resistito alla tentazione dell'industria del nord tanto in voga in quel periodo. Questi personaggi hanno saputo attrarre dei finanziamenti, nel tempo sempre più scarsi, hanno saputo risparmiare su altri beni voluttuari e hanno resistito alla repentina ed inesorabile desertificazione delle zone montane dell'Appennino sannita. Alcune aree dell'Appennino centrale sono vittime in questi mesi di un micidiale mix di catastrofici eventi naturali, i quali stanno mettendo sempre più a rischio la sopravvivenza e la coesistenza delle popolazioni di quel territorio. Il rischio è il conseguente spopolamento, l'abbandono dei boschi, delle piccole comunità montane, delle campagne già messe a dura prova dalla crescente marginalizzazione, aggravata da una maggiore penuria di risorse, di investimenti sia pubblici sia privati in quanto le attuali risorse sono perlopiù destinate alle aree costiere e alle aree metropolitane, zone che coincidono ai grandi bacini elettorali che come tali hanno maggiore capacità di attirare risorse. I recenti e repentini terremoti del cratere nell'Appennino dell'Italia centrale e le ultime straordinarie nevicate hanno messo in risalto le criticità di intere aree del paese difficili da raggiungere per la carenza di infrastrutture. Questi territori rappresentano la cartina di tornasole delle secolari problematiche quali l'assenza di una programmazione strategica che preveda sviluppo e difesa del suolo, del territorio e delle risorse. Negli anni le calamità stanno assottigliando non soltanto il patrimonio architettonico e monumentale, ma stanno determinando lo spopolamento, l'abrasione e infine l'abbandono del territorio e delle piccole città. Oggi mentre si va a rilento e si discute sui

criteri da adottare per la via della ricostruzione delle città colpite dai vari sismi di Amatrice, Accumoli e tanti altri piccoli centri appenninici, mentre si discute sui criteri, l'inesorabile fuga è già iniziata verso la costa, verso le grandi città. Molto probabilmente i giovani non vorranno più tornare nei territori di origine e uno dei principali problemi è proprio il riconoscimento dell'esistenza di città che si stanno spopolando. Le opere d'arte di Casacalenda sono anche espressione degli abitanti, i quali rivolgono la loro attenzione allo sviluppo, alla gestione del paese e del proprio territorio, prendendosene cura. Tali peculiarità ambientali, urbane, boschive, agricole ne fanno un luogo montano d'elezione: per via dei boschi incontaminati, i paesaggi straordinari, la qualità dell'aria, l'assenza di inquinamento acustico, le peculiari tradizioni enogastronomiche, la storia e le tradizioni locali ed il particolare patrimonio d'arte contemporanea; tutti aspetti che dovrebbero essere eccezionali motivi d'attrazione e invece per alcuni, per molti Casacalenda non esiste: il Molise non esiste! Eppure un piccolo e sperduto paesino dell'entroterra molisano potrebbe diventare per il suo contesto culturale una finestra sul mondo. Come asserisce Enrico Crispolti a Gibellina è stata sperimentata "l'arte ambientale", Casacalenda è invece diventata un laboratorio urbano all'aperto: è "arte ambientata", in cui la contaminazione tra luogo e opere d'arte, alcune pensate per le specificità del luogo che le accoglie, le rende uniche, come ad esempio alcune innestate nelle pieghe della struttura urbana. Così il MAACK, museo all'aperto d'arte contemporanea Kalenarte, si configura come una serie di percorsi artistici all'interno dell'abitato. Per alcuni è un museo a cielo aperto anche se tale locuzione che risulta efficace e di immediata comprensione non restituisce lo spirito dell'operazione. Nel museo generalmente vengono esposti i magnifici "relitti", i documenti, le memorie, i "testamenti" della storia dell'uomo diventati magnifici oggetti decontestualizzati. Le installazioni urbane artistiche di Casacalenda, ambientate nel paesaggio urbano, agricolo o boschivo, diventano parte attiva del paesaggio essendone opera dell'astrazione dell'uomo e diventano parte dei fenomeni della natura, opere della natura, nella natura e pertanto interagiscono in un contesto dinamico, in rapida e continua trasformazione: in balia degli eventi astronomici e delle azioni dell'uomo.

Il MAACK e la cittadella della cultura ospitano installazioni di Paolo Borrelli, Andrea Colaianni, Tonino D'Erme, Fabrizio Fabbri, Antonio Fiacco, Franco Libertucci, Ilaria Loquenzi, Carlo Lorenzetti, Hidetoshi Nagasawa, Claudio Palmieri, Massimo Palumbo, Michele Peri, Alfredo Romano, Adrian Tranquilli, Costas Varot-

sos, Susanne Kessler, Stefania Fabrizi, Baldo Diodato, Nelida Mendoza. A ciò si aggiunge la Galleria d'arte Franco Libertucci realizzata all'interno del Palazzo Comunale che ospita un'ampia collezione di opere d'arte esclusivamente donate dagli artisti.

Costas Varotsos,  
"Il Poeta di  
Casacalenda",  
denominato  
"Il gigante del  
bosco" (foto:  
Massimo Palumbo



→  
Foto Bartoli,  
Albissola,  
anni Sessanta  
(Courtesy of MuDA  
Albissola Marina),  
dettaglio.





# L'UTOPIA NELLA MACCHIA

---

Davide Servente

Il ventesimo secolo è stato l'epoca delle utopie. Orfani del mito e di grandi ideali, viviamo oggi spasmodicamente la ricerca di nuove alle quali aggrapparci, cercando segni tangibili di questa parabola che ci sembra conclusa. Secondo Friedman, l'utopia nasce come soluzione all'insoddisfazione di un gruppo di persone e può divenire attuabile se ottiene un consenso comune. Come risposta a una problematica, "l'utopia è realizzabile": risultato di un'invenzione collettiva, vive e si modifica grazie agli apporti dei singoli. La società è quindi un'utopia realizzata, perché è un complesso progetto di organizzazione accettato da più individui, che la preservano e la rendono funzionante. Ma la società è l'insieme di persone e cose che la compongono e quindi la città, quale forma di organizzazione di un gruppo su di un territorio, "è di per sé un'utopia realizzata".

Attraverso l'espressività e la creatività spontanea collettiva, Asger Jorn ha cercato di trasformare il mondo e la società perché tutti potessero vivere "una vita più ricca e più forte". Artista eclettico mosso da una curiosità poliedrica, sentiva l'architettura come un processo collettivo di creazione, in contrapposizione al razionalismo dilagante. Nel 1957 acquistò due ruderi e un terreno ad Albissola, dove si trasferì con la famiglia, e diede vita ad una comunità di artisti e intellettuali che resero il luogo esempio di quell'architettura accidentale da lui cercata e perseguita. Con l'amico muratore Umberto Gambetta, Jorn iniziò uno straordinario lavoro di recupero dell'intero complesso: piante, ceramica, pietre, *murales*, sculture che si fondono in un'architettura spontanea e organica, secondo Debord esempio concreto di quella città situazionistica mancata.

Durante la ristrutturazione del tetto cadde un bidone di bitume che colò sulla facciata. Jorn non volle che si cancellasse quella macchia, perché parte della storia della casa e del suo processo di creazione libero e appassionato, ancor oggi segno indelebile di quell'utopia realizzata.

→  
1 maggio 2016,  
manifestazione  
per la festa del  
lavoro, ingresso  
nell'area ex  
Italsider di  
Bagnoli, foto  
Bagnoli libera.



## UTOPIE RIBELLI

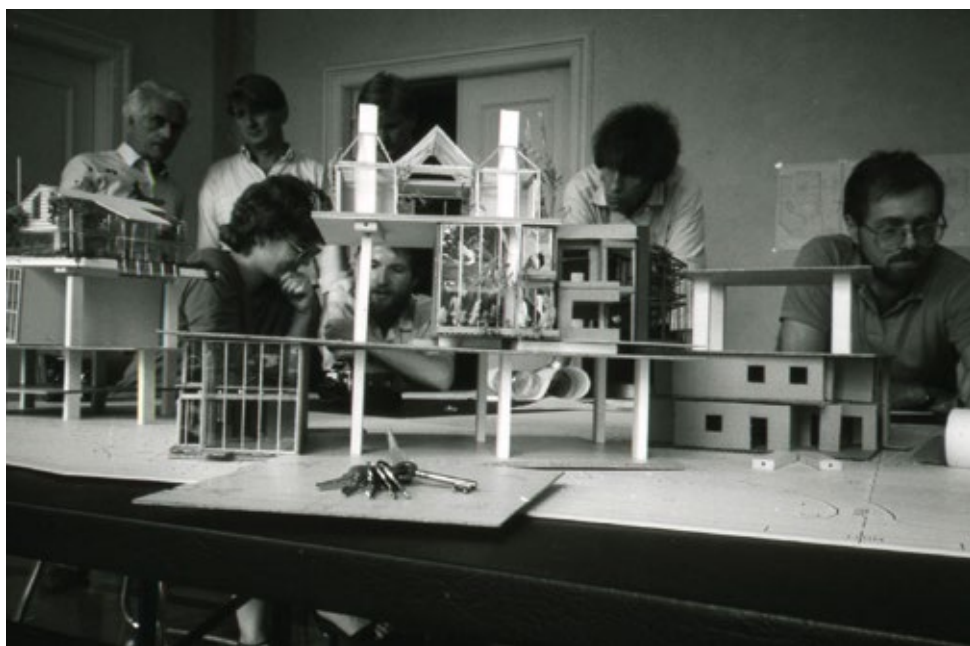
---

*Fabrizia Ippolito*

Una cartolina da Bagnoli, datata 1° maggio 2016, rappresenta la manifestazione di un'utopia ribelle. L'acciaieria superstite, la natura inselvaticata e la popolazione intrusa tendono il paesaggio verso un nuovo stato. Oltre le immagini dell'industria dismessa, dei suoli contaminati e dell'area interdotta, che si risolvono nei modelli dell'archeologia industriale, del parco e della rigenerazione urbana, le anomalie della città, ricombinate, prefigurano un'altra condizione urbana.

Se l'utopia ha il volto della città, la ribellione non è se non urbana. Ma se la città moderna, che ha generato utopie unitarie e ribellioni delle sue parti escluse, è sfumata in un processo di frantumazione, nuove utopie e nuove ribellioni emergono dalla città attuale. In un paesaggio urbano frantumato il diritto alla città prende forme nuove: inteso come diritto alla creatività della vita urbana, fondato sull'uso, come alternativa alla funzione, ambientato nelle lacune, come luoghi delle possibilità e alimentato dai residui, come materiali di reazione, è un diritto che si nutre di usi incerti, che approfitta di interstizi e spazi vaghi e intercetta marginalità diffuse. Elaborato tramite utopie sperimentali, che trovano nella realtà il proprio fondamento, si traduce in azioni sovversive, che colgono nel paesaggio spunti di rivolta. Nella città paesaggio dei conflitti attuali, dove si accumulano le scorie del consumo e della produzione, dai rifiuti alle opere interrotte alle industrie dismesse, movimentazioni diffuse reinventano con nuove pratiche d'uso il senso degli spazi.

A Bagnoli lo spazio dell'industria, emblema di utopie e conflitti urbani, è trasformato da nuove ribellioni in spazio disponibile all'immaginazione.



↑

Frei Otto commenta  
il plastico della  
Okohaus (Foto:  
courtesy of Jorge  
Giménez Arias,  
archivio di  
progetto)

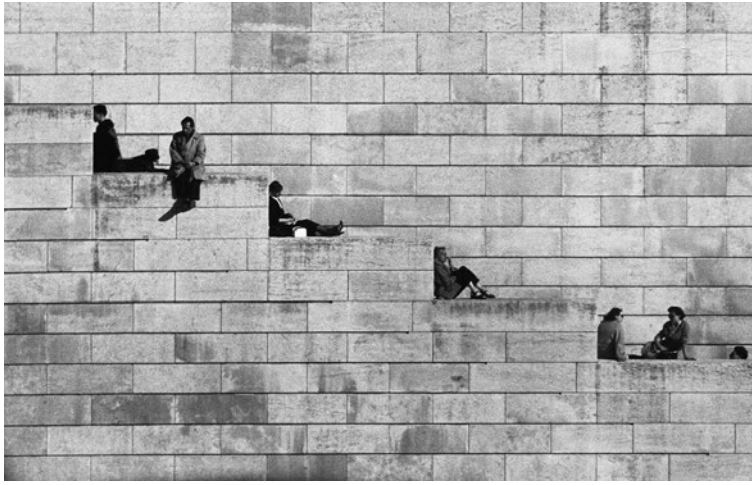
# QUANDO L'UTOPIA INCONTRA LA REALTÀ

---

*Davide Tommaso Ferrando*

Ökohaus – “casa ecologica” – è il nome di un piccolo complesso residenziale progettato e realizzato da Frei Otto, tra il 1982 e il 1987, per conto dell'IBA Berlino. Situata nei pressi del Tiergarten, l'Ökohaus si compone di tre strutture in cemento armato alte circa 20 metri, costituite da otto pilastri e tre solai ciascuna, tra e al di sopra dei quali si trovano una serie di volumi in legno e vetro, contenenti le unità abitative. La forma di questi ultimi, tutti diversi e circondati da ballatoi densamente piantumati, non fu definita dall'architetto tedesco, autore della sola infrastruttura cementizia, ma dagli abitanti del complesso, invitati da Otto a progettare, con la supervisione del suo studio (e in più casi, con la collaborazione di altri architetti), le proprie “case ideali”. In realtà lo schema originale (rifiutato dall'IBA) prevedeva la realizzazione di due scheletri in cemento armato di 60 metri di altezza: una “città giardino tridimensionale” da costruire ai bordi della Askanischer Platz. Tale proposta, a sua volta, era la rielaborazione di un'idea ancora più radicale, sviluppata nel 1959 per un vuoto urbano adiacente a Central Park. L'ambizione di Otto, fin dai primi disegni, era la messa a punto di un nuovo tipo di architettura che, invece di isolare i propri occupanti all'interno di spazi rigidamente definiti, fosse in grado di renderli liberi di esprimere la propria individualità e al tempo stesso di formare una comunità con i propri vicini. Una grande idea che, tuttavia, non aveva fatto i conti con la realtà. La difficile gestione del processo partecipativo, durato circa due anni, rallentò infatti notevolmente i lavori della Ökohaus, causando diversi abbandoni tra i futuri abitanti nonché contenziosi in parte ancora irrisolti. I costi di costruzione, nel frattempo, crebbero al punto da rendere necessario un intervento economico da parte dello Stato, tant'è che soltanto due dei tre edifici, comunque più cari del previsto, furono realizzati secondo le idee di Otto. Eppure, senza il suo slancio utopico, non sarebbe stato possibile realizzare – ancorché trasfigurato e ridimensionato – uno degli esperimenti abitativi più interessanti del Novecento, dal quale avremmo ancora molto da imparare.

→  
La diagonale dei  
gradini, Parigi,  
1953 (foto: Robert  
Doisneau)



# UTOPIA DEL LUSSO

---

Labics

Recentemente in Svizzera si è svolto un Simposio internazionale dal titolo: *Common luxury – Less private space, more collective space*<sup>1</sup>. Il Simposio si basava su un'ipotesi semplice, ma allo stesso tempo efficace: a fronte di una sempre maggiore divaricazione tra ricchezza e povertà, in un periodo in cui sempre più persone hanno sempre meno per vivere, una nuova forma di lusso diventa necessaria. Si basa sull'ipotesi che esistano dei beni comuni – spazi, servizi, infrastrutture – che possano essere goduti dalla collettività in una nuova forma di ricchezza, non più basata sul concetto di proprietà, ma su quello di condivisione. Se l'architettura, con gli strumenti che ha a disposizione, non può pretendere di trasformare radicalmente la struttura della società, così come Manfredo Tafuri<sup>2</sup> auspicava, può certamente contribuire alla costruzione di luoghi e ambienti che favoriscano l'idea di un nuovo spazio condiviso. Per far questo è sufficiente guardare avanti forti del passato da cui proveniamo; guardare alla grande tradizione dell'architettura e delle città italiane. I portici, le logge, i loggiati, le scalinate delle chiese o dei municipi, le gallerie e i passaggi, non sono altro che alcuni degli esempi più noti di architetture che cedono una parte di sé per il bene comune. Architetture che diventano parte del paesaggio urbano, che si fondono con lo spazio condiviso della piazza o della strada. Un atteggiamento che travalica in un solo movimento la dicotomia tra città e architettura, in una ottica nuova in cui ogni singolo edificio può contribuire alla qualità e all'estensione dello spazio pubblico.

Utopia significa quindi tornare a pensare alla città come luogo inclusivo, per tutti, e all'architettura come strumento capace di contribuire con le modalità che le sono proprie alla costruzione di un nuovo *common luxury*.

1. Il Simposio *Common luxury – Less private space, more collective space* si è tenuto a Basilea nell'ottobre 2016 curato da Andreas Ruby editore dell'omonima casa editrice e direttore del Museo Svizzero di Architettura.

2. Le parole di Tafuri, così distanti nel tempo, in realtà lette oggi hanno un che di profetico: "giunti ad un'impasse innegabile, l'ideologia architettonica rinuncia a svolgere un ruolo propulsivo nei confronti della città e delle strutture di produzione, mascherandosi dietro una riscoperta autonomia disciplinare o dietro nevrotici atteggiamenti autodistruttivi". Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza 1973.



Danilo Dolci al  
Borgo di Dio.  
Circolo Maieutico  
riunito attorno al  
plastico del Piano  
per lo sviluppo  
democratico delle  
valli del Belice,  
del Carboi e dello  
Jato, 1968

“Mi chiedi se sono utopista. Io sono uno che cerca di tradurre l'utopia in progetto. Non mi domando se è facile o difficile, ma se è necessario o no. E quando una cosa è necessaria, magari occorreranno molta fatica e molto tempo, ma sarà realizzata. Così come realizzammo la diga di Jato per la semplicissima ragione che la gente di qui voleva l'acqua”.

Danilo Dolci sulla città dell'uomo del mondo,  
*L'Architettura* 455, *Cronache e Storia*, di Bruno Zevi



# SAPER CONCRETIZZARE L'UTOPIA

Stalker

**D**anilo Dolci (1924-1997) abbandona gli studi di architettura per raggiungere Don Zeno Saltini a Nomadelfia (Modena). Don Zeno lo incarica di progettare una nuova comunità per l'accoglienza dei bambini orfani di guerra nei pressi di Grosseto. "Per quattro mesi [...] studiò appassionatamente il grande progetto. [...] Il plastico urbanistico della futura borgata nacque così linea per linea, discussione per discussione, dalla collaborazione dei 1500 e più cittadini di Nomadelfia."<sup>1</sup>

Nel 1952 Dolci lascia Nomadelfia per andare nel paese più povero e bisognoso che avesse mai visto, Trappeto, in Sicilia. Qui Dolci intraprende una radicale e innovativa attività di attivismo politico e sociale, ricerca, formazione e progettazione architettonica e urbanistica con gli abitanti di intere comunità della Sicilia occidentale, con cui elabora un metodo formativo che definisce "maieutica reciproca". L'azione maieutica agisce in maniera trasversale tentando di collegare l'individuo al cosmo, formando individui, gruppi, e gruppi di gruppi ad un agire critico collettivo e trasformativo alimentando la speranza di tutti verso un mondo nuovo. Nascono così il Centro Studi e Iniziative per la Piena Occupazione (1958), il Borgo di Dio, il Centro di Formazione per la Pianificazione Organica a Trappeto (1958 - 1968), "lo sciopero alla rovescia" del 1956, risistemazione illegale della strada comunale di Partinico realizzata insieme alla popolazione disoccupata (azione per cui Dolci e i suoi collaboratori verranno arrestati e processati), la Diga sullo Jato, iniziata nel 1963, a partire da un'idea di un contadino, Natale Russo, la lunga Marcia *Per la Sicilia occidentale e per un nuovo mondo* da Partanna a Palermo del 1967 (riproposta e ripercorsa da Stalker nel 2011 insieme alle realtà più attive sul territorio), il Piano di Sviluppo per le zone colpite dal terremoto del Belice nel 1968 e la prima radio libera in Italia, la Radio dei poveri cristi che trasmise l'appello all'aiuto e alla mobilitazione delle valli devastate dal terremoto del 1968. Porre oggi la questione dell'eredità di Danilo Dolci attivista - architetto - formatore - pianificatore è centrale e illuminante davanti all'urgenza di definire pratiche e strumenti dell'agire architettonico urbanistico.

1. Antonietta Massarotto, *Nasce in piena Maremma la seconda Nomadelfia*, in "Il Popolo", 23 settembre 1950

→  
"prototipo M7"  
(progetto e foto:  
cooperativa UR01.  
ORG), dettaglio



## PEQUEÑAS UTOPIAS

---

*Emanuel Giannotti*

**D**agli anni Novanta l'architettura cilena ha iniziato a essere oggetto di attenzione internazionale. Molti dei progetti pubblicati erano seconde case. Le foto delle riviste mostravano oggetti architettonici solitari, immersi nei boschi o che guardavano l'oceano. In realtà, spesso erano parte di un'occupazione sistematica della costa e di altri luoghi ameni, divisi e ripartiti tra coloro, sempre più, che possono permettersi di comprare un piccolo pezzo di paesaggio per le vacanze.

Più recentemente, l'opera di Elemental ha ricevuto importanti e meritati riconoscimenti. Si tratta di "mezze case", destinate a chi una casa non se la può permettere e deve ricorrere ai programmi abitativi dello Stato, i quali, durante vari decenni, hanno permesso a milioni di cileni di diventare proprietari di una piccola casa, spesso di dubbia qualità e lontana dal centro.

Quello che le riviste di architettura non pubblicano, ma che riempiono le pagine pubblicitarie dei giornali, sono le case per la classe media, che sono costruite attraverso grandi operazioni immobiliari, con ampi margini di guadagno. Il risultato sono quartieri periferici, che racchiudono tante villette con giardino; oppure torri che occupano le aree centrali, con centinaia di piccoli appartamenti.

Le case di vacanza, le case popolari e le case della classe media rispondono tutte ad un stesso sogno individuale; quel sogno che Mumford diceva non essere interessato alla felicità della comunità nel suo insieme. A queste piccole utopie, si oppongono le immagini degli studenti che da vari anni scendono in strada per pretendere una migliore educazione, a cui, più recentemente, si sono aggiunti tutti coloro che sono scesi in strada per reclamare pensioni più giuste. La speranza è che, in un futuro non troppo lontano, l'architettura cilena si possa far conoscere non solo per progetti di case, ma anche per progetti di città.

→  
Razzo n° zero \_  
TAM 1991,  
Da quassù la terra  
è bellissima,  
senza frontiere  
né confini Y.G.  
(Foto: Andrea  
Avezzù)



# L'UTOPIA DEI BENI COMUNI

---

TAMassociati

**I**l pensiero utopico è stato motore di speranza, di cambiamento, di forti passioni civiche e sociali. Ha permeato, nel bene e nel male, la storia umana: elevandola ma anche trascinandola nell'abisso. È un demone pericoloso, che forse si vorrebbe anestetizzare, a scampo di rischi. Con il progetto *Taking Care*, realizzato per il Padiglione Italia alla scorsa *Biennale di Architettura di Venezia*, abbiamo cercato una nuova Utopia: l'Utopia dei Beni Comuni. Abbiamo cioè cercato di immaginare una società diversa, in cui la crescita, la tutela, la felicità possano realizzarsi attraverso la consapevolezza, la riscoperta e la cura degli innumerevoli beni comuni che costituiscono la ragione del nostro vivere collettivo. Il nostro patto sociale è fatto di condivisione, in ogni campo: nel sapere, nel lavoro, nella cultura, nel rispetto delle regole che ci diamo per garantire legalità e diritti. Questo racconto può trovare un nuovo senso, se ognuno di noi saprà riconoscere in modo attento il "bene comune" che ci lega, piuttosto che la rivalità che ci separa.

→  
 Riccardo Miotto,  
 The big number by  
 Bass & Rosenthal,  
 2017



# L'ARCHITETTURA DEL GRANDE NUMERO E LA SUA PERSISTENTE UTOPIA

---

Sara Marini

L'utopia della partecipazione attraversa la storia dell'architettura con accenti diversi. Sottintesa nell'ingegneria del mestiere, evocata nel fare città o nel comunicare attraverso l'architettura, viene spesso riconosciuta solo quando si fa protesta o quando è usata come arma della demagogia.

Il grande numero è sempre stato ed è ancora necessario quando si avviano cantieri più o meno estesi, un insieme allargato sostanzia il lavoro dell'*engineering* così come è stato nella stagione d'oro degli uffici tecnici delle grandi aziende italiane.

Sulla partecipazione di comunità raccolte intorno ad arcipelaghi di architetture sono state costruite città. La partecipazione diventa una forma di malia durante il Rinascimento quando con l'architettura si comunica l'intensità politica e culturale di chi governa il territorio. Nel 1789 la partecipazione dei rivoltosi parigini si enuncia con l'edificazione di innumerevoli barricate.

Nel Novecento il grande numero diventa soggetto ed oggetto più esplicito del progetto. L'opera *Il problema della creatività del grande numero* di Saul Bass e Herb Rosenthal ne dichiara la concreta presenza ma anche l'afflato utopico: serve una struttura per raccogliere e dare corpo alle idee del grande numero. Il destino di questo progetto esplicita la difficile via di ogni aspirazione: esposto nella XIV Triennale di Milano del 1968 diretta da Giancarlo De Carlo, la mostra è cancellata il giorno stesso della sua inaugurazione da un alto numero di protestatari.

De Carlo nei suoi testi sulla partecipazione sottolinea la necessità che il progettista sappia essere regista del processo di definizione della struttura che tiene l'insieme e autore capace di dare forma a desideri. L'utopia della partecipazione si palesa in una continua tensione del grande numero, soggetto dai confini sfumati, a disegnare una precisa configurazione, a coincidere con un luogo, con uno spazio.





# LINGUAGGI DELL'UTOPIA

---

Valerio Paolo Mosco  
Renato Capozzi  
Paolo Canevari  
Giancarlo Carnevale  
Emanuele Piccardo  
Fabrizio Gay  
Maurizio Unali  
Alessandra Vaccari  
Angela Mengoni

Jonathan Enrich Füssli, L'artista sgomento di fronte alla grandezza delle rovine antiche, 1778-1780, Zurigo, Kunsthaus



# SOSTANZE DI CUI SONO FATTI I SOGNI E QUEL CHE NE RIMANE

---

Valerio Paolo Mosco

“... ma ci serve davvero una promessa?”

Don De Lillo, Zero k

L'utopia va oggi di moda, e va di moda in un momento che di utopico non ha proprio nulla, in un momento in cui la stessa parola futuro, senza la quale il termine utopia non ha senso, è andata scomparendo dal linguaggio comune. Cambiano i tempi e il linguaggio trascrive i cambiamenti più velocemente rispetto alla nostra coscienza personale o collettiva che sia. L'aggettivo utopico ad esempio negli scaltri e sgomitanti anni Novanta era riservato a pensieri o questioni irrimediabilmente scadute, a questioni persino patetiche. Oggi invece, mutati i tempi e con essi il gusto, l'aggettivo utopico è diventato talmente nobilitante che si stenta a trovare per esso un utilizzo adeguato. Da patetico, quindi, l'aggettivo è diventato persino ingombrante. Probabilmente l'imbarazzo nasce dalla latitanza di idee che possano soddisfare la crescente domanda di utopia che c'è oggi in giro. Si ha infatti l'impressione che le idee stentino a rincorrere il successo della parola, il tutto in attesa di qualcuno, geniale o scaltro che sia, che sappia riempire i contenitori vuoti di utopia che oggi circolano sempre di più in giro.

Diverse le ragioni dell'attuale attrazione nei confronti dell'utopia. La prima, la più prosaica, è spiegabile con la teoria del valore per cui proprio il diradamento del pensiero utopico ha reso lo stesso sempre più raro, quindi sempre più prezioso. Con meno cinismo e con un po' più di *pietas* si può ipotizzare un'altra ragione. La nostra è un'epoca di rimpianti, non possiamo negarcelo, e il rimpianto più grosso, quasi inconsolabile, è quello del tempo in cui esisteva ancora il futuro, per cui del tempo in cui esisteva ancora il sinonimo nobilitante della parola futuro, ovvero l'utopia. Aveva scritto Adorno nei suoi *Minima Moralia*: “Nell'amara consapevolezza dell'illibertà l'attrazione verso ciò che non esiste più sembra quasi coincidere con lo slancio verso ciò che non esiste ancora”<sup>1</sup> Aveva ragione. Ma il rimpianto genera nostalgia, un termine questo che è necessario ricordare,

1. Theodor Adorno, *Minima moralia*, Einaudi, Torino 1979, p. 15

2. Jean Starobinski, *L'inchiostro della melanconia*, Einaudi, Torino 2012, pp. 207-230

3. Josif Brodskij, "La condizione che chiamiamo esilio", in Id., *Profilo di Clío*, Adelphi, Milano 2003, p. 50

4. Colin Rowe, *L'architettura delle buone intenzioni*, Pendragon, Bologna 2005, pp. 63-85

è un neologismo medico del diciassettesimo secolo coniato per indicare lo stato di depressione che colpiva i militari quando stavano troppo tempo lontani da casa. Il termine si compone della crasi di due parole greche: *νόστος*, il ritorno e *άλγος*, il dolore.<sup>2</sup> Ritorniamo, quindi, con la memoria sentimentale a luoghi e tempi lontani e nel fare ciò proviamo dolore, ma questo dolore è di tipo particolare: è un dolore sospeso ed emulsionato che ingenera una sofferenza paradossalmente bilanciata da una capacità di maggiore introspezione: è un dolore melanconico, di tipo romantico. Se, allora, nel famoso disegno di Füssli *L'artista commosso davanti alla grandezza delle rovine* sostituissimo alle rovine romane le utopie del moderno, il risultato non solo non cambierebbe, ma sarebbe anche più convincente: le grandi e commoventi rovine monumentali del passato sono diventate oggi le passate idee di futuro. Viene allora in mente quel verso di George Trakl che il principe degli architetti nostalgici, Aldo Rossi, spesso ripeteva in calce ai suoi disegni: "...ora tutto questo non c'è più!". Ma la nostalgia, come tutti i sentimenti romantici, ha una controindicazione. Il ripetersi iterato del dolore per ciò che non c'è più può diventare, come scrive Iosif Brodskij, un grande poeta che ha dimostrato che per diventare tale si può essere anche molto scettici nei confronti delle utopie, "la prova dell'incapacità di sbrigharsela con la realtà del presente o con le incognite del futuro".<sup>3</sup> Incapacità le cui prove sono oggi evidenti, non solo per quel che riguarda l'architettura.

Due nostalgie utopiche si compongono oggi tra loro. La prima, la più antica è derivante da una lunga filiera che inanella l'ebraismo, il platonismo greco, il cristianesimo e poi quello che Nietzsche definiva "iper cristianesimo", ovvero il marxismo. La lunga filiera è riassumibile con il mito del rimpianto del giardino dell'Eden che, con acutezza, Colin Rowe riscrive per spiegare la promessa escatologica che è alla base dell'architettura moderna<sup>4</sup>. Rowe immagina Adamo ed Eva che, cacciati dal giardino, si aggirano disperati coprendo i loro sessi con una traballante foglia di fico. Decidono allora di liberarsi di quella foglia che altro non è che la prova della loro colpa. Così nudi e puri, come un edificio moderno, tornano alle porte dell'Eden dove sperano di trovare un "accondiscendente Karl Marx" disposto a riaprirgli la porta. Il mito riscritto da Rowe sintetizza egregiamente la matrice utopica del moderno e al tempo stesso suscita in noi, che siamo ormai lontani dai tempi in cui Adamo ed Eva tentavano di denudarsi per tornare nell'Eden, un'attrazione nostalgica proprio nei loro confronti ed allora è come se dentro di noi ci ripetessimo: che bello era il tempo in cui si cercava di tornare nell'Eden costruendo

do un edificio nudo e puro! E che misero il nostro tempo che ha cercato di dar vita ad un materialismo senza il sol dell'avvenire! E ancor di più: che bello il tempo in cui esisteva ancora la possibilità di narrazioni collettive, il tempo degli atti di fondazione e delle promesse escatologiche. In definitiva: che bello il tempo in cui ancora esisteva l'èpos! L'architettura moderna ha vissuto e continua a vivere di èpos, ce ne rendiamo conto oggi dopo decenni di postmodernità che ha pensato di poter vivere senza legittimazione mitica del proprio operare, fallendo miseramente. È inutile, quindi, chiedersi se l'emozione che proviamo di fronte ad un edificio icona del moderno, come il Bauhaus, sia dovuta alla bellezza, per altro opinabile o sicuramente argomentabile, dell'edificio in sé o se ciò che vediamo altro non sia che l'invisibile velo con cui il racconto epico circonfonde persone e cose fino a trasfigurarle; un velo che corrisponde a quell'aura che fa sì che, come scriveva Walter Benjamin, sembrerebbe che siano le cose che ci guardano e non il contrario<sup>5</sup>. È inutile chiederselo perché sapremmo la risposta: il racconto vince sull'oggetto, lo circonfonde di un'aura che diventa l'ipostasi sostitutiva dell'architettura. L'attuale attrazione nei confronti dell'utopia, per cui del tempo in cui esisteva l'èpos e l'aura circonfondeva ancora gli edifici, dimostra, qualora ce ne fosse bisogno, che senza una dimensione mitopoietica, gli edifici precipitano nell'Ade della dimenticabilità, diventando melanconiche ombre di loro stessi. Esiste, quindi, una corrispondenza tra mito ed utopia ed è come se l'utopia fosse a servizio del mito, come se la stessa rappresentasse un rito di passaggio per assurgere a quell'unica possibilità di immortalità concessa alla vita, ovvero entrare a far parte di un racconto mitico<sup>6</sup>.

Oltre alla dimensione mitopoietica esiste un'altra nostalgia che spiegherebbe l'attuale attrazione nei confronti dell'utopia. Una dimensione più intima e celata che ha a che fare con qualcosa che l'architettura, come l'arte, per pudore o vigliaccheria, tende a non considerare: la frustrazione. Aveva scritto Robert Musil all'inizio del secolo scorso: “[...] stanze piccole, grandi, scure, eleganti e luminose, stanze all'antica. Cercavo qualcosa e non sapevo cosa, non un soggiorno, ma una camera come se l'avesse abitata prima di me l'uomo che mi sarebbe piaciuto diventare”<sup>7</sup>. La sua è una confessione scabrosa, di una limpidezza arrendevole il cui senso è riferibile ad una scomoda verità esistenziale: noi progettiamo, per cui prefiguriamo il futuro, non per noi o per il nostro cliente, ma per l'essere umano che a noi o al nostro cliente sarebbe piaciuto essere stato o diventare. Così facendo è come se concedessimo una nuova *chance* a noi

5. Walter Benjamin, *Aura e choc*, Einaudi, Torino 2012

6. Marcello Veneziani, *Alla luce del mito*, Marsilio, Venezia 2016

7. Citazione in Josef Hoffman, a cura di Giuliano Gresleri, Zanichelli, Bologna 1981, p.6

8. Mario Benedetti, *Fondi di caffè*, La nuova frontiera, Roma 2013, p.12

9. Acute e taglienti a riguardo le parole di Cioran: "ciò significa che è la felicità a riservarci le sorprese più dolorose. Essa ci fa trovare il mondo perfetto così come è; l'infelicità invece ce lo fa desiderare completamente diverso". Emil Cioran, *Al culmine della disperazione*, Adelphi, Milano, p.134

o a lui capace di redimere il tempo inevitabilmente perduto. È necessario ammetterlo: tutto ciò è il frutto di una sottile promessa escatologica che a stento cela una tenace utopia le cui innumerevoli sconfitte rendono inconfessabile. Lo scrittore uruguayano Mario Benedetti trasferisce quella che potremmo definire come frustrazione utopica in una dimensione da lessico familiare: "I traslochi erano passati per la nostra famiglia dalla categoria di incubo a quella di aspettativa. Ogni volta che la nuova abitazione appariva all'orizzonte diventava, con le sue luci e con le sue ombre, un'utopia, e quando finalmente varcavamo la soglia, era come entrare nei Campi Elisi. Ovviamente la fase celestiale si esauriva molto presto, tuttavia il fatto che un mito svanisse nella nebbia delle nostre frustrazioni, non impediva che ci rimettessero a lavorare a un nuovo progetto di utopia".<sup>8</sup> Si cambia casa quindi per un'utopia e dietro questa utopia si nasconde l'insopprimibile bisogno di emanciparsi dalla propria vita, di tagliare l'ombra che la stessa getta su di noi. C'è un'immagine che a mio avviso rappresenta ciò in maniera straziante. In questa immagine (che trovate nell'editoriale di questo numero di Viceversa) si vede la particolarmente non affascinante signora Farnsworth buttata su un lettino della sua implacabile casa, in quel tempio della modernità assoluta pensato da un amante poi fuggito via per costruire altri templi. Immaginiamo, allora, una scena precedente a questa, in cui la Signora sta con il suo architetto vedendo i disegni del suo tempio non ancora costruito e immaginando l'effetto della scatola di vetro nel bosco e, allora, chiede spiegazioni del grande podio antistante il suo futuro Eden incasellato nel vetro. Di certo non immaginava che il tutto sarebbe finito tra avvocati e giudici, non immaginava che la magnifica scatola di vetro, con le sue pavimentazioni di travertino a taglio di sega e le tende in *shantung*, sarebbe diventata la cassa di risonanza di un dolore che sembra trasparire dal suo sonno. L'utopia ha, in questo caso, generato il dolore, il dolore la nostalgia e la nostalgia, come immaginava Virginia Woolf per il suo eroe Orlando, quell'oblio che a ben vedere è l'unica possibilità di fuga a noi concessa quando il dolore è troppo forte per essere sostenuto. Nonostante tutto, nonostante il dolore, la nostalgia e l'oblio, siamo ancora di fronte ad una dimensione epica, ma di un'epica rovescia, ancora una volta spudoratamente romantica, che la cultura statunitense ci ha insegnato ad apprezzare e farla nostra, quella dei *broken dreams*, dei sogni infranti<sup>9</sup>.

L'odierna attrazione nei confronti dell'utopia è anche un fenomeno di reazione. Il gusto ondeggia seguendo tendenzialmente una legge di azione e reazione che Ernst Gombrich de-

finiva legge della polarizzazione secondo cui, come accade per la moda, ad un determinato stile, in tempi brevissimi e sempre più spesso senza *magister elegantiarum*, succede una tendenza diametralmente opposta, la cui identità è definibile proprio attraverso il ribaltamento di quella che l'aveva preceduta<sup>10</sup>. Facciamo un passo indietro di un paio di decenni. L'*ipermodernismo* (locuzione questa di Tafuri) con cui abbiamo scavallato il millennio, nonostante millantasse il non avere un'ideologia, un'ideologia ce l'aveva e di non poco conto. Contaminazione, irrisione, smascheramento, sbeffeggio, accettazione incondizionata della realtà, anzi monumentalizzazione della stessa ad uso e consumo dei *mass media*, alleggerimento del tutto in maniera tale da epurare qualunque aspetto tragico delle sue rappresentazioni (qualunque *gravitas*), mancanza ostentata di senso del limite e disdegno totale per qualunque forma di intimità, hanno caratterizzato per decenni quella che possiamo considerare come la prima stagione postmoderna. In architettura un famoso collage di Stanley Tigerman del 1978 la sintetizzava più che bene. Il titolo del collage era esemplificativo: *Titanic*. Nel collage si vedeva la famosa Crown Hall di Mies che miseramente affondava nelle gelide acque del lago Michigan di fronte Chicago. Con questo collage, all'epoca di grande successo, Tigerman sbeffeggiava e si prendeva gioco di un'epoca, quella eroica dei Maestri, per lui ormai defunta. Il suo era uno dei tanti mettere i baffi alla Gioconda che all'epoca andavano tanto di moda. Dallo sberleffo è sorta l'architettura del disincanto, tale che persino i nuovi maestri si sono proposti al pubblico come grandi "disincantatori", come dei geni della lampada capaci di far evaporare quell'aura con cui la modernità si era da sola circonfusa<sup>11</sup>. E i disincantatori, che irridevano e sbeffeggiavano in nome della critica all'ideologia, hanno avuto per un periodo non poco successo, anche perché nel leggere come riuscivano con pochi *slogan* ad effetto o con un estenuante lavoro ai fianchi a decostruire anche i miti più strutturati tutti noi, (gente semplice, a cui piace sentire le storie, le favole e i miti) ci siamo sentiti molto più intelligenti di quanto in realtà fossimo. Nella prosa di Barthes, di Foucault, di Deleuze, di Lacan, di Tafuri e nelle architetture di Koolhaas e nei saggi concettuali pieni di vuoto di Eisenman, abbiamo allora intravisto le grandi possibilità del disincanto, dell'intelligenza liberata dalle sue stesse remore. Sotto sotto, anche se nessuno aveva il coraggio di ammetterlo perché sarebbe stato disdicevole, ciò che muoveva i grandi disincantatori era un progetto paradossalmente utopico: quello di dar vita ad una vera e propria nuova genealogia della morale valida in tutti i campi, dalla filosofia

10. Ernst Gombrich, *Ideali e idoli: i valori nella storia e nell'arte*, Einaudi, Torino 1986

11. Quello che si potrebbe considerare il momento di fondazione del disincanto postmoderno è rappresentato da libro di Venturi, Izenour e Scott-Brown *Learning from Las Vegas* in cui si legge: "Insomma il mondo non può aspettare che l'architetto costruisca la propria utopia e in linea di massima la sua attenzione non dovrebbe concentrarsi su ciò che deve essere, ma su ciò che è". Robert Venturi, Steve Izenour e Denise Scott-Brown, *Imparando da Las Vegas*, p.166.

all'arte: una genealogia talmente convincente da tenere insieme agevolmente i più duri testi marxisti con l'edonismo consumista, il tutto sotto la tutela delle accademie statunitensi. Ma i tempi cambiano, e complice probabilmente la Grande Crisi, oggi i grandi disincantatori, gli smantellatori dell'aura e gli smascheratori compulsivi sono passati di moda, anzi i nuovi *magister elegantiarum* sembrano essere i nuovi incantatori possibilmente impegnati a confezionare abitazioni rifugio per profughi o case iper-sostenibili o iper-riciclabili. Ecco allora che dai retrobottega dove erano stati confinati escono fuori i visionari, gli illusi, i sognatori, gli spiriti saturnini e tra loro si privilegiano coloro i quali, possibilmente, sappiano mantenere una dose di realismo tale da preservarli da quelle provocazioni che oggi, nell'epoca della Grande Crisi, risultano sempre più fuori luogo.

La nostalgia per quando c'era il futuro, esaltata nella dimensione utopica, nel tempo è andata producendo una vera e propria trasfigurazione dell'utopia stessa. In passato l'immagine utopica era inscindibile dal suo contenuto al punto che l'immagine era per così dire a servizio di quest'ultimo. Questa condizione ha prodotto immagini capaci non solo di sviluppare l'immaginazione di generazioni di architetti, ma, anche (e forse ciò è ancora più importante), a rendere gli stessi coscienti delle implicazioni che queste immagini necessariamente sviluppavano sotto il profilo ideologico, sociale e politico. Inoltre queste immagini piene di contenuto erano mondi chiusi in loro stessi, che come tali non innescavano analogie, non producevano altre immagini, caso mai producevano ipotesi alternative, delle contro-utopie. I disegni utopici di Le Corbusier degli anni Trenta, come quello del *Plan Obus* o per il Piano di Rio o Buenos Aires, meno di trent'anni dopo hanno sicuramente costituito il riferimento di Kengo Tange e del suo gruppo per il Piano di Tokyo, ma la distanza tra queste ipotesi è talmente notevole che si ha l'impressione che lo sforzo di Tange sia stato proprio quello di scalzare Le Corbusier dal trono utopico dove egli stesso si era, a ragione, posto. In passato quindi un'ipotesi utopica difficilmente sopportava l'esistenza di una concorrenza in quanto ogni ideologia male sopportava un'ideologia concorrente. Non era mediabile ed era impossibile la convivenza tra la *Broadacre city* di Frank Lloyd Wright e la *Grossstadt* di Ludwig Hilberseimer: o si sogna una o si sogna l'altra: *tertium non datur*. La situazione è oggi completamente cambiata e di conseguenza sono cambiati il rapporto e gli effetti che queste immagini della modernità eroica, quindi utopica, producono su di noi. La prima conseguenza, la più evidente, è che ormai quella separazione tra immagine e



contenuto auspicata dai filosofi postmoderni, è ormai un dato di fatto talmente assodato che quasi non ce ne rendiamo conto. Così possiamo entusiasmarci con un trasporto persino maggiore rispetto al passato di fronte ad una immagine della *No-stop city* di Archizoom e perdere completamente di vista le implicazioni politiche di un progetto che nelle intenzioni degli autori avrebbe dovuto rappresentare la visualizzazione paradigmatica di quell'operaiamo che serpeggiava nella sinistra più estrema di quegli anni. E vedendo un magnifico fotomontaggio di *Superstudio*, oggi tanto di moda, è ben difficile che qualcuno ricordi gli *slogan* imperniati di Rousseau a buon mercato e di confuso marxismo pop alla Marcuse che, all'epoca, erano inscindibili da quell'immagine. Scissione, dunque, tra immagine e contenuto *in primis*, ma anche compresenza di più immagini utopiche tra loro a prescindere dal loro contenuto. Quelle distanze ideologiche che prima sembravano incolmabili, espressioni di veri e propri conflitti ideologici, oggi convivono pacificamente protette da quell'aura romantica e *vintage* tale che pare averle amalgamate. Allora nella nostra immaginaria galleria di immagini utopiche il *Plan Obus* e la *Broadacre city* di cui parlavamo prima, stanno uno dietro l'altro e, alleggeriti dei propri contenuti, sembrano quasi legittimarsi a vicenda. D'altronde, come fanno bene i collezionisti, prive di contenuto, tutte le immagini tendono a somigliarsi tra loro. La trasfigurazione indotta dall'estetismo non è certo una novità. Pensiamo alle icone bizantine, immagini che all'epoca in cui venivano prodotte sono state causa di terribili dissidi religiosi sulla rappresentabilità della divinità. Di tutto ciò oggi non rimane nulla: della disputa che aveva spaccato il mondo antico, ricompattatosi a stento con l'invenzione dell'ipostasi, rimangono solo lontani echi, polverose questioni da addetti ai lavori. Rimane invece lo sfondo d'oro, il mistero dell'immagine pura e di un pigmento che i pittori considerano ancora oggi il più difficile da utilizzare.

È, forse, la nostra dissociazione tra immagine e concetto, tra figura ed ideologia, probabilmente, uno dei più convincenti lasciti del postmoderno. Pensiamo a quanto andava sentenziando Margareth Thatcher in un famoso discorso tenuto a Bruges nel 1988 sul futuro dell'Unione europea: "le utopie non si realizzano perché è la nostra saggezza inconscia a non farle realizzare". Aveva ragione; l'utopia infatti, come ci hanno insegnato Raymond Aron, Isaiah Berlin, Emil Cioran, Iosif Brodskij ed altri per esistere non può fare a meno di una buona dose di totalitarismo e non può fare a meno, e ciò è anche peggio, di una incondizionata esaltazione del peggior nemico della tolle-

12. Isaiah Berlin, *Le radici del romanticismo*, Adelphi, Milano 2001

13. Henri Focillon, *Estetica dei visionari*, a cura di Marco Biraghi, Pendragon, Bologna 1998

14. Theodor Adorno, *Minima moralia*, op.cit., p.41.

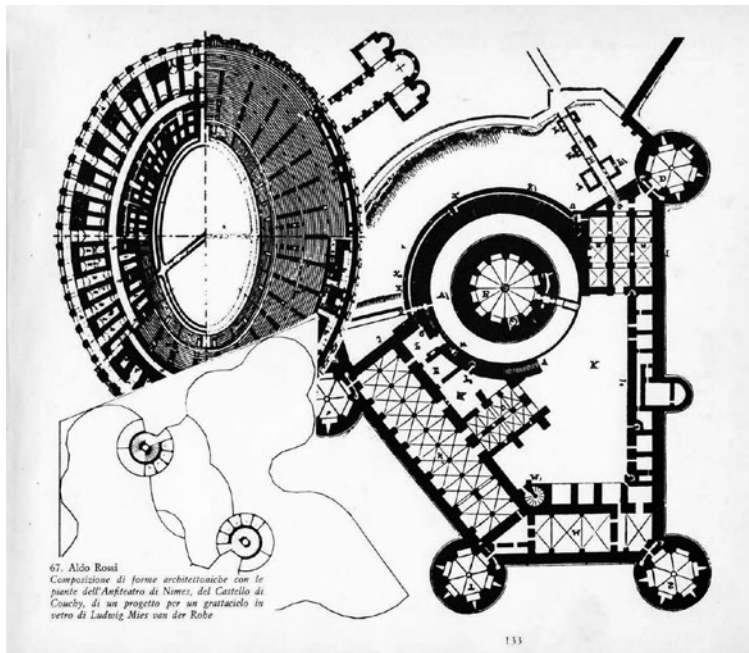
ranza, ovvero della virtù. Per cui dissociamo l'immagine dal suo contenuto perché detestiamo qualunque pensiero totalizzante, ma allo stesso tempo amiamo sempre di più le rappresentazioni totalizzanti perché queste ultime è come se oggi ci purgassero di anni di relativismo sempre più debilitante e di anni di disincanto ostentato che è andato nel tempo depauperando la nostra immaginazione, amplificando a dismisura la nostra paura di volare. Isaiah Berlin nel suo acuto saggio sul romanticismo aveva compreso tutto ciò avvertendoci, da buon scettico anglosassone, del pericolo delle immagini romantiche, sintetiche, sentimentali e totalizzanti, pericolo ancora più grave allorquando emblema di un pensiero politico<sup>12</sup>. Allo stesso tempo Berlin ammetteva che l'attrazione nei confronti di immagini di questo tipo è insita nella nostra civiltà, che da Platone in poi l'escatologia è inscindibile dal pensiero occidentale, nutrendolo nelle sue più intime radici. Acutamente, dunque, auspicava una scissione tra immagini e contenuto, o se non altro quell'allentamento della relazione tra i due che, poi, è andata attuandosi negli anni a lui successivi.

L'immagine utopica, quindi non l'utopia, soddisfa anche un'altra domanda propria di questi tempi. Henri Focillon nella sua *Estetica dei visionari* andava sottolineando la tendenza comune negli artisti visionari a semplificare la rappresentazione in modo tale da far apparire la stessa più intensa e coinvolgente<sup>13</sup>. A riguardo Focillon paragonava l'utopia ad una "autorità che si impadronisce del tutto più di quanto ne componga e ne ripartisca gli elementi". In questa tendenza alla semplificazione l'estetica dei visionari intercetta il gusto contemporaneo. Facciamo un passo indietro, ad un paio di decenni fa nell'epoca della decostruzione, dell'ipertrofia dei segni e della esaltazione della complessità in tutti i suoi aspetti, da quelli concettuali a quelli figurativi. Oggi il paradigma della complessità sembrerebbe essere stato sostituito dal suo contrario, dalla semplicità altrettanto ostentata. Nulla è più lontano dal gusto attuale di un progetto, all'epoca considerato come paradigmatico, come quello del Parc de La Villette di Bernard Tschumi in cui l'esaltazione della complessità arrivava ad un parossismo ormai sconfinante nell'affettazione intellettuale e lontanissimi ormai siamo dall'*overdesign* di un Gehry o di un Libeskind. Il gusto contemporaneo sembrerebbe dirci che l'architettura deve essere sintetica, icastica, iconica e i nuovi idoli sono i semplificatori, coloro i quali riescono a rendere un edificio un oggetto fanciullesco e immediato, che riescono a dar vita alla casa ideale dell'Idiota di Dostoevskij o di Felicia, la protagonista del *Cuore semplice* di Flaubert. Il nostro desiderio inconscio di semplicità è dunque appagato dalle sinte-

tiche immagini utopiche dei visionari di cui scriveva Focillon: da esse veniamo sedotti e consolati ed è come se queste ci proteggessero da un mondo che ha aumentato a dismisura la propria complessità da risultare minacciosamente imprevedibile e come tale intollerabile. Così i nuovi semplificatori (Voltaire li chiamava “terribili semplificatori” e la locuzione deve farci riflettere) è come se si opponessero all’inflazione delle immagini, salvandole da un’entropia che sentiamo in agguato, fuori e dentro di noi.

Rimane il fatto che, come ci insegna il nostro passato prossimo, senza l’utopia le immagini, e con esse l’immaginario, si atrofizza: senza l’aura mitopoietica qualunque espressione estetica entra in un’entropia difficilmente emendabile. D’altro canto persino il pragmatico Adorno ci aveva avvertito dei rischi di un mondo liberato dalle utopie: “dacché è stata liquidata l’utopia ed è stata posta l’esigenza dell’unità della teoria e della prassi, si è diventati troppo pratici e il senso dell’impotenza della teoria è diventato un pretesto per consegnarci all’onnipotente processo di produzione di un mondo ormai totalmente reificato”.<sup>14</sup> Aveva ragione: l’utopia nella sua accezione migliore è una forma di resistenza, o se non altro ne è il sintomo. In definitiva è ancora una volta è il nostro *φάρμακον*, il nostro farmaco, ovvero il nostro veleno rigenerante.

→  
Aldo Rossi,  
Composizione  
di forme  
architettoniche  
con le piante  
dell'Anfiteatro di  
Nimes, del Castello  
di Couchy, di un  
progetto per un  
grattacielo in  
vestito di Ludwig  
Mies van der Rohe,  
1966 (pubblicato  
per la prima volta  
in Aldo Rossi,  
Architettura dei  
musei, 1968)



# AR\_ANALOGIA COME UTOPIA

---

Renato Capozzi

**I**l collage che correda queste note accompagnava il saggio di Aldo Rossi, *Architettura per i Musei*, del 1966 stampato nel 1968 nel volume a cura di G. Samonà, *Teoria della progettazione*. È questo uno dei saggi “scientifici” di Rossi, in cui l'autore intende fondare una teoria della progettazione nell'ambito più vasto di una teoria dell'architettura. In questo saggio si citano Seneca (“Lo stolto è colui che inizia sempre punto e a capo e non svolge in maniera continua il filo della propria esperienza”) e un titolo di Roussel che viene parafrasato in “come ho fatto certe mie architetture”. Nel saggio Rossi scrive del suo metodo, dello studio dei monumenti e della possibilità di collegarli nel tempo su un piano analogico. Nel 1973 la XV Triennale chiederà a Cantafora di dipingere il trittico *La città analoga*, e nel 1976 a lui stesso e alcuni amici<sup>1</sup> di comporre la tavola *Città analoga*. Nel collage, come negli scritti programmatici, cui corrisponderanno architetture paratattiche e additive di pezzi compiuti, Rossi esplicita il suo mondo formale, la sua “educazione formale” fatta di memorie di architetture “certe” pronte per la trasfigurazione. Un'utopia questa dove, come nel *Capriccio palladiano* di Canaletto, viene esplicitato il dispositivo figurativo. Nella *Composizione di forme architettoniche* l'analogia è tipologica, di assonanza formale (cerchi, ellissi, policentriche, connessioni lineari) e tassonomica, di una tassonomia diacronica, che per un architetto è sempre sincronica, in quanto in essa converge un'ampia “famiglia spirituale” di forme. Così Mies può sovrapporsi all'Anfiteatro di Nimes che a sua volta tange il fossato del Castello di Couchy. Un'utopia plausibile ed eterotopica quella di Rossi, che collega architetture distanti nel tempo e nello spazio ma che subito diviene attrezzatura formale, retaggio mnemonico, per disposizioni nuove, adeguate ai temi assunti per la l'architettura della città. Esempio è il progetto del Deutsches Historisches Museum a Berlino del 1988. Non ricordo chi ha detto che la “libertà è realizzare ciò che oggi noi chiamiamo utopia”. Rossi, attraverso l'analogia, ci è riuscito molte volte.

1. Bruno Reichlin,  
Fabio Reinhart ed  
Eraldo Consolascio.

→  
Paolo Canevari,  
Monumenti della  
Memoria,  
2016 smalto su  
zinco, cm.44x32x12



# SULL'UTOPIA DELL'ARTE

---

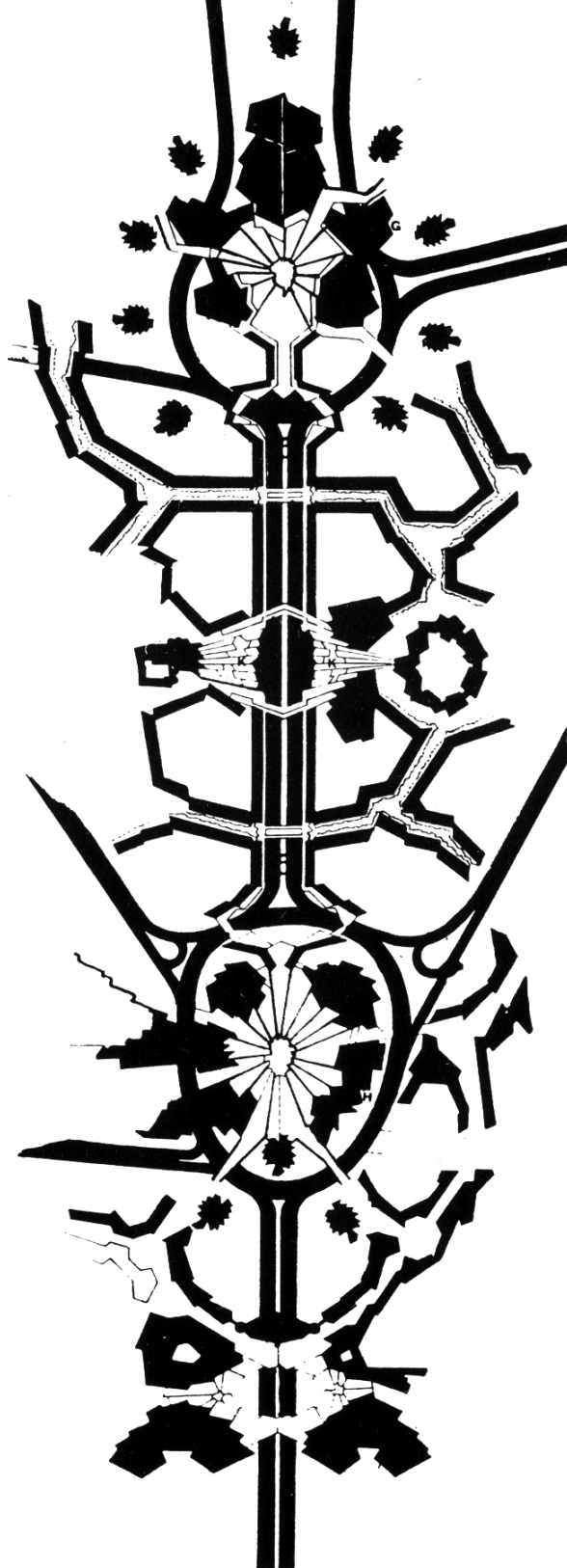
Paolo Canevari

U nica forza è per noi artisti quella ideale. Concretiamo ogni giorno la nostra utopia attraverso la presenza su questa terra, selvaggi che assaporano la libertà per poi sputarla in faccia agli altri come dottrina. Ora io vorrei ascoltare i passi del mio spirito risuonare da nord a sud. Non c'è utopia più grande che l'esistenza in questo mondo. Come si può rilevare a noi stessi che il nostro sogno più bello altro non è che un incubo? L'utopia dell'arte è come la nostra esistenza: ci accompagna sconosciuta presenza. (1994)

L'arte è un pensiero spesso utopico, sentiero e cammino verso l'irrealizzabile, sogno in divenire, tentativo e ricerca di un'impossibile forma perfetta di espressione della coltre dei sentimenti che mi ricopre. A volte la poesia interviene e mi prende per mano, mi accompagna per un poco, vedo l'utopia avvicinarsi sorridermi più in là. Arte per arte, senza altro senso che il suo senso. Senza altro desiderio che il suo desiderio, d'essere e vivere, bastante a se stessa. (2016)

“Perché io sono un uomo antico, che ha letto i classici, che ha raccolto l'uva nella vigna, che ha contemplato il sorgere o il calare del sole sui campi, tra i vecchi, fedeli nitriti, tra i santi belati; che ha poi vissuto in piccole città dalla stupenda forma impressa dalle età artigianali, in cui anche un casolare o un muricciolo sono opere d'arte, e bastano un fiumicello o una collina per dividere due stili e creare due mondi. (Non so quindi cosa farmene di un mondo unificato dal neocapitalismo, ossia da un internazionalismo creato, con la violenza, dalla necessità della produzione e del consumo).”<sup>1</sup>

1. Pier Paolo Pasolini, *Quasi un testamento*, in Id., P. Paolo Pasolini: *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999.



→  
Ricardo Porro,  
Progetto per  
Université  
Villetaneuse a S  
t. Denis, 1960

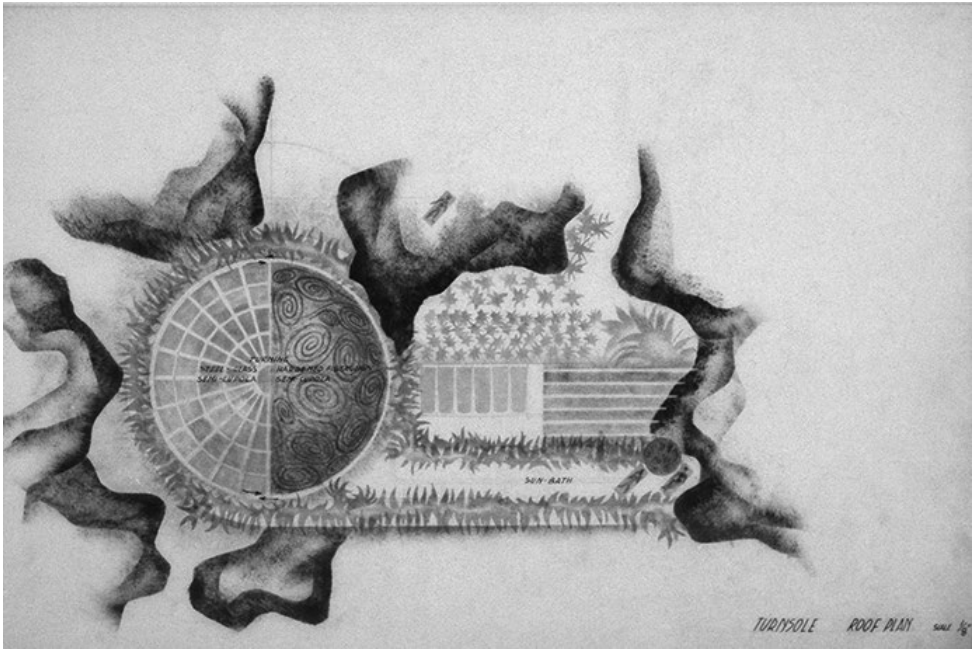


## L'UTOPIA DEL DUENDE

---

Giancarlo Carnevale

“*Todo es posible!*”. Nella Cuba di Fidel, dal febbraio del 1959 questo slogan sintetizzava lo slancio utopico che pervase l'intero paese all'inizio della rivoluzione. Ricardo Porro, nei primi anni Sessanta, affronta con due giovani architetti italiani, Vittorio Garatti e Roberto Gottardo, un progetto di elevata carica ideologica e simbolica, le Scuole dell'Arte, all'Avana. Gli edifici avrebbero dovuto accogliere studiosi, intellettuali ed artisti provenienti da tutti i paesi ove il comunismo andava realizzandosi; seppure incompiuti, restano una pagina singolare nella storia della architettura contemporanea. Il disegno che mostriamo non si riferisce, però, a quello straordinario progetto di Porro, ma ad un progetto per l'Université Villetaneuse a St. Denis. Siamo nel 1966 Porro, attento conoscitore della cultura europea e francese in particolare, descrive questo progetto come un omaggio alla Parigi haussmaniana, con le *étoile* e le facciate gerarchizzate, ma conclude: “*es un Paris distorsionado*”, deformata da uno slancio irrazionale, da quella epica innocenza che appartiene al mondo da cui proviene, da quella empatia con le forme naturali che connota (nella relativa disattenzione della critica) una significativa produzione progettuale, anche contemporanea, proveniente dall'America Latina. Porro, già ultraottantenne, condusse allo Iuav, con straordinario entusiasmo, contraccambiato dagli studenti veneziani, un *workshop* nel 2007. In quella occasione tenne una indimenticabile conversazione, sul tema delle ragioni del progetto. Concluse con una raccomandazione: bisogna accettare che ad un certo punto del processo ideativo, irrompa il *Duende* e crei dei corto circuiti a reazione poetica. Il *Duende* (*Dueno de casa*) è una specie di spirito inquieto, appartiene alla tradizione ispanica, una presenza naturale in grado di disordinare, creare scompiglio, alterare l'assetto delle cose. Quanto più veri sono questi disegni inattuali, questo razionalismo caraibico inquietato dal *Duende*, rispetto alle immagini pervasive e così ricche di *glamour* di tante architetture nate da digitalizzazioni plastiche, ormai ben salde nell'immaginario disciplinare!



↑  
Paolo Soleri,  
Turnsole, 1948-49  
(foto: Cosanti  
Foundation),  
dettaglio

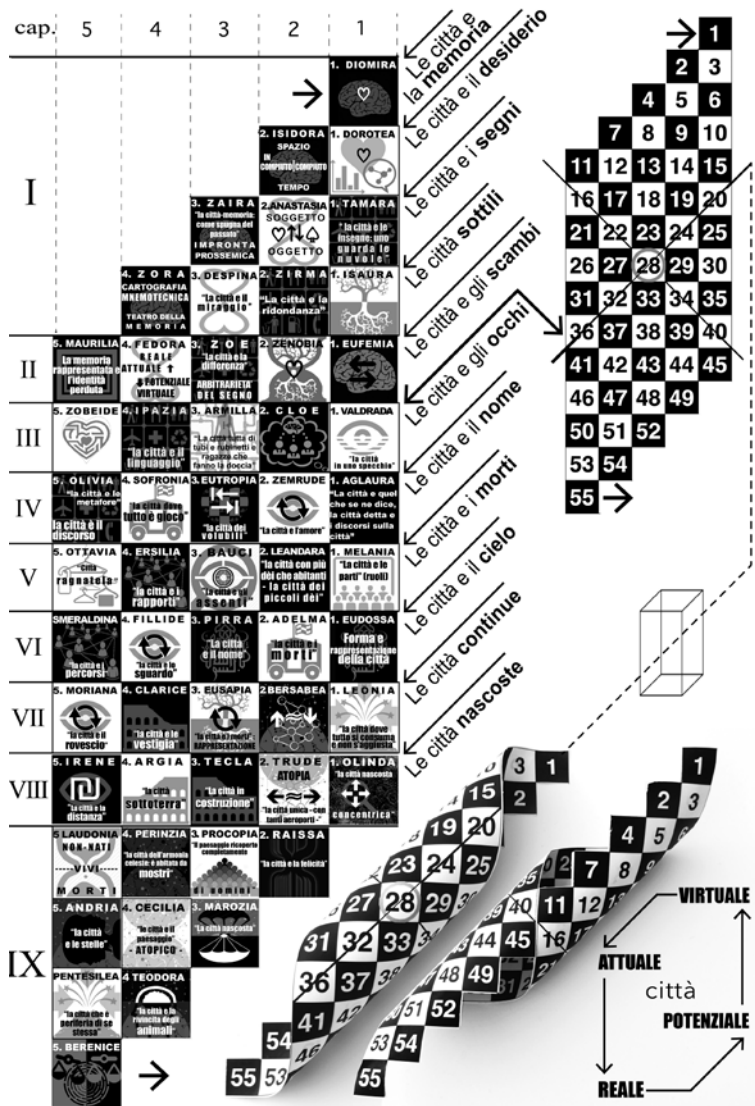
## UTOPIA A TEMPO DETERMINATO

---

Emanuele Piccardo

L'utopia è una azione che ha una sua durata nel tempo, non è infinita. L'utopia non è neanche, come molti architetti e intellettuali pensano, espressione di un fallimento. Una utopia è realizzata quando “una società, che con candore può apparire insopportabile – scrive Jean Baudrillard – si regge tutta sull'idea di essere la realizzazione di tutto ciò che gli altri hanno sognato: giustizia, abbondanza, diritto, ricchezza, libertà. Essa lo sa, ci crede, e finiscono per crederci anche gli altri”. Durante il corso del Novecento l'utopia ha costituito la base per le ricerche di architetti proiettati nel futuro. Il caso più emblematico è rappresentato da Yona Friedman, che teorizzava una città europea interconnessa, *Continent City*, che poi, grazie all'alta velocità ferroviaria si è concretizzata cinquant'anni dopo. Era il 1961 ma la capacità di prefigurare ciò che per molti poteva sembrare un ideale irrealizzabile si è realizzato. Nella stessa direzione si colloca la ricerca di Paolo Soleri nello scavare il deserto dell'Arizona, dopo l'esperienza a Taliesin West, per realizzare la sua utopia di libertà nei confronti dell'*american dream*, progettando un nuovo modello di città alternativo alla metropoli. L'utopia è anche quella di Buckminster Fuller nel definire scenari futuri, dal riuso di materiali per costruire moduli abitativi culminata nella *Drop City* (realizzata da Bernofsky, Kallweit, Richert in Colorado nel 1965 dopo aver assistito a una conferenza di Fuller alla Università del Colorado) per continuare con le cupole geodetiche nate per preservare parti di città come la cupola di vetro su Manhattan o la cupola all'Expo di Montreal del 1967, con un approccio ecologico. Proprio l'ecologia, un nuovo rapporto con la natura, insieme ad un ideale di mondo diverso da quello dominante, determinano la condizione primaria dell'uomo utopico contemporaneo.

Fabrizio Gay, Indice diagrammatico de Le città invisibili di Italo Calvino



# INFERNO, CITTÀ, PROGETTO E UTOPIA

---

Fabrizio Gay

L'elenco delle 55 città invisibili del poema in prosa di Calvino (1972) è, qui, disposto in figura di scacchiera nell'ordine d'apparizione nei nove capitoli del testo e (in diagonale) seguendo le undici categorie dei loro titoli (t1...t11): desiderio, memoria, etc. Ciascun tema (t) è composto da cinque allegorie di città disposte nell'ordine qui indicato in colonna. La sequenza delle allegorie segue così l'ordine: t11; t21,t12; t31,t13,t22; etc. Le analogie tra i pittogrammi vogliono richiamare le categorie oppositive tra i valori della città messe in evidenza dai racconti, in modo che si possano evidenziare altre opposizioni categoriali. Si cerca così di mostrare come Calvino descriva il paradigma della città nell'insieme delle insolubili contraddizioni e conflitti che fondano e modellano lo spazio insediato e la necessità della città che esisterà in forme ancora non immaginabili. È perciò che l'utopia si può spiegare e formalizzare, ma non prevedere. Se la si prefigura come Stato o città ideale, diventa l'atroce caricatura di un'ideologia escatologica. Pur immanente (destino) al divenire della città l'utopia non è prefigurazione ideale, è la più radicale forma del fare, quella che, assolutizzando i valori etici, si vota vertiginosamente ai suoi soli puri fini. È il progetto che, invece, calcola i mezzi trasformando in un a priori una realtà colta a posteriori, nella credenza in uno sfondo motivazionale utopico. L'utopia mira a re-inizializzare i destini sociali in un nuovo quadro esistenziale per risolvere i conflitti che modellano lo spazio insediato. Il progetto è insieme retrospettivo e prospettivo, negozia i conflitti, mentre l'utopia li risolve nel perdono eroico della vittima, imponendo un salto epistemico, qualitativo, scavalcando i frames istituzionali consolidati.

Il progetto nell'utopia è nel "... cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio".



Atlas of Virtual City, Particolare tratto dal disegno-manifesto che sintetizza un progetto sperimentale, fra ricerca e didattica, sull'abitare virtuale contemporaneo, a cura di Maurizio Unali. Work in progress

# LA TUA CITTÀ UTOPICA NELLO SPAZIO DIGITALE

---

Maurizio Unali

L'attrazione che proviamo di fronte alla *home page* di un *virtual world* che ci invita a costruire la nostra "Città Nuova" per un "abitare virtuale" attraverso *avatar*, testimonia una delle molteplici relazioni fra la tecno-cultura digitale e l'idea contemporanea di utopia. Dagli anni Novanta, da *Second life* a *SimCity*, le più interessanti sperimentazioni della città virtuale hanno innescato dei processi interattivi – fra spazio, tempo, informazione, individuo, ecc. – che ampliano le forme dell'abitare contemporaneo nel villaggio globale, proponendo un ulteriore modello di vita associata, in un periodo che sembra evidenziare la crisi dell'esperienza urbana.

Un *modus vivendi* virtualmente agibile attraverso i linguaggi digitali; mondi fertili e mediatici che prediligono il riciclaggio estetico; spazi effimeri da abitare non con il corpo ma con la mente, esito di originali ibridazioni tra scienza e arte, tecnologia e umanesimo, locale e globale, in continuità con alcuni caratteri storici del pensiero *made in Italy*, come quelli legati alla pratica del progetto visionario, ideale e utopico. Concetti storicizzati, questi ultimi, che attraverso i rivoluzionari processi di virtualizzazione e simulazione ampliati e introdotti dal digitale, trovano ulteriori significati e attualizzazioni, alimentando il pensiero architettonico e le sue rappresentazioni.

Ma questa nuova idea di virtualità in che modo si declina con quella di utopia?

Si tratta effettivamente di una *new utopia* o forse, come alcuni autori sostengono, di anti-utopia – le costrizioni dei *software* per allestire lo spazio di relazione in rete conformano ancora troppo la nostra creatività –, o di forme di abitare a-topico – le interazioni empatiche con l'abitare virtuale avvengono prevalentemente attraverso sistemi d'interfaccia bidimensionali che destabilizzano la percezione dello spazio percepito, oscillando troppo fra reale e virtuale –, o di "fantasmologia" – evanescente simulacro dell'abitare per l'*homo ludens*, spesso esito di tendenze generazionali di evasione da un mondo reale che non basta più?



Installazione di  
Alice Creischer e  
Andrea Siekmann,  
Las trabajadoras  
de Brukman (2004-  
2006) Madrid, 2017  
(Foto: Alessandra  
Vaccari)



# FAST UTOPIA

---

Alessandra Vaccari

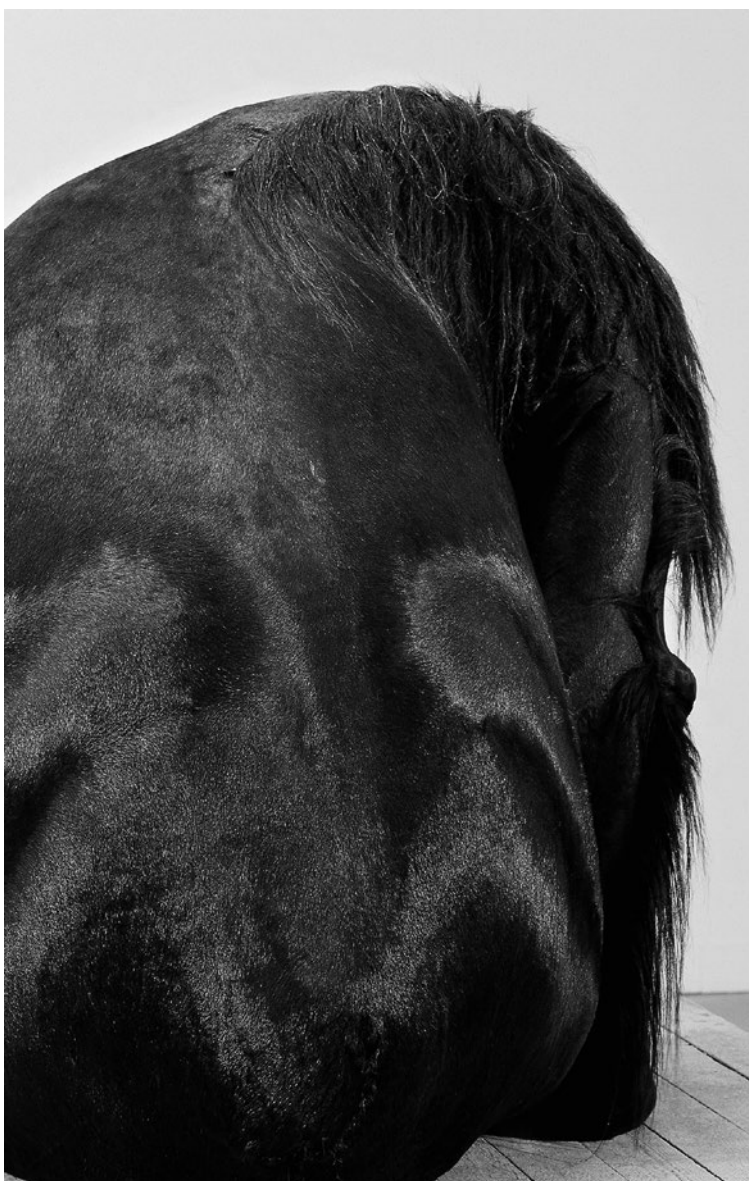
**D**esiderare un abito, spiega Gilles Deleuze, non significa desiderare un oggetto, ma un mondo.<sup>1</sup> È un mondo parallelo, un'utopia, in cui ci si immagina con quell'abito insieme a persone, in luoghi e situazioni. Con la sua grande capacità di produrre visioni, la moda è uno dei più potenti generatori di utopie. Ci sono quelle avvolgenti e pervasive create dai colossi del lusso, ma anche una miriade di visioni utopiche alternative espresse da *fashion designer* indipendenti.

Nel ventunesimo secolo, il conflitto storico tra colossi del lusso e proposte indipendenti appare sempre più forte da un punto di vista commerciale, più sfumato, invece, a livello estetico. Sul piano commerciale, i marchi indipendenti sono meno visibili in rete e sempre più spinti ai margini delle città. A livello estetico, ciò che spesso accomuna un potente *brand* del lusso a un progetto di moda indipendente è che entrambi propongono utopie di grande coerenza interna e legittimano la loro autorevolezza proprio sull'idea di autore. È il potere della visione autoriale. Comprare Giorgio Armani o Grace Wales Bonner è il modo che permette di entrare nel loro mondo e dividerne la visione.

La *fast fashion* gioca invece la propria immagine su un'auto-rialità debole e deve il proprio successo al favorire, nel pubblico, lo sviluppo di utopie in cui si allentano le relazioni tra gli oggetti del desiderio, le persone e le situazioni. I contesti in cui si esprimono tali utopie diventano cioè più fluidi perché aumenta lo spazio di interpretazione degli elementi che le costituiscono. È questo che permette alla *fast fashion* di offrire un'ampia varietà di oggetti di moda, ma non è l'unica caratteristica della sua logica. Con costi ridotti e rinnovo continuo dell'offerta, la *fast fashion* cambia soprattutto la durata delle utopie che il pubblico della moda crea, riducendole a fenomeni istantanei. L'utopia che aveva motivato un acquisto si esaurisce in breve tempo e una volta posseduto e disponibile nel proprio guardaroba, l'oggetto perde il potere di rinnovarla. Così la *fast fashion* spinge continuamente a un nuovo desiderio, offrendo al buon mercato il piacere che deriva dal soddisfarlo.

1. Gilles Deleuze con Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, regia di Pierre-André Boutang, vol. 1, Editions Montparnasse, Paris 2004

→  
Berlinde De  
Bruyckere, K36  
(The Black Horse),  
2003,  
schiuma P.U.,  
pelle di cavallo,  
legno, ferro,  
295 x 286 x 158  
cm (Foto: Mirjam  
Devriendt)



# UTOPIA TRA DI ESSE

---

Angela Mengoni

“Da subito il significante utopia ci ha affascinato; così come la negazione che, parte integrante del nome u-topia, non può avere funzione negatrice, poiché essa è anteriore a un giudizio, o anche a una posizione. All'interno del significante nominale, non instaura essa piuttosto, non al di là o al di qua dell'affermazione e della negazione, bensì *tra di esse*, uno spazio, una distanza che impedisce loro di esaurire i possibili della verità? Né sì né no, né vero né falso, né l'uno né l'altro: il neutro”.<sup>1</sup>

**T**erzo termine non sintetico, il neutro è nell'immagine la forza figurale antecedente a ogni determinazione figurativa e al nome che l'accompagna, non nel senso che la precede, ma che ne è condizione di possibilità pronta a reimporre sulla parola e sulla figura l'aver luogo stesso del linguaggio, la carica utopica del neutro. Quando l'artista fiamminga Berlinde De Bruyckere trova negli archivi di Ypres le fotografie dei corpi di cavalli presi nel filo spinato delle trincee, o abbandonati per le strade del villaggio, inizia a concepire delle sculture apparentemente lontane da quei documenti. La De Bruyckere ricuce sull'intero volume una pelle che la trasforma in massa mobile e lucente, cancellando gli appigli figurativi – muso, zoccolo, occhio. Costitutivamente esposto al luogo distopico di un'usura figurativa, il documento storico è anch'esso riducibile a frase fatta, oggetto di una “grammatica vuota dello sguardo”<sup>2</sup>, incapace di prendere in carico quel che di non dicibile, quel che di non figurabile abita quelle esperienze. Sul corpo puramente potenziale di K 36 (*The Black Horse*) il continuo mutamento di uno sguardo esploratore non è lì per riconoscere figure, ma per assistere pazientemente al sorgere di figure, del comune che le rende possibili.

1. Louis Marin, *Utopiques. Jeux d'espace*, Minuit, Paris 1973, p. 20. (trad. it. di Angela Mengoni).

2. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, The Johns Hopkins University press, London-Baltimore 1996, p. 28.



# **ANTOLOGIA COLLETTIVA**

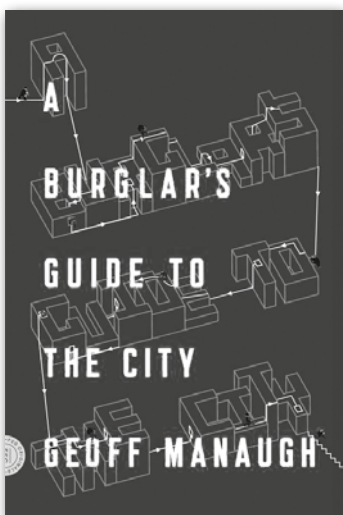


**GIOVANNI CORBELLINI**

ha scelto

*A Burglar's Guide to the City*  
di Geoff Manaugh

Amo incondizionatamente i film di rapine. Leggendo questo libro intelligente ed esilarante ho finalmente capito perché. Sospettivo, da architetto, che fosse l'attrazione per la componente progettuale del genere, per l'illusione deterministica dell'accurata pianificazione del colpo. Ma a coinvolgerci nel profondo è la visione obliqua del ladro, la capacità di scorgere e aprire interstizi di possibilità nel tessuto del reale. Non è forse questa la funzione dell'utopia?



Geoff Manaugh, *A Burglar's Guide to the City*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2016.

**MICHELE CANNATÀ**

ha scelto

*Immaginare l'evidenza*  
di Álvaro Siza

Questo libro, in forma di riflessione autobiografica accompagnato da schizzi di progetto, disegni di viaggio e appunti vari redatti semplicemente per il piacere del disegno, costituisce uno dei pochi testi contemporanei che riesce a comunicare attraverso le storie dei progetti una metodologia che ci riporta a una idea, apparentemente utopica, di architettura come arte totale.



Álvaro Siza, *Immaginare l'evidenza*, Laterza, Roma-Bari 1998.

**CHIARA BUCCOLINI  
E ANNA SANGA**

hanno scelto

*La storia vera*

di Luciano di Samosata

Luciano chiarisce già nel prologo della sua utopia quali sono le sue intenzioni, assumendosi la responsabilità di dire che in tutto il libro nessuno degli avvenimenti narrati è vero e non lo sarà mai, a differenza di chi crede di far passare per vera ogni bugia. “Abbattendomi in tutti costoro io non li biasimavo troppo delle bugie che dicono, vedendo che già sogliono dirle anche i filosofi, ma facevo le meraviglie di loro che credono di darcele a bere come verità.”



Luciano di Samosata, *La storia vera*, Bompiani, Milano 1983.

**CARMEN ANDRIANI**

ha scelto

*Il corpo come linguaggio*

(*La “Body Art” e storie simili*)

di Lea Vergine

Nella prima edizione datata 1974, Lea Vergine racconta attraverso la testimonianza di sessanta artisti ed un intenso saggio introduttivo l'uso del corpo come frontiera estrema dell'azione artistica divisa fra identità e camuffamento. Nella edizione successiva del 2000 aggiunge una postfazione che aggiorna sulle successive evoluzioni della *Body Art* e si complica di contaminazioni tecnologiche ed identità mutanti violente. L'arte raffigura utopie, ma rappresenta anche drammaticamente le distopie dell'essere. Entrambe possono considerarsi le due facce, necessarie e complementari, di una stessa medaglia



Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio (La “Body Art” e storie simili)*, Giampaolo Prearo Editore, 1974

**BENNO ALBRECHT**

ha scelto

*Fra cento anni. Le future sorgenti dell'energia del mondo*  
di Hanns Günther

Noi siamo il futuro di chi è già vissuto. Walter de Haas (1886-1969), sotto lo pseudonimo di Hans Günther, capisce nel 1931 che bisognerà sostituire i combustibili fossili in esaurimento e che le possibili fonti di energia potrebbero essere quelle rinnovabili e ipotizza che la geografia stessa potrà essere fonte di energia. Molte delle utopie trattate nel testo sono oggi realizzate.



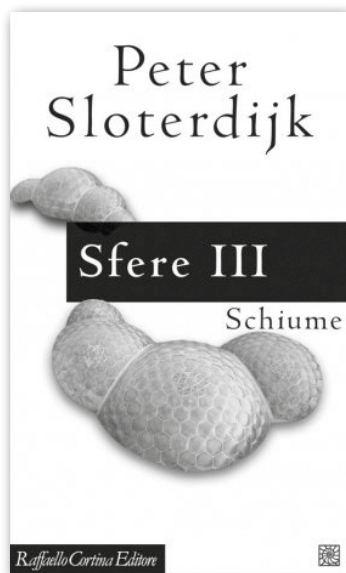
Hanns Günther, *Fra cento anni. Le future sorgenti dell'energia del mondo*, Ulrico Hoepli, Milano 1934  
(*Die künftige Energieversorgung der Welt*, 1931)

**ALBERTO CUOMO**

ha scelto

*Sfere III Schiume*  
di Peter Sloterdijk

È uscito il terzo volume *Sfere III Schiume*, della trilogia di Peter Sloterdijk sugli stadi del pensarsi e farsi dell'uomo. Dopo le "bolle" che illustrano visioni del mondo circoscritte, i "globi", in cui ravvisare i grandi sistemi di scienza e metafisica, le "schiume" sono metafora della attuale relativizzazione delle conoscenze, che si intersecano attraverso i mezzi eterei delle nuove tecnologie. Tra i riferimenti all'architettura, la stessa nozione di schiuma, figura di un sapere moltiplicato in diversificate iridescenze, è ripresa da Le Corbusier.



Peter Sloterdijk, *Sfere III Schiume*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015



**MARCO BIRAGHI**

ha scelto

*La Repubblica,*  
libro X (XIII 613e–XV 621d)  
di Platone

È il luogo-non-luogo da tutti sognato, da tutti agognato, dal quale tutti siamo (saremmo) passati, o perlomeno dal quale tutti saremmo voluti (vorremmo) passare: il luogo-non-luogo delle infinite rinascite. Qui, dopo un giorno di cammino, si giunge (il verbo che tanto colpiva Aldo Rossi) a “una luce diritta come una colonna, molto simile all’arcobaleno, ma più intensa e più pura”. E di questa luce che tiene avvinto il cielo è possibile scorgere – stupefacente visione – le “estremità dei suoi legami”.



Platone, *La Repubblica*, libro X (XIII 613e–XV 621d), introduzione, traduzione e note di Mario Vegetti, BUR, Milano 2007

**ALBERTO ALESSI**

ha scelto

*Tentativo di esaurimento  
di un luogo parigino*  
di Georges Perec

“Ci sono molte cose a place Saint-Sulpice [...] Molte, se non la maggioranza, di queste cose sono state descritte, inventariate, fotografate, raccontate o segnalate. Il mio proposito nelle pagine che seguono è stato piuttosto di descrivere il resto: quello che generalmente non si nota, quello che non si osserva, quello che non ha importanza, quello che succede quando non succede nulla, se non lo scorrere del tempo, delle persone, delle auto e delle nuvole.”

L’utopia come impossibile intenzione di uno sguardo neutro (un ossimoro per sé) ad occhi aperti, di un testo non intelligente ma attento. Non pro-, non contro-, non neo-, non post-, non super-, non significante: ma em-patico, sim-patico, aperto.



Georges Perec, *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*. Telp.1, a cura di Alberto Lecaldano, Voland, Roma 2011 (*Tentative d’épuisement d’un lieu parisien*, 1975)

## ALDO AYMONINO

ha scelto

*Le meraviglie del possibile.*  
*Antologia della fantascienza,*  
a cura di Sergio Solmi  
e Carlo Fruttero

Due racconti di fantascienza, *Il Veldt* e *Il Villaggio Incantato*, entrambi scritti nel 1950 e pubblicati per la prima volta in Italia nella straordinaria raccolta *Le meraviglie del possibile* nel 1959 mi hanno sempre fatto pensare all'utopia del domestico, quel nessun luogo possibile, vicinissimo eppure non angelicato, meraviglioso e a volte aspro, flessibile, complesso e contraddittorio. In fondo chi non ha fantasticato almeno una volta di uccidere i propri genitori o diventare un essere polimorfo capace di trasformarsi dentro e fuori per adattarsi o contrastare lo spazio che lo circonda?



Ray Bradbury, *Il Veldt* (1950) e Alfred Elton van Vogt, *Il Villaggio Incantato* (1950), in *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, a cura di Sergio Solmi e Carlo Fruttero. Einaudi, Torino 1959

## LORENZO DEGLI ESPOSTI

ha scelto

*Gargantua e Pantagruelle*  
di François Rabelais

Alla metà del XVI secolo, Rabelais narra le gesta di Gargantua e di Pantagruelle: negli ultimi tre libri della serie, Gargantua, re di Utopia, compie un viaggio pericoloso per consultare l'oracolo della Divina Bottiglia, visitando le più remote e bizzarre isole. A cavallo del Novecento, Jarry riprende l'idea del viaggio nell'arcipelago, proiettandolo nell'urbano: il suo dottor Faustroll, con la fida scimmia Bosse de Nage, naviga per le strade di Parigi, a bordo di una patafisica lancia. *La città per parti, il Berlin*: A Green Archipelago e compagni sono in scia.



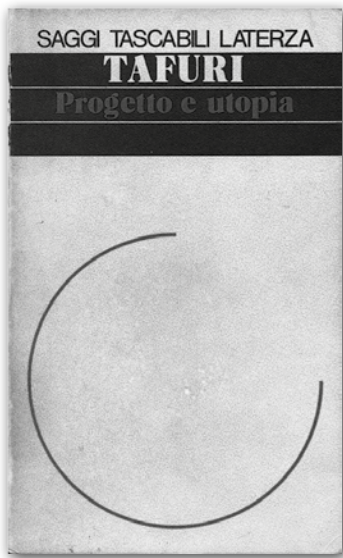
François Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, a cura di Mario Bonfantini, Einaudi, Torino 1953.

**ALESSANDRA CAPUANO**

ha scelto

*Progetto e Utopia*  
di **Manfredo Tafuri**

“Rinunciando ad un ruolo simbolico, almeno in senso tradizionale, l'architettura – per evitare di distruggere se stessa – scopre la propria vocazione scientifica. Da un lato, essa può divenire strumento di equilibrio sociale; [...] Dall'altro, può divenire scienza delle sensazioni [...]”.



Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza, Bari, 1977

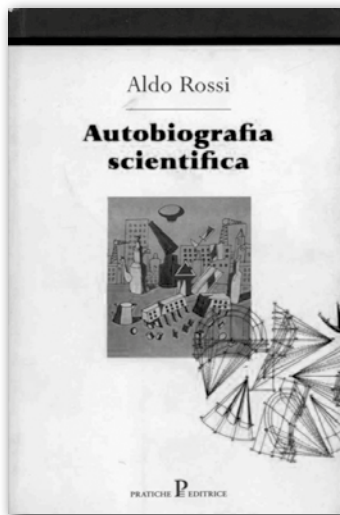
**RENATO CAPOZZI**

ha scelto

*Autobiografia Scientifica*  
di **Aldo Rossi**

“La mia più importante educazione formale è stata l'osservazione delle cose; poi l'osservazione si è tramutata in una memoria di queste cose. Ora mi sembra di vederle tutte disposte come utensili in bella fila; allineate come in un erbario, in un elenco, in un dizionario”.

Qui l'attitudine analitica ad osservare e a classificare le forme delle architetture riuscite diviene per esaltazione, nell'immenso bagaglio/retaggio della memoria, utopia da realizzare.



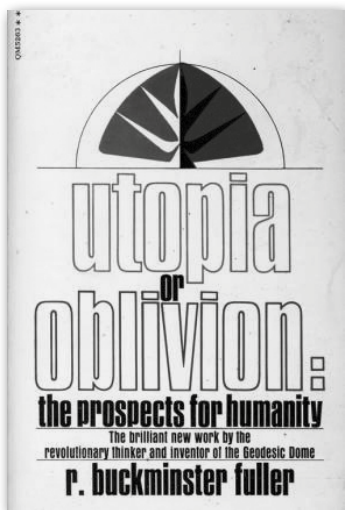
Aldo Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990

## ERIK CARVER E JANETTE KIM

hanno scelto

*Utopia or Oblivion.*  
*The Prospects for Humanity*  
di Buckminster Fuller

In *Utopia or Oblivion* (Utopia o Oblivio) Buckminster Fuller pone fin dal titolo una questione fondamentale per l'uomo. Nuovi pirati anarchici hanno ceduto i loro imperi ai nuovi ricchi: pensatori e politici sono ora guidati da interessi personali e da tramontate paure malthusiane nella spirale della morte nucleare (di cui un effetto collaterale è il rapido esaurimento delle risorse). Spetta ai *computer* e agli studenti liberi da interessi politici il diritto di trovare un nuovo equilibrio. Sbarazzandosi dei vecchi pregiudizi ideologici, religiosi e culturali e rivalutando l'utopia del passato l'uomo potrà acquisire una nuova consapevolezza di se stesso per industrializzare il mondo e inaugurare una nuova utopia condivisa.



Buckminster Fuller, *Utopia or Oblivion.*  
*The Prospects for Humanity*, Bantam,  
Toronto 1970

## CARMELO BAGLIO

ha scelto

*Radical Architecture.*  
*Il rifiuto del ruolo disciplinare*  
di Andrea Branzi

“L'utopia che l'Architettura Radicale utilizza non rappresenta un modello migliore di società da proporre al mondo, ma rappresenta piuttosto uno strumento di accelerazione della realtà al fine di ottenerne una lettura migliore: essa utopia dichiara che fine ultimo della lotta sociale è la liberazione dell'uomo dal lavoro, e che fine ultimo dell'eliminazione della cultura è la produzione intellettuale di massa. Non importa quale sarà il comportamento di una produzione intellettuale di massa: quello che è importante è l'uso diverso che ognuno potrà fare del proprio immaginario inesplorato e quindi della propria vita.”



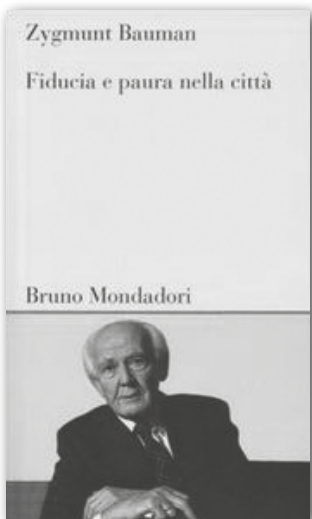
Andrea Branzi, *Radical Architecture.*  
*Il rifiuto del ruolo disciplinare*, in  
“Casabella”, 386, n. 46, 19

**ANNA BARBARA**

ha scelto

*Fiducia e paura nella città*  
di Zygmunt Bauman

Questo libro ruota intorno alla maniacca ossessione per la sicurezza, alla insistente ricerca di protezione dall'altro e all'imperativa urgenza di separazione e ghettizzazione che è la matrice del più potente ridisegno urbano e architettonico nella città occidentale. È la clessidra del tempo che viene nuovamente capovolta, come ai tempi della caduta dell'Impero Romano e dell'arrivo dei Barbari, è l'utopia della ghettizzazione contro quella della democrazia: "Per coloro che stanno in un ghetto volontario, gli altri ghetti sono degli spazi in cui non entreranno mai. Per coloro che stanno nei ghetti involontari, l'area in cui sono confinati (essendo esclusi da ogni altro posto) è uno spazio da cui non gli è permesso uscire".



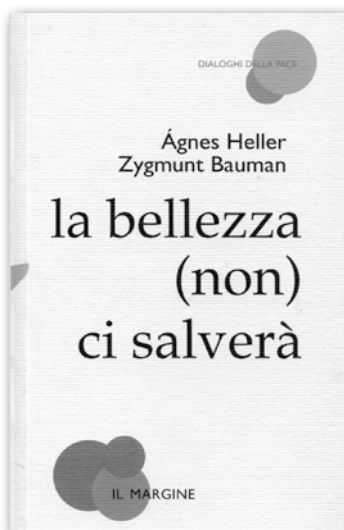
Zygmunt Bauman, *Fiducia e paura nella città*, Bruno Mondadori, Milano 2005

**FEDERICO BILO**

ha scelto

*La bellezza (non) ci salverà*  
di Agnes Heller e Zygmunt Bauman

Scrivere una bibliografia sulla bellezza è un'impresa ardua se non disperata, considerata l'universalità del tema, così come indicare un singolo testo. Se segnaliamo questo piccolissimo libro, è perché i due autori, molto anziana la prima, appena scomparso il secondo, possono permettersi considerazioni generali, fornite delle ali della leggerezza, in ragione della loro indiscussa autorevolezza. La lettura risulta così agile e ricca di spunti, oscillanti tra il teorico e il pragmatico: così come le riflessioni necessarie al nostro mestiere.



Agnes Heller, Zygmunt Bauman, *La bellezza (non) ci salverà*, Il margine, Trento 2015

## GIANCARLO CARNEVALE

ha scelto

*Il riscatto del progetto*  
di Esther Giani

In questa pubblicazione l'autore ripercorre una vicenda architettonica esemplare: la costruzione dell'ENA, un centro di studi internazionale per artisti, da realizzare proprio sull'area del Golf Club, l'esclusiva roccaforte della élite durante la dittatura di Batista. Dalle interviste realizzate con i tre autori emerge una storia innocente e feroce che, pur originatasi da scelte impulsive ed esaltate, in un particolare segmento storico ed in una piccola isola, ha dato voce ad un sentimento diffuso, che va oltre i confini di Cuba per investire il più vasto universo antropologico dell'intero continente latino americano.



Esther Giani, *Il riscatto del progetto*, Officina Edizioni, 2007.

## PIERRE-ALAIN CROSET

ha scelto

*Architecture Without Architects,*  
*A Short Introduction to Non-*  
*Pedigreed Architecture*  
di Bernard Rudofsky

La lettura della breve introduzione di Rudofsky al catalogo della famosa mostra al MOMA (9 novembre 1964 - 7 febbraio 1965) ci ricorda come l'architettura vernacolare sia "immutabile, non migliorabile, serve il suo scopo alla perfezione", lontana dai cicli della moda: l'utopia di un'architettura "senza tempo". Un programma attualissimo, scritto pochi mesi prima della morte di Le Corbusier che l'avrebbe sicuramente approvato, come l'hanno fatto Gropius, Sert, Neutra, Ponti e Tange, citati nei ringraziamenti.



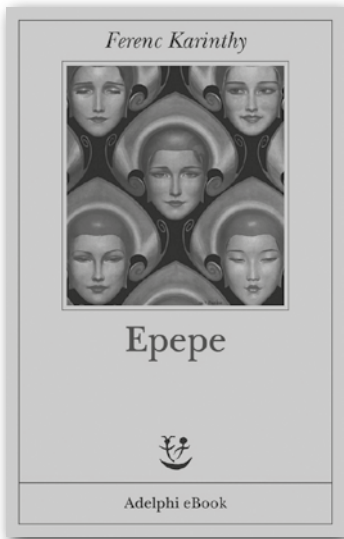
Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1965

**AGOSTINO DE ROSA**

ha scelto

*Epepe*  
di Ferenc Karinthy

Un romanzo labirinto, angosciante e perturbante come pochi. Epepe in cui si narra la storia distopica del professore ungherese di linguistica Budai che si ritrova per errore in un paese sconosciuto, di cui ignora lingua e costumi. Nonostante le sue abilità professionali il protagonista non riuscirà a decifrare la complessa lingua locale, stabilendo un debole filo comunicativo solo con Epepe, l'ascensorista dell'hotel dove trova alloggio e di cui si innamora. Un romanzo in cui utopia e distopia collidono, creando un'atmosfera continua di instabilità e di terrore psicologico.



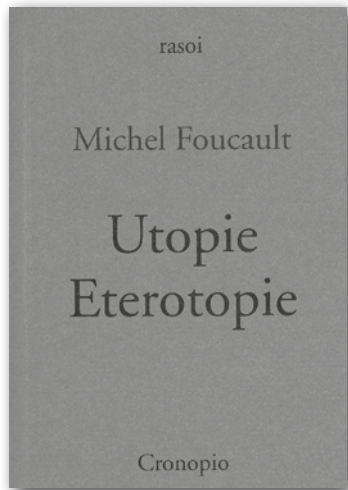
Ferenc Karinthy, *Epepe*, Adelphi, Milano 2015

**MARTINO DOIMO**

ha scelto

*Le eterotopie*  
di Michel Foucault

Secondo Foucault, se le utopie sono senza luogo, in ogni società ed epoca esistono tuttavia utopie che giungono a concretizzarsi in uno spazio preciso: sono “gli spazi altri” delle eterotopie (cfr.: *Le parole e le cose*, 1966). “E se si pensa che la nave, il grande bastimento del XIX secolo, è un pezzo di spazio vagante, un luogo senza luogo che vive per se stesso, chiuso in sé... si comprende perché la nave sia stata per la nostra civiltà... l'eterotopia per eccellenza.”



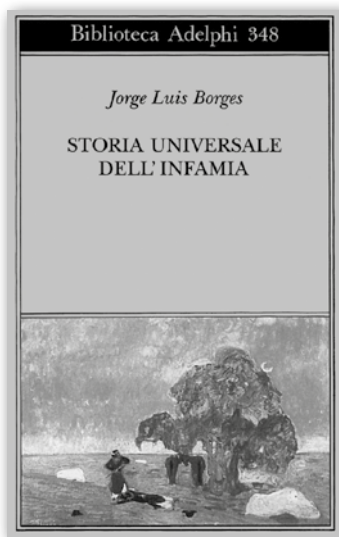
Michel Foucault, *Le eterotopie*, (*Les hétérotopies*, conferenza radiofonica tenuta il 7 dicembre 1966), in Id., *Utopie. Eterotopie*, a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2006, pp. 9-28

**ANDREA GRITTI**

ha scelto

*Del rigore della scienza*  
di Jorge Luis Borges

“[...] In quell’Impero, l’Arte della Cartografia giunse a una tal Perfezione che la Mappa di una sola Provincia occupava tutta una Città, e la mappa dell’impero tutta una Provincia. Col tempo, queste Mappe smisurate non bastarono più. I Collegi dei Cartografi fecero una Mappa dell’Impero che aveva l’Immensità dell’Impero e coincideva perfettamente con esso. Ma le Generazioni Seguenti, meno portate allo Studio della cartografia, pensarono che questa Mappa enorme era inutile e non senza Empietà la abbandonarono all’Inclemenze del Sole e degl’Inverni. (Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, libro IV, cap. XIV, Lérida, 1658)”.



Jorge Luis Borges, *Del rigore della scienza*, in Id., *Storia universale dell'infamia*, Il Saggiatore, Milano 1961

**MARCO FERRARI**

ha scelto

*L'architettura di sopravvivenza*  
di Yona Friedman

Tra i molti libri di Friedman non è probabilmente il più affascinante. Tuttavia, letto a quasi trent'anni dalla sua prima pubblicazione, esso ci appare oggi enormemente attuale. Il sottotitolo dell'edizione originale francese (*Où s'invente aujourd'hui le monde de demain*) poneva l'accento sul domani; ora questo domani è arrivato: scarsità di risorse, povertà e disuguaglianze sembrano essere i suoi tratti distintivi.



Yona Friedman, *L'architettura di sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2009 (*L'architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté*, 1978)

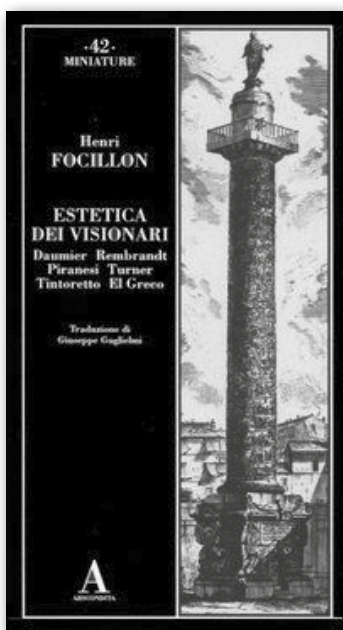


## FABRIZIO FOTI

ha scelto

*Estetica dei Visionari. Daumier, Rembrandt, Piranesi, Turner, Tintoretto, El Greco*  
di Henri Focillon

Questo libro chiarisce il ruolo del disegno e delle arti visive, quali strumenti e manifesti storici della prefigurazione di traiettorie e percorsi d'avanguardia. Segni espressivi, impronte autobiografiche, tensioni creative manifestano, attraverso la trasfigurazione del vero, la volontà di artisti "visionari" - come Piranesi, Rembrandt e El Greco - di trainare in una dimensione inedita e utopica lo sguardo dell'uomo sulla realtà.



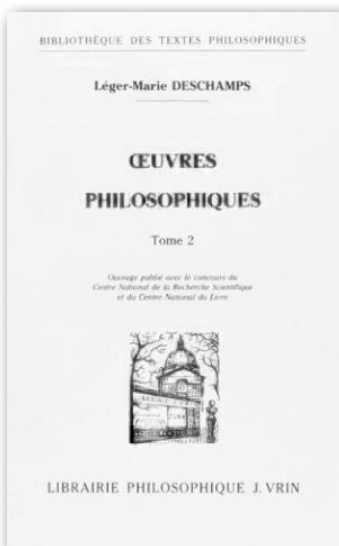
Henri Focillon, *Estetica dei Visionari. Daumier, Rembrandt, Piranesi, Turner, Tintoretto, El Greco*, in "Journal de psychologie" (1926), Collana Miniature, Abscondita, Milano 2006.

## GIOVANNI GALLI

ha scelto

*La Vérité, ou Le Vrai Système*  
di Léger Marie Deschamps

Monaco ateo e comunista *ante litteram*, Dom Deschamps descrive l'utopia più coerente che sia mai stata immaginata: una comunità dove l'eliminazione radicale di ogni disuguaglianza renderà gli individui intercambiabili, fino ad abolire il concetto stesso di individualità. Col tempo ogni uomo finirà per somigliare anche fisicamente ad ogni altro. Il mezzo per arrivarvi sarà l'eradicazione delle cause: sentimenti, opere d'arte, architetture, libri e - infine - la parola stessa, ormai inutile. Con un misto di lucidità e follia Deschamps porta alle estreme conseguenze ciò che già era implicito nelle pagine di Platone, Moro, Campanella e di quelli che ne seguiranno le tracce.



Léger Marie Deschamps (Dom Deschamps), *La Vérité, ou Le Vrai Système* (1774), in "Œuvres philosophiques", 2 vol., a cura di Bernard Delhaume, Vrin, Paris 1993

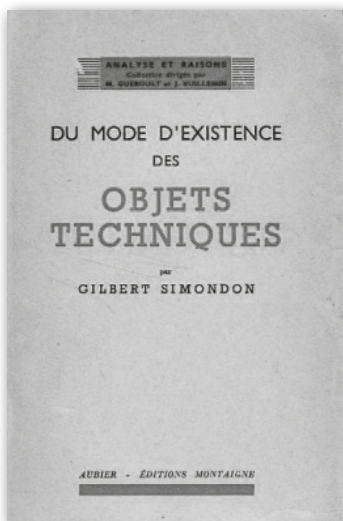
**FABRIZIO GAY**

ha scelto

*Du mode d'existence des objets techniques*

di Gilbert Simondon

Tracciando la teoria di un'evoluzione tecnica – che dal meccanismo primitivo (astratto e autistico) porta a organismi simbiotici coi propri ambienti associati – Simondon ci offre l'immagine nitidissima di uno – il più razionale – dei possibili “futuri primitivi”. Non è questo un futuro salvifico perché pre-moderno. È la stessa azione estetica degli oggetti tecnici che tenta di riattingere alla realtà preindividuale del pensiero magico. Egli dimostra che l'opposizione tra cultura e tecnica – come nel risentimento heideggeriano – non ha alcun fondamento, esso risiede nell'ignoranza ed è causa dell'alienazione (Weber, Habermas...) e del malessere della civiltà moderna.



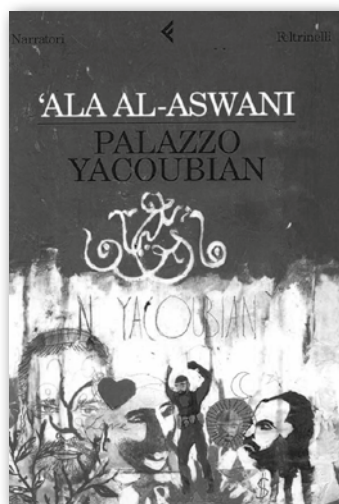
Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, éditions Aubier, Paris 1958.

**CHERUBINO GAMBARELLA**

ha scelto

*Palazzo Yacoubian*  
di 'Ala al-Aswani

Mi arriva un giorno dalle mani delicate di mia moglie – come una cosa preziosa – un libro di 'Ala al-Aswani, intitolato *Palazzo Yacoubian*, ed edito in italiano nel 2002 da Feltrinelli a Milano. È la terza sorella dell'utopia: non è un'immagine, è una potenzialità che prima o poi nella vita spero di costruire.



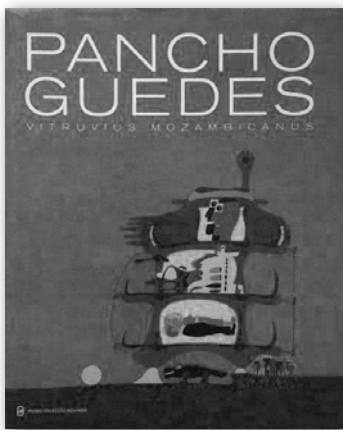
'Ala al-Aswani, *Palazzo Yacoubian*, Feltrinelli, Milano 2002

## ESTHER GIANI

ha scelto

*Pancho Guedes. Vitruvius  
Mozambicanus*  
di Pedro Guedes

È lo stesso Pancho Guedes a chiosare il suo libro con una esortazione più attuale e necessaria che mai: *"I claim for architects the rights and liberties that painters and poets have held for so long"*. Il libro è il catalogo della mostra antologica sull'esuberante ed eclettico lavoro di Pancho Guedes (Museu Colecção Berardo, 2009-2011). Il libro riporta con efficacia la pragmatica leggerezza e la seducente facilità con cui l'autore intesse stili e contenuti alla ricerca di un comune senso del bello, rimanendo profondamente radicato in tre paesi: Mozambico, Sudafrica, Portogallo.



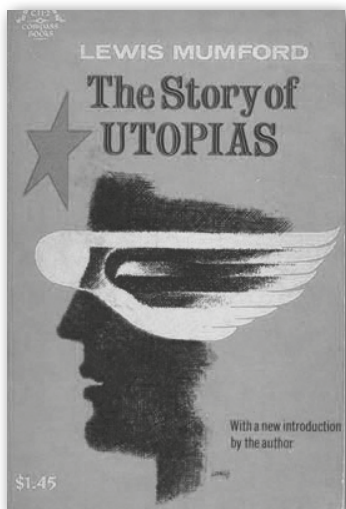
Pedro Guedes, *Pancho Guedes. Vitruvius Mozambicanus*, Museu Colecção Berardo, Lisbona 2009

## EMANUEL GIANNOTTI

ha scelto

*The Story of Utopias*  
di Lewis Mumford

Negli anni successivi al trauma della Prima Guerra Mondiale, un giovane Mumford scrive *The story of Utopia*. Nell'introduzione afferma: *"The cities and mansions that people dream of are those in which they finally live"*. Analizzando come si sono sognate città e abitazioni da Platone in poi, Mumford scopre che le utopie classiche erano radicalmente opposte a quelli che chiama miti del mondo moderno. Le prime consideravano la società come un insieme armonico e interdipendente, mentre i secondi, di cui la *Country House* è forse l'emblema, rappresentano il desiderio di autosufficienza, la specializzazione e il consumismo. In definitiva, Mumford ripercorre la storia dell'utopia per portare una critica veemente e appassionata alla città contemporanea.



Lewis Mumford, *The Story of Utopias*, Boni and Liveright, New York 1922

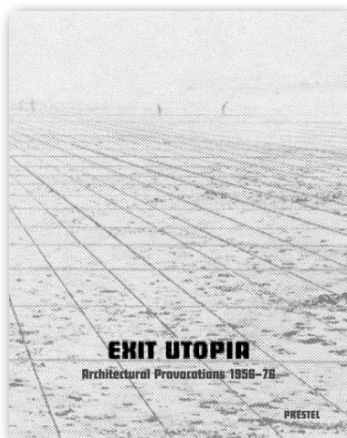
**DAVIDE TOMMASO FERRANDO**

ha scelto

*Exit Utopia*

di Martin van Schaik, Otakar Máčel

Il libro ripercorre, attraverso una raccolta di saggi e interviste, la traiettoria di una serie di autori – Constant Nieuwenhuys, Yona Friedman, Archigram, Superstudio, Archizoom, Koolhaas/Zenghelis e Leon Krier – che, tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento, hanno prodotto visioni architettoniche e urbane radicali, volte a mettere in discussione lo *status quo* della disciplina e società in cui vivevano. Spina dorsale dell'intero volume è il lungo testo dedicato da Martin van Schaik alla *New Babylon* di Constant, in qualche modo assunto a padre delle avanguardie architettoniche del secondo dopoguerra.



Martin van Schaik, Otakar Máčel (a cura di), *Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-76*, Prestel 2005

**ALBERTO IACOSONI**

ha scelto

*Le jeu psychogéographique de la semaine* in "Potlatch" n.1

"In funzione di quello che cercate, scegliete una contrada, una città dalla popolazione più o meno densa, una strada più o meno animata. Costruite una casa. Ammobiliatela. Tirate fuori il meglio dalla sua decorazione e dai suoi dintorni. Scegliete la stagione e l'ora. Riunite le persone più adatte, i dischi e gli alcolici più appropriati. L'illuminazione e la conversazione dovranno essere evidentemente adatti alla circostanza, come il clima o i vostri ricordi. Se non ci sono errori nei vostri calcoli, la risposta dovrebbe soddisfarvi. (Comunicare i risultati alla redazione)".



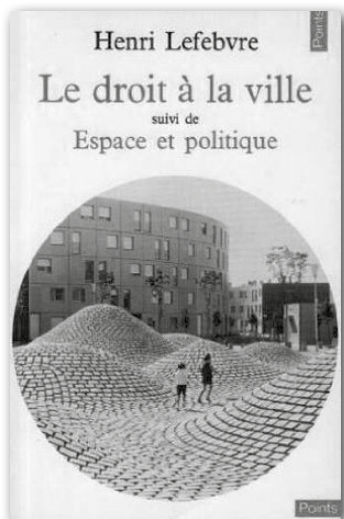
*Le jeu psychogéographique de la semaine*, in "Potlatch", n. 1, (Guy Debord présente Potlatch. 1954-1957, Gallimard, Parigi 1996)

**FABRIZIA IPPOLITO**

ha scelto

*Il diritto alla città*  
di Henri Lefebvre

Nel libro di Lefebvre torna la tensione verso l'utopia sperimentale, il richiamo al valore d'uso dello spazio e alla creatività della vita urbana. Mentre l'attenzione di questi anni ai modi di abitare la città si risolve in manuali di tecniche di azione e partecipazione urbana, la riedizione del volume di Lefebvre sul diritto alla città rilancia la carica politica delle pratiche urbane e la carica utopica del fare quotidiano. Ambientato nella crisi della città tradizionale e nei conflitti tra la città centrale e la città esclusa e fondato su un pensiero radicale, rilanciato da studiosi ed attivisti urbani in rapporto alla città attuale, il diritto alla città è diritto alla creazione e alla fruizione, valorizzazione dell'opera più che del prodotto, dell'uso più che dello scambio.



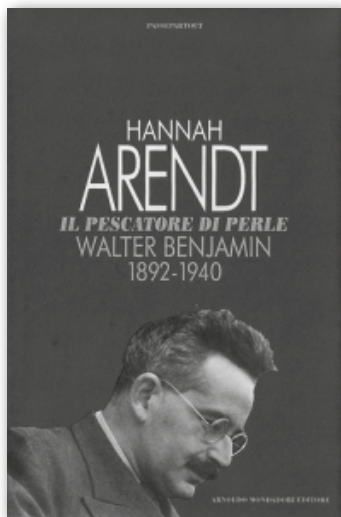
Henri Lefebvre, *Il diritto alla città*, Ombre corte, Verona 2014 (*Le droit à la ville*, 1968)

**FRANCO LA CECLA**

ha scelto

*Tesi sul Concetto di storia*  
di Walter Benjamin

“Il passato reca in sé un indice segreto che lo rimanda alla redenzione. Non ci sfiora forse neppure un soffio dell'aria, che ha spirato intorno a coloro che ci hanno preceduti? Non vi è nelle voci, cui prestiamo ascolto, un'eco di quelle che sono ormai spente? Non hanno le donne, che noi corteggiamo, sorelle che esse non hanno conosciuto? Se è così, c'è allora un appuntamento segreto tra le generazioni che sono state e la nostra. Noi siamo attesi sulla terra. Poiché a noi, come a ogni generazione che ci ha preceduti, è stata concessa una debole forza messianica, su cui il passato ha un diritto.”



Walter Benjamin, *Tesi sul Concetto di storia*, in Hannah Arendt, *Il pescatore di perle*. Walter Benjamin (1892-1940), SE, Milano 1993

**LUCA LANINI E MANUELA**

**RAITANO**

hanno scelto

*La ragione degli edifici. La Scuola di Milano e oltre*

di Antonio Monestiroli

Cosa resta dell'architettura, e in generale dell'arte, se la si priva della speranza in un mondo migliore? Quel mondo nel quale, "occorre credere una buona volta" come dice Ludovico Quaroni (*La torre di Babele*, Padova, 1967). Cosa resta delle straordinarie definizioni di architettura di Edoardo Persico, "sostanza di cose sperate" (E. Persico, *Profezia dell'architettura*, Torino, 1935) o di Ernesto Nathan Rogers, "utopia della realtà" (AA.VV., *L'utopia della realtà*, Bari, 1965)? Ogni utopia viene sepolta, ogni idealità è scambiata per ideologia, quella ideologia colpevole di aver irrigidito la ricerca degli architetti moderni. Ma idealità e ideologia non sono sinonimi. L'architettura privata di ogni idealità perde il suo primo motivo di costruzione".



Antonio Monestiroli, *La ragione degli edifici. La Scuola di Milano e oltre*, Marinotti, Milano 2010, pp. 15-16.

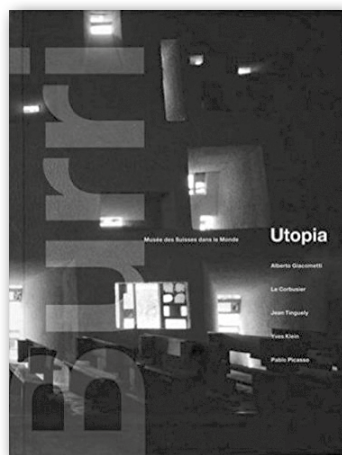
**LABICS**

ha scelto

*Utopia*

di Rene Burri

Burri considerava l'architettura come una vera e propria operazione politica e sociale capace di veicolare e imporre una visione sul mondo. Il libro di Burri è dunque il racconto per immagini di questa visione.



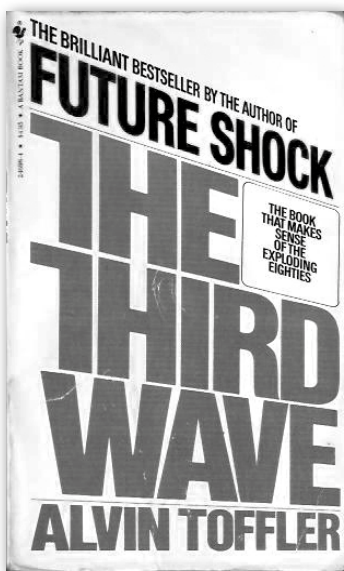
Rene Burri, *Utopia*, Infolio, 2013

**LINA MALFONA**

ha scelto

*The Third Wave*  
di Alvin Toffler

Negli anni Ottanta, Alvin Toffler formulò la sua visione utopica relativa alla “terza ondata”. Egli proponeva una nuova e sistematica riflessione sulla casa, intesa allo stesso tempo come luogo di abitazione, lavoro e svago. Secondo Toffler, i nuovi sistemi di produzione stavano iniziando a portare i lavoratori fuori dalle fabbriche e dagli uffici, riportandoli di nuovo a casa, o meglio verso quello che Toffler teorizzò come *l'electronic cottage*, una nuova idea di casa che avrebbe implicato una completa trasformazione del paesaggio urbano e delle istituzioni, dalla famiglia alla scuola e all'organizzazione del lavoro.



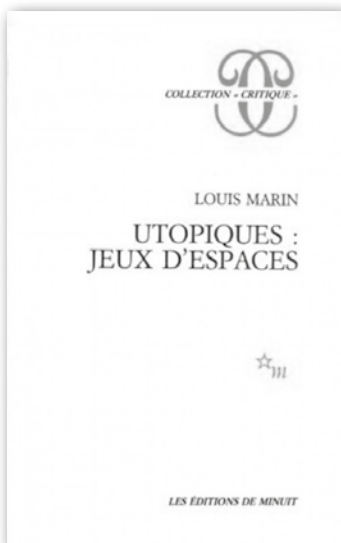
Alvin Toffler, *The Third Wave*, Bantam Books, New York, Toronto, London, Sydney, Auckland 1980

**ANGELA MENGONI**

ha scelto

*Utopiques: jeux d'espace*  
di Louis Marin

Le “utopiche” che Louis Marin esplora in questo volume fondamentale (mai tradotto in italiano) sono costruzioni di spazi reali o immaginari capaci di smentire i codici di lettura che tali costruzioni implicano. Una utopica mette “in gioco” lo spazio e Marin esplora questi giochi per dar conto dei modi di produzione testuale e storica dell'utopia e della sua forza critica nei confronti dell'esistente. Dall'analisi di *Utopia* di More, alle mappe urbane del XVII secolo, da Disneyland – utopia degenerata – a un frammento di Borges, alla città cosmica di Xénakis, le rappresentazioni utopiche forniscono gli elementi di una teoria della pratica sociale.



Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espace*, Paris, Minuit, 1973 (Tr. ingl. *Utopics: Spatial Play*, Palgrave Macmillan, 1984)

**FEDERICA MORGIA**

ha scelto

*Unknown quantity*  
di Paul Virilio

In questo libro, pieno di illustrazioni, Paul Virilio analizza la società contemporanea attraverso l'ossimoro per eccellenza: il progresso come potenziale elemento di regressione. Qualsiasi scoperta scientifica o invenzione tecnologica possiede in sé il germe della sua distruzione. Per Virilio l'invenzione dell'aeroplano coincide con il suo precipitare, quella dell'elettricità è la scoperta del cortocircuito. Una visione secondo la quale le due radici etimologiche del termine utopia, eu-topia (buon luogo) e ou-topia (nessun luogo), sono le due facce della stessa medaglia.



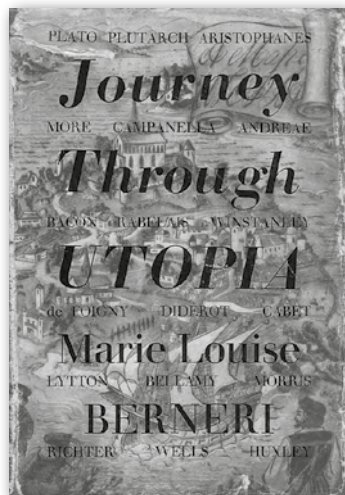
Paul Virilio, *Unknown quantity*,  
Thames & Hudson, London 2003

**GIACOMO PALA**

ha scelto

*Journey Through Utopia*  
di Marie Louise Berneri

*Journey Through Utopia* di Berneri è solo apparentemente un testo secondario sulle visioni utopiche. Individuata, infatti, la presenza di pensieri regressivi e severe forme disciplinari all'interno di quasi tutte le visioni utopiche (dagli schiavi nella *Repubblica* di Platone al potere religioso della *Cristianopoli* di Andreae), l'anarchica Berneri ci avverte della necessità di un'utopia realista: "anti-authoritarian utopias are less numerous because [...] they demanded each of us to be "unique" and not one among many." Un problema che è anche dell'oggi e, da sempre, dell'architettura.



Marie Louise Berneri, *Journey Through Utopia*,  
Routledge & Kegan Paul, London 1950

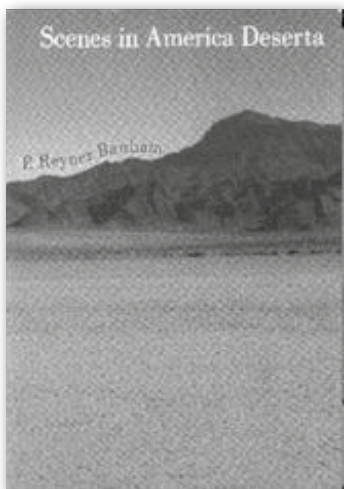


## EMANUELE PICCARDO

ha scelto

*Scenes in America Deserta*  
di Reyner Banham

Banham indaga sul campo, cosa assai rara oggi, attraversando i deserti americani cambiandone la percezione con la sua scrittura ironica. In questo modo ha de-mitizzato l'utopia espressa dalle sperimentazioni di Wright a Taliesin West e Soleri ad Arcosanti, fornendo un importante pensiero critico ancora attuale.



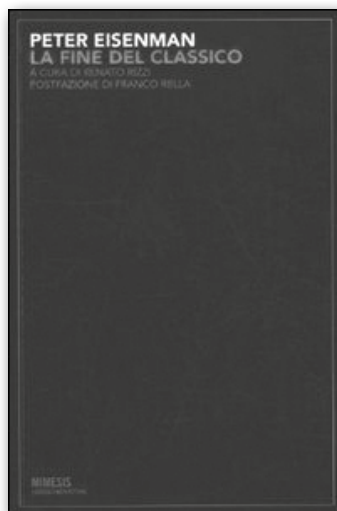
Reyner Banham, *Scenes in America Deserta*, Gibbs Smith, Salt Lake City 1982

## SUSANNA PISCIELLA

ha scelto

*La fine del classico*  
di Peter Eisenman

*La fine del Classico* seleziona sette articoli sequenziali di Peter Eisenman che consegnano un segmento logico significativo per comprendere il programma che lui intende nascondere: "ciò che io scrivo serve da travestimento per il mio pensiero" (*Adesso l'architettura*, Derrida, p. 188). E cioè che quella che per la storia dell'architettura può considerarsi a buon diritto anti-architettura in quanto confligge con l'idea di abitare, rappresenta in realtà il tentativo di importare nell'architettura una radice nuova del pensiero, quella nomadica dell'ebraismo.



Peter Eisenman, *La fine del classico*, a cura di R. Rizzi, postfazione di F. Rella, Mimesis, Milano 2009

## FRANZ PRATI

ha scelto

*Il mondo salvato dai ragazzini*  
di Elsa Morante

Utopia variopinta, arcaica e laica, ironica e ultramoderna che scorre sulle cromie di un pentagramma che va dal rosso sonoro e rutilante alle cupezze penetranti del nero. Rosse, nere le tinte dell'anarchia. "Un manifesto politico scritto con la grazia della favola [...] Arduo comprendere come, invece, il fondo di questo libro sia atrocemente funebre e contenga tutte le ossessioni del moderno [...] L'umorismo come carità, è questa la Grazia."  
(Pier Paolo Pasolini)



Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino 1968

## JOSÉ MANUEL POZO MUNICIO

ha scelto

*La vita nuova. Apocalisse architettonica*  
di Paul Scheerbart

*Il Cielo fantastico* di Scheerbaart era la nuova architettura di cristallo, scintillante e luminosa ed era ciò che gli faceva sognare un mondo completamente diverso in cui il vetro avrebbe soppiantato il mattone: "Sarà (allora) il paradiso sulla terra e non sarà più necessario sollevare gli occhi nostalgici in cerca del paradiso terrestre" (*Glasarchitektur*, 1914, n. XVIII).



Paul Scheerbart, *La vita nuova. Apocalisse architettonica*, in Bruno Taut, *La Corona della città*, Mazzotta, Milano 1973 (*Die Stadtkrone*, 1919)

## LUIGI PRESTINENZA

ha scelto

*Ricerche filosofiche*  
di Ludwig Wittgenstein

“Qual è il tuo scopo in filosofia?  
Mostrare alla mosca la via d'uscita  
dalla trappola.”



Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di Mario Trinchero, Einaudi, Torino 1967

## ALVARO PUNTONI

ha scelto

*Quand le Moderne n'était pas un style mais une cause*  
di Anatole Kopp

Il libro affronta le strategie di quell'architettura impegnata nei movimenti sociopolitici tipica del periodo tra le due guerre. Gli architetti di differenti paesi si sono impegnati nell'elaborazione di un'architettura che esprimesse il desiderio di costruire un mondo nuovo. L'architettura desiderava un nuovo futuro e dovette rivoluzionarsi. Ciò avvenne dapprima nella Russia sovietica e nella Repubblica tedesca di Weimar, e nel postguerra negli altri continenti ad opera di quegli architetti rivoluzionari capaci di promuovere quegli scenari, quelle trasformazioni sociali così radicali che portarono - nel bene o nel male - al mondo che conosciamo oggi.



Anatole Kopp, *Quand le Moderne n'était pas un style mais une cause*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 1988

## MOSÈ RICCI

ha scelto

*La nuova rivoluzione delle macchine*  
di Erik Brynjolfsson e Andrew McAfee

Il libro racconta l'impatto delle tecnologie di informazione condivisa sugli stili di vita e sul lavoro. Il progresso digitale degli ultimi anni è, certamente, impressionante, ma è solo un indizio di quello che sarà. È l'alba della seconda età delle macchine. Per avere un'idea di come oggi le nostre vite cambiano dobbiamo comprendere la natura del progresso tecnologico. La digitalizzazione rapida e sempre più veloce può portare alla devastazione economica e ambientale. Con la robotizzazione dei processi di produzione le aziende più potenti accumuleranno un'enorme ricchezza e avranno sempre meno bisogno di un certo tipo di lavoratori. Cosa succederà all'architettura e alla città?



Erik Brynjolfsson e Andrew McAfee,  
*La nuova rivoluzione delle macchine.*  
*Lavoro e prosperità nell'era della tecnologia trionfante,* Feltrinelli, Milano 2015

## DAVIDE SERVENTE

ha scelto

*Fin de Copenhague*  
di Jorn Asger

Prodotto da Jorn con Guy Debord come *conseiller technique*, il libro è la traduzione grafica della nozione di *détournement*. Colature di colore, interventi a mano libera, collage di pagine di giornale e di manifesti pubblicitari, frammenti di frasi, ritagli di cartine geografiche sono ricomposti in un intreccio di rimandi fortuiti. La città si rivela come è realmente attraverso la costruzione di una nuova organizzazione collettiva, basata su un costruito culturale opposto alle forme convenzionali della società moderna. Non un assetto sociale a cui tendere ma un'utopia concreta, una sfida con il reale della propria epoca.



Jorn Asger, *Fin de Copenhague,*  
Permild & Rosengreen, Copenhagen  
1957

## LUKA SKANSI

ha scelto

*La politica al tramonto*  
di Mario Tronti

“All’interno della massa democratica tutti gli individui sono ridotti a borghesi, e la figura dell’*homo democraticus*, il cittadino politico, inizialmente separato dall’*homo oeconomicus*, si eclissa totalmente nell’individualità isolata di quest’ultimo. [...] Non è più quindi la persona che sovranamente partecipa dell’agire pubblico, ma si è ridotto tendenzialmente ad essere un pezzo di massa tendenzialmente manovrata, un individuo che crede di scegliere e invece viene scelto, crede di decidere ma invece è deciso, crede di contare ma invece è contato.”



Mario Tronti, *La politica al tramonto*, Einaudi, Torino 1998

## FRANCISCO SPADONI

ha scelto

*Des espaces autres*  
di Michel Foucault

*Des espaces autres*, conferenza tenuta da Michel Foucault nel 1967 e pubblicata nel 1984, propone di considerare il concetto di spazio come il succedaneo, nel ventesimo secolo, di ciò che era stato il tempo nel diciannovesimo. Foucault traccia lo sviluppo del concetto di spazio nella cultura occidentale, a partire dalla sua apparizione come luogo sacro e gerarchizzato nel Medioevo (*localisation*), passando attraverso l’idea di estensione infinita di Galileo (*étendue*), per giungere alla sua configurazione attuale, che a suo giudizio consiste nell’*emplacement*, il farsi mero sistema di relazioni dello spazio al giorno d’oggi. Il testo orbita intorno al concetto di eterotopia, quale spazio realizzabile dell’utopia e, al tempo stesso, suo esatto opposto.



Michel Foucault, *Des espaces autres*, in Id., *Dits et écrits II. 1976-1988*, Gallimard, Paris 2001

## ATTILIO TERRAGNI

ha scelto

*Foresta di cristallo*  
di James Graham Ballard

Questa foresta illuminata riflette in qualche modo un periodo delle nostre vite, forse il ricordo dell'utopia che ci portiamo dietro dalla nascita, forse qualche paradiso ancestrale in cui ogni fiore e ogni foglia esiste nell'unità perfetta di spazio e di tempo. Ogni fine del mondo è l'inizio di uno nuovo e questo riguarda l'intero pianeta per decidere chi reagisce rassegnandosi e chi combattendo.



James Graham Ballard, *Foresta di cristallo*, Pocket Fantascienza n.1, Longanesi, 1975

## STALKER

ha scelto

*La struttura maieutica e l'evolverci*  
di Danilo Dolci

"[...] soltanto nel comunicare si riesce a crescere, gli uomini esistono, nel mondo che ignora il comunicare autentico, di solito, in un modo malato, mutilato, seppure inconsciamente. Questo libro vuol essere occasione e strumento di un'intesa maieutica intercreaturale e infraepocale. Polifonia può significare musica."



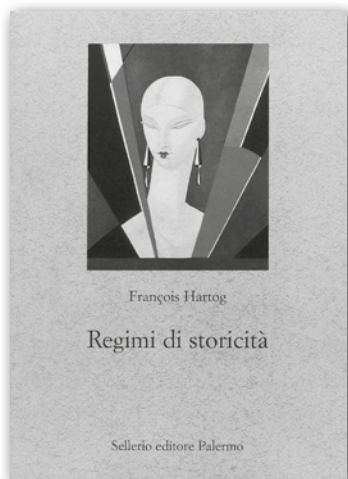
Danilo Dolci, *La struttura maieutica e l'evolverci*, La nuova Italia, Scandicci 1996

## CLAUDIO TRIASSI

ha scelto

*Regimi di storicità Presentismi e esperienze del tempo*  
di François Hartog

Tema centrale discusso da François Hartog è il concetto di “regime di storicità”: il modo con cui una società si rapporta con il proprio passato, presente e futuro. Il regime di storicità odierno ha oggi portato all'ossessione per la salvaguardia, la conservazione e la museificazione del patrimonio, un atteggiamento divenuto oramai un pretesto per l'inazione piuttosto che un nuovo modello di azione.



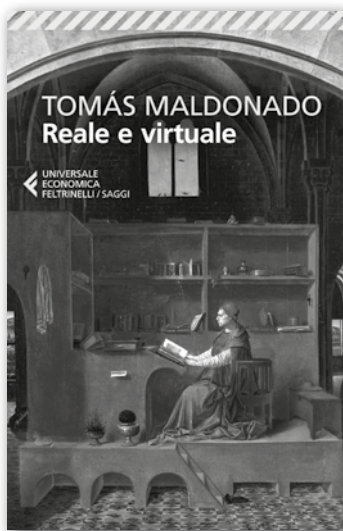
François Hartog, *Regimi di storicità Presentismi e esperienze del tempo*, Sellerio, Palermo, 2007

## MAURIZIO UNALI

ha scelto

*Reale e virtuale*  
di Tomás Maldonado

Un'opera trasversale sulle relazioni fra la vita e le tecnologie digitali, fra realtà e sue rappresentazioni; un contributo per una visione totale della cultura che, 24 anni fa, esplorava un futuro oggi presente nel quale rilevare temi da attualizzare. Uno fra tutti: “Dipenderà da noi se, nel futuro, vorremo fare di questi mezzi, in nome di una ideologia della dematerializzazione universale, un uso alienante, oppure farne invece, come io ritengo che si dovrebbe, un uso che sfrutti al massimo il formidabile potenziale di interfaccia conoscitiva, progettuale e creativa dell'uomo con il mondo. Non una *fuga mundi*, ma una *creatio mundi*”.



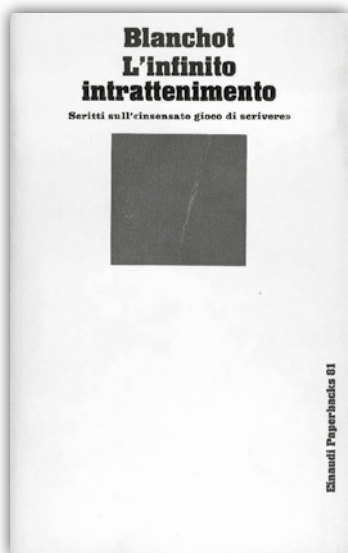
Tomás Maldonado, *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano 1992

## PIETRO VALLE

ha scelto

*L'infinito Intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*  
di Maurice Blanchot

“È difficile parlare dell'assenza mantenendone la costante tensione, l'apertura verso qualcosa che non c'è e non arriverà mai. Si rischia solitamente di evocarla come una presenza negata e di usare la lontananza (o la perdita) come enfasi retorica per definire una nostalgia. Quando invece “[...] La distanza non è abolita, non è nemmeno accentuata; al contrario, è mantenuta, preservata nella sua purezza dal rigore di un discorso che sostiene l'assolutezza della differenza [...]” troviamo una relazione con l'alterità aperta, irriducibile a qualsiasi affermazione definitiva.”



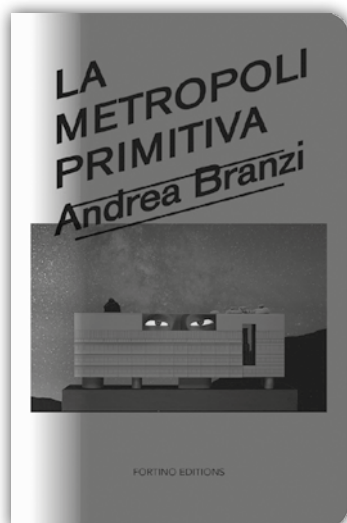
Maurice Blanchot, *L'infinito Intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, Einaudi, Torino 1977, pp.123-130.

## 2A+P/A E DAVIDE SACCONI

hanno scelto

*La metropoli primitiva*  
di Andrea Branzi

Questo piccolo ma prezioso libro è in grado di aprire verso una nuova e sorprendente lettura della città contemporanea. La qualità di questo testo sta nella capacità di costruire attraverso una serie di immagini uno scenario latente, che forse già conosciamo ma che ancora non siamo riusciti del tutto a comprendere. La *Metropoli Primitiva* rappresenta la fragilità e incertezza della nostra condizione attuale, ma allo stesso tempo indica, attraverso una lettura negativa e spietata del mito della modernità, una possibile via di fuga: la crisi del progetto come forma di bellezza. La città si manifesta di fronte a noi “come un libero territorio selvaggio”.



Andrea Branzi, *La metropoli primitiva*, Fortino edizioni, 2014



## PAOLO CANEVARI

ha scelto

*Quasi un testamento*  
di Pier Paolo Pasolini

“Perché io sono un uomo antico, che ha letto i classici, che ha raccolto l'uva nella vigna, che ha contemplato il sorgere o il calare del sole sui campi, tra i vecchi, fedeli nitriti, tra i santi belati; che ha poi vissuto in piccole città dalla stupenda forma impressa dalle età artigianali, in cui anche un casolare o un muricciolo sono opere d'arte, e bastano un fiumicello o una collina per dividere due stili e creare due mondi. (Non so quindi cosa farmene di un mondo unificato dal neocapitalismo, ossia da un internazionalismo creato, con la violenza, dalla necessità della produzione e del consumo).”



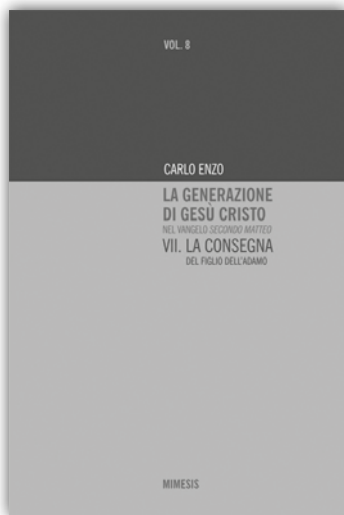
Pier Paolo Pasolini, *Quasi un testamento*, in Id., P. Paolo Pasolini. *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999

## RENATO RIZZI

ha scelto

*Il progetto di mondo e di uomo delle generazioni di Israele. Genesi 1-4*  
di Carlo Enzo

Non ci stupiamo quando apprendiamo dalla storia quanta violenza è esplosa per i conflitti culturali. Sorridiamo adesso quanto leggiamo dell'inquisizione per la supremazia degli assolutismi teologici contro l'emergere delle nuove scienze moderne. Non comprendiamo però nulla della violenza che si annida oggi negli assolutismi democratici, tecnici, economici, sociali. Per queste ragioni ho scelto questo volume, una rilettura del TaNaK (il libro ebraico all'origine della Bibbia) e del Vangelo di Matteo che apre un varco profondo nelle nostre menti, ci toglie dalla cecità degli incantesimi e ci offre l'attrito dell'incanto.



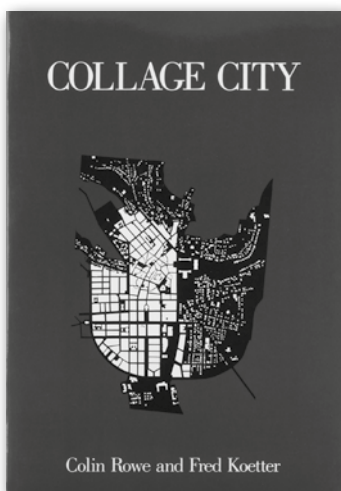
Carlo Enzo, *Il progetto di mondo e di uomo delle generazioni di Israele. Genesi 1-4*, Vol. 1, Mimesis, Udine 2010

## GIOVANNI LA VARRA

ha scelto

*Collage city*  
di Colin Rowe e Fred Koetter

Un testo che è la condanna definitiva sull'architettura delle "buone intenzioni" del Movimento moderno e, insieme, un complicato labirinto di supposizioni, idee, suggestioni, confronti, contraddizioni, ovvero la rinuncia a contrapporre un ulteriore -ismo come, in quello stesso periodo, provavano a fare postmodernismo e decostruzionismo. Mentre risuonava la spaventosa sentenza della Thatcher ("There is no alternative"), Rowe e Koetter riportavano la forma e la struttura urbana al centro degli obiettivi dell'architettura. *Collage city* è "L'architettura della città" filtrata con ironia e distacco dal pensiero protestante e liberale.



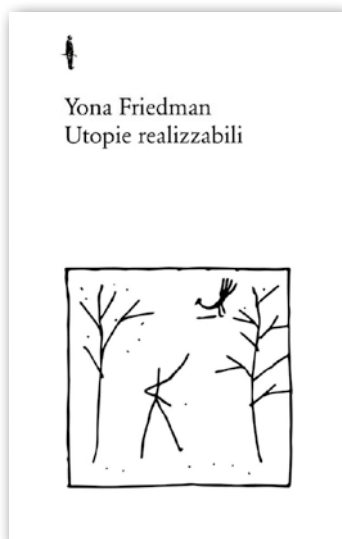
Colin Rowe e Fred Koetter, *Collage city*, Il Saggiatore, Milano 1981

## FABRIZIO TOPPETTI

ha scelto

*Utopie realizzabili*  
di Yona Friedman

Se le utopie nascono da una insoddisfazione collettiva alla ricerca di un rimedio noto, se diventano realizzabili solo quando ottengono un consenso comune, il progetto equivale a un'utopia realizzabile. Ritengo che Friedman, nel proporre questa differenziazione, avesse in mente un'idea di progetto prossima a quella del moderno. Ma le due leggi della discronia che egli propone, tra insoddisfazione e tecnica applicabile e tra tecnica applicabile e consenso, spostano il baricentro del progetto sempre più verso una dimensione utopica *tout court*, dislocandolo pericolosamente in un altrove lontano dalla realtà della vita.



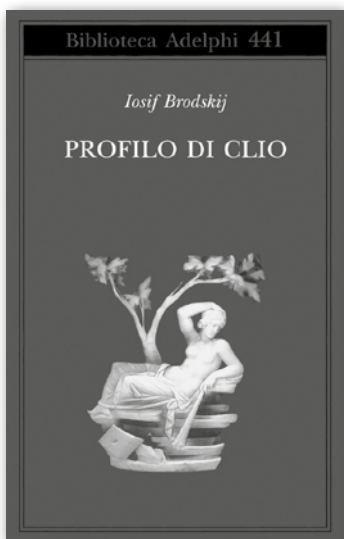
Yona Friedman, *Utopie realizzabili*, Quodlibet, Macerata 2016 (*Utopies réalisables*, 1974)

**ORSINA SIMONA PIERINI**

ha scelto

*Omaggio a Marco Aurelio*  
di Josif Brodskij

“Ciò che passato e futuro hanno in comune è la nostra immaginazione, che li evoca. E la nostra immaginazione è radicata nel nostro terrore escatologico: il terrore di pensare che noi siamo senza precedenti e conseguenze. Tanto maggiore è questa paura, quanto più dettagliata la nostra idea di antichità o utopia. A volte - in effetti, troppo spesso - esse si sovrappongono, come quando l'antichità sembra possedere un ordine ideale e abbondanza di virtù, o quando gli abitanti delle nostre utopie passeggiano in toga per le loro città di marmo ben governate. Il marmo è certamente il materiale da costruzione perenne della nostra visione dell'antichità così come delle nostre utopie. [...]”



Josif Brodskij, “Omaggio a Marco Aurelio”, in Id., *Profilo di Clio*, Adelphi, Milano, 2003, pp. 218 - 241.

**ARTURO DEMORDI**

ha scelto

*L'architettura delle buone intenzioni*  
di Colin Rowe

È l'anamnesi di una grande utopia, quella dell'architettura moderna, dell'architettura delle “buone intenzioni” che nei suoi momenti d'oro, negli anni Venti e a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, aveva fatto credere che la “forma fosse stata stabilita dall'oggi al domani”. Rowe ci insegna che un'utopia, se intende elevarsi a livello di paradigma, deve essere polisemantica. Nell'architettura delle buone intenzioni confluivano “il materialismo, che consentì di identificare la realtà con il cambiamento tecnologico, il pensiero deterministico che gli permise di vedere la tecnica come qualcosa che conduce alla forma, poi il pragmatismo che ha rafforzato gli altri termini e li ha ridotti a norma”.



Colin Rowe, *L'architettura delle buone intenzioni*, Pendragon, Bologna 2005 (*The architecture of good intentions. Towards a possible retrospect*, 1994)

**FERNANDA DE MAIO**

ha scelto

*In viaggio*  
di Fabrizia Ramondino

La ricerca come viaggio nell'Utopia, l'Utopia come laboratorio di critica sociale. Uno spazio fisico centrifugo e vitale – sia esso l'isola, la città a morfologia radiale, il falansterio – è Utopia, in cui il lavoratore usa liberamente il proprio pensiero per non far cessare mai il flusso della vita, poiché come scrive Ernst Bloch e rammenta Fabrizia Ramondino in un altro suo libro (*L'isola riflessa*) muore soltanto ciò che in noi non è stato utopia.



Fabrizia Ramondino, *In viaggio*, Einaudi, Torino 1995

**ALESSANDRA VACCARI**

ha scelto

*The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America. 1900-1929*  
di Caroline Evans

Il libro affronta l'invisibilità delle modelle nella coscienza storica e sociale a partire dall'inizio del ventesimo secolo, quando si delinea la loro professione in Francia e negli Stati Uniti. Una parte centrale del libro è dedicata all'utopia dei loro corpi, costretti a rappresentare le mode delle stagioni future, incarnando ideali di bellezza sempre in anticipo sul loro tempo.



Caroline Evans, *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America. 1900-1929*, Yale University Press, New Haven 2013

**SARA MARINI**

ha scelto

*Gli spiriti dell'architettura*  
di Giancarlo De Carlo

Si segnalano in particolare:  
*Paesaggio con figure, Della modestia in architettura, Sviluppo della città fra razionalità e spontaneismo, L'architetto e il potere, Conversazione su Urbino con Pierluigi Nicolini e Gli spiriti del Palazzo ducale.* De Carlo indaga temi spesso tacciati di afflato utopico mettendone in luce aspetti realistici legati all'intensità dell'impegno civico del progettista.



Giancarlo De Carlo, *Gli spiriti dell'architettura*, a cura di Livio Sichirollo, Editori riuniti, Roma 1992

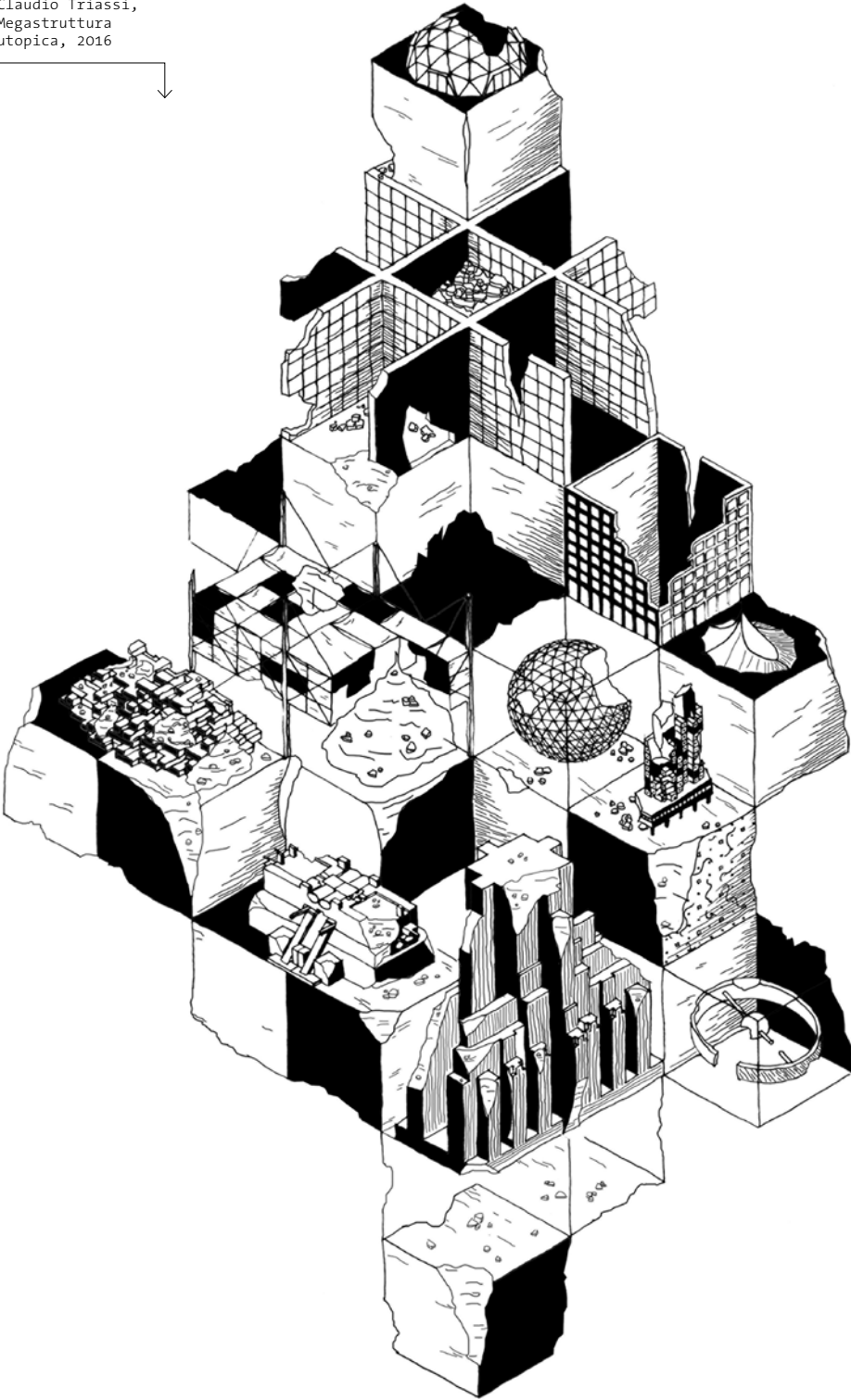


...

# **DUE CITAZIONI**

---

Claudio Triassi,  
Megastruttura  
utopica, 2016

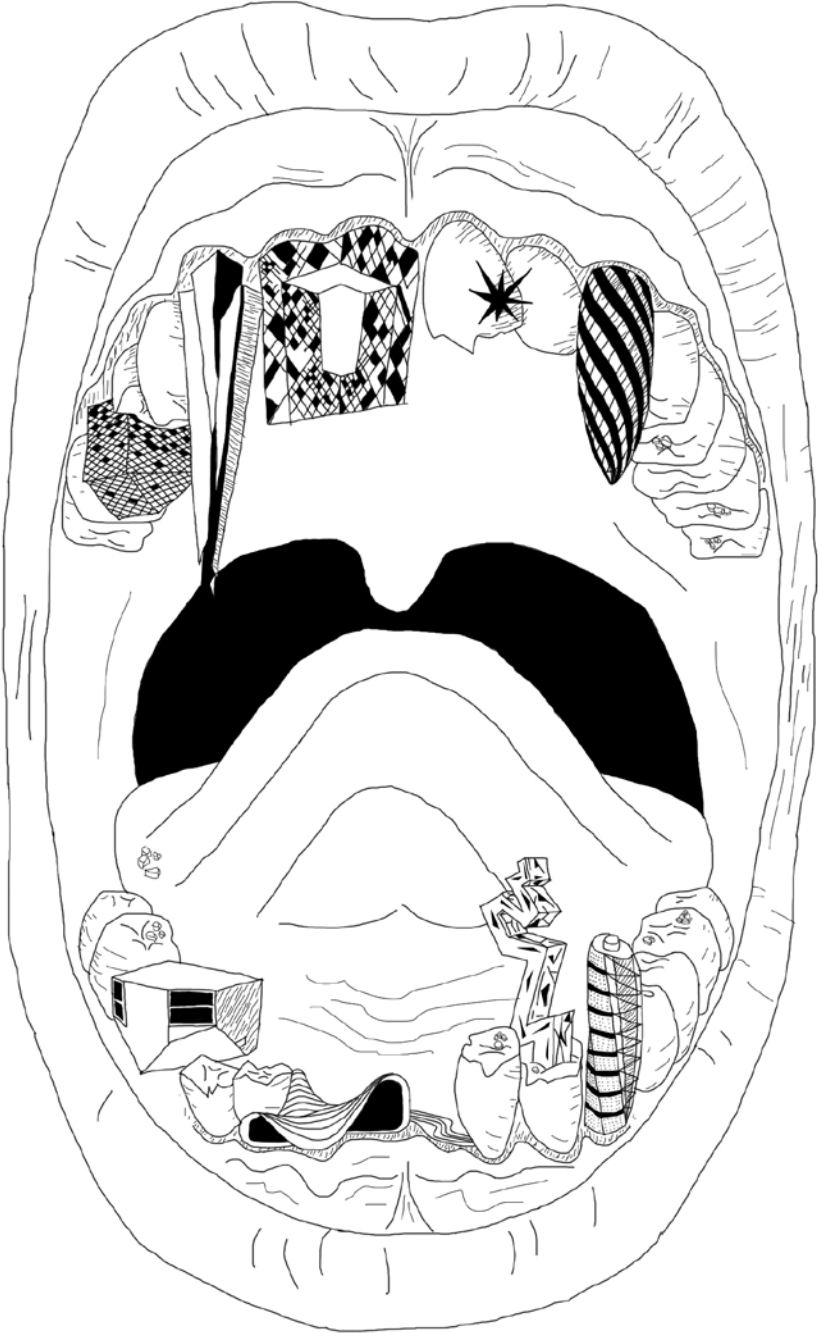




« L'idea di felicità che noi nutriamo è tutta tinta nel tempo a cui ci ha assegnati una volta per tutte il corso della nostra vita. Una gioia, che potrebbe suscitare la nostra invidia, è solo nell'aria che abbiamo respirato, con uomini a cui avremmo potuto parlare, con donne che avrebbero potuto farci dono di sé: nell'idea di felicità, in altre parole, vibra indissolubilmente l'idea di redenzione. Lo stesso avviene per la rappresentazione del passato, che è il compito della storia. Il passato reca in sé un indice segreto che lo rimanda alla redenzione. Non ci sfiora forse neppure un soffio dell'aria, che ha spirato intorno a coloro che ci hanno preceduti? Non vi è nelle voci, cui prestiamo ascolto, un'eco di quelle che sono ormai spente? Non hanno le donne, che noi corteggiamo, sorelle che esse non hanno conosciuto? Se è così, c'è allora un appuntamento segreto tra le generazioni che sono state e la nostra. Noi siamo attesi sulla terra. Poiché a noi, come a ogni generazione che ci ha preceduti, è stata concessa una debole forza messianica, su cui il passato ha un diritto» »

Walter Benjamin, *Tesi sul concetto di storia*, in Hannah Arendt, *Il pescatore di perle*.  
Walter Benjamin (1892-1940),  
Mondadori, Milano 1993.

Claudio Triassi,  
Carie  
architettoniche,  
2016



◀ L'impossibile è uno scherzo degli dei. Per questo sono scomparsi. Non sono stati capaci di nuotare in questo fiume, di nuotare nel nulla. Tutti venivano al mondo ossessionati da un'impossibilità. E quando ci rendiamo conto che l'impossibile è proprio tale, impossibile, è ormai tardi per rifugiarsi nel buonsenso. Tutti vogliamo ciò che non si può avere, siamo fanatici del proibito. Alcuni lo chiamano utopia, ma l'utopia è più seducente. Non ha le porte chiuse come l'impossibile. Non ci disprezza come il proibito. L'utopia ha la grazia del mito, la meraviglia della chimera. Se abbiamo coraggio, pazienza e un po' di entusiasmo, possiamo navigare sulla chiatte dell'utopia, ma non sulla corazzata dell'impossibile. Il proibito è una sfida che solitamente ci sconfigge. L'unica possibilità di vincerlo è contraddire i pontefici, che da sempre sono i padroni del proibito. Lo sono anche i dittatori, ma almeno i pontefici non torturano. A volte l'impossibile lo portiamo nella nostra anima, che non è capace di saltare oltre il proibito. E se in via eccezionale qualcuno ha il coraggio di spiccare il salto, scoprirà che il proibito è un abisso. E allora addio. ▶

Mario Benedetti, *Il diritto all'allegria*,  
Edizioni Nottetempo, Milano 2016, p. 150.

*Talking About Accumulations #1*  
2016  
malapartecafé

dimensioni 1630x2055  
risoluzione 300 dpi  
peso 1,24 mb  
creata con Adobe Photoshop CC 2015

*Porta Ticinese.*  
1815  
Luigi Cagnola

*860-880 Lake Shore Drive Apartments.*  
1949  
Ludwig Mies van der Rohe



**Direttore**

Valerio Paolo Mosco

**Vice-direttori**

Giovanni La Varra  
Valter Scelsi

**Redazione**

Alberto Alessi  
conrad-bercah  
Federico Bilò  
Giovanni Corbellini  
Davide Tommaso Ferrando  
Alberto Iacovoni  
Vincenzo Latina  
Sara Marini  
Alessandro Rocca  
Pietro Valle

**Segreteria di produzione**

Silvia Codato

**Coordinamento redazione**

Giacomo Ghinello  
Claudio Triassi

**In collaborazione con**

011+

**Progetto grafico**

malapartecafé + Francesco Trovato

**In copertina**

malapartecafé,  
*Talking About Accumulations #1*, 2016

**Editore**

LetteraVentidue Edizioni S.r.l.  
Corso Umberto I, 106  
96100 Siracusa

**Pubblicità e distribuzione**

LetteraVentidue Edizioni S.r.l.  
ufficio22@gmail.com

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. Nel caso in cui fosse stato commesso qualche errore o omissione riguardo ai copyrights delle illustrazioni saremo lieti di inserire un errata corrige nel prossimo numero o in caso di ristampa.

Gli articoli inviati vengono sottoposti alla valutazione anonima di referee (*double blind peer review process*), scelti sulla base di competenze specifiche dalla Redazione.

ISBN 978-88-6242-239-0

ISSN 2421-2687

[www.letteraventidue.com](http://www.letteraventidue.com)  
[www.viceversamagazine.com](http://www.viceversamagazine.com)



Yona Friedman  
Pietro Valle  
Martino Doimo  
Luca Lanini  
Manuela Raitano  
Marco Ferrari  
Michele Cannatà  
Arturo Demordi  
Erik Carver  
Janette Kim  
Esther Gianì  
Beniamino Servino  
Fabrizio Toppetti  
Lorenzo Degli Esposti  
Claudio Triassi  
Alessandra Capuano  
Susanna Piscicella  
Alvaro Puntoni  
malapartecafé  
2A+P/A  
Davide Sacconi

Franco Purini  
Renato Rizzi  
Marco Biraghi  
Giacomo Pala  
Fernanda De Maio  
Giovanni Galli  
Federica Morgia  
Carmelo Baglivo  
Giovanni La Varra  
Anna Barbara  
Attilio Terragni  
Orsina Simona Pierini  
Luigi Prestinenza P.  
Federico Bilò  
Gianluca Peluffo  
José M. Pozo Municio  
Giovanni Corbellini  
Alberto Ferlenga  
Benno Albrecht  
Pierre-Alain Croset  
Pierluigi Nicolin

Francisco Spadoni  
Carmen Andriani  
Mosè Ricci  
Laura Andreini  
Franz Prati  
Aldo Aymonino  
Alberto Alessi  
Lina Malfona  
Fabrizio Foti  
Agostino De Rosa  
Alberto Iacovoni  
Giacomo Pala  
Lina Malfona  
Franco La Cecla  
Cherubino Gambardella  
Chiara Buccolini  
Anna Sanga  
Luca Skansi  
Paola Gregory  
Audric Tassilo  
Alberto Cuomo

Andrea Gritti  
Vincenzo Latina  
Davide Servente  
Fabrizia Ippolito  
Davide T. Ferrando  
Labics  
Stalker  
Emanuel Giannotti  
TAMassociati  
Sara Marini  
Valerio Paolo Mosco  
Renato Capozzi  
Paolo Canevari  
Giancarlo Carnevale  
Emanuele Piccardo  
Fabrizio Gay  
Maurizio Unali  
Alessandra Vaccari  
Angela Mengoni

# AZREVECI

La maggior parte delle lacrime  
che abbiamo versato sono per  
i sogni che si sono avverati non  
per quelli che non si sono avverati

*Truman Capote*

ISBN 978-88-6242-239-0



9

788862 422390

ISSN 2421-2687

€ 27,00