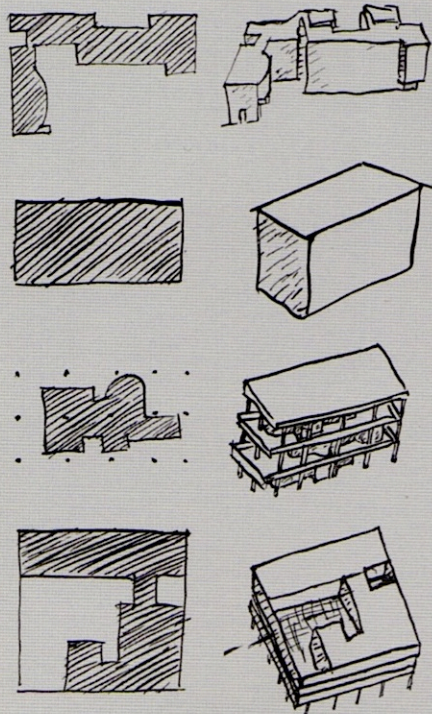


Cesare Ajroldi, Marcella Aprile (a cura di)

Innovazione in Architettura



Scritti di
Cesare Ajroldi
Marcella Aprile
Marcello Arici
Marilù Balsamo
Anna Cottone
Francesco De Simone
Giuseppe Di Benedetto
Mario Giorgianni
Santo Giunta
Renzo Lecardane
Renata Prescia
Flavia Schiavo
M. Isabella Vesco

Cesare Ajroldi, Marcella Aprile (a cura di)

Innovazione in Architettura

Scritti di

Cesare Ajroldi

Marcella Aprile

Marcello Arici

Marilù Balsamo

Anna Cottone

Francesco De Simone

Giuseppe Di Benedetto

Mario Giorgianni

Santo Giunta

Renzo Lecardane

Renata Prescia

Flavia Schiavo

M. Isabella Vesco



Edizioni Caracol

In copertina:
Le Corbusier, *Les 4 compositions*, 1929.

Volume realizzato con il contributo
del Dipartimento di Storia e Progetto
nell'Architettura della Università degli
Studi di Palermo.

© 2008 Caracol, Palermo
ISBN 978-88-89440-43-8
Edizioni Caracol s.n.c.
via Villareale 35, 90141 Palermo
e.mail: info@edizionicaracol.it
Vietata la riproduzione o duplicazione
con qualsiasi mezzo.

Indice

- Alessandro Anselmi*
Il disegno di una virgola, 7
- Cesare Ajroldi*
Classicità e innovazione, 10
- Marcella Aprile*
Intorno alle procedure e ai criteri del progetto contemporaneo, 16
- Marcello Arici*
L'innovazione dei materiali strutturali nella nuova architettura, 22
- Marilù Balsamo*
Innovazione del design per una cultura fruibile, 28
- Anna Cottone*
Innovazione e/o modernizzazione nell'abitare. Il ruolo del design, 34
- Francesco De Simone*
Necessità ... innovazione, 40
- Giuseppe di Benedetto*
Memoria e innovazione nella pratica dell'Architettura, 44
- Mario Giorgianni*
Innovazione e rinnovamento: il taglio di via Roma a Palermo, 50
- Santo Giunta*
Materiali del progetto: il design dei sistemi produttivi locali, 56
- Renzo Lecardane*
Architettura e progetto nelle città evento, 62
- Renata Prescia*
Restauro e (è) innovazione, 68
- Flavia Schiavo*
Descrizioni di descrizioni, 74
- M. Isabella Vesco*
Dal fondale alla macchina scenica: l'architettura dell'immaginario, 80
- Indice dei nomi, 86

Memoria e innovazione nella pratica dell'Architettura

Giuseppe Di Benedetto

L'innovazione è certamente una necessità. Dai processi innovativi non si sfugge; il problema è semmai avere la capacità di governarli, di esserne protagonisti, oppure subire gli esiti di terza o di quarta mano di un'innovazione prodotta altrove.

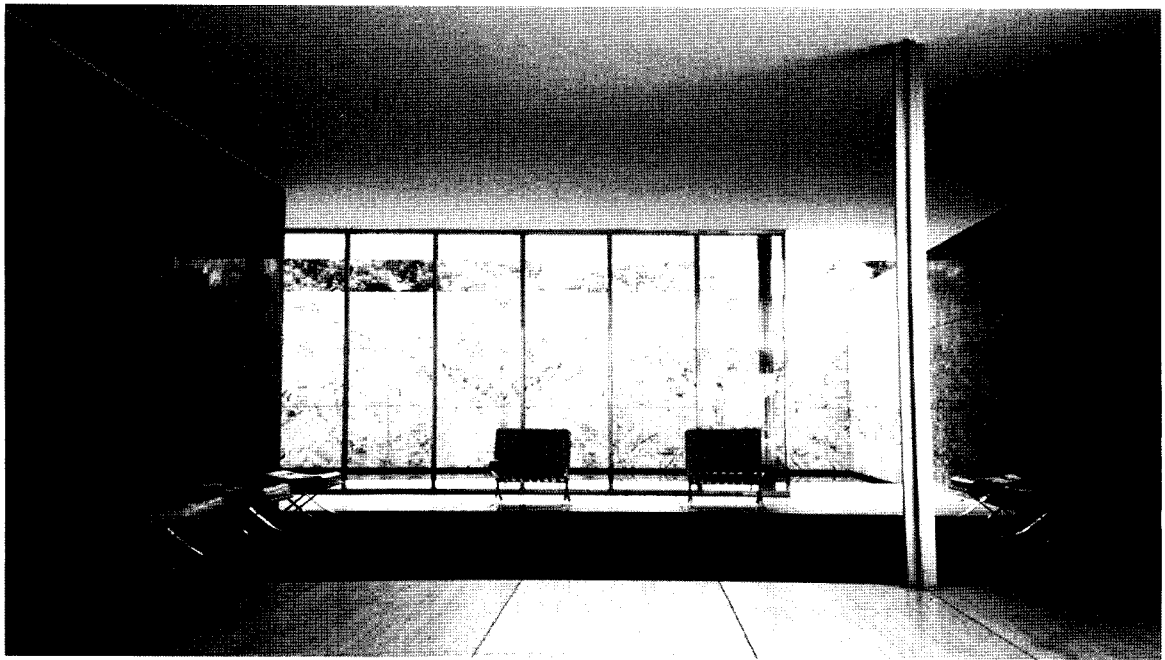
I processi di forte trasformazione che hanno investito l'architettura, nel corso dell'ultimo decennio, hanno mutato in profondità soprattutto i termini del rapporto tra innovazione, memoria e tradizione.

La celerità dei processi di modificazione con cui si manifesta l'innovazione sembra aver privato il progetto architettonico della propria capacità rammemorante. I tempi della trasformazione non paiono lasciare spazio alla consueta sedimentazione delle conoscenze, la cui presenza viene sempre più rimpiazzata dall'immagine effimera che ne proietta all'esterno il sistema mediatico. Ripensare, oggi, la dialettica tra memoria e innovazione nel progetto contemporaneo significa, pertanto, interrogarsi sulla capacità della disciplina di resistere a un consumo che sembra ridurla sempre più a una tendenza di moda.

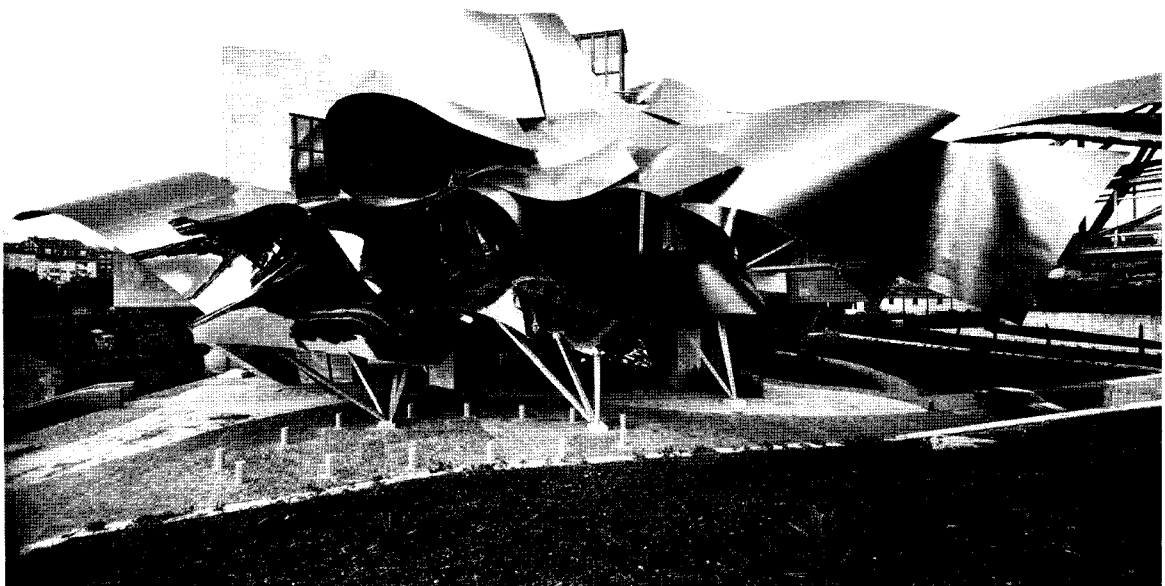
La cultura italiana, a fasi alterne, è stata spesso protagonista di prima grandezza, anche nel recente passato, dei fenomeni che hanno innovato l'architettura. Oggi, sembra che non sia più così. Ci definiscono un paese in declino, senza più maestri (se non qualche ottuagenario considerato, ormai, fuori dalla ribalta) e gli esiti dell'architettura italiana sono di fatto scomparsi perfino dalle riviste nazionali che, invece, sono molto attente nell'aggiornarci sulle ultime novità prodotte fuori dai confini italici. In Europa, molte città sono considerate veri e propri laboratori attivi e permanenti dell'architettura, campo concreto di sperimentazioni progettuali, terreno di confronto culturale proprio sul tema dell'innovazione. In Italia, occorre riconoscerlo, avviene assai di rado che si parli dell'attualità dei processi trasformativi di una città. Tutto questo potrebbe provocare un disagio ideologico esistenziale che sembrerebbe manifestarsi attraverso la tendenza a un'insana aspirazione verso un'anacronistica immobilità storica.

Tuttavia, essere fuori (o ai margini, se si preferisce) da certe tendenze innovative non produce necessariamente l'arroccamento su posizioni passatiste in difesa di nobili tradizioni, ma può aiutare a comprendere con maggiore lucidità critica il reale portato del fenomeno architettonico, oggi.

Mi sembra che certa architettura contemporanea, quella che appare agli occhi di molti come la più innovativa, la più distante dalla tradizione, dal quel concetto imperituro di "classico" a cui faceva



Mies Van der Rohe, Padiglione tedesco a Barcellona, 1929.



Frank O. Gehry, Hotel Marqués de Riscal, Elciego 2003-2006.

riferimento Cesare Ajroldi nel suo intervento, sia in alcuni casi (forse in molti casi), invece, volontariamente sproporzionata e debordante, alla continua ricerca della trasgressività.

Vi è una pletorica relazione tra ogni cosa. Eccedenza nei significati, eccedenza in ogni rapporto tra causa ed effetto, eccedenza nella sottolineatura di ogni carattere distintivo, persino quello dell'efficienza o del tecnologicamente avanzato, che sovente finisce per diventare - come sostiene Vittorio Gregotti - «caricaturale, cioè "ritratto carico", caricatura della stessa modernità»¹.

Vi è, infatti, nell'architettura dei nostri anni qualcosa che appare sempre caricato nei tratti, qualunque sia la sua tendenza:

«architetture in cui il tema della semplificazione si traduce nel "troppo" semplice, o l'articolazione diviene troppo complicata, la citazione troppo evidente, la flessibilità troppo esibita»².

In questa accentuazione dei caratteri e nella fissità ripetitiva di certa produzione architettonica è riscontrabile, invece, una straordinaria consonanza con gli obiettivi della moderna pubblicità: ottenere la riconoscibilità per mezzo della deformazione; ovvero lavorare sulla forma per trasformarla in una formula pubblicitaria.

Come abbiamo imparato dalla pubblicità il "nuovo", anche in architettura, è per definizione tutto buono, anzi è nostro dovere praticarlo. Anche se il buon senso ci dice che non è necessario fare qualcosa di diverso soltanto perché esiste la possibilità di farlo.

Le opere che popolano le riviste di settore, che ci vengono offerte come le più interessanti (e molte volte lo sono davvero), sono presentate come portatrici del diverso, del mai visto e tecnologicamente avanzate, nella convinzione che si possa creare una diretta corrispondenza tra progresso scientifico e pratica artistica.

Il modello della pubblicità ha davvero preso il sopravvento.

Ciò che non è esagerato, altisonante, sopra le righe sembra non essere udibile. Si potrebbe parlare della formazione di un'estetica dell'esagerazione con dei suoi specifici caratteri riconoscibili in una sorta di diversità, apparente e incessante, fondata sull'uso sistematico dell'amplificazione e della deformazione.

E per di più dobbiamo sottolineare la tendenza, ormai consolidata da decenni di esperienze, della formazione dell'architettura senza la matita; cioè senza l'ausilio della "mano" intesa come sineddoche dell'intero sistema strumentale di cui disponiamo, soprattutto quando operiamo in attività processuali immaginative e creative con uno specifico attributo (artistico), essendo queste tradizionalmente legate a una dimensione manuale dell'agire progettuale.

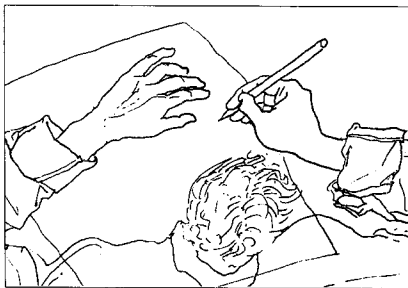
L'uso diffuso di diversi strumenti elettronici e informatici di supporto all'esercizio del mestiere dell'architetto - a cui nessuno può o intende sottrarsi - non deve comunque farci dimenticare come i relativi processi produttivi dovrebbero rimanere strutturalmente artigianali, almeno come atteggiamento ideologico e come punto di vista.

In ogni caso, il riferimento alla "manualità" introduce la riflessione sul rapporto tra i meccanismi propri del processo creativo e la estrinsecazione dello stesso in una espressione produttiva e compiuta.

L'attività creativa per quanto possa essere razionalizzata, ossia resa "logica" (benché credo rimanga, almeno inizialmente, un processo poetico, ossia "analogico"), non nasce dal semplice mettere assieme dei dati ed elementi codificati e, pertanto, non può essere affidata

1. V. GREGOTTI, *Claritas, integritas, proportio*, in «Casabella» 626, 1995, pp. 2-3.

2. *Ivi*.



Alvaro Siza, autoritratto; particolare, agosto 1982.

interamente alle regole di un sistema computerizzato. Almeno non subito.

Facendo riferimento all'esperienza del fare disciplinare si potrebbe sostenere che si ricorre al computer solo quando tutte le decisioni di natura progettuale sono state prese, verificate e assunte attraverso l'azione manuale del disegno. I più intransigenti ritengono che anche in questa fase si corre il rischio di perdere qualcosa del processo di costruzione del progetto, poiché questo non si può mai considerare realmente concluso, e quindi è necessario essere sempre pronti a intervenire per perseguire altre ipotesi che all'improvviso si presentano.

Ciò che nei sistemi CAD può diventare deviante è la velocità di produzione delle immagini disegnate. Basti pensare all'importanza che in passato ha avuto l'esperienza del sorgere graduale delle impressioni visive dei disegni prodotti manualmente, dalle visioni bidimensionali di piante, prospetti e sezioni, alle visioni prospettiche e tridimensionali in genere, ivi compreso la realizzazione di modelli di studio.

Una gradualità che diveniva giusta garanzia di verifiche e riscontri critici, continui, del progetto sino all'ultima linea.

Se è vero che nessuno può essere così schiocco e ingenuo da pensare che oggi si possa fare a meno dell'ausilio dei più avanzati strumenti tecnologici, è altrettanto evidente che se l'architettura dovesse formarsi senza la matita, i cui movimenti come ci ricorda Peter Neitzke, «richiamano immagini d'oggetti architettonici passati, perduti, sostituiti»; se l'architettura dovesse prendere forma senza accadimenti che rovescino le intenzioni originarie; senza il clima anarchico delle botteghe di architettura, che sono tutti stimoli insostituibili per l'immaginazione creativa, rischiamo di cambiare l'architettura stessa e, forse, non in meglio.

Il ricorso a questi ragionamenti potrebbe generare l'arroccamento su posizioni, certamente cariche di fascino, retaggio di un antropocentrismo culturale secolare, che tuttavia non aiuta alla comprensione del reale portato innovativo che l'uso di nuove inusuali procedure determina nei processi creativi.

L'architettura all'epoca del computer³ (parafrasando il titolo di un saggio di Alberto Sdegno) usa penne ottiche, scanner volumetrici per realizzare modelli digitali omologhi a quelli prodotti manualmente. L'uso degli strumenti informatici transita dalla sfera della progettazione a quella del calcolo strutturale, a quella della produzione con una progressiva esclusione dell'intervento dell'uomo. Macchine robotizzate a controllo digitale, collegate a computer di progetto, gestiscono, con precisione millimetrica, la produzione delle singole parti di elementi strutturali e di rivestimento, in acciaio, alluminio e vetro, dal taglio alla piegatura, predisponendoli per la successiva posa in opera.

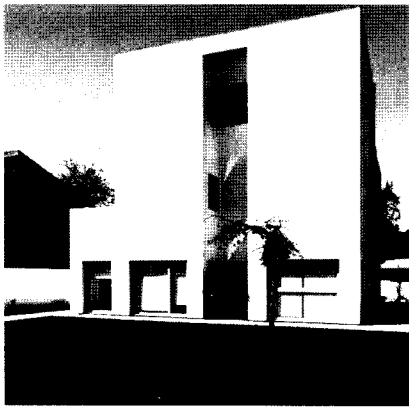
Reticoli inestricabili di luminose, esili linee colorate su sfondo nero, si formano rapidamente al sommerso suono di un clic del mouse. Strumenti come la riga, le squadrette, le matite o i tecnigrafi, che fino a qualche decennio fa costituivano gli utensili quotidiani del nostro mestiere "artigiano", sono ridotti a mero armamentario obsoleto che ogni architetto ha definitivamente riposto in soffitta. Anzi, si ha quasi l'impressione che il ricondurre il processo creativo al tradizionale gesto della matita che scorre sul foglio di carta rappresenti un inerte ostacolo, una remora oppressiva nei confronti di un modo tutto nuovo di progettare. «Lo schizzo rappresenta

3. Cfr.: A. SDEGNO, *L'architettura nell'epoca del computer*, in «Casabella» 691, 2001, p. 62.

4. *Ivi.*

5. *Ivi.*

un'idea preesistente nella mente dell'autore [...]. Io non credo più nello schizzo»⁴; così afferma con stentorea certezza Eisenman e così ritengono (ma senza l'autorità culturale e la credibilità del maestro americano) buona parte delle nuove generazioni che nel lavoro digitale ripongono, spesso, tutte le loro granitiche, fragili certezze, spazzando via la pratica "antica" del disegno a mano libera di iniziale approccio alla progettazione. «Gli schizzi ora possono essere sostituiti da forme eterogenee di rappresentazione»⁵. *Layers, wireframe, rendering, lighting, morphing, warping, doubling* sono solo alcuni termini del nuovo glossario informatico per le nuove elaborazioni grafiche che gli architetti senza matita vanno centonando in opime elucubrazioni linguistiche. Gente che ha poco da dire e, per questo, non sa tacere.



Alvaro Siza, casa Avelino Duarte, Ovar, 1981-1985.

6. S. POLANO, *Architettura decostruita: oltre l'ossimoro*, in «Casabella» 670, 1999, p. 4.

7. *Ivi.*

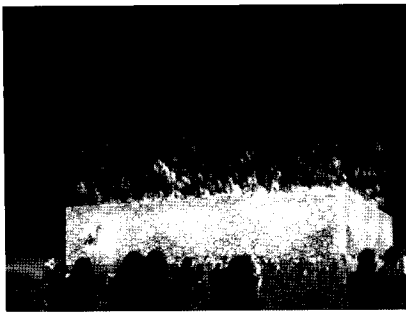
Le categorie analitiche, che sino a oggi abbiamo utilizzato nella conoscenza del fenomeno architettonico nei suoi esiti millenari, sembrano inefficaci nella lettura interpretativa dei nuovi esiti progettuali. Così come villa Capra, l'Altes Museum, villa Savoye o casa Avelino Duarte sono esempi di organismi architettonici governati da principi chiari e descrivibili, anche la Walt Disney Concert Hall di Gehry o le Flux structures di Zaha Hadid e di Toyo Ito possono essere definiti organismi architettonici governati da altrettanti principi aggregativi, benché essi risultino assai difficili da riconoscere e da definire.

L'ampiezza estensiva dell'architetto demiurgo, fissato dal mito dedalico, ha sempre contemperato il desiderio costruttivo con le ragioni logiche della forma e del rapporto insediativo con il luogo. Ed è per questo che le nostre (almeno le mie) secolari certezze riposte nella dimensione kantiana dello spazio euclideo, nell'idea albertiana dell'architettura come sistema di forme compiute, sembrano vacillare sotto i colpi di un nuovo immaginario, riconoscibile nel Flux space delle forme embrionali di Zaha Hadid o nelle infinite torsioni, slittamenti accartocciamenti a cui molti sottopongono le masse volumetriche aggrumate delle loro opere. Allora, di fronte a questi nuovi scenari mi chiedo: ha forse ragione Sergio Polano che consigliava dalle pagine di «Casabella»⁶ di trovare a queste forme edificate un termine di definizione diverso di "architettura"? Secondo una nota massima di Toyo Ito, la nuova architettura ha il compito di liberarci «dalle noiose forme correnti, come quelle ereditate dal Movimento Moderno, e generare spazi dotati di qualità primitive simili a quelle delle case costruite sugli alberi e delle caverne». E non vi è dubbio che l'immaginario di molti architetti "innovativi" sia popolato da strane forme biologiche piuttosto disparate; i riferimenti variano dalle configurazioni osteologiche a quelle cellulari, dagli invertebrati ai circuiti elettronici.

Certamente il costituire di certe architetture, nonostante i paludamenti iper-tecnologici di facciata, «il peana di un primitivismo di ritorno, nomadico, apolide e giacobinamente livellatore, a noi culturalmente estraneo per storia vissuta»⁷, ci induce a proporre un qualche barlume di riflessione critica. Se nessuno oggi può ipotizzare di trincerarsi in posizioni di retroguardia a difesa della sorgiva di una tradizione che appare disseccata, penso che sia altrettanto sensato essere accorti al gorgonico richiamo ammalatore di un'innovazione prodotta da eventi tutti artificiosi che rischiano di trasformarsi in meccanismi

8. L. MIES VAN DER ROHE, *Introduzione* al libro di W. Blaser, *Mies van der Rohe. Die Kunst der Struktur*, Zürich-Stuttgart 1965, trad. it., *Mies van der Rohe*, Verlag für Architecture, Bologna 1977.

9. V. GREGOTTI, *Claritas...*, cit.



PTW Architects, *Watercube, Beijing, China, 2003-2007.*

10. *Ivi.*

Zaha Hadid, *museo mediterraneo dell'arte nuragica e dell'arte contemporanea di Sant'Elia a Cagliari, 2006*; Zaha Hadid, *Museum & Performing Arts Centre, Abu Dhabi, Emirati Arabi, 2007.*

senza ripensamenti, esitazioni, e tanto meno giudizi. Sarebbe troppo facile ricordare a certi demiurghi dell'innovazione la celebre affermazione miesiana «l'architettura non ha niente a che vedere con l'invenzione di forme inedite, né con l'invenzione del gusto personale; l'architettura è [per me] un'arte oggettiva che nasce dallo spirito del tempo»⁸. Affermazione che, come è noto, è stata scritta non da un retrogrado, conservatore, passatista depositario della più retriva tradizione, ma da colui che maggiormente ha innovato l'architettura nel Novecento.

Claritas, integritas, proportio era il titolo eloquente di uno degli ultimi editoriali di Vittorio Gregotti (a cui, in questo testo, ho spesso fatto riferimento) scritto per «Casabella»⁹, prima di lasciare la direzione della principale rivista di architettura italiana, forse perché non sufficientemente “innovativo”.

Al tono elegiaco della prima parte dello scritto, dedicato a una impietosa analisi del modo sproporzionato ed esagerato con il quale l'innovazione architettonica contemporanea tende a manifestarsi, Gregotti faceva seguire un propositivo richiamo ai fondamenti teorici dell'estetica di San Tommaso. Se per un momento, infatti, ci rifacessimo alla lezione del santo di Aquino, troveremmo nei criteri da lui individuati per la definizione di bello degli spunti tematici oppositivi alla logica imperante della sproporzione. Ecco i fondamenti di un'estetica medioevale che, sebbene non possano essere meccanicamente trasposti, poiché secoli di esperienze ci separano da quel mondo, offrono spunti di riflessione sulle modalità d'azione della pratica artistica contemporanea. Rileggendo le parole di San Tommaso non possiamo fare a meno di chiederci se il concetto di proporzione, inteso non solo come giusta relazione tra misure, ma come bellezza intelligibile, come armonia nel rapporto che si istituisce tra architettura e luogo, tra la parte e il tutto, non possa avere oggi legittimità di esistenza nell'agire creativo del progetto con l'introduzione di una buona quota di *integritas* e di *claritas*. Tutto questo potrebbe contribuire, non tanto a ritrovare e riscoprire il gusto dell'equilibrio, della ponderazione, della misura sublime, «quanto a immaginare una costruzione delle cose in cui la relazione tra ragioni, condizioni e fondamenti possa ritrovare luoghi più adeguati e propri; nel fare stesso, cioè, piuttosto che nell'esprimere o, meglio, dove l'esprimere nasca dalle necessità pratiche e ideali dell'esistenza piuttosto che dalla priorità della sua preoccupazione comunicativa»¹⁰.

