Riccardo Rapparini
XXXVI Ciclo
Dipartimento di
Ingegneria e Architettura
Università di Parma



PER UNA SCUOLA FUORI DALLA SCUOLA

Fenomeni, strumenti e prospettive
della trasmissibilità extra-accademica

UNIVERSITÀ DI PARMA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

DOTTORATO DI RICERCA IN
“Ingegneria civile e Architettura”

CICLO XXXVI

Per una Scuola fuori dalla scuola.
Fenomeni, strumenti e prospettive
della trasmissibilità extra-accademica

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. Andrea Spagnoli

Tutore:

Chiar.mo Prof. Enrico Prandi

Dottorando: Riccardo Rapparini

Anni Accademici 2020/2021 – 2022/2023

Premessa 7

Parte 1 **Trasmettere la cultura del progetto. Definizione, attualità, identità culturale** 11

1.1 Trasmettere o comunicare? Alcune note preliminari 13

1.2 La trasmissibilità in architettura, tra Scuola e Esterno 17

La Scuola come “laboratorio culturale”

Quali Scuole di architettura oggi? 22

Un diluvio di informazioni 27

L’Esterno come campo d’interrogazione 28

Parte 2 **Il ruolo dell’Esterno nella trasmissione della cultura del progetto** 31

2.1 Coordinate per alcuni itinerari storico-critici 33

2.2 *Homo faber* e *Homo Sapiens*. L’ architetto intellettuale del dopoguerra 39

Ernesto Nathan Rogers. Le parole sono materiali da costruzione 43

«Bruno Zevi. Architetto con le antenne» 53

2.3 I Nuovi Maestri e l’eredità di Casabella-Continuità 61

Da Controspazio a Zodiac passando per Phalaris

2.4 Seminari, Scuole estive e Festival di architettura 75

Le Scuole estive del CIAM

Seminari di architettura. Alcuni prototipi 77

Da seminari a Festival. Un progetto culturale in evoluzione 81

2.5 Dalla Triennale alla Biennale, dai Maestri alle Archistar 85

Due Triennali di ricerca 86

Dalla “cultura del progetto” alla “cultura delle idee” 88

2.6 Nascita e sviluppo della Mostra internazionale di architettura di Venezia 93

Le Biennali del progetto

Gli anni Novanta, derive internazionaliste e culto dell’Io 94

Tafuri e De Fusco, due anticipazioni 100

2.7 Gli Architetti mediatici, verso una architettura della comunicazione 103

Il paradigma Koolhaas 104

I nuovi epigoni 111

2.8 Da “comunicare l’architettura” ad “architettura della comunicazione” 115

Parte 3 **Come agisce l’Esterno oggi. Una indagine sui processi di apprendimento esterni alla scuola** 123

3.1 Note sulle forme contemporanee di fruizione culturale 125

Alcuni studi preliminari 126

Disintermediazione vs intermedialità 128

3.2 Introduzione al sondaggio. Contenuti, campione e risultati attesi 131

3.3 Fenomenologia dei processi di trasmissione della cultura architettonica 135

Strumenti

Luoghi 139

Consapevolezze 140

Prospettive 145

Conclusioni 146

Parte 4 **Strumenti sperimentali per la cultura del progetto. Alcune prospettive e traiettorie** 149

4.1 Caratteri per progettualità future 151

4.2 Prime ipotesi per un nuovo prodotto culturale 157

LIA. Lezioni italiane di architettura. Una piattaforma multimediale per la cultura del progetto 161

4.3 L’architettura della piattaforma. Metodo, contenuti e struttura 163

4.4 Lezioni. Il documentario come strumento didattico 169

4.5 Mostre online. Una nuova dimensione espositiva 187

4.6 Itinerari. La dimensione fisica dell’architettura 195

4.7 Disputatio. Il ritorno della critica 203

4.8 Open school. L’architettura per tutti 207

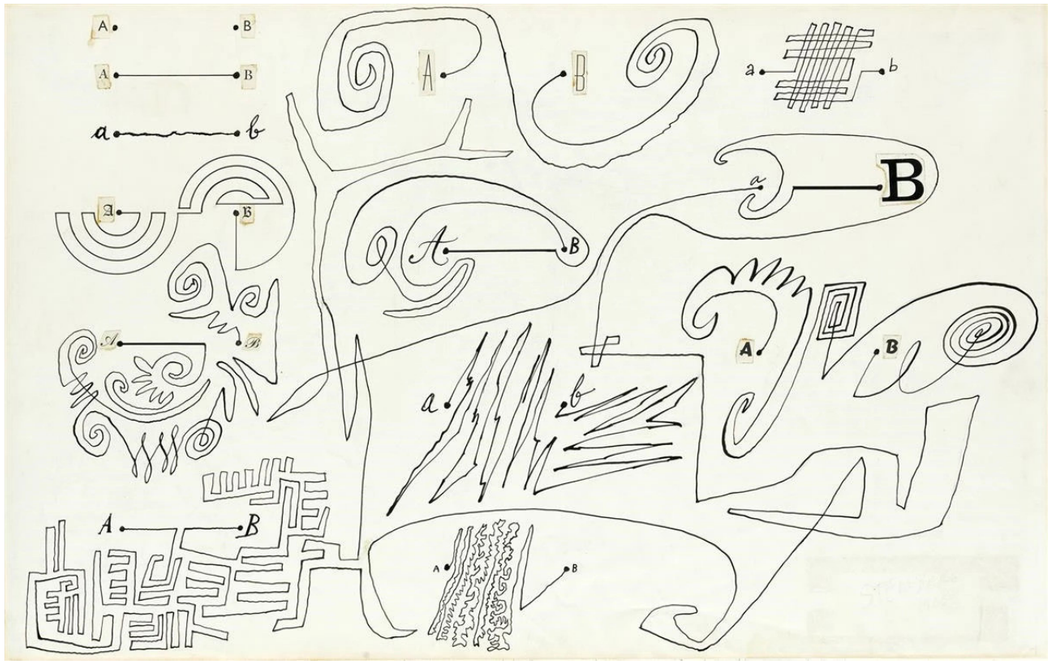
Parte 5 **Per una Scuola fuori dalla scuola** 209

5.1 Verso una definizione di Scuola fuori dalla scuola 211

5.2 Prove di Scuola fuori dalla scuola 212

5.3 Una rete per trasmettere la cultura del progetto 225

Bibliografia 229



Premessa

La tesi indaga il tema della trasmissibilità, intesa come atto di costruzione e diffusione critica di sapere, nell'ambito della cultura del progetto, un argomento da sempre centrale per la sua naturale importanza nel progresso della disciplina architettonica.

Nell'epoca contemporanea le ragioni di questa centralità necessitano poi di essere prese in esame con particolare urgenza se si considera che il tradizionale ruolo della Scuola nella trasmissione di sapere è entrato in competizione con un sistema di iniziative esterne – consolidatosi con l'avvento del Web – la cui velocità e pervasività nella vita quotidiana sta producendo effetti più efficacemente "formativi" di quelli garantiti dai tradizionali luoghi deputati a farlo.

Il presupposto epistemologico alla base della definizione di trasmissibilità assunta nella ricerca è da rintracciarsi nella complementarità tra due dimensioni che, almeno idealmente, concorrono a costruire e diffondere sapere tramite meccaniche differenti, la Scuola e l'Esterno. La prima attraverso il rapporto maestro-allievo, la seconda in forma autodidattica, tramite un processo individuale, privo di mediazione. Il ricorso a questo rapporto dialettico, che sostanzierà tutto l'elaborato, è stato individuato a partire da una frase pronunciata da Guido Canella di seguito riportata:

> Insegna di più quanto si trasmette teoricamente dentro la Scuola o quanto si può recepire autodidatticamente fuori, attraverso la visione diretta delle opere e dei progetti sulle riviste? (Canella 1999a)

È evidente che la dialettica Scuola-Esterno a cui si riferisce l'architetto milanese è profondamente differente da quella a cui assistiamo nella contemporaneità. Se infatti per Canella il prerequisito alla base di questo rapporto era rappresentato dal concetto fenomenologico di "Conoscenza", capace di conferire una valenza profondamente pedagogica tanto all'opera architettonica quando alla rivista (intesa come generico strumento di divulgazione), l'Esterno oggi risulta un terreno sconfinato, quasi del tutto inesplorato, dunque capace di mostrare le regressioni e le potenzialità di un sistema di esperienze così diversificate. *Social media*, piattaforme online, magazine, riviste, podcast fino ad arrivare a manifestazioni come festival, seminari, workshop possiedono una capacità di coinvolgimento e attrazione molto più elevata rispetto alla tradizionale trasmissione accademica, grazie alla quotidianità con cui agiscono e alla disinvoltura con cui sfruttano linguaggi più efficaci e familiari.

Alla dinamicità dell'Esterno, non priva certo di criticità come verrà successivamente dimostrato, si affianca l'istituzione Scuola, un corpo inerte e pericolosamente isolato dentro le solide mura di un neo-accademismo iper-burocratizzato e di una cultura del progetto limitata a «espressione di consumo o di esasperato tecnicismo» (Franzini 2014) ben lontano da essere un luogo di produzione culturale, un «attivo servizio del complesso sociale» (Rogers 1962).

La tesi parte dalle precedenti considerazioni, assumendo il compito di interrogare questo Esterno per comprenderne a fondo l'efficacia, l'evoluzione, gli strumenti e i meccanismi su cui si fonda, ponendosi come obiettivo quello di rintracciare delle prospettive attraverso cui rianimare la Scuola a partire proprio dai contributi positivi proveniente al di fuori dei suoi confini. Presupposto, questo, che venne perseguito da numerose esperienze che verranno descritte nel corso dell'elaborato, quali, per esempio, la rifondazione dello IUAV da parte di Samonà, la *Open University* britannica, gli *Urban study Centres* promossi Colin Ward o, seppur in forma utopica, il progetto *Potteries Thinkbelt* elaborato da Cedric Price.

Considerata la natura della ricerca è utile descrivere l'approccio trans-disciplinare che ha guidato l'indagine relativa al ruolo dell'Esterno nei confronti della trasmissione. Emergono due linee di ricerca prevalenti: la prima indaga il ruolo degli strumenti di comunicazione in relazione alla loro capacità di formare, un tema che è stato fatto risalire agli studi sociologici e filosofici della Scuola di Francoforte di Adorno, Horkheimer e Marcuse per poi approdare nel campo cronologicamente più prossimo dei *cultural studies* di cui Umberto Eco, Marshall McLuhan e Mario Perniola si sono rivelati "interlocutori fondamentali" seguiti da Blumler, Boni, Lughi, Matera e Mattelart. Questo particolare indirizzo, che rientra tra gli studi sociali, si occupa specificatamente di affrontare le relazioni e corrispondenze che intercorrono tra cultura, media e comunicazione, facendo emergere alcune tematiche fondamentali anche nella loro traduzione in ambito architettonico.

La seconda linea di ricerca è relativa alla pedagogia, in particolare all'analisi di come determinate strutture extra-scolastiche agiscono nella formazione architettonica e non. In questo senso sono risultati illuminanti alcuni autori. Ivan Illich ha suggerito il tema della *descolarizzazione* attraverso cui promuovere un'educazione autentica rispetto ai rituali dell'educazione di massa. Antonio Gramsci ha contribuito a definire l'impegno dell'intellettuale nei confronti della formazione di una società attraverso una visione pedagogica che risulta ancora di emozionante attualità. Infine, Pier Paolo Pasolini e la profonda critica da lui rivolta alla spettacolarizzazione e al consumismo prodotto da certi strumenti di comunicazione di massa, hanno cercato di tenere la ricerca in equilibrio tra l'accettazione totale di modelli contemporanei e il loro aprioristico rifiuto.

L'elaborato si compone di cinque sezioni: la prima è di carattere *introduttivo*, la seconda di carattere *storico-critico,* la terza di carattere *fenomenologico,* la quarta e la quinta di carattere *progettuale*.

La prima sezione definisce il concetto di trasmissibilità a partire dal rapporto Scuola-Esterno che viene indagato, prima, all'interno della tradizione di studi tipicamente novecentesca in cui si inserisce la riflessione di Canella, poi, contestualizzato all'interno di una contemporaneità da cui emerge un determinante problema di identità culturale.

La seconda tenta di storicizzare l'apporto dell'extra-accademico nell'ambito della cultura architettonica, analizzando alcune tappe di un percorso che dal dopoguerra giunge nella contemporaneità. Il capitolo esamina gli aspetti distintivi di alcuni strumenti di comunicazione – intesi sia come strumenti fisici che come luoghi della trasmissione – per comprendere le ragioni del loro affermarsi, gli aspetti su cui si fondano, i fenomeni da cui sono determinati e quali essi stessi contribuiscono a determinare.

La terza sezione delinea una fenomenologia dei meccanismi di trasmissione extra-accademica. Attraverso la realizzazione e il commento critico di un sondaggio sottoposto a studenti di architettura, è emerso attraverso quali strumenti si manifestano i processi di formazione che agiscono fuori dalla Scuola, le ragioni della loro efficacia, le criticità e potenzialità. Questa analisi tenta di dare evidenza scientifica a un generale scetticismo accademico nei confronti di certi strumenti di comunicazione e al loro ruolo formativo.

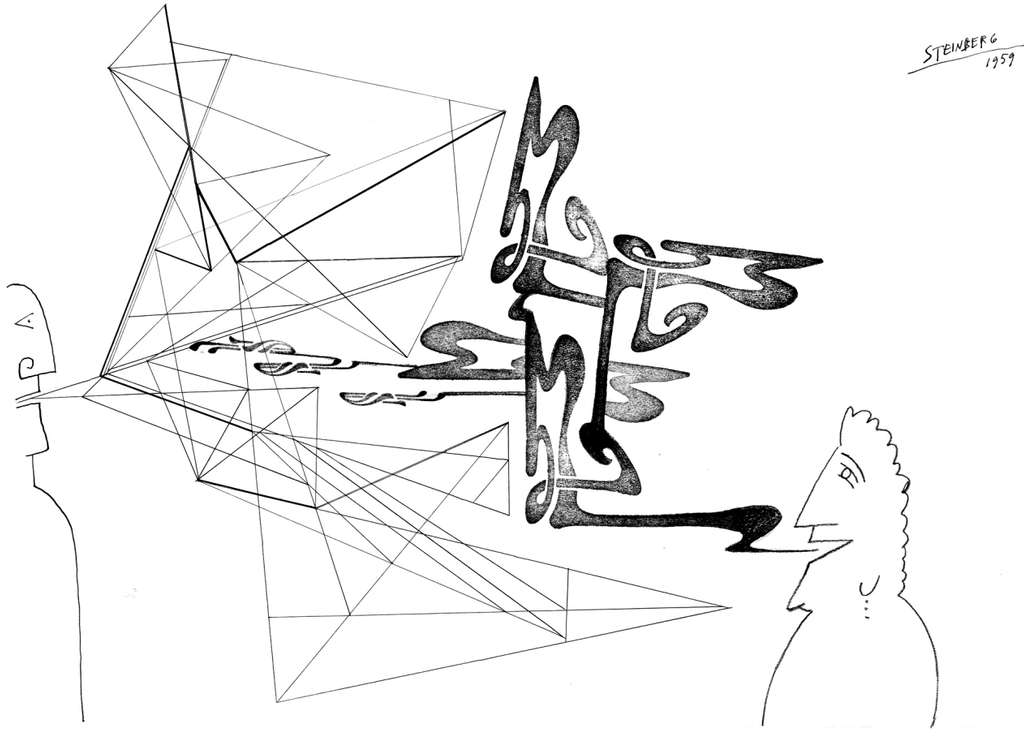
Il quarto capitolo delinea degli scenari operativi per una corretta e autentica trasmissibilità del sapere extra-accademica attraverso lo sviluppo, oltre a una serie di azioni formulate in un catalogo critico, di uno strumento capace di riassumere l'intero percorso dell'elaborato. In questo senso lo sviluppo di una piattaforma multimediale, denominata *LIA. Lezioni italiane di architettura*, tenta di portare gli esiti teorici della ricerca direttamente in quei luoghi a lungo oggetto di indagine, per evitare di esaurire il ragionamento in un esercizio esclusivamente critico.

Infine, il quinto capitolo riassume il percorso della ricerca nella formulazione del concetto di *Scuola fuori dalla scuola.* Questo tema suggerisce la possibilità di una riforma della Scuola a partire dall'integrazione delle potenzialità provenienti dall'Esterno. In questo senso, la *Scuola fuori dalla scuola* si configura come una rete di luoghi e strumenti di resistenza in grado di trasmettere un sapere critico e didattico attraverso linguaggi contemporanei, contribuendo così a una formazione efficace in un contesto di comunicazione altrimenti complesso e delocalizzato.

PARTE 1 /

Trasmettere la cultura del progetto.

Definizione, attualità, identità culturale



1.
S. Steinberg, *Speech*, 1959. Inchiostro, matita, pastello conté e timbri di gomma su carta, 15 x 20 pollici.
© The Saul Steinberg Foundation.

Trasmettere o comunicare? Alcune note preliminari

Assumendo che i limiti del linguaggio significano i limiti del mondo[1], può essere utile tornare all'etimo di alcuni termini che hanno assunto nel lessico della contemporaneità un ruolo centrale, cogliendo alcuni caratteri determinanti alla formulazione dei presupposti della ricerca. A questa premessa etimologica si affianca l'esigenza di liberare il campo da possibili equivoci terminologici che potrebbero manifestarsi nel corso della lettura di questo elaborato.

Trasmissibilità

Se si riflette sui termini "trasmissibilità" / "trasmettere" subito si è ricondotti a due insiemi semantici principali. Il primo è legato alla terminologia medica e si riferisce alla trasmissione di una malattia, di un virus o di un contagio, il secondo si riferisce invece alla tecnologia delle telecomunicazioni, trasmettere un segnale, una frequenza, ecc... Entrambi i casi derivano dalla parola latina, transmittĕre[2], che significa appunto trasportare, trasferire, lasciar passare.

Il termine trasmissibilità a cui si fa riferimento in questa ricerca ha invece origine molto diversa seppur ugualmente rintracciabile in un verbo latino, ovvero *tradĕre*[3]. In questo caso il verbo allude più esplicitamente alla trasmissione o all'affidamento di una conoscenza ed è traducibile con termini quali "trasmettere", "tramandare" ma anche "comunicare", "riferire" e soprattutto "insegnare". «Operum atque artificiorum initia tradere», scrive Cesare nel libro VI del De bello Gallico, «insegnare i principi delle arti e dei mestieri» oppure «optimarum artium vias tradere civibus» (Cicerone), «trasmettere ai concittadini le vie del più nobile sapere». Trasmissibilità come attività di formazione e, per esteso, comunicazione critica del sapere.

Subentra ora una seconda coppia di termini a cui è necessario dedicare un seppur breve approfondimento, "comunicare" / "comunicazione".

Comunicazione

La parola "comunicazione" deriva in prima istanza dal greco antico Κοινόν[4] che indica qualcosa di comune, di pubblico, radice che successivamente si trasferisce nel latino cum che compone communitas, communico, communicatio[5]. Il termine communitas apre alla sfera semantica della condivisione di beni ma soprattutto, ai fini della ricerca, a quella delle conoscenze. Passando con uno slancio forzato ma necessario dal latino al linguaggio contemporaneo possiamo constatare come il termine comunicazione abbia perso l'accezione di condivisione e sia universalmente riconosciuto come «l'azione, il fatto di comunicare,

cioè di trasmettere ad altro o ad altri»[6]. Per esteso il trasferimento di conoscenza, di sapere e informazioni tra due o più individui che diventano inevitabilmente masse quando il concetto di comunicazione approda al XX secolo.

I dizionari e le enciclopedie ci dicono tanto sull'evoluzione del linguaggio ma non tutto se consideriamo che la maggior parte di questi tralasciano il significato principale, ben più prosaico, che la comunicazione assume nella contemporaneità. *Comunicazione efficace, comunicazione d'azienda* e *impresa, saper comunicare* sono termini che riempiono tanto il web quanto le aule dei numerosi corsi di laurea e master quali, solo per citarne alcuni, "Comunicazione d'impresa e marketing", "Scienze della comunicazione" e "Tecniche della comunicazione", "Comunicazioni per le culture e le arti", "Scienze umanistiche della comunicazione". In tutti questi casi la comunicazione non è intesa come la trasmissione di sapere quanto uno strumento di marketing e in quanto tale, articolato in *pubblicità* e *promozione*. La *comunicazione* persa l'aura del *Κοινόν* e del *cum* è oggi prevalentemente persuasione con tutte le implicazioni che questo comporta e di cui, in grande parte, si era già stati informati da Adorno, Horkheimer e Marcuse fino a Perniola passando per Pasolini, Baudrillard e in parte Eco.

Un approccio critico al concetto di comunicazione

Proprio Mario Perniola dedica nel 2004 un breve seppur denso saggio, "Contro la comunicazione" (Perniola 2004), alle derive della comunicazione contemporanea e alle modalità con cui essa influisce sulla cultura. Il ragionamento elaborato dal filosofo piemontese principia dalla descrizione di tre «storiette» che lo inducono a relazionare la comunicazione a una serie di fenomeni quali l'ideologia, il conflitto e la violenza.

La prima storia è ambienta durante un seminario sulle nuove tecnologie comunicative che, dopo quattro ore di accesa discussione, si conclude con la seguente provocatoria domanda da parte di un partecipante «Ma di cosa stiamo parlando?», tutto il materiale del seminario confluì poi in un videocorso venduto ad alto prezzo. La seconda fa riferimento alla performance pubblica del capo di un partito che, nell'arco di una giornata, fece tre interventi in cui in ciascuno di essi contraddiceva quanto aveva detto in precedenza, nonostante le evidenti incongruenze, tali da inficiarne il contenuto, divenne per qualche giorno un *trend topic*. L'ultima riguarda l'inaugurazione da parte di un tycoon dell'arte contemporanea di una galleria all'interno della quale, senza nessuna idea interpretativa e curatoriale, fece confluire un insieme di opere contraddistinte esclusivamente dalla loro spettacolarità, promosse successivamente attraverso una campagna pubblicitaria di dimensioni inedite.

I tre casi selezionati da Perniola contribuiscono a segnalare un netto cambio di paradigma nella comunicazione contemporanea. La prima storia evidenza



2.
Copertina del libro, *Contro la comunicazione* di Mario Perniola.

l'assenza di ordine e rigore metodologico all'interno del dibattito scientifico e accademico. La seconda mostra come l'abilità comunicativa possa rendere accattivante anche un insieme di ragionamenti talmente contraddittori da risultare privi di senso. Infine l'ultima dimostra come il successo di un evento di arte risulti risiedere più nella sua capacità di essere promosso che su una impostazione critica coerente. Tutte e tre le «storiette» condividono dunque un tratto fondamentale, il porsi in una dimensione:

> che non è quella della scienza, né della politica, né dell'arte, ma quella della comunicazione massmediatica. Questa è la bacchetta magica che sembra trasformare l'inconcludenza, la ritrattazione e la confusione da fattori di debolezza in prove di forza e che sostituisce l'educazione e l'istruzione con l'*edutainment*, la politica e l'informazione con l'*infotainment*, l'arte e la cultura con l'*entertainment*. (Perniola 2004)

Perniola delinea una interpretazione della comunicazione evidentemente molto critica, spingendosi a definirla «l'opposto della conoscenza», «nemica delle idee perché le è essenziale dissolvere tutti i contenuti» (Perniola 2004).

Ci si ritrova dunque, a seguito della precedente analisi etimologica confluita in alcune interpretazioni di sociologia della comunicazione, dinnanzi ad un ulteriore binomio, "comunicazione" / "trasmissibilità". Ai fini della ricerca il primo termine verrà prevalentemente assunto nella sua accezione deformata dalla contemporaneità, nella sua interpretazione quale «opposto della conoscenza» ispirata dal Perniola mentre il secondo, quasi a costruire una dialettica degli opposti, come meccanismo formativo di costruzione e diffusione critica di sapere. Questa prima distinzione libera il campo da possibili equivoci inserendosi all'interno di una riflessione sul ruolo della comunicazione riassumibile in una domanda postasi da Umberto Eco:

> Il problema che deve porsi lo scienziato delle comunicazioni è questo: è identica la composizione chimica di ogni atto comunicativo?». (Eco 1973)

A partire dalla constatazione, implicitamente suggerita da Eco stesso, che non tutti gli atti comunicativi sono composti allo stesso modo, che non possiedono lo stesso ruolo e soprattutto gli stessi fini, la ricerca ragionerà sul concetto di *trasmissibilità* intesa come "meccanismo formativo di costruzione e diffusione critica di sapere", asserzione che condurrà la riflessione inevitabilmente ad una dimensione didattica, riconoscendo una corrispondenza diretta tra trasmissibilità e insegnamento. Questa apertura all'ambito pedagogico consente inoltre di introdurre il compito del paragrafo successivo, trasferire queste prime considerazioni di carattere generale nel campo proprio della formazione dell'architetto e in particolar modo della cultura del progetto di architettura.



3.
R. Gabetti, A. Isola, Studio per la Quinta *La Conoscenza-sipario chiuso*. Disegno realizzato per la sezione *Architettura/ Conoscenza* della XVI Triennale di Milano, 1981.

La trasmissibilità in architettura, tra Scuola ed Esterno

Per introdurre il concetto di trasmissibilità nello specifico della disciplina architettonica e definirne la «composizione chimica» (Eco 1973) viene in aiuto una riflessione proposta da Guido Canella nel 1998 in occasione di un seminario tenuto al Politecnico di Milano. L'architetto milanese si domanda:

> Insegna di più quanto si trasmette teoricamente dentro la Scuola o quanto si può recepire autodidatticamente fuori, attraverso la visione diretta delle opere e dei progetti sulle riviste? (Canella 1999a)

Canella riconosce due dimensioni proprie dell'imparare, quindi dell'insegnare, ovvero la Scuola e un più generico «fuori», che verrà d'ora in avanti definito Esterno. Questo termine riassume tutte quelle iniziative di trasmissione di sapere organizzate in luoghi e divulgate attraverso strumenti non formalmente legati alle università.

È quindi sulla dialettica Scuola-Esterno che si fonda la trasmissibilità del sapere in architettura. Nella prima dimensione i processi trasmissivi avvengono in maniera reciproca, attraverso lo scambio maestro-allievo, mentre nella seconda si manifestano attraverso un rapporto individuale, privo di mediazioni, tra individuo e fonti di conoscenza.

Riconosciuta la centralità di questa relazione, risulta fondamentale approfondire il significato dei due termini dialettici, sia quello attribuitogli dallo stesso Canella, riconducendolo all'interno della Scuola di Milano, sia una loro successiva interpretazione in chiave contemporanea.

La Scuola come "laboratorio culturale"

Nell'introdurre il saggio *A proposito della Scuola di Milano*, derivato dall'omonima lezione[7] tenuta da Guido Canella nel 2007, Antonio Monestiroli (2010) individua tre schieramenti di architetti. I primi, tra cui figura lo stesso Canella, sono coloro che intendono l'architettura come *espressione di civiltà*, i secondi coloro che la riconducono a un fatto tecnico e tendenzialmente funzionalista nelle dinamiche di costruzione urbana ed infine i terzi che si dedicano a una *architettura di evasione*. Questi tre schieramenti corrispondono, inoltre, a tre modalità di intendere la Scuola e l'insegnamento del progetto di cui verrà approfondito il primo modello.

Interpretare l'architettura come *espressione di civiltà* appartiene tanto alla produzione architettonica quanto, soprattutto, alla formazione e alla trasmissibilità della disciplina che avviene nelle Scuole di architettura. A partire dall'assunzione di questo mandato, Ernesto Nathan Rogers, maestro dello stesso Canella, ha contribuito a identificare e costruire i nuovi lineamenti di una Scuola intesa come «attivo servizio del complesso sociale che ha per finalità la ricerca: un laboratorio dove si produce cultura» in cui «forgiare strumenti per superare le difficoltà del mondo piuttosto che adeguarsi – con l'illusione della garanzia – alle attuali condizioni. Si dovrà non solo accettare ma addirittura promuovere l'uso della critica e dell'immaginazione, cardini della ricerca architettonica» (Rogers 1962). Compito della Scuola, e del pedagogo, non è semplicemente quello di informare, di trasferire nozioni da docente a discente, bensì di formare «favorendo le responsabilità della libera scelta, congeniale a ciascuno» suscitando quella che Giuseppe Samonà, altro interlocutore fondamentale dello stesso Canella, definiva «grammatica spirituale dell'immaginazione» (Samonà 1947).

Da queste primissime considerazioni, è possibile già intuire come ogni fenomeno trasmissivo che avviene all'interno della Scuola sia inevitabilmente fondato sul rapporto tra maestro e allievo, il più «diretto ed efficace» in grado di mettere in scena quella «trasmissibilità che rende partecipe chi vi cerchi autonoma e autentica formazione» (Canella 2005, 17-18). Non una trasmissione frontale bensì orizzontale in cui tra l'allievo e il maestro si instaura una mediazione, un rapporto di fiducia reciproca, di «chimica tra individui» (Hejduk 1995) che rende il sapere «un oggetto in grado di muovere il desiderio, un oggetto erotizzato capace di funzionare come causa del desiderio, in grado di spostare, attirare verso, mettere in movimento l'allievo» (Recalcati 2014). Questa orizzontalità rende l'atto del trasmettere «uno dei modi più diretti per imparare: uno dei modi per rinnovarsi» (Rogers 1963).

La trasmissibilità non si limita dunque a trasferire il sapere dall'alto verso il basso, bensì compartecipa a una costruzione bi-direzionale, in cui sia docente che discente apprendono reciprocamente, instaurando un rapporto simile a quello tra autore ed innamorato descritto da Roland Barthes: «[…] se l'autore dà in prestito al soggetto amoroso la sua «cultura», in cambio il soggetto amoroso gli trasmette l'innocenza del suo immaginario, indifferente al corretto uso del sapere» (Barthes 1979).

La grande distanza che intercorre tra la trasmissione di sapere dentro la Scuola e quella fuori da essa è riassumibile nell'avverbio «autodidatticamente» utilizzato da Canella. Se come è stato dimostrato il rapporto maestro-allievo è inevitabilmente diretto, fondato sulla reciprocità degli individui, quello che avviene all'Esterno agisce attraverso un rapporto individuale, privo di mediazioni, tra individuo e fonti di conoscenza. Questa specificazione, inoltre, consente di evitare l'equivoco per il quale nella ricerca non verrà trattato il tema della formazione nella cosiddetta "bottega", sì esterna alla Scuola ma determinata dalla medesima relazione maestro-allievo e fondata su processi di «emulazione, secondo un rapporto di lavoro quasi muto» (Canella 2005).



4.
XVI Triennale di Milano, 1981. Terzo ciclo di mostre, Parte "Conoscenza" della mostra *Idea e Conoscenza*, allestimento di Roberto Gabetti e Aimaro Isola, nella sezione il progetto di Architettura. Foto di Gianalberto Cigolini.
© Triennale Milano – Archivi

La "conoscenza" come presupposto epistemologico

È inevitabile riconoscere come la fiducia riposta dall'architetto milanese nei confronti di una trasmissione che avviene tanto dentro la Scuola quanto al suo esterno, attraverso la lettura di opere di architettura o strumenti come le riviste, è riconducibile alla sua profonda vocazione verso la ricerca, al suo essere un architetto che «scrive, scrive molto, scrive sempre» (Christofellis 1983). Atteggiamento condiviso con una generazione di architetti intellettuali che ha sempre considerato la pagina scritta come «espressione pienamente coerente e commensurabile con l'opera progettata, quasi continuazione di uno stesso processo conoscitivo» (Tentori 1963). È proprio il processo conoscitivo a rendere l'Esterno uno spazio "didattico", dialetticamente complementare alla Scuola.



5.
La Scuola filosofica di Milano. Antonio Banfi con alcuni suoi allievi. Da sinistra: Vittorio Sereni, Antonia Pozzi, Ottavia Abate, Isa Buzzone, Remo Cantoni, Alberto Mondadori, Clelia Abate, Enzo Paci, 1935.

Il delicato rapporto tra architettura e conoscenza, e per esteso tra arte e realtà, ha radici profonde, rintracciabili in quell'originale intreccio tra le Scuole milanesi di filosofia e di architettura e tra i rispettivi maestri, Antonio Banfi ed Ernesto Nathan Rogers. A partire dalla fenomenologia di Husserl, la cui lezione stava progressivamente permeando gli ambiti universitari italiani a partire dagli anni Trenta, Antonio Banfi e i rispettivi allievi, Enzo Paci, Remo Cantoni, Giulio Preti, avevano contribuito a proporre una interpretazione della realtà intesa come conoscenza. Questa interpretazione risultò fondamentale poiché, sviluppando un modello opposto a quello di matrice crociana, orientava il tema della formazione dell'architetto verso un orizzonte di responsabilità in cui architettura, arte e realtà diventano termini di una stessa funzione.

Questo impegno a partire dal concetto fenomenologico di conoscenza venne assunto con particolare attenzione da Rogers che, per approfondire questo humus culturale, incluse in maniera permanente Enzo Paci, uno dei più brillanti allievi di Banfi, nella redazione di «Casabella-Continuità». Il contributo di Paci fu determinante per tracciare i presupposti filosofici di quella tradizione di studi che si stava sviluppando all'interno della redazione della rivista milanese.

Tornando a Canella, il suo impegno verso una "architettura della conoscenza", come lui stesso la definisce in una lettera[8] inviata all'amico e collega Francesco Tentori, è un nodo tanto essenziale nella ricerca canelliana quanto profondamente complesso da dirimere. La prima volta che l'architetto milanese utilizza questa formula è in una delle risposte alle famose sei domande poste dalla redazione di Casabella-Continuità del 1961 per identificare una «linea tutta interna alla "ritirata italiana dall'architettura moderna" che egli difende come il carattere più importante e il contributo più originale dell'architettura italiana del dopoguerra» (Bordogna 2001).

Il ricorso alla "conoscenza" come principio epistemologico, passo ulteriore a partire dalla teoria delle "preesistenze ambientale" del suo maestro Rogers, allude a una interpretazione del progetto come continuo processo di ricerca e approfondimento basato su un approccio al contesto, inteso nella sua sostanza strutturale, "caso per caso". In questo modo, dunque, il progetto non viene limitato a questioni di natura programmatica e funzionale ma si apre a contaminazioni eterogenee, filosofiche, letterarie, poetiche … volte a restituire il senso profondo di un *luogo* oltre che a superare l'equivoco del moderno che aveva condotto l'architettura ad una «oggettualità dell'intervento architettonico» (Canella 1968). L'interesse profondo che anima la ricerca canelliana è «l'attitudine a superare gli ambiti angusti degli specialismi disciplinare e a prospettare all'architetto-urbanista una via larga nella quale organizzare la conoscenza in modo spregiudicato» (Bordogna 2001, 13).

Ciò che interessava in particolar modo a Guido Canella, così come alla maggior parte degli allievi del maestro triestino, della lezione fenomenologica di Banfi era proprio l'intendere l'arte «come conoscenza e rappresentazione della realtà» (Monestiroli 2010) e il perseguimento di questo fine attraverso un profondo esercizio di «sintesi critica, perché si inserisce nella struttura del processo e nelle forme attraverso le quali il processo si attua aprendosi a relazioni che non si lasciano mai conquistare definitivamente perché proiettate verso il futuro e verso il valore» (Paci 1966b, 132). La realtà viene dunque assunta come fenomeno complesso, stratificato, nei confronti della quale il progetto si incarica di svolgere un ruolo di sintesi critica, relazionistica e fenomenologica nell'accezione banfiana, tentando inoltre di ricomporre quella fondamentale relazione tra la *Kultur* e la *polis*, tra la civiltà nei suoi substrati spirituali, civili, culturali e «il tessuto urbano, in tutti i suoi sensi stratificati» (Franzini 2014, 149).

È naturale quindi che tale processo di ricerca volto a «comprendere e a far comprendere» (Semerani 2014, 181) si attui in Canella ma anche nei Rossi, Gregotti, Semerani ecc… tanto nel progetto di architettura, inteso nella dimensione sia professionale che didattica, tanto nell'impegno critico che «diviene dunque terreno privilegiato di un reiterato impegno conoscitivo, in un certo modo inevitabilmente anche «politico» (nel senso di politico-culturale, naturalmente), in cui passione e ideologia, secondo la dizione pasoliniana, convivono a fare di questi testi, ben al di là di asettiche descrizioni analitiche, dei saggi palpitanti di critica operativa» (Bordogna 2010, 8). Dunque, è nell'assunzione dell'architettura, e per esteso della città, come espressione di conoscenza che è possibile trovare la chiave di lettura attraverso cui lo stesso Canella affida tanto alla rivista quanto all'opera architettonica un ruolo didattico primario, ponendole al fianco della Scuola stessa.

La fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta segnano un momento di svolta per quella generazione di giovani architetti organizzatasi nella redazione di Casabella-Continuità e nelle aule del Politecnico di Milano sotto l'egida di Rogers. Nel 1969 viene a mancare Rogers segnando un punto di rottura all'interno della storia del Novecento, mentre due anni più tardi avviene il noto deferimento di un manipolo di professori, tra cui Albini, Belgioioso, Bottoni, Canella, de Carli, Rossi, Viganò, che rese loro necessario ritrovare dei luoghi e degli strumenti in cui costruire e organizzare la propria ricerca intellettuale. A maggior ragione considerando che le cause profonde del loro allontanamento forzato dal Politecnico di Milano sembrarono essere decisamente più legate a ragioni didattiche, in particolar modo alla «cauta sperimentazione» intrapresa nello stesso ateneo milanese dal 1967 piuttosto che a quelle apparenti terminate nell'ospitalità offerta a un gruppo di senza tetto espulsi da una casa occupata in Via Tibaldi.

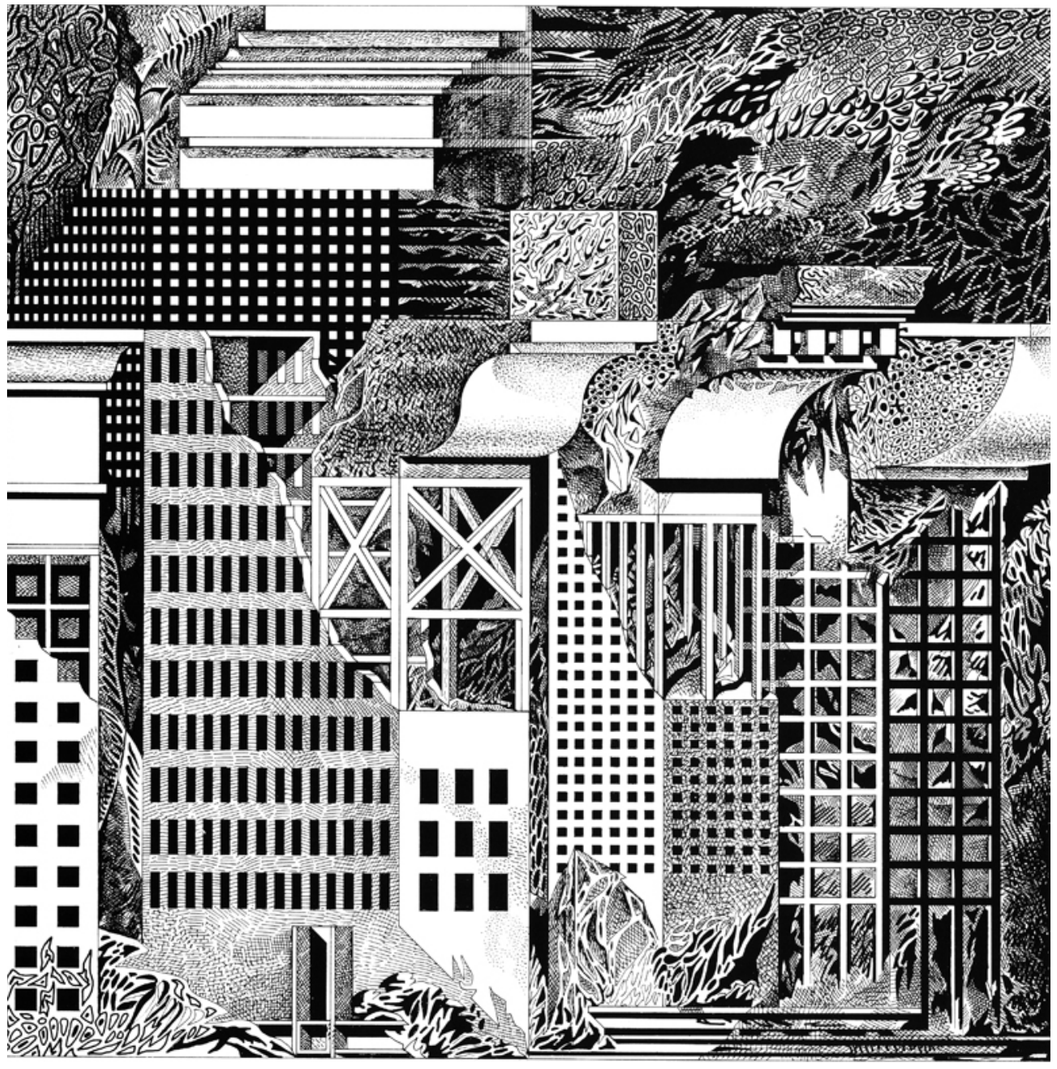
In questo senso, riviste, collane editoriali ma anche istituzioni culturali come la Triennale di Milano e successivamente la Biennale di Venezia diventarono per una generazione in cerca di porre l'attenzione sulle «motivazione complesse e molteplici della ricerca architettonica cercando di comprenderne i risvolti ideologici, estetici, culturali in senso ampio» (Torricelli 2014), uno strumento extra-accademico indispensabile, e per certi versi complementare all'attività dentro le aule, per costruire, verificare e trasmettere saperi.

Se dunque la trasmissione del progetto, come si è tentato di dimostrare, ha da ricercare i propri presupporti nel rapporto tra Scuola ed Esterno, qualora questo sia mosso da un fondamentale prerequisito conoscitivo, è interessante provare ad attualizzare i termini di questa dialettica all'interno della contemporaneità.

Quali Scuole di architettura oggi?

Già l'Utopia di Scuola che descrive Rogers (1962), intesa come un «laboratorio per produrre cultura» si scontrava con un'interpretazione dell'istituzione educativa diametralmente opposta, come un «mastodontico, burocratico ufficio tecnico» in cui l'architettura «distaccata dal bisogno di contornarsi di spazi armonici [...] appare farisaica, mercantile e rivolta al soddisfacimento immediato del mondo pratico» (Rogers 1964).

Le rivelazioni distopiche che Rogers anticipa negli anni Sessanta si sono manifestate drammaticamente reali nella contemporaneità, il progetto culturale che l'architetto triestino aveva tracciato in prima persona e poi ereditato dai propri allievi è progressivamente sfumato tra i due secoli complici numerose modifiche sociali e culturali. Fenomeni, questi, che pongono domande a chi ritiene ancora la Scuola di architettura un "laboratorio culturale", una "espressione di civiltà".



6.
F. Purini, *Frammenti dell'antico sporgenti su nuovi resti*, 1984.

L'interpretazione di Scuola definitasi nel Novecento è ancora in grado, pur accentandone un naturale aggiornamento, di essere rivivificata, di mostrare nuove traiettorie assumendo in prima persona l'impegno di definire progetti culturali condivisi oppure è destinata a dissolversi in corrispondenza della scomparsa degli ultimi maestri e dell'emergere di nuovi paradigmi? Si lascia volutamente aperta la domanda, anticipando che una possibile risposta verrà individuata nell'ultimo capitolo di questa ricerca.

L'urgenza di quanto anticipato è evidente se si considera che la Scuola di architettura con cui ci si confronta genericamente oggi è una azienda iper-burocratizzata, fondata sul "mito" del merito, orientata quasi univocamente all'aspetto tecnologico. Si potrebbero provocatoriamente indicare, concedendosi la licenza di una generalizzazione che non rende giustizia a molte iniziative meritevoli ma che contribuisce a diagnosticare lo stato di salute dell'università, tre principali filoni "disciplinari". Filoni, perché, oltre alle evidenti lacune culturali, anche solo evocare il termine Scuola «genera oggi fastidio, o il timore di restaurare "egemonie"» (Franzini 2014) a favore di una frammentazione che sotto il falso mito della "democratizzazione" sancisce «l'eclisse di una visione generalista del costruire a vantaggio degli specialismi, con il risultato più che negativo di una frammentazione delle opere architettoniche, negandone in tal modo l'essenziale irrinunciabile unità formale, sostituita da una serie di parti autonome» (Purini 2020, 35).

Il primo filone è inevitabilmente quello tecnologico, che identifica la ragione tecnica come ragione prima del fare progetto, svuotato questo della sua dimensione *umanistica* e ridotto ad un involucro performante e prestazionale, trionfo di *performance* ingegneristica. Il secondo fraintende l'esigenza di adottare principi ecologici realmente operativi a favore di una ossessiva enfasi sul concetto di sostenibilità interpretata come parola d'ordine, imperativo per non dire slogan. Mentre il terzo, quello comunicativo, identifica il progetto come icona, come prodotto da inserire nella filiera del marketing e, in quanto tale, da sviluppare non come sintesi del mondo pratico, estetico, morale e politico bensì come oggetto da progettare e rappresentare per rispondere ad esigenze pubblicitarie, promozionali ecc…

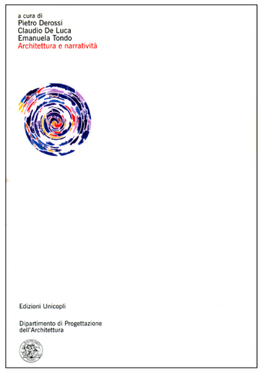
Basti pensare all'esponenziale crescita di master, corsi professionalizzati che stanno a metà strada tra Scuola ed Esterno, dedicati al tema del marketing dell'architettura tra cui, solo per citarne uno degli ultimi e più paradigmatici, *Marketing e Comunicazione dell'architettura. Strategie e storytelling per un progetto di successo*, promosso dalla YACacademy, la cui minuzia del titolo basterebbe da sola a dimostrare l'attualità di quanto si cerca di dimostrare.

Da narrazione a storytelling

In effetti, il concetto di *storytelling* sta progressivamente permeando la disciplina

7.
Immagine promozionale del corso in Marketing e Comunicazione dell'Architettura organizzato dalla YACacademy nel 2022.





8.
Copertina del testo *Architettura e narratività* (2000) al cui interno sono presenti contributi sia di Pietro Derossi che di Paul Ricouer.

architettonica trovando buon agio all'interno dell'*Era della comunicazione*, come la definirebbe Umberto Eco (2022). Con tale termine si intende genericamente il tentativo di sfruttare il potere persuasivo della comunicazione attraverso il ricorso a strategie narrative, veicolate prevalentemente da media digitali, in grado di promuovere il progetto all'interno del mercato. Il termine *storytelling* si riferisce dunque alla dimensione del marketing della comunicazione, accezione che invece il suo equivalente italiano, narrazione, non possiede.

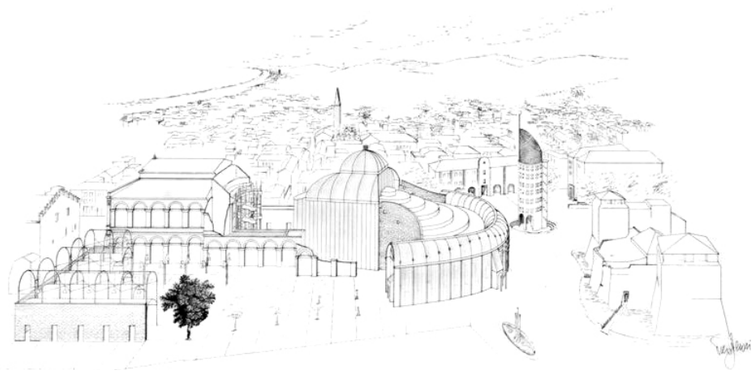
Il concetto di narrazione ha stretto un legame molto profondo col progetto, essendo entrambi «forme di interpretazione del rapporto tra uomo e mondo» (Scavuzzo 2018). Secondo Luciano Semerani, la narrazione è «un dipanamento, nel tempo, di una storia» (Semerani 1995, 217) che contribuisce a rendere l'architettura una visione di un mondo che essa stessa costruisce. Nel lavoro dell'architetto triestino, la rappresentazione di una narratività estremamente complessa e autobiografica viene raggiunta attraverso l'utilizzo del disegno che si configura, a tutti gli effetti, come una forma di scrittura.

Per Paul Ricoeur (2000), narrazione e progetto, racconto e costruzione, fanno parte della sfera del linguaggio, della composizione, avvicinano il tempo *raccontato* allo spazio *costruito*, e viceversa. Questa dialettica si istituisce nell'assunzione di alcune categorie comuni quali la *prefigurazione,* la *configurazione* e la *rifigurazione* che restituiscono tre fasi tanto della progettazione di un'opera architettonica quanto di un racconto. L'approccio ermeneutico del filosofo francese è, in certa misura, affine a quello adottato da Pietro Derossi, uno degli architetti italiani che più a lungo si è interessato ad approfondire il rapporto tra progetto e narrazione[9].

Secondo l'architetto torinese, i tre termini descritti da Ricoeur sono in grado effettivamente di essere traghettati nella dimensione architettonica. Il primo, infatti, può restituire «l'incontro tra l'intenzione di progettare e l'occasione che fa un progetto possibile» (Derossi 2020), il secondo è in grado di aprire «alla possibilità della definizione dell'assetto formale del nuovo racconto (progetto)» (ibid.), mentre il terzo identifica una fase successiva in cui l'opera si offre «ad assumere nuovi significati e a partecipare a nuove relazioni comunicative» (ibid.).



9. (In alto)
L. Semerani con V. D'Alba e G. Canella. *Duetto / Duello "partita a scacchi" sul disegno: improvvisazioni a più mani*. .
© FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna.



10. (In basso)
P. Derossi, *Progetto per un Teatro a Rimini*, 1985.
© Accademia di San Luca.

Derossi approfondisce ulteriormente la dimensione narrativa dell'architettura, attribuendole la capacità di produrre senso a partire dalla interpretazione e restituzione del contesto. Quest'ultimo è inteso come una sintesi di relazioni "complesse" e "misteriose", le quali richiedono di essere affrontate e rappresentate nella forma del racconto. Ma il progetto non solo riassume le vicende passate del luogo in cui si radica, bensì è capace di posticipare nel futuro un insieme di nuove interpretazioni e nuove comprensioni prodotte dallo scorrere del tempo attraverso un processo che, in qualche modo, richiama quello della *rifigurazione* di Ricoeur.

Il ricorso a questi riferimenti, seppur presentati in forma schematica, contribuisce a evidenziare come la forma del racconto, della narrazione, si collochi a metà strada tra la trasmissibilità e la comunicazione, rispondendo all'esigenza del progetto di comunicare le sue istanze profonde in una forma, però, che allude a una poeticità propria del fare artistico molto distante dal ricorso prosaico ai temi del marketing, della comunicazione e della promozione associati al termine *storytelling*. Caratteristiche, queste ultime, divenute presupposti fondamentali per un'architettura "di successo", nuovi miti del mercato dell'architettura che

popolano tanto i talk show, gli eventi mondani, gli studi professionali quanto le aule delle università perpetuando una ideologia di progetto completamente estranea a valori etici ed estetici.

Un diluvio di informazioni

Questi nuovi paradigmi determinano la trasmissione che avviene dentro la Scuola così come quella che agisce al di fuori di essa. L'Esterno si mostra oggi come un sistema di iniziative di comunicazione, consolidatosi con l'avvento del Web, contraddistinto da una velocità e pervasività nella vita quotidiana senza precedenti storici. Se infatti le riviste, i libri, le iniziative culturali erano uno strumento sì fondamentale, ma complementare nella formazione dell'architetto tra il dopoguerra e la fine del secolo scorso, quantomeno per un accesso alle informazioni inferiore nell'offerta e più lento nella consultazione, oggi ci troviamo di fronte a uno scenario completamente opposto. La Scuola occupa infatti una porzione minoritaria nei processi di consultazione di informazione (non chiaramente di acquisizione in un'ottica di costruzione di conoscenza personale) rispetto ai tanti canali contemporanei.

Omnia habentes, nihil possidentes!

È ormai passato più di un secolo da quando Simmel (1911) ribaltò il celebre motto francescano "Nihil habentes, omnia possidentes"[10] per ritrarre la condizione dell'uomo che, all'interno di un sistema di culture «troppo doviziose e sovraccariche», percepisce di avere la possibilità di accedere a un sapere pressoché illimitato da cui deriva, però, un inevitabile senso di soffocamento originato dalla consapevolezza di non poterlo assimilare nella propria interiorità.

A seguito del rapido sviluppo dei mass media e in particolar modo della nascita del web questa percezione si è profondamente radicata, contribuendo a rendere praticamente improcessabile il flusso di informazioni che la contemporaneità trasmette attraverso i suoi nuovi e molteplici canali. È urgente allora domandarsi – considerando che l'esponenziale crescita di questi fenomeni contribuisce inevitabilmente a dissolvere, delocalizzare e frammentare i processi di trasmissione contemporanea – quale tipologia di impatto abbiano questi fenomeni sui processi di formazione delle generazioni più giovani, in particolar modo in ambito architettonico. In altri termini, ci si potrebbe chiedere se sia più efficace la conoscenza teorica trasmessa all'interno della Scuola o quella autodidattica ottenuta individualmente all'Esterno attraverso quel sistema di iniziative e strumenti costituito da riviste, *social media*, piattaforme, mostre, festival, ecc... La risposta a questa domanda sarà possibile individuarla nel corso della ricerca – anche attraverso dati quantificabili desunti dalla stesura di una fenomenologia dei processi di trasmissione e apprendimento da parte delle generazioni più giovani – ma si anticipa penderà verso le iniziative extra-accademiche. Questa asimme-

tria non verrà però interpretata esclusivamente come un fattore degenerativo, non ci condurrà ad accogliere la «modesta proposta»[11] di abolire sia la Scuola che la televisione (e per esteso tutti i mass media) elaborata da Pier Paolo Pasolini, ma susciterà delle riflessioni in grado di analizzare in profondità determinati fenomeni e implicazioni con l'obiettivo principale di svelarne le potenzialità in un'ottica di necessario rinnovamento dei processi di trasmissione.

L'Esterno come campo d'interrogazione

Le precedenti considerazioni portano inevitabilmente a evidenziare un punto fondamentale che questo elaborato si prefigge di sottolineare: porsi il problema della Trasmissibilità implica porsi un problema di identità culturale. La ricerca assume direttamente questa premessa indagandola laddove le contraddizioni della contemporaneità mostrano con maggior forza regressioni ma soprattutto potenzialità. Se infatti la Scuola, salvo rare eccezioni che si sono distinte per un elevato livello d'avanguardia, tende per sua natura a normare e rendere trasmissibile ciò che è acquisito, l'Esterno ha sempre tentato di entrare in contraddizione con questa normatività elevando il proprio grado di sperimentazione e originalità. Avendo assunto dunque il principio conoscitivo come principio inderogabile per la ricerca di una autenticità del progetto e della scienza del progetto – proprio perché in grado di far progredire la disciplina oltre la norma, oltre l'acquisito e il già noto – è parso fin da subito particolarmente interessante assumere l'Esterno quale campo di maggiore interrogazione. È proprio nel tentare di stimolare certe contraddizioni per svelarne le potenzialità che la ricerca intende inserirsi, in altri termini, nell'indagare le meccaniche di una trasmissibilità extra-moenia, oggi complessa in quanto delocalizzata, pervasiva, eterogenea, commerciale, ma tuttavia in grado di mostrare certi caratteri attraverso i quali è possibile tracciare sviluppi futuri per una rinnovata trasmissibilità del progetto.

Il primo capitolo ha introdotto e contestualizzato il rapporto tra Scuola ed Esterno oltre ad anticipare come tale relazione sia stata interessata da una profonda trasformazione avvenuta nel corso degli ultimi decenni. L'analisi approfondita di questa evoluzione – con particolare attenzione al ruolo interpretato dall'Esterno in questo processo – sarà il tema centrale del capitolo successivo che, strutturato attraverso una analisi storico-critica, contribuirà a far emergere i caratteri e i fenomeni che hanno interessato la trasmissione extra-accademica dal dopoguerra alla contemporaneità.

Note

[1] Ci si riferisce alla formula «i limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo» di Wittgenstein. In: Id (1964) – *Tractatus logico-philosophicus* [1921]; ed. it., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, § 5.6, Einaudi, Torino.

[2] *IL. Vocabolario della lingua latina*. Torino, Loescher, III ed., 1996, transmittĕre.

[3] *IL. Vocabolario della lingua latina*. Op. cit., tradĕre.

[4] *GI. Vocabolario della lingua greca*. Torino, Loescher, II ed., 2004, Κοινόν.

[5] *IL. Vocabolario della lingua latina*. Op. cit. Communitas, communico, communicatio.

[6] Definizione tratta da: *Treccani. Vocabolario online.* Comunicazione. https://www.treccani.it/vocabolario/comunicazione/ [Ultimo accesso 18-01/2024]

[7] La lezione è stata tenuta da Guido Canella l'8 maggio 2007 presso la facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano, nel corso di "teoria della progettazione architettonica" diretto da Antonio Monestiroli con Ilario Boniello.

[8] La formula "architettura della conoscenza", ripresa da Enrico Bordogna (1987), risale ad una lettera datata 1963 edita in F. Tentori, *"D'où venons nous? Qui sommes-nous? Où allons-noi?"* in Aa. Vv. (a cura di A. Bandera, S. Benedetti, E. Crispolti, P. Portoghesi), *Aspetti dell'arte contemporanea*, catalogo della mostra, L'Ateneo, Roma 1963, p. 271.

[9] Il rapporto tra progetto e narratività è stato lungamente approfondito da Pietro Derossi. Gli esiti di questa ricerca sono confluiti in vari testi di seguito riportati: P. Derossi (2000) – *Per un'architettura narrativa: architetture e progetti, 1959-2000*. Skira, Milano; P. Derossi, C. De Luca, E. Tondo (a cura di) (2000) – *Architettura e narratività*. Milano, Unicopli; P. Derossi (2012) – *L'avventura del progetto: l'architettura come conoscenza, esperienza, racconto*, a cura di B. Angeli. Milano, FrancoAngeli; P. Derossi (2014) – *Pietro Derossi: Pensare concrete architetture e concretamente rappresentarle*. Torino, Academia University press.

[10] Il ricorso a questa formula di Simmel è stato già anticipato da Enrico Prandi nel suo editoriale "Architettura (e cultura) in tempo di crisi" con cui ha inaugurato la nascita della rivista FAMagazine. Si veda: E. Prandi (2010) – "Architettura (e cultura) in tempo di crisi". FAMagazine, 1.

[11] Ci si riferisce alla proposta ironica di Pier Paolo Pasolini pubblicata sulle pagine del «Corriere della Sera» [29-10-1975] in cui ipotizza di sospendere sia la scuola dell'obbligo che la televisione all'interno della società dei consumi. Si veda: P. P. Pasolini (2009) – "Le mie proposte su scuola e tv". In: Id. Lettere Luterane. Milano, Garzanti.

PARTE 2 /

Il ruolo dell’Esterno nella trasmissione della cultura del progetto







Alcune immagini dell'itinerario che verranno approfondite nelle pagine successive.
A sinistra dall'alto:
1. La Casa dell'Uomo, 1953
2. Redazione di Casabella,'50.
3. XVI Triennale, 1981
Nella pagina seguente dall'alto:
4. Biennale di Venezia, 1996.
5. Biennale di Venezia, 2014.

Il seguente capitolo tenta di storicizzare l'apporto che la dimensione dell'extra-accademico ha avuto nella trasmissione della cultura del progetto, analizzando alcune tappe di un percorso che dal dopoguerra giunge nella contemporaneità. In tal senso, la struttura dell'itinerario risponde a due prerequisiti fondamentali: il primo è la linearità che implica la necessità di cogliere e mettere in successione cronologica alcuni caratteri evolutivi dei fenomeni analizzati. Il secondo principio riguarda la selezione delle tappe, dei momenti ritenuti determinanti e in quanto tale oggetto di approfondimento. La scrittura di questi itinerari non ha evidentemente una pretesa di esaustività, non si tratta di stilare una storia delle riviste di architettura o della Biennale di Venezia, temi che occuperebbero tesi di dottorato a sé stanti, né tantomeno di catalogare tutte le tipologie e gli strumenti di trasmissione extra-accademica.

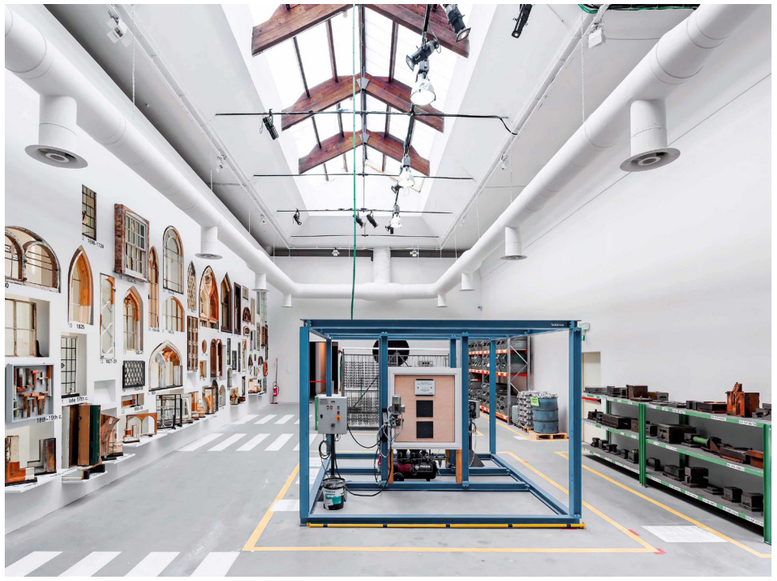
Il capitolo si prefigge di esaminare approfonditamente gli aspetti distintivi di alcuni strumenti di comunicazione – intesi sia come strumenti fisici che come luoghi della trasmissione – per comprendere le ragioni del loro affermarsi, gli aspetti su cui si fondano, i fenomeni da cui sono determinati e quali essi stessi contribuiscono a determinare.

L'analisi si concentrerà sulla natura strumentale di tali media, esplorandone le peculiarità di linguaggio oltre che dei ruoli connessi ad ognuno di essi. Particolare attenzione sarà rivolta all'identificazione degli attori coinvolti, delle figure che animano questo complesso panorama. Non una mera narrazione cronologica, bensì il ritratto di alcuni contesti culturali che facilitano l'emergere di caratteristiche e strumenti specifici. Questo approccio mira a comprendere le dinamiche formative, sia dirette che indirette, della dimensione extra-accademica, delineando come determinate strumentazioni abbiano influenzato i contesti e periodi storici in cui si sono sviluppate.

Il capitolo è strutturato in sei sezioni, corrispondenti ad altrettanti contesti culturali, che conducono dal primo dopoguerra (1946) fino al contemporaneo, attraverso l'analisi di strumenti, figure, luoghi che hanno catalizzato la trasmissione di quell'Esterno oggetto di indagine. A titolo introduttivo, la sezione "*Homo faber* e *Homo sapiens*. L'architetto intellettuale del dopoguerra" analizza la centralità che alcune esperienze di trasmissione ebbero durante la ricostruzione rintracciando in Ernesto Nathan Rogers e Bruno Zevi due maestri esemplari,

figure divergenti ma impegnate in una trasmissione autenticamente formativa e capillare. La sezione “I Nuovi Maestri e l’eredità di Casabella-Continuità” affronta il ruolo che quattro riviste ebbero nella costruzione di una tradizione di studi dopo la chiusura di «Casabella-Continuità». La terza sezione “Seminari, Scuole estive e Festival di Architettura”, individua alcune esperienze che hanno tentato di formare un pubblico più ampio attraverso iniziative liminali tra Scuola ed Esterno. La quarta, “Dalla Triennale alla Biennale. Dai Maestri alle Archistar” individua nell’esperienza di due determinanti istituzioni culturali, tra gli anni Settanta e Ottanta, i prodromi di un netto cambio di paradigma della trasmissione extra-accademica, prima contraddistinta da una certa complementarità con la Scuola, poi destinata a deteriorarsi irrimediabilmente. La quinta sezione “Gli architetti mediatici, verso una architettura della comunicazione” definisce con precisione, all’interno degli anni Novanta, una emergente categoria di architetti all’interno di un contesto culturale profondamente nuovo, rintracciando in Rem Koolhaas una figura inevitabilmente paradigmatica. Infine, l’ultima sezione, “Da comunicare l’architettura ad architettura della comunicazione”, individua nella rivoluzione digitale una mutazione epistemologica dei processi di trasmissione e, dunque di formazione, che ha contribuito il radicarsi di nuovi paradigmi della cultura del progetto e di inedite forme di fruizione del sapere.





(Nella pagina successiva)
Linea del tempo che identifica cronologicamente gli approfondimenti che verranno sviluppati nel corso dell’itinerario.

1940 1950 1960 1970 1980 1990 2000 2010 2020

1951
IX Triennale, Rogers



1953
La casa dell'uomo, RAI, Rogers



1946
Domus - Casa dell'uomo



1954
Casabella-Continuità





1945
Metron





1945
L'Architettura. Cronache e storia











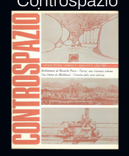








1969
Controspazio







1973
XV Triennale

A. Rossi



1980
Biennale di Venezia

P. Portoghesi



1976
XVI Triennale

G. Canella / A. Rossi



1977
Hinterland





1987
La Città del Teatro



1988
Zodiac





1988
Phalaris



1991
Biennale di Venezia

F. Dal Co

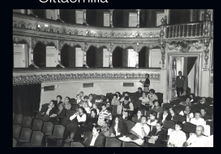


1996
Biennale di Venezia

H. Hollein



1998
Cittaemilia



2004
Festival dell'Architettura



2001
Spot Scenic

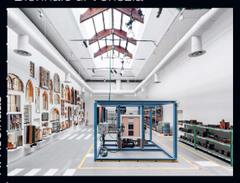


1995
S,M,L,XL

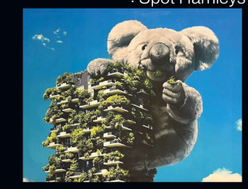


2014
Biennale di Venezia

R. Koolhaas



2023
Spot Hamleys



2009
Yes is more!





1.
Fotografia di Massimo Gardone utilizzata per la copertina de *L'uomo in rivolta* (Bompiani 2017).

Homo faber e *Homo sapiens*. L'architetto intellettuale del dopoguerra

Tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta, a distanza di pochi anni dalla fine della guerra, era divenuto necessario tentare di superare gli orrori del conflitto attraverso un'attività di ricostruzione tanto fisica, a partire dalle macerie, quanto morale ed etica. Così come sosteneva Camus nel suo ritratto de *L'uomo in rivolta*, l'artista, attraverso la sua attività creatrice, ha la possibilità di ribellarsi contro l'assurdità del mondo, cercando di dare forma e significato alla realtà. Un ruolo simile a quello dipinto dal filosofo francese venne assunto da una generazione di architetti, nati all'inizio del secolo, che riconobbe nell'architettura la possibilità di inserirsi criticamente in questo processo di ricostruzione cogliendone sia la dimensione fisica che quella umana. Di questo approccio Ernesto Nathan Rogers anticipò poeticamente i termini in alcune lettere anonime scritte durante il suo esilio svizzero:

> Dopo la guerra mi piacerebbe dire una parolina all'orecchio d'ogni mio simile, pressappoco così: "Scostati dalle macerie, e costruisci la tua casa, è ora: fa' vedere chi sei e quanto vali.
>
> Questa è la mia casa ideale: lontano dalla tua, quanto mi basti per cantare stonato e da te non essere udito, eppure così prossima ch'io ti possa salutare agitando le mani e tu mi risponda. […] La mia casa è un corpo, come il mio corpo, custodia ai dolori e alle gioie, accanto il tuo confine. […]
>
> Contro la spietata voracità del tempo, datemi questo luogo con radici mie, che racchiuda uno spazio mio.
>
> […] Se no, figlio d'umani, continuerò ad invidiare la lumaca per seimila e più anni ancora". (Rogers 1958)

Dunque, nel panorama dell'architettura del dopoguerra, emergono con forza non solo le esigenze tecniche e strutturali, ma anche quelle di natura artistica e intellettuale. In questo contesto, l'architetto assume il ruolo *organico* di intellettuale, in grado di incarnare sia la figura dell'*homo faber*, orientato alla dimensione pratica e costruttiva, che quella dell'*homo sapiens*, rivolta all'aspetto conoscitivo e intellettuale.

> Il modo di essere del nuovo intellettuale non può più consistere nell'eloquenza, motrice esteriore e momentanea degli affetti e delle passioni, ma nel mescolarsi attivamente alla vita pratica, come costruttore, organizzatore, "persuasore permanentemente" perché non puro ora-

> tore – e tuttavia superiore allo spirito astratto matematico; dalla tecnica-lavoro giunge alla tecnica-scienza e alla concezione umanistica storica, senza la quale si rimane "specialista" e non si diventa "dirigente" (specialista + politico). (Gramsci 2014, Quad. 12, § 3)

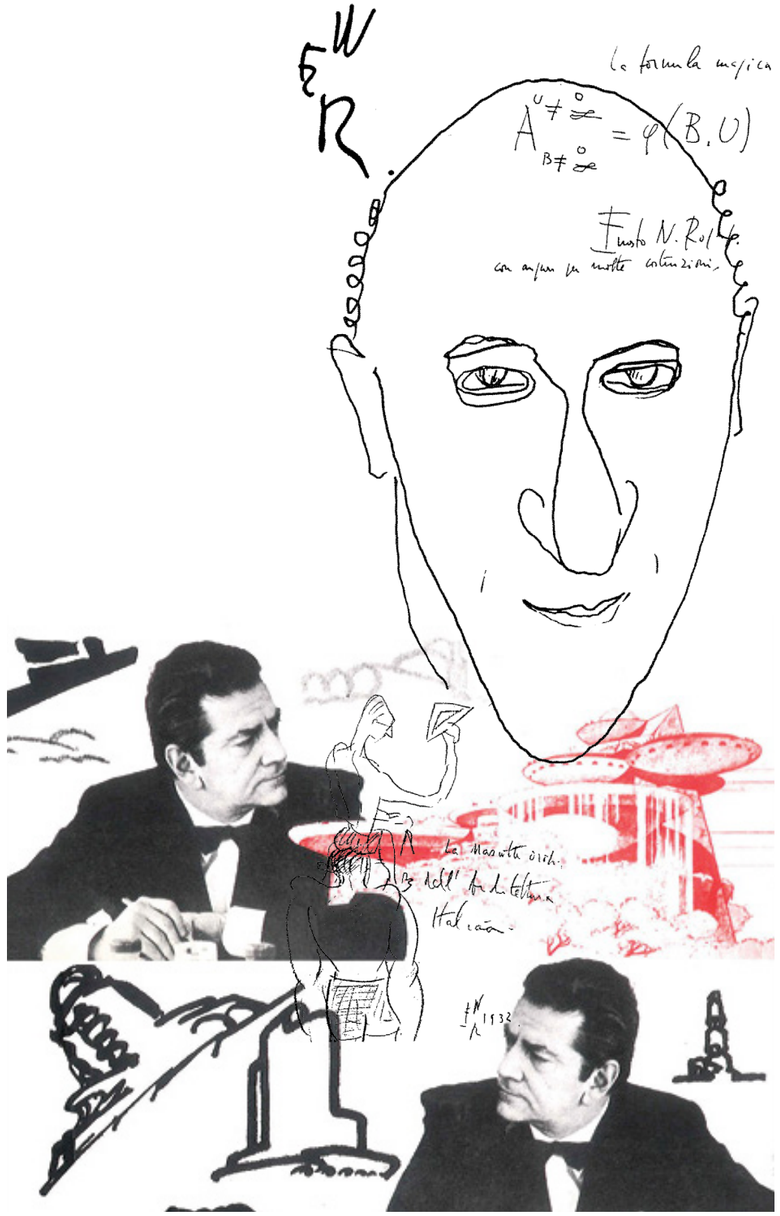
Non è nuovo[1] ricondurre le caratteristiche delineate da Gramsci ad una certa generazione di architetti italiani che dal primo dopoguerra fino agli anni Settanta/Ottanta ha catalizzato il dibattito architettonico. Fine raggiunto attraverso una produzione sia teorica che progettuale e, soprattutto, un forte impegno verso la divulgazione, rivolto alla formazione ed educazione di un pubblico inteso in una prospettiva sempre più ampia ed eterogenea.

> Gli anni Cinquanta avevano visto l'esercizio professionale e la scrittura in un costante intreccio, praticato in ogni sede: nelle università come nelle redazioni delle riviste e negli studi professionali veri e propri. La partecipazione al dibattito era inoltre vissuta come un dovere, strettamente connesso alla convinzione che la *koiné* intellettuale dovesse in qualche modo farsi guida – anche morale – della nazione, la quale, uscita prostrata dal conflitto mondiale, aveva però, in ciò, anche l'occasione per una rivivificazione etica e strutturale. (Del Vecchio 2010)

L'architetto diventa progettista, studioso, intellettuale, propagatore di idee e ovviamente insegnante, non un semplice oratore ma una figura in grado di intervenire attivamente nella costruzione della società.

Questo impegno, mosso dalla ricerca di una «difficile dialettica fra il conoscere e l'agire» (Tafuri 1982, 5), viene perseguito tanto all'interno delle Università, nonostante certe resistenze proveniente da un contesto prebellico, quanto soprattutto attraverso strumenti e luoghi esterni alle accademie quali riviste, collane di libri, manifestazioni culturali, in grado di garantire una libertà editoriale inedita. Questo presupposto risultava fondamentale per rispondere alla necessità di rifondare collettivamente i presupposti di una cultura del progetto che doveva attuare quel «tuffo nella modernità» (Previtali 1979, 92), che le consentisse di misurarsi operativamente con temi di attualità come la ricostruzione o il progetto delle periferie.

Due figure sembrano meglio rappresentare l'impegno verso una trasmissione che, caricata di una profonda vocazione formativa, contribuisce a educare e costruire una società autenticamente moderna: Ernesto Nathan Rogers e Bruno Zevi. Queste personalità, disciplinarmente divergenti ma accomunate da una medesima responsabilità formativa esplorata con strumenti e linguaggi molto differenti tra loro, costituiscono un interessante punto di partenza per esplorare le peculiarità di determinati strumenti divulgativi e gli elementi cruciali che li caratterizzano.



2.
Montaggio di immagini tra la copertina di *Zevi su Zevi* (Marsilio 1973) e alcuni schizzi di Ernesto Nathan Rogers.
Fonte: *Elogio dell'architettura*, Giornale IUAV, 2009.

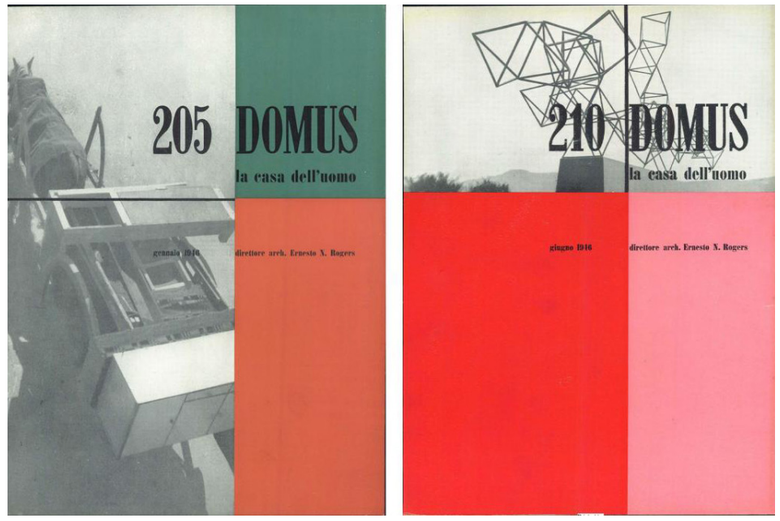


3.
Ernesto N. Rogers nella sua abitazione, 1959.

L'inizio di questo itinerario è stato individuato nel 1946, una data evidentemente carica di significati, a un anno dalla Liberazione, coincidente con l'inizio della direzione di «Domus» da parte di Ernesto Nathan Rogers.

Il cambio di direzione, oltre che di rotta rispetto alla precedente regia pontiana, viene rafforzato graficamente con l'introduzione in copertina della dicitura "Direttore arch. Ernesto N. Rogers" come accadde solamente durante la prima «Domus» di Ponti. Dalla "Casa all'italiana" dell'architetto milanese si passa alla "Casa dell'uomo" di quello triestino con risvolti che senza dubbio sono distintivi di un passaggio tra due periodi storici conflittuali. Quel concetto di *arcitalianità*[2] su cui Ponti aveva costruito il suo programma di rifondazione culturale per una Italia moderna, si era inesorabilmente caricato di una ideologia[3] che nella successiva direzione rogersiana doveva essere destituita. Il *leit motiv* della rinnovata «Domus» diventa inevitabilmente quello della ricostruzione, affrontata sia in termini architettonico-urbani che sociali e antropologici. Rogers imposterà una rivista in grado di combinare il tema dell'architettura, con ovvia predilezione al Movimento Moderno e all'esperienza dei CIAM, a quello delle arti con rubriche dedicate al cinema (Dino Risi, che ambienterà poi il suo *Il vedovo* nella Torre Velasca), alla musica (Riccardo Malipiero), all'arte (Gillo Dorfles), al teatro (Guido Ballo), alla letteratura (Nelo Risi) e alle arti plastiche.

Seppur interessato alle esperienze dell'America liberatrice, la neo «Domus» è rivista di tradizione e cultura radicalmente europea ma soprattutto, e qui la grande differenza con la rivista pontiana, è una rivista per architetti che ha come obiettivo quello di rendere l'architettura una pratica intellettuale e non esclusivamente costruttiva. Dopo i drammi della guerra, Rogers sente sulla propria pelle la responsabilità di traghettare gli sforzi intellettuali da una condizione di lusso borghese verso una dimensione morale attraverso cui attuare un progetto di rifondazione sociale e culturale. «Nessun problema» dice «è risolto se non risponde all'utilità, alla morale e all'estetica nello stesso tempo» per poi dimostrare con sequenzialità logica la necessità di creare una rivista: «La casa è un problema di limiti […] ma la definizione dei limiti è un problema di cultura e proprio ad esso si riconduce la casa. […] Se così è, anche le parole sono materiale da costruzione. E anche una rivista può aspirare ad esserlo» poi conclude «Una rivista può essere uno strumento, uno staccio per stabilire il criterio della scelta. […] Si tratta di formare un gusto, una tecnica e una morale, come termini di una



4.
Copertine di «Domus», direzione di Ernesto N. Rogers. (n. 205, gennaio 1946; n. 210, giugno 1946).

stessa funziona. Si tratta di costruire una società» (Rogers 1946). La «Domus» di Rogers è una rivista inevitabilmente impegnata, *engagée*, come lo sarà «Casabella-Continuità», e soprattutto ha una visione del *gusto* che non può essere distinto da tecnica e morale quali «termini di una stessa funzione» (ibid.).

La «Domus» di Rogers avrà però vita breve, troppo di tendenza[4], solo 19 numeri prima che la rivista passi nuovamente alla direzione del suo fondatore Gio Ponti, ma abbastanza per cominciare a scorgere, tra i titoli degli articoli, i termini *esperienza* e *continuità,* concetti embrionali sui quali si fonderà la successiva esperienza di «Casabella» che, dopo l'interruzione bellica, tornerà col numero 199 del 1953 e soprattutto con la nuova titolazione «Casabella-Continuità».

Tra Domus e Casabella. La casa dell'uomo alla Triennale e in RAI

Prima di proseguire la propria esperienza editoriale all'interno di «Casabella», Rogers misurerà le proprie teorie sull'abitazione attraverso diverse iniziative, tra cui si ricordano l'allestimento alla IX Triennale di Milano del 1951 e un programma televisivo andato in onda sulla RAI nel 1953.

All'interno di una Triennale quasi interamente dedicata all'*industrial design* che comincia ad affacciarsi in Italia proprio all'inizio degli anni Cinquanta, vengono organizzate alcune iniziative all'interno delle quali è possibile scorgere un tratto comune riconducibile al Movimento Moderno. Tra questi si ricordano *L'Architettura a misura dell'uomo* di Rogers, Gregotti e Stoppani; il convegno denominato *Divina proporzione* a cui parteciperà lo stesso Rogers e la mostra *La forma dell'utile* ideata da Belgioioso, Peressutti, Ceriani e Huber.

In particolare, l'allestimento dell'architetto triestino introduceva il visitatore al tema della *casa dell'uomo* attraverso un pannello raffigurante le seguenti parole:



5.
IX Triennale, 1951.
Architettura misura dell'uomo, Pannello introduttivo, Ernesto N. Rogers.

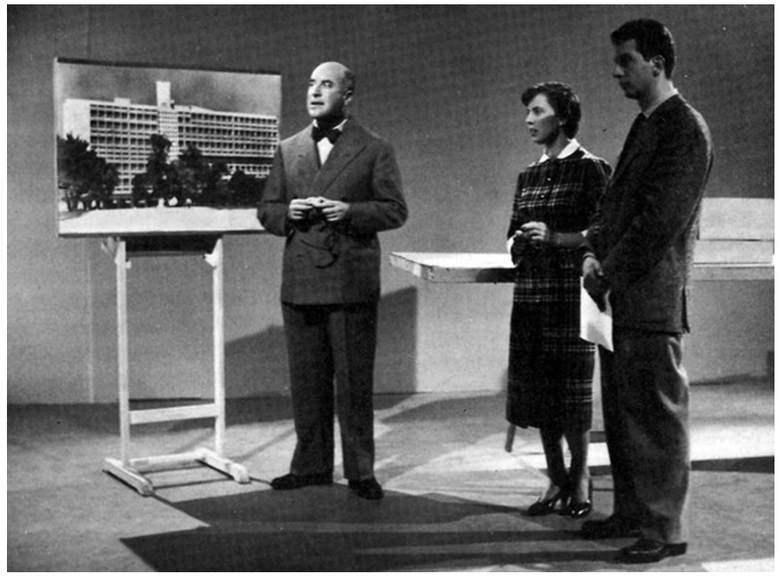
Questa sala è dedicata all'architettura, espressione concreta dell'uomo, sintesi della sua misura fisica e spirituale. La misura fisica dell'uomo determina le dimensioni necessarie dell'architettura: è la misura costante, dovuta alle nostre condizioni anatomiche e fisiologiche. Ma infinite variazioni subisce la misura necessaria nel soddisfare le complesse attività dell'uomo e le sue aspirazioni. Lo spirito creativo, mentre la interpreta, le conferisce diverse grandezze. Uomo, architettura, uomo: ecco il ciclo continuo, che si salda eguagliando il fine all'origine.

L'ambiente era costituito da una composizione spaziale modulata attraverso una avvolgente disposizione di opere poste ad altezze variabili al centro della sala, a sua volta alta circa sette metri. Questa disposizione poneva lo spettatore al centro del progetto, enfatizzando il rapporto uomo-architettura-uomo su cui era stato progettato l'allestimento. La disposizione delle opere stabiliva diversi punti di vista in grado di mettere in relazione i singoli elementi dell'allestimento moltiplicando i significati e le percezioni dello spazio. La logica dello spazio sviluppava un «percorso psicologico che relaziona l'architettura nelle sue varie forme – dalla casa mediterranea individuale ai grandi contenitori collettivi come il Rockefeller Center – alla dimensione umana. Questa percezione dicotomica avviene attraverso l'intuizione ottica e psicologica della prospettiva, l'accostamento di immagini contrastanti, la molteplicità dei punti di vista, la rappresentazione del limite fisico dell'uomo come misura dell'architettura e della sua conoscenza» (Morgione 2002).

Ma la dedizione che Rogers rivolgeva alla divulgazione non si esauriva esclusivamente in contesti specialistici e disciplinari, come potevano essere proprio le



6.
IX Triennale, 1951.
Architettura misura dell'uomo,
Ernesto N. Rogers.



7.
Ernesto N. Rogers durante la trasmissione televisiva "La casa dell'uomo" in onda sulla RAI, 1953.

riviste o la stessa Triennale, ma si apriva ad un pubblico molto più ampio in una prospettiva che, per formare una cultura e una società migliore da un punto di vista culturale, etico e morale, doveva necessariamente intercettare ed avvicinare all'architettura un pubblico che fino ad allora non aveva accesso al sapere. Negli anni Cinquanta tale compito non poteva che essere assolto dalla televisione, strumento che stava progressivamente popolando i salotti degli italiani. In questo senso sono interpretabili alcuni programmi che la RAI manderà in onda, programmi in grado di esplorare la morfologia delle città italiane e l'atto stesso del "costruire" nell'ambito dell'architettura moderna ("La casa dell'uomo"), di esaminare i fasti e i reperti delle civiltà del passato ("Italia sconosciuta") e partecipare ai grandi eventi espositivi ("I musei d'Italia").

È proprio in una prospettiva di formazione democratica, sempre più accessibile, che si inserisce l'intervento di Rogers nella trasmissione "La casa dell'uomo" che lo vede, nell'immagine che risulta l'unica fonte di questo intervento, erudire quella che potrebbe essere una giovane coppia sui princìpi dell'abitare moderno attraverso la presentazione dell'Unité d'Habitation del maestro Le Corbusier.

Casabella-Continuità

Tornando alla carta stampata, nel 1953 viene pubblicato il primo numero che già dall'editoriale, intitolato per l'appunto *Continuità*, indica la via che verrà seguita dalla rinnovata rivista ovvero di ricondurre l'architettura alla Storia. Continuità per Rogers significa «coscienza storica; cioè la vera essenza della tradizione nella precisa accettazione d'una tendenza che, per Pagano e Persico, come per noi, è nell'eterna varietà dello spirito avversa ad ogni formalismo passato o presente»,



8. (A sinistra)
Torre Velasca, BBPR, Milano, 1959.
La foto evidenzia Il rapporto tra la Torre Velasca e il contesto storico in cui si inserisce attraverso i pinnacoli del Duomo.

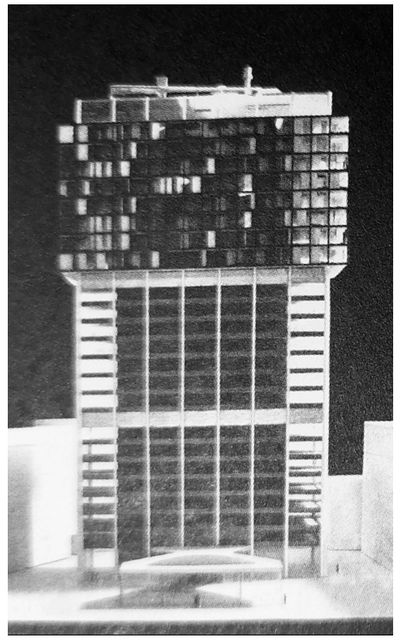
9. (A destra)
Confronto tra le due soluzioni intermedie con struttura metallica nella quale viene evidenziata l'evoluzione figurativa tra il primo volume, più stereometrico, e il secondo che allude alla successiva variante in calcestruzzo.

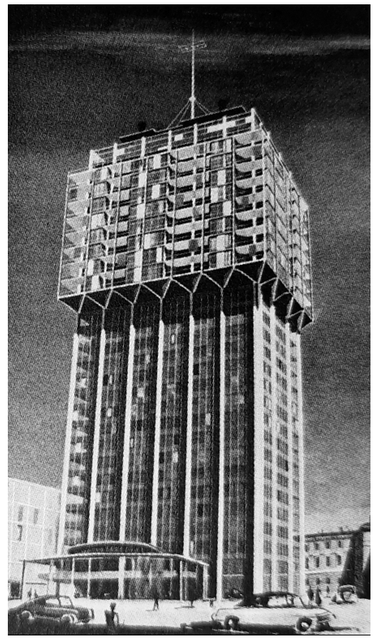
prosegue «Non è opera veramente moderna quella che non abbia autentiche fondamenta nella tradizione» (Rogers 1953-1954). L'esperienza di Rogers con «Casabella» è paradigmatica di quella difficile dialettica tra il conoscere e l'agire di cui parlava Manfredo Tafuri, soprattutto se la si lega alla contemporanea costruzione della Torre Velasca che diviene *testimonianza concreta* delle teorie elaborate all'interno della redazione della rivista milanese.

Nel 1950 i BBPR ricevono l'incarico della costruzione della Torre Velasca dalla Società RICE e ne completeranno la costruzione dopo setti densi anni di progettazione durante i quali la rivoluzione che porterà la Torre Velasca nella cultura moderna sarà *istruita* tra le pagine di «Casabella-Continuità».

Il primo progetto della Torre Velasca risale al 1951 con le due soluzioni in acciaio e vetro già costituite dal doppio volume dei quali il superiore aggettante, ma, se la prima risulta, con la sua nitida stereometria più tipicamente moderna, «di stampo miesiano, senza mensole a reggere lo sbalzo della parte superiore e con gli elementi strutturali contenuti in una essenzialità purista» (Bordogna 2017, 19), la seconda conserva alcuni elementi espressivi che caratterizzeranno la successiva versione in calcestruzzo come le «mensole a forcella a reggere lo sbalzo e una sensibile estroflessione dei pilastri nella parte inferiore della Torre» (ibid.).

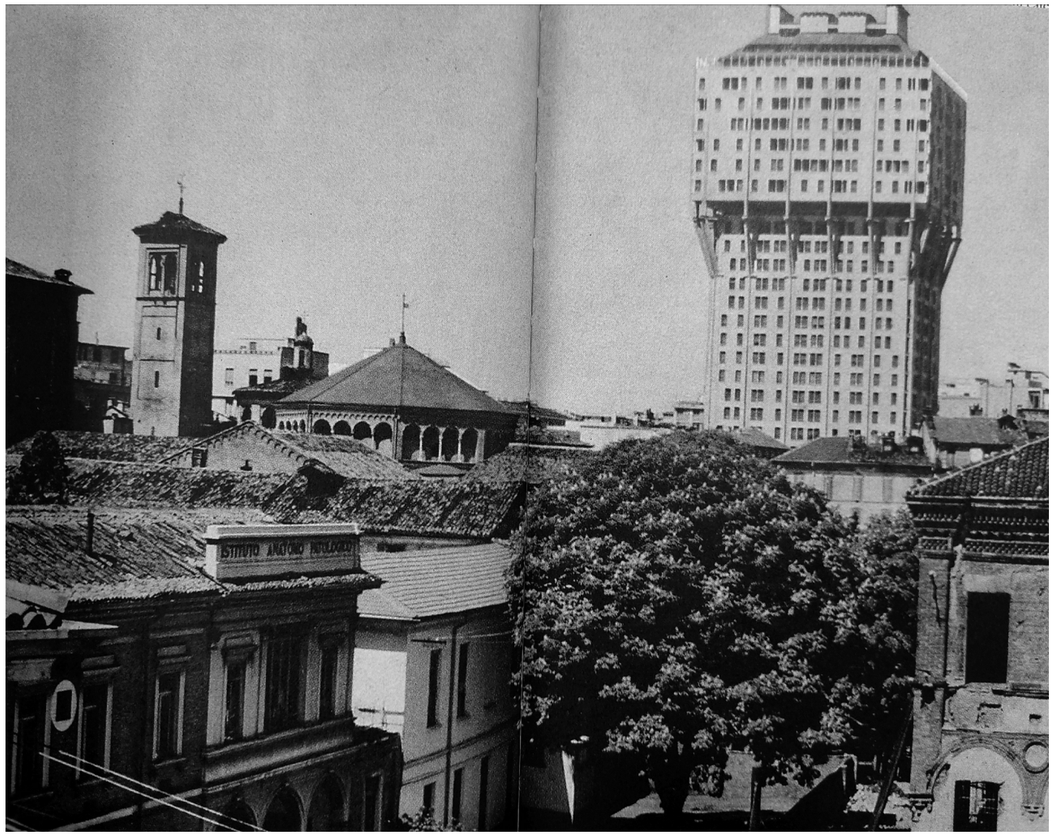
È interessante notare una coincidenza temporale. Il primo progetto in acciaio e vetro venne bocciato nel 1952 e, da subito, i BBPR si muoveranno verso la definitiva soluzione in calcestruzzo. Quasi contemporaneamente, nel 1953, esce il primo numero di «Casabella-Continuità» aperto dal già citato editoriale





Continuità. Viene quindi da immaginare un Ernesto Rogers impegnato nel suo studio ad accatastare l'une sulle altre le bozze manoscritte della nuova «Casabella» assieme ai primi schizzi della Velasca rivisitata. Se così fosse, e non è in fondo difficile crederlo, è evidente come tutte le tematiche che la Torre milanese affronta nel suo sviluppo progettuale si sovrappongono e traggono reciproca forza dal lavorio critico di Rogers. E, infatti, il tema del rapporto del progetto con il contesto della città storica, nodo cruciale delle Torre, viene anticipato ne *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali* e *Tre problemi di ambientamento* nei quali si ribadisce la necessità di una costruzione dell'architettura sensibile alle differenze che ciascun *locus* intrinsecamente possiede, teoria che troverà maggior chiarezza critica nella formula del "caso per caso" all'interno del saggio *Verifica culturale dell'azione urbanistica* edito ne *L'esperienza dell'architettura.* A un rapporto più *fisico* con la città se ne sovrappone uno morale ed estetico-figurativo che potrebbe essere riassunto col concetto di *Continuità* che l'architettura moderna deve istituire con la Storia e la Tradizione. Di questa senza dubbio la Torre milanese rappresenterà il più alto esempio nonché la *testimonianza concreta* delle teorie che Rogers affronta in numerosi editoriali quali *Tradizione e attualità, Tradizione e talento individuale* e *La responsabilità verso la tradizione.*

Ed è proprio per il ruolo di traduzione delle teorie di Rogers che la Torre Velasca diverrà il *casus belli* delle celeberrime vicissitudini tra il Banham "custode dei frigidaire" e il Rogers traditore dei princìpi del modernismo, apertasi pubblica-



10.
Torre Velasca, BBPR, Milano,
1959.

mente nel CIAM di Otterloo nel 1959. Al tagliente articolo di Banham pubblicato su «Architectural Review» nel quale viene definita l'adesione alla Storia quale *metodo* di progetto come *infantile ritirata dal Movimento Moderno*, Rogers risponderà con un altrettanto importante contributo, *L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaire*, in cui difende la propria posizione affermando che, in contraddizione a quanto scritto dal critico britannico, «il Movimento Moderno non è morto affatto: la nostra modernità è proprio nel portare avanti la tradizione dei maestri (s'intende, compresa quella di Wright). Ma di essere sensibili al bello» aprendo dunque a un *continuum* storico esente da fratture temporali. In realtà Rogers aveva già anticipato l'impossibilità di *slegare* il progetto dalla Storia e dal contesto ne *Il metodo di Le Corbusier e la forma della Chapelle de Ronchamp* quando scrive: «Come ogni opera d'arte, anche questa esprime l'incrocio tra l'individualità originale e la storia ed è valida se risolve l'antinomia di quei termini nella propria sintesi: distinguendosi da ogni altra opera e radicandosi in una tradizione» (Rogers 1955). Rogers anticipa così, e lo fa con l'intelligenza critica di ricollegare i propri sforzi a quelli del maestro del Movimento Moderno, molti dei temi che gli verranno criticati negli anni successivi da Banham e dai suoi epigoni e che troveranno forma ancora più chiara nella difesa di «un metodo funzionale che determina la forma desumendola dalle determinanti dell'ambiente circostante e dalle ragioni distributive dell'organismo» (Bordogna 2017, 26).

La «Casabella» di Rogers si delineò rapidamente come lo strumento cruciale per la formulazione di analisi teoriche in grado di ricondurre il progetto di architettura alla Storia e alle tradizioni del territorio italiano. Operando su un doppio binario, la rivista si focalizzò sulla teorizzazione delle «preesistenze ambientali» e sulla riscoperta di alcune genealogie perdute del Moderno, come la Scuola di Amsterdam, l'Ottocento lombardo e l'Espressionismo.

Due traiettorie, queste, che verranno approfondite dagli allievi di Rogers, Guido Canella in primis, divenendo il punto di partenza di successive interpretazioni del progetto che troveranno, sempre nello strumento rivista, il naturale luogo di elaborazione e divulgazione.



11.
Bruno Zevi, Carlo Ludovico Ragghianti, Licia Collobi, Frank Lloyd Wright con la moglie Olgivanna.
Fondazione Ragghianti

«Bruno Zevi. Architetto con le antenne»[5]

Per introdurre la figura di Bruno Zevi risulta determinante sottolineare un aspetto non secondario della sua biografia – sfortunatamente non applicabile a quella di Rogers, scomparso prematuramente all'età di 60 anni nel 1969 – ovvero aver attraversato quasi interamente (1919-2000) il Novecento. Questo dato risulta ancora più importante se si considera la disinvoltura con cui l'architetto romano ha sperimentato la potenza comunicativa di differenti media quali riviste, libri, televisione, stampa generalista, venendo meno, per ragioni cronologiche, solamente al web.

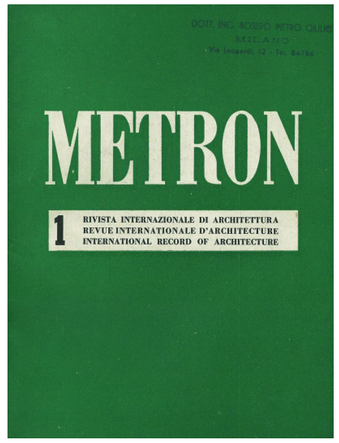
Metron e L'architettura. Cronache e storia

La vicenda della fondazione della rivista «Metron» non è dissimile da quella della «Domus» di Rogers, entrambe prendono vita all'indomani della guerra con l'intento di «aggiornare la cultura italiana che il fascismo aveva isolato dal circuito internazionale» (Zevi 1993). Nel caso specifico della rivista romana, questo intento venne perseguito esprimendo e divulgando le ricerche prodotte all'interno dell'APAO (Associazione per l'Architettura Organica), l'organo che si occupò di traghettare in Italia la lezione dell'architettura organica, ritenuta da Zevi la chiave per una modernità autenticamente democratica, come da lui ribadito nel 1947 durante il primo congresso delle APAO:

> Gli architetti organici tentano di fondere i valori della nostra tradizione con le moderne istanze sociali, ricomponendo la dicotomia tra cultura e vita che da un secolo separa gli artisti dal popolo e proponendo una "terza via" aperta e problematica, libera, umana. Questa è la nostra battaglia per un'integrazione culturale e architettonica, per un assetto comunitario migliore.

La reciprocità tra «Metron» e l'APAO venne sancita nel secondo numero della rivista che accolse tra le sue pagine il manifesto dell'associazione, sottolineando il compito di divulgare una interpretazione dell'architettura in chiave etica e morale attraverso cui attuare il processo di ricostruzione postbellica a partire dai contributi di figure quali Pier Luigi Nervi, Hannes Meyer, Le Corbusier, Giovanni Astengo, Frank Lloyd Wright, Giuseppe Samonà, Hugh Casson.

> L'architettura organica è un'attività sociale, tecnica e artistica allo stesso tempo, diretta a creare l'ambiente per una nuova civiltà democratica. Architettura organica significa architettura per l'uomo, modellata secondo la scala umana, secondo le necessità spirituali, psicologiche e materiali dell'uomo. (APAO 1945)







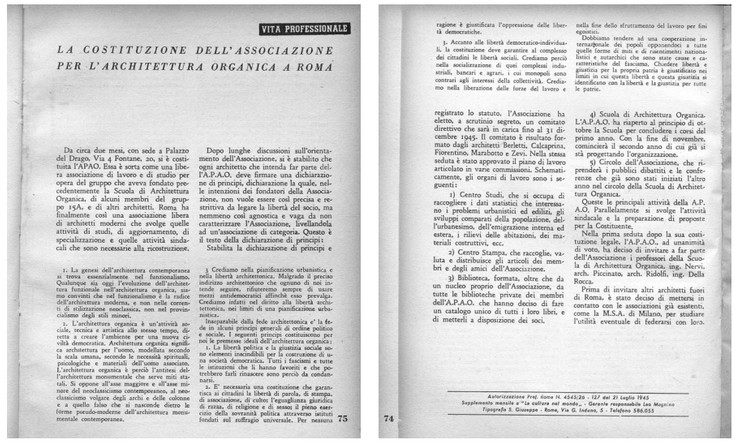






12.
Copertine di «Metron».
(n. 1, 1945; n. 28, 1948; n. 49-50, 1954).

13.
Copertine di «L'architettura. Cronache e storia».
(n. 84, 1962; n. 88, 1963; n. 92, 1963).


VITA PROFESSIONALE

LA COSTITUZIONE DELL'ASSOCIAZIONE PER L'ARCHITETTURA ORGANICA A ROMA

Da circa due mesi, con sede a Palazzo del Drago, Via a Fontanae, 20, si è costituita l'A.P.A.O. Essa è sorta come una libera associazione di lavoro e di studio per opera del gruppo che aveva fondato precedentemente la Scuola di Architettura Organica, di alcuni membri del gruppo 1584, e di altri architetti. Roma ha finalmente così una associazione libera di architetti moderni che svolge quelle attività di studi, di aggiornamento, di specializzazione e quelle attività sindacali che sono necessarie alla ricostruzione.

Dopo lunghe discussioni sull'orientamento dell'Associazione, si è stabilito che ogni architetto che intenda far parte dell'A.P.A.O. deve firmare una dichiarazione di principi, dichiarazione la quale, nelle intenzioni dei fondatori della Associazione, non vuole essere così precisa e restrittiva da legare la libertà del socio, ma nemmeno così agnostica e vaga da non caratterizzare l'Associazione, livellandola ad un'associazione di categoria. Questo è il testo della dichiarazione di principi:

Stabilita la dichiarazione di principi e

1. La genesi dell'architettura contemporanea si trova essenzialmente nel funzionalismo. Qualunque sia oggi l'evoluzione dell'architettura, questo è stato il principio informativo che ha convinti che nel funzionalismo è la radice dell'architettura moderna, e non nelle correnti di stilizzazione neoclassica, non nel provincialismo degli stili minori.

2. L'architettura organica è un'attività sociale, tecnica e artistica allo stesso tempo, diretta a creare l'ambiente per una nuova civiltà democratica. Architettura organica significa architettura per l'uomo, modellata secondo la scala umana, secondo le necessità spirituali, psicologiche e materiali dell'uomo associato. L'architettura organica è perciò l'antitesi dell'architettura monumentale che serve miti statali. Si oppone all'asse maggiore e all'asse minore del neoclassicismo contemporaneo, al neoclassicismo volgare degli archi e delle colonne e a quello falso che si nasconde dietro le forme pseudo-moderne dell'architettura monumentale contemporanea.

3. Crediamo nella pianificazione urbanistica e nella libertà architettonica. Malgrado il preciso indirizzo architettonico che ognuno di noi imprime alla propria opera, crediamo che questi elementi sinteticamente affinchè esse prevalga. Crediamo infatti nel diritto alla libertà architettonica, nei limiti di una pianificazione urbanistica.

Inseparabile dalla fede architettonica e' la fede in alcuni principi generali di ordine politico e sociale. I seguenti principi costituiscono per noi le premesse ideali dell'architettura organica:

1. La libertà politica e la giustizia sociale sono elementi inscindibili per la costruzione di una società democratica. Tutti i fascismi e tutte le istituzioni che li hanno favoriti e che potrebbero farli rinascere sono perciò da condannare.

2. E' necessaria una costituzione che garantisca ai cittadini la libertà di parola, di stampa, di associazione, di culto l'eguaglianza giuridica di razza, di religione e di sesso; il pieno esercizio della sovranità politica attraverso istituti fondati sul suffragio universale. Per nessuna ragione è giustificata l'oppressione delle libertà democratiche.

3. Abbiamo tendere ad una cooperazione internazionale dei popoli riconoscendo a tutte quelle forme di unità e di federazione politici e culturali che sono state cause e caratteristiche del fascismo. Chiediamo libertà e giustizia per la propria patria il giustificato nei limiti in cui questa libertà e questa giustizia si identificano con la libertà e la giustizia per tutte le patrie.

registrato lo statuto, l'Associazione ha eletto, a scrutinio segreto, un comitato direttivo che sarà in carica fino al 31 dicembre 1945. Il comitato è risultato formato dagli architetti Berletti, Calcaprina, Fiorentino, Marchetto e Zevi. Nella stessa seduta è stato approvato il piano di lavoro articolato in varie commissioni. Schematicamente, gli organi di lavoro sono i seguenti:

1) Centro Studi, che si occupa di raccogliere i dati statistici che interessano i problemi urbanistici ed edilizi, gli sviluppi comparati della popolazione, dell'urbanesimo, dell'emigrazione interna ed estera, i rilievi delle abitazioni, dei materiali costruttivi, ecc.

2) Centro Stampa, che raccoglie, valuta e distribuisce gli articoli dei membri e degli amici dell'Associazione.

3) Biblioteca, formata, oltre che da un nucleo proprio dell'Associazione, da tutte le biblioteche private dei membri dell'A.P.A.O. che hanno deciso di fare un catalogo unico di tutti i loro libri, e di metterli a disposizione dei soci.

4) Scuola di Architettura Organica. L'A.P.A.O. ha risperto al principio di ottobre la Scuola per concludere i corsi del primo anno. Con la fine di novembre, cominciarà il secondo anno di cui già si sta preparando l'organizzazione.

5) Circolo dell'Associazione, che riprenderà i pubblici dibattiti e le conferenze che già sono stati iniziati l'altro anno nel circolo della Scuola di Architettura Organica.

Queste le principali attività della A.P.A.O. Parallelamente si svolge l'attività sindacale e la preparazione di proposte per la Costituente.

Nella prima seduta dopo la sua costituzione legale, l'A.P.A.O., ad unanimità di voto, ha deciso di inviare a far parte dell'Associazione i professori della Scuola di Architettura Organica, ing. Nervi, arch. Piccinato, arch. Ridolfi, ing. Della Rocca.

Prima di invitare altri architetti fuori di Roma, è stato deciso di mettersi in contatto con le associazioni già esistenti, come la M.S.A. di Milano, per studiare l'unità eventuale di federarsi con loro.

Autorizzazione Pref. Roma N. 4543/26 - 127 del 21 Luglio 1945
Supplemento mensile a "La cultura nel mondo" - Direttore responsabile Leo Magnino
Tipografia S. Giuseppe - Roma, Via G. Indoni, 5 - Telefono 586.035

14.
Doppia pagina di «Metron» (2, 1945) che illustra il manifesto programmatico dell'APAO.

I 54 numeri della rivista vennero pubblicati in due serie, la prima edita da Sandron, complessiva di 29 numeri, mentre la seconda verrà prodotta dalle Edizioni di Comunità di Adriano Olivetti. Nel corso dei numeri la rivista ha cambiato più volte formato accogliendo una selezione sempre più ricca di immagini e illustrazioni.

Dal 1955, l'esperienza di «Metron» proseguirà con «L'architettura. Cronache e storia», rivista fondata e diretta da Zevi fino alla sua morte, avvenuta nel 2000. L'editoriale del primo numero funge da dichiarazione di intenti della tendenza che assumerà la rivista: «creare una rivista che rifletta l'intera gamma degli interessi architettonici: da quelli politici a quelli artistici, da quelli professionali a quelli storici, che saldi le esperienze contemporanee con la tradizione, che integri la coscienza dell'arte attuale con lo studio, condotto con moderna sensibilità, del passato» (Zevi 1955).

La rivista nacque per dare avvio a «una nuova fucina culturale in cui è sempre più stretto il legame tra architettura – ma anche urbanistica e design – e storia. L'intento è ovviamente quello di dare diffusione capillare, e a scadenza periodica ravvicinata (la rivista è bimestrale nel primo anno e mensile dal maggio 1956), alla cosiddetta critica operativa» (Dulio 2008). Il grande merito di questa esperienza editoriale fu quello, complice la lunga e continuativa direzione di Zevi paragonabile solo alla «Domus» pontiana, di costruire e adattare un progetto culturale nel corso di un vasto arco temporale proponendo nuove traiettorie per il progetto e rileggendo criticamente tematiche già discusse. Progetto culturale che, come nel caso di Rogers, non si limitava alla direzione di una rivista. In questo senso, come sottolinea Roberto Dulio (2008), è interessante individuare alcune "coincidenze" tra i numeri de «L'Architettura» e altre iniziative promosse da Zevi. Per esempio, il numero monografico su Wright segue la pubblicazione della monografia[6] del '47 riedita nel 1979 per Zanichelli, quello su Mendelsohn

anticipa due opere[7] uscite nel 1970 e 1982 dedicate all'architetto tedesco, un numero dedicato a Michelangelo esce in corrispondenza del volume[8] del 1964 e infine, il numero su Terragni anticipa un progetto[9] sull'architetto comasco dato alle stampe nel 1980. Questa ricchezza e interscambiabilità sottolinea l'adesione a un progetto culturale ben più ampio della singola direzione di una rivista, declinato attraverso linguaggi specifici e adattati alle esigenze del pubblico a cui gli sforzi erano rivolti. «L'Architettura» intercettò l'esigenza di trovare un dialogo tra la ricerca di un linguaggio adatto ad una facile diffusione e quella di divulgare una cultura, erede di maestri come Michelangelo, Borromini, Mendelsohn, Terragni, Wright.

Media generalisti. Un primo approccio critico

A partire dal 1954, anno in cui Bruno Zevi inizia la propria collaborazione continuativa col settimanale «Cronache» poi rinominato «Espresso», si presenta nel panorama della divulgazione architettonica la possibilità di affidare alle rubriche su media generalisti il compito di raggiungere un pubblico ancora più ampio e in un tempo minore rispetto alle riviste di settore. Questo fenomeno troverà nell'esperienza zeviana un approccio seminale che, però, dovrà attendere alcuni decenni per esplodere definitivamente, contribuendo a cambiare radicalmente i caratteri della comunicazione architettonica.

Per introdurre questa esperienza e in particolare il suo carattere innovativo, è interessante ricorrere al dialogo avvenuto tra Gualtiero Jacopetti, Antonio Gambino e Bruno Zevi, trascritto dallo storico romano:

> «Pubblicheremo un settimanale, e vorremmo che lei [Bruno Zevi] ci preparasse due o tre articoli sull'urbanistica e l'architettura».
>
> «Grazie dell'offerta, non accetto. Due o tre articoli non servono. Sono pronto a collaborare con voi solo per una rubrica sistemica, quale nessuno ha mai curato, simile a quelle dedicate alla letteratura, al cinema, al teatro, alle arti figurali. Prendere o lasciare».
>
> «Ma si regge una rubrica architettonica ogni settimana? C'è materiale sufficiente?»
>
> «È proprio quello che voglio dimostrare. Mi pare che Bernard Shaw abbia detto che è facile scrivere un articolo al giorno, o uno al mese, ma è impossibile produrne uno alla settimana. Certo si tratterà di un incubo; tuttavia, ne vale la pena, è un'esperienza nuova del mondo». (Zevi 1993, 75)

Il carattere innovativo insito nel pubblicare su un settimanale di politica, cultura e costume di grande diffusione era sicuramente indicativo del desiderio di permeare la cultura italiana ponendo l'architettura al pari di altre arti come la letteratura, il cinema, il teatro e le arti figurative. Questo esercizio necessitava indubbiamente una correzione linguistica, il tono e i contenuti pubblicati su «Metron» o su «L'Architettura» risultavano inevitabilmente troppo specifici per un pubblico così vasto ma, allo stesso tempo, risultava indispensabile mantenere un carattere profondamente critico che contribuisse a formare una cultura in senso ampio. Al riguardo: «gli interventi avevano indubbiamente un carattere divulgativo, ma con argomentazioni acute e tutt'altro che scontate, sostenute da un sorprendente istrionismo dialettico. Il valore programmatico che Zevi attribuiva a quegli articolo è sottolineato dal fatto che abbia deciso a più riprese di raccoglierli in una serie di volumi: le Cronache di architettura. In questo era provocatoriamente evidenziato il fatto che il valore e l'utilità di quelle argomentazioni erano da ricercare ben oltre il carattere di cronaca» (Dulio 2008, 107).

15.
Bruno Zevi in occasione del programma *Ars Amanda*, in onda su RAI 3, 1989.



Il quadro che emerge nel rileggere queste *sferzate critiche* è quello di un approccio da parte di Zevi estremamente tagliente, netto e senza compromessi, dichiarando in maniera esplicita adesione e rifiuti a particolari interpretazioni del progetto. Il tutto attraverso il ricorso ad un linguaggio denso di una *vis* polemica che ne accompagnerà l'intera produzione editoriale e che consentirà all'architetto romano di affermarsi anche nella successiva cultura *pop* radicatasi attraverso l'avvento della televisione. Tra queste iniziative si ricorda per esempio la fondazione di TeleRoma 56 nel 1976, agevolata dall'avvio della liberalizzazione delle antenne e dall'intuizione sulle «grandi potenzialità del mezzo televisivo per la diffusione delle idee» (Irace 2018), o dalla teorizzazione di una *un'università dell'aria* (Zevi 1977), che intravedeva nell'utilizzo dei *mass media* la sola possibilità per una didattica autenticamente in grado di rispondere alle necessità di una società di massa. Premesse che lo condurranno successivamente anche a partecipare ad iniziative di minor gusto ma contraddistinti da un eguale acume critico, come *Ars Amanda* (1989) di Amanda Lear o *Uno contro tutti* di Maurizio Costanzo (1994). Esperienze che contribuiranno a decostruire lo stereotipo dell'intellet-

tuale recluso in una torre d'avorio, assumendo come missione quella di rendere il sapere accessibile a tutti, utilizzando disinvoltamente diversi media e format.

La descrizione di queste esperienze editoriali individua alcune caratteristiche che consentono di comprendere il ruolo delle riviste, lo strumento extra-accademico principale nel contesto culturale analizzato, e le ragioni della loro centralità.

Se il tempo del libro era inevitabilmente un tempo lento, quello della rivista era contraddistinto da una maggiore velocità ed economicità, due requisiti fondamentali per attuare quel progetto di formazione culturale a grande scala che animava il dibattito del dopoguerra. La possibilità di pubblicare una volta al mese o ogni due garantiva una agilità fondamentale per permeare un pubblico specialistico e non. A questo primo tema, di natura più strumentale, ne succedono due legati specificatamente alla produzione culturale.

Il primo è quello della libertà editoriale ossia della possibilità di costruire dei progetti culturali senza particolari restrizioni o limitazioni, conferendo ai vari comitati redazionali quell'autonomia e responsabilità ritenuta fondamentale. Nel dopoguerra, infatti, «Il critico o l'intellettuale di alto livello e prestigio che opera all'interno o all'esterno della casa editrice può esercitare ancora un suo ruolo "creativo" in senso tradizionale e partecipare in certa misura alle scelte, pur entro i limiti che quella logica impone: con risultati, talora, di grande rilievo culturale sul piano dell'iniziativa e del rapporto critico-problematico e formativo» (Ferretti 1978).

Il secondo aspetto su cui vale la pena concentrarsi è quello dell'interpretazione della rivista come laboratorio sperimentale di idee (Amistadi e Prandi 2018), strumento privilegiato attraverso cui saldare legami e alleanze, in cui socializzare il sapere, favorire aggregazione a partire dalle quali costruire e divulgare il sapere. Come sostiene Gramsci nei suoi quaderni:

> Bisogna quindi riconoscere apertamente che le riviste di per sé sono sterili, se non diventano la forza motrice e formatrice di istituzioni culturali a tipo associativo di massa, cioè non a quadri chiusi. (Gramsci 2014, Quad. 6, § 120)

Similarmente, il ruolo che svolsero le riviste tra il dopoguerra e gli anni Sessanta fu sia quello di inventare delle tradizioni che di «affermare una pluralità di *filières* storiche attraverso cui legittimare un nuovo paradigma critico, centrato sul concetto di architettura come problema di coscienza storica» (Durbiano 2020, 15).

Di questo approccio è indubbiamente esemplare, ancora una volta, «Casabella-Continuità», attorno alla quale gravitarono, tra gli altri «Vittorio Gregotti, Paolo Portoghesi, Roberto Gabetti, Paolo Ceccarelli, Francesco Tentori, Luciano Semerani, tutti accomunati anche da una condivisione di interessi culturali "altri" e dalla convinzione che la scrittura rappresentasse un dovere intellettuale e morale finalizzato, pur con diverse peculiarità, alla costituzione di una condizione del "fare architettura" indissolubilmente legato a posizioni sociali e politiche imprescindibili» (Labalestra 2019). Affinate le "armi" all'interno della rivista rogersiana, una generazione di architetti, nati nel decennio che intercorre tra il 1923 e 1933, contribuiranno al consolidamento della Scuola di Milano, a partire dall'esperienza di «Casabella», contribuendo a definire i limiti di un contesto culturale manifestatosi tra gli anni Sessanta e Ottanta.

Note

[1] Si rimanda alla disamina elaborata da Marco Biraghi sul ruolo dell'architetto-intellettuale nella società contemporanea a partire dal suo inquadramento all'interno del pensiero gramsciano. Si veda: Biraghi M. (2019) – *L'architetto come intellettuale*. Torino, Einaudi.

[2] Ci si riferisce all'aggettivo Arcitaliano utilizzato da Curzio Malaparte, accostato successivamente da Fulvio Irace alla figura di Gio Ponti nella conferenza da lui tenuta presso il Politecnico di Milano nel luglio 2020 e titolata *Gio Ponti l'arcitaliano!*

[3] Si precisa che l'ideologia di cui si servì propagandisticamente il regime fascista mai venne appoggiata da Gio Ponti che sempre si tenne in disparte dalle questioni politiche pur servendosene per la propria arte.

[4] G. Ponti, *Lettera a Giovanni Astengo,* 10 febbraio 1948, Iuav – Archivio Progetti, Fondo Giovanni Astengo.

[5] Il titolo del capitolo riprendere quello utilizzato da Fulvio Irace nella sua recensione al libro *Architettura in nuce* di Bruno Zevi, pubblicata il 28 gennaio 2018 su «Il Sole 24 Ore – Domenica».

[6] B. Zevi (1947)– *Frank Lloyd Wright*. Il Balcone, Milano; B. Zevi (1954) – *Frank Lloyd Wright.* Zanichelli, Bologna.

[7] B. Zevi (1970) – *Erich Mendelsohn. Opera completa. Architettura e immagini architettonice.* Milano, Etas Kompass; B. Zevi (1982) – *Erich Mendelsohn.* Bologna, Zanichelli.

[8] P. Portoghesi, B. Zevi (a cura di) (1964) – *Michelangiolo architetto.* Torino, Einaudi.

[9] B. Zevi (1980) – *Giuseppe Terragni.* Bologna, Zanichelli.



16.
Riunione di redazione di «Casabella-Continuità» intorno agli anni Cinquanta.
© Fondazione Aldo Rossi

I Nuovi Maestri e l'eredità di Casabella-Continuità

Il ruolo svolto da «Casabella-Continuità» nella formazione di quella generazione di architetti definiti ironicamente da Bruno Zevi "nuovi maestri"[1] fu di fondamentale importanza. Il giovane Vittorio Gregotti venne chiamato a far parte della prima redazione con Giancarlo De Carlo e Marco Zanuso nel 1953. I primi articoli di Giorgio Grassi e Aldo Rossi risalgono al 1955, mentre negli anni successivi vengono chiamati a dare contributi teorici e polemici Guido Canella, Carlo Aymonino, Aurelio Cortesi, Francesco Tentori, Luciano Semerani, Silvano Tintori, Gianugo Polesello e Manfredo Tafuri. Nel 1958 Matilde Baffa assunse l'incarico di curare l'edizione dei libri, mentre nel 1957 Gae Aulenti era stata incaricata di occuparsi della tipografia. Nel 1959 venne fondato il "Centro Studi", curato da Rossi, Semerani, Tentori e Tintori.

Il successivo abbandono (1964) della direzione di «Casabella-Continuità» da parte di Rogers contribuirà a produrre una diaspora dei vari membri del comitato di redazione. Occasioni che renderà possibile proseguire l'eredità del maestro triestino da parte dei propri allievi, attraverso interpretazioni personali e iniziative di varia natura come la fondazione di nuove riviste, la promozione di manifestazioni culturali, l'organizzazione di seminari, «in una più ampia dimensione culturale intesa come coscienza storica del proprio ruolo dinamico nell'evoluzione della società» (Bucci 2020).

Da Controspazio a Zodiac, passando per Phalaris

Se «Casabella-Continuità», pur configurandosi come uno strumento evidentemente di ricerca, faceva parte del novero delle riviste di grande diffusione, essendo prodotta e distribuita dal gruppo Editoriale Domus di Gianni Mazzocchi, le esperienze che si innesteranno nel solco di questa tradizione saranno contraddistinte da una editoria, se non indipendente, quanto meno più riparata dai riflettori dei *magazine* patinati degli anni Settanta e Ottanta. Tra queste, risultano di particolare interesse alcune riviste considerate «consanguinee» (Bordogna 2018), seppur sviluppatesi in un arco temporale che copre tre decenni, dal 1969 al 1999, «Controspazio», «Hinterland», «Zodiac» e «Phalaris». Riviste contraddistinte da un interesse «per la ricerca di architettura come l'impulso alla sperimentazione, la tendenza (o meglio la tendenziosità) del *board* editoriale nell'indirizzare il pensiero e nella volontà di solcare nuove strade di ricerca, il dar voce a linguaggi disciplinari nuovi, meno comuni, avanguardistici» (Amistadi e Prandi 2018).

Controspazio

La fondazione di «Controspazio» è da ricondursi alle agitazioni e al fervore politico-culturale che animavano i movimenti studenteschi – in particolare quelli romani, esplosi nella celebre battaglia di Valle Giulia (1968) – negli anni Sessanta. Tali presupposti vennero intercettati da Paolo Portoghesi, allora docente di Storia dell'Architettura e preside dell'ateneo milanese, che intravide nella fondazione di una rivista «l'unica o almeno la più immediata delle cose da fare» (Portoghesi in D'Amato 2018) per contrastare quel «silenzio rumoroso» che stava creandosi attorno ad una pratica professionale sempre più vuota e speculativa a fronte di una editoria di architettura «completamente adeguata all'incremento dell'attività arredativa della città e del territorio» (ibid.).

> «Controspazio» è un tramite selettivo d'informazione sull'architettura e sull'urbanistica. All'interno della realtà culturale italiana e internazionale la rivista vuole adempiere al compito fondamentale della estensione degli ambiti di interesse, dell'attenzione ad ogni contributo stimolante, della documentazione sulla produzione e la ricerca. La rivista è aperta a tutti gli apporti considerati utili all'avanzamento del dibattito: progetti, architetture, ricerche teoriche. La rivista [...] indagherà inoltre nella realtà della cultura architettonica e urbanistica italiana e straniera, alla ricerca di ciò che oggi sfugge all'ambito tradizionale dei veicoli di comunicazione. La funzione programmatica è proprio quella della identificazione dei nuovi luoghi di produzione culturale, che sempre meno coincidono con i rattrappiti ambiti della libera professione. Con analoghe finalità la rivista offrirà, con diverse frequenze, servizi di documentazione sistematici relativi: allo sviluppo edilizio di alcuni campi urbani [...]; ai problemi storico-critici, comprendendo la restituzione di documenti significativi inediti o di difficile reperimento; ai materiali prodotti dalla ricerca [...] la cui circolazione raramente esce dagli ambiti di origine; alla informazione bibliografica che interesserà i libri, le riviste e i nuovi canali informativi, italiani e stranieri, per ciò che attiene alla architettura e alla urbanistica. (Portoghesi 1969)

Il presupposto di promuovere una cultura *contro*, è rintracciabile fin dal titolo la cui interpretazione rimanda sia alla «Spazio» di Moretti sia, e forse soprattutto, alla coeva (1968) rivista «Contropiano» fondata da Alberto Asor Rosa, Massimo Cacciari e Antonio Negri ma soprattutto, tribuna privilegiata di Manfredo Tafuri. «Contropiano» e «Controspazio» attraverso Portoghesi e Tafuri stimoleranno il dibattito architettonico per alcuni anni, la prima promuovendo la forza del progetto come frutto della ricerca teorica, la seconda sancendone la «sublime inutilità» (Tafuri 1973). È in questa prima fase della rivista che «Controspazio» promuoverà sistemicamente l'autonomia dell'architettura e la centralità del progetto come unico mezzo per influenzare e agire politicamente nella realtà.

17.
Roma, Facoltà di Architettura, "occupazione" del 1963.





18.
Copertine di «Controspazio». (n. 3, 1970; n. 6, 1973; n. 1-6, 1980, numero speciale dedicato alla I Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia).

Alcune note storiche[2]. La prima stagione (1969-1972) della rivista fu tutta milanese ed ebbe il grande merito di promuovere la "tendenza" oltre che il fenomeno degli studi urbani che si stava finemente costruendo a Venezia. La redazione era composta da Ezio Bonfanti (redattore capo), Massimo Scolari, Luciano Patetta, Virgilio Vercelloni, Maria Grazia Messina, Benigno Cuccuru. Dopo la morte di Bonfanti (1973), si inaugura la seconda stagione (1973-1976) che coincide con lo spostamento da parte di Paolo Portoghesi della redazione da Milano a Roma. Sarà, contemporaneamente, la XV Triennale dal 1973 il luogo milanese deputato a portare avanti il discorso sul gruppo rossiano della "tendenza". In questa fase, «Controspazio» assumerà un compito di rilettura critica dell'architettura italiana del dopoguerra promuovendo un faccia a faccia tra neo-razionalismo e linguaggio architettonico. La terza e ultima stagione (1977-1981) sarà contraddistinta da una ulteriore rifondazione della redazione all'interno della quale entreranno Anselmi, Thermes, Staderini, D'Amato e Cellini, quest'ultima fase anticiperà i temi della Mostra di Architettura di Venezia, inaugurando il postmodernismo.

Uno dei grandi meriti di questa esperienza editoriale fu sicuramente quello di rileggere e rendere nuovamente attuale tanto l'attenzione verso le avanguardie quanto quella verso il Movimento Moderno italiano attraverso una redazione composita, una vera e propria rete di interlocutori che «diede voce a una generazione consapevole della trasformazione del proprio ruolo; una generazione che fu l'ultimo frutto della Scuola accademica pensata da Gustavo Giovannoni negli anni venti» (D'Amato 2018), attraverso l'interpretazione della rivista quale «luogo di confronto, richiedendo soltanto quel tipo di coerenza che era l'impegno nella disciplina, mentre c'era chi pensava che la politica potesse sostituire la disciplina e che, quindi, l'architettura fosse buona in quanto era fatta con buone intenzioni» (Portoghesi in D'Amato 2018).



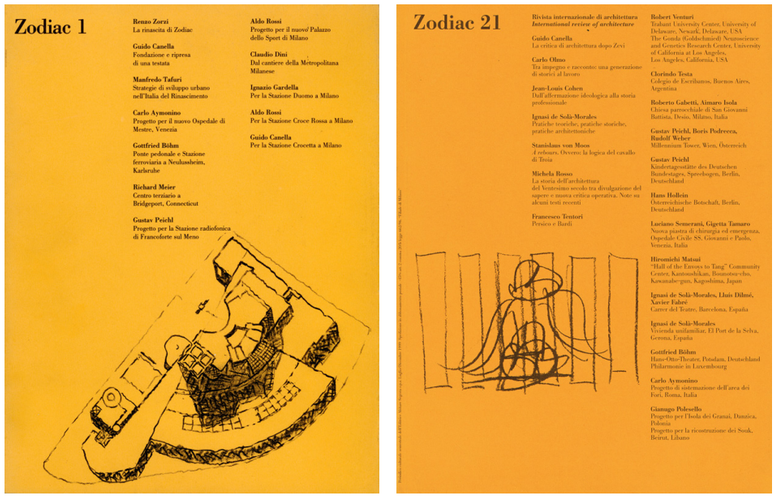
19.
Copertine di «Hinterland». (n. 4, 1978; n. 17, 1981).

Hinterland e Zodiac

«Hinterland. Disegno e contesto dell'architettura per la gestione degli interventi sul territorio» nasce a Milano nel 1977 come momento di costruzione della Scuola canelliana a partire dal rapporto architettura-città e conoscenza-progetto di cui si è parlato più approfonditamente nel capitolo precedente.

La rivista era organizzata per numeri monografici in grado di tenere assieme temi spesso divaganti come storia e progetto, tradizione e internazionalità, approfondimento tipologico e impegno civile. «Hinterland» divenne per Canella lo strumento che gli concesse quella «autonomia indispensabile per poter partecipare da protagonista e incidere profondamente sul dibattito architettonico in Italia dell'ultimo quarto del secolo Ventesimo e, nel contempo, enunciare, descrivendolo con precisione (scritti, disegni, opere realizzate) un suo punto di vista, forse personale ma sempre e comunque entro l'ambito di una ricerca collettiva, fatta di riconoscibili ricerche autobiografiche» (Patestos 2014).

Con la sua grafica scarna composta dal prevalente utilizzo di immagini in bianco e nero di piccolo formato, «Hinterland» ricordava i *samizdat* (Aymonino 2014), piccole e autoprodotte riviste dissidenti di epoca sovietica. Scelta grafica che promuoveva implicitamente una posizione critica nei confronti del dilagare di riviste patinate di architettura e arredamento tipiche degli anni Settanta, sottolineando, al contrario, un modello di rivista di ricerca, isolata dalle mode ed interessata a costruire un dibattito molto preciso e definito. In questo senso si inserisce anche la scelta del carattere monografico che Canella riconduce, nel primo editoriale, alla necessità di «costruire un progetto articolato ma unitario nella continuità» (Canella 1977-1978), dunque ad una forte riconoscibilità in grado di identificare fin da subito le tematiche di ricerca oltre che un percorso



20.
Copertine di «Zodiac».
(n. 1, 1989; n. 21, 1999).





21.
Copertine di «Phalaris».
(n. 0, 1988; n. 1, 1988).

editoriale che parve configurarsi quale manifesto di una particolare interpretazione del progetto tipica della Scuola milanese.

> Non solo denuncia o invettiva, [...] ma proposizione di una ricerca figurativa fondata sul "saper vedere" e su un procedimento che è quello della trasposizione in architettura. La trasposizione significa modificare l'ordine costituito, reinvenire possibilità altre, scavando e selezionando nei contesti, nella storia, nella tradizione disciplinare dell'architettura. (Torricelli 2014, 21)

Nel 1989, quattro anni dopo la chiusura di «Hinterland», Canella eredita la direzione di «Zodiac», rivista di architettura fondata da Adriano Olivetti nel 1957, che l'architetto milanese condurrà verso un orizzonte internazionale (in doppia versione italiano-inglese fino al sesto numero a partire dal quale la rivista divenne bilingue) intriso delle ricerche sul progetto di architettura allora contemporaneo. A differenza di «Hinterland», «Zodiac» usciva a cadenza semestrale portando su un piano ancora più radicale la riflessione su una lettura meno frenetica rispetto al mercato delle informazioni che tra gli anni Ottanta e Novanta stava progredendo rapidamente.

Il Comitato di orientamento era composto da alcuni degli architetti più importanti del panorama italiano ed estero: Carlo Aymonino, Ignazio Gardella, Aldo Rossi, Gianugo Polesello, Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, e internazionale, Richard Meier, Rafael Moneo, James Stirling, Kurt W. Forster.

Fin dal primo editoriale Canella evidenzia il perché di questa nuova rivista:

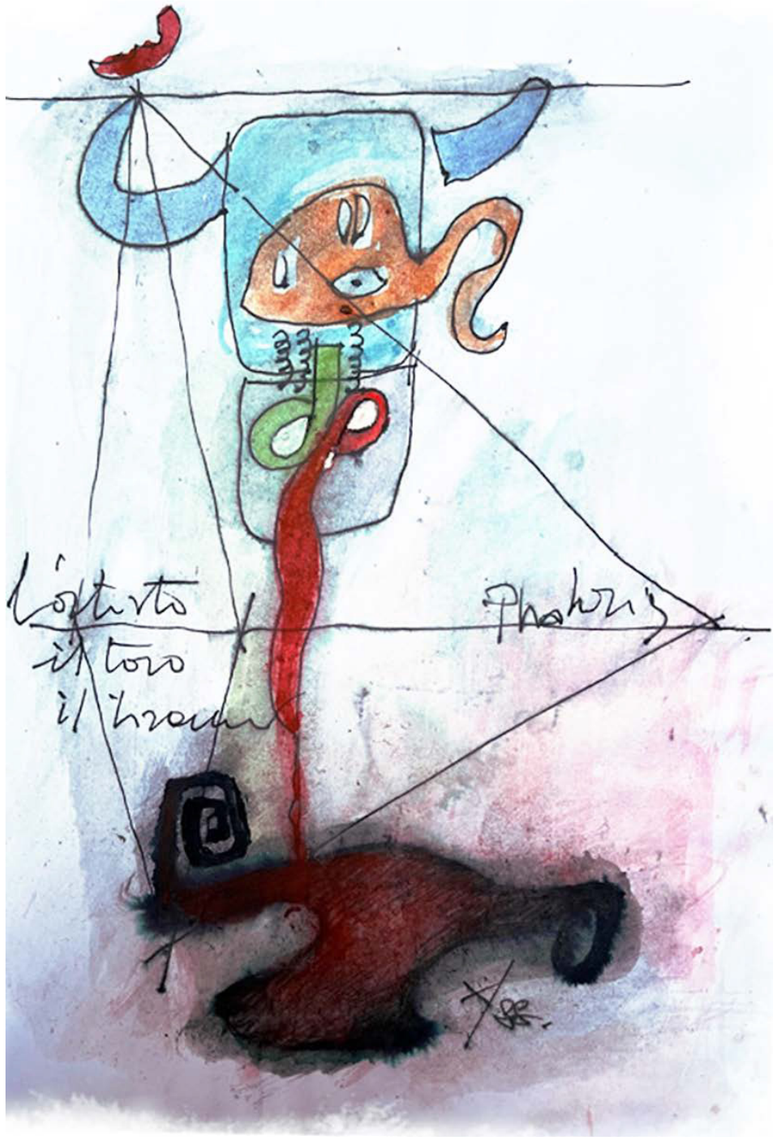
> Ci è sembrato così che cercare di ricondurre la storia alla critica, oggi tanto divagante, e gli obiettivi di contribuire a rendere meno precaria e incompetente la committenza dell'architettura, di privilegiare il principio di autenticità contro le contraffazioni funzionali e formali del progetto, di radicare il confronto internazionale nella contestualità di ogni esperienza tipologica e figurativa – quegli obiettivi già sostanzialmente enunciati da Adriano Olivetti più di trent'anni fa e qui ora richiamati – meritassero questa nuova responsabilità. (Canella 1989)

Ai numeri monografici «Zodiac» ne affianca di miscellanei, «tutti introdotti da un editoriale di forte impegno teorico, e da uno o più saggi storico-critici, seguiti da una rassegna di progetti e architetture dei protagonisti dell'architettura contemporanea internazionale, selezionati secondo «una discriminante di autenticità» e corredati da una ampia documentazione presentata dagli stessi autori senza alcun commento esterno, nell'idea che opere e progetti parlassero per se stessi, lasciando al lettore il personale giudizio senza alcuna mediazione redazionale se non la scelta della pubblicazione» (Bordogna 2018).

L'esperienza di «Zodiac» terminerà col numero 21 del 1999, una data che non solo cronologicamente chiuderà il Novecento ma anche una tradizione di studi, una cultura del progetto che, come verrà descritto successivamente, faticherà a superare l'esame degli anni Novanta. A questa preoccupazione Canella affiderà l'ultimo editoriale, *La critica di architettura dopo Zevi,* in cui diagnosticherà l'ormai inesorabile fine dell'impegno critico e operativo, nella sua complessa dimensione teorica e progettuale, sotto i colpi di mercato delle informazioni e della comunicazione in rapido sviluppo.

Phalaris

A una medesima vocazione educativa e nella specifica nella volontà di «[...] poter formare, attraverso un confronto libero da riscontri commerciali, un'opinione pubblica consapevole e un diverso tipo di responsabilità nelle scuole di



22.
L'artista, il toro, il tiranno.
Luciano Semerani, 1988.

architettura che non fosse solo quello nei confronti degli Enti Locali o ancora peggio dei meccanismi del successo» nacque nel 1988 a Venezia, sotto la spinta di Luciano Semerani, il giornale di architettura «Phalaris». Giornale, e non rivista, come è giusto sottolineare.

È interessante introdurre questa breve ma vivace esperienza, tanto nella *verve* quanto nella colorata grafica curata da Enrico Camplani di Tapiro, parallelamente alla «Zodiac» di Canella, con la quale condivide il periodo storico, i presupposti formativi, ma della quale si configura quasi come una antitesi. Non è necessario uno sforzo di fantasia eccessivo per trovare nel rigore delle riviste di Canella il carattere tipicamente «funebre e autoritario» (Semerani 2018) dell'architettura che denunciava Semerani e alla quale contrapponeva un modello di giornale insolito sia nei temi che nella selezione delle immagini. Oltre a questa premessa metodologica, a un diverso approccio allo strumento rivista/giornale che è inevitabilmente influenzato da un carattere personale e individuale, il giornale veneziano toccava temi molto versatili e distanti, dalla *Scuola italiana* – dai BBPR a Gardella, passando per Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Gianugo Polesello, Giorgio Grassi, Antonio Monestiroli – a *L'altro moderno* attraverso cui riscoprire figure come Bogdan Bogdanovic, Dimitri Pikionis, Gustav Peichl e John Hejduk. A questi temi si affiancavano altre rubriche quali "Corrispondenza", "Cinema", "Teatro", "Costume", "Design" ma anche, per esempio, "Cucina" introducendo tra le doppie pagine del giornale figure appartenenti a discipline molteplici come Arthur Rimbaud, Carmelo Bene, Pedro Almódovar, David Lynch fino ad arrivare a Elvis Presley.

È in questo approccio così libero, capace muoversi con disinvoltura tra il *pop* e la tradizione, tra discipline differenti adottanti linguaggi inevitabilmente diversificati ma senza mai perdere «la dimensione teorico-conoscitiva» che si inserisce l'esperienza di «Phalaris». Il carattere ironico di «Phalaris» è la critica e colta risposta ad un periodo storico caratterizzato da un progressivo impoverimento culturale, dove le tradizionali «riviste di architettura stavano, non a caso, passando di mano e, deposti i linguaggi da battaglia, i "contro-spazi" erano in via di esaurimento» (Fraziano 2022). Ironico sì, ma «sempre con la chiara percezione di un profondo cambiamento mondano in corso e dunque della necessità di tenere continuamente d'occhio le coordinate, non proprio certissime, che guidavano il nostro operare da una posizione che con un filo d'ironia, ma anche con qualche punta di compiacimento, definivamo "di retroguardia"» (ibid.)

Questo avvicinamento a una struttura più moderna, decisamente più vicina alla «Domus» di Ponti che alle esperienze precedentemente analizzate, dichiara la scelta di riflettere, riconosciuta la progressiva inefficacia di strumenti tradizionali, ad un linguaggio innovativo, "leggero" nell'accezione che darebbe Calvino

a questo termine, nel panorama architettonico che si avviava all'inizio del nuovo Millennio. Un tentativo, quello di «Phalaris» di cogliere con anticipo e sfruttare con senso critico alcuni fenomeni che determineranno i successivi decenni.

È dunque inevitabile riconoscere come l'eredità di «Casabella-Continuità» abbia tracciato una significativa traiettoria nel panorama architettonico italiano, formando una generazione di architetti il cui contributo alla riflessione si è successivamente concretizzato attraverso riviste quali «Controspazio», «Hinterland», «Zodiac» e «Phalaris», canali sperimentali in grado di alimentare la fiamma di una tradizione da far dialogare con la cultura contemporanea.

«Controspazio» assorbì le agitazioni degli anni Sessanta trasformandone quella controcultura in una rivista di tendenza, selettiva, che si affermò come fondamentale veicolo di divulgazione sull'architettura e sull'urbanistica, dando voce in particolare a una generazione di architetti di mezzo «fra coloro che rappresentavano ancora la classe dei professionisti che avevano contribuito alla ricostruzione postbellica (la generazione nata negli anni trenta) e coloro che sarebbero stati nella maggior parte gli architetti sotto-occupati e disoccupati (la generazione nata dopo gli anni cinquanta) dell'Italia della crisi di fine secolo» (D'Amato Guerrieri 2018).

«Hinterland» emergendo a Milano contemporaneamente alla migrazione romana di «Controspazio», si è distinta per il prevalente ricorso a numeri monografici, dimostrando un approccio scientifico e rigoroso che verrà ulteriormente raffinato da Canella nella successiva direzione di «Zodiac». La rivista è divenuta il veicolo attraverso cui definire e dare risposta ai problemi emergenti delle periferie italiane, dell'*hinterland* appunto di cui la rivista è «un'enunciazione di poetica. Non solo denuncia o invettiva [...] ma proposizione di una ricerca figurativa fondata sul "saper vedere" e su un procedimento che è quello della trasposizione in architettura» (Torricelli 2014).

«Zodiac» e «Phalaris» si inseriranno in un periodo storico, quello tra gli anni Ottanta e Novanta, contraddistinto da una editoria che si avviava velocemente a una profonda mutazione culturale, contraddistinta da una frenesia e da un accesso ossessivo a immagini e informazione. Entrambe seppero cogliere questo aspetto, rispondendo con approcci diametralmente opposti. Da un lato ricorrendo a una densità di contributi proposti secondo una grafica razionale, quasi severa, nel caso di «Zodiac». Dall'altro pubblicando un giornale in grado di prendere le nette distanze dalla pubblicistica di ricerca accademica attraverso un impulso ludico che si colloca a metà strada tra razionalità e sensibilità, parafrasando Schiller (2002).



23.
Composizione comparata. Sopra, estratto del saggio *La costruzione del teatro a Berlino* da Gilly a Poelzig di Julius Posener in «Zodiac», n.s., vol. n. 2, settembre 1989, pp. 6-7. Sotto, estratto da *Introduzione a Fukuoka* di Aldo Rossi in «Phalaris», vol. n. 11, novembre-dicembre 1990, pp. 10-11.

In generale, però, le riviste consanguinee a «Casabella-Continuità», proprio perché attive negli ultimi tre decenni del Novecento non riuscirono a evadere dalla dimensione relazionale delle scuole e dei circoli intellettuali più impegnati. Queste esperienze, mosse da una profonda vocazione verso la ricerca, si scontreranno a partire dagli anni Ottanta con politiche di liberismo sfrenato e di un fenomeno che Jay Blumler (1992), uno dei massimi esperti delle comunicazioni di massa, definirà «diluvio commerciale», un fenomeno che determinerà un netto cambio di paradigma negli strumenti di comunicazione di massa.

Questo periodo sarà infatti investito da una esponenziale e incontrollata moltiplicazione di radio e televisioni private segnando la progressiva fine del monopolio pubblico. Prima di questo momento, infatti, il sistema radiotelevisivo si basava quasi interamente sull'idea di servizio pubblico.

Questa transizione implica almeno due modifiche strutturali (Mancini 2012) che necessitano di essere approfondite. La prima si manifesta sul piano economico. Modificandosi l'utenza della distribuzione, che passa dal precedente sistema a piccola scala ad uno di massa, aumentano le domande di spazi pubblicitari al punto da sostituire gli investimenti pubblici con capitali privati. Così facendo il profitto si pone gerarchicamente al di sopra della qualità delle informazioni, contribuendo al venir meno di quell'impegno a "informare, intrattenere e educare" che aveva contraddistinto le stagioni precedenti, dalla BBC alla RAI.

La seconda conseguenza di questo «diluvio commerciale» (Blumler 1992) è legata alla continua e intrinseca necessità del mercato di avere nuovi prodotti da proporre ai consumatori. In questo senso, anche la vita dei prodotti culturali diminuisce, generando un costante ciclo di nuove mode e prodotti finalizzati ad attirare l'attenzione per ragioni di natura pubblicitaria e commerciale. Dunque, «Il nuovo sistema dei mass media che si afferma con la commercializzazione favorisce quel processo di secolarizzazione che abbraccia l'intera società: il coinvolgimento dei cittadini con stabili e durature visioni del mondo perde terreno. La tanto dibattuta perdita dei valori, la crisi dei valori delle società odierne è anche frutto dei cambiamenti che intervengono nel sistema della comunicazione di massa tra gli anni Ottanta e Novanta» (Mancini 2012).

Evidentemente, tali fenomeni investiranno anche l'ambito architettonico che, proprio attraverso l'uso di media generalisti e della televisione, vedrà l'emergere di nuove forme di comunicazione esterne al precedente clima intellettuale, gettando le basi per l'affermarsi di quella categoria di architetti genericamente nota come Archistar che catalizzerà gran parte del dibattito negli anni Novanta. Questo fenomeno troverà un propulsore all'interno di un'industria delle costruzioni e della componentistica edilizia oltre dell'arredo che sfrutterà i nuovi strumenti promozionali degli anni Ottanta con una dedizione inedita.

Note

[1] La formula "nuovi maestri", definita da Bruno Zevi, è successivamente divenuta il titolo dell'omonimo libro *I Nuovi Maestri. Architetti tra politica e cultura nel dopoguerra* di Giovanni Durbiano edito nel 2000 per Marsilio.

[2] Il merito di questa datazione e suddivisione cronologica dell'esperienza di «Controspazio» lo si deve all'articolo di Claudio D'Amato Guerrieri pubblicato sul numero 43 (2018) della rivista FAMagazine.

24.
Le Corbusier ai corsi estivi del CIAM, 1952.
© Archivio Progetti IUAV, fondo Egle Renata Trincanato.



Nell'ambito di una riflessione sulle meccaniche della trasmissione tra Scuola ed Esterno, assumono un ruolo particolarmente interessante esperienze quali seminari, scuole estive e, in epoca più recente, i festival di architettura. Se il primo esempio, quantomeno entro i limiti di datazione imposti a questo itinerario, è inevitabilmente rappresentato dai corsi estivi del CIAM organizzati presso lo IUAV, sarà sul finire degli anni Ottanta che questo fenomeno vedrà il moltiplicarsi di numerose esperienze disseminate sul suolo italiano. Il perché di questa coincidenza è possibile rintracciarlo in quel «diluvio commerciale» (Blumler 1992) contraddistinto dalla notevole proliferazione di canali di comunicazione generalisti che contribuivano a generare un rumore di fondo, povero nei contenuti ma estremamente efficace nell'ampiezza della portata e della capacità attrattiva. In questo contesto, come forma di resistenza attiva, cominciano a svilupparsi alcune esperienze, come i seminari *La Città del Teatro* di Parma o i *Seminari Internazionali di progettazione architettonica e urbana* di Bergamo, che muovendosi tra intra ed extra moenia contribuirono a proiettare all'esterno delle scuole di architettura dei laboratori denotati da uno spiccato carattere didattico oltre che sperimentale. È interessante notare come queste esperienze si inserirono indicativamente in un lasso temporale composto dal decennio che intercorre tra il 1985 e il 1995. Sarà poi il nuovo millennio ad essere investito da una ulteriore e innovativa tipologia di strumento, il festival. Le primissime tra queste iniziative tentarono di uscire da confini prettamente specialistici e disciplinari per proiettare i propri sforzi verso un pubblico più ampio senza, però, ricorrere a una semplificazione di idee per massimizzarne l'*audience*.

Le Scuole estive del CIAM

L'esperienza delle Scuole estive del CIAM si inserisce all'interno della rifondazione dello IUAV per opera di Giuseppe Samonà che, assieme al suo fondatore Ernersto Nathan Rogers, riuscì nel 1952 a trasferire questi corsi da Londra a Venezia iniziando «un'avventura che per allora era straordinaria, che nessun'altra Scuola di Architettura italiana neppure immaginava potesse esistere» (De Carlo 1995). A tal riguardo Samonà scrive che, assieme a Rogers, riuscì a portare a Venezia «giovani architetti e laureandi venuti da tutte le Facoltà del mondo, nel numero di 60, [che] hanno studiato e progettato nelle aule di questo istituto con professori stranieri di chiara fama» (Kim 2006, 78) tra i quali lo stesso Le Corbusier che inaugurò la prima delle cinque edizioni presentando una lezione

sul Modulor e sul progetto di Chandigard. Tra le altre figure erano presenti Albini, Gardella, Rogers e Samonà (il comitato esecutivo formatosi due anni prima) affiancati da Vittorio Gregotti, Giancarlo De Carlo, Franco Berlanda, Egle Trincanato e altri giovani architetti. Gli studenti erano impegnati in progetti incentrati su temi allora contemporanei, mantenendo allo stesso tempo una prospettiva critica sull'intero modello urbano, attraverso lo sviluppo di elaborati strettamente connessi alla città lagunare. Nel complesso, queste esperienze diedero la possibilità di approfondire alcuni temi centrali, tra cui il rapporto tra città e contesto storico, tra laguna e terraferma, tra industria e insularità, e più in generale di un approccio al progetto e all'urbanistica che sarebbe diventato peculiarità della Scuola veneziana. I contributi di questi corsi estivi ebbero il fondamentale ruolo di propagare «nuove idee», «nuovi modi di lavorare» e instaurare «nuovi rapporti tra docenti e studenti» (De Carlo 1995).

L'interesse verso questo ciclo di corsi estivi è insito nella riflessione su come Samonà colse la necessità di ravvivare la didattica dello IUAV proiettando quanto veniva elaborato all'interno dell'istituto in una dimensione esterna. Queste esperienze fecero confluire saperi e conoscenze divenendo contemporaneamente il palcoscenico in cui presentare le nuove sperimentazioni della Scuola veneziana ed assorbire quelle provenienti da un contesto culturale internazionale.

Seminari di architettura. Alcuni prototipi

I seminari estivi del CIAM si configurano come precursori di un sistema di esperienze la cui centralità nella trasmissione del progetto si consoliderà, come anticipato, intorno agli anni Ottanta sulla spinta di due ragioni fondamentali. La prima scaturisce da una insoddisfazione che comincia a manifestarsi in questo periodo nei confronti di una didattica che stava progressivamente disperdendo l'unitarietà della pratica del progetto a favore di specialismi, la seconda invece deriva da una generale riorganizzazione dei luoghi della comunicazione che cominciava a mettere in discussione i tradizionali spazi di cui la disciplina si era servita per divulgare la cultura architettonica. I seminari, attraverso una struttura a metà tra Scuola ed Esterno, si configuravano come strumenti in grado di rispondere a queste due problematiche, raccogliendo la volontà «di formazione da parte degli allievi alla quale la didattica istituzionale delle facoltà non riusciva a corrispondere» (Mantero e Semino 1989) e contemporaneamente attuare una revisione degli strumenti di conoscenza e di ricerca dell'architettura a partire «[…] dalla critica degli strumenti della propria trasmissione, in particolare di quella formativa, analizzando tutte le possibili alternative e potenzialità su cui investire sperimentazione» (Quintelli 1989).

Tra le esperienze che riconobbero queste urgenze e tentarono di darvi risposta attraverso l'organizzazione di cicli di seminari sono presenti *La Città del Teatro* e i *Seminari internazionali di progettazione architettonica e urbana* di Bergamo sorti lo stesso anno.

La Città del Teatro

Come scrive Carlo Quintelli, ideatore de *La Città del Teatro*, questa iniziativa parmigiana:

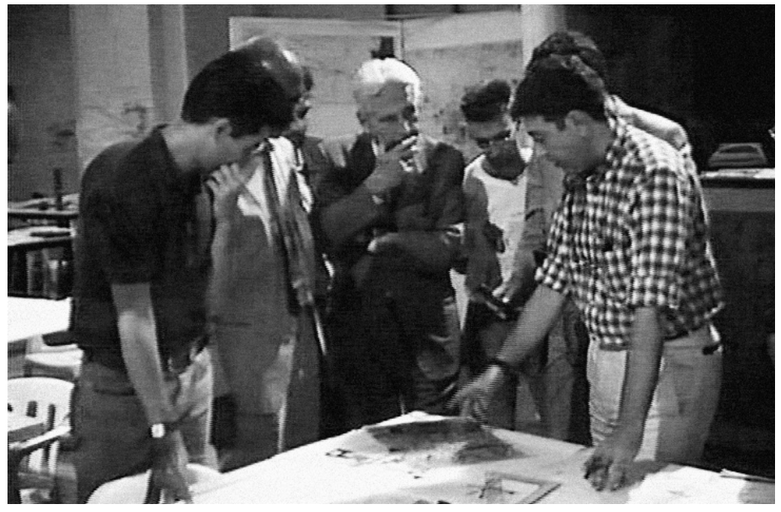
> Vede confermato il desiderio di una possibile ricerca verso diversi modi di fare scuola per l'architettura e naturalmente architettura per la scuola, vale a dire un'architettura che non rinunci ai principi di conoscenza e trasmissibilità. Non si tratta infatti di una manifestazione ciclica, ritmata dai programmi di un'offerta didattica burocratizzata, bensì di un'occasione che di volta in volta molti di noi sentono il bisogno di organizzare per sé e per gli altri, tra cui io credo innanzitutto quegli studenti insoddisfatti e che si scoprono tali magari proprio alla fine del proprio corso di studi. (Quintelli 1995a, 7)

Le precedenti parole sottolineano la necessità di costruire uno spazio complementare alla Scuola in cui quest'ultima svolga sia il ruolo di trasmettere la disciplina che quello di recepirne le sperimentazioni che ne avvengono al di fuori, attraverso un principio che trova nella reciprocità la propria forza contribuendo:

> A prendere coscienza di come la scuola, in questa fase storica di specializzazione, estensione, ramificazione ma anche consumo del sapere, pur comprendendone culturalmente le ragioni, sia impreparata in quanto istituzione burocratizzata, ad incentivare, sostenere e raccordare i filamenti sottili, ma ad alta tensione, su cui corre la nuova domanda di cultura architettonica. (Quintelli 1989, 17)

Le edizioni del seminario (1987, 1990, 1994) si sono interessate ad indagare il rapporto tipo teatrale-drammaturgia-città sulla base di tre prerequisiti che il teatro offre all'esperienza del progetto di architettura. Il primo avviene sul piano metaforico e identifica il teatro come luogo in cui prende forma «la tensione drammatica dei personaggi rispetto alla propria emblematicità storico-sociale» (ivi, 18) come avviene anche in occasione di opere cinematografiche quali "Prima della rivoluzione" e "Senso"[1]. Il secondo è strutturale, laddove la costruzione per elementi del tipo teatrale riassume quella sinonimica della città. Infine, il terzo aspetto, allude alla relazione tra composizione e drammaturgia intese come scritture in grado di mettere in scena monumenti-attori, quinte urbane-scenografie, vicende umane-*pièce*. Tra i tanti ospiti si ricordano, a titolo esplicativo, Guido Canella, Costantino Dardi, Giorgio Grassi, Antonio Monestiroli, Gianugo Polesello, Franco Purini, Hans Hollein, Alberto Samonà, Jurgen Sawade, Roberto Gabetti, Aymaro Isola, Ignazio Gardella e Luciano Semerani. La *Città del Teatro* si pose come obiettivo principale quello di «attivare uno strumento che garantisse la partecipazione al processo progettuale, dall'istruttoria sul tema e





25.
Guido Canella in controluce. Seminario in occasione de *La Città del Teatro,* 1994. Parma, Teatro Regio.

26.
Luciano Semerani durante una revisione ad uno dei workshop organizzati per *La Città del Teatro,* 1994. Parma.





27. (A sinistra)
Copertina de *Architettura delle relazioni,* atti del primo (1987) e secondo (1988) *Seminario internazionale di progettazione architettonica e urbana di Bergamo.*

28. (A destra)
Copertina de *Architettura dei luoghi urbani: nodi e margini,* atti del terzo (1989) e quarto (1990) *Seminario internazionale di progettazione architettonica e urbana di Bergamo.*

sul contesto sino alla formalizzazione grafica delle scelte, e contemporaneamente disponesse in una condizione comparata, nell'unità di tempo e di spazio, tutti i singoli processi come parti condivisibili e contaminabili di un'unica esperienza. Individuare le caratteristiche di scala e di qualità per un efficace strumento di trasmissione della cultura del progetto» (Quintelli 1989, 17).

Seminari internazionali di progettazione architettonica e urbana di Bergamo

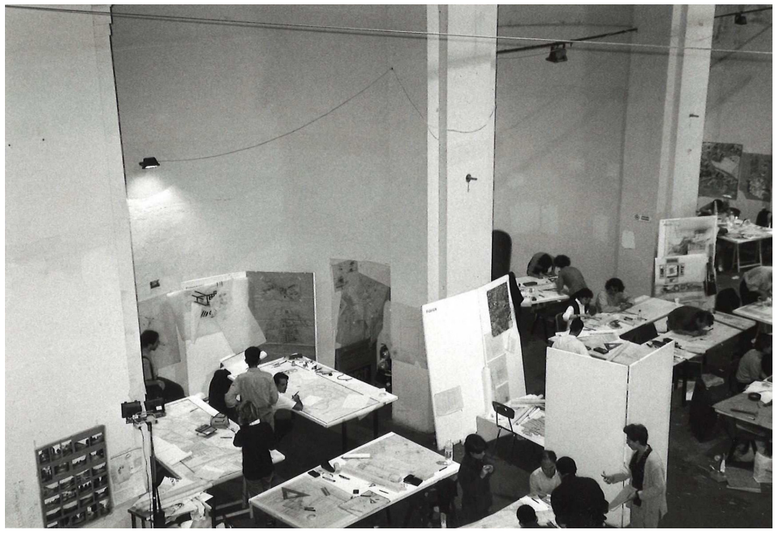
Un ulteriore rapporto tra Scuola ed Esterno è stato proposto dai seminari di progettazione di Bergamo fondati nel 1987 da Sergio Crotti. In questo caso il seminario si configura come un'esperienza che «si colloca al centro del progetto cultura della Facoltà milanese come momento di confronto e di scambio culturale con le maggiori e più avanzate esperienze di ricerca nel campo dell'architettura e dell'organizzazione territoriale e ambientale» (Stevan 1989, 17). Se infatti l'esperienza parmigiana, non essendo strettamente legata ad un dipartimento di architettura (che a Parma verrà fondato solo qualche anno dopo), apriva «a diverse scuole italiane la possibilità di un nuovo modo di affrontare l'esperienza formativa del progetto» (Quintelli 2014), quella di Bergamo sottolineava la necessità di saldare strettamente il legame tra Facoltà di Architettura di Milano e enti territoriali.

L'orientamento nella selezione delle sedi mirava a enfatizzare, nell'ambito del progetto, specifici contesti storici e, soprattutto, a promuovere una più stretta integrazione tra Milano, il Politecnico e il territorio della Lombardia, nonché più in generale dell'area padana. Bergamo, in questo senso, si configurava come sede privilegiata per la sua ricca storia, le sue architetture oltre che per le risorse ambientali che caratterizzano il territorio, rappresentando un'esperienza fondamentale sia in termini di ricerca che di proposta progettuale.

In questo contesto, i seminari di Bergamo hanno definito il proprio significato culturale affrontato temi differenti anno per anno, come il rapporto tra "nodi" e "bordi" urbani nella definizione della città contemporanea, i concetti di "rela-



29.
Presentazione di progetti durante il seminario *Cittaemilia.*
Parma, 1998.



30.
Sessione di lavoro collettivo durante un workshop di progettazione architettonica.
Cittaemilia, Parma, 1998.

zione" e "margine", propri di una Scuola definitasi in quegli anni. Temi questi che venivano proiettati in contesti specifici, situazioni progettuali aperte come le periferie o il riuso delle caserme dismesse, precisando così la propria efficacia didattica orientata a un'integrazione degli iter formativi perseguiti nei corsi tradizionali del Politecnico di Milano.

Da seminari a Festival. Un progetto culturale in evoluzione

Tornando a Parma. L'esperienza de *La Città del Teatro* aveva contribuito a costruire una eredità che proseguì abbracciando temi differenti sempre declinati sul contesto emiliano attraverso un profondo approccio conoscitivo e di ricerca. Su questi presupposti nel 1998 nacque l'iniziativa seminariale *Cittaemilia*, promossa dagli stessi interlocutori, orientata a investigare tipologie e luoghi ricorrenti nelle città emiliane. Esperienza che proseguì nel 2000 col ciclo di iniziative *SS9 Via Emilia* che si occupò di ragionare sui luoghi urbani presenti tra le città che definiscono i nodi della via Emilia intesa come asse paleogenetico.

Sarà nel 2004 che la somma di queste sperimentazioni, di queste metodologie, delle figure che hanno collaborato nel corso degli anni, diede vita a una ulteriore esperienza, un nuovo punto sulla medesima linea evolutiva principiata nel 1987, il *Festival dell'Architettura di Parma,* primo festival italiano di cultura architettonica (Guerzoni 2012).

La formula del festival rivela un tema fondamentale poiché, pur assorbendo le esperienze seminariali precedenti, apre a una tipologia di iniziativa innovativa, più efficace e adatta nel riflettere l'evoluzione di una tradizione di studi e di attività culturali in grado di contribuire positivamente all'arricchimento del



31.
Seminario di progettazione.
Cittaemilia, Parma, Teatro
Regio, 1998.

dibattito generale sull'architettura e alla diffusione della conoscenza rivolta a un pubblico sempre più vasto e consapevole. Il *Festival* organizzava più eventi nell'arco di un lasso temporale definito quali convegni, seminari, workshop, premi, *disputatio*, dibattiti, tutti organizzati in relazione a un tema specifico.

Tra i temi caratterizzanti le singole edizioni si ricordano: Eteroarchitettura (2004); Architettura, ricchezza e povertà (2005); Architettura di rara bellezza (2006); Pubblico Paesaggio (2007-2008); Comunità/Architettura (2009-2010), L'architettura della città europea (2011); Economia della forma urbana (2012); Scenari del progetto urbano (2013); per finire con l'edizione del Decennale celebratosi nel 2014.

La distanza tra l'edizione del seminario *SS9* e il primo *Festival* è di soli 4 anni in cui, però, si rendono via via evidenti alcune tematiche, tra cui soprattutto il progressivo intreccio tra architettura e comunicazione che stava contribuendo a investire il progetto di un carattere prevalentemente comunicativo e agevolato, come detto, dal consolidarsi del dibattito architettonico sui media generalisti, trattato da «rotocalchi, quotidiani, televisioni […] con la naturalezza attraverso la quale si sono sempre affrontate tematiche di costume e società, quali la moda, anziché i fenomeni di massa, la canzone…» (Quintelli 2004).

Dunque, la formula del festival, in grado di attivare iniziative rivolta a un ventaglio di pubblico molto superiore rispetto a quello specifico del seminario, per "addetti ai lavori", si collocò in una più ampia volontà di formazione, di costruzione di uno spazio in cui l'informazione generalista veniva posta sotto il vaglio della critica, in cui venivano forniti gli strumenti attraverso cui sviluppare interpretazioni personali e consapevoli.

Note

[1] Ci si riferisce al ruolo che il teatro assume nella sceneggiatura di due capolavori come *Senso* (1955), diretto da Luchino Visconti, e *Prima della rivoluzione* (1964), diretto da Bernardo Bertolucci. L'apertura del film di Visconti, mettendo in scena *il Trovatore*, costruisce un parallelismo tra il dramma causato da un amore impossibile che appartiene tanto all'opera teatrale di Verdi quanto ai due protagonisti del film del regista milanese. Nel caso di Bertolucci, invece, il Macbeth inscenato al Teatro Regio di Parma diventa l'occasione per concludere la relazione tra Fabrizio e Gina, sublimata nella frase: «Verdi dopo tutto che cos'è? Tutto quello che noi non siamo».





32.
VI Triennale, *Architettura rurale nel bacino del Mediterraneo*. Allestimento di Giuseppe Pagano e Guerniero Daniel, 1936.

33.
VIII Triennale, Quartiere sperimentale della Triennale di Milano QT8, 1946.

Uno strumento su cui la cultura architettonica fece largo affidamento fin dalla sua fondazione fu indubbiamente la Triennale di Milano. Negli anni Trenta contribuendo a diffondere in Italia i principi del *razionalismo* e del Movimento Moderno (V Triennale 1933, VI Triennale 1936), nel dopoguerra a gettare le basi per quel progetto di rinnovamento di cui si è parlato precedentemente, conclusosi nella progettazione del quartiere sperimentale del QT8 (VIII Triennale 1947).

Come nei casi precedenti, l'obiettivo di questo ambito della ricerca non è quella di costruire un ritratto storico delle edizioni della Triennale quanto di storicizzarne l'apporto in termini di costruzione e divulgazione della cultura del progetto. In questo senso risulta interessante riprendere l'editoriale *Appello* scritto da Ernesto Nathan Rogers e affidato alle pagine di «Casabella-Continuità», capace di tradurre l'importanza che questa istituzione ha rivestito almeno fino agli anni Settanta nel panorama della cultura architettonica:

> Dovevamo chiederci se [...] dopo la Decima [Triennale], dovevamo mettere un punto finale alle Triennali o se si aprivano da essa nuove speranze per delle Triennali future. [...] Le Triennali sono il luogo ideale per favorire, dal cucchiaio alla città, un mondo basato su di un'elevata coerenza; perciò il corollario al nostro appello è che, chiusa la Decima, la quale presenta una somma algebrica positiva, si dia finalmente vita al Centro Studi, propulsore e coordinatore permanente delle manifestazioni cicliche. [...] Il Palazzo dell'Arte può proprio diventare il laboratorio per la raccolta dei documenti e la mostra critica delle nuove sperimentazioni: solo allora i modelli indicati nelle successive Triennali ridiventeranno, poco a poco, quantità diffusa, fino alla costiera salernitana e per tutta la Penisola. (Rogers 1954).

L'appello di Rogers produrrà lo sperato effetto di costituire un Centro Studi in grado di orientare con coerenza gli sforzi delle Triennale attraverso una stretta cooperazione tra forze politiche, produttive e naturalmente culturali. Le successive edizioni si mossero in questa direzione. La dodicesima edizione del 1960, intitolata "La casa e la scuola", affrontò con attenzione il tema dell'abitare in stretto dialogo con l'architettura scolastica. Questi due argomenti si rivelarono centrali all'inizio degli anni Sessanta, soprattutto in relazione al crescente fenomeno dell'emigrazione interna e alla necessità di adeguare le strutture edilizie destinate all'istruzione. La tredicesima edizione (1964) promosse il "tempo libero" a partire dalle prospettive suggerite dal boom economico attraverso la



34.
XV Triennale, *Architettura-città,* Mostra internazionale d'architettura, *Barcellona: tre epoche, tre proposte*, 1973.

costruzione di un terreno di relazione tra figure provenienti dalle neoavanguardie (Balestrini, Anceschi, Giuliano, Eco) e della tradizione del progetto italiano (Gregotti, Canella, Semerani, Aymonino, Aulenti, Bonfanti, Rossi), ripristinando quel dialogo tra arti che aveva sostanziato le Triennali precedenti al conflitto bellico. La quattordicesima edizione del 1968, focalizzata sul concetto di "grande numero" inteso in una prospettiva ampia, aveva l'ambizione di formare uno sguardo critico per orientare il progetto di architettura e inserirlo nella nascente società di massa. Tuttavia, questa edizione, curata da Giancarlo De Carlo, fu bruscamente interrotta a causa dell'occupazione dell'edificio progettato da Muzio da parte dei coevi movimenti studenteschi.

Due Triennali di ricerca

Saranno però le due edizioni successive, XV (1973) e XVI (1979-82), a risultare determinanti sia per la storia della Triennale che per la cultura del progetto e le sue prospettive dagli anni Ottanta in poi. Entrambe le edizioni, infatti, diventeranno sia il luogo di affermazione di una particolare interpretazione di tendenza del progetto, sia, paradossalmente, il tramonto della cultura che ne aveva generato gli esiti.

Infatti, la XV Triennale, "Lo spazio abitabile", aveva avuto il merito di presentare in forma sistematica gli esiti delle ricerche di quel gruppo di architetti che, sotto l'egida di Aldo Rossi, componevano la cosiddetta "Tendenza". Questa Triennale, come peraltro suggerito da Rogers nel suo *Appello*, denuncerà la necessità dell'istituzione milanese di recuperare un approccio più dichiaratamente coerente. In questo senso, scrive Bonfanti (2001), «non sembra che l'orientamento a intitolare a generici "problemi" le singole edizioni possa trovare uno sbocco positivo, se non spingendo fino in fondo il discorso in questa direzione e cioè legando



35.
XV Triennale, *Architettura-città,* Mostra internazionale d'architettura - Dipinto *"La città analoga"* di Arduino Cantafora, 1973.

all'impostazione tematica una coerente scelta di tendenza. In questo modo ci si riallaccerebbe alle migliori edizioni della Triennale, quelle prebelliche che ne fecero la portatrice del razionalismo».

L'obiettivo della Mostra di Architettura di Rossi fu quello di presentare al pubblico «progetti fatti per la Triennale» provenienti tanto da contesti accademici che da contesti professionali, e collegarli: «in un quadro sintetico anche capace di esprimere al pubblico nel modo più diretto il significato di queste architetture» collegando le «proposte di oggi a quella che è la storia urbana della città»[1]. Con queste premesse Rossi intendeva strutturare un percorso logico-conoscitivo in grado di approfondire il rapporto architettura-città affinato dalla "Tendenza". Un percorso che attraversando Milano, Roma, Trieste, Venezia, Barcellona, Berlino si concludeva simbolicamente con la visione dal manifesto teorico rappresentato dalla *Città Analoga* di Arduino Cantafora.

La Triennale successiva – per la prima volta strutturata come somma di eventi ed esposizioni organizzate nell'arco di più anni – vedrà Guido Canella, membro della Giunta Esecutiva dal 1979 al 1982, incaricato della curatela della mostra da lui intitolata *Idea e Conoscenza*. L'allestimento della sezione *Idea* venne affidata ad Aldo Rossi (Rossi, Meda e Vitale 1981), tornato protagonista dopo la XV edizione, mentre di quello della *Conoscenza* verranno incaricati i torinesi, Gabetti e Isola (Canella, Gabetti e Isola 1981).

L'*Idea* viene interpretata da Rossi attraverso un allestimento "illuministico" e figurativo (Caruzzo 2021) in grado di restituire l'atto fondante del progettare inteso come: «un muro con parecchie porte, da ogni porta si accede ad un corridoio e da questo ad una sola stanza. Nella stanza vi è l'oggetto ricercato… Questo



36.
XVI Triennale, *Idea e conoscenza*. Ingresso all'allestimento, 1981.

percorso che ha richiami archeologici e psicologici, ed è la forma di un mito» (Rossi 1987). Parallelamente Canella diede incarico a Gabetti e Isola di rappresentare il rapporto tra progetto e *Conoscenza* declinato nella realizzazione di una riduzione di cantiere novecentesco, inteso come sintesi metaforica della complessità dei saperi che concorrono alla costruzione di una opera di architettura.

Dalla "cultura del progetto" alla "cultura delle idee"

All'affermazione di personali interpretazioni di una tradizione di studi le cui origini sono state individuate dal periodo del dopoguerra, cominciava ad affacciarsi nelle stanze della Triennale un altro movimento, quello *radical*, che presentava al pubblico i lavori di Sottsass, Branzi passando per Bellini, Mari, Castiglioni ma anche Bruno Mari e Hans Hollein. Alla "Tendenza" di Rossi, e all'architettura della "Conoscenza" di Canella, si affiancava un modello diametralmente opposto basato sull'abbandono della storia come presupposto di progetto e su una sperimentazione che trovava nella multimedialità uno strumento di promozione estremamente efficace. Fenomeno che contribuirà a sancire la progressiva fine della cultura del progetto a favore della *cultura delle idee*[2], promotrice di un approccio più concettuale ed effimero alla creatività, scevra di quella visione sistemica e organica che le era garantita dal progetto inteso come sintesi di saperi.

37.
XVI Triennale, Mostra internazionale dell'industrial design - *Sala video*, 1981.





38. (A sinistra)
XVI Triennale, *Idea e conoscenza*. Vista dall'alto della sezione "Idea", 1981.

39. (A destra)
XVI Triennale, *Idea e conoscenza*. Vista interna della sezione "Conoscenza", 1981.





40.
Vittorio Gregotti all'inaugurazione della mostra *Europa/America* ai Magazzini del Sale, Venezia, 1976.

Uno dei luoghi che meglio si presta a storicizzare questo cambiamento paradigmatico nella produzione culturale dagli anni Ottanta è la serie di Mostre Internazionali di Architettura organizzate dalla Biennale di Venezia a partire dal 1980. Due sono le ragioni principali che inducono questa riflessione: la prima è legata alla natura stessa della Biennale, un contenitore mondano, nel quale cronologicamente l'architettura entra dopo l'arte, il cinema, il teatro e la musica, discipline che avevano preparato un terreno sicuramente più suscettibile a adeguarsi a mode e tendenze. Tema, questo, che diventerà nevralgico a partire dagli anni Ottanta. La seconda, conseguente alla prima, è determinata dalla inedita risonanza mediatica che questa manifestazione ha progressivamente acquisito nel corso dei decenni successivi, *status* che le consentirà di essere direttamente e indirettamente investita di tutte quelle caratteristiche e di tutti quei fenomeni che prenderanno piede nella cultura architettonica a cavallo dei due secoli.

Le Biennali del progetto

La possibilità di dedicare un evento di architettura all'interno della Biennale era stata istruita da Vittorio Gregotti tra il 1975 e il 1978 attraverso l'organizzazione di alcune mostre, tra cui *A proposito del Mulino Stucky* (1975), *Werkbund 1907. Alle origini del design* (1976), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo* (1976), *Europa-America, centro storico, suburbio* (1976) e *Utopia e crisi dell'antinatura. Intenzioni architettoniche in Italia* (1978).

Sarà però il 1980 ad ufficializzare questo sodalizio, grazie alla mostra curata da Paolo Portoghesi, *La presenza del passato*. L'architetto romano convocherà venti architetti internazionali[3] a progettare la facciata di un edificio in grado di illustrare le personali interpretazioni dell'architettura di ciascuno di questi. L'obiettivo dichiarato era sperimentare «con l'architettura e non sull'architettura» promuovendo un approccio che vede nella cultura del progetto un patrimonio non solo per gli architetti ma per un pubblico generico.

> Credo che l'architettura moderna abbia perso la capacità di comunicare con i cittadini, con le persone comuni. Ad esempio, Gregotti ha curato una mostra sulle "macchine celibi" - uno spettacolo che considero totalmente inappropriato. Penso che l'architettura non sia come le arti visive. Un quadro può semplicemente essere mostrato, ma l'architettura è qualcosa che impone la sua presenza alle persone. (Portoghesi 2010) (tda)

Prende così forma la *Strada Novissima,* un accostamento di venti facciate, alte tra

i sette e i nove metri, sviluppate da architetti diversi, distanti generazionalmente e per sensibilità, quali Moore, Stern, Graves, Venturi, Gehry, Koolhaas, Bofill, Hollein, Purini. Figure che, diversamente dalla Triennale di Rossi, non erano state invitate perché rappresentative di «una tendenza organizzata, dotata di una sua ortodossia» ma perché esemplari di «un fenomeno colto in divenire allo stato nascente, da ascoltare e da capire, più che da coartare ed indirizzare, in cui si esprimono i problemi, i disagi ma anche le scoperte e i desideri di un tempo determinato» (Portoghesi 1980). Con questa manovra Portoghesi promuove un approccio non specialistico, aperto a un pubblico ampio, ponendosi in «maniera comunicativa, anche attraverso accostamenti improbabili e sovrabbondanza popolare» tentando di socializzare «un linguaggio che da sempre apparteneva solo agli architetti» (Domenici 2016).

In questo senso la tipologia strada si configurava come luogo privilegiato in cui mettere in scena questo tentativo di socializzazione, considerata dallo stesso Portoghesi «non solo un fenomeno di crescita spontanea, ma un fatto unitario programmato» (Portoghesi 2018). Non secondariamente, poi, questa prospettiva generata dall'accostamento di facciate bidimensionali riconduceva gli sforzi a una dimensione architettonica tipicamente veneziana, in grado di evocare inevitabilmente il tema della maschera.

Proprio sul delicato rapporto tra progetto e città lagunare, verterà la Biennale del 1985 curata da Aldo Rossi. L'architetto milanese concentrerà la sua curatela promuovendo numerosi concorsi di progettazione su temi tipicamente veneziani e dotati di una forte carica simbolica come il mercato di Rialto, la Giudecca o il Ponte dell'Accademia, invitando numerose figure quali: il gruppo Coprat, Antonio Monestiroli, Gianugo Polesello, Leonardo Ricci, Costantino Dardi, Robert Venturi e Guido Canella.

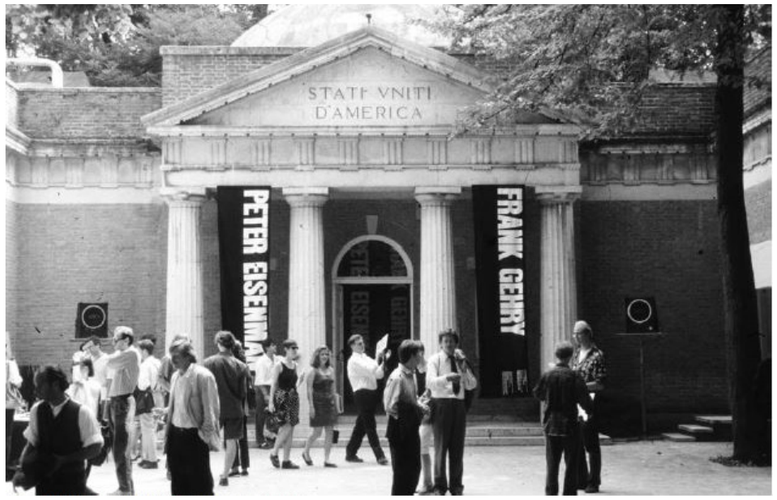
Gli anni Novanta, derive internazionaliste e cultura dell'Io

Sarà a partire dalla Quinta edizione andata in scena nel 1991, che diventerà man mano evidente il progressivo distacco della Biennale dal contesto veneziano inteso sia in termini fisici che simbolici.

Curata da Francesco Dal Co, la V Biennale aprirà a una deriva internazionalista in grado di rivelare, tuttavia, delle fragilità di natura provinciale (Quintelli 2021) e denunciare l'assenza di premesse capaci, come avvenuto nelle edizioni precedenti, di orientare l'intervento degli invitati. Per la prima volta, inoltre, gli architetti saranno rappresentati nei padiglioni nazionali, seguendo l'analogo schema adottato nelle Esposizioni d'Arte. Questa scelta, volta evidentemente ad aumentare la risonanza dell'evento ed attirare un pubblico maggiore e più diversificato, denoterà la progressiva scomparsa di una regia culturale condivisa, non verrà per l'occasione neanche indicato un titolo, demandando ai singoli paesi/



41.
Vista dall'altro della *Strada Novissima* alle corderie dell'Arsenale, 1980.





42.
Padiglione USA, Peter Eisenman, Frank Gehry, 1991.

43.
Ali, Massimo Scolari. Segnale per l'ingresso alle Corderie dell'Arsenale, Biennale di Venezia 1991.

padiglioni/architetti la libertà della scelta, svuotando progressivamente l'istituzione del proprio ruolo di indirizzo.

Questo breve percorso attraverso alcune delle prime Biennale di Venezia prepara il terreno per la descrizione di quella rivoluzione della cultura del progetto di cui si è parlato precedentemente. Inoltre, contribuisce a introdurre un ulteriore momento storico determinante dell'itinerario, coincidente con l'eclisse della tradizione dei Maestri e l'affermarsi di quella delle Archistar.

Nel 1996, il ruolo di curatore viene affidato ad Hans Hollein, architetto austriaco nonché prima figura internazionale a coprire questo ruolo. Già dall'introduzione al catalogo emergono i caratteri di rottura rispetto alla tradizione precedente:

> Nuove idee, tendenze, visioni, si esprimono nelle prese di posizione di singoli individui [...] Come altre arti o settori (il cinema, la politica), anche l'architettura si è personalizzata. Non è più soprattutto questione di movimenti, di imprese comuni fondate su un dogma, su una verità o convinzione condivisa. Le nuove idee, tendenze, visioni del futuro, trovano invece espressione nell'opera individuale. (Hollein 1996)

Hollein delinea in maniera estremamente lucida quel fenomeno che contribuirà a modificare la cultura architettonica da un fatto "collettivo" a uno "individuale", complice una serie di eventi storici che verranno approfonditi successivamente.

> Creare una nuova cultura non significa solo fare individualmente delle scoperte «originali», significa anche e specialmente diffondere criticamente delle verità già scoperte, «socializzarle» per così dire e pertanto farle diventare base di azioni vitali, elemento di coordinamento e di ordine intellettuale e morale. Che una massa di uomini sia condotta a pensare coerentemente e in modo unitario il reale presente è fatto «filosofico» ben più importante e «originale» che non sia il ritrovamento da parte di un «genio» filosofico di una nuova verità che rimane patrimonio di piccoli gruppi intellettuali. (Gramsci 2014, Quad. 11, §12)

Le parole di Gramsci descrivono, seppur indirettamente, da un lato un approccio rivolto alla creazione di cultura attraverso la diffusione critica di sapere, socializzandolo e trasformandolo in presupposti di ordine intellettuale e etico. Un atteggiamento che in qualche modo richiama quello appartenente alla tradizione dei maestri descritta precedentemente. Dall'altro a un modello basato sul "genio filosofico" che è possibile ricondurre a una autoreferenzialità tipica di una generazione di architetti noti sotto l'etichetta di Archistar.

Con ciò non si vuole affermare che l'origine di questa mutazione sia la Biennale di Hollein che, a suo modo, fu capace di cogliere un sentimento comune, la necessità di un superamento del predominio culturale rappresentato dalle Scuole di architettura, dal Bauhaus agli anni Settanta. In questa prospettiva si inserisce inoltre

la scelta, dichiarata dallo stesso Hollein, di ampliare il bacino di spettatori delle Biennale fino ad allora ritenuto un luogo per specialisti attraverso un processo di semplificazione del linguaggio espositivo. Se per Portoghesi era indispensabile che l'architettura venisse esposta nella sua scala naturale per essere meglio comprensibile, l'architetto austriaco attua un processo di rimozione dei tradizionali strumenti di rappresentazione dell'architettura come, per esempio, i disegni.

> I disegni sono troppo complessi, mentre desideravo rivolgermi a un pubblico diverso. A differenza della Biennale d'Arte, quella di Architettura a volte riceveva scarsa attenzione e veniva considerata solo per addetti ai lavori. Questo non era ciò che volevo. La mia Biennale è stata la prima a conquistare un nuovo pubblico. (Hollein 2010) (tda)[4]

Questa Biennale contribuisce a evidenziare come una esigenza di individualizzazione si collochi a metà strada tra il momento storico tratteggiato – e, nel caso di Hollein, anche alla personale provenienza da un contesto culturale che estremizza l'importanza dell'io – e il consolidarsi di un periodo storico contraddistinto dal neoliberalismo che investirà inevitabilmente anche il mercato (culturale) architettonico.

Se, come si è tentato di dimostrare, indicativamente fino alla fine degli anni Settanta gran parte della trasmissione che avveniva all'esterno della Scuola era in qualche modo riconducibile ad essa, dalle riviste alle Triennali passando per i media generalisti e in qualche occasione anche la televisione, dagli anni Ottanta questo atteggiamento sarà destinato a mutare.

In tal senso, l'affermarsi dei cosiddetti *architetti mediatici*, come definito brillantemente da Kenneth Frampton (1993), riflette un fenomeno che va oltre la semplice notorietà genericamente accomunata al termine Archistar. La definizione di Frampton allude a una dimensione comunicativa penetrante e influente che evidenzia il ruolo cruciale svolto dai media nel plasmare e consolidare questa nuova figura nell'ambito dell'architettura contemporanea. Si delinea così un contesto culturale in cui la visibilità e la comunicazione mediatica si configurano come aspetti determinanti, apportando una rilevante trasformazione nel panorama architettonico.

Non è infondato affermare che è attorno a questo periodo storico che il primato dei maestri, intesi come figure di intellettuali a cui spettava il compito della trasmissione intra ed extra moenia, entrano in "competizione" con l'emergente categoria degli *architetti mediatici*. Questi professionisti, muovendosi agilmente tra Scuola ed Esterno e determinando un'aura del ruolo professionale in chiave paradigmatica, hanno tentato di affermare implicitamente e autonomamente una propria Scuola attraverso l'emanazione di principi trasmissibili e seduttivi.

44. [a,b]
6. Biennale di Venezia, a cura di Hans Hollein, 1996.
Sopra: Ingresso alla mostra *L'architetto come sismografo*.
Sotto: Sala principale del Padiglione Italia, Giardini della Biennale.





Tafuri e De Fusco, due anticipazioni

Di questa transizione, in qualche modo, si era già stati ammoniti da due testi redatti tra gli anni Sessanta e Settanta la cui attualità risultò profetica a partire da una decina di anni più tardi.

Il primo testo a cui si fa riferimento è *Progetto e Utopia* (1973) elaborato da Manfredo Tafuri a partire dal suo precedente contributo, *Per una critica dell'ideologia in architettura* pubblicato su «Contropiano» nel 1969.

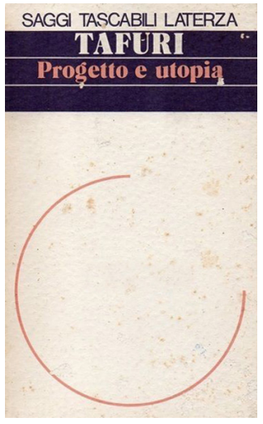
La centralità di questo contributo all'interno della descrizione dell'evoluzione della cultura architettonica dagli anni Settanta è stata anticipata da Marco Biagi (2018, 64) che ha scritto: «Sul fronte della teoria dell'architettura le ultime elaborazioni di rilievo – con qualche pretesa di generalità – risalgono ai primi anni settanta e più o meno da allora è iniziata anche la progressiva rimozione della funzione critica dalle sedi tradizionalmente deputate a elaborarle e diffonderle, ovvero, sostanzialmente dalla Scuola e dalle riviste cosiddette "di tendenza"».

Tafuri procede a "smascherare" l'architettura dei suoi presupposti ideologici mostrandone la «sublime inutilità» all'interno dei reali meccanismi di modificazione sociale ed economica, pura forma senza istanza di utopia.

> Ma ai mistificati tentativi di rivestire con panni ideologici l'architettura, preferiremo sempre la sincerità di chi ha il coraggio di parlare di quella silenziosa e inattuale purezza. [...]
>
> Nessun rimpianto; poiché quando il ruolo di una disciplina si estingue, è solo utopia regressiva, e della peggior specie, tentare di fermare il corso delle cose. (Tafuri 1973).

Gli esiti di questa interpretazione del ruolo dell'architettura elaborata da Tafuri contengono in loro una rivelazione determinate: persa una vocazione ideologica, l'architettura resterà per i decenni successivi in balìa del mercato, proprio in concomitanza con l'avvento del neoliberismo che, a partire dagli anni Ottanta, definirà gli sviluppi del capitalismo in chiave globale.

Il secondo testo, di poco anteriore a quello di Tafuri, è *Architettura come mass medium* di Renato De Fusco. A partire da una rilettura della *Dialettica dell'Illuminismo* di Theodor Adorno e Max Horkheimer, De Fusco dimostra come l'architettura sia dotata di una valenza comunicativa che le consente di essere annoverata tra i *mass medium*. Tale conclusione è raggiunta attraverso un'analisi della relazione tra l'opera architettonica e il concetto saussuriano di segno, composto da significante e significato, forma e contenuto e della conseguente assunzione del linguaggio quale strumento di significazione capace di «assolvere delle funzioni» e di configurarsi come un «modo per comunicare» (De Fusco 1967, 6).





45.
Copertina di *Progetto e Utopia*, Manfredo Tafuri, 1973.

46.
Copertina di *Architettura come mass medium*, Renato De Fusco, 1967.

Ciò che De Fusco, sul finire degli anni Sessanta, non poteva prevedere era che il valore comunicativo che aveva riscontrato nel progetto di architettura, da lui ritenuto capace di aderire al vitalismo positivo di una emergente cultura di massa e di inserire criticamente il progetto nel suo processo di produzione-consumo, sarebbe divenuto uno strumento attraverso il quale la generazione degli *architetti mediatici* avrebbe risposto alle esigenze del mercato liberale. Tale fenomeno, riconoscibile soprattutto dagli anni Ottanta in poi, è sintetizzato in modo indubbiamente completo dal percorso di Rem Koolhaas, che si è affermato a livello internazionale grazie all'impiego di un linguaggio che gli ha consentito di individuare la chiave di una globalizzazione in cui inserire la propria cultura della comunicazione.

Note

[1] La citazione è stata trascritta a partire dal video di presentazione della Triennale. Aldo Rossi, video di presentazione della Sezione Internazionale di Architettura della XV Triennale di Milano.

[2] L'interpretazione del passaggio tra una cultura del progetto e una delle idee a partire dal movimento *radical* è desunto da una intervista realizzata a Italo Rota: Storia della Triennale – Puntata 6: Gli anni della crisi, tra dubbi e radicalismi (1973-1979), di Didi Gnocchi.

[3] Ricardo Bofill, Costantino Dardi, Frank O. Gehry, Michael Graves, GRAU, Allan Greenberg, Hans Hollein, Arata Isozaki, Josef Paul Kleihues, Rem Koolhaas, Léon Krier, Charles W. Moore, Paolo Portoghesi con Francesco Cellini e Claudio D'Amato, Franco Purini e Laura Thermes, Massimo Scolari, Thomas Gordon Smith, Robert A. M. Stern, Stanley Tigerman, Osvald Mathias Ungers, Robert Venturi-Denis Scott Brown-John Rauch.

[4] Originale: Drawings are too complex, while I wanted to address a different public. Unlike the art biennale, the architecture biennale sometimes received very little attention and was considered just for insiders. I didn't want this. My biennale was the first one that had new audience.



47.
Copertina della rivista «Vogue» che ritrae Rem Koolhaas.
Aprile 2008.

> Esistono oggi gli architetti 'mediatici' che si spartiscono la parte più interessate del mercato. L'impresa dei media non può che agevolare le cose; agli altri architetti poco rimane. (Frampton 1993)

Gli anni Novanta si aprono con due questioni dirimenti.

In primo luogo, si assiste a un profondo cambiamento dei paradigmi culturali innescato dagli impulsi provenienti dal mercato neoliberale e dalla fine delle ideologie novecentesche. In tale contesto emergono gli *architetti mediatici*, profeti di nuovi costrutti teorici che promuovono spazi ambigui dove le contraddizioni sono abilmente "levigate" e dove la critica e l'interpretazione vengono sostituite da una comprensione immediata ed enfatica. Alcune di queste interpretazioni derivano da un volume notevole, *The Architecture of Neoliberalism: How Contemporary Architecture Became an Instrument of Control and Compliance*, scritto da Douglas Spencer e dedicato ad approfondire il rapporto tra architettura e neoliberismo.

> La teoria è stata elaborata fino a diventare operativa per e all'interno del neoliberismo. Gli elementi di fluidità e complessità sono stati strumentalizzati per affermare flessibilità e conformità, mentre la 'complessità' è stata impiegata per dissimulare gli imperativi neoliberali come leggi della natura stessa. Il modello del mercato finisce per apparire come il modello del mondo, e viceversa. Attraverso la teoria, l'architettura si è configurata come un fornitore di servizi per il 'reale' del mercato, una risorsa per l'articolazione spaziale delle modalità neoliberali di managerialismo. (Spencer 2016, 72) (tda)[1]

In questo senso, come descritto da Douglas Spencer, l'architettura, entrata all'interno delle maglie del consumo e del capitale, esige di ricercare, come ragione prima del progettare, l'eccesso, il nuovo, l'originale, l'inedito, attraverso cui costruire dei meccanismi di consenso che trovano facile risonanza all'interno del nuovo sistema dei media. Il fenomeno delle Archistar nasce dall'inserimento del progetto in questo nuovo mercato, con il conseguente asservimento ai precetti del marketing, delle tendenze del momento, in altri termini della società dello spettacolo vaticinata da Guy Debord.

Da qui si giunge alla seconda questione dirimente, relativa al ruolo dei media in questa rivoluzione. Se, come è stato dimostrato, almeno fino agli anni Settanta l'influenza degli architetti-intellettuali, dei Maestri, veniva misurata nella ca-

pacità di produzione critico-teorica e architettonica, dentro le università, nelle redazioni delle riviste e via dicendo, a partire dagli anni Ottanta si assiste a un mutamento antropologico della figura dell'architetto "di successo". Tale successo deriva da nuovi paradigmi tra cui, in forma preponderante, la capacità di generare visibilità mediatica su scala globale attraverso un capillare utilizzo dei mass media e il ricorso ad un linguaggio iconico che renda il progetto fortemente riconoscibile, un *brand* esportabile al pari di una *griffe* di moda. È dunque inevitabile riconoscere nella nascita di Internet il propulsore di questa necessità di sovraesposizione mediatica del progetto di architettura, successivamente complice di una modifica strutturale e radicale dei tradizionali fenomeni di trasmissione del sapere.

Attraversare questa rivoluzione della cultura architettonica attraverso l'esperienza di un architetto che mostri i caratteri di questo mutamento, come fatto precedentemente attraverso Rogers, Zevi, Canella, Portoghesi…, porta inevitabilmente a Rem Koolhass.

Il paradigma Koolhaas

Una nota biografica aiuta a inquadrare la figura dell'architetto olandese. Rem Koolhaas inizia la propria carriera come giornalista, collaborando col settimanale olandese «Haagse Post» che gli aveva affidato una rubrica *Parole, Animali, Cose* in cui affrontare tematiche di attualità e costume. Al giornalismo si affianca la passione per la sceneggiatura che sperimenta all'interno di un collettivo di cinema sperimentale chiamato *1,2,3 enz.* Questo gruppo di giovani cinefili era particolarmente interessato ad una riflessione sul cinema anti-autoriale che aiutò lo stesso Koolhaas a strutturare, come dichiarerà lui stesso, il progetto come una pellicola, composta da episodi interessanti, dotati di senso e misteriosi (Baratto 2017). Due note biografiche che contribuiscono a inquadrare l'origine della inclinazione mediatica e spettacolare che accompagnerà tutta la produzione di Koolhaas.

Dopo gli anni di formazione presso la AA di Londra, in cui svilupperà un profondo interesse per il costruttivismo russo, in particolare per Leonidov, fonda assieme a Madelon Vriesendorp, Elia e Zoe Zenghelis lo studio OMA nel 1975. Tre anni più tardi viene pubblicato il suo primo testo teorico, *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan* all'interno del quale affronta lo sviluppo urbano e architettonico del distretto newyorkese affermando come «La grande debolezza dei manifesti è la loro mancanza di concretezza, il problema di Manhattan è l'opposto: una montagna di concretezza priva di un manifesto» (Koolhaas 1978). Koolhaas compie un esercizio estremamente colto, capace di combinare ad una elaborazione teorica trasmissibile una effettiva indagine urbana e delle prospettive progettuali, all'interno del quale definire Manhattan come il prodotto di una teoria non ancora formulata.



48.
Fotogramma tratto dal cortometraggio *1,2,3 Rhapsody* con un giovanissimo Rem Koolhaas.

Successivamente a questo primo approccio, l'evoluzione della teoria di Koolhaas sul progetto tenderà a una produzione che sarà sempre più dominata da «una serie di concetti di stampo apodittico» declinati «attraverso brevi saggi denotati da un'invettiva e una visionarietà non prive di tonalità sciamaniche» (Quintelli 2023, 19). Tra queste si inserisce indubbiamente la Città Generica (*Generic City)*, prototipo urbano descritto all'interno del libro S,M,L,XL (1995) di cui si parlerà successivamente.

> La Città generica è la città liberata dalla schiavitù del centro, dalla camicia di forza dell'identità. La Città generica spezza questo circolo vizioso di dipendenza: è soltanto una riflessione sui bisogni di oggi e sulle capacità di oggi. È la città senza storia. È abbastanza grande per tutti. È comoda. Non richiede manutenzione. Se diventa troppo piccola non fa che espandersi. Se invecchia non fa che autodistruggersi e rinnovarsi. È ugualmente interessante e priva d'interesse in ogni sua parte. È 'superficiale' come il recinto di uno studio cinematografico hollywoodiano, che produce una nuova identità ogni lunedì mattina. (Koolhaas 1995)

Attraverso questa breve descrizione, a cui seguono altri punti alla maniera dei manifesti neoavanguardisti, Koolhaas evidenzia tutti gli elementi di rottura rispetto alla precedente tradizione. La totale asportazione della città e del contesto inteso sia in termini strutturali che storici, la negazione del concetto di identità a favore di uno spiccato individualismo, la concezione di un processo auto-generativo della città che non necessita di alcuna regolamentazione né individuazione di prospettive progettuali. Un modello di città, dunque, che fagocita e rappresenta a tutti gli effetti il neoliberismo che la ha prodotta.

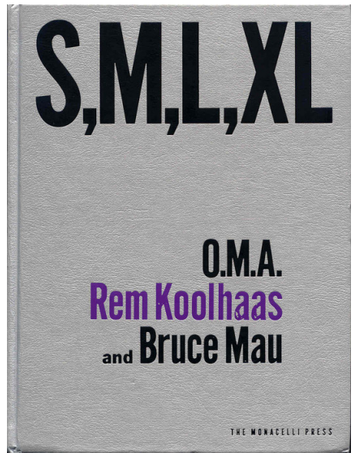


49.
Sfilata di Prada, allestimento a cura di AMO, 2021-2022.

Sono dunque questi i presupposti che successivamente porteranno Koolhaas a mettere in discussione Koolhaas stesso, in un processo di autonegazione e riaffermazione tipico dell'esperienza dell'architetto olandese. Similarmente si può leggere per esempio la critica alla tragedia del capitalismo, che però viene assecondato in ogni sua forma (teorica e progettuale). Risulta, dunque, chiarificatore leggere un recente saggio scritto da un socio di OMA, Reinier de Graaf, per la rivista «Architectural Review». Afferma de Graff (2015): «Architecture is now a tool of capital, complicit in a purpose antithetical to its social mission», per poi domandarsi se sia possibile una qualche alternativa a questa tendenza che lui, leggasi OMA, condanna fermamente. Nella formulazione di questa ipotesi torna alla mente una delle tre «storiette» elaborate da Perniola (2004) sul ruolo della comunicazione nella società contemporanea. Che un socio di OMA possa domandarsi preoccupato se ci sia una alternativa all'architettura del capitalismo risulta un paradosso, ma sul paradosso comunicazione-produzione si basa gran parte del progetto di Koolhaas.

AMO, SMLXL, FUNDAMENTALS

Oltre ai già citati strumenti di cui si è servito Koolhaas per affermarsi nel panorama architettonico contemporaneo, meritano un approfondimento tre episodi specifici, l'istituzione di AMO, la pubblicazione del libro-manifesto S,M,L,XL e la curatela della XIV Mostra Internazionale di Architettura (2014). Queste tre esperienze sono state selezionate poiché rendono evidente come un diverso utilizzo degli strumenti di comunicazione, l'editoria, i media in generale e le manifestazioni culturali, possano essere inseriti in una più ampia e organica prospettiva di legittimazione mediatica.

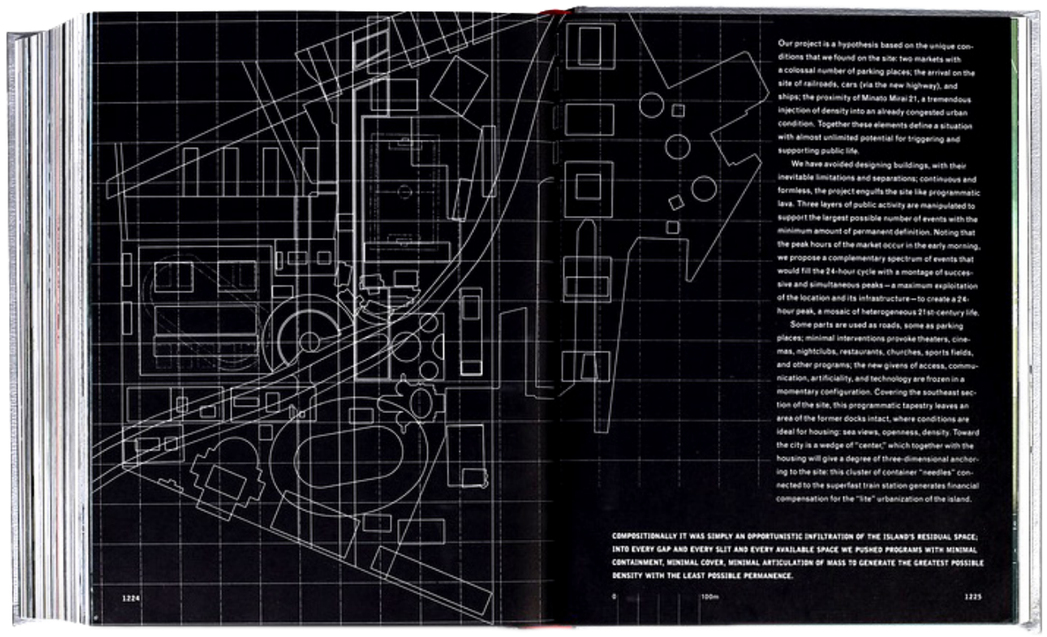


50.
Copertina di *S,M,L,XL*, 1995.

AMO, come viene definito dal suo *website*, è un «research and design studio which applies architectural thinking to domains beyond». Uno studio di ricerca e progettazione che applica il pensiero architettonico a settori al di là dei propri confini tradizionali. È, in altre parole, il primo tentativo formalizzato di affiancare allo studio di progettazione un luogo di sviluppo e promozione mediatica, in particolare virtuale. Koolhaas definisce questa entità complementare ad OMA in questi termini:

> AMO non sta per nulla di specifico, ma potrebbe essere Organizzazione Media Architettura. OMA e AMO sono come gemelli siamesi che sono stati separati di recente. Abbiamo diviso l'intero campo dell'architettura in due parti: una è la costruzione effettiva, il fango, l'enorme sforzo nel realizzare un progetto; l'altra è virtuale, tutto ciò che è legato ai concetti e al pensiero architettonico "puro". La separazione ci permette di liberare il pensiero architettonico dalla pratica architettonica. Ciò porta inevitabilmente a un ulteriore interrogarsi sulla necessità dell'architettura, ma ora il nostro modo di interrogarci è cambiato: prima lo facevamo attraverso gli edifici; ora possiamo farlo attraverso attività intellettuali parallele alla costruzione. (Koolhaas 2000) (tda)[2]

Dunque, AMO viene istituito per fornire un contributo strategico in grado di espandere il campo dell'architettura nel dominio virtuale, includendo media diversificati, moda, comunicazione e informazione. Questo passaggio risulterà fondamentale nella riorganizzazione degli studi professionali che, a partire dagli anni Duemila, inseriranno stabilmente nei loro organigrammi un ufficio stampa in grado di massimizzare l'impatto comunicativo dei progetti, inserendo i temi della comunicazione e dei media nella filiera produttiva del progetto.





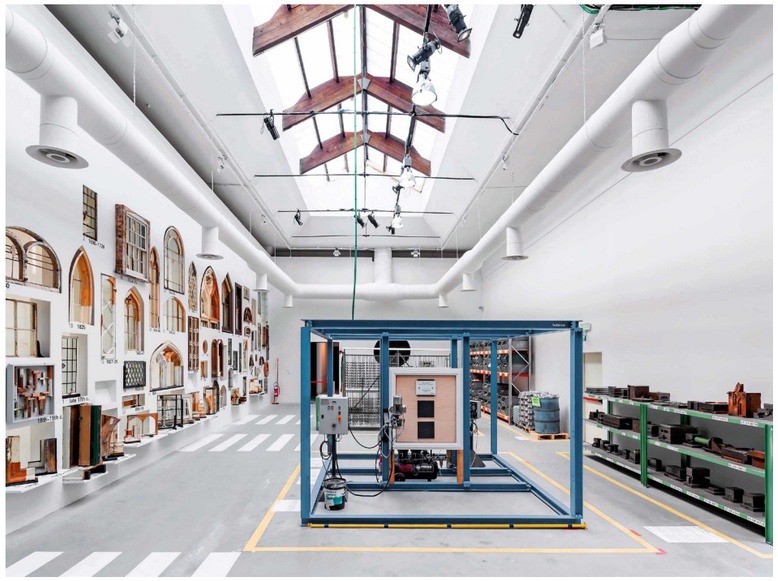
51.
Doppie pagine dal libro *S,M,L,XL*, Rem Koolhaas, 1995.

La pubblicazione nel 1995 di S,M,L,XL rappresenta uno di quei momenti di rottura nella storia recente per il quale è possibile individuare un *ante* e un *post*. Se infatti fino agli anni Settanta l'editoria di architettura aveva trovato la propria dimensione nella promozione di saggistica accademica e nella pubblicazione di testi fondativi come *L'architettura della città* o *Il territorio dell'architettura* per citare due libri che ancora popolano le dispense universitaria, l'antologia personale con pretesa di assolutezza presentata da Rem Koolhaas cambia radicalmente il ruolo del libro nella cultura contemporanea.

S,M,L,XL, elaborato assieme al grafico Bruce Mau, si è configurato fin da subito come un oggetto editoriale di culto, attraverso un utilizzo ossessivo, caotico, disturbante delle immagini e dei testi, un libro illeggibile "da avere" piuttosto che "da leggere". Grazie alla sua accattivante grafica, è diventato ben presto un *best seller* destinato a cambiare le regole del gioco dell'editoria rompendo con tutti i modelli di libro precedenti. L'impatto di questo prodotto nel mercato va interpretato all'interno di una stagione contraddistinta dalla totale «assenza di una struttura teorica corrispondente alla mancanza di testi fondativi nella pratica recente degli architetti a fronte di un eccessiva diffusione quantitative di libri sull'architettura da parte di addetti ai lavori spesso costretti a rifugiarsi nella critica e nell'elaborazione di imponenti volumi monografici sulle opere dello star system, sull'elencazione degli episodi connessi alle tematiche di più alla moda, dall'ultima affascinante texture materica di facciata al paesaggio naturale» (Agnoletto 2006).

Se, come considera Aldo Rossi (in Agnoletto 2006): «L'ipotesi dell'architettura è solo in sé stessa e nella costruzione logica del suo mondo. I libri degli architetti sono proposte di città, scritte o disegnate che siano» non c'è dubbio che lo stesso *big book* di Koolhaas ne incarna la produzione architettonica. Il libro unisce saggi, manifesti, diari, fiabe, resoconti di viaggio, un ciclo di meditazioni sul terreno della città contemporanea, intervallato con opere prodotte da OMA. Questa accumulazione caotica di parole e immagini illumina la condizione dell'architettura che, perso l'interesse verso valori trasmissibili come potevano essere individuati nel precedente *Delirious New York,* predilige una iper-estetizzazione corrosiva, l'eccesso di forma al significato. D'altronde: «L'occhio neoliberale non comprende, calcola o valuta; è incaricato di proiettarsi nel gioco di movimento che gli si presenta, di cavalcare il campo visivo, deliziandosi nelle libertà sensuali offerte»[3] (Spencer 2016).

Quasi due decenni dopo la pubblicazione di questa monografia, Koolhaas viene incaricato di curare la XIV Mostra Internazionale di Architettura presso la Biennale di Venezia intitolata *Fundamentals*. Il processo intellettuale che sottende questa esperienza merita di essere approfondito per sottolineare come, nell'e-



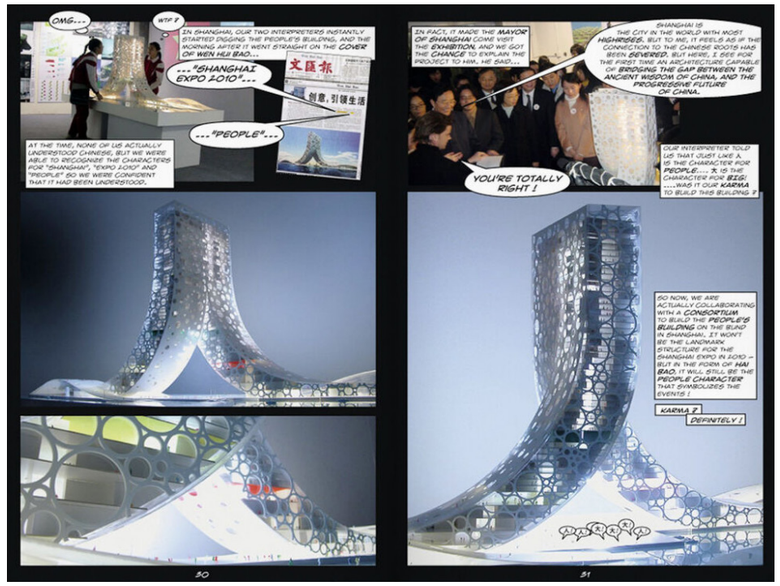
52.
XIV. Mostra Internazionale di Architettura, *Fundamentals* curata da Rem Koolhaas, 2014.

poca dell'architettura della comunicazione, ogni pretesa di organicità del pensiero, di coerenza programmatica, è messa al bando. Presupposto che legittima lo stesso Koolhaas a curare una esposizione capace di contraddire quasi quattro decenni della sua produzione architettonica e teorica.

Dopo aver a più riprese promosso un'architettura e una città senza storia (*The Generic City, Bigness or the problem of large*, *Junkspace*) dopo aver vituperato il concetto di *contesto*[4], Koolhaas dichiara la morte della figura dell'architetto, e dell'architettura stessa, con una mostra che riporta l'architettura a un fantomatico grado zero fatto di elementi fondamentali come *porte, finestre, muri, facciate*, desunte dal patrimonio, guarda caso, della storia dell'architettura. Questi materiali però si limitano ad essere esibiti come merce all'interno di un bazar, rispettando come principio primo la necessità di suscitare un *amusement* di adorniana memoria. A questo raffinato catalogo non succede, come invece ci si poteva aspettare, alcuna ipotesi di montaggio, nessuna suggestione metodologica neoavanguardista utile alla definizione di una teoria del progetto, denunciando fondamentalmente la sua «sublime inutilità», tornando al Tafuri con cui era stato introdotto il passaggio tra anni Settanta e Ottanta.

Queste tre esperienze sono paradigmatiche di come una «concezione dell'architettura che si sforzi di integrare i punti di vista parziali in una visione sintetica» (Paci 1966b, 146) rappresentata dalla tradizione dei Maestri, venga progressivamente sostituita da impulsi determinati dalla comunicazione massmediale proprio in quei luoghi e attraverso quegli strumenti con cui si era affermata.





53.
Copertina e pagine interne del libro *BIG. Yes is More. An Archicomic on Architectural Evolution*, 2009.

I nuovi epigoni

Se Rem Koolhaas è il capostipite di questa dinastia di *architetti mediatici*, numerose altre figure ne compongono l'albero genealogico. Uno dei parenti più stretti dell'architetto olandese è Bjarke Ingels, formatosi dentro OMA e affermatosi nel panorama architettonico grazie ad una comunicazione estremamente efficace composta dal ricorrente uso di diagrammi oltre che dalla pubblicazione della propria auto monografia *Yes is more: An Archicomic on Architectural Evolution* (2010), manifesto in forma di fumetto dello studio BIG da lui fondato. Attraverso questi strumenti, Ingels si è affermato come personaggio mediatico ben oltre la dimensione dell'architettura, tanto da indurre Netflix a dedicargli un documentario nel 2019 e la rivista «TIME» a inserirlo tra le 100 personalità più influenti del 2016, considerata oggi una delle qualità più importanti nel curriculum di un architetto "di successo".

Restando in Italia, una menzione va fatta a figure come Massimiliano Fuksas e Stefano Boeri, i cui progetti, grazie al ricorso a una forte potenza iconica, sono divenuti manifesti pubblicitari di avveniristiche città globalizzate contraddistinte da una vocazione ipertecnologica e pseudo-sostenibile. In questo senso non stupisce scoprire come una nuvola sia divenuta il simbolo di genialità e creatività nello spot di Renault che riprende Massimiliano Fuksas schizzare la futura *Nuvola* romana sul parabrezza della nuova Scénic, accompagnato da una voce fuori campo che recita: «Ho trovato confini alla mia immaginazione, ma alla fine ho visto ciò che ho voluto»[5]. Genialità che si rivelerà di lì a poco uno dei fallimenti più gravi della storia dell'architettura italiana, quantomeno recente.



54.
Fotogramma dallo Spot Renault Scénic con Massimiliano Fuksas, 2001.



55.
Pubblicità di Hamleys, storico brand di giocattoli inglesi, 2023.

Più recente e ancora più iconico è divenuto il Bosco Verticale di Stefano Boeri, assunto dalla stampa e dai media generalisti come modello innovativo di un'architettura che abbandona la *gravosità* del cemento per abbracciare un paradigma *green,* popolare e *chic*, ripetibile in contesti economico-sociali differenti come, per esempio, a Nanchino, una delle città più prosperose della Cina, o in Brianza per la ristrutturazione di case popolari di proprietà dell'ALER[6]. Questa capacità di configurarsi come prototipo è stata evidentemente raggiunta attraverso un abile processo di comunicazione e persuasione – poiché le domande sull'effettiva sostenibilità in termini di costi, emissioni nonché di promozione di un modello abitativo inaccessibile ai più, sono numerose[7] – rendendo questa nuova torre milanese un fenomeno di marketing inedito. Icona al punto da divenire il simbolo di Milano in una recente campagna pubblicitaria di Trenitalia nonché l'ambientazione per l'annuncio dell'apertura sul suolo italiano di alcuni *store* di un noto *brand* inglese di giocattoli.

Note

[1] Originale: «Theory has been worked over until it can be put to work for and within neoliberalism. The 'smooth' and the 'folded' have been instrumentalized in the affirmation of flexibility and compliance, 'complexity' employed to dissimulate neoliberal imperatives as the laws of nature. The way of the market comes to appear as the way of the world, and vice versa. Through theory, architecture had fashioned itself as a service provider for the 'real' of the market, a resource for the spatial articulation of neoliberal modes of managerialism».

[2] Originale: «AMO doesn't stand for anything specific, but it could be Architecture Media Organization. OMA and AMO are like Siamese twins that were recently separated. We divide the entire field of architecture into two parts: one is actual building, mud, the huge effort of realizing a project; the other is virtual — everything related to concepts and "pure" architectural thinking. The separation enables us to liberate architectural thinking from architectural practice. That inevitably leads to a further questioning of the need for architecture, but now our manner of questioning has changed: first we did it through buildings; now we can do it through intellectual activities parallel to building».

3 Originale: «The neoliberal eye does not apprehend, calculate or gauge. Instead, it surfs the field of vision, revelling in the sensuous freedoms offered up to it».

4 Ci si riferisce al celebre slogan *Fuck the contest* utilizzato da Rem Koolhaas in Id. (2006) –*Junkspace*. Macerata, Quodlibet.

5 La citazione è tratta dal celebre spot della Renault Scenic andata in onda nel 2002. Si veda: https://www.youtube.com/watch?v=ctSLpMSyiBs [ultimo accesso: 13 gen 2024]

6 Si veda al riguardo l'articolo "Popolare e chic, si può. Un Bosco verticale per le palazzine Aler", edito su «Il Giorno» l'8 gennaio 2024, per la penna di Marco Galvani.

7 Si vedano due contribuito interessanti nello sfatare alcuni miti costruitisi attorno alla sostenibilità del Bosco Verticale. R. Cuda (2021) – "Bosco verticale, si fa presto a dire sostenibile. Le mie domande sui costi ambientali dei grattacieli". «Il Fatto Quotidiano», 13 febbraio 202. L. Vagaggini – "Il verde verticale è davvero sostenibile? Alcune considerazioni riguardo le opere di verde verticale. Numerose problematiche di gestione a fronte di pochi vantaggi". «AboutPlants». https://www.aboutplants.eu/notizie/paesaggio/il-verde-verticale-davvero-sostenibile [Ultimo accesso: 13 gennaio 2024].



56.
Fotografia dalla mostra *Les Immatériaux*. Centre Pompidou, Parigi, 1985.

Da "comunicare l'architettura" ad "architettura della comunicazione"

Si è dunque cercato di storicizzare il ruolo di alcune tipologie di strumenti – dalle riviste ai libri, dalle istituzioni culturali ai seminari e festival di architettura, intercettando anche il tema dei media generalisti – nel trasmettere la cultura del progetto attraverso canali esterni alle scuole di architettura. Giunti alla contemporaneità, e dunque alla conclusione dell'itinerario, risulta necessario circoscrivere il ruolo dei media digitale – l'*immateriale*[1] come lo definirebbe Lyotard – nei processi di formazione e i fenomeni che il Web ha contribuito a generare.

Sembra opportuno ritornare alle parole con cui Guido Canella aprì il ventunesimo, e significativamente ultimo, numero di «Zodiac» dedicato alla critica architettonica e alle sue condizioni di salute. Nell'editoriale, *La critica di architettura dopo Zevi*, Canella si sofferma sul descrivere l'eclisse della critica, soprattutto operativa, a favore di quella che lui definisce «cronaca agiografica».

> Il commento ai fatti specifici dell'architettura non passa più attraverso la pratica dell'autorevole recensione [...] ma resta affidato ad una cronaca agiografica che agisce da sponda alle quotazioni di una sorta di borsa-valori mondiale dell'architettura, limitandosi a tradurre in persuasiva calligrafia ciò che ogni autore e iniziativa imprenditoriale o amministrativa ritiene di meritare. (Canella 1999b)

A distanza di anni, le parole di Canella appaiono sorprendentemente attuali, specialmente nell'acuto riconoscimento della trasformazione del ruolo della critica da strumento di progetto a dispositivo di addomesticamento. «La critica architettonica contemporanea trova buon agio nella docile sottoscrizione di ciò che già si afferma di suo. Idées reçues: è buono ciò che ha successo» (Bonaretti 2018).

Nello sviluppo di questo fenomeno, Internet ha avuto un ruolo determinante garantendo agli studi di architettura la libertà di dialogare personalmente con il pubblico, aggirando così l'attività di filtro che aveva storicamente svolto il mediatore culturale, dal direttore di una casa editrice o di una rivista alle istituzioni culturali come musei e biblioteche. Anche in questo caso il passaggio è stato progressivo. Se nei primi anni Duemila gli studi di architettura hanno cominciato a strutturare i propri siti web, pubblicando i progetti che prima trovavano nelle riviste il quasi esclusivo mezzo di comunicazione, a partire dagli anni Dieci i canali di comunicazioni si ampliano e diversificano profondamente. Piattaforme, magazine online, *social network*, podcast ecc… intensificano la frequenza dei



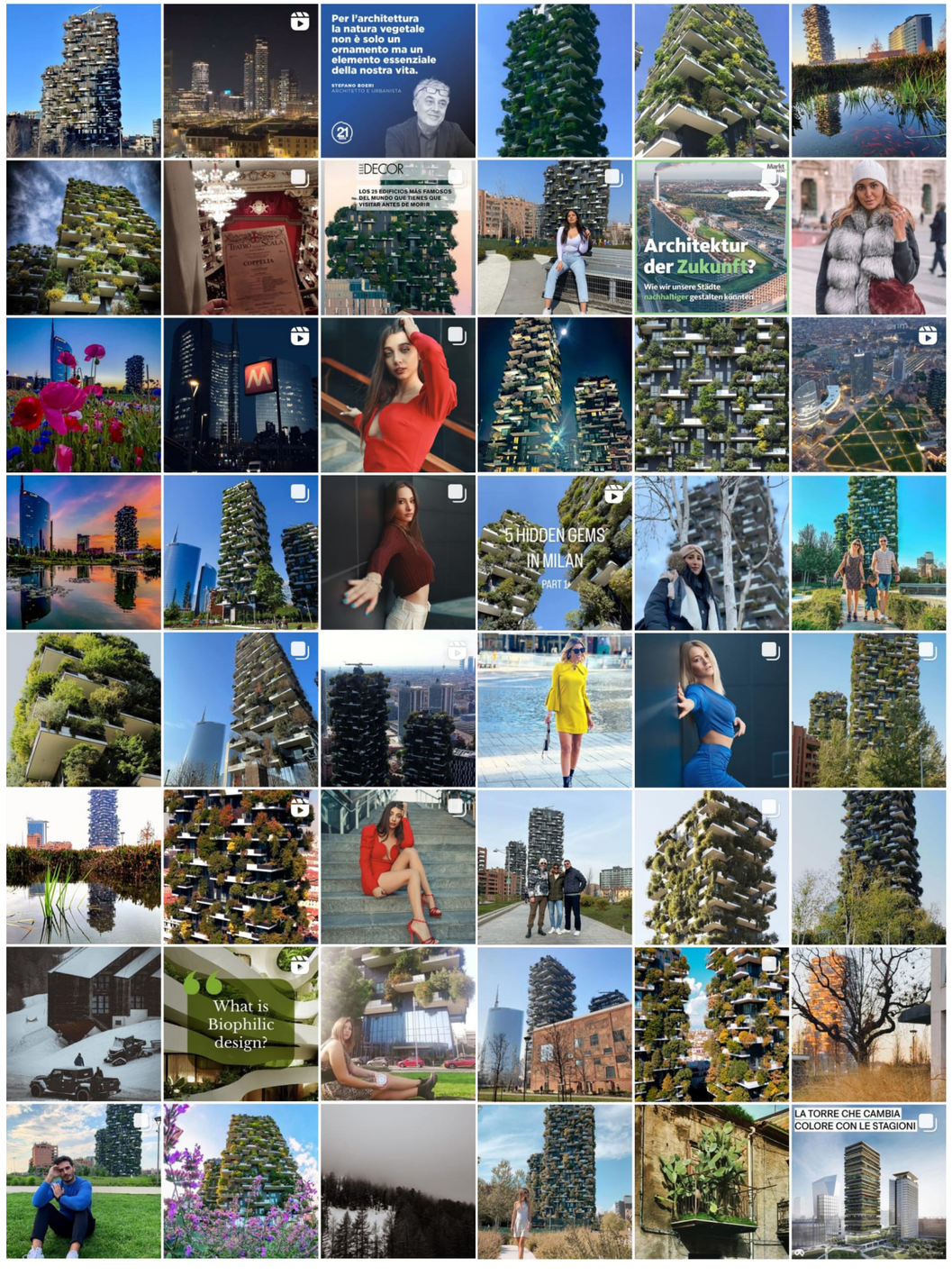
mass media nella vita quotidiana strutturando linguaggi e meccanismi molteplici in relazione alle diverse tipologie di pubblico da raggiungere. In questo modo viene convinto lo spettatore-consumatore della qualità di un prodotto architettonico attraverso il numero di volte in cui è ripetuto. L'esito di questo processo produce un effetto "formativo" molto evidente nelle generazioni più giovani che sono tacitamente indotte a ritenere i progetti più condivisi quelli esemplari di una buona architettura.

Questo fenomeno provoca quello che può essere definito *generalismo indotto*, ovvero l'interpretazione della comunicazione come uno strumento di consenso da parte delle organizzazioni professionali. Questo aspetto affonda le proprie radici nel contesto degli *architetti mediatici*, le cui inerzie sono tuttora riscontrabili nella cultura contemporanea che, paradossalmente, è oggi impegnata in un tentativo di rimozione dello stesso termine Archistar. L'architetto oggi per rispondere ai paradigmi *social* e sostenibili non può più essere demiurgo, creatore, ma deve tornare ad essere una figura «con capacità di ascolto che raccoglie i suggerimenti dal basso» […] archistreet più che Archistar» (Boeri 2018). Poco importa se questi paradigmi sono utilizzati come motti che denunciano la totale assenza di principi ecologici effettivamente attivi. Lo slogan è d'altronde uno degli strumenti più efficaci di cui si serve l'*architetto della comunicazione*.

Questa forma di *generalismo* è poi incentivata da gran parte della stampa generalista e delle iniziative di comunicazione, prevalentemente promozionali e pubblicitarie. I contenuti pubblicati sui tanti canali di informazione contemporanea non attraversano più il vaglio delle redazioni editoriali ma vengono proposti direttamente dagli uffici stampi, spesso sotto compenso e con allegato testo

57. (A sinistra)
Fotografia dalla mostra *Les Immatériaux*. Centre Pompidou, Parigi, 1985.

58. (a destra)
Mosaico di immagini pubblicate su Instagram con geolocalizzazione presso il Bosco Verticale. Questo montaggio contribuisce a sottolineare come i *social media* sovraespongano i progetti di architettura caratterizzati da una attitudine iconica e comunicativa.



base. Questo fenomeno produce una inevitabile falsificazione all'interno di un universo della comunicazione dove la forma prevale sul significato, la mistificazione sulla verità, l'imparzialità sulla oggettività dove «non importa convincere, ma persuadere; non conta descrivere con precisione fatti e oggetti, ma serva suggestionare, sedurre, suscitare desideri indipendenti dai bisogni, facendo leva sugli istinti e le pulsioni emotive piuttosto che sulla ragione» (Biagi 2018, 45).

L'esito più evidente di questo processo è rappresentato dalla rimozione del contenuto semantico dell'architettura, la quale viene ridotta a un oggetto bidimensionale fruibile solo disinteressatamente, un oggetto al quale «si getta uno sguardo» (Wigley 2019). Gran parte delle riviste di architettura, un tempo laboratori culturali, si rende complice di questa tendenza attraverso un utilizzo schizofrenico di immagini ad alta risoluzione il cui potere seduttivo si sostituisce a un apparato critico in grado di rendere l'opera comprensibile al pubblico. La scelta di limitare la trasmissione dei progetti di architettura a una simile tipologia di contenuti può essere condivisibile per i media di natura generalista, ma diventa più preoccupante se gli stessi contenuti vengono disseminati da riviste specialistiche e di settore, dimostrando come la maggior parte di queste partecipi allo stesso gioco della comunicazione che dissolve i contenuti per eccesso di esposizione (Perniola 2004). Questa forma di rappresentazione, più affine al mondo immobiliare che a quello dell'architettura, ha ormai privato il progetto di quel repertorio iconografico in grado di spiegarne i meccanismi e la genesi, con tutte le conseguenze che sarebbe ridondante ripetere.

Inoltre, se fino ai primi anni Dieci gli strumenti di comunicazione si limitavano a divulgare, seppur con una progressiva perdita di rigore critico, i progetti elaborati dagli studi di architettura, con l'avvento dei *social media*, e in particolare di Instagram, questi strumenti diventeranno non solo occasione di promozione ma presupposto alla progettazione. L'impatto dei *social media* sulla progettazione urbana sta delineando una trasformazione significativa, un rovesciamento profondo della cultura architettonica spostando l'attenzione da una concezione razionale e funzionale della progettazione a una iper-estetizzante e commerciale.

Questo fenomeno può essere letto nella crescente rilevanza che il concetto di *Instagrammabilità*, neologismo che indica qualsiasi cosa degna di comparire nel *feed* o nelle *stories* di Instagram per la sua elevata fotogenia e forza evocativa, sta acquisendo in contesti molteplici. Molte imprese architettoniche confessano apertamente che Instagram sia divenuto oggi «una delle forze più influenti nel modo in cui i nostri ambienti vengono modellati. La condivisione di un luogo su Instagram non è più un sottoprodotto casuale di un progetto fotogenico, ma una preoccupazione primaria che guida le ambizioni di clienti e progettisti. L'idea di "Do it for Instagram" è passata dall'essere una prerogativa degli adolescen-







59.
Sequenza di immagini dal film *Il gioco del destino e della fantasia* diretto da Hamaguchi Ryusuke, 2021. I fotogrammi mostrano il rapporto tra individuo e città attraverso la lente dello smartphone che induce nella protagonista un senso di profondo straniamento.

ti affamati di *like* alle discussioni dei Consigli di amministrazione e ai bilanci multimilionari» (Wainwright 2018) (Fiocco e Pistone 2020). Fenomeno che ha contribuito a fondare un'intera industria di consulenti di *social media* design, che suggeriscono ai clienti strategie su come rendere i loro progetti il più condivisibili possibile.

Questa tendenza verso la fotogenicità sta inevitabilmente influenzando la percezione della realtà, creando una dicotomia tra la rappresentazione idealizzata su Instagram e i reali aspetti che dovrebbero orientare le politiche sociali delle città, col rischio, non ultimo, di ridurre queste a palcoscenici per *selfie* e l'architettura a una mera scenografia. Sul rapporto tra comunicazioni ed immagini, torna alla memoria un passaggio di Tafuri in *Teorie e storia dell'architettura* in cui lo storico romano scrive:

> Rimane comunque il problema di una comunicazione critica tramite le immagini. Sotto tale aspetto, le riviste di architettura dovrebbero sentirsi in modo particolare impegnate a sfruttare fino in fondo questo canale di informazioni che, a lungo andare, può trasformarsi da puro edonismo visivo a formidabile strumento operativo. (Tafuri 1968)

A poco più di cinquant'anni dalla pubblicazione di questa riflessione, pare evidente come il rischio di cadere nel puro edonismo non solo non sia stato allontanato, ma al contrario, abbia permeato sia l'editoria che, ancor peggio, l'architettura stessa, divenuta narcisistica perché mai contestata né verificata. Parlare criticamente con le immagini è un monito sul quale è quanto mai necessario interrogarsi.

A conclusione di questo itinerario storico-critico appare evidente come, nel corso degli ultimi settant'anni, si sia verificata una progressiva evoluzione, che per certi versi potremmo definire regressione, del ruolo della trasmissione nella cultura del progetto.

Il profondo impegno formativo che aveva caratterizzato gran parte della trasmissione di sapere che animava l'Esterno almeno fino alla fine degli anni Settanta, ha progressivamente iniziato a deteriorarsi sulla spinta di profonde modifiche socioeconomiche con ricadute inevitabilmente culturali. Questi presupposti hanno poi trovato in Internet, tra nuovo e vecchio Millennio, il propulsore di una tendenza che vede nella comunicazione non più uno strumento di costruzione e divulgazione critica quanto un modello di affermazione all'interno di un mercato architettonico affamato di informazioni, giungendo addirittura a rendere la stessa comunicazione un presupposto di cui il progetto è una diretta conseguenza.

La transizione dalla *comunicazione dell'architettura* ad una *architettura della comunicazione* denuncia non solo un paradosso ma una mutazione epistemologica profonda e preoccupante sulla quale è necessario interrogarsi. In primo luogo, come è stato indicato, da un punto di vista di cultura del progetto, analizzando l'impatto che i *media* hanno nella filiera del prodotto architettonico contemporaneo. In secondo luogo, da un punto di vista formativo (forse de-formativo). L'influenza che questi strumenti hanno nei processi di apprendimento ha una invasività inedita, quotidiana, e una velocità nei confronti della quale gli strumenti tradizionali saranno sempre e inevitabilmente in una posizione di svantaggio. Che prospettive, dunque, per una trasmissione del sapere autentica nel contesto culturale tratteggiato?

A questa domanda provano a rispondere i capitoli successivi. Inizialmente delineando una fenomenologia dei processi di acquisizione delle informazioni da parte delle generazioni più giovani, considerate quelle cronologicamente più idonee per raggiungere tal fine. L'indagine, sotto forma di sondaggio, intende dare oggettività scientifica alle problematiche evidenziate ma, soprattutto, a individuare delle potenzialità su cui riflettere criticamente. Successivamente, l'elaborato porterà gli esiti delle analisi precedenti su un piano operativo, sviluppando un progetto che sfrutti i vantaggi degli strumenti di comunicazioni esercitando una funzione critica e formativa.

Note

[1] Il riferimento è all'esposizione *Les Immateriaux* organizzata da Jean-Francois Lyotard presso il Centre national d'art et de culture Georges Pompidou di Parigi nel 1985. La mostra esplorava il concetto di *immateriale* sottolineando la crescente dissoluzione della materia nella vita quotidiana, accelerata dall'uso diffuso dei mezzi digitali e dalla transizione verso mondi virtuali e cibernetici.

PARTE 3/

Come agisce l’Esterno oggi.

Una indagine sui processi di apprendimento esterni alla scuola



1.
J.R. Eyerman, Il pubblico assiste alla prima di “Bwana Devil” indossando degli occhiali polaroid per godersi le sequenze tridimensionali. Hollywood, 1952

Note sulle forme contemporanee di fruizione culturale

Il capitolo precedente ha avuto il compito di ragionare sul ruolo dell’Esterno nei processi di trasmissione della cultura architettonica dal dopoguerra alla contemporaneità. Lo svolgimento di questo itinerario ha contribuito a far emergere una profonda complessità attorno al periodo storico attuale, esito di iniziative eterogenee, di strumenti e linguaggi diversificati che contribuiscono a frammentare i processi di apprendimento extra-accademico.

L’insieme di questi presupposti ha suggerito l’importanza di delineare, oltre ad una analisi storico-critica, una fenomenologia dei meccanismi di trasmissione operati dall’Esterno. In altri termini, di individuare attraverso quali strumenti si manifestano i processi di formazione che agiscono fuori dalla Scuola, le ragioni della loro efficacia, le criticità e potenzialità nei confronti delle quali risulta urgente riflettere.

Urgenza peraltro sottolineata recentemente da un giudizio rivolto a chi scrive da parte di una studentessa. La circostanza: una revisione del laboratorio di progettazione architettonica II dell’Università di Parma:

> Guarda che Tiktok è meglio della Scuola!

Sospendendo il giudizio su una considerazione inevitabilmente contraddistinta da una certa perentorietà giovanile e dal desiderio di impressionare oltre che di affermare la propria distanza generazionale, è evidente come la fiducia che i più giovani ripongono in determinati strumenti necessita di essere affrontata con urgenza, liberi da preconcetti e giudizi aprioristici. Troppo spesso, soprattutto in contesti accademici, si assiste a una demonizzazione dei comportamenti e delle tendenze con cui i *nativi digitali* acquisiscono informazioni al di fuori dei canali diretti della Scuola, dipingendo uno scenario che tende a esaltare le criticità di certi fenomeni e oscurarne colpevolmente le potenzialità.

Dunque, per indagare i meccanismi, gli strumenti e i luoghi della trasmissione extra-accademica, è stato adottato un approccio esplorativo suggerito dal filosofo e sociologo francese Edgar Morin, uno dei più interessanti studiosi del rapporto tra cultura e media di massa.

> La cultura di massa va seguita nel suo perpetuo moto dalla tecnica all’anima, e dall’anima umana alla tecnica, come una navicella fluttuante lungo tutto il processo sociale. Ma nello stesso tempo, va concepita come una chiave di volta di quel complesso di cultura, di civiltà e di storia, cui diamo il nome di XX secolo. (Morin 2002)

Nonostante il sistema culturale a cui si riferisce Morin sia profondamente differente da quello attuale, risulta necessario assumere nei confronti della moderna *cultura dei media digitali*[1] una eguale postura critica in grado di spaziare dalla tecnica all'anima umana, dagli strumenti ai fenomeni comportamentali che questi inducono.

Alcuni studi preliminari

Gli studi sul rapporto cultura-digitale sono numerosi ed evidenziano varie tendenze, tra le quali l'indicazione su come «La confidenza con linguaggi, codici, sistemi semiotici diversi indirizza le persone verso strategie interpretative differenti del proprio stare al mondo. L'abitudine alla lettura di testi scritti, ad esempio, favorisce lo sviluppo di facoltà analitiche in misura maggiore rispetto alla decodifica di messaggi iconici, i quali però promuovono nelle persone l'accrescimento delle capacità intuitive» (Valerii, et al. 2015) oppure di come «con la diffusione del web, si rafforzano le capacità individuali di scansione veloce e di selezione, mentre si indeboliscono quelle di attenzione, concentrazione e riflessione, elaborazione logica, attitudine critica, legate precipuamente alla lettura sui mezzi di stampa» (ibid.). Queste divergenze identificano solo alcuni dei diversi punti di vista attraverso cui compiere una indagine sulla grammatica della trasmissibilità e sui linguaggi che le appartengono. Tale indagine, dunque, non può prescindere dall'introduzione di alcuni nuovi vocaboli tra cui, primo tra tutti, il termine *multimedialità,* a cui si aggiungono, per esempio, *interattività, ipertestualità, accessibilità* e *intermedialità.*

«Il linguaggio è radicalmente coreografico e multimediale» sosteneva George Steiner nelle sue *Grammatiche della creazione* in quanto «vuole comunicare e sedurre, è radicato nella storia del corpo e del sociale» (Lughi 2006). In questa logica, come segnala il linguista Giulio Lughi, la multimedialità digitale ha in sé un potenziale comunicativo estremamente raro e completo, poiché in grado di porre in dialogo la *multimedialità primaria,* quella quotidiana tra individuo e individuo (seppur in forma mediata), e quella *secondaria*, cioè analogica, storicamente demandata alla televisione.

Questo nuovo vocabolario risulta fondamentale poiché contribuisce a descrivere una gamma di azioni oggi imprescindibili oltre che le principali distanze tra i cosiddetti media tradizionali e i *new media.* Tali tipologie di mezzi di comunicazione, si differenziano per un approccio diametralmente opposto tra individuo e oggetto dell'informazione. Nei primi, infatti, l'individuo essendo oggetto del processo comunicativo si limita a relazionarsi ai contenuti in maniera verticale e frontale; nei secondi, invece, l'individuo diventa soggetto, proprio attraverso la gamma di azioni descritta, partecipando attivamente e interattivamente alla produzione e diffusione di informazioni. Dunque, i *Media tradizionali* compren-





2.
Montaggio che evidenzia il rapporto tra individui e strumenti di comunicazione di massa in due epoche differenti.
Sopra: Stanley Kubrick, Fotografia in metropolitana. New York, 1964.
Sotto: Autore sconosciuto, Fotografia in metropolitana. Tokio, 2018.



3.
The medium is the message,
Marshall McLuhan, foto di Robert C. Ragsdale, 1967.

dono la stampa (riviste e libri), la televisione, la radio e i podcast mentre i *New media* raccolgono *social media*, piattaforme online, blog.

Senza necessariamente scomodare Marshall McLuhan (1967), è inevitabile constatare come i media influenzino i contenuti che a loro volta determinano i meccanismi attraverso cui le popolazioni acquisiscono conoscenza e informazioni, nel flusso continuo di un processo che porta a riconoscere «una vera e propria mutazione antropologica» (Valerii, et al. 2015) indotta da un sistema di media mai così complesso e stratificato.

Disintermediazione vs intermedialità. Due fenomeni determinanti

Nel contesto della trasmissione della cultura e dell'apprendimento, esteso oltre l'ambito architettonico, emergono due fenomeni che rivestono una rilevanza determinante nella definizione di questa fenomenologia: la *disintermediazione* e l'*intermedialità*. Tali concetti assumono un'importanza centrale nell'ambito dei *cultural studies*, soprattutto in considerazione dell'affermarsi dei *new media* e della crescente partecipazione degli utenti nei processi comunicativi.

La *disintermediazione*, concetto che denota la propensione a eliminare il tradizionale ruolo dei mediatori culturali nel processo di valutazione critica e diffusione di informazioni, consente ai singoli individui di divulgare contenuti. Tale processo contribuisce a dar luogo a una massa informe di contenuti non verificati che emergono ciclicamente attraverso correnti algoritmiche, generando processi di de-formazione anziché di formazione che influenzano non solo la fruizione digitale ma anche i comportamenti sociali, sublimati nell'assioma "Tiktok è meglio della Scuola".

Dall'altro lato, la capacità dell'individuo di selezionare autonomamente le proprie fonti e costruire un proprio bagaglio culturale può innescare, se affrontata con un approccio critico, un processo di responsabilizzazione. Ciò implica l'accettazione che il percorso di acquisizione culturale sia rabdomantico (e non randomico!), caratterizzato da una ricerca consapevole che conduce da contenuto a contenuto, da uno strumento ad un altro, da una fonte all'altra.

Inoltre, le caratteristiche peculiare dei processi intermediali – che permettono di attraversare e integrare diverse forme di media e generi comunicativi combinando strumenti sia innovativi che tradizionali – si pone in netto contrasto con una logica antagonista e competitiva propria della cultura precedente a quella dei nuovi media. L'integrazione collaborativa tra espressioni culturali eterogenee contribuisce a creare un panorama culturale più ricco e interconnesso.

È dunque inevitabile riconoscere come inserirsi criticamente all'interno di questa mutazione antropologica è complesso e prevede, in primo luogo, di trovare un equilibrio tra la demonizzazione e all'opposto l'esaltazione di certe pratiche ormai consolidate, tra il rifiuto aprioristico e l'accettazione incondizionata. Come nei confronti di tutti i fenomeni antropologici complessi e stratificati, d'altronde, non è possibile, e non è nemmeno auspicabile, rivolgersi in maniera manichea. In questo senso, nel paragrafo successivo verrà introdotto un sondaggio sviluppato nel corso della ricerca che tenterà di dare evidenza scientifica all'insieme di fenomeni brevemente tratteggiato.

1. TORINO
Politecnico di Torino

2. MILANO
Politecnico di Torino

3. PARMA
Università degli Studi di Parma

4. UDINE
Università degli Studi di Udine

5. GORIZIA
Università degli Studi di Trieste

6. VENEZIA
IUAV

7. CESENA
Università degli Studi di Bologna

8. ROMA
Sapienza Università di Roma

9. ALGHERO
Università degli Studi di Sassari

10. PALERMO
Università degli Studi di Palermo



4.
Il grafico rappresenta la distribuzione geografica proporzionale dei partecipanti al sondaggio.

Introduzione al sondaggio.
Contenuti, campione e risultati attesi

Per approfondire il rapporto tra apprendimento e media in ambito architettonico, è stato sviluppato un sondaggio[2], strumento ritenuto in grado di restituire con evidenza concreta i fenomeni oggetto di analisi, evitando imprudenti stereotipizzazioni dei modelli di apprendimento.

Tale sondaggio è stato sottoposto a un campione di studenti di architettura (dal primo al quinto anno), considerati sia i destinatari prevalenti dei processi di trasmissione di conoscenza sia i rappresentanti di una generazione digitalizzata negli strumenti e negli approcci di acquisizione di informazione. In altri termini, gli studenti rappresentano oggi la domanda di cultura che necessita di essere soddisfatta.

Prima di entrare nel merito dei contenuti, è utile descrivere le logiche preliminari alla strutturazione del sondaggio. In primo luogo, è stato individuato il campione statistico a cui sottoporre la ricerca, composto da 370 studenti provenienti da atenei nei quali è presente almeno un corso di laurea triennale in Scienze dell'Architettura (L-17) o uno magistrale in Ingegneria e Architettura (LM-4)[3]. Il campione è stato inoltre selezionato in modo da rappresentare proporzionalmente le diverse aree geografiche (nord, centro, sud) che compongono il territorio italiano.

È stato adottato un metodo di campionamento stratificato per garantire una distribuzione proporzionale degli studenti in base all'anno di corso, garantendo la rappresentatività di ciascuna classe accademica. Questo approccio ha consentito di ottenere una panoramica equilibrata delle opinioni degli studenti dal primo al quinto anno di corso.

Il margine di errore per il sondaggio è del ±5% con un livello di confidenza del 95%[4], garantendo una precisione statistica accettabile per l'analisi dei dati. La descrizione del campione fornisce informazioni dettagliate sulla composizione del gruppo di studenti coinvolti nello studio, garantendo trasparenza e contestualizzazione dei risultati ottenuti.

Contenuti del sondaggio
Ciascuno studente invitato a prendere parte all'indagine era così introdotto al sondaggio:

> Sto conducendo una **indagine sugli strumenti e le dinamiche** attraverso cui viene trasmessa oggi la **cultura del progetto**.
>
> Ai fini della ricerca mi interessa sapere quali tipologie di strumenti di comunicazione utilizzi più frequentemente durante la giornata, quali trovi più interessanti e perchè.
>
> Questo sondaggio mi aiuterà a individuare e approfondire **i fenomeni di trasmissione più innovativi ed efficaci** tra le ultime generazioni di studenti di architettura, per questo ti chiedo la massima sincerità nelle risposte. Non ci sono risposte giuste o sbagliate ma solo indicazione per comprendere delle tendenze nei confronti delle quali rifletterò criticamente.
>
> Ricordati inoltre che, anche laddove non è esplicitamente segnalato, tutte le domande si riferiscono alla sfera della cultura del progetto di architettura.

La prima indicazione su cui è necessario soffermarsi è inerente alla sfera disciplinare di riferimento, ovvero la "cultura del progetto di architettura". Sin dal principio è sembrato particolarmente interessante comprendere a fondo come gli studenti si relazionano alla cultura architettonica intesa sommariamente come sintesi di conoscenze, idee, esperienze e valori relativi alla disciplina ma anche come insieme «di norme, simboli, miti e immagini che penetrano l'individuo nella sua intimità, ne strutturano gli istinti, ne orientano le emozioni» (Morin 2002). Questa definizione aiuta a descrivere come determinati fenomeni, strumenti e luoghi contribuiscano a costruire un immaginario individuale, che nello specifico architettonico alimenta il progetto sia direttamente che indirettamente.

Sono state sviluppate quattro tipologie tematiche di domande, denominate: *Strumenti, Luoghi, Consapevolezze, Prospettive.* Le prime tre sono orientate a delineare una fenomenologia della trasmissione del sapere contemporanea a partire da una indagine su strumenti e luoghi oltre che sulla consapevolezza che gli studenti hanno dell'utilizzo che fanno di queste risorse. La quarta tipologia invece è volta a individuare delle prospettive e delle indicazioni per il successivo sviluppo di uno strumento innovativo che tenga conto dei desiderata di una generazione che, come detto precedentemente, è oggi quella che domanda cultura.

Strumenti

Le domande appartenenti a questa area tematica sono volte a individuare le tipologie di strumenti utilizzati più frequentemente dagli studenti per informarsi ed acquisire nozioni così come per cercare spunti e riferimenti progettuali. L'interesse principale è rivolto alla stesura di una geografia di strumenti e casi specifici a cui gli studenti si affidano.

Fin dalla stesura delle domande è risultato evidente come gli esiti sarebbero stati contraddistinti da una sproporzione a favore dei media digitali rispetto a quelli tradizionali, considerazione che ha suggerito una interrogazione relativa ai dispositivi (smartphone, laptop, …) maggiormente utilizzati oltre che sull'effettiva affidabilità attribuita dagli utenti ai propri mezzi di informazione di riferimento. Quest'ultima considerazione è rivolta soprattutto a comprendere il livello di consapevolezza critica con cui i destinatari del sondaggio acquisiscono informazioni.

Luoghi

La seconda area tematica parte dell'individuazione di alcuni luoghi considerati fondamentali nella trasmissione del sapere di architettura. Tra questi rientrano naturalmente la Scuola e l'università, le biblioteche, i centri studio e archivi, i musei e le altre generiche istituzioni culturali, tra cui la Biennale di Venezia e la Triennale di Milano. A questo insieme di luoghi si affianca, quasi provocatoriamente, anche l'opzione Internet, costruendo una sorta di relazione tra siti fisici e siti virtuali. In particolar modo le domande erano mirate a comprendere la frequenza con cui gli utenti visitano questi luoghi oltre alla capacità che questi hanno di soddisfare il desiderio di approfondimento degli studenti sottoposti al sondaggio.

Consapevolezze

Il terzo nucleo tematico domandava all'utente se fosse d'accordo o meno con una serie di considerazioni sulla diffusione della cultura architettonica su Internet.

Le affermazioni si concentrano sull'analisi di quali aspetti della fruizione digitale siano considerati più interessanti come, ad esempio, l'ipertestualità e la multimedialità. Inoltre, viene indagata la possibilità di accedere a una vasta e diversificata gamma di conoscenze, rendendo possibile a chiunque intraprendere percorsi di ricerca autonomi e individuali, i quali, a loro volta, potrebbero condurre a risultati inaspettati. Al centro dell'attenzione vi è inoltre il tentativo di comprendere se Internet sia percepito come uno strumento genericamente affidabile e esaustivo o, al contrario, se sia ritenuto superficiale e frammentario a causa di una frequenza di materiali tale da risultare impossibile da processare in maniera completa. In ultimo, l'indagine mira a desumere il grado di consapevolezza riguardante la generale mancanza di fonti e mediatori culturali su Internet, e sulla conseguente ipotetica predisposizione verso la consultazione di materiali costruiti e diffusi sul web dalle istituzioni scolastiche o culturali.

Prospettive

L'ultima area tematica anticipa la fase di sviluppo di un progetto che verrà descritto nel quarto capitolo, andando a desumere una serie di indicazioni a partire dall'individuazione di caratteristiche e tipologie di materiali ritenuti di particolare interesse da parte di una importante gamma di possibili utenti.

In particolare, è stato domandato l'interesse degli studenti nei confronti di materiali quali:

Mostre online (es: tecnologie di virtual reality VR...)

Raccolte di videolezioni tenute da architetti di ieri e oggi

Corsi online (Seminari, rassegne, webinar...)

Itinerari di architettura (individuazione di percorsi di architetture internazionali da visitare)

Materiali inediti e schede di progetto (disegni, fotografie, ...)

Enciclopedia critica di architetti (biografia, testi consigliati, bibliografie)

Dispense di teoria e critica dell'architettura

Linee guida per la progettazione su tematiche di interesse contemporaneo (sostenibilità, innovazione, linguaggio architettonico, ...).

Oltre che il coinvolgimento che questi riconoscono essere garantito da caratteristiche quali:

Interattività

Multimedialità

Ipertestualità (possibilità di un testo di essere connesso ad altri testi o capace di evocarli)

Partecipazione (possibilità dell'utente di partecipare attivamente alla creazione di contenuti)

Disponibilità e frequenza di nuovi contenuti

Accessibilità libera

Personalizzazione (creazione di playlist di contenuti, possibilità di salvare i video preferiti, ecc..).

Come anticipato, il presente capitolo si concentra sul definire una fenomenologia dei processi di trasmissione e apprendimento della cultura architettonica attraverso l'interpretazione dei dati emersi dal sondaggio condotto. L'indagine tende a fornire una panoramica dettagliata delle pratiche di apprendimento, delle fonti utilizzate e delle percezioni degli studenti in un contesto sempre più influenzato dalla digitalizzazione. L'attenzione si concentra dunque sulla comprensione delle dinamiche informative emergenti e sulle tendenze che caratterizzano l'approccio degli studenti all'apprendimento della cultura architettonica, non tralasciando però interpretazioni di carattere più generale.

Gli esiti del sondaggio sono presentati e commentati rispettando le sezioni proposte agli studenti: *Strumenti, Luoghi, Consapevolezze* e *Prospettive*, anticipate nel paragrafo precedente.

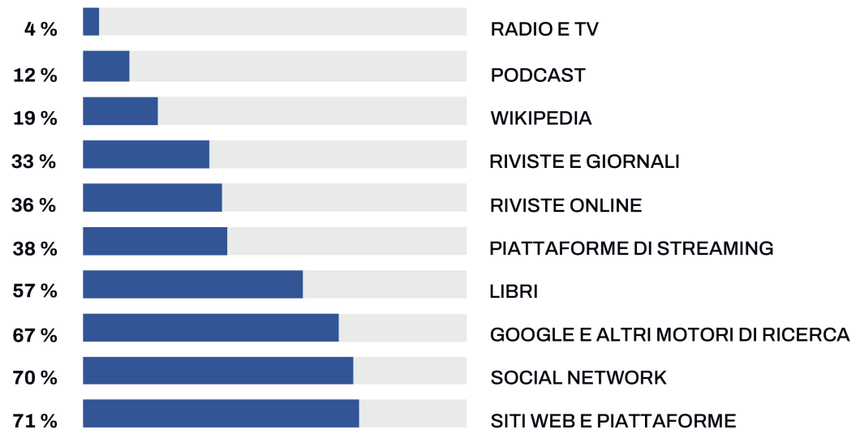
Strumenti

La sezione del sondaggio orientato all'esplorazione degli strumenti di informazione e acquisizione di nozioni su temi di architettura offre la possibilità di delineare una mappa completa delle preferenze degli studenti universitari relativamente alle fonti di conoscenza predilette e consultate più frequentemente.

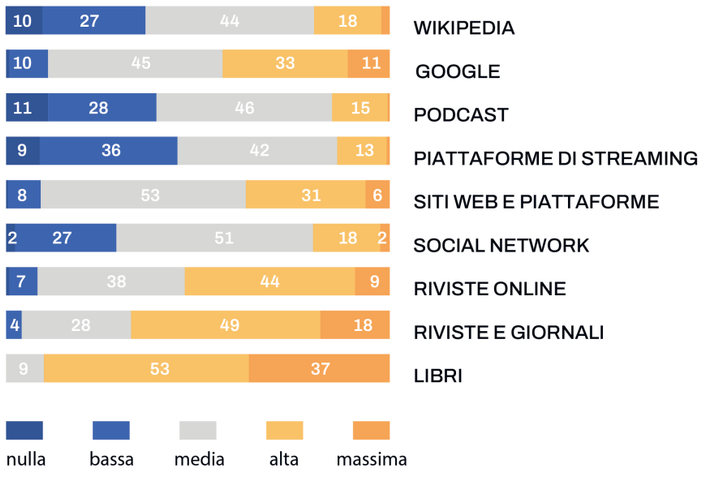
Come evidenzia il grafico 1, è netto e chiaro, come peraltro preventivabile, il predominio dei mezzi di comunicazione digitali nei processi di acquisizione di informazione. Il 71% degli intervistati indica *siti web* e *piattaforme online* come principale fonte, seguiti da *Social media* (70%) e *Google o altri motori di ricerca* (67%). Al contrario, i media tradizionali quali *Libri* e *Riviste cartacee* presentano percentuali molto minori, rispettivamente 57% e 33%. Questa tendenza sottolinea inevitabilmente l'impatto prevalente delle tecnologie digitali nell'accesso alle informazioni tra gli studenti di architettura. Un risultato prevedibile ma indubbiamente accentuato dall'ampiezza della forbice.

Tuttavia, il secondo grafico 1.1, esplorando la percezione dell'affidabilità dei medesimi strumenti, mette in luce un paradosso su cui è necessario soffermarsi. Se infatti, da un lato *Libri* e *Riviste cartacee* sono ritenute *molto affidabili* o *estremamente affidabili* dal 90% degli studenti nel primo caso e dal 67% nel secondo, i *Social network* ottengono solamente il 18% di percezione di *alta* affidabilità mentre il 78% li giudica con affidabilità *nulla* o *poca.* Simile giudizio è attribuito a *Piattaforme di streaming* (78%), *Podcast* (74%), *Radio e tv* (75%), *Wikipedia* (71%) mentre

1. Quali strumenti utilizzi più frequentemente per informarti e acquisire nozioni su temi di architettura?



1.1 Che affidabilità attribuisci ai seguenti strumenti?

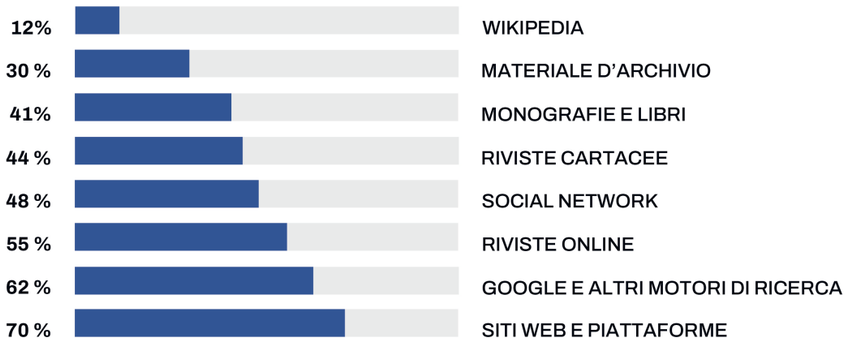


Google e altri motori di ricerca è ritenuto mediamente affidabile. Il sondaggio rivela un controsenso significativo tra l'ampio ricorso ai mezzi di comunicazione digitali e la percezione limitata della loro affidabilità rispetto alle fonti tradizionali. Tale contraddizione suggerisce la complessità delle dinamiche informative nel contesto architettonico, offrendo spunti per ulteriori riflessioni sulla fiducia nei confronti di diverse tipologie di strumenti. Tra questi sicuramente è interessante sottolinearne e approfondirne due tipologie che si pongono a metà strada, ovvero le *Riviste online* e *Siti web e piattaforme online* ritenute meritevoli di una affidabilità *medio-alta* all'83% e 85%. Questo dato è significativo e necessita di essere affrontato soprattutto in un'ottica di sviluppo di progettualità future. Infatti, aiuta a descrivere come quell'insieme di strumenti digitali caratterizzati da una regia culturale forte e un progetto editoriale chiaro, come piattaforme e riviste online, vengono utilizzati con frequenza e contemporaneamente ritenuti ampiamente affidabili. Questo dato aiuta a identificare una porzione del settore culturale in esame che risulta importante approfondire e sperimentare attraverso strumenti innovativi.

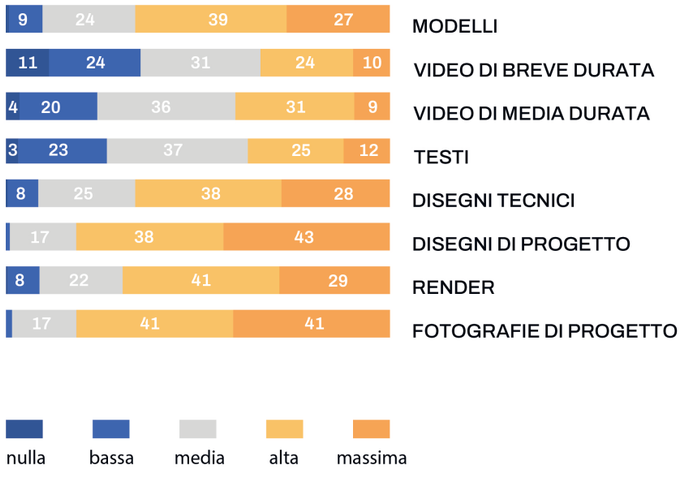
Se le domande precedenti alludevano alla cultura architettonica in generale, quella di cui il grafico 2 evidenzia gli esiti, si riferisce agli strumenti attraverso cui gli studenti cercano direttamente spunti e riferimenti operativi per il progetto. Anche in questo caso si rafforza la predominanza degli strumenti digitali con *Siti web e piattaforme online* (70%) e *Google e altri motori di ricerca* (62%) largamente utilizzati dalla maggioranza degli studenti. Con numeri inferiori ma meritevoli di una riflessione sono presenti le *Riviste online* (55%) e i *Social Network* (48%), se nel caso della cultura architettonica la forbice era molto superiore (36-70) nel caso del progetto diminuisce notevolmente complice la predilezione per il repertorio iconografico di cui si parlerà successivamente. Progressivamente meno utilizzati dagli studenti sono strumenti quali *Riviste cartacee* (44%), *Monografie e libri* (41%), percentuali che procedono a scendere drammaticamente relativamente a *Materiali d'archivio*, consultati solamente dal 30% dei sottoposti al sondaggio.

Infine, il quarto grafico 2.1, valutando il coinvolgimento con materiali specifici, rivela una netta preferenza per le risorse visive e interattive. L'82% degli studenti trova *molto coinvolgente* o *estremamente coinvolgente* materiali quali *Fotografie di progetto* e *Disegni di progetto*, mentre il 70% mostra lo stesso livello di interesse nei confronti dei *Render*, leggermente inferiore per i *Modelli* e i *Disegni tecnici* (66%). Fanno da contraltare i dati relativi a *Testi* ritenuti di scarso interesse dal 60% che rivelano la netta sproporzione tra immagine e testo scritto. Quasi a sorpresa e in contraddizione coi dati precedenti, gli esiti relativi all'interesse verso i *Video di breve durata (social network)* mostrano un dato prevalente (60%) medio-basso mentre quelli di *media durata (documentari, ...)* ne evidenziano uno

2. Quali strumenti utilizzi quando cerchi riferimenti il progetto?



2.1 Quanto trovi coinvolgente consultare i seguenti materiali?



medio-alto per il 67% degli studenti. Questa preferenza verso l'esperienza visiva e interattiva conferma il ruolo predominante dei mezzi digitali nel coinvolgimento degli studenti oltre a sottolineare come la generazione in esame preferisca offerte culturali legate alla spettacolarizzazione e all'*entertainment*. Tendenza che, peraltro, può essere anche analizzata attraverso l'indagine sui *social network* più utilizzati. Tra questi *Instagram* e *Pinterest* si pongono in cima alle preferenze venendo utilizzati rispettivamente dall'82% e 68% degli intervistati a differenza di *Facebook* che, diversamente dai precedenti, prediligendo i contenuti testuali a quelli iconografici, viene consultato solamente dal 19%.

In conclusione, l'analisi approfondita dei risultati del sondaggio rivela un quadro dinamico e complesso riguardo alle preferenze e percezioni degli studenti di architettura nell'ambito dell'informazione e dell'acquisizione di nozioni. L'ampia adesione agli strumenti digitali, come evidenziato dal significativo utilizzo di siti web, *social media* e motori di ricerca, sottolinea la pervasiva integrazione delle tecnologie digitali nelle pratiche quotidiane degli studenti universitari.

Complessivamente, il sondaggio individua, nonostante l'ampio ricorso ai mezzi di comunicazione digitali, la presenza di una tensione tra la praticità e la rapidità offerte da determinati strumenti e la percezione della loro affidabilità. Questo complesso scenario richiede un'approfondita riflessione sulle modalità attraverso cui gli studenti valutano e attribuiscono fiducia alle fonti informative in un contesto sempre più digitale, aprendo così nuovi spazi per approfondimenti e discussioni nel campo dell'educazione architettonica.

Luoghi

L'analisi dei risultati del sondaggio evidenzia (grafico 3) alcuni risultati importanti relativi all'utilizzo e alla soddisfazione che gli studenti hanno nei confronti di diversi luoghi di trasmissione del sapere nell'ambito dell'architettura.

Il primo dato notevole, che potrebbe fungere da manifesto di questa ricerca o quantomeno serve a dimostrare la validità dei suoi presupposti, stabilisce che il 96% degli studenti frequenta[5] *spesso* o *molto frequentemente* la Scuola mentre il 99% ha la stessa frequentazione di *Internet* rafforzando la dicotomia Scuola-Esterno nei fenomeni di formazione che diventa Scuola-Internet nella società contemporanea.

Se infatti le parole di Guido Canella relative alla dialettica Scuola-Esterno alludevano a un universo extra-accademico ricco di iniziative molto diverse ed eterogenee, oggi Internet sembra averne inglobato la maggior parte. Infatti, il 69% di chi ha risposto al sondaggio non visita *mai* o *raramente Centri studio e Archivi,* il 58% i *Musei* mentre il 69% ha una frequentazione medio-bassa di istituzioni culturali come la Biennale di Venezia o la Triennale di Milano, il 61% ha la stessa frequentazione delle *Biblioteche.*

Questo dato, prevedibile ed inserito per rendere numericamente misurabile l'entità di questa rivoluzione dell'ecosistema formativo degli studenti di architettura, si allinea con le tendenze contemporanee e con i risultati ottenuti nella sezione dedicata agli *Strumenti*.

Passando alla soddisfazione del desiderio di approfondimento (grafico 3.1), emerge una dinamica interessante. Mentre la scuola e l'università ricevono valutazioni mediamente positive, con il 51% degli studenti che le ritiene *molto* o *estremamente* soddisfacenti, Internet risulta essere il luogo più apprezzato, con il 72% di soddisfazione *molto* o *estremamente alta*. Questi dati suggeriscono che, nonostante le istituzioni fisiche tradizionali abbiano un ruolo significativo, Internet è percepito dagli studenti come una risorsa altamente efficace nel soddisfare le loro esigenze di approfondimento. *Biblioteche*, centri *studio/archivi* e *musei* ottengono valutazioni meno omogenee, indicando una varietà di esperienze e percezioni tra gli studenti. Infatti alcuni attribuiscono un alto grado di soddisfazione a queste istituzioni, altri manifestano livelli di soddisfazione più modesti, rendendo complesso trarre indicazioni statisticamente efficaci. Soprattutto in relazione alla risposta *Altre istituzioni culturali*, tra cui rientrano la Biennale e la Triennale, il risultato è evidentemente influenzato dalla presenza prevalente di studenti provenienti dal Politecnico di Milano e dallo IUAV di Venezia, dunque da ricondursi a ragioni di prossimità geografica che facilitano la frequenza di determinati luoghi.

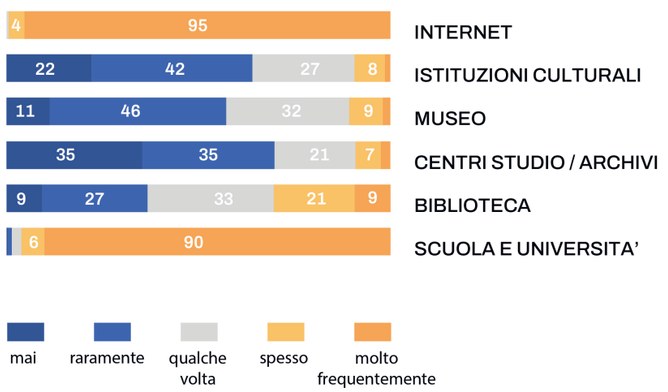
In sintesi, questa sezione del sondaggio non solo fornisce una panoramica dettagliata delle pratiche e delle percezioni degli studenti di architettura nei confronti dei luoghi della trasmissibilità, ma contribuisce anche a inquadrare tali risultati nell'ambito di contesto culturale in evoluzione, dove i tradizionali luoghi della trasmissibilità sono entrati in competizione con un insieme di strumenti virtuali molto più frequentati. Il rapporto tra la dimensione fisica e quella virtuale suggerisce però spunti interessanti per riflessioni più approfondite sulle modalità attraverso cui le istituzioni educative e le risorse digitali possono integrarsi efficacemente, sfruttando criticamente le esigenze e le preferenze che gli studenti manifestano.

Consapevolezze

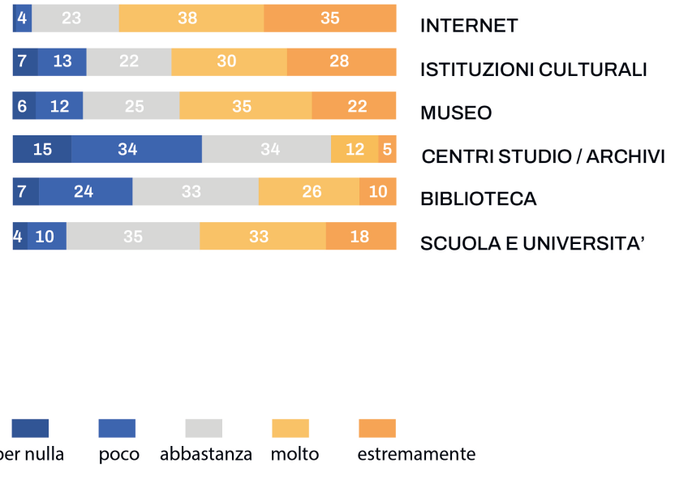
L'analisi dei dati provenienti dalla sezione del sondaggio dedicata alla diffusione della cultura architettonica su Internet rivela un quadro articolato e ricco di sfumature, in linea con le premesse che hanno guidato la formulazione delle domande (grafico 4).

La maggioranza degli studenti di architettura, pari al 72%, si dichiara d'accordo con l'affermazione che "consultare progetti e approfondire tematiche architettoniche online consente di sfruttare le caratteristiche di ipertestualità e multimedialità, arricchendo così la fruizione e i contenuti". Questo risultato suggerisce

3. Quanto frequentemente visiti questi luoghi?



3.1 Quanto soddisfano il tuo desiderio di approfondimento i precedenti luoghi?



una forte adesione alla dimensione multimediale di Internet come strumento di esplorazione e apprendimento. Il 63% degli intervistati riconosce che "la vastità e la diversificazione del sapere accessibile online rappresentano un punto di forza". Tuttavia, emerge una nota critica, evidenziata dal 54% degli studenti che segnala preoccupazioni sulla affidabilità delle fonti online, indicando la necessità di trovare dei criteri di valutazione delle informazioni reperite su Internet.

Interessante è anche l'attenzione rivolta alle istituzioni culturali, con il 53% che ritiene utile che queste "producano e diffondano contenuti di qualità per evitare la diffusione di informazioni inesatte". Questo dato suggerisce un apprezzamento per la responsabilità delle istituzioni nel garantire la qualità delle risorse online, tematica che si ricollega a quanto specificato in precedenza riguardo all'importanza di una regia nella trasmissione di sapere negli ambiti digitali da parte di figure riconosciute.

Una percentuale significativa, pari al 42%, sottolinea l'aspetto imprevedibile delle ricerche online, affermando che spesso i percorsi conducono a risultati non previsti. Questo riscontro suggerisce una prospettiva dinamica e aperta nei confronti dell'esplorazione online, vista come un percorso non lineare e ricco di scoperte inaspettate. Un'attività non limitata all'acquisizione di informazioni specificatamente ricercate bensì aperta, in grado di ricreare le dinamiche di una sorta di biblioteca digitale a scaffale aperto.

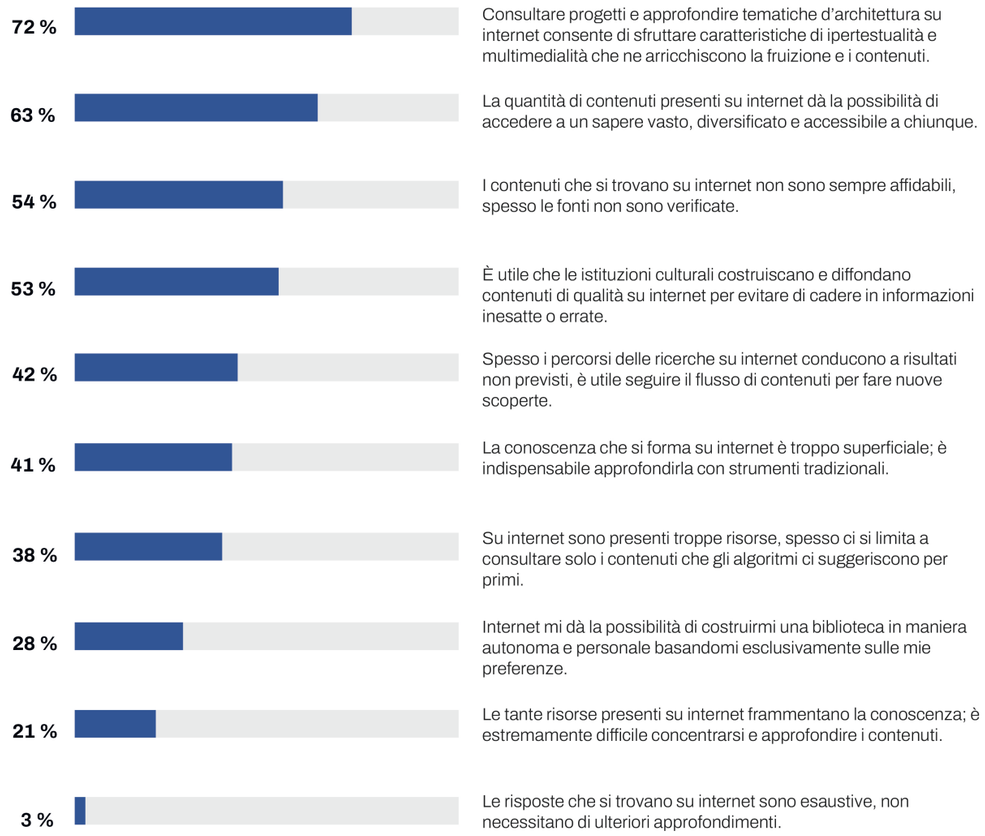
Tuttavia, il 41% degli intervistati manifesta un certo scetticismo sulla profondità della conoscenza acquisita su Internet, sottolineando l'indispensabilità di approfondirla con strumenti tradizionali come libri e riviste. Questo risultato evidenzia l'importanza di integrare le risorse digitali con approcci più consolidati per una comprensione maggiormente approfondita, tale risultato inoltre conferma la consapevolezza che gli studenti hanno sulla veridicità di quanto genericamente reperibile su Internet.

In conclusione, emerge un panorama variegato di opinioni sugli impatti della diffusione della cultura architettonica su Internet, in cui le potenzialità multimediali e l'accesso a una vasta gamma di conoscenze coesistono con preoccupazioni sulla fiducia nelle fonti, la superficialità della conoscenza online e la necessità di un approfondimento attraverso mezzi più tradizionali. Tale complessità riflette la comprensione critica e articolata degli studenti di architettura nei confronti della loro esperienza di apprendimento digitale, suggerendo alcune considerazioni che verranno approfondite nel capitolo finale.

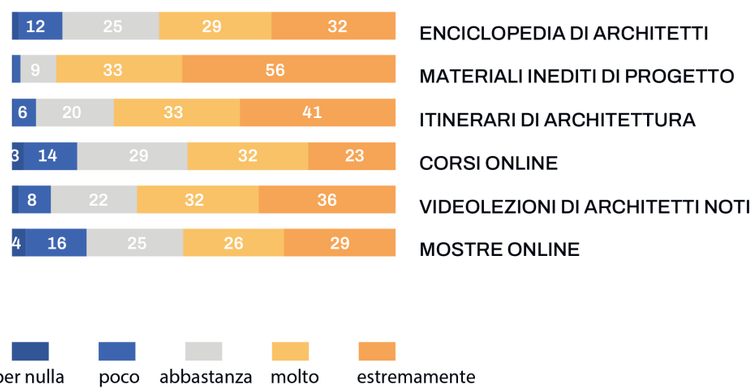
Prospettive

L'analisi dei risultati del sondaggio (grafico 5) rivela un notevole interesse da parte degli studenti nei confronti di una varietà di contenuti legati all'architet-

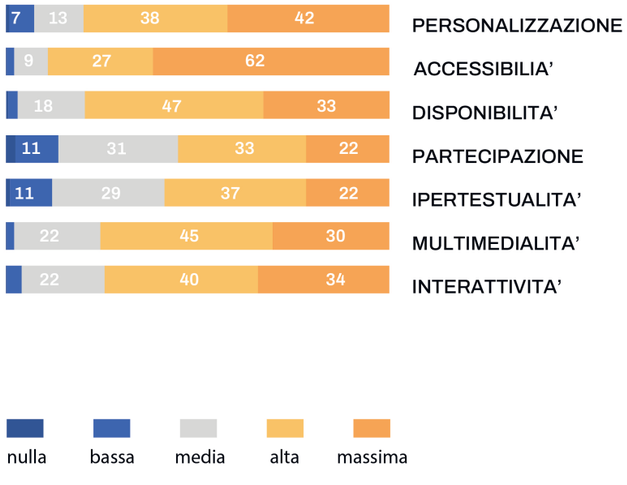
4. Con quali delle seguenti affermazioni, relative alla diffusione della cultura architettonica su internet, ti ritieni d'accordo?



5. Quanto ti piacerebbe avere accesso ai seguenti contenuti?



5.1 Quanta importanza attribuisci alle seguenti caratteristiche?



tura, sottolineando contemporaneamente le caratteristiche considerate fondamentali in tali risorse. Nel dettaglio, emerge un chiaro consenso sulla preferenza per determinate tipologie di materiali, mentre si delineano le priorità in termini di funzionalità desiderate.

Innanzitutto, riguardo alle tipologie di contenuto, le *mostre online*, inclusa la possibilità di utilizzare tecnologie di realtà virtuale (VR), godono di un notevole gradimento, con il 55 % degli studenti che manifestano un interesse che va da "molto" a "estremamente" interessante. Questo suggerisce inevitabilmente una forte propensione verso approcci visivi e interattivi. Con approccio simile si inseriscono le *Videolezioni* come, ad esempio, raccolte di lezioni di architetti contemporanei e del passato, che risultano anch'esse molto coinvolgente per la maggioranza degli studenti (67%). Allo stesso modo, i *corsi online*, inclusi seminari, rassegne e webinar, suscitano un interesse complessivo del 59%.

Particolarmente significativa è l'attenzione manifestata nei confronti degli *itinerari di architettura*, con il 74% degli studenti che dimostrano un interesse considerevole per la possibilità di individuare percorsi attraverso architetture selezionate. Questo dato si desume essere riconducibile al desiderio di svolgere dei percorsi che facciano recuperare un'esperienza fisica con l'architettura, oggi forse troppo trascurata anche all'interno della didattica accademica.

Il punto culminante di interesse, tuttavia, sembra essere rappresentato da *materiali inediti e schede di progetto*, quali disegni e fotografie, che viene ritenuto di notevole interesse dall'81%, denotando un elevato grado di coinvolgimento scaturito da un'offerta genericamente scadente.

Parallelamente, esplorando le caratteristiche (grafico 5.1) ritenute fondamentali, emergono aspetti chiave che contribuiscono a definire i caratteri più ricercati dagli studenti nel campo dell'architettura. Tra questi, quelli ritenuti più interessanti, a cui gli intervistati attribuiscono un'importanza da "molta" a "fondamentale" sono prevalentemente tre, *Accessibilità libera* (89%), *Personalizzazione dei materiali* (80%), creazione di playlist di contenuti, possibilità di salvare i video preferiti, ecc..), *Disponibilità e frequenza di nuovi contenuti* (79%). Questi dati sottolineano il desiderio da parte degli studenti ad avere accesso a contenuti in grado di coinvolgerli attivamente, di renderli parteci nella selezione e consultazione di materiali oltre che dare loro possibilità di visionarli in *open access*, quest'ultima considerazione può essere interpretata sia in relazione a ragioni economiche sia poiché il web viene considerato uno spazio più democratico, dunque più autonomo e libero. Inoltre, il tema della partecipazione riflette la volontà degli studenti di modellare il percorso formativo secondo le proprie esigenze e interessi specifici. Con numeri leggermente inferiori ma ugualmente significativi vengono considerate la *multimedialità* e la *interattività*, rispettivamente ritenute

di elevato interesse dal 75% e 74% degli intervistati. Questi dati evidenziano il valore di risorse che integrano diverse modalità di fruizione in grado di rendere l'esperienza dei contenuti il più diversificata possibile oltre che inedita rispetto alle tradizionali metodologie di apprendimento. In fondo all'elenco delle caratteristiche sottoposte, sono presenti l'*ipertestualità* (66%), possibilità di un testo di essere connesso ad altri testi o capace di evocarli, e la p*artecipazione* (65%), possibilità dell'utente di partecipare attivamente alla creazione di contenuti.

Complessivamente, questi risultati indicano come nei confronti di tutti i contenuti e le caratteristiche proposte, seppur con naturali asimmetrie, gli studenti manifestano un interesse diffuso nonché una chiara preferenza e conoscenza dei processi sottesi all'utilizzo di risorse digitali. A partire da tali esiti, è possibile derivare con facilità una crescente domanda per modalità di apprendimento e fruizione online, sottolineando specifiche preferenze e aspettative degli studenti.

In conclusione, si desume dal sondaggio la necessità di porre urgentemente l'attenzione a un adattamento dell'offerta culturale in base alle aspettative e alle preferenze degli studenti, abbracciando in modo significativo le opportunità offerte dalle tecnologie digitali.

Conclusioni

L'analisi dei risultati del sondaggio ha permesso di delineare un quadro complesso delle preferenze e percezioni degli studenti di architettura nei contesti dell'informazione e dell'acquisizione di nozioni, dei luoghi di apprendimento e della diffusione della cultura architettonica.

In sintesi, la prevalenza di mezzi digitali quali principali canali di accesso alle informazioni, evidenziata dal predominante utilizzo di siti web, *social media* e piattaforme online, sottolinea l'importanza della tecnologia nel quotidiano e autodidattico percorso formativo degli studenti. Tuttavia, sorge un interessante paradosso quando si esamina la percezione dell'affidabilità di tali strumenti digitali, con una marcata dissonanza tra l'ampio ricorso a essi e la percezione limitata della loro affidabilità rispetto alle fonti tradizionali. Nella sezione dedicata alla diffusione della cultura architettonica su Internet, emergono ulteriori posizioni contrastanti (seppur in linea con gli esiti previsti) sugli impatti della digitalizzazione. Mentre la maggioranza degli studenti riconosce il valore delle risorse multimediali online, sorgono dubbi sulla affidabilità delle fonti, sull'eccessiva frammentazione delle conoscenze e sulla necessità di integrare approcci tradizionali per una comprensione più approfondita. La sezione relativa ai luoghi di apprendimento rafforza il ruolo predominante di Internet come luogo essenziale di apprendimento, indicando la necessità di considerare la dimensione virtuale come complemento imprescindibile nell'ecosistema formativo degli studenti di architettura.

Gli esiti di questo sondaggio hanno contribuito a dare evidenza a fenomeni di cui sono stati sottolineati sia gli aspetti ritenuti negativi che quelli positivi. Sono state indicate alcune delle ragioni che contribuiscono a delocalizzare il sapere, a divulgare informazioni non verificate e tendenziose generando una complessità di difficile discernimento da parte degli studenti. Così come sono stati individuati quegli elementi e quelle caratteristiche che rendono determinati strumenti così efficaci, interessanti, capaci di coinvolgere i giovani molto più profondamente di quanto facciano gli strumenti tradizionali.

È a partire proprio da questo secondo aspetto, dalle potenzialità espresse dagli studenti, che, nel capitolo successivo, verrà redatto un catalogo di azioni orientato allo sviluppo di progettualità future, capaci di promuovere saperi critici e formativi all'interno di uno spazio profondamente frammentato. Questo catalogo diventerà successivamente la base per la realizzazione di un progetto pilota in grado di misurare concretamente le considerazioni emerse nei capitoli precedenti.

Note

[1] Il passaggio dalla "cultura di massa" alla "cultura dei media digitali" è stato approfondito da Giulio Lughi nel testo *Cultura dei nuovi media* dato alle stampe nel 2006. In particolare, l'analisi di Lughi è contraddistinta sia da un approccio teorico, mettendo in relazione nuovi media e cultura attraverso gli apporti di figure quali Castells, Bolter e Manovich ma anche Benjamin e Calvino, sia da uno progettuale, indagando le caratteristiche principali di questa categoria di strumenti di comunicazione.

[2] Il sondaggio è stato realizzato a partire da una traccia elaborata dalla Treccani in collaborazione con Censis edita in Valerii, M., Conti Nibali, M., Lapenna, L., & Addonisio, G. (2015). *La trasmissione della cultura dell'era digitale*. Rapporto finale, Censis, Treccani.

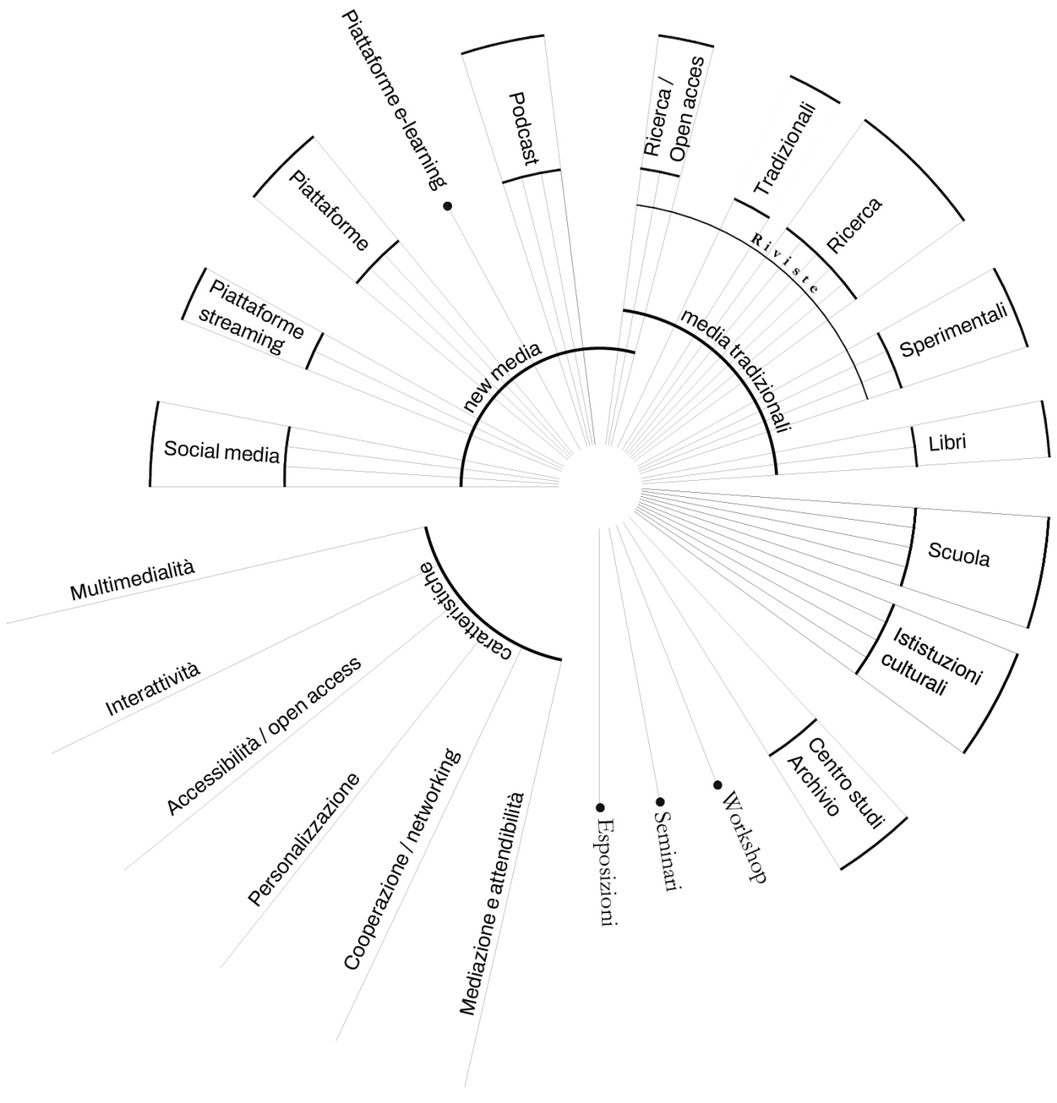
[3] Tra le Università che hanno aderito sono presenti: Alghero – Università degli studi di Sassari; Aversa – Università Vanvitelli; Cesena – Università degli Studi di Bologna; Gorizia – Università degli studi di Trieste; Milano – Politecnico di Milano; Palermo – Università degli studi di Palermo (Agrigento); Parma – Università degli studi di Parma; Roma – Università "La Sapienza"; Torino – Politecnico di Torino; Udine – Università degli studi di Udine; Venezia – Università IUAV.

[4] Per il calcolo sono stati adottati i seguenti dati: N=34.798 (coincide col dato più aggiornato prodotto dal CNAPP in relazione al numero totale degli studenti iscritti nell'a.a. 2020-2021 nei corsi L-17 e LM-4, Z=1,96 (valore critico per un livello di confidenza del 95%) e n=370 (dimensione del campione). E (margine di errore) = 1,96× $\sqrt{}$ (0,5x(1-0,5))/370 = 5%

[5] *Mai*: neanche una volta al mese; *Raramente:* meno di una volta al mese; *Qualche volta*: tra le due e le quattro volte al mese; *Spesso*: tra le quattro e le otto volte al mese; *Molto frequentemente*: più di otto volte al mese.

PARTE 4/

Strumenti sperimentali per la cultura del progetto.
Alcune prospettive e traiettorie



1.
Diagramma che evidenza gli strumenti, i luoghi e le caratteristiche della trasmissibilità contemporanea desunte dal sondaggio.

Caratteri per progettualità future

Fin dalla prima definizione del concetto di trasmissibilità assunto dalla ricerca, si è ragionato su due termini di una stessa dialettica, la Scuola e l'Esterno, dimensioni complementari che, almeno idealmente, concorrono a costruire e diffondere sapere attraverso strumenti e meccanismi differenti. Successivamente il tentativo di attraversare con approccio storico-critico questo rapporto ha contribuito a evidenziare come, nella contemporaneità, i fenomeni educativi promossi nella dimensione extra-accademica sono stati progressivamente insidiati dall'emergere di fenomeni mossi da interessi molto distanti da una vocazione autenticamente formativa. A partire da questa constatazione è stato ritenuto importante ritrarre con maggior precisione il quadro della contemporaneità cercando, in particolare, di comprendere come agisca effettivamente l'Esterno nei processi di apprendimento, desumendo un insieme di criticità e potenzialità proprie di determinati strumenti e luoghi.

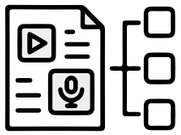
Gli esiti del sondaggio hanno immediatamente evidenziato un aspetto determinante: ragionare sulla dialettica della trasmissibilità nella contemporaneità implica ragionare sul rapporto Scuola-Web. Quest'ultimo termine ha infatti catalizzato la quasi totalità dei processi di diffusione e acquisizione di informazioni quantomeno per le generazioni di architetti più giovani, ritenute in grado di rappresentare la domanda di cultura contemporanea.

Queste premesse hanno condotto a una domanda che introduce i prossimi capitoli. Come è possibile immettere in una condizione profondamente complessa, degli elementi capaci di filtrare, ordinare, distinguere i saperi e le informazioni in ambito architettonico e contemporaneamente rendere efficace la potenzialità di una trasmissione critica, conoscitiva e formativa?

Nei confronti di questa profonda mutazione antropologica è dunque necessario relazionarsi, sì criticamente, ma privi di giudizi negativi aprioristici, orientando gli sforzi a sviluppare progettualità capaci di sfruttare le tante potenzialità che questi strumenti presentano. Nell'ottica non di "impoverire" il sapere per renderlo più accessibile, quanto di proporre contenuti critici, formativi, verificati, attraverso strumenti di cui sono state riconosciute l'efficacia e le potenzialità, partecipando attivamente a quella "competizione" per gli spazi della trasmissibilità individuata nel primo capitolo.

Nello specifico, attraverso il precedente sondaggio condotto tra gli studenti di architettura, è emerso un catalogo di preferenze, percezioni e prospettive relative agli strumenti reperibili fuori dalla Scuola, orientabile alla definizione di un catalogo di azioni. Tramite questo procedimento si auspica di suggerire alcune pratiche attraverso cui assumere una postura operativa e consapevole all'interno di quella mutazione antropologica di cui si parlava precedentemente.

Attraverso la descrizione di una serie di azioni, si intende riassumere e sviluppare le potenzialità degli strumenti di cui è stata riconosciuta l'efficacia ma, allo stesso tempo, di contrastare quelle tendenze che propagano fenomeni ritenuti pericolosi se non addirittura tendenziosi. Tali linee guida, muovendosi dunque sul doppio binario delle potenzialità e delle criticità, mette in evidenza sei caratteri principali che verranno approfonditi di seguito: *mediazione e attendibilità*, *cooperazione, multimedialità/interattività*, *accessibilità*, *personalizzazione*. Queste caratteristiche suggeriscono indicazioni relative sia alle modalità di costruzione dei contenuti sia riflessioni sulle dinamiche attraverso cui diffonderli e renderli fruibili.



1. Mediazione e attendibilità

La mediazione culturale, dunque la presenza di una curatela realizzata da figure riconosciute, si configura come il propulsore di un apprendimento consapevole, in cui gli strumenti digitali diventano occasione per sperimentare modalità di divulgazione e costruzione di contenuti attraverso linguaggi innovativi. L'introduzione di risorse verificate ad opera di esperti del settore permette agli utenti di approcciarsi alle fonti con sicurezza, costruendo in tal modo degli avamposti di sapere in grado di contrastare il *mare magnum* delle iniziative di divulgazione contemporanee. Questo approccio mirato, non solo semplifica il percorso di apprendimento, ma promuove anche una maggiore autonomia intellettuale. Risulta dunque fondamentale promuovere materiali di alta qualità, originali e costantemente aggiornati attraverso processi di selezione, revisione, esplicitazione di fonti e collegamenti. La regia redazionale assume un ruolo cruciale nel mettere in scena questo complesso processo di cura e selezione di contenuti al fine di garantire la coerenza, l'accuratezza e la rilevanza delle risorse messe a disposizione. Solo attraverso la costruzione e divulgazione di materiale di alta qualità è possibile costituire ambienti in grado di fornire non solo conoscenze verificate, ma anche di alimentare la capacità degli individui di navigare in modo critico e autonomo.



2. Cooperazione

Gli esiti del sondaggio evidenziano la necessità di creare reti e comunità online. Questo suggerisce due tipologie di intervento.

Il primo volto a mettere in relazione diverse iniziative che condividono presupposti culturali affini, nell'ottica di costruire dei *network* in grado di permeare maggiormente e sincreticamente gli spazi digitali. Il secondo rivolto ad avvicinare utenti differenti e farli interagire tra loro. Queste dinamiche simulano una certa socialità dell'apprendimento, dove la collaborazione facilita la condivisione di conoscenze e la costruzione di una comunità.

Le dinamiche innescate da queste strategie si collocano all'interno di un paradigma educativo in cui la socialità dell'apprendimento assume un ruolo preminente. L'interazione tra utenti con diverse prospettive culturali, esperienze e competenze favorisce la creazione di un ambiente formativo ricco e stimolante mentre la collaborazione tra iniziative culturali affini, consolida la coesione all'interno di sottogruppi con valori e obiettivi comuni, potenziando la capacità di queste iniziative di sviluppare risorse più ampie e specializzate.



3. Multimedialità

L'integrazione di approcci multimediali e interattivi è essenziale per rendere la fruizione dei contenuti digitali coinvolgente e dinamica. Ciò implica lo sviluppo di risorse in grado di combinare criticamente diverse tipologie di contenuti quali testi scritti, video e immagini. Inoltre, il ricorso a questa caratteristica risulta determinante nel suggerire nuove prospettive di comprensione e analisi dell'architettura. Tale approccio consente di produrre tipologie di contenuti in grado di esplorare in maniera immersiva, tramite riprese video di opere o rappresentazioni virtuali di ambientazioni, spazialità architettoniche, come peraltro accade oggi molto frequentemente negli archivi. Attraverso il ricorso a percorsi multimediali, la conoscenza architettonica può arricchirsi di narrazioni visive in grado di stimolare la percezione spaziale e il bagaglio cognitivo degli utenti favorendo una comprensione più profonda delle opere architettoniche. Una tipologia di esperienza impossibile da realizzare con i media tradizionali.

4. **Interattività**



Il concetto di interattività apre alla possibilità di instaurare un'interazione diretta con i contenuti immergendo gli utenti in un'esperienza dinamica che permetta loro di approfondire attivamente le informazioni.

Questa dinamica di interazione trasforma radicalmente il processo di apprendimento rendendo l'esperienza più partecipativa. Gli studenti/utenti non sono più destinatari passivi delle informazioni ma diventano protagonisti attivi nel costruire la propria conoscenza e conseguentemente responsabili del proprio sapere. Possono così navigare attivamente attraverso i contenuti, mettendo in gioco le proprie capacità critiche e di approfondimento per costruire un quadro conoscitivo personale. L'interattività, quindi, non solo arricchisce l'esperienza didattica, ma la ridefinisce completamente, introducendo un paradigma in cui l'apprendimento diviene un processo attivo, collaborativo e coinvolgente.

5. **Accessibilità / Open Access**



Il tema dell'accessibilità è direttamente legato a quello dell'*open access* con il quale si identifica la pratica di rendere liberamente accessibili online materiali didattici, formativi e, più in generale, esito della ricerca accademica, eliminando barriere economiche e geografiche. Questo approccio non solo permette a studenti e ricercatori di accedere a risorse gratuitamente, ma contribuisce anche a un processo di democratizzazione delle conoscenze. In tal senso, la progettazione di risorse digitali accessibili garantisce un'esperienza inclusiva per tutti, assicurando una fruizione che abbatte tanto le barriere fisiche quanto quelle digitali. In sintesi, l'*open access* favorisce un accesso più ampio ed equo alla conoscenza, promuovendo una partecipazione più profonda e diversificata.

6. **Personalizzazione**

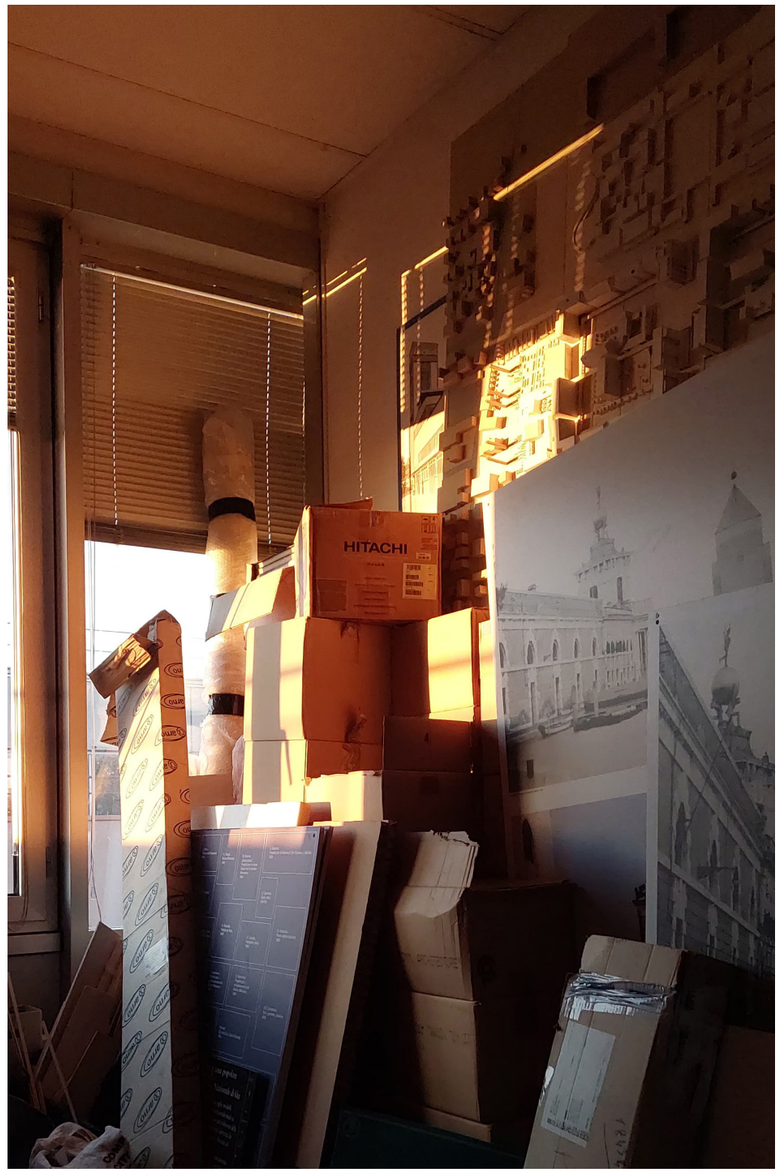


Il ricorso alla personalizzazione dei contenuti e soprattutto della loro organizzazione consente di modellare i percorsi di acquisizione e approfondimento di sapere. Questo approccio permette di costruire il proprio percorso tra risorse di vario genere, attraverso la creazione di *playlist* personalizzate, il salvataggio di contenuti preferiti e la partecipazione attiva nella scelta dei materiali, offrendo un'esperienza adatta al percorso e alle esigenze individuali di ciascun utente oltre che alle singole preferenze tematiche.

Queste tipologie di caratteristiche sono applicabili a svariati strumenti e media e, in quanto tali, identificano una gamma di azioni utili allo sviluppo di diverse progettualità, che si tratti di piattaforme multimediali, di *social media*, di riviste online così come di numerose altre iniziative.

È evidente che queste indicazioni non coprono l'interezza delle caratteristiche di cui un media può dotarsi, data la profondità delle esperienze e conoscenze relative all'ambito della fruizione digitale culturale, ma risultano quelle considerate imprescindibili nella formulazione di strumenti efficaci e innovativi.

In particolare, questi caratteri sono risultati fondamentali nello sviluppo di un progetto specifico che verrà presentato nel capitolo successivo. Questa iniziativa si configurerà come sperimentazione concreta delle riflessioni maturate nell'ambito della ricerca nonché loro parziale occasione di verifica.



2.
Fotografia dell'archivio di Archicittà.

Prime ipotesi per un nuovo prodotto culturale

Fin dal principio dell'attività di ricerca è risultato chiaro come la naturale conclusione della tesi dovesse ambire a delineare degli scenari operativi per una corretta e autentica trasmissibilità del sapere extra-accademica attraverso lo sviluppo oltre che di una serie di azioni formulate nel catalogo precedente, di uno strumento capace di riassumere l'intero percorso dell'elaborato. Si riteneva dunque necessario tentare di portare gli esiti teorici della ricerca direttamente in quei luoghi a lungo oggetto di indagine, per evitare di esaurire il ragionamento in un esercizio esclusivamente critico.

A ottobre 2022 il Ministero della Cultura (MiC), in particolare la Direzione Generale Creatività Contemporanea, ha bandito un avviso pubblico divenuto l'occasione concreta per lo sviluppo di una proposta progettuale, l'elaborazione di una piattaforma multimediale per la cultura del progetto, tipologia di prodotto selezionata poiché in grado di attuare sperimentazione in tutti e sei i campi evidenziati dal catalogo.

Prime ipotesi

Nello specifico il bando, denominato TOCC PNRR (Transizione digitale Organismi Culturali Creativi), finanziato dall'Unione Europea nell'ambito del Progetto *NGEU – Next Generation EU* e in linea con la *Seconda agenda digitale europea 2020-2030,* promuoveva le iniziative volte all'avanzamento del livello di maturità tecnologica delle organizzazioni culturali e creative italiane con lo scopo di renderle competitive a livello internazionale nell'ambito dell'offerta culturale digitale. Inoltre, proponeva di stimolare la creazione di reti, *network* collaborativi tra organizzazioni e associazioni operanti in settori culturali affini attraverso una sperimentazione digitale consapevole. Per soddisfare questi requisiti, il bando indicava due azioni precise: la digitalizzazione del patrimonio materiale e immateriale dei soggetti culturali indicati e l'ideazione di prodotti in grado di valorizzarne la qualità all'interno dell'ecosistema digitale.

Gli ambiti di attività previsti dal bando comprendevano: musica; audiovisivo e radio (inclusi film/cinema, televisione, videogiochi, software e multimedia); moda; architettura e design; arti visive (inclusa fotografia); spettacolo dal vivo e festival; patrimonio culturale materiale e immateriale (inclusi archivi, biblioteche e musei); artigianato artistico; editoria, libri e letteratura; area interdisciplinare (relativa ai soggetti che operano in più di un ambito di intervento tra quelli elencati).

Archicittà, un patrimonio da promuovere e valorizzare

Dunque, è stato deciso di collaborare con l'associazione Archicittà – che in passato organizzò e promosse i Festival di Architettura di Parma, testamentaria di un ampio patrimonio culturale da digitalizzare e divulgare – nell'elaborazione e sviluppo di una piattaforma multimediale per la cultura del progetto, denominata *LIA. Lezioni italiane di Architettura*, successivamente risultata vincitrice del finanziamento.

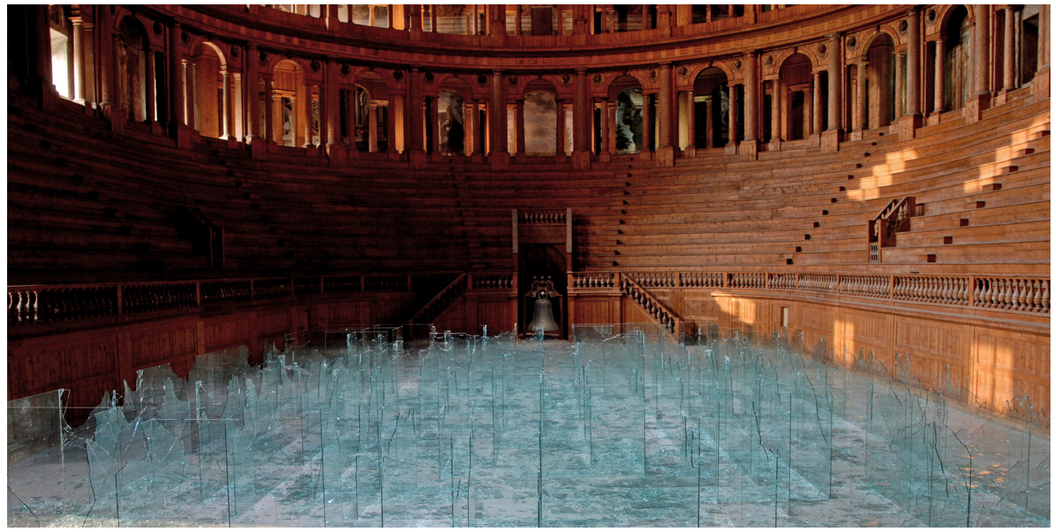
Prima di procedere nella descrizione della proposta, è opportuno tracciare brevemente le radici di Archicittà e l'entità del suo prezioso patrimonio. L'associazione eredita l'esperienza di due enti culturali precedenti, il "Festival dell'architettura" (2004-2007) e il "Centro Studi Cittaemilia" (2007-2017), e si distingue per la sua attiva partecipazione nella produzione di eventi culturali legati all'architettura. L'associazione, conforme al proprio atto costitutivo, si dedica con impegno alla promozione della conoscenza e della diffusione dell'architettura come valore sociale e culturale. Le sue attività spaziano dalla realizzazione di rassegne, conferenze, dibattiti e mostre, rivolti sia al grande pubblico che agli operatori del settore pubblico e imprenditoriale coinvolti nella trasformazione urbana.

Il "Festival dell'Architettura" di Parma, giunto alla sua nona edizione, ha svolto un ruolo centrale nel percorso dell'associazione e nella determinazione materiale del suo patrimonio. Nato, come approfondito nel secondo capitolo, nel 2004 come contenitore di eventi diversificati, dal FA1 ("Eteroarchitettura") al FA9 ("Dieci anni di Festival dell'architettura"), il Festival ha affrontato aspetti culturali e territoriali, ospitando centinaia di eventi dal vivo, tra cui mostre, convegni, seminari, workshop e premiazioni.

Le radici di questo festival affondano in una tradizione di studi che risale al 1987, con i seminari de *La Città del Teatro*, mirati a esplorare il rapporto tra tipo teatrale, drammaturgia e città. Nel corso degli anni, si sono svolti seminari sotto il nome *Cittaemilia*, concentrati sulle sperimentazioni architettoniche e sui progetti lungo la Via Emilia, affrontando le sfide legate all'evoluzione degli insediamenti lungo questa storica strada consolare poleogenetica.

Il Festival ha costituito un palcoscenico ideale per approfondire le tradizioni culturali e riflettere sul loro impatto sull'architettura, coinvolgendo un pubblico vasto e consapevole. Collaborazioni con enti pubblici e privati, inclusi Comuni, Università e Ordini professionali, hanno arricchito ulteriormente questa esperienza, valorizzando luoghi emblematici dei territori coinvolti.

Questa breve descrizione anticipa la consistenza del patrimonio posseduto da Archicittà, costituito in prevalenza da materiali rari e originali (mostre, lezioni, dibattiti, materiali video) relativi all'architettura, al design, alla città, all'arte, esito dei tanti eventi organizzati negli anni trascorsi e di quelli tuttora in corso di svolgimento.



3.
Mostra di Claudio Parmeggiani allestita in occasione del Festival di Architettura di Parma, *Architettura di rara bellezza*. Parma, Teatro Farnese, 2006.

A partire da questo ricco materiale, la piattaforma *LIA* si configurerà come uno strumento in grado di valorizzare la ricchezza e la qualità di questo patrimonio, ordinando i materiali per una successiva digitalizzazione oltre che proponendo la produzione di nuovi contenuti capaci di costruire percorsi culturali innovativi attraverso linguaggi digitali, cogliendo le potenzialità che determinati strumenti propongono.

Alla base del progetto c'è la convinzione che i materiali dei diversi autori siano autentiche lezioni di arte, cultura, progetto, destinate ad arricchire i percorsi formativi di studenti ma anche di professionisti ed appassionati italiani e stranieri.



4.
Montaggio di immagini a partire dal materiale multimediale (posseduto da Archicittà o da eventuali partnership) che confluirà nella piattaforma *LIA*.

LIA. Lezioni italiane di architettura.
Una piattaforma multimediale per la cultura del progetto

> Divulgazione, comunicazione di massa dell'architettura. È la sfida dei prossimi anni. Dobbiamo codificare l'architettura per comunicarla. Dobbiamo trovare nuovi strumenti di comunicazione. In questo campo, siamo all'anno zero. (Zevi 2002)

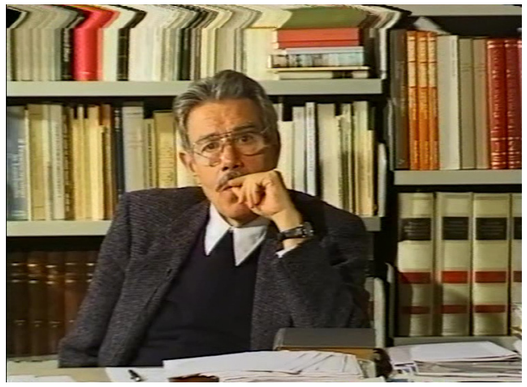
All'inizio del nuovo millennio Bruno Zevi, con l'acume che lo ha sempre contraddistinto, denunciava l'urgenza con cui la comunità scientifica si sarebbe dovuta confrontare con la divulgazione dell'architettura, all'interno di un contesto in cui si era ormai consolidata la cultura e la comunicazione di massa. L'obiettivo di questo monito viene ripreso in questa sede per sottolineare l'importanza di adottare un approccio critico, comprendendo in profondità il funzionamento e le potenzialità di specifici fenomeni e strumenti. Ciò al fine di assumere una postura costruttiva di fronte a tendenza il cui sviluppo è ormai inevitabile.

Le prospettive, a circa venti anni da quando le precedenti parole sono state pronunciate, sembrano aver dato ragione all'architetto romano ma, allo stesso tempo, è possibile constatare come i cambiamenti più significativi siano avvenuti all'Esterno della Scuola, come peraltro già precedentemente analizzato.

La piattaforma *LIA* cerca di inserirsi nel solco tracciato da Zevi con una proposta concreta, non tanto con la presunzione di trovarne una univoca risposta quanto di accettarne la sfida e, possibilmente, di configurarsi come prototipo di un prodotto culturale i cui presupposti possono essere perseguiti anche con strumenti differenti da quelli da noi adottati. Attraverso il progetto di una piattaforma multimediale si intende creare nuovi contenuti creativi derivati dalla digitalizzazione del patrimonio esistente di Archicittà, ordinandoli e trasmettendoli con modalità narrative innovative e sperimentali.

I contenuti riguardano il rapporto tra l'architettura e la città, esplicitato attraverso la testimonianza diretta o la produzione teorica e poetica di figure centrali dell'architettura italiana del Novecento. Tali contenuti della piattaforma intendono divulgare a livello differenziato, dal semplice cittadino all'esperto del settore, anche una metodologia progettuale ancora oggi attuale e dimostrativa di un equilibrato rapporto tra tradizione-innovazione, nuova architettura-contesti storici e architettura-sostenibilità. In questo senso rappresentano autentiche "lezioni" di architettura il cui valore e la cui originalità potranno godere di un ampio interesse anche a livello internazionale.





5.
Scene tratte dal documentario *Voci dell'architettura* diretto da Carlo Quintelli, prodotto da Editrice Abitare Segesta e SP video, 1997.

L'attività principale e propedeutica alla realizzazione della piattaforma è consistita nella digitalizzazione e costruzione informatica dell'archivio di Archicittà attraverso la raccolta, l'ordinamento e l'archiviazione del patrimonio documentario comprendente:

Video
Una raccolta di video dei maestri più influenti del Novecento italiano tra i quali Alessandro Anselmi, Guido Canella, Bruno Zevi, Carlo Aymonino, Ignazio Gardella, Gianugo Polesello, Gabetti ed Isola e molti altri renderà possibile "partecipare" a lezioni la cui testimonianza risulta di enorme importanza e originalità. Di molti di questi architetti è difatti praticamente impossibile reperire video significativi sul web.

Fotografie
Una ricca collezione di immagini, in alcuni casi d'autore, di convegni, seminari, workshop svolti in occasione dei tanti eventi realizzati a partire dagli anni '80.

Disegni di progetto
Una biblioteca di architetture presentate prediligendo uno sguardo progettuale e quindi esibendo disegni di progetto quali piante, prospetti e sezioni oltre che dettagli e modelli. Questa tipologia di materiali, oggi estremamente difficile da reperire nel web, risulta di grande importanza soprattutto in chiave formativa.

Mostre
Una riproposizione di alcune tra le 101 mostre realizzate in occasione dei Festival dell'Architettura quali *Erman Hertzberger. Architetture per la comunità* (2010), *Raffaele Panella. Architettura per la città: progetti emiliani* (2010), *L'idea di metafora nell'opera di Oswald Mathias Ungers. Dalla megaforma alla tematizzazione dell'architettura* (2010), *Hans Scharoun. Volkshaus, Stadtlandshaft, Philarmonie* (2010). Tali mostre potranno nuovamente prendere vita attraverso nuove modalità di fruizione digitale.



6.
Fotografie della mostra-seminario *La Città del Teatro,* aprile 1989.

La digitalizzazione di questo vasto archivio renderà possibile il caricamento di tali materiali, quasi interamente inediti, e la loro successiva fruizione sulla piattaforma. L'archivio non intende però rimanere uno spazio chiuso ma aprirsi prestandosi ad accogliere le esigenze di altri fondi/fondazioni o associazioni. In questa prospettiva si collocano alcune partnership con soggetti che operano nel campo dell'architettura e del design tra i quali lo CSAC di Parma[1], l'associazione DI Architettura di Padova[2], la Stazione Rogers di Trieste[3] e Memoria e progetto-Archivio Guido Canella di Milano[4], che si sono dimostrati interessati a creare un ecosistema culturale collaborativo mettendo a disposizione conoscenze, esperienze ma anche materiali da pubblicare sulla piattaforma per garantirne la valorizzazione all'interno di uno strumento innovativo sotto il profilo creativo-culturale e capace di intercettare un pubblico internazionale. L'obiettivo di *LIA,* in linea con la successiva proposta di *Scuola fuori dalla scuola*, è quello di configurarsi come un nodo di una rete di interlocutori molto più ampia coi quali attivare iniziative in una logica collaborativa e di reciprocità.

L'architettura della piattaforma. Metodo, contenuti e struttura
Il progetto della piattaforma prevede lo sviluppo di cinque percorsi culturali differenti, cinque sezioni all'interno delle quali verranno ordinati i contenuti, sia quelli direttamente provenienti dall'archivio che quelli di nuova produzione. Tali sezioni sono: *Lezioni di architettura, mostre online, itinerari di architettura, disputatio, open school.*

La scelta di questi percorsi deriva da varie intenzione. Inizialmente, dalla volontà di far confluire all'interno di un unico strumento diversi gradi e tipologie di processi conoscitivi in relazione a una molteplicità di fattori tra cui modalità

di apprendimento diversificate, tipologie eterogenee di utenti, differenti linguaggi. In questa logica, le *Lezioni di architettura,* le *Mostre online* e gli *Itinerari di architettura* rappresentano tre esperienze "tradizionali", seppur declinate in una forma innovativa che combina i linguaggi del digitale a modalità didattiche e di approfondimento dell'architettura destinate ad un pubblico prevalentemente (ma non esclusivamente) di studenti e studiosi dell'architettura. A queste prime tre sezione segue quella denominata *Disputatio* che metterà in scena, attraverso dirette *streaming* tra due figure esperte su tematiche di attualità, dei dibattiti in grado di recuperare una dimensione critica all'interno del contesto contemporaneo attraendo un pubblico ampio grazie a una modalità di fruizione estremamente coinvolgente. Infine, la *Open School* mira a fornire un livello di formazione di alto livello tanto per studenti in formazione quanto per professionisti e appassionati.

Questa prima suddivisione scaturisce inoltre da una analisi capillare del panorama degli strumenti di disseminazione contemporanea, tale indagine ha portato a identificare alcuni fenomeni ed esperienze notevoli dai quali è stata desunta parte delle scelte in fase di sviluppo della piattaforma. Va specificato che i riferimenti selezionati non appartengono esclusivamente alla sfera architettonica ma più genericamente a quella culturale, comprendente quindi strumenti relativi a discipline come il cinema, il teatro, l'arte…

La scelta di indagare campi artistici eterogenei è stata dettata dal riconoscimento di una certa ritrosia da parte della disciplina architettonica nella sperimentazione di strumenti innovativi, fenomeno che invece non pare essersi manifestato per altre arti che dunque offrono spunti e potenzialità meritevoli di approfondimenti specifici. Non stupisca dunque che alcuni riferimenti presi in esame riguardino piattaforme di *streaming* d'autore o network di teatro made in italy.

Infine, per avere un riscontro sull'effettiva validità di queste prime proposte è stata dedicata una parte del sondaggio, presentato nel capitolo precedente, proprio orientato allo sviluppo di una nuova piattaforma per la cultura del progetto. Gli esiti di questo sondaggio hanno evidenziato le potenzialità e l'interesse che le generazioni più giovani ripongono nei confronti di determinati strumenti che verranno approfonditi e sperimentati nello sviluppo di *LIA*.

User flow experience

Queste riflessioni hanno condotto alla realizzazione di un grafico di flussi virtuali, una *user flow experience*, che sintetizza il funzionamento di ciascuna sezione, simulando il percorso che il singolo utente può seguire visitando la piattaforma in relazione alle tipologie di contenuti che intercetta. L'utente, accedendo alla pagina di *LIA*, potrà inizialmente assistere a un breve video di presentazione della piattaforma, montato a partire dai video d'archivio dell'associazione. Tale video accompagnerà lo spettatore all'interno della *home page* che sarà suddivisa nelle cinque sezioni *lezioni di architettura, mostre online, itinerari di architettura, disputatio, open school* e dove sarà inoltre presente il menu attraverso cui registrarsi alla piattaforma.

L'utente, dopo la registrazione, potrà liberamente navigare ed esplorare i contenuti presenti nelle cinque sezioni, potrà visualizzare e salvare i video appartenenti alla categoria *lezioni*, potrà visitare l'ultima mostra organizzata o accedere alle precedenti che verranno interamente archiviate nel sito, avrà la possibilità di scegliere tra vari itinerari di architettura da realizzare fisicamente oppure attraverso cui trovare approfondimenti su opere selezionate, così come potrà, in relazione alla programmazione editoriale, assistere a una diretta *streaming* nella sezione *disputatio* oppure presenziare a uno dei corsi organizzati nella *open school*.

Ciascuno di questi materiali sarà inoltre dotato di un codice DOI (Digital Object Identifier), mentre per la piattaforma stessa si procederà a ottenere un seriale ISSN (International Standard Serial Number).

7. (Nella pagina successiva) Diagramma dello *user flow* di *LIA. Lezione italiane di architettura*

Note

[1] L'archivio-museo CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma) è uno dei maggiori centri archivistico-museali italiani e contiene migliaia di fondi di architettura, arte, pittura, scultura, moda, fotografia, ecc. di artisti del Novecento italiano. Si occupa di preservare, valorizzare e promuovere il proprio vasto patrimonio culturale artistico.

[2] L'Associazione Di Architettura di Padova è un'associazione culturale presente a Padova dal 2011, impegnata nella diffusione dell'architettura in tutti i suoi aspetti: storici, artistici, tecnici e progettuali. L'obiettivo principale è l'affermazione del ruolo dell'architettura nella società, essenziale all'identità di una città ed espressione della sua cultura.

[3] La Stazione Rogers (distributore di cultura) di Trieste è un centro polivalente di aggregazione e di divulgazione culturale oltre che punto di contatto con le istituzioni e le associazioni pubbliche e private che collaborano a diverse iniziative culturali; è il centro di una rete di attività e fulcro della progettualità innovativa della città. Si occupa prevalentemente di divulgare tematiche relative all'arte e all'architettura per un pubblico ampio ed eterogeneo.

[4] L' Associazione a scopo culturale Memoria & Progetto di Milano si occupa di promozione e coordinamento di progetti, ricerche e interventi finalizzati alla tutela, alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio storico-culturale nel contesto lombardo e nazionale, presso istituzioni ed enti sia pubblici che privati. Gestisce l'archivio Guido Canella, un patrimonio archivistico politecnico costruito dall'architetto milanese, docente universitario, direttore di riviste internazionali, che comprende oltre a progetti, disegni, plastici, ecc., una vasta collezione di libri di arte e architettura.

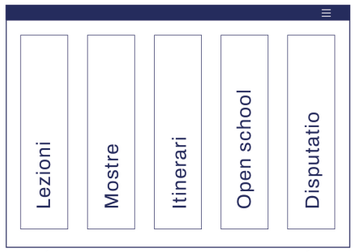
LIA
Lezioni Italiane
di Architettura

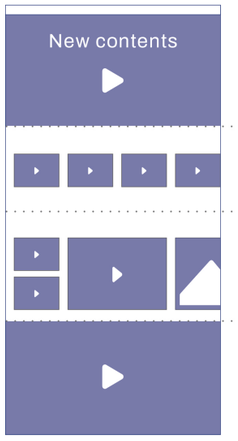




Breve video introduttivo ai contenuti
e al funzionamento della piattaforma

HOMEPAGE / MENU





I documentari verranno suddivisi
in base ad alcune categorie quali:
Architettura e città
Critica e didattica
Forma e linguaggio
Autori
Opere / progetti.

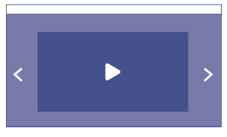


Dalla prima pagina sarà
possibile accedere alla
mostra attualmente in corso.



Le moste saranno interattive
lasciando all'utente la
possibilità di approfondire i
temi a cui è interessato.





Tutte le mostre saranno
costituite da materiali quali:
immagini
testo
video
interviste
...



A ogni architetto sarà associata
una breve biografia,
una selezioni di scritti scelti e
gli altri materiali correlati.



Mappa interattiva
zoom in/out in cui
selezionare la città
di interesse.





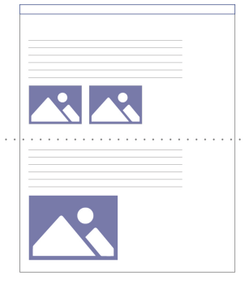
Per ciascun itinerario
saranno visionabili:
breve testo introduttivo
saggio di approfondimento
con l'itinerario



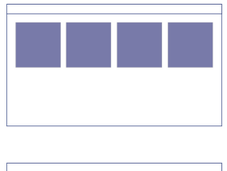
Versione
Online
(tramite PC)



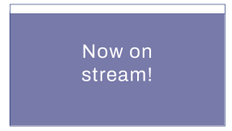
Versione
On site
(tramite mobile)





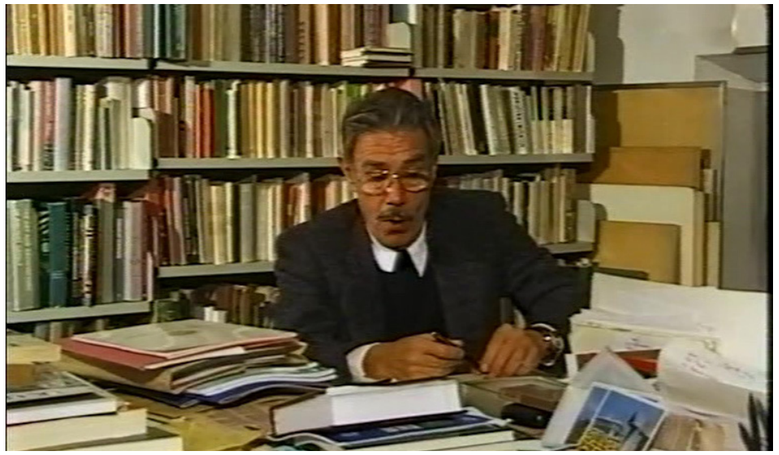


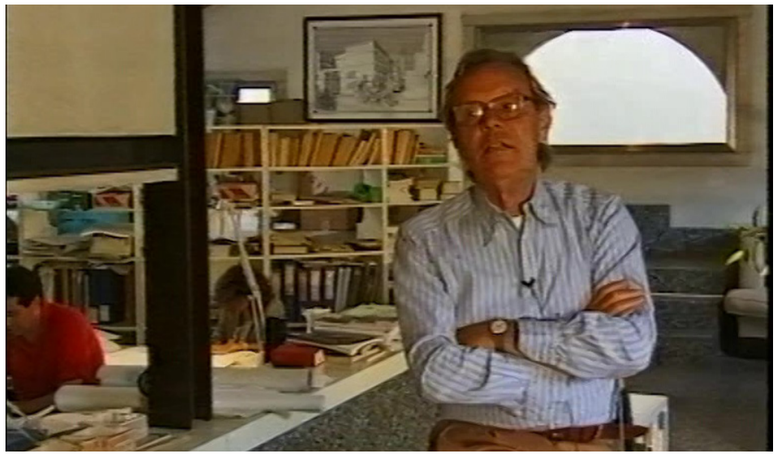


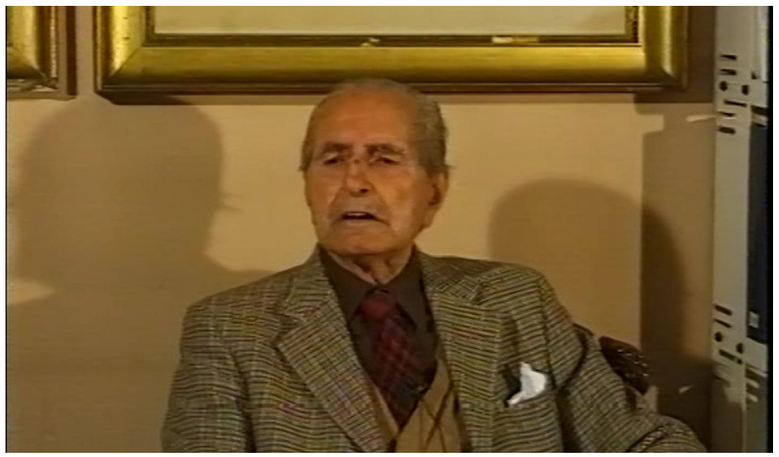




Le Disputatio saranno
realizzare in live stream
(mediante l'uso di una
piattaforma specifica tra
YouTube, Twich, Vimeo)
durante la quale due figure,
con pareri e punti di vista
diametralmente opposti,
verranno invitate a
disputare su tematiche del
contemporaneo.







8.
Scene tratte dal documentario *Voci dell'architettura* diretto da Carlo Quintelli, prodotto da Editrice Abitare Segesta e SP video, 1997. Dall'alto: Guido Canella, Carlo Aymonino e Ignazio Gardella.

La sezione *Lezioni* si configurerà come una piattaforma di *streaming* in cui verranno messi a disposizione, con una progressiva implementazione nel corso del tempo, dei documentari suddivisi per tematiche che verranno approfondite successivamente. Questi documentari saranno montati a partire dal materiale inedito proveniente dall'archivio di Archicittà – costituito da video interviste di Maestri del Novecento così come da disegni, progetti, fotografie… – a cui far intersecare materiali di nuova produzione, riprese video, interviste, voci fuori campo, inserti vari.

Attraverso il montaggio di materiali eterogenei, contributi essenziali provenienti da una tradizione di studi sul progetto tipicamente italiana, si intende assumere una posizione critica e fortemente didattica orientata a mettere in relazione e suggerire nuovi campi di riflessione tra tradizione e contemporaneità. Come le nuove generazioni possono servirsi di una tradizione la cui genealogia sta sfumando? In che modo i materiali d'archivio possono diventare uno strumento operativo attraverso cui proporre percorsi culturali e didattici innovativi? Queste sono alcune domande che sorgono dalla constatazione dell'urgenza di una generazione, probabilmente la prima, che ha assunto come fondamentale la lezione di Maestri che, però, non ha mai avuto la possibilità di conoscere direttamente. Questa condizione consente di tentare di attualizzare propositivamente una eredità sulla quale è necessario riflettere criticamente facendo emergere certi aspetti da enfatizzare e rendere operativi così come da problematizzarne altri. A tal riguardo, risulta notevolmente interessante compiere queste riflessioni attraverso strumenti innovativi in grado di costruire narrazioni sperimentali.

Documentario o film saggio

Veniamo allo strumento delegato a costruire questo sistema di lezioni. Considerando la consistenza dell'archivio, costituito da un repertorio frammentato e variegato, è risultato indispensabile individuare una modalità attraverso cui rielaborare i materiali esistenti aprendo ad una integrabilità futura attraverso contenuti di nuova produzione o l'acquisizione di materiali da altri archivi o fondi.

Si è scelto dunque di assumere il documentario come strumento privilegiato per una ragione facilmente spiegabile tornando all'etimo della sua origine latina *dŏcēre*, traducibile con "mostrare", "dimostrare" e "insegnare" (Fahle 2023), queste tre dimensioni, proprie del documentario, riassumono in maniera precisa

gli intenti del percorso culturale che la piattaforma intende promuovere. Questa prima definizione etimologica potrebbe essere arricchita, come suggerito recentemente da Oliver Fahle (2023), da altre sfere di significato:

> "Mostrare" nel contesto cinematografico può essere messo in relazione con "osservare"; invece "insegnare" con "incontrare". Ne deriva così la triade "osservare", "dimostrare", "incontrare" [...] (da queste partizioni) se ne possono ricavare *Osservare/motivare, Influire/dimostrare, Testimoniare/incontrare,* integrate da *Commuovere/calcolare*.

Il documentario, dunque, risulta uno strumento privilegiato per tentare di coniugare la dimensione filmica dell'archivio con materiali di formati eterogenei per divulgarne i contenuti in maniera sperimentale mantenendo ben saldo l'aspetto divulgativo e didattico.

Non è semplice definire con precisione i confini del genere documentaristico, le cui interpretazioni riflettono le singolari poetiche dei tanti autori che si sono cimentati, e non è nemmeno evidentemente compito di questa ricerca tracciarne lo sviluppo storico. Ciò che preme motivare è però l'interesse, all'interno della ricerca e del progetto *LIA*, riservato al documentario e in particolare a una sua corrente generalmente denominata film-saggio.

Il film-saggio è una forma ibrida tra documentario e finzione, individuata per la prima volta da Hans Richter, cineasta sperimentale tedesco, all'interno del suo *Der Filmessay: Eine neue Form des Dokumentarfilms* edito nel 1940. È possibile sommariamente riconoscere tre caratteristiche essenziali di questa tipologia di prodotto audiovisivo, come segnalato da Lucia Sances, in un suo saggio di estremo interesse e utilità nella definizione del film-saggio (Sances 2011):

> La presenza esplicita dell'autore che propone una riflessione sul mondo.
>
> L'utilizzo di un commento (voce fuori campo) che fissa la valenza semantica delle immagini attraverso un montaggio che Bazin chiama orizzontale, che va *dalla parola alle immagini.*
>
> L'utilizzo di materiale eterogeneo, immagini proprie dell'autore, immagini di archivio o fotografie, disegni o illustrazioni animate.

Il termine *saggio* applicato alla dimensione filmica, dunque, apre alla possibilità di trattare tematiche complesse attraverso un linguaggio e una forma comprensibile a tutti attraverso gli strumenti tipici del mezzo cinematografico (sceneggiatura, riprese, montaggio ecc...). Risulta evidente, dunque, l'interesse verso il film-saggio poiché risponde alle esigenze e agli obiettivi che la sezione *lezioni* si ripropone ovvero quello di costruire dei percorsi culturali in chiave didattica attraverso la produzione di documentari che, montando materiali di archivio così come materiali di nuova produzione, rifletta su tematiche di varia natura in maniera critica.



9.
Scena tratta da *Historie(s) du Cinéma* di Jan-Luc Godard, 1988.

La dimensione critica è un presupposto fondamentale del film-saggio che non si interessa ad una drammaturgia classica ma apre ad un «cinema produttore di immagini che diano della realtà fenomenica la corretta interpretazione critica, sulla base di una elaborazione formale della materia» (Rondolino 1997).

Se si deve a Richter l'origine del *film-saggio*, passando per i montaggi di Èjzenštejn o il kinoglaz di Vertov, il debito maggiore che questa tipologia di prodotto cinematografico possiede è nei confronti tanto della *Nouvelle vague* di Chabrol, Truffaut, Godard quanto, e forse soprattutto della *Rive Gauche* di Resnais, Marker e della Varda.

Per evitare di addentrarci eccessivamente all'interno di questo excursus cinematografico si citano solo alcuni esempi dell'utilizzo del film-saggio che vengono assunti quasi al pari di casi-studio per descrivere la successiva interpretazione di questa tecnica applicata al progetto *LIA*.

Tra questi si ricorda per esempio *Historie(s) du Cinéma* di Godard durante il quale il regista, seduto di fronte a una macchina da scrivere, descrive e commenta alcune immagini proiettate mentre contemporaneamente vengono mostrate parole e frasi sullo schermo in relazione alle immagini in movimento. Oppure la sequenza iniziale di *Hiroshima mon amour* di Resnais in cui i corpi dei protagonisti si fondono in una materia equivoca, composta di cenere e oro, che successivamente cede il posto ad un girato al Museo della Pace di Kenzo Tange accompagnato da una voce fuori campo che descrive gli orrori dei bombardamenti nucleari.







10. (A sinistra)
Scene tratte da *Hiroshima mon amour* di Alain Resnais, 1959.

11. (A destra)
Scene tratte da *Les Glaneurs et la glaneuse* di Agnès Varda, 2000.







L'esempio forse più preciso di film-saggio può essere individuato ne *Les glaneurs et la glaneuse* di Agnés Varda. Un film complesso e stratificato che ruota attorno alla figura dello "spigolatore" e dell'atto del "raccogliere" che viene indagato e restituito come fosse un saggio di natura scientifica, dunque con cenni etimologici attraverso alcune inquadrature sul dizionario Larousse, con riferimenti artistici quali il quadro di Millet o di Jules Breton, interviste di diversi generi di spigolatori, quelli rurali che raccolgono cibo dalle aziende agricole così come gli spigolatori urbani che spigolano avanzi di cibo nelle metropoli. Attraverso un montaggio erede delle esperienze sperimentali francesi, il materiale utilizzato dalla regista belga e la sua voce fuoricampo danno forma alla critica di un consumismo sfrenato che affonda le proprie radici in una profonda osservazione e conoscenza delle tematiche in oggetto.

Tornando, infine, all'ambito oggetto della ricerca, queste considerazioni relative al documentario e in particolare al film-saggio diventano le premesse attraverso cui riflettere su un sistema di video documentaristici che tratteranno tematiche complesse, orientate alla contemporaneità ma radicate all'interno di una tradizione da attualizzare, attraversi un montaggio di materiali eterogenei come immagini, testi, disegni, video, interviste provenienti dall'archivio così come da nuove campagne di girato.

I documentari verranno organizzati attraverso alcune categorie iniziali che verranno ampliate nel tempo quali: *Architettura e città*, *Critica e didattica*, *Forma e linguaggio*, *Autori, Opere, Legacies.* Queste restituiscono e indagano alcuni percorsi di ricerca, alcuni molto attuali, come il rapporto tra progetto e città, tra progetto e contesto, altri invece che necessitano di maggior spazio nel dibattito come la relazione tra critica, oggi molto divagante, e la formazione dell'architetto, o come il ruolo della forma e del linguaggio oggi pericolosamente oscurati da una cultura del progetto sempre più tecnocentrica, per poi passare ad approfondimenti su specifici autori e opere meritevoli di nota. In ultimo sarà dedicato uno spazio specifico ad interviste di architetti internazionali le cui poetiche sono state influenzate direttamente dalla tradizione di architettura italiana, favorendo così un punto di vista sia endogeno che esogeno. Ai documentari verranno associate queste categorie che, funzionando come *tag* o *keyword*, organizzeranno e suggeriranno percorsi predefiniti all'utente. Non è da escludere naturalmente che uno stesso contributo che tratta tematiche differenti possa essere associato a più categorie.

Ad arricchire l'esperienza dell'utente verrà sviluppato un progetto parallelo e complementare a quello dei documentari, denominato *Archipedia,* ovvero una enciclopedia collaborativa digitale con biografie, selezioni critiche di testi, immagini, relative ad architetti presenti nella sezione *lezione*. Un esempio pratico, dopo aver visionato una lezione relativa all'opera di Carlo Aymonino, o in cui è citato lo stesso architetto romano, sarà possibile accedere ad una pagina dedicata, all'interno della quale leggere la biografia, consultare una bibliografia essenziale e avere anteprima di tutti i contenuti della sezione in cui è presente il *tag* dello stesso Aymonino.

Di seguito sono riportati alcuni esempi selezionati tra i tanti oggetto di approfondimento poiché in grado di mostrare caratteristiche importanti nella definizione della sezione in esame. L'analisi è stata condotta all'interno di un ventaglio di proposte molto variegate.

Inizialmente si è inevitabilmente concentrata sulle iniziative legate direttamente alla disciplina architettonica, ricognizione che però ha portato alla luce una generica assenza di prodotti documentaristici e formativi, a favore di progetti più commerciali come, a puro titolo esemplificativo, la serie *Abstract* prodotta da Netflix o i tanti video generalisti che si possono trovare sulle varie piattaforme quali Youtube, Vimeo ecc…

Tra i tanti prodotti visionati, uno su tutti è risultato di grande interesse, l'archivio audiovisivo di architettura *Onarchitecture* fondato nel 2012 da due architetti cileni Felipe de Ferrari e Diego Grass e di cui si rimanda ad un approfondimento nelle pagine seguenti.

Data la generica assenza segnalata precedentemente di prodotti dedicati direttamente all'architettura, l'indagine si è rivolta verso discipline diverse come il teatro e il cinema che per loro natura accettano con maggior facilità la divulgazione audiovisiva sul web. Questa ricerca ha portato all'individuazione di due iniziative molto interessati, seppur distanti tra loro: *Sciami Network*, una esperienza accademica che prende in carico l'esigenza del teatro di esistere oltre lo spettacolo e oltre il testo letterario attraverso il web, e la piattaforma *MUBI*, un servizio di *streaming* video specializzato nella proiezione di film indipendenti, nata dal desiderio di sfruttare le potenzialità dello *streaming* online nella promozione del cinema d'autore.

SCIAMI NETWORK



Pagina dedicato a "Carmelo Bene" su Sciami Network.

Sciami è un network multimediale incentrato sul Teatro, sul Video, sul Suono e sulla Performance, che pubblica in formato digitale i "Percorsi di ricerca" più significativi di ricercatori, studiosi e gruppi accademici. È un contenitore di prodotti, materiali di varia natura, raggruppati attraverso tre principali percorsi di ricerca:

1. "Nuovo teatro made in Italy", un itinerario composto da documenti e riflessioni incentrati su alcuni dei protagonisti e degli spettacoli più rilevanti nel periodo che va dal 1963 ai giorni odierni. È strutturato sulla base di focus dedicati ad artisti o compagnie di teatro. Ognuno di questi focus è curato da uno studioso che ha raccolto, selezionato e organizzato una varietà di materiali, tra cui video, recensioni, saggi critici, interviste, fotografie, locandine e bozzetti.

2. "Gruppo acusma", rivolto alle drammaturgie sonore, ossia alla combinazione di musica, voci e rumori che plasmano lo spazio teatrale rendendolo ambiente acustico, il progetto si estende anche all'insieme delle tracce ottiche/sonore che contribuiscono al mixage audiovisivo in opere video e installazioni multimediali.

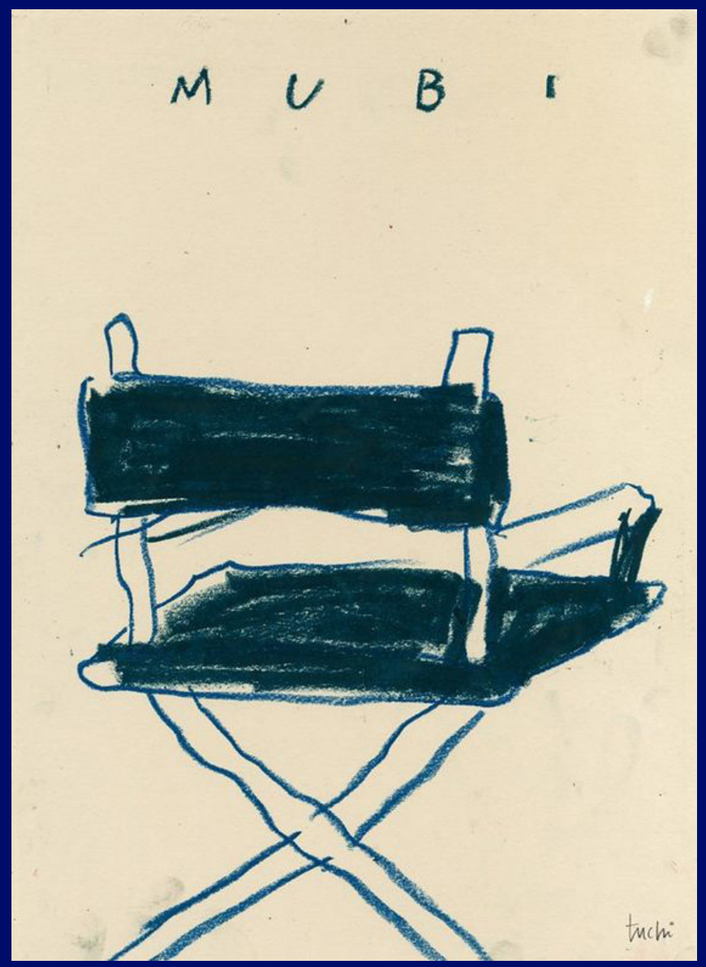
3. "Video d'autore", raccoglie video proveniente dalla rassegna Taormina Arte a cui nel tempo si sono aggiunti altri video d'autore oltre che una selezione dedicata agli archivi di video arte in Italia.

Sciami si configura come un contenitore di materiali eterogenei in grado di valorizzare le esperienze artistiche e di ricerca, il cui merito principale è quello di riunire testimonianze molteplici sparse nei tanti archivi italiani mettendo in dialogo percorsi differenti. Uno strumento capace di aiutare la ricerca nelle arti dello spettacolo, valorizzare la storia e le esperienze del teatro italiano, diffondere l'enorme *library* di editori nazionali del settore che giace, troppo spesso, in armadi chiusi. Non secondariamente, è in grado di riportare lo spettacolo dal vivo, la performance e l'arte, più in generale, all'interno dei discorsi etici ed estetici della comunità.

I motivi di particolare interesse di questo prodotto sono vari. In primo luogo, la capacità di costruire un prodotto culturale a metà strada tra l'ambito accademico e quello extra-accademico, quindi la possibilità di pensare a un contenitore strutturato criticamente, ricco di materiali didattici, tutti corredati da informazioni di varia natura come biografie, *transcript* di sceneggiature, video correlati ecc..., che rendono questa piattaforma sia un strumento formativo per un eventuale studente che uno spazio di interesse per il generico appassionato di teatro. Inoltre, ciascun attore, regista, sceneggiatore presente nell'archivio di Sciami possiede una pagina dedicata di approfondimento, un presupposto che è stato ritenuto fondamentale e che ha suggerito lo sviluppo della nostra *Archipedia*.

La natura stessa di contenitore presenta però una fragilità riscontrabile nell'assenza di una struttura visiva accattivante in grado di rendere l'utente partecipe nel proprio percorso all'interno della piattaforma con contenuti a diverso grado di complessità e capace di aprire ad un più vasto ambito di potenziali frequentatori.

MUBI



Grafica per Mubi realizzata dallo Studio Tuchi.

Penso che in questa Era, in cui tutto è disponibile in ogni momento e su qualsiasi dispositivo, stiamo affogando sotto un diluvio di contenuti e abbiamo bisogno di una guida. [...] Quindi, l'editoria, la cura, la selezione - chiamatela come volete - diventerà solo più importante. Questo è ciò che fa MUBI. [...] Non credo che un algoritmo debba decidere quale regista sia migliore - Fellini o Spielberg.*

Mubi è un servizio di *streaming* fondato nel 2007 da Efe Cakarel per portare nel mondo del digitale una offerta cinematografica d'autore, selezionata e organizzata attraverso una attività di curatela molto profonda. Come lo stesso fondatore afferma, Mubi nasce dal senso di frustrazione che si prova approcciandosi al panorama on-demand contemporaneo in cui si percepisce un angosciante "diluvio di contenuti" tra i quali è praticamente impossibile fare una libera scelta che non sia determinata da qualche algoritmo. Mubi, per contrastare questo fenomeno, pone l'enfasi sulla curatela e sulla scelta dei propri contenuti come forma di resistenza nei confronti di un modello di scelta e autonomia presunta.

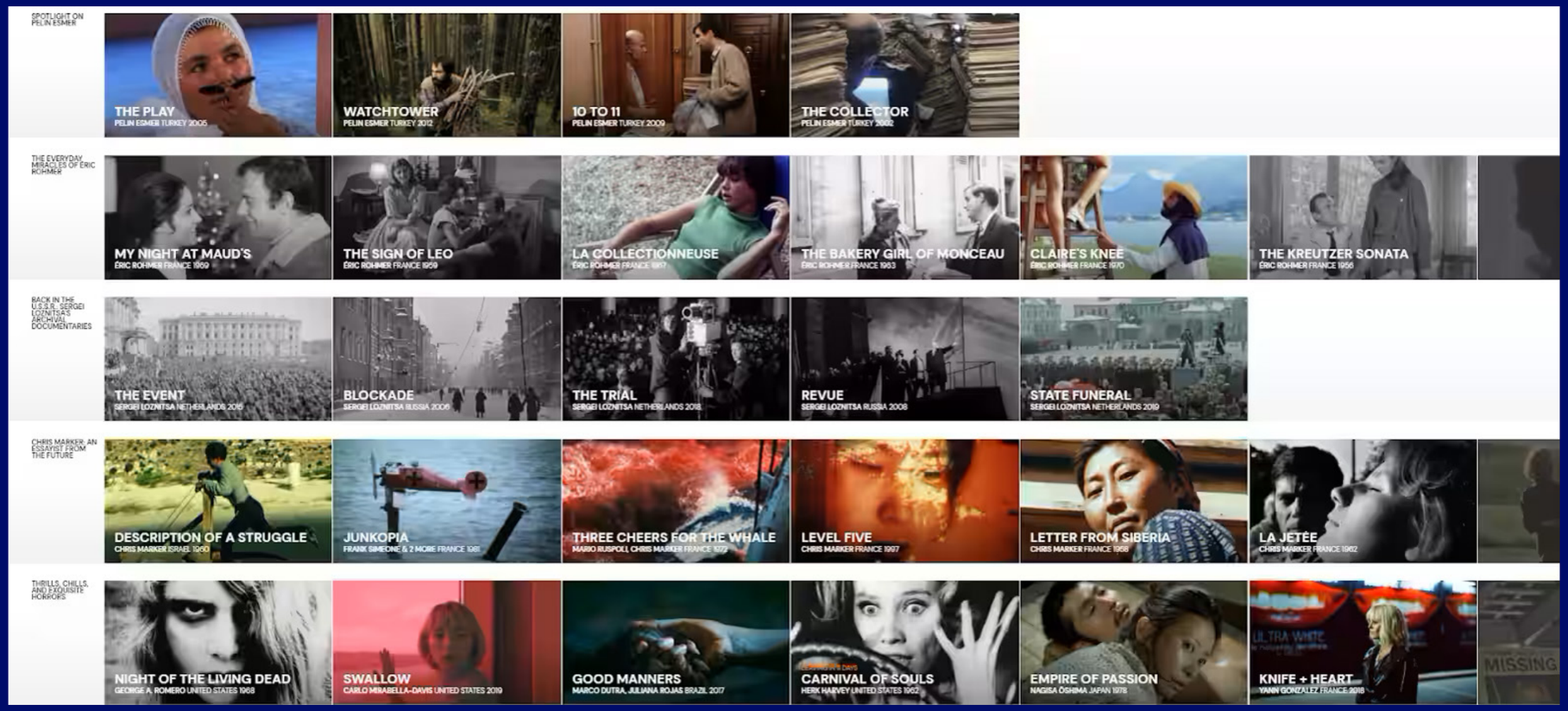
Per perseguire questo presupposto, prima culturale che commerciale, MUBI organizza regolarmente i propri contenuti attraverso determinate categorie o tematiche come retrospettive di registi, sceneggiatori o attori, come raccolte di opere legate a Festival in corso (Cannes, Venezia, ...), oppure a giornate dedicate come la Giornata Internazionale della Donna o quella della Memoria. Questa organizzazione dei contenuti evidentemente imita le tradizioni curatoriali tipiche dei cinematografi o musei del cinema, come afferma lo stesso Cakarel:

Programmiamo in modo piuttosto classico; come un tradizionale cinema indipendente, potremmo organizzare una retrospettiva su Fellini per un mese o, quando un regista vince a Cannes, festeggeremo proiettando i suoi lavori precedenti. Ma siamo anche incredibilmente flessibili con la nostra programmazione, quindi possiamo reagire agli eventi attuali, [come] quando un'icona ci lascia o se è il compleanno di Stanley Kubrick possiamo proiettare un film che abbia senso. Per noi, la programmazione riguarda davvero la creazione di contesto e il supporto alle nostre scelte; perché questo film è interessante? (Cakarel in Cortvriend 2014)

Il forte approccio curatoriale, inizialmente addirittura Mubi proponeva al massimo 30 film contemporaneamente nel proprio palinsesto proprio per fornire una identità culturale chiara e coerente, viene sottolineato, come detto, dalla presenza di rassegne ma anche di alcuni escamotage come quello denominato "our take" / "la nostra opinione". Questa iniziativa consiste in un breve commento critico che fornisce una dichiarazione intellettuale sul film contestualizzandolo all'interno di un contesto artistico e storico. Questa strategia rafforza il ruolo di MUBI come punto di riferimento intellettuale, il suo ruolo di mediatore culturale, in secondo luogo denota una attenzione formativa molto profonda, fornendo agli utenti gli strumenti attraverso cui effettuare una visione più consapevole e critica (Smits e Nikdel 2019). Inoltre, come nel caso di Sciami seppur con un approccio evidentemente meno scientifico, ogni autore/regista/sceneggiatore ha una pagina di approfondimento dedicata nella quale scoprire altri contenuti correlati.

Un altro aspetto degno di nota è quella relativo alla community di MUBI che viene costruita dalla redazione dando agli utenti la possibilità di valutare, recensire e discutere di cinema sulla piattaforma stessa. Questo approccio rende lo spettatore estremamente partecipe e rafforza l'identità di MUBI come avamposto di un cinema di nicchia all'interno del mare magnum dei servizi di *streaming* commerciali che possono essere consultati oggi.

L'approccio che utilizza MUBI appare molto interessante perché sottolinea e dimostra come una regia culturale forte che si manifesta in una seleziona attenta di materiali da proporre agli utenti sia una strategia editoriale efficace nonostante, e forse proprio per questo, sia praticamente unica nel panorama. Ugualmente, *LIA* desidera configurarsi come uno spazio (la stessa MUBI inizialmente si sostentava esclusivamente con contributi ministeriali) protetto e verificato, attraverso cui costruire e proporre dei percorsi culturali fortemente critici e didattici mantenendo una tradizione e una identità in cui riconoscersi e attivare una community di utenti e interlocutori.

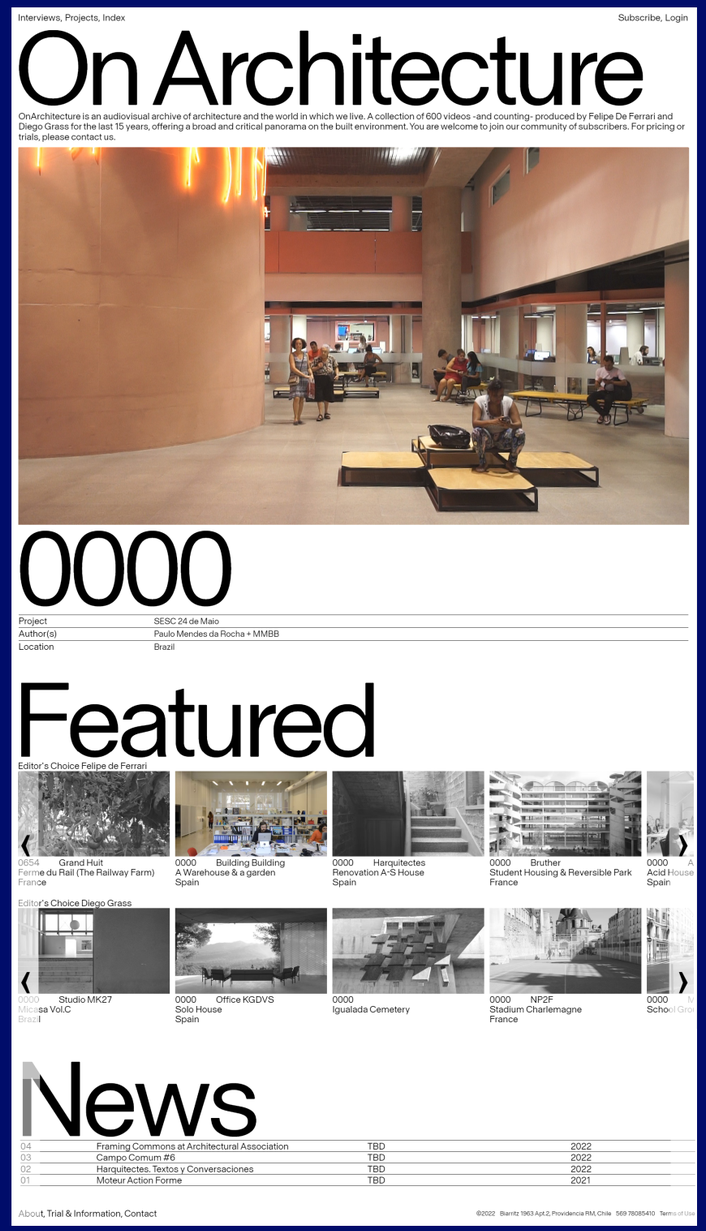


Homepage di Mubi.

** Originale: I think in this age, where everything is available all of the time, and on any device, we are drowning under a deluge of content and we need a guide. [...] So editorial, curation, selection – whatever you want to call it – is only going to become more important. That's what MUBI does. [...] I don't think an algorithm should be deciding which director is better – Fellini or Spielberg.*

*** Originale: We programme in a fairly classical manner; like a traditional independent cinema we might run a Fellini retrospective over a month or when a director wins Cannes, we'll celebrate by screening their previous work. But we're also incredibly nimble with our programming so we can be reactive to current events, [such as] when an icon passes on or if it's Stanley Kubrick's birthday we [can] screen a film that makes sense. For us, the programming is really about creating context and backing up our choices; why is this film interesting?*

ONARCHITECTURE



Homepage Onarchitecture.

OnArchitecture è un archivio audiovisivo multimediale fondato nel 2012 da Felipe de Ferrari e Diego Grass, due architetti e docenti cileni, con la collaborazione dello psicologo Claudio Mesa, interessato ad indagare i principali autori, opere, esperienze e tematiche legate all'architettura e all'ambiente costruito attraverso una autonoma produzione (iniziata nel 2008) di due tipologie prevalenti di video. La prima è costituita da interviste ad architetti, artisti, curatori, ricercatori, paesaggisti e urbanisti internazionali, mentre la seconda realizza dei ritratti di architetture selezionate attraverso il montaggio di riprese della durata di pochi minuti.

Anche questo caso studio è stato selezionato per la propria e profonda vocazione didattica che si esplica in due modalità privilegiate. La prima fornendo degli strumenti per studenti, docenti, ricercatori ma anche professionisti in grado di approfondire le proprie conoscenze soprattutto in relazioni alle tendenze architettoniche contemporanee. La seconda portando direttamente nelle aule i contributi video presenti nell'archivio rendendo più dinamiche e attrattive le metodologie didattiche dell'architettura, soprattutto se si pensa ai periodi di lockdown.

L'interesse rivolto a questa esperienza scaturisce soprattutto dal ruolo e dall'impatto che uno strumento di questo tipo può svolgere nei confronti degli studenti di architettura e delle loro modalità di apprendimento extra-accademiche. OnArchitecture, così come ambisce ad essere *LIA* seppur con modalità e contenuti differenti, è uno strumento molto efficace per apprendere e costruire un bagaglio di conoscenze in maniera autonoma sviluppando così, inevitabilmente, il pensiero critico dello studente che si approccia a questo archivio.

I numeri di OnArchitecture sembrano sottolineare l'efficacia di questo progetto che conta oltre 600.000 visualizzazioni da quando è stata avviata attraendo l'interesse di case editrici e istituzioni culturali come il Barcelona Design Museum, il Vitra Design Museum o l'Heinz Architectural Center. Parte dei video è stata inoltre presentata alla Solo Galerie (París, 2016), al Museo Svizzero di Architettura (2017), alla Toto Gallery (Tokyo, 2018), alla 16ª Mostra Internazionale di Architettura (Venezia, 2018), alla 12ª Biennale Internazionale di Architettura di San Paolo (2019), all'arc en rêve (Bordeaux, 2021) tra le altre istituzioni e sedi.

Di seguito viene riportato l'estratto di una conversazione tra il sottoscritto e Felipe de Ferrari riguardo la nascita e lo sviluppo di questo progetto:

«Il progetto ha avuto inizio nel 2006, quando eravamo ancora studenti universitari mossi da una crescente frustrazione nei confronti della problematica della trasmissibilità all'interno del contesto accademico. La nostra formazione presso l'Università Cattolica ci ha esposti al mito professato da alcuni docenti, tra cui spiccano figure come Alejandro Aravena, sulla posizione periferica sia in termini di produzione culturale che di distanza geografica del Cile.

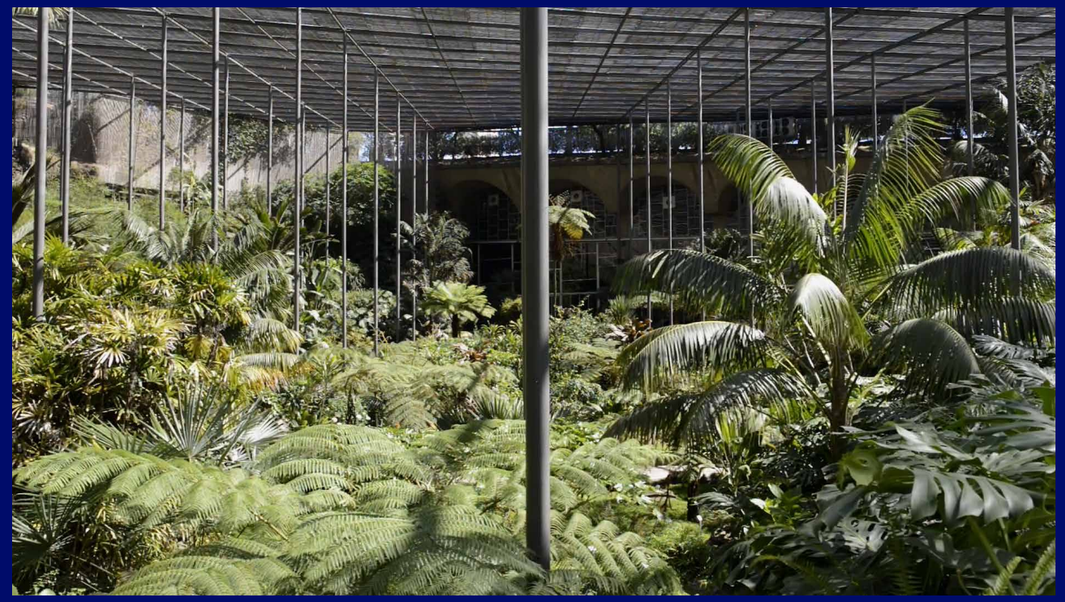
Questa distanza era molto profonda per noi, sottolineata anche dalla scarsa presenza di personalità di spicco nel campo architettonico internazionale che visitavano il Cile per tenere conferenze o simili. Oggi lo scenario è radicalmente cambiato, ma al principio della nostra esperienza ricordiamo soltanto la partecipazione a una conferenza di notevole interesse tenuta da Paulo Mendes da Rocha e pochi altri architetti latinoamericani.

Manifestando sin da subito un atteggiamento critico nei confronti dell'istituzione universitaria, abbiamo preso la decisione di intraprendere dei viaggi in Europa, nei luoghi da cui provenivano i maestri che avevamo approfonditamente studiato durante il nostro percorso formativo.

Durante questi *tour* abbiamo però manifestato un certo rifiuto verso i tradizionali strumenti di "trascrizione" come le fotografie o gli schizzi. Quindi, abbiamo deciso di rovesciare questa ritualità propendo



Videointervista a Paulo
Mendes da Rocha, 2013.



Riprese del progetto
Greenhouses di R. Carapinha
e P. Garcia, 2022.

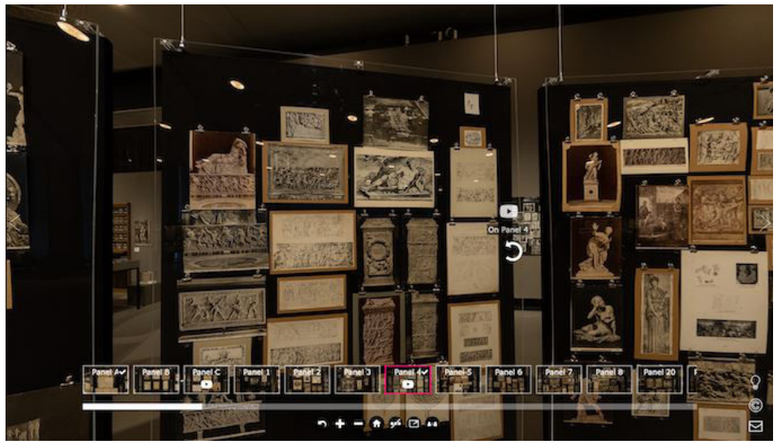
un nuovo modello basato su riprese video. All'epoca avevamo un particolare interesse e inclinazione verso i media digitali e lo *streaming online* che ha trovato espressione iniziale nella creazione di un blog in cui archiviare tutti i video delle nostre visite. Questa piattaforma, evolvendo progressivamente e arricchendosi di contenuti, si è trasformata in un vero e proprio archivio digitale.

Ho viaggiato per cinque mesi in Europa facendo questi video con una telecamera molto economica, senza sapere nulla di riprese. Le prime produzioni video avevano una durata limitata, circa tre minuti, e comprendevano una colonna sonora di sottofondo. Successivamente, abbiamo realizzato una collaborazione diretta con musicisti indipendenti per poter utilizzare brani musicali privi di diritti d'autore. Sebbene questa pratica si sia rivelata molto innovativa, abbiamo deciso di rimuovere completamente la componente musicale per concentrarci sulla struttura del video, cercando allo stesso tempo di sviluppare una grammatica visiva distintiva.

L'intento di uniformare l'approccio di ripresa per ogni architettura visitata, indipendentemente dalla scala del progetto o dalla sua collocazione geografica, ha costituito un elemento cardine della nostra metodologia consentendoci di costruire una collezione di video omogenea e confrontabile. Alla fine del 2007, abbiamo trovato la nostra grammatica visiva che ci ha consentito di organizzare il lavoro con precisione.

Riflettendo sull'ampia documentazione di edifici accumulata nel corso del tempo, abbiamo deciso di spostare l'attenzione dalla mera documentazione delle opere architettoniche a interviste approfondite con gli architetti stessi. Questa evoluzione si è rivelata interessante, poiché senza rendercene conto, abbiamo cominciato a delineare un mezzo di comunicazione specifico, particolarmente rilevante nell'ambito architettonico. Benché la realizzazione dei video avvenisse con strumenti economici, spesso assemblati nei nostri appartamenti, l'archivio che stava prendendo forma rappresentava un *media* con una sua identità e un modello preciso che tuttora viene efficacemente utilizzato a fini didattici anche dentro la scuola per la sua innovatività e la capacità di coinvolgere attivamente gli studenti oltre che ricorrendo a contenuti originale tendenzialmente estranei alla maggior parte dei programmi accademici».





12. [a,b]
Istituto Warburg, *Virtual Tour Images Mnemosyne*

Mostre online. Una nuova dimensione espositiva

Negli ultimi anni il tema delle mostre online – termine entro il quale possiamo in prima analisi far confluire anche le iniziative promosse da organizzazione culturali, archivi, musei, gallerie ecc…, volte prevalentemente a comunicare e rivendicare la propria esistenza fisica attraverso gli strumenti digitali – ha acquisito una importanza fondamentale. Il processo di digitalizzazione e promozione delle collezioni d'arte da parte di grandi istituti museali (MoMa, Louvre, ecc…) è ormai un processo avviato da più di un decennio. Questo sviluppo ha poi subito una radicale accelerazione negli anni della pandemia e dei relativi confinamenti forzati che hanno indotto anche realtà più piccole ad operarsi in questa direzione. Sarebbe ridondante ribadire come, complici i recenti avvenimenti storici, ritagliarsi uno spazio nel web, che sia per promozione, divulgazione o semplice comunicazione, è inevitabile e necessario per le istituzioni culturali che ambiscono a svolgere un ruolo proattivo nella società contemporanea.

> Si può, dunque, affermare che i dispositivi tecnologici e le piattaforme per la comunicazione online si dimostrano fondamentali ai fini della valorizzazione del patrimoni culturale perché, se utilizzati in modo consapevole, forniscono all'istituzione strumenti utili per accrescere quel portato di conoscenza che si muove intorno a ogni opera d'arte – nella maggior parte dei casi decontestualizzata – e al contesto più generale dell'istituzione culturale, permettendo in tal modo al proprio pubblico di comprendere in maniera efficace ciò che si sta guardando, si agevola così nei visitatori quell'esercizio di lettura e di interpretazione capaci di ricreare la relazione stretta che lega un manufatto al proprio contesto storico, socioeconomico e culturale, ma anche il territorio che lo custodisce, e alle vicende della sua conversazione e fruizione. Comunicare si trasforma pertanto in valorizzazione. (Mandarano 2019, 9)

Si potrebbe obiettare riguardo l'utilizzo del binomio *comunicazione-valorizzazione,* in particolare all'interno di una tesi che principia proprio in una contestazione del primo dei due termini, ma da questo ipotetico equivoco si vuole prendere le distanze fin da subito. Non ci si riferisce in questo caso alla comunicazione intesa come presupposto, come strumento esclusivamente commerciale e di marketing bensì come strumento senza il quale un museo, una galleria, un archivio, sarebbe destinato inevitabilmente a scomparire. Si tratta dunque di partecipare criticamente ad un sistema per poter rivendicare la propria presenza culturale.

Le esperienze e la letteratura relativa al rapporto tra percorsi museali e media digitali è molto vasta e, negli ultimi anni, ha avuto numerosi approfondimenti sia teorici che pratici (Colombo 2020) (Toffoletti 2021) (Mandarano 2019). Questo insieme di conoscenze, molto variegate e diversificate negli approcci, è però prevalentemente rivolto a segnalare l'urgenza e necessità dei musei, e delle istituzioni museali in genere, di dotarsi di strumenti digitali su cui far convogliare parte di un patrimonio che è fruibile fisicamente. L'obiettivo è dunque quello di attuare un sistema di buone pratiche che a partire dal digitale sia in grado di valorizzare e promuovere il patrimonio artistico innescando dei processi di partecipazione, democratizzazione del sapere, abbattimento delle barriere architettoniche, geografiche, sociali e, dunque, genericamente rivolte alla modernizzazione delle istituzioni culturali attraverso lo sfruttamento critico di strumenti fondamentali della contemporaneità. Il digitale diventa quindi un interlocutore complementare dell'esperienza fisica.

LIA, al contrario, e in particolar modo la sezione in oggetto, muove in un terreno diverso, inserendosi in un dibattito che riflette sul ruolo della mostra – tema estendibile al ruolo stesso del museo, della museologia e della museografia così come dell'esposizione e dell'archivio – in uno spazio esclusivamente virtuale. Senza necessariamente spingerci a ripartire da *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Benjamin, è indubbio che il tema della digitalizzazione e messa in scena in uno spazio virtuale dell'arte, e in particolar modo dell'architettura che vive di una dimensione ancora più complessa, apre a tematiche ontologicamente complesse e stratificate che inducono, in alcuni casi, a nuove prospettive semantiche. Tra queste di sicuro interesse è proprio quella dello storico dell'arte tedesco Groys, ripresa recentemente da Valentina Rossi (2022), che intravede nel processo di digitalizzazione delle immagini uno strumento in grado di costruire nuovi significati e non solamente quello di transfer multimediale.

> Si può quindi affermare che l'immagine digitale è una copia, ma l'evento della sua visualizzazione è un originale, perché la copia digitale è una copia che non possiede un originale visibile. Questo significa inoltre che un'immagine digitale, per essere vista, non può solo essere esposta, va messa in scena, eseguita. […] per cui la digitalizzazione trasforma l'arte visiva in un'arte performativa. (Groys 2012)

Groys apre dunque a un aspetto fondamentale delle esposizioni digitali, ovvero la messa in scena, la costruzione critica di un percorso virtuale attraverso la quale il curatore, figura fondamentale per non rendere la fruizione digitale completamente libertaria, produce conoscenza. L'opera d'arte, che sia un dipinto o un disegno di progetto, nel momento in cui viene digitalizzata principia un processo di auto-risignificazione attraverso la quale, come afferma Fulvio Irace, si consegna allo spettatore che è libero di agire su di essa tutta una serie di operazioni indispensabili all'attività di ricerca e di approfondimento che le sarebbero negate in uno spazio esclusivamente fisico.

> Le immagini digitali si prestano a essere ritagliate, ingrandite, manipolate e corredate di altri dati, la loro diffusione nell'ambiente digitale permette a studiosi e ricercatori di lavorare su giustapposizioni e legami tali da sviluppare analisi originali e approfondimenti di studio. L'immagine digitale rivela una dimensione dell'oggetto impossibile in una normale visita in galleria e la sua rappresentazione digitale apre la strada a una condivisione di idee e di riflessioni che può arricchire nel campo dei significati, dando voce a una molteplicità di soggetti, dal pubblico all'artista, al critico, allo storico, al curatore e così via. (Irace 2014, 40)

Ciò che risulta in tutti i casi fondamentale sottolineare è come la costruzione di mostre esclusivamente ambientate in uno spazio virtuale deve avvenire attraverso la mediazione culturale di una o più figure preposte a questo compito.

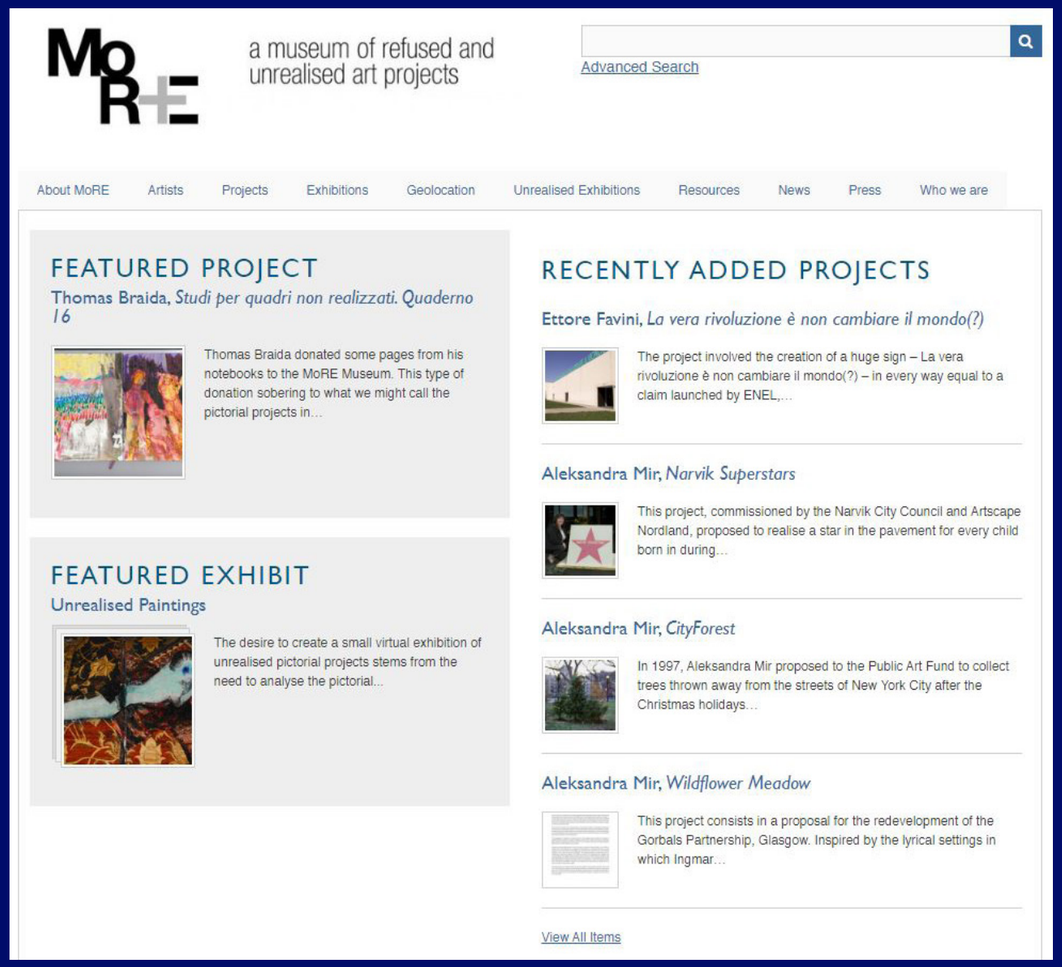
Nello specifico, il progetto di esposizioni proposte da *LIA* si muove a partire da questa considerazione, e in particolare dalla dicotomia museo *freddo*/museo *caldo* con cui Jorge Glusberg contestualizzava nella pratica museale gli studi di McLuhan. La prima tipologia espositiva è caratterizzata da partecipazione, comunicazione, creatività, mentre la seconda da informazione, documentazione e un basso grado di partecipazione. Quanto si ritiene fondamentale è che i percorsi espositivi siano *freddi* in modo tale da stimolare e richiedere la partecipazione attiva del soggetto, non attraverso la costruzione di spazi virtuali a realtà aumentata, bensì attraverso un linguaggio e una organizzazione dei contenuti in grado di far interagire l'utente in maniera consapevole.

Le mostre online che verranno promosse da *LIA* saranno ibride, costituite da disegni, progetti, fotografie, testi ma anche video, materiali organizzati attraverso una interfaccia che stimoli alcune caratteristiche fondamentali delle esperienze digitali quali multimedialità, interattività e ipertestualità.

I contenuti verranno inizialmente prodotti dalla redazione a partire dai materiali delle tante mostre organizzate da Archicittà ma, in un secondo momento, si aprirà offrendosi come spazio critico disponibile ad altre realtà come fondazioni, archivi ecc…, desiderose di valorizzare e promuovere i propri patrimoni in un'ottica collaborativa e destinata a costruire una rete di interlocutori culturali come proposta a partire dal concetto di *Scuola fuori dalla scuola.*

MoRE. A museum of refused and unrealised art projects

Homepage di MoRE.



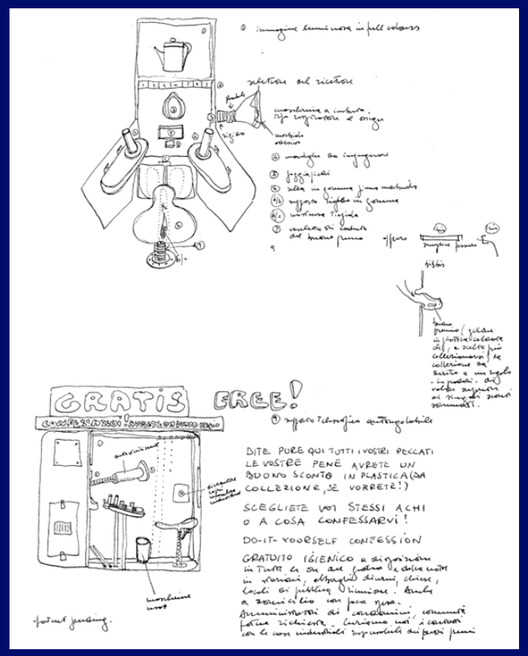
MoRE. a Museum of refused and unrealised art projects è un museo digitale che raccoglie, conserva ed espone on-line progetti non realizzati di artisti del XX e XXI secolo.

Il museo nasce da un'idea di Elisabetta Modena e Marco Scotti, sviluppata dall'associazione culturale Others. Successivamente il progetto ha subito una "istituzionalizzazione" attraverso la collaborazione con il CAPAS dell'Università di Parma, Centro per le Attività e le Professioni delle Arti e dello Spettacolo che svolge attività di ricerca e di supporto alla didattica, coordina e organizza attività di studio e di consulenza, svolge attività di alta formazione e di divulgazione scientifica attraverso corsi, seminari, workshop, convegni e mostre negli ambiti delle arti e dello spettacolo. Come scrive la stessa Elisabetta Modena «il museo raccoglie ed espone progetti che non sono stati realizzati per motivazioni tecniche, logistiche, ideologiche, economiche, morali o etiche, oppure semplicemente utopici o impossibili da realizzare, che siano stati appositamente pensati per occasioni specifiche, in precisi contesti anche se non necessariamente su committenza. Il museo ha lo scopo di valorizzare e conservare attraverso i documenti e i materiali raccolti che ricostruiscono, insieme alla scheda realizzata dal curatore, i progetti mai realizzati» (Modena 2018). Questo è uno dei primi aspetti particolarmente rilevanti di questa iniziativa che si colloca in una posizione ibrida tra interno ed esterno all'università, cogliendo così gli apporti scientifici fondamentali che il contesto universitario è in grado di fornire, aprendosi però a saperi e professionalità extra-accademiche in grado di indicare prospettive sperimentali e innovative.

Il museo è composto da un archivio di progetti interamente in formato digitale suddivisi per artista, nome del progetto, localizzazione geografica nel luogo in cui il lavoro avrebbe dovuto essere realizzato, e quindi attraverso una serie di tag pensati per definire i diversi motivi di mancata realizzazione di un'opera. Gli artisti presenti in collezione ad oggi sono Valerio Berruti, Davide Bertocchi, Ivo Bonacorsi, David Casini, Silvia Cini, CRASH! - Scott King & Matthew Worley, Matthew Darbyshire, Jeremy Deller, Emilio Fantin, Regina José Galindo, goldiechiari, Debora Hirsch, Ugo La Pietra, Clauda Losi, Mangelos, Eva Marisaldi, Sabrina Mezzaqui, Jonathan Monk, Liliana Moro, Davide Mosconi, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Cesare Pietroiusti, Luigi Presicce, Paolo Scheggi, Lorenzo Scotto di Luzio, Đuro Seder, Sabrina Torelli, Luca Trevisani, Massimo Uberti, Marco Vaglieri, Josip Vaništa, Grazia Varisco, Silvio Wolf, Erwin Wurm. Nel sito è inoltre stata inserita una sezione riservata alle esposizioni digitali e una destinata ad interventi critici e approfondimenti.

Il sito di MoRE è realizzato con il software *open source* Omeka, una piattaforma appositamente pensata per collezioni digitali ed esposizioni virtuali e ideata dal Roy Rosenzweig Center for History and New Media presso la George Mason University. Tutti i materiali sono inoltre archiviati anche nel deposito istituzionale dell'Università di Parma attraverso DSpace, suddivisi tra la collezione e i documenti legati alla attività di ricerca promossa da MoRE.

Ciò che rende, ai fini della ricerca, particolarmente interessante questa esperienza è che condivide con *LIA* una certa condizione di natività digitale, è un progetto infatti che nasce direttamente per il web «partendo da una riflessione sulle possibilità offerte dalle tecnologie digitali, per sollevare problemi sulla metodologia e sulla specificità dell'indagine storica sull'arte del Novecento contemporanea sul tema del progetto non realizzato» (Zanella 2014) in grado di riflettere sui temi del proprio progetto editoriale attraverso modalità differenti come «il dialogo con l'artista, il pensiero critico, l'organizzazione dei documenti, la comunicazione e la indagine sul pubblico» (ibid.). Parte, dunque, da una riflessione sulle potenzialità degli strumenti digitali volti a promuovere e



G. Baruchello, *Do it yourself confession,* 1967.
Collezione MoRE.

valorizzare la cultura del progetto (prevalentemente artistico) attraverso un approccio ben radicato nella pratica archivistica ma con una ottica marcatamente divulgativa oltre che conservativa.

Viene riportata di seguito una breve intervista che è stata realizzata a Elisabetta Modena, fondatrice assieme a Marco Scotti di MoRE.

Riccardo Rapparini: Intanto mi piacerebbe sapere come nasce il progetto di MoRE, da che contesto culturale e con che obiettivi?

Elisabetta Modena: MoRE nasce da un'idea mia e di Marco Scotti e affonda le radici in una tradizione di ricerca, quella dell'Università di Parma, che dava valore al progetto da un punto di vista interdisciplinare. MoRE è inoltre il frutto dell'attività curatoriale e della frequentazione degli artisti, che ha sempre contraddistinto la nostra attività professionale, e che ci rendeva consapevoli di come le opere d'arte nascano in contesti specifici e siano il prodotto di un articolato incrocio di opportunità, situazioni e condizioni che ne determinano il successo o il fallimento. MoRE non sarebbe nato se non fosse stato sostenuto da un gruppo di curatori/curatrici e studiosi/e che ne hanno accompagnato la vita fin dalla sua nascita nel 2012.

RR: La cosa che mi sembra molto interessante è che MoRE sia un "nativo digitale", nasce per il web attraverso una riflessione sulle possibilità offerte dalle tecnologie digitale. Quali sono i problemi e le potenzialità di un approccio di questo tipo?

EM: Quando abbiamo pensato a un museo di opere d'arte non realizzate la scelta di un contenitore "virtuale" tanto quanto i progetti che volevamo raccogliere ci è sembrata fin da subito l'unica possibile. Il digitale ci permetteva di abbattere i costi di un'operazione che sarebbe stata altrimenti impossibile realizzare concretamente e in più ci dava la possibilità di "esporre" progetti tramite materiali digitali o digitalizzati che gli artisti potevano conservare comunque nei loro archivi. Era inoltre una vetrina dalle potenzialità molto più ampie di qualsiasi altra opzione offline.

RR: Di recente mi sono imbattuto in una definizione interessante, ovvero di *digital evangelist* inteso come sostenitore di un cambiamento rivoluzionario da abbracciare senza alcuna esitazione, una sorta di attualizzazione degli *integrati* di Eco contrapposti agli *apocalittici*. Approcciandomi al progetto della nostra piattaforma mi sono più volte chiesto come si riesca a trovare un equilibrio tra queste due spinte, avete avvertito i medesimi stimoli nello sviluppo di MoRE e in tal caso come vi siete approcciati a questo aspetto?



F. Guerzoni, L. Ghirri, *Stelle e lucciole,* 1967.
Collezione MoRE.

EM: No, non abbiamo mai ragionato in termini manichei tra realtà fisica e digitale. Il display fisico dei materiali progettuali è stata un'opzione che abbiamo sperimentato in diverse occasioni (MAXXI, MSU, MAMbo...) e che mantiene delle caratteristiche che la sola dimensione digitale non possiede ontologicamente.

RR: Un altro aspetto interessante di MoRE è il collocarsi in una condizione ibrida tra accademia ed esterno. Coglie così sia gli apporti scientifici fondamentali che il contesto universitario è in grado di fornire ma riesce ad aprirsi ad un pubblico genericamente più ampio. Come avviene secondo lei questo scambio tra accademia ed esterno?

EM: È assolutamente vero! Mi fa piacere che questo aspetto venga intercettato in modo lucido: rispecchia l'identità dei suoi creatori e dei curatori che sono coinvolti nel progetto.

RR: Un tema che MoRE apre è quello del ruolo del digitale relazionato al museo. Io credo che però oggi le attenzioni principali di questo rapporto siano rivolte a promuovere sul digitale i musei fisici, sull'attivare delle strategie di marketing in grado di conoscere e far conoscere le proprie collezioni ecc... Non vedo al contrario una attenzione a costruire dei percorsi conoscitivi effettivamente strutturati per il digitale e a partire dal digitale, come è invece MoRE. Cosa ne pensa?

EM: Sono d'accordo, anche se credo che rispetto a quando MoRE è nato, nel 2012, i musei oggi abbiano una maggior consapevolezza delle potenzialità critiche del digitale. Ne abbiamo avuto prova durante la pandemia, quando anche i musei hanno dovuto attrezzarsi e formulare proposte. Abbiamo fatto un convegno su questo; gli atti sono stati pubblicati sulla rivista dell'Università di Parma "Ricerche di S/Confine" (https://www.ricerchedisconfine.info/dossier-7/index.htm).

Se le sezioni *Lezioni di architettura* e *Mostre online* si concentrano sullo sviluppo di un sistema di linguaggi e percorsi digitali attraverso cui valorizzare un patrimonio dalla consistenza materiale, l’ambito *Itinerari* sottolinea l’esigenza, propria dell’architettura, di ragionare su pratiche pedagogiche da svolgersi fisicamente, a partire dal rapporto diretto tra individuo e opera.

È dai tempi dei *Grand Tour* sei-settecenteschi che il concetto di itinerario, di viaggio, viene interpretato come uno strumento di formazione che, tramite un approccio esperienziale all’architettura e alle arti, induce lo studente a far progredire la propria coscienza e consapevolezza critica oltre che a produrre fertili commistioni tra culture diverse.

Il tema dell’itinerario gode di una genealogia molto antica che continua a produrre esempi di notevole interesse. Tra questi, si ricorda la collezione di itinerari prodotti dalla redazione di Domus a partire dagli anni Ottanta contraddistinti da un elevato livello di approfondimento. Ciascuno di questi, stampati su cartoncini colorati facilmente separabili dal resto della rivista, proponeva un breve viaggio attraverso opere architettoniche selezionate su base autoriale (es: “Terragni e Como”, 670/1986; “Albert Kahn e Detroit”, 675/1986; “Mackintosh e Glasgow”, 710/1989; “Giulio Romano e Mantova”, 710/1989), oppure in relazione a città, territori o anche tipologie (es: “La campagna e Vicenza. Tradizione costruttiva della villa, 677/1986”), corredati da piante di progetto, brevi descrizioni di ciascun manufatto architettonico, così come un testo introduttivo per rendere l’esperienza del percorso più consapevole.


Domus 805 Giugno June '98

Itinerario *Itinerary* 146

ALDO ROSSI IN ITALIA SETTENTRIONALE

Aldo Rossi in Italia settentrionale

Sebbene racchiusa in un mini itinerario, limitato per ragioni oggettive ad un ordine geografico praticabile, l’idea di architettura che Aldo Rossi ci offre attraverso i suoi progetti è squisitamente universale rinsecndo, in tal modo a valicare limiti e confini, storici o geografici che essi siano. Questa è anche la ragione apparente del grande successo, altresì universale, che gli è stato riconosciuto nei contesti più lontani e disparati in cui egli ha progettato e costruito edifici. La sua arte è stata compresa. Al di là del fatto, però, che tramite il suo impegno di teorico, di artista, di insegnante e di professionista nel campo dell’architettura Aldo Rossi ha fatto e farà da punto di riferimento a molte generazioni di architetti; la ragione più intima di tale successo, o meglio di comprensione della sua arte, risiede proprio nell’impegno con cui egli vi si è dedicato. L’impegno di cercare il significato ed i nessi, il senso delle cose, sia nell’affrontare i grandi che i piccoli temi. Maggior valore, inoltre gli deve essere riconosciuto per il fatto che questo impegno è stato razionalmente perseguito. Nella prefazione dell’”Architettura della città” diventano emblematiche in tal senso due affermazioni, anzi assumono il valore di programma. La prima: “La città oggetto di questo libro, viene qui intesa come una architettura. Parlando di architettura non intendo solo riferirmi all’immagine visibile della città e all’insieme delle sue architetture; ma piuttosto all’architettura come costruzione. Mi riferisco alla costruzione della città nel tempo”. La seconda: “Intendo l’architettura in senso positivo, come una creazione inscindibile dalla vita civile e dalla società in cui si manifesta; essa è per sua natura collettiva”. Il programma rossiano, in definitiva, è innanzitutto un’assunzione di responsabilità ed è un modo di manifestare il proprio interesse artistico attraverso l’interpretazione di un bene collettivo. Per parlare delle cose, per rappresentare gli edifici, perciò Rossi usa un linguaggio composto da forme antiche “analogiche ed ostelogiche” che fanno da struttura alla nostra civiltà ed attingono al repertorio della memoria e che non risunciano al simbolismo almeno e fintantoché esso sia utile alla causa di far riconoscere, di sottolineare un’appartenenza culturale.Partendo dal monumento inoltre Rossi sottolinea una necessità dell’architettura: “Nel simbolo da un lato si riassume l’architettura e i suoi principi dall’altro vi è la condizione stessa per costruire: ovvero il movente”. Forme simboliche, cose riconoscibili, forme che ci permetono di raggiungere il significato più intimo delle cose: questo è l’ideale perseguito da Aldo Rossi nel tempo e che anche in questo breve itinerario si rende esplicito.

Marco Brandolisio, Giovanni Da Pozzo, Massimo Scheurer e Michele Tadini

Aldo Rossi in northern Italy

The architectural idea offered to us by Aldo Rossi’s schemes is truly universal, for it has succeeded in crossing both historical and geographical borders. This still holds true when it is constrained into a mini-itinerary, restricted objectively into a feasible geographical order. These traits also apparently explain the equally universal, terrific success Rossi attained in the most remote and dissimilar contexts where he designed and built structures. His art has been understood. The architect’s commitment as a theoretician, artist, teacher and professional ensures that he will impact many generations of architects. The deep-seated reason for this success, or comprehension of his art, to be precise, lies in his commitment to it. He made great efforts to seek the significance and connections, the meaning of things, in both minor and major commissions. This is all the more worthwhile because this quest was rationally pursued. Two statements in the foreword to Architettura della città become emblematic in that way, actually assuming the value of a program. First, he asserted: “The city about which this book was written is understood to be architecture. When I speak of architecture, I do not merely intend to refer to the visible image of the city and all its structures; rather, I mean architecture as construction. I am referring to the construction of cities over time.” Rossi’s second affirmation was: “I conceive architecture in a positive way, as a creation that is inseparable from the civilization and society in which it is manifested; its nature makes it collective.” In the end, Rossi’s plan was, above all, taking responsibility, it was a way of exhibiting one’s own artistic interest by the interpretation of a community asset. Therefore, in order to speak of things and represent buildings, Rossi used a language composed of old, “analogical, ostelogical” forms. They act as a structure of our civilization and draw on our memory; also, they do not renounce symbolism, at least as long as it serves the cause of underscoring and making belonging to a culture recognizable. Furthermore, utilizing monuments as his point of departure, Rossi underlined one of architecture’s needs: “On the one hand, a symbol sums up architecture and its principles, while on the other it represents the very condition for building. the motive.” Over the years, the ideal sought by Aldo Rossi was symbolic forms, recognizable things and forms that allow us to reach the deepest meaning of things. It is revealed even in this short journey through his works.

Marco Brandolisio, Giovanni Da Pozzo, Massimo Scheurer and Michele Tadini

Aldo Rossi nasce a Milano il 3 maggio 1931. Abita e lavora a Milano e a New York. Nel 1959 si laurea in architettura al Politecnico di Milano. Segue la carriera accademica e diventa professore ordinario di composizione al Politecnico di Milano e in seguito alla I.U.A.V. di Venezia. Insegna per un anno a Zurigo e in numerose università americane, tra le quali Yale, Harvard e Cranbrook. Tra i riconoscimenti internazionali, il Pritzker Prize nel 1990, l’AIA Honor Award nel 1991, quello di Chicago nel 1992, il Premio Feltrinelli nel 1988 e nominato membro onorario all’American Academy of Arts and Letters.

Aldo Rossi was born in Milan on May 3, 1931. He was based in Milan and New York city. In 1959 he graduated in architecture from the Milan Polytechnic. He took up an academic career and soon became a full professor first at the Milan Polytechnic and later at the Venice School of Architecture. He taught in Zurich for three years. He was also a visiting professor at American universities, including Yale, Harvard and Cranbrook. He won a host of awards, including the 1990 Pritzker Prize, the AIA Honor Award in 1991 and the Jefferson Memorial Award of 1992. In 1988 he was nominated an Honorary Fellow of the American Academy of Arts and Letters.

Foto: Luigi Ghirri (lb); Barbara Burg Oliver Schuh, HFR, Palladium Photodesign (llc, 1st, 5th, 7th); Paolo Mario Antonio FIRMA SERVICE Genova (clc); Federico Brunetti (clb)

13.
Itinerario 146, *Aldo Rossi in Italia Settentrionale*. «Domus» 805, giugno, 1998.

Più recentemente questa pratica è stata riproposta da Ordini di architetti, da fondazioni, da enti del turismo favorendo, nella maggior parte dei casi, un approccio più vicino alla catalogazione che alla vocazione formativa che era propria di queste iniziative e che vuole essere al centro degli itinerari proposti nella piattaforma *LIA*.

In particolare, la sezione in esame conterrà un insieme di itinerari quali, a titolo esemplificativo, *l’architettura del ‘900 a Parma*, *Franco Albini a Genova,* costruiti a partire da un presupposto di prossimità geografica che consenta all’utente di svolgere il percorso nel tempo massimo di due giorni e in completa autonomia. A questo presupposto ne succedono altri che strutturano e organizzano la visita sulla base di una continuità tematica, stilistica, autoriale, cronologica e via di-

NUMERO 755 — **domus** — DICEMBRE 1993

ITINERARIO N. 96

a cura di Luigi Spinelli

BERLAGE E AMSTERDAM



Attraversando con le proprie esperienze oltre mezzo secolo – dai primi anni ottanta dell'Ottocento alla metà degli anni trenta del Novecento – Hendrik Petrus Berlage è il «padre fondatore» della cultura architettonica olandese moderna. Oltre che con le proprie opere, Berlage esercita infatti un profondo e prolungato influsso sulle vicende architettoniche del paese sia attraverso una intensa attività di divulgazione, sia con una originale elaborazione teorica, sino a divenire un termine di confronto (più spesso, di edipico scontro) termine di confronto (più spesso, di edipico scontro) ineludibile tanto per il movimento De Stijl, *quanto per la* Amsterdamse School *e poi per la* Nieuwe Zakelijkheid.

L'opera di Berlage – osserva acutamente Edoardo Persico nel 1935 – «non deve essere giudicata col metro del razionalismo, ma con una sottile intelligenza del suo compito di mediazione tra gli antichi e i moderni»; di questo punto di equilibrio, peraltro in continua evoluzione, testimoniano opere miliari dell'architettura del Novecento quali la Borsa di Amsterdam o il museo comunale di Den Haag.

Per quanto ricco e vario, l'itinerario di Amsterdam non è ovviamente esaustivo dell'esperienze berlagiana, privo com'è delle opere realizzate per i Kröller-Muller e di quelle realizzate a Den Haag. Significativi per comprendere la concezione unitaria dell'architettura e dell'urbanistica berlagiana – arti al servizio della comunità – sono i piani elaborati da Berlage per la città di Amsterdam ma anche le numerose realizzazioni di edilizia a basso costo.

MARCO MULAZZANI

■■ *With a career stretching through more than half a century – from the early 1880s to the mid-1930s – Hendrik Petrus Berlage is the «founding father» of Modern Dutch architectural culture. Indeed he exerted a profound and long-lasting influence on the architectural events of is country, not only through his own works but through his numerous writings and lectures and original theoretic research. Berlage was to become an inescapable term of comparison (more often, of Oedipal collision) for the* De Stijl *movement and for the* Amsterdam School, *as well as for the* Nieuwe Zakelijkheid *later.*

Berlage's oeuvre – remarked Edoardo Persico acutely in 1935 – «must not be judged by the yardstick of rationalism, but with a subtle intelligence of its task as a mediator between ancient and modern». Testifying to this evolving point of balence are such milestones of modernistic architecture as the Amsterdam Stock Exchange or The Hague municipal museum.

Though rich and varied, the Amsterdam itinerary is of course not exhaustive, for no complete picture could omit his works done for the Kröller-Müllers and those built at The Hague. Important to an understanding of the unitary conception of Berlage's architecture and planning – arts at the service of the community – are the plans he drew up for the city of Amsterdam, but also the numerous low-cost building projects.

Una bibliografia essenziale non può che rimandare ai volumi di Sergio Polano, *Hendrik Petrus Berlage. Opera completa*, Milano, 1987 (con una esaustiva bibliografia sino al 1987) e di Herman van Bergeijk (a cura di), *Hendrik Petrus Berlage. Architettura umanistica estetica*, Bologna, 1985, nonché alla guida di Manfred Bock, Jet Collee, Hester Coucke, *H.P. Berlage en Amsterdam*, Amsterdam, 1987, (trad. ingl., *Berlage in Amsterdam*, Amsterdam, 1992), all'itinerario n. 23 di Maristella Casciato, *Berlage e Den Haag*, in «Domus» n. 682, aprile 1987, e alla guida *Berlage e Den Haag*, Den Haag 1990. Da segnalare, *Berlage en Amsterdam Zuid*, Amsterdam 1992, catalogo della mostra che si tiene in occasione dei 75 anni del piano di Amsterdam Sud. Da lamentare, invece, la perdurante assenza di una monografia dedicata alla Borsa, auspicabilmente al primo posto tra gli obbiettivi dell'editoria specializzata.

14. [a,b]
Itinerario 96, *Berlage e Amsterdam*. «Domus» 755, dicembre, 1993.



24 *Rombout Hoogerbeetstraat, Zaagmolenstraat 7-13, Gillis van Ledenberchstraat*

25 *Indischebuurt, Javastraat, Molukkenstraat, Balistraat*

26 *Spreeuwenpark, Sperweerlaan, Havikslaan, Leeuwerikstraat*

27 *Mercatorplein*

28 *Rembrandtsplein 47*

29 *tra Weesperzijde e Amsteldijk, al termine della Vrijheidslaan*

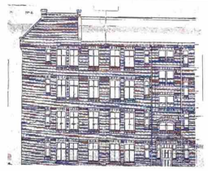


24. 1911-15

BLOCCO DI ABITAZIONI POPOLARI PER LA SOCIETÀ EDILIZIA DE ARBEIDERSWONING

Basato su uno schema prefissato, che prevede l'aggregazione di otto alloggi attorno ad un solo corpo scala, l'edificio di Zaagmolenstraat, costituito da quattro piani fuori terra, non si presta a soluzioni aggregative di particolare effetto. Berlage si limita qui a sottolineare la scansione dei corpi scala, in lieve aggetto e coronati da un discreto frontone triangolare, e a disallineare le superfici murarie in corrispondenza del raccordo angolare dei blocchi.



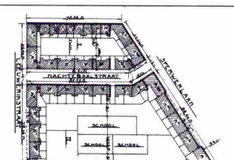


25. 1911-15

TRE BLOCCHI DI ABITAZIONI POPOLARI PER LA SOCIETÀ EDILIZIA DE ARBEIDERSWONING

Rispetto all'isolato di Zaagmolenstraat, gli alloggi dello Indischebuurt sono organizzati in tre blocchi disposti in serrata successione. Berlage studia con cura alcune soluzioni di dettaglio: esempi di tale attenzione sono il ricercato disegno degli aggettanti vani scala sovrapposti agli ingressi o lo scavo assimetrico dell'angolo ove si affrontano, in ciascun blocco, una parete con finestre ed una testata cieca.



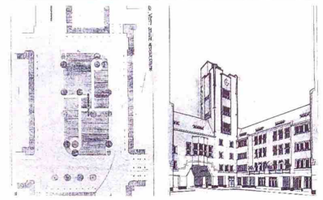




26. 1912-15

DUE BLOCCHI DI ABITAZIONI POPOLARI PER LA SOCIETÀ EDILIZIA ALGEMEENE WONINGBOUWVEREENIGING
con J.C. van Epen

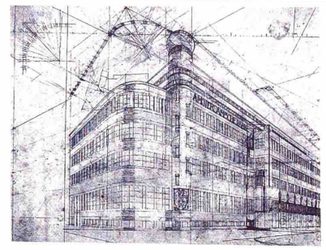
Costruito su un'area ove è prevista una altezza massima di tre piani, il complesso riflette in misura maggiore dei due precedenti l'idea dell'aggregazione di «casette indipendenti». Interessante è la soluzione d'angolo dei blocchi, il cui raccordo viene articolato inserendo un corpo basso destinato a cucina o ripostiglio. Entrambi gli isolati racchiudono un'area pubblica: una è sistemata a giardino comune, l'altra accoglie edifici scolastici. Per la A.W. Berlage progetta altri tre blocchi nello Staatsliedenbuurt realizzati solo nel 1917 da Van Epen.



27. 1924-27

CORTINE EDILIZIE E DISEGNO DELLA MERCATORPLEIN

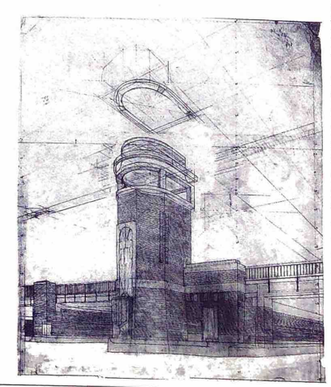
Nel quadro di una convenzione per la costruzione di circa 6000 alloggi nell'area di Amsterdam ovest, le articolate volumetrie degli edifici sulla piazza nodale dell'intervento, segnati dalle emergenze delle torri, la monumentalizzazione dei portali di accesso alla piazza, la sistemazione di porticati a terra, riflettono la convinzione di Berlage che «il senso dell'unità spaziale delle piazze viene garantito dagli edifici importanti e dalle loro relative altezze». Anche se urbanisticamente «false», dunque, le torri di Mercatorplein sono un elemento necessario – non solo simbolicamente – alla compiuta definizione di un «luogo» pubblico della città contemporanea.



28. 1926-32

SEDE DELLA AMSTERDAMSCHE BANK
con J.B. Ouëndag e W.B. Ouëndag jr.

Cooptato dallo studio Ouëndag per la realizzazione di questo edificio, Berlage si occupa in particolare della soluzione angolare su Rembrandtsplein, come dimostrano l'angolo arrotondato o la torre dal coronamento sferico da lui prefigurati in alcuni studi prospettici. Nell'edificio realizzato – causa, tra l'altro della demolizione del Panopticum realizzato con Sanders nel 1881-82 – non v'è traccia di tali soluzioni.



29. 1926-32

PONTE SULL'AMSTEL (BERLAGEBRUG)
con C. Biemond

Il ponte è pensato come quinta architettonica della città oltre la quale inizia la campagna. Berlage predispone il rialzamento delle rive attrezzando il lungofiume con scalinate e passeggiate e progettando un wrightiano padiglione per una società di sport acquatici. Il ponte (5 campate, di cui la centrale basculante) è caratterizzato dalla asimmetrica collocazione della cabina degli impianti e dalla torretta per il controllo del traffico sulla quale è raffigurato, ad opera dello scultore Hildo Krop, il genio naturale dell'Amstel, protettore della città, controllato dal dam *(argine), mentre emerge dalle acque del fiume.*

cendo. Il software della piattaforma suddividerà ciascuno di questi itinerari in due modalità di consultazione: una *Online* e una *On site*. La prima destinata a un approfondimento da remoto, mentre la seconda dedicata ad una consultazione da svolgere contestualmente alla visita.

Online

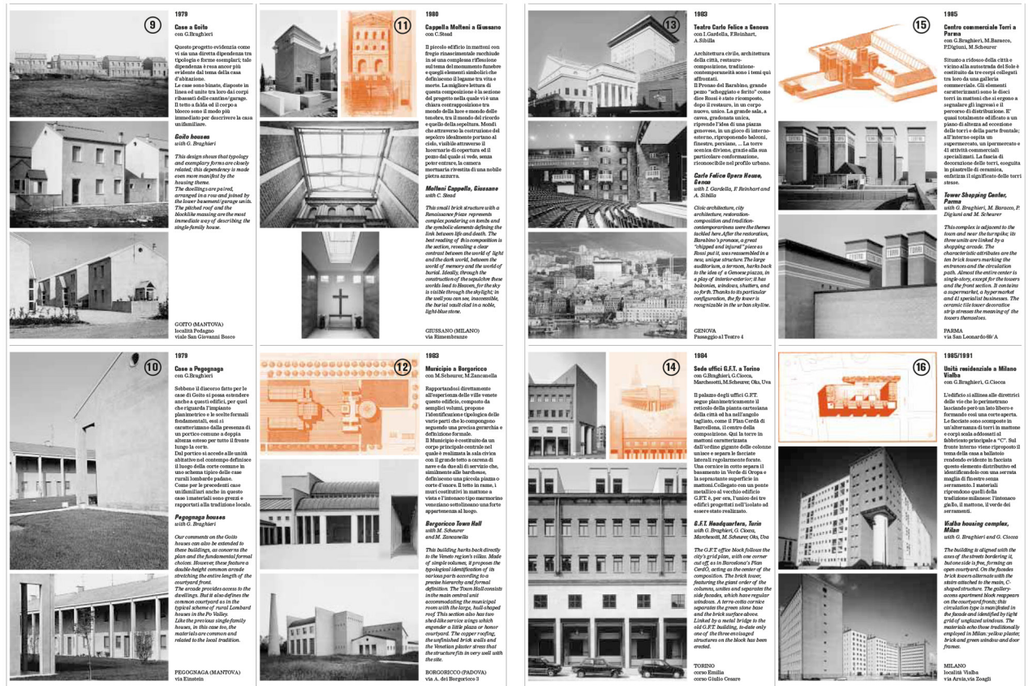
All'interno di questa area sarà possibile, per ciascun itinerario presente, accedere a una varietà di contenuti, tra cui un saggio critico accompagnato da una serie di documenti quali la mappa dell'itinerario con evidenziate le tappe oltre che un repertorio di immagini di archivio, tra cui disegni, fotografie ed eventuali altri contributi correlati presenti nella piattaforma o su strumenti esterni, come per esempio risorse di altri archivi o fondazioni. L'obiettivo di questa sezione è associare agli itinerari un insieme di saperi, di approfondimenti, di presupposti conoscitivi capaci di contestualizzare storicamente e tematicamente l'itinerario per dimostrarne il valore e l'importanza da un punto di vista scientifico. In questo modo anche coloro che possiedono un repertorio di conoscenze meno specifiche, come appassionati o persone che vogliono avvicinarsi alla disciplina provenendo da contesti culturali differenti, possono approcciarsi criticamente all'itinerario.

On Site

Se l'area Online è dedicata a un approfondimento precedente alla visita, quella On Site si occupa invece di "accompagnare" direttamente l'utente durante l'itinerario. Per fare questo, sarà utilizzato un software che associa le tappe dell'itinerario selezionato trasferendole direttamente sull'app dedicate alle mappe (Google Maps, Bing Maps…) installate sul dispositivo mobile dell'utente. In questo modo sarà possibile sia consultare le architetture da visitare comodamente sulla propria *maps app* scegliendo autonomamente il percorso e il mezzo con cui svolgerlo (auto, bicicletta, a piedi, …) sia visionare sulla piattaforma *LIA* – che adotterà una dinamica definita *responsiveness,* così da potersi automaticamente adattare alla dimensione dello schermo del *device* su cui verrà visualizzata – alcune didascalie, note e descrizioni delle architetture selezionate.

La redazione di questi itinerari, come anticipato, intende relazionarsi con una varietà di interlocutori, tra cui fondazioni di ordini professionali, archivi, associazioni culturali ma anche con amministrazioni ed enti del turismo che intendono promuovere, attraverso un approccio scientifico, il proprio patrimonio artistico e culturale.

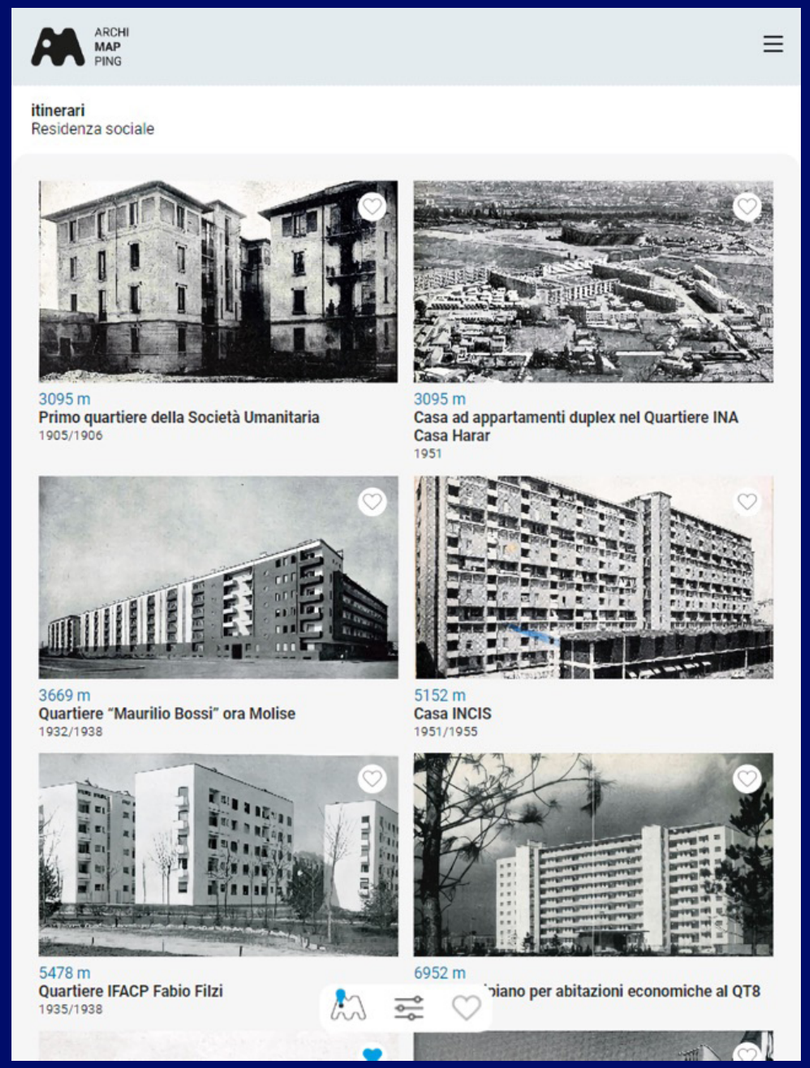
15.
Itinerario 146, *Aldo Rossi in Italia Settentrionale.* «Domus» 805, giugno, 1998.





ARCHIMAPPING

Homepage di Archimapping.



Archimapping è un progetto sviluppato da Marco Biagi in collaborazione col Politecnico di Milano. Si configura come uno strumento di particolare interesse nell'ambito della narrazione architettonica digitale. Questa app, proponendo una guida alla mappatura di quelli che sono considerati i 100 edifici più importanti dell'Architettura contemporanea di Milano dall'Unità d'Italia a oggi, assume il compito di accrescere la consapevolezza e la comprensione del patrimonio architettonico milanese, incoraggiandone la tutela, la conservazione e la conoscenza, rivolgendosi a una vasta ***audience*** composta da cittadini, studenti e turisti.

Questo strumento offre un ricco ventaglio di funzionalità, tra cui geolocalizzazione, suggerimenti di itinerari tematici e la possibilità di tracciare percorsi personalizzati basati su criteri tipologici, geografici, autoriali o cronologici. Gli edifici selezionati fungono da tessere di un mosaico urbano, riflettendo le sfide affrontate dai progettisti nei secoli XIX, XX e XXI, in risposta alle mutevoli dinamiche sociali, economiche e culturali del capoluogo lombardo.

Ciascun progetto selezionato è accuratamente documentato attraverso schede descrittive che incorporano informazioni sintetiche, materiali iconografici storici o d'archivio, riferimenti bibliografici, link e contributi video di approfondimento. Archimapping abbraccia una vasta gamma di tipologie architettoniche, dai teatri alle residenze, dai grattacieli alle università.

Il limite che ad oggi si presenta a questa esperienza è quello di garantirne la sostenibilità a lungo termine attraverso un costante aggiornamento delle informazioni e dalla capacità di adattarsi ai mutamenti nell'ambiente urbano. Nonostante ciò, l'intersezione tra la narrazione digitale e la riflessione critico-didattica di Archimapping offre uno sguardo interessante su come l'architettura possa essere approcciata e compresa nel contesto contemporaneo, integrando il digitale con le pratiche tradizionali di apprendimento e fruizione.



A queste considerazioni, il progetto di *LIA* ambisce ad aggiungere un ulteriore strato di riflessione all'ambito degli itinerari architettonici, inquadrando l'esperienza in un contesto più ampio, coniugando il virtuale con l'esperienza diretta come formule pedagogiche complementari.



16.
Disputatio di Lipsia tra Johannes Eck e Martin Lutero, 1519.

Disputatio. Il ritorno della critica

La sezione *Disputatio* ha come obiettivo principale quello di ricostruire uno spazio destinato all'esercizio della critica di architettura, una disciplina la cui importanza nel progresso delle arti è stata fondamentale almeno fino al secolo scorso ma che oggi sembra essersi addomesticata, ammaliata dalle lusinghe della comunicazione mass-mediatica e del marketing. Il formato *Disputatio* affronta questa problematica, riflettendo sull'importanza di ripristinare spazi protetti in cui attivare meccanismi che evidenzino due aspetti cruciali. In primo luogo, l'interpretazione della critica come strumento operativo imprescindibile per il progetto, in grado di verificarne o metterne in dubbio l'efficacia e la qualità. In secondo luogo, la dimostrazione di come dietro certi miti della contemporaneità si nasconda spesso il ricorso a una «cronaca agiografica» (Canella 1999b) piuttosto che a una critica autentica, avente come scopo l'interpretazione e la valutazione delle produzioni artistiche.

Ponendosi questo obiettivo si è scelto di risalire all'etimo della parola critica, come ad indicare un ritorno al grado zero della disciplina. Critica deriva dal verbo greco κρίνω che significa, tra gli altri, distinguere, separare e dividere. Seguendo tale criterio, il format stabilirà un tema che verrà approfondito attraverso due approcci distinti ad opera di figure esperte nella critica e nell'architettura così come nell'urbanistica, nelle arti, nella politica ecc…

Questa modalità non è di certo nuova ma eredita, come reso evidente dal titolo stesso che ne dichiara il proprio debito, un modello didattico tipico delle università europee di epoca medievale e tardo medievale. Tale metodologia prevedeva che il maestro, *magister*, selezionasse un tema, *quaestio*, che diveniva l'oggetto della disputazione. Una volta stabilito il *casus*, il maestro selezionava uno studente, *opponens*, a cui spettava il compito di mettere in discussione le considerazioni relative al tema in oggetto precedentemente presentato dal docente. Le considerazioni proposte dall'*opponens* venivano poi controbattute da un secondo studente detto *respondens*. Attraverso un abile uso della dialettica l'oggetto della disputa veniva affrontato in profondità contribuendo sia a riflettere sul tema stesso sia a perfeziona la capacità di lettura critica dello studente. Alla fine della *disputatio* al maestro attendeva il compito della *determinatio* che consisteva in una ulteriore analisi del tema a partire dalle considerazioni degli studenti da cui, successivamente, derivava quale fosse il vincitore. Il format in esame attualizza queste considerazioni e questa struttura dimostrando come l'abilità critica si





17.[a,b]
Scene tratte da *La Clessidra dei Filosofi* in onda su Raitre nel 1986, diretto da Gianni Vattimo.
Sopra: episodio *In cammino verso il nulla. Vattimo vs Severino.*
Sotto: *Perchè non possiamo non dirci cristiani? Vattimo vs Cacciari.*

sviluppi al meglio se esercitata nella prassi del contraddittorio, “faccia a faccia”.

Le *Disputatio* saranno realizzate in *live stream* (mediante l’uso di una piattaforma specifica tra YouTube, Twich, Vimeo) durante la quale due figure, con pareri e punti di vista diametralmente opposti, verranno invitate a disputare su tematiche prestabilite. Per favorire questo aspetto contrapposto, la schermata video verrà suddivisa in due, con una voce fuori campo che propone le domande, regola tempi e modi e, inizialmente, introduce il tema con l’ausilio di immagini. Ciascuno, *opponens e respondens*, avrà a disposizione circa 30 secondi per un totale approssimativo di una ventina di scambi alternati, a cui seguirà alla fine una breve *determinatio* proposta dal curatore dello specifico episodio. Lo s-contro si basa quindi sulla brevità, sulla rapidità, che fa sì che lo scambio non si perda in divagazioni ma resti focalizzato sull’oggetto del contendere.

Un simile esercizio venne portato in onda su Raitre dal filosofo Gianni Vattimo col titolo *La Clessidra dei filosofi*. Il programma vedeva il contrapporsi di due figure, la prima era quella fissa del filosofo e conduttore torinese mentre la seconda variava in relazione ai diversi temi affrontati, quali il rapporto arte-illusione, il senso della storia, il nichilismo, la giustizia, il falso. Tra i tanti ospiti si ricordano Remo Bodei, Francesco Barone, Massimo Cacciari, Italo Mancini, Mario Perniola, Emanuele Severino. La struttura del format prevedeva tre minuti a battuta scanditi, come evidenza il titolo, da una clessidra. La durata era complessivamente di circa 30 minuti e portava alla conclusione della disputa senza, in questo caso, la determinazione di un vincitore né tantomeno di un tentativo di sintesi tra le due visioni contrapposte.

Dunque, la sezione *Disputatio* si configurerà, come spazio fortemente critico in cui due figure del mondo dell’architettura, dell’arte, della politica ecc... si confrontano/scontrano su tematiche della contemporaneità con possibilità di interazione da parte degli utenti. Tutte le *disputatio* verranno raccolte in un apposito archivio in cui sarà possibile lasciare commenti e interazioni oltre che confluire successivamente in un podcast.



18.
Uno studente mentre guarda una trasmissione della *Open University* in televisione, 1971.

Open school. L'architettura per tutti

Come è stato più volte sottolineato precedentemente, l'obiettivo di *LIA* è quello di configurarsi come uno strumento stratificato in cui far confrontare diverse modalità di riflessione sulla cultura del progetto e, soprattutto, capace di offrire queste riflessioni ad un pubblico vasto ed eterogeneo. È stato però riscontrato, nel corso della progettazione della piattaforma, che le sezioni precedenti (*Lezioni, Mostre online, Itinerari, Disputatio)*, pur essendo in grado di intercettare diverse tipologie di utenti attraverso strumenti coinvolgenti ed innovativi, sembrano essere destinate ad un pubblico con una conoscenza di base dell'architettura, limitando la possibilità di utilizzo a quella porzione di pubblico meno esperta ma egualmente interessata ad approfondire le tematiche dell'architettura con le quali si confronta quotidianamente.

LIA ambisce a strutturare un insieme di corsi accelerati, webinar, seminari online che non solo forniranno una panoramica dettagliata e accessibile delle tematiche architettoniche, ma saranno strutturati in modo tale da essere coinvolgenti e recepire il desiderio di approfondimento anche di coloro che hanno una conoscenza di base o addirittura minima dell'architettura. Gli studenti potranno approfondire le proprie competenze, i professionisti avranno l'opportunità di aggiornarsi sulle ultime tendenze e metodologie del progetto, mentre gli appassionati di architettura e design potranno immergersi in un percorso formativo che li avvicini in modo critico al mondo del progetto architettonico.

Questa iniziativa formativa non solo intende democratizzare l'accesso al sapere architettonico, ma contribuire anche a creare una comunità più ampia e diversificata di individui appassionati di architettura. L'obiettivo è promuovere una progressiva consapevolezza sulle tematiche del progetto, offrendo un'alternativa informativa e culturale alle risorse più generiche presenti nel vasto panorama del web. Attraverso questa nuova fase di sviluppo, *LIA* mira a diventare un punto di riferimento per la diffusione di conoscenze architettoniche accessibili e stimolanti per tutti.

PARTE 5/

Per una Scuola fuori dalla scuola



1.
Urban Studies Centre di Notting Dale, circa 1974.
© Sol Perez-Martinez e The Royal Borough of Kensington & Chelsea Local Studies & Archives.

Verso una definizione di Scuola fuori dalla scuola

I capitoli precedenti hanno contribuito ad approfondire il rapporto tra il tema della trasmissibilità e gli strumenti di comunicazione, ponendo una particolare attenzione alle implicazioni che i media hanno avuto e continuano ad avere sull'evoluzione della cultura del progetto di architettura. Un percorso che ha contribuito a sostanziare il ruolo dell'Esterno nei processi trasmissivi, sia in una chiave storico-critica che in una specificatamente contemporanea, scaturita dall'analisi del sondaggio.

Ne è emerso un quadro che ritrae una dimensione esterna estremamente complessa, delocalizzata ma profondamente radicata e presente nella quotidianità. Tornando alla domanda iniziale posta da Guido Canella, si potrebbe provocatoriamente sostenere che la bilancia della dialettica Scuola-Esterno pende verso il secondo estremo, quantomeno in termini di pervasività e incisività. Questa ipotesi è avvalorata principalmente da due considerazioni.

La prima è relativa alla intrinseca velocità e capacità permeante che il sistema di strumenti a cui fanno riferimento le generazioni più giovani possiede. Le ore che gli studenti trascorrono a lezioni sono inevitabilmente inferiori a quelle che passano su smartphone e computer.

La seconda principia dalla constatazione che le scuole di architettura non sono genericamente percepite come luoghi attraenti e coinvolgenti, rinunciando a due delle caratteristiche fondamentali che avevano precedentemente contribuito a rendere le università il luogo in cui attuare una corretta ed autentica trasmissibilità. Considerazione, questa, che suggerisce la necessità di compiere una profonda autocritica da parte di chi considera la Scuola un luogo ancora in grado di produrre cultura, un «attivo servizio del complesso sociale» (Rogers 1962).

Nel corso del primo capitolo ci si era domandati se quel particolare modo di intendere la Scuola definitosi nel Novecento fosse ancora in grado di essere rivivificata, di mostrare nuove prospettive assumendo in prima persona l'impegno di definire progetti culturali condivisi o se, al contrario, sia destinata a disperdersi davanti all'emergere di nuovi paradigmi e a un generale riassetto aziendalistico del *brand* "Università di". La domanda era stata volutamente lasciata aperta demandando al capitolo conclusivo una possibile risposta.

Tutte le considerazioni e analisi realizzate nel corso della ricerca confluiscono e dialogano tra loro nell'elaborazione finale del concetto di *Scuola fuori dalla scuola*, che muove proprio dalle premesse evidenziate precedentemente. Questa proposta individua la sua genesi nella estensione della Scuola al di fuori dei suoi confini tradizionali, cogliendo le potenzialità di un Esterno capace di vivacizzare un corpo che appare oggi inerte e tramite il quale rintracciare i presupposti per una profonda riforma didattica.

Non è inedita la proposta di una rifondazione dell'insegnamento di architettura e il contemporaneo tentativo di ridefinire la disciplina architettonica attraverso una forte relazione tra Scuola ed Esterno. Lo stesso Samonà quando venne chiamato a dare nuova vita allo IUAV comprese la necessità di animare all'interno dell'Istituto Veneziano un pluralismo di esperienze, pratiche e conoscenze provenienti dall'Esterno. Processo attraverso cui arricchire e costituire percorsi didattici innovativi e sperimentali chiamando a raccolta figure determinanti dell'architettura del Novecento come Piccinato, Albini, Astengo, Gardella, Zevi, Muratori, Belgioioso, De Carlo e successivamente Aymonino, Benevolo, Tafuri, lo stesso Canella. È anche all'interno di questo riassetto che si inserì l'esperienza dei corsi estivi del CIAM (di cui si è parlato precedentemente) che, coinvolgendo giovani architetti e docenti da tutto il mondo, contribuirono a propagare nuove idee e rapporti oltre che a definire l'approccio distintivo della Scuola di Venezia. La grande intuizione dell'architetto siciliano fu proprio quella di cogliere la necessità di aprire le porte della Scuola a contributi esterni in grado di arricchirne l'esperienza didattica oltre che di segnalare nuove prospettive all'interno di un clima di rifondazione post-bellica che toccava tanto il progetto quanto la didattica.

Prove di Scuola fuori dalla scuola

Alla fondamentale esperienza di Samonà se ne affiancano altre tre, coeve e di matrice britannica, che hanno tentato di proporre modelli didattici innovativi sfruttando le potenzialità e le relazioni con l'Esterno (inteso sia come luogo fisico che come sistema di strumenti alternativi). Queste sono: il movimento *Deschooling* confluito nell'esperienza degli *USC (Urban Studies Centres)* diretta da Colin Ward, il progetto *Potteries Thinkbelt* di Cedric Price e il *Modulo A305* promosso dalla *Open University*.

Deschooling architecture - USC

Per introdurre il primo di questi casi è necessario ritornare al concetto di *deschooling* che venne proposto dal pedagogista austriaco Ivan Illich (1970) nel suo *Deschooling society*, scritto nel pieno dei moti di rinnovamento radicale della didattica degli anni Sessanta. In questo testo, Illich sostiene l'idea che l'apprendimento debba avvenire attraverso meccanismi più informali e decentralizzati



2.
Mappa dei 31 *Urban Study Centres* nel Regno Unito, 1980.
© Sol Perez-Martinez.

rispetto alle tradizionali istituzioni educative – considerate come un luogo gerarchico, rigido, più in generale superato – ricostruendo una stretta relazione tra l'uomo e l'ambiente circostante. Tale rapporto era ritenuto l'unico in grado di innescare dinamiche di auto-apprendimento, condivisione e democratizzazione orizzontale del sapere.

Queste considerazioni divennero il fondamento teorico attraverso cui Colin Ward, scrittore con formazione da architetto, fondò in Inghilterra gli *Urban Studies Centres (UCS)*, un modello di formazione complementare a quello accademico. Questi centri si configuravano come un insieme di nodi attraverso cui formare «una rete di persone, luoghi, pedagogie che intendevano l'ambiente costruito come uno strumento per imparare» (Perez-Martinez 2020).

In questo caso, il generico ambiente (*environment*) teorizzato da Illich diviene quello specifico urbano, della città. Infatti, gli *USC* vennero fin da subito strutturati come luoghi di formazione e trasmissione di conoscenze rivolte a una popolazione desiderosa di prendere parte attiva nello sviluppo urbano della città. Tra questi centri, quello di maggior interesse fu, come segnala Perez-Martinez (2020), quello di Notting Dale, fondato nel 1974 in una zona ovest particolarmente problematica di Londra, da parte di Chris Webb. Il presupposto didattico di questo centro era quello di favorire uno scambio di sapere organizzato su base «autonoma, collaborativa e auto-generativa» (Perez-Martinez 2020). Per questa ragione vennero sviluppati dei percorsi urbani preparati dal team del centro

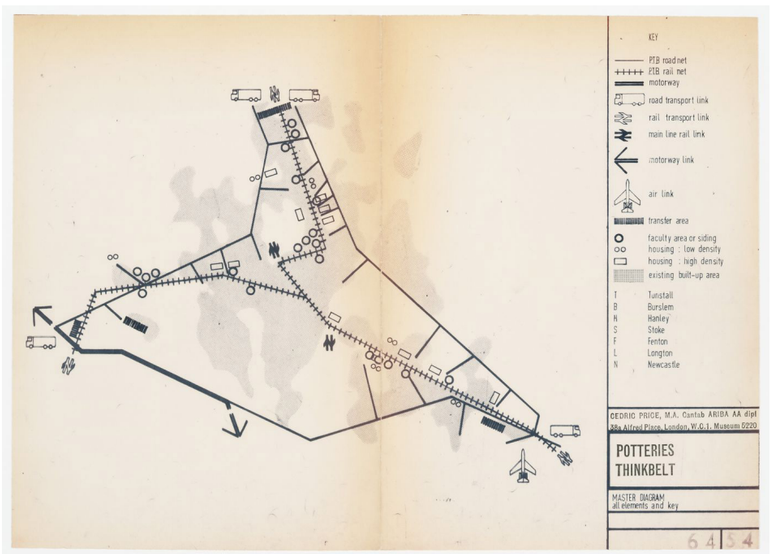


durante i quali i visitatori registravano con videocamere gli angoli di città che ritenevano più interessanti. Il centro infatti era dotato di registratori, fotocamere, proiettori, attrezzature per lo sviluppo e la stampa, macchine per scrivere e altri strumenti normalmente non accessibili alle scuole, rendendo possibile apprendere e conoscere in una chiave sperimentale. Alla fase esplorativa succedeva quella di approfondimento attraverso gruppi di discussione e progettazione.

Sebbene la principale finalità degli *USC* fosse quella di mettere a disposizione di tutti un insieme di strumenti per comprendere l'ambiente costruito specifico di ciascun centro, ben presto si configurarono come un modello didattico sperimentale in grado di attrarre docenti e studenti alla ricerca di formule pedagogiche innovative. La forza dell'iniziativa fu quella di strutturarsi come una fitta rete di centri – erano più di trenta in Gran Bretagna – organizzati in maniera autonoma ma cooperanti, andando a delineare quella che potremmo definire una Scuola diffusa. Lo stesso Illich riteneva che la chiave per raggiungere i suoi obiettivi pedagogici fosse quello di costruire delle reti:

> La più radicale alternativa alla scuola sarebbe una rete o un servizio che desse ad ogni persona la stessa opportunità di condividere le sue attuali preoccupazioni con le altre persone motivate dalla stessa preoccupazione. [...] Il funzionamento di una rete di corrispondenza tra pari sarebbe semplice. L'utente si identificherebbe con nome e indirizzo e descriverebbe l'attività per la quale cerca un compagno. Un

3.
Urban Studies Centre di Notthing Dale, 1974.
© Sol Perez-Martinez e The Royal Borough of Kensington & Chelsea Local Studies & Archives.



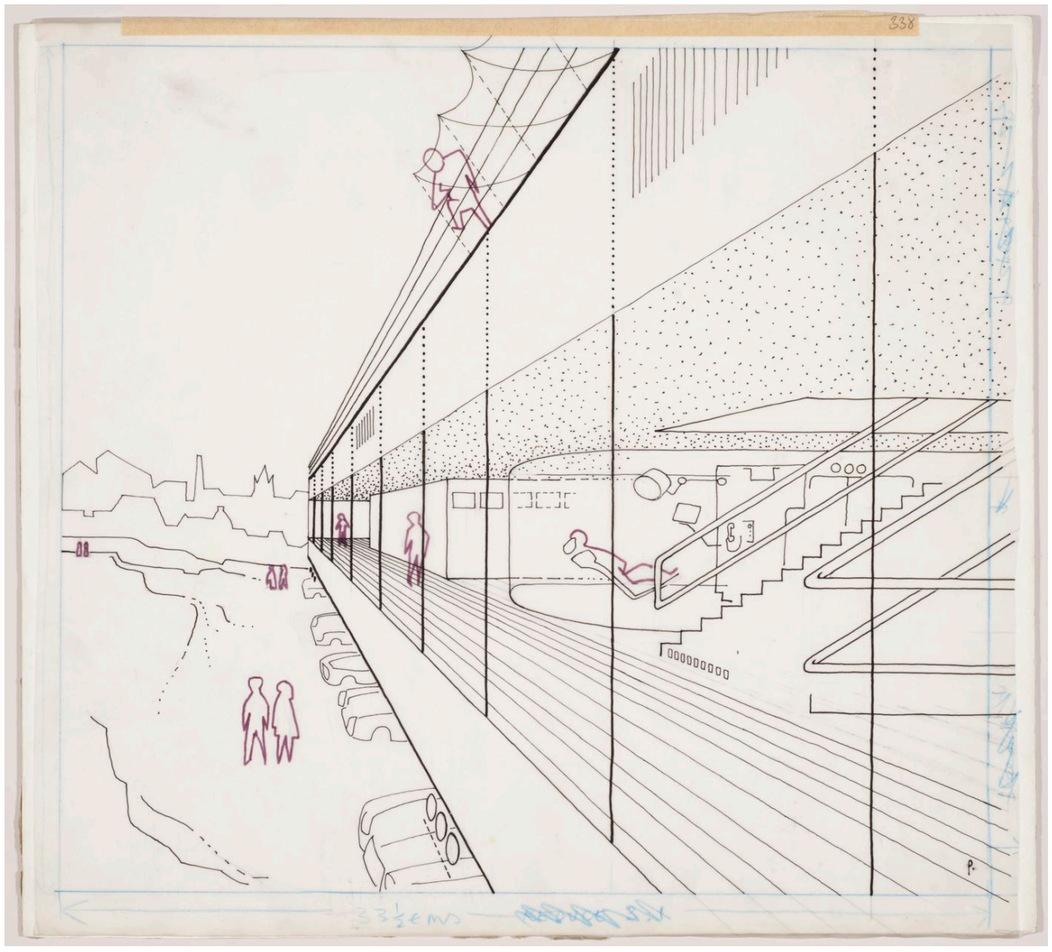
4.
C. Price, *Potteries Thinkbelt: Master diagram*, 1963-1966.
© CCA

computer gli invierebbe i nomi e gli indirizzi di tutte le persone che hanno inserito la stessa descrizione. (Illich 1970) (tda)[1]

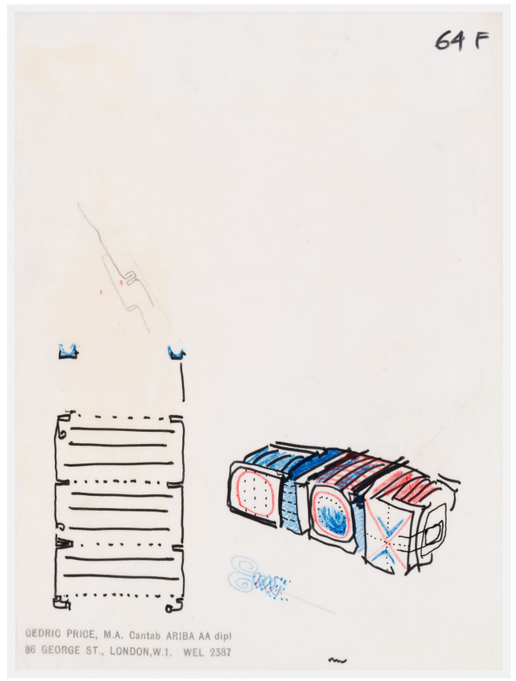
La scelta di presentare, seppur molto brevemente, questa esperienza deriva dal riconoscimento di come, da una comune constatazione di crisi dell'istituzione scolastica, siano stati ritrovati i presupposti per rivitalizzare la didattica dell'architettura occupando fisicamente l'Esterno, costruendo dei presidi in grado di proporre formule alternative, complementari rispetto a quelle tradizionali delle scuole di architettura attraverso la costruzione di una rete di interlocutori, di esperienze e di conoscenze.

Potteries Thinkbelt

L'idea di costruire delle comunità di apprendimento diffuse aveva già, seppur in forma utopica, cominciato a formarsi in Inghilterra qualche anno prima, attraverso i disegni che Cedric Price aveva elaborato tra il 1964 e il 1966 per il progetto *Potteries Thinkbelt*, una università mobile su rotaie. I presupposti dell'architetto inglese non sono tanto differenti da quelli esposti precedentemente se si considera che erano intesi per «incentivare un apprendimento democratico, dinamico e diffuso; un sistema "in divenire" direttamente connesso alla vita delle comunità, aperto a relazioni territoriali, non più incentrato in modo univoco sulla città» (Bonfante 2021). Attraverso il riuso di un'area industriale abbandonata e del suo sistema di collegamenti su rotaie interne, Price elabora un progetto, una sorta di circuito costituito da componenti mobili quali unità didattiche pieghevoli, gonfiabili o su rotaia, dispositivi di autoapprendimento collegati alla rete televisiva ma anche blocchi residenziali o archivistici, biblioteche, centri



5.
C. Price, *Potteries Thinkbelt: Perspective view for transfer area,* 1965.
© CCA



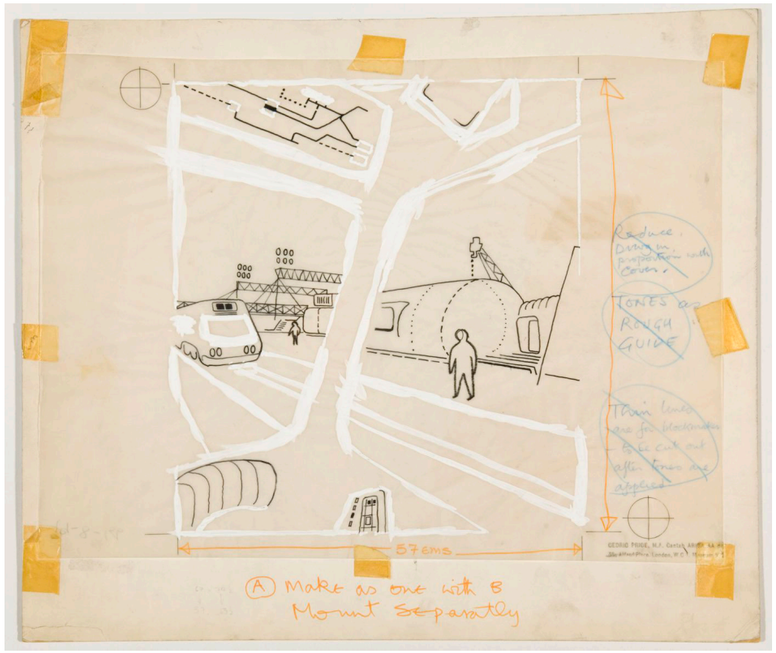
6.
C. Price, *Sketches for Potteries Thinkbelt,* 1963-1967.
© CCA

informatici, in grado di rivoluzionare il concetto di campus e polo universitario ma soprattutto di riflettere su metodologie di apprendimento innovative.

La visionarietà del progetto elaborato da Price è insita nella doppia capacità di sviluppare una proposta progettuale (in parte anche configurabile come prototipo) e di criticare profondamente il sistema didattico e istituzionale inglese che negli anni Sessanta considerava le università come luoghi elitari, fortemente classisti e isolati dal resto della città. Aspetto peraltro sottolineato dal fatto che, gran parte dei college britannici erano, e in parte sono tuttora, ospitati dentro castelli (Durham) o edifici medievali caratterizzati da una tipologia fortemente introversa (Oxford, Cambridge, York).

Contrariamente all'immagine della torre d'avorio, Price proponeva un modello di università inteso come luogo dinamico, costituito da gruppi sociali flessibili e in continua evoluzione:

> Gli studenti attualmente rappresentano uno dei gruppi sociali più mobili nelle società tecnologicamente avanzate, tuttavia, la natura delle loro strutture di produzione specifiche - scuole, college e università - è statica, introspettiva, parrocchiale, inflessibile e di scarso utilizzo. (Price 1970) (tda)[2]



Queste considerazioni confluiscono tutte in un ultimo aspetto che è indispensabile sottolineare ai fini della ricerca. Quanto viene sostenuto dall'architetto inglese, attraverso questo sistema di mobilità pedagogica orientata all'ambito delle nuove tecnologie, è che la conoscenza e il sapere non sono solo princìpi da trasmettere bensì da produrre. E il luogo di questa produzione, quando la Scuola tradizionale non si offre a ripensamenti radicali, non può che essere l'Esterno, fisicamente e metaforicamente nel caso del progetto *Potteries Thinkbelt*.

Open University

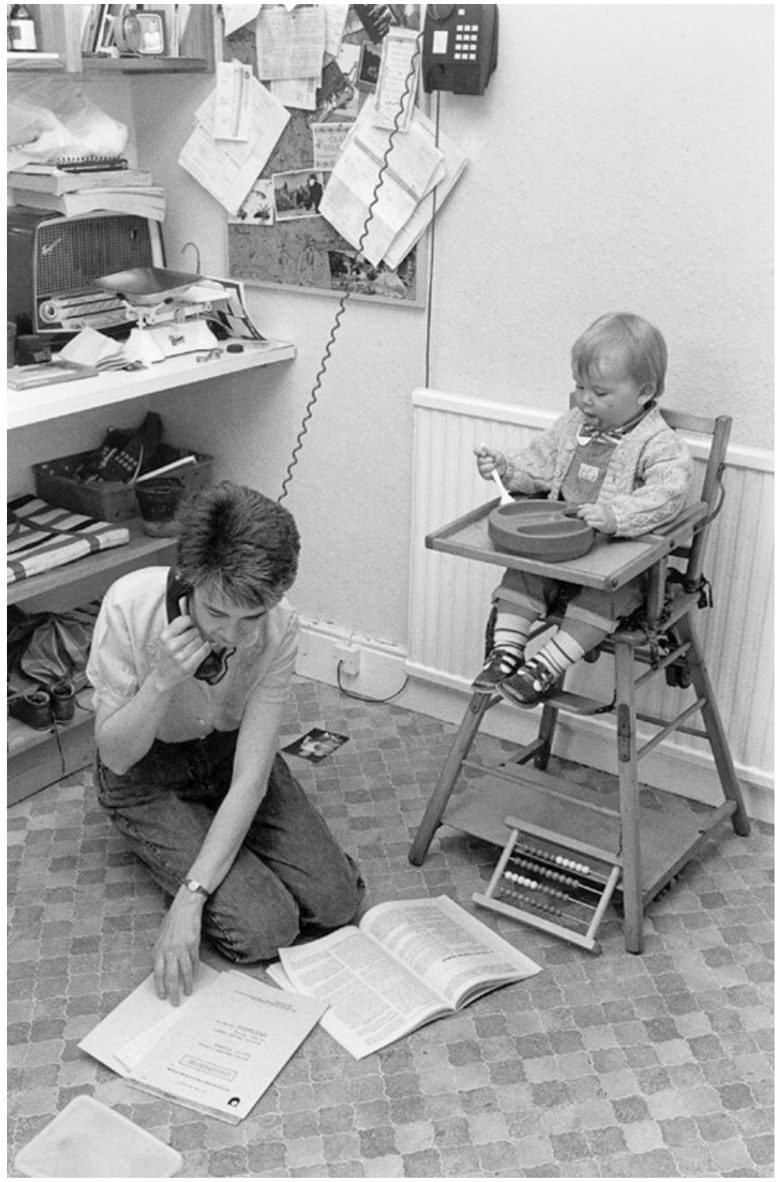
Se le relazioni tra i nodi che strutturano i sistemi didattici proposti da Ward e Price sono fisiche (strade e binari), il terzo e ultimo caso, la *Open University (OU)*, traduce in forma telematica il concetto di rete, di *network*.

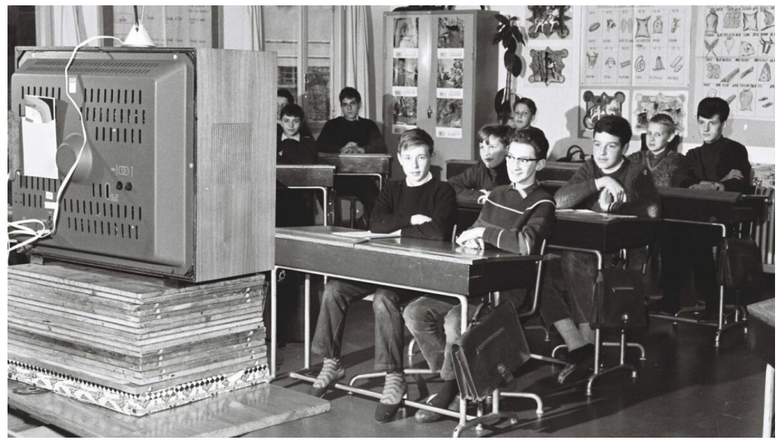
La *OU* è un'università britannica fondata nel 1969 con l'obiettivo di fornire opportunità di formazione anche a quella fascia di popolazione che storicamente non aveva accesso all'istruzione superiore. Come dichiara lo stesso motto «open to people, places, methods, and ideas», l'obiettivo di questa università era quello di raggiungere un pubblico sempre più ampio attraverso lo sviluppo di modelli didattici e formativi basati sull'utilizzo di nuove tecnologie come la televisione ma anche la radio, i mezzi di stampa o il telefono.

Alla base della fondazione di questa Università telematica ante-litteram era presenta la volontà di creare un sistema capillare di strumenti in grado di rendere

7. (A sinistra)
C. Price, *Potteries Thinkbelt: Perspective,* 1963-1966.
© CCA

8. (A destra)
Studentessa delle ***Open University*** mentre svolge una esercitazione al telefono.
Da: Daniel Weinbren, *The Open University: A History* (2014).





9.
Una lezione della Telescuola seguita all'interno di un PAT. I PAT erano dei posti di ascolto accessibili a chiunque non avesse a disposizione un televisione personale. In ciascuno di questi punti (oltre 1500 in tutta Italia) era presente un assistente impegnato a coordinare le attività didattiche.

l'educazione universitaria accessibile a tutti, in una Inghilterra in cui l'istruzione superiore, come precedentemente sottolineato, era considerata una risorsa esclusivamente elitaria. Per entrare nelle case di ogni inglese, la *Open University* strutturò un apparato di materiali bibliografici e dispense che venivano spedite per posta, di programmi radiofonici e televisivi messi in onda tramite la BBC (scelta che denota una attenta regia da parte del governo britannico), di tutoraggio a distanza tramite telefono e la possibilità di svolgere parte delle lezioni digitali in biblioteca, tema che apre anche a una interpretazione *blended* oggi molto in voga.

Per la verità le origini di una esperienza di didattica telematica sono da rintracciarsi, ancora prima dell'esperienza britannica, in Italia a partire dal 1958, nella *Telescuola* una delle strategie telecomunicative più efficaci per affrontare la necessità di alfabetizzazione e diffusione della cultura per la popolazione italiana. Vennero organizzati corsi professionalizzanti così come di cultura generale grazie al contributo di figure determinanti quali il pittore Enrico Accatino o il pedagogo Alberto Manzi, che non si limitarono a mettere la televisione al servizio della didattica ma ragionarono su innovative formule pedagogiche in grado di sfruttare le potenzialità dei nuovi media. Gli esiti furono di indubbio successo: «Nei primi tre anni di Telescuola sono stati distribuiti tra i 100mila e i 145mila libri di testo. Erano chiamati fascicoli e venivano stampati in brossura dalla casa editrice ERI, a cui successivamente si affiancò la pubblicazione di vinili e la filodiffusione. Vennero creati duemila posti di ascolto televisivi (PAT), con circa 32mila alunni di cui il 60% erano meridionali» (Cerviere 2023).

Torniamo alla Open University dopo questa breve ma opportuna divagazione. Tra i tanti corsi, uno in particolare era dedicato all'architettura e alla storia dell'architettura moderna, l'*A305. History of Architecture and Design 1890–1939* del



54

Open University TIMETABLE

Television
The television programmes are detailed case studies of key buildings and design work, eg Le Corbusier's Villa Savoye, Wright's Robie House, Schindler's Lovell Beach House, the Weissenhof Siedlung in Stuttgart and Mackintosh's Hill House. These buildings and many others are filmed in colour and analysed with the help of plans, diagrams, models and historical material. Film offers a chance to visit these key buildings and go through the documentary evidence recording the architects' and clients' intentions and aspirations. It offers a much better analysis of the development of spaces and the quality of environmental siting and context than textbook photographs.

1 *What is Architecture?*
An Architect at Work
Geoffrey Baker
Sat 15Feb 08.55 R Wed 19Feb 17.25

2 *The Universal International Exhibition, Paris, 1900*
Tim Benton
Sat 1Mar 08.55 R Wed 4Mar 17.25

3 *Charles Rennie Mackintosh Hill House*
Sandra Millikin
Sat 8Mar 08.55 R Wed 12Mar 17.25

4 *Industrial Architecture*
AEG and Fagus Factories
Tim Benton
Sat 15Mar 08.55 R Wed 19Mar 17.25

5 *Frank Lloyd Wright*
The Robie House
Sandra Millikin
Sat 5Apr 08.55 R Wed 9Apr 17.25

6 *R M Schindler*
The Lovell Beach House
Sandra Millikin
Sat 12Apr 08.55 R Wed 16Apr 17.25

7 *Eric Mendelsohn*
The Einstein Tower
Dennis Sharp
Sat 19Apr 08.55 R Wed 23Apr 17.25

8 *The Bauhaus at Weimar 1919–23*
Tim Benton
Sat 3May 08.55 R Wed 7May 17.25

9 *Berlin Siedlungen*
Tim Benton
Sat 10May 08.55 R Wed 14May 17.25

10 *The Weissenhof Siedlung, 1927, Stuttgart*
Tim Benton
Sat 17May 08.55 R Wed 21May 17.25

11 *The International Exhibition of Decorative Arts, Paris, 1925*
Tim Benton
Sat 31May 08.55 R Wed 4Jun 17.25

12 *Adolf Loos*
Tim Benton
Sat 7Jun 08.55 R Sun 8Jun 07.40

13 *Le Corbusier: Villa Savoye*
Tim Benton
Sat 14Jun 08.55 R Thu 19Jun 18.40

14 *English Flats of the Thirties*
Tim Benton
Sat 12Jul 08.55 R Wed 16Jul 17.25

15 *English Houses of the Thirties*
Geoffrey Baker
Sat 19Jul 08.55 R Wed 23Jul 17.25

16 *Hans Scharoun*
Tim Benton
Sat 26Jul 08.55 R Wed 30Jul 17.25

17 *English Furniture*
Jessica Rutherford
Sat 9Aug 08.55 R Wed 13Aug 17.25

18 *Edwin Lutyens: Deanery Gardens*
Geoffrey Baker
Sat 16Aug 08.55 R Wed 20Aug 17.25

19 *The London Underground*
Geoffrey Baker
Sat 30Aug 08.55 R Wed 3Sep 17.25

20 *'Moderne' and Modernistic*
Geoffrey Baker
Sat 13Sep 08.55 R Wed 17Sep 17.25

21 *The Other Tradition*
Geoffrey Baker
Sat 20Sep 08.55 R Wed 24Sep 17.25

22 *Mechanical Services in the Cinema*
Stephen Bayley
Sat 27Sep 08.55 R Wed 1Oct 17.25

23 *The Semi-detached House*
Stephen Bayley
Sat 11Oct 08.55 R Wed 15Oct 17.25

24 *The Housing Question*
Stephen Bayley
Sat 18Oct 08.55 R Wed 22Oct 17.25

Radio
Some of the radio programmes are interviews with famous architects, designers and architectural historians who played an important role in the period covered by the course. Twenty of the radio programmes employ the technique of 'radiovision', in which the speaker refers to specific illustrations by number during his talk. Each of the radiovision programmes is based on photographs, plans, original drawings and diagrams. These illustrations are printed in the *Radiovision Booklet* and special *Radiovision Sheet* for programmes 17 and 23, which are indispensable to an understanding of these programmes. Subjects covered include Antonio Gaudi, Hector Guimard, Alvar Aalto, Pierre Chareau's Maison de Verre, Soviet architecture in the 1920s, Le Corbusier's preliminary drawings for the Villa Savoye, Connell, Ward and Lucas's house at 66 Frognal and LondonTransport design.

1 *What is Design?* (sound only)
Tim Benton
Tue 18Feb 18.05 R Sat 22Feb 15.40

2 *The Magazines of Decorative Art in the 1890s* (radiovision)
Tim Benton
Tue 25Feb 18.05 R Sat 1Mar 15.40

3 *Gaudi's Architecture and Design* (radiovision)
Tim Benton
Tue 4Mar 18.05 R Sat 8Mar 15.40

4 *Hector Guimard* (radiovision)
Francine Haber
Tue 11Mar 18.05 R Sat 15Mar 15.40

5 *Tony Garnier La Cité Industrielle* (radiovision)
Dr Dora Wiebenson
(Tue 18Mar 18.05 R Sat 22Mar 15.40

6 *Ferro-concrete Hennebique to Perret* (radiovision)
Professor Peter Collins
Tue 25Mar 18.05 R Sat 5Apr 15.40

7 *Louis Sullivan* (radiovision)
Richard Chafee
Tue 8Apr 18.05 R Sat 12Apr 15.40

8 *Frank Lloyd Wright Architecture and Democracy* (sound only)
introduced by Sandra Millikin
Tue 15Apr 18.05 R Sat 19Apr 15.40

9 *Glass Architecture* (sound only)
Dennis Sharp
Tue 22Apr 18.05 R Sat 26Apr 15.40

10 *Futurism* (radiovision)
Charlotte Benton
Tue 29Apr 18.05 R Sat 3May 15.40

11 *The Debate between Van de Velde and Muthesius* (sound only)
Dr Marcel Fanciscono
Tue 6May 18.05 R Sat 10May 15.40

12 *Walter Gropius before 1923* (sound only)
Dr Jacques Paul
Tue 13May 18.05 R Sat 17May 15.40

13 *'The People deserve their colonnades': Soviet Architecture* (radiovision)
Charlotte Benton
Tue 20May 18.05 R Sat 24May 15.40

14 *Berthold Lubetkin Art, Ideology and Revolution* (sound only)
Berthold Lubetkin
Tue 27May 18.05 R Sat 31May 15.40

15 *Pierre Chareau: Maison de Verre* (radiovision)
Tim Benton
Tue 3June 18.05 R Sat 7June 15.40

16 *Oriental Lacquer and French Design in the 1920s* (radiovision)
Charlotte Benton
Tue 10June 18.05 R Sat 14June 15.40

17 *Villa Savoye Preliminary Drawings* (radiovision)
Tim Benton
Tue 17June 18.05 R Sat 21June 15.50

55

All television programmes are shown on BBC 2

All radio broadcasts are transmitted initially on BBC Radio 3 VHF and are repeated on BBC Radio 4 VHF

18 *Basil Ward on Connell, Ward and Lucas* (sound only) interviewed by Dennis Sharp
Sat 28June 15.40 R Sat 12Jul 15.40

19 *Gordon Russell and Modern British Craftsmanship* (radiovision)
Sir Gordon Russell
introduced by Tim Benton
Tue 15Jul 18.05 R Sat 19Jul 15.40

20 *The Labour-saving Home* (radiovision)
Adrian Forty
Tue 22Jul 18.05 R Sat 26Jul 15.40

21 *Alvar Aalto The Failure of Total Design* (radiovision)
Ranulph Glanville
Tue 29Jul 18.05 R Sat 2Aug 15.40

22 *Germany The Second Tradition of the Twenties* (radiovision)
Professor Julius Posener
Tue 5Aug 18.05 R Sat 9Aug 15.40

23 *Project Case Study 66 Frognal, Part 1* (radiovision)
Tim Benton
Tue 12Aug 18.05 R Sat 16Aug 15.40

24 *Project Case Study 66 Frognal, Part 2* (radiovision)
Tim Benton
Tue 19Aug 18.05 R Sat 30Aug 15.40

25 *Frank Pick London Transport Design* (sound only)
Sir Nikolaus Pevsner
Tue 2Sep 18.05 R Sat 6Sep 15.40

26 *London Transport Design* (radiovision)
Bridget Wilkins
Tue 9Sep 18.05 R Sat 13Sep 15.40

27 *Berthold Lubetkin A Commentary on Western Architecture* (sound only)
Berthold Lubetkin
Tue 16Sep 18.05 R Sat 20Sep 15.40

28 *The Mars Group and the 1930s* (sound only)
Sir John Summerson
Tue 23Sep 18.05 R Sat 27Sep 15.40

29 *The Reform of the Skyscraper* (radiovision)
Professor Reyner Banham
Tue 30Sep 18.05 R Sat 4Oct 15.40

30 *The Work of Isokon* (radiovision)
Jack Pritchard
Tue 7Oct 18.05 R Sat 11Oct 15.40

31 *The International Style Fifty Years After* (sound only)
Professor Henry-Russell Hitchcock
Tue 14Oct 18.05 R Sat 18Oct 15.40

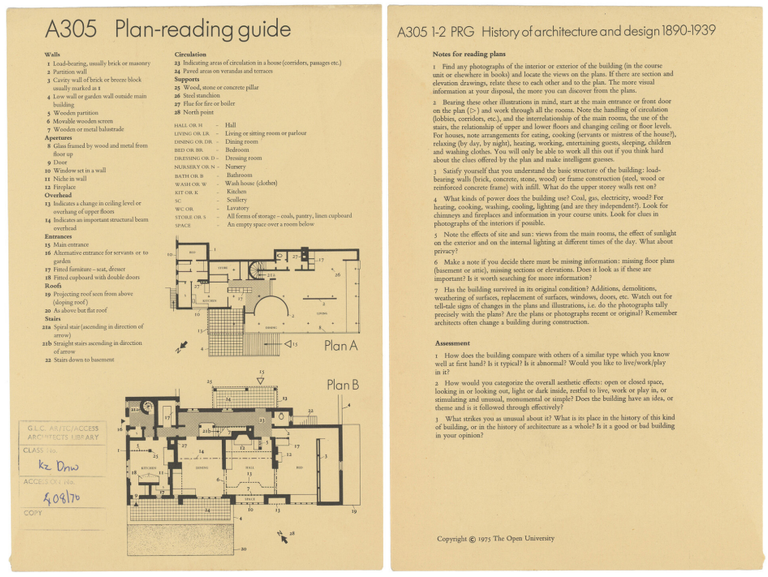
32 *Conclusion* (sound only)
Tim Benton
Tue 21Oct 18.05 R Sat 25Oct 11.20

Texts
The core of the course is contained in 12 books (each including around 180 figures and plates – 11 books also contain colour filmstrips) which are linked to the programmes. Although these books are primarily designed as texts for Open University students enrolled in the course, they should be of considerable interest to other students, architects, town planners and the general reader.

1/2 *Introduction*
Tim Benton and Geoffrey Baker
3/4 *Art Nouveau*
Tim Benton and Sandra Millikin
5/6 *Europe 1900–1914*
Tim Benton, Stefan Muthesius and Bridget Wilkins
7/8 *U.S.A. 1890–1939*
Geoffrey Baker, Lindsay Gordon and Sandra Millikin
9/10 *Expressionism*
Tim Benton, Charlotte Benton and Dennis Sharp
11/12 *The New Objectivity*
Charlotte Benton, Tim Benton John Milner and Aaron Scharf
13/14 *The International Style*
Charlotte Benton and Tim Benton
15/16 *Design 1920s*
Charlotte Benton, Tim Benton and Aaron Scharf
17/18 *Le Corbusier English Architecture*
William Curtis
19/20 *English Design*
Adrian Forty and Geoffrey Newman
21/22 *Mechanical Services*
Reyner Banham and Stephen Bayley
23/24 *The Garden City*
Stephen Bayley and Tim Benton

Supplementary Material
In addition to the texts and the *Radiovision Booklet* there are also two ancilliary books. *Documents* contains over one hundred pages of documentary material, including contemporary German reactions to the first major manifesto of the International Style, the Weissenhof Siedlung built in Stuttgart in 1927. *Images* reprints edited versions of four important visual 'manifestos' by German architects of the 1920s (the Arbeitsrat fur Kunst's *Ruf Zum Bauen*, Walter Gropius's *Internationale Architektur* and Eric Mendelsohn's *Amerika und Russland-Europa-Amerika*), translated into English for the first time.
Documents
a collection of source material
Images
illustrated source material
Radiovision Booklet
illustrations to radiovision programmes
Radiovision Sheet
a separate sheet of illustrations for radio programmes 17 and 23

Set Books
Theory and Design in the First Machine Age
R Banham
Architectural Press 1972
paperback £1.75
Towards a New Architecture
Le Corbusier trans F Etchells
Architectural Press 1970
£1.50
Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries (The Pelican History of Art)
H R Hitchcock
Penguin 1971
£6.00
The International Style
H R Hitchcock and P Johnson
W W Norton, New York 1966
£1.50
Pioneers of Modern Design
N Pevsner
Penguin 1972
£1.00
Form and Function
A305 Course Anthology
ed C A and T J Benton with D Sharp
Crosby Lockwood Staples
The Open University Press 1975
£5.00



10. (Sopra)
Orari e contenuti delle trasmissioni televisive e radiofoniche del corso History of Architecture and Design: 1890–1939.
Da: Tim Benton, *Broadcasting the Modern Movement*, Architectural Association Quarterly (1975).

11. (Sotto)
Plan-reading guide (a sinistra); note e compiti (a destra) sviluppati come strumento di apprendimento per il corso History of Architecture and Design: 1890–1939.

A305 Plan-reading guide

Walls
1 Load-bearing, usually brick or masonry
2 Partition wall
3 Cavity wall of brick or breeze block usually marked as 3
4 Low wall or garden wall outside main building
5 Wooden partition
6 Movable wooden screen
7 Wooden or metal balustrade
Apertures
8 Glass framed by wood and metal from floor up
9 Door
10 Window set in a wall
11 Niche in wall
12 Fireplace
Overhead
13 Indicates a change in ceiling level or overhang of upper floors
14 Indicates an important structural beam overhead
Entrances
15 Main entrance
16 Alternative entrance for servants or to garden
17 Fitted furniture – seat, dresser
18 Fitted cupboard with double doors
Roofs
19 Projecting roof seen from above (sloping roof)
20 As above but flat roof
Stairs
21a Spiral stair (ascending in direction of arrow)
21b Straight stairs ascending in direction of arrow
22 Stairs down to basement

Circulation
23 Indicating areas of circulation in a house (corridors, passages etc.)
24 Paved areas on verandas and terraces
Supports
25 Wood, stone or concrete pillar
26 Steel stanchion
27 Flue for fire or boiler
28 North point

HALL OR H – Hall
LIVING OR LR. – Living or sitting room or parlour
DINING OR DR – Dining room
BED OR BR. – Bedroom
DRESSING OR D – Dressing room
NURSERY OR N – Nursery
BATH OR B – Bathroom
WASH OR W – Wash-house (clothes)
KIT OR K – Kitchen
SC – Scullery
WC OR – Lavatory
STORE OR S – All forms of storage – coals, pantry, linen cupboard
SPACE – An empty space over a room below

Plan A

Plan B

G.L.C. ARTC/ACCESS ARCHITECTS LIBRARY
CLASS No. kz Dnw
ACCESSION No. 509170
COPY

A305 1-2 PRG History of architecture and design 1890-1939

Notes for reading plans

1 Find any photographs of the interior or exterior of the building (in the course unit or elsewhere in books) and locate the views on the plans. If there are section and elevation drawings, relate these to each other and to the plan. The more visual information at your disposal, the more you can discover from the plans.

2 Bearing these other illustrations in mind, start at the main entrance or front door on the plan (>) and work through all the rooms. Note the handling of circulation (lobbies, corridors, etc.), and the interrelationship of the main rooms, the use of the stairs, the relationship of upper and lower floors and changing ceiling or floor levels. For houses, note arrangements for eating, cooking (servants or mistress of the house?), relaxing (by day, by night), hearing, working, entertaining guests, sleeping, children and washing clothes. You will only be able to work all this out if you think hard about the clues offered by the plan and make intelligent guesses.

3 Satisfy yourself that you understand the basic structure of the building: load-bearing walls (brick, concrete, stone, wood) or frame construction (steel, wood or reinforced concrete frame) with infill. What do the upper storey walls rest on?

4 What kinds of power does the building use? Coal, gas, electricity, wood? For heating, cooking, washing, cooling, lighting (and are they independent?). Look for chimneys and fireplaces and information in your course units. Look for clues in photographs of the interiors if possible.

5 Note the effects of site and sun: views from the main rooms, the effect of sunlight on the exterior and on the internal lighting at different times of the day. What about privacy?

6 Make a note if you decide there must be missing information: missing floor plans (basement or attic), missing sections or elevations. Does it look as if these are important? Is it worth searching for more information?

7 Has the building survived in its original condition? Additions, demolitions, weathering of surfaces, replacement of surfaces, windows, doors, etc. Watch out for tell-tale signs of changes in the plans and illustrations, i.e. do the photographs tally precisely with the plans? Are the plans or photographs recent or original? Remember architects often change a building during construction.

Assessment

1 How does the building compare with others of a similar type which you know well at first hand? Is it typical? Is it abnormal? Would you like to live/work/play in it?

2 How would you categorize the overall aesthetic effects: open or closed space, looking in or looking out, light or dark inside, restful to live, work or play in, or stimulating and unusual, monumental or simple? Does the building have an idea, or theme and is it followed through effectively?

3 What strikes you as unusual about it? What is its place in the history of this kind of building, or in the history of architecture as a whole? Is it a good or bad building in your opinion?

Copyright © 1975 The Open University

quale è stata pubblicata una ricerca approfondita ad opera di Joaquim Moreno (2018). Tale corso aveva come obiettivo quello di fornire una comprensione approfondita della storia dell'architettura del moderno, dal 1890 al 1939 attraverso un approccio multidisciplinare che toccava tanto il progetto di architettura quanto quello del design e delle arti in genere. Un'attenzione particolare era rivolta alla partecipazione degli studenti che non si limitavano all'ascolto o alla visione passiva delle lezioni, ma venivano coinvolti mediante i mezzi disponibili all'epoca. Tra i tanti tentativi, come lo sviluppo di giochi di società orientati ad una didattica ludica, c'era quello estremamente interessante del *Plan reading guide* che Moreno descrive come di seguito:

> La *Plan reading guide* veniva inserita come un segnalibro nelle dispense del corso e consentiva agli studenti di confrontare le piante architettoniche con le impressioni provenienti dalle visite trasmesse dalla televisione. Dopo aver familiarizzato con gli strumenti della disciplina, gli studenti potevano quindi produrre la relazione di progetto richiesta dal corso: un'attenta indagine di edifici moderni nelle vicinanze. Fornendo agli studenti gli strumenti per ampliare la propria base di conoscenza, il corso stava imparando attivamente, accumulando una mappa alternativa dell'architettura moderna. Alcune di queste relazioni sono state fondamentali per la conservazione storica, mentre altre hanno fornito testimonianze di edifici ormai demoliti e oggi in gran parte dimenticati, come Quarry Hill a Leeds. (Moreno 2020) (tda)[3]

Questo insieme di strumenti, di esperienze, di processi didattici era orientato alla comprensione dell'architettura moderna intesa come momento storico in grado non solo di essere storicizzato ma di aiutare lo studente a comprendere l'architettura contemporanea nel suo processo evolutivo.

L'interesse per questa particolare esperienza è suggerito dalla precocità con cui sia stata attuata una sperimentazione didattica a partire dall'utilizzo dei mass media, un tema ancora oggi molto attuale. Questo *network* si distinse per l'abilità nel massimizzare le potenzialità offerte dagli strumenti di comunicazione orientati ad una formazione di qualità, focalizzandosi soprattutto sullo sviluppo di un sistema di media, ad ognuno dei quali era assegnata una specifica funzione in base alle proprie peculiarità.

Questa intermedialità rese possibile riflettere simultaneamente e reciprocamente su due domande, ovvero: "cosa trasmettere?" e "come trasmettere?" fuori dalle aule dell'università:

> Questo "eccesso" educativo attraverso l'uso dei media pubblici e l'insegnamento al di fuori della normale aula ha trasformato sia la trasmissione della conoscenza sia la conoscenza stessa che veniva trasmessa. (Moreno 2021) (tda)[4]

Le esperienze brevemente tratteggiate, evidentemente profondamente diverse tra loro, non sono da assumere quali casi studio da cui trarre metodologie da applicare nel contemporaneo, in primo luogo perché strettamente legate ai periodi storici in cui sono state sviluppate. Condividono tutte, però, un tratto comune che ai fini della ricerca risulta fondamentale sottolineare, l'intendere l'Esterno come campo di interrogazione attraverso cui riflettere sui fenomeni di trasmissione dell'architettura capaci di sollecitare i termini della dialettica Scuola-Esterno. Nel caso di Samonà attraendo figure ed esperienze all'interno della Scuola per rivivificare sia questa che la disciplina architettonica. Negli *USC* di Ward, occupando fisicamente l'Esterno con un sistema di presidi educativi attorno ai quali costruire nuove forme di didattica anche, in secondo momento, in collaborazione con le scuole. Alludendo, per quanto riguarda Price, a una università mobile capace di incentivare una didattica dinamica e diffusa attraverso un sistema "in divenire". Infine, nel caso della *Open University* interpretando con lungimirante anticipo una condizione delocalizzata e virtuale di Esterno costituita da un insieme di media e linguaggi innovativi capaci di riflettere su una didattica più moderna e coinvolgente.

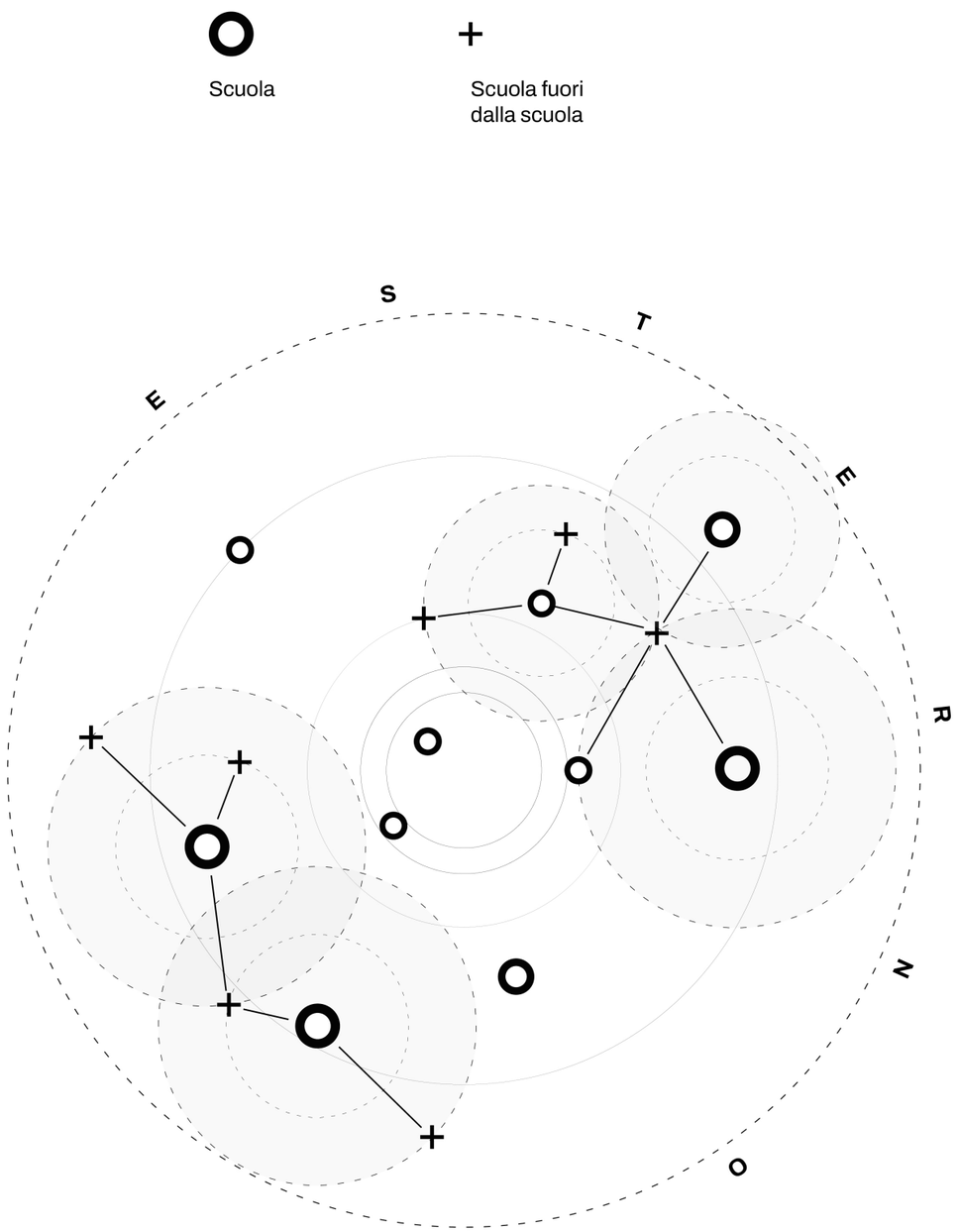
Note

[1] Originale: «The most radical alternative to school would be a network or service which gave each man the same opportunity to share his current concern with others motivated by the same concern. [...] The operation of a peer-matching network would be simple. The user would identify himself by name and address and describe the activity for which he sought a peer. A computer would send him back the names and addresses of all those who had inserted the same description».

[2] Originale: «While students are at present one of the most mobile social groups of technologically advanced societies the nature of their own particular production plants – schools, colleges and universities, is static, introspective, parochial, inflexible and not very useful».

[3] Originale: «A playful plan reading guide was inserted as a page marker into the course booklets, which enabled students to compare architectural plans with the visual impressions of televised visits. Familiarized with the tools of the discipline, the students could then produce the project report that the course required: a careful survey of a modern buildings close to them. In providing students with the instruments to expand its own knowledge base, the course was actively learning, accumulating an alternative map of modern architecture. Some of these reports were instrumental for historical preservation, while others provided witness testimonies to since demolished and now largely forgotten canonical buildings, like Quarry Hill in Leeds».

[4] Originale: «This educational "excess" through the use of public media and the teaching beyond the regular classroom it entailed, transformed both the transmission of knowledge and the knowledge being transmitted».



12.
Diagramma che rappresenta il rapporto reciproco tra Scuole e *Scuole fuori dalla scuola* in grado di attivare nuove reti e campi di interferenza per partecipare attivamente all'indefinito Esterno.

Una rete per trasmettere la cultura del progetto

Tornando al concetto di *Scuola fuori dalla scuola*, forti delle considerazioni precedenti, è bene tentare di approfondire la struttura di questa ipotesi e le sue reali prospettive.

Auspicare una riforma della Scuola che la liberi dall'accademismo burocratico attraverso la selezione delle potenzialità critiche e formative provenienti dall'Esterno significa relazionarsi con un sistema di iniziative che, come ha contribuito a dimostrare la ricerca, risulta estremamente diversificato, composto prevalentemente da strumenti digitali con alcune incursioni, non secondarie, rappresentate da media tradizionali e istituzioni culturali. In che modo la Scuola può fungere da servo meccanismo di sistematicità di questo diffuso?

L'ipotesi che si propone a conclusione dell'elaborato è costituire un sistema di luoghi e strumenti che ambisca a svolgere due compiti fondamentali. Il primo obiettivo è far assumere alla Scuola la responsabilità di confrontarsi, o almeno di partecipare, a quel sistema altrimenti delocalizzato costituito dall'Esterno. Questo coinvolgimento implica la rivendicazione della propria presenza attraverso la promozione di iniziative mosse da una vocazione critica e formativa. Troppo spesso, si assiste a manifestazioni che fungono da mero strumento di legittimazione mediatica o da veicolo di promozione commerciale, da impacciati tentativi di internazionalizzazione che più hanno a che fare con la boria di chi dirige che con un'utile apertura al dibattito. L'obiettivo, per chi scrive, dovrebbe essere quello di costituire una rete di esperienze, di *Scuole fuori dalla scuola*, che navighino nel *mare magnum* delle iniziative di divulgazione contemporanea cercando nuove rotte e destinazioni. Il compito di questa "navigazione" sarà quello di disegnare geografie inesplorate individuando le meccaniche di una rinnovata trasmissibilità, autentica ma declinata attraverso forme di linguaggio innovative, più coinvolgenti per coloro a cui dovrebbero essere rivolti gli sforzi di questa proposta.

Per fare questo, e veniamo al secondo compito, risulta però necessario ragionare su una riforma delle Scuole, oggi pericolosamente isolate dentro le solide mura di un neo-accademismo iper-burocratizzato e di una cultura del progetto limitata a «espressione di consumo o di esasperato tecnicismo» (Franzini 2014, 150). È necessario ragionare sul futuro di una disciplina frammentata in *ismi* che non fanno altro che rendere sempre più disarticolata l'esperienza, sia didattica che

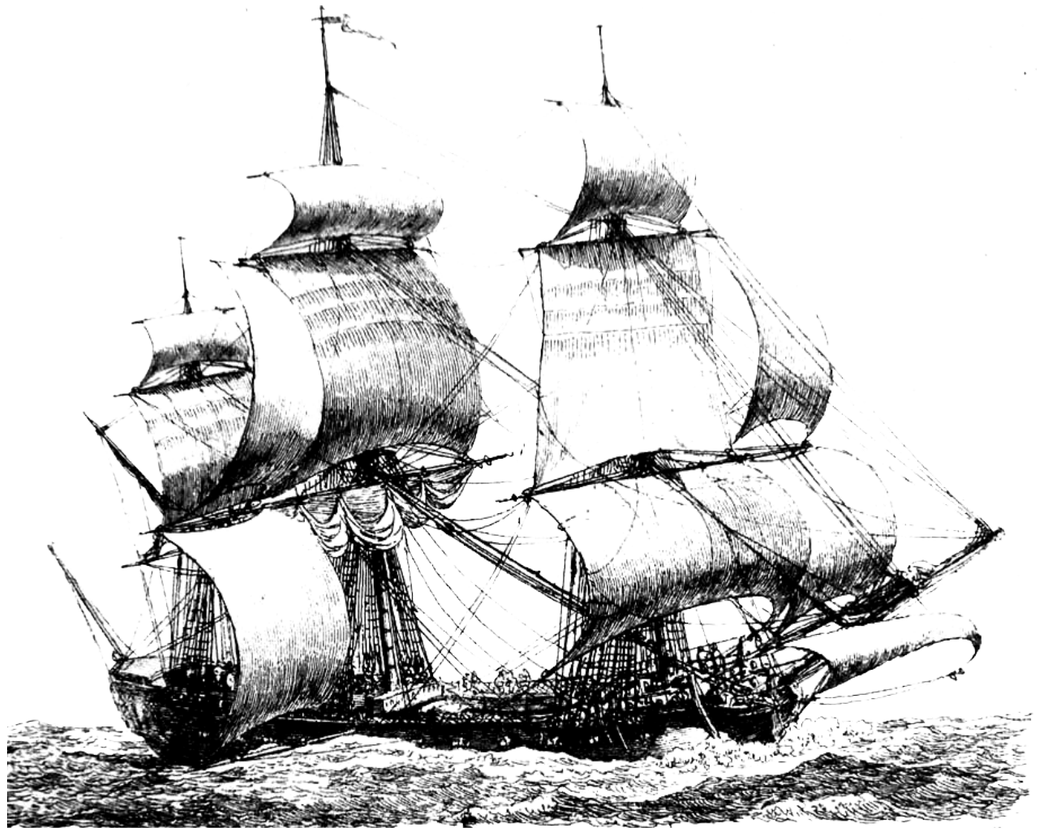
successivamente professionale, dell'architettura la cui radice etimologica, *archè*, sta pericolosamente sfumando.

Il progetto *LIA. Lezioni italiane di architettura,* descritto nel capitolo precedente, intende configurarsi come prototipo specifico di *Scuola fuori dalla scuola*. Questa iniziativa, infatti, ambisce a costruire uno strumento in grado di trasmettere un sapere critico, formativo, costruito all'interno di un contesto di ricerca, da divulgare attraverso dei linguaggi e dei meccanismi propri degli strumenti di comunicazione contemporanea. Il desiderio alla base di questa sperimentazione, i cui esiti e dunque le premesse verranno verificate durante il suo percorso, è dimostrare la possibilità di rendere i processi didattici extra-accademici più coinvolgenti e dinamici, dunque più efficacemente formativi, sfruttando un repertorio di potenzialità desunte nel corso della ricerca e successivamente confluite nella definizione di un catalogo in grado di orientarne progettualmente le indicazioni.

Dunque, questa rete di *Scuole fuori dalla scuola* sarà sostanziata da una serie di nodi, di centri gravitazionali capaci di attrarsi reciprocamente sulla base di affinità di ricerche, di interessi disciplinari e non. Questi nodi saranno rappresentati fisicamente da tutte quelle iniziative desiderose di opporre la propria resistenza nei confronti di una divulgazione e comunicazione che oggi hanno più l'aspetto della regressione che del progresso. Iniziative che devono avere, rubando le parole rivolte da Pasolini al piccolo Gennariello, la «forza della critica totale» (Pasolini 1975). L'obiettivo, infatti, non sarà quello di essere all'Esterno per comunicare la propria presenza fisica, non sarà quello di attrarre nuovi studenti attraverso attività di dubbio gusto, ma di rivendicare il proprio ruolo in un terreno per certi versi ancora inesplorato, costruendo una grammatica che rifugga le mere logiche dell'intrattenimento e sviluppi linguaggi e percorsi sperimentali che inneschino meccanismi critici e formativi.

> Se volete una formulazione meno paradossale, dirò: la battaglia per la sopravvivenza dell'uomo come essere responsabile nell'Era della Comunicazione non la si vince là dove la comunicazione parte, ma là dove arriva. (Eco 1973)

Umberto Eco, con premonitore anticipo, già all'alba degli anni Settanta segnalava la necessità di educare chi riceve le informazioni, chi subisce i meccanismi di comunicazione per non rendere l'individuo succube di determinati fenomeni. Inevitabilmente, lo stesso filosofo piemontese, delegava il compito di questa formazione critica alla Scuola, luogo prediletto in cui contrastare le asserzioni di una cultura della Comunicazione, all'epoca ai suoi primordi, ma oggi profondamente radicata. La *Scuola fuori dalla Scuola* muove da queste considerazioni e riflessioni echiane, ne eredita l'interpretazione della scuola come «unica salvezza per gli uomini liberi» (ibid.), ma le mette in scena in uno territorio ancora nebuloso, ambiguo ma che proprio per questa sua natura risulta meritevole di essere indagato e conosciuto più profondamente. Anche perché, a differenza degli anni in cui Eco scriveva la sua *guerriglia semiologica,* la Scuola non sembra avere la forza di opporre una resistenza attiva.



Bibliografia

AMISTADI L. e PRANDI E. (2018) – “FA(little)Magazine e le “piccole riviste” di architettura del XX secolo”. FAMagazine, 43 (gennaio-marzo).

APAO (1945) – “La costituzione dell’Associazione per l’Architettura Organica a Roma”. Metron, 2.

AYMONINO A. (2014) – “Guido Canella fuori da Milano”. In: E. Bordogna, Ge. Canella e E. Manganaro (a cura di), *Guido Canella 1931-2009.* Milano, Franco Angeli.

BARATTO R. (2017) – “Koolhaas’ Career in Film: 1,2,3 Group”. Archdaily, 17 novembre. https://www.archdaily.com/568281/koolhaas-career-in-film-1-2-3-group [ultimo accesso 09-01-2024]

BARTHES R. (1979) – *Frammenti di un discorso amoroso.* Torino, Einaudi.

BIAGI M. (2018) – *Critica e progetto.* Santarcangelo di Romagna, Maggioli.

BIRAGHI M. (2019) – *L’architetto come intellettuale.* Torino, Einaudi.

BLUMLER J. (1992) – *Television and the Public Interest. Vulnerable Values in Western European Broadcasting.* London, Sage.

BOERI S. (2018) – “Più archistreet e meno archistar”. Intervista di L. Naso. Il Sole 24 Ore, 25 marzo.

BONARETTI P. (2018) – “Un filo d’Arianna (almeno uno)”. In: M. Biagi, *Critica e Progetto.* Santarcangelo di Romagna, Maggioli.

BONFANTE F. (2021) – “Sperimentare una nuova modernità fra teoria e prassi: Steven Holl a confronto”. Techne, 21.

BONFANTI E. (2001) – *Nuovo moderno in architettura,* a cura di M. Biraghi e M. Sabatino. Milano, Mondadori.

BONI F. (2004) – *Etnografia dei media.* Roma-Bari, Laterza.

BORDOGNA E. (2001) – “Architettura come conoscenza”. In: E. Bordogna, *Guido Canella. Opere e progetti.* Milano, Electa.

BORDOGNA E. (2010) – “Prefazione”. In: G. Canella, *Architetti italiani nel Novecento,* a cura di E. Bordogna con E. Prandi, E. Manganaro. Milano, Christian Marinotti.

BORDOGNA E. (2017) – *La Torre Velasca dei BBPR a Milano, simbolo e monumento dell’architettura italiana del dopoguerra.* Napoli, Teca-Clean.

BORDOGNA E. (2018) – “Zodiac. Da Adriano Olivetti a Guido Canella”. FAMagazine, 43 (gennaio-marzo).

BUCCI F. (2020) – *Una tradizione architettonica.* Mantova, Tre Lune.

CAMUS A. (1957) – *L’uomo in rivolta.* Milano, Bompiani.

CANELLA G. (1968) – “Dal laboratorio della composizione”. In: Aa. Vv., *Teorie della progettazione architettonica.* Bari, Dedalo.

CANELLA G. (1977-1978) – “Per una linea di lavoro”. Hinterland, 1 (dicembre-gennaio).

CANELLA G., GABETTI R. e ISOLA A. (a cura di) (1981) – *Architettura / Conoscenza.* Firenze, Alinari.

CANELLA G. (1989) – “Fondazione e ripresa di una testata”. Zodiac, 1 (gennaio-giugno).

CANELLA G. (1999a) – “Intervento”. In E. Bordogna (a cura di), *Composizione progettazione costruzione.* Roma-Bari, Laterza.

CANELLA G. (1999b) – “La critica architettonica dopo Zevi”. Zodiac, 21.

CANELLA G. (2005) – *Sessantadue domande a Guido Canella,* a cura di E. Prandi. Napoli, Clean.

CANELLA G. (2011) – *Un ruolo per l’architettura*, a cura di L. Monica. Napoli, Teca-Clean.

CARUZZO L. (2021) – *Architettura come poema civile / La rivolta di Aldo Rossi e Guido Canella.* Doppiozero, 9 settembre. https://www.doppiozero.com/la-rivolta-di-aldo-rossi-e-guido-canella [ultimo accesso 12-01-2024]

CERVIERE G. (2023) – “Dalla Telescuola alla DAD: tutte le volte che l’insegnamento è diventato un progetto visionario”. Exibart, 4 ottobre. https://www.exibart.com/attualita/dalla-telescuola-alla-dad-tutte-le-volte-che-linsegnamento-e-diventato-un-progetto-visionario/ [ultimo accesso 29-01-2024]

CHRISTOFELLIS A. (1983) – “Introduzione”. In: K. Suzuki (a cura di), *Guido Canella.* Bologna, Zanichelli.

COLOMBO M. (2020) – *Musei e cultura digitale: fra narrativa, pratiche e testimonianze.* Milano, Editrice Bibliografica.

D’AMATO GUERRIERI C. (2018) – “Controspazio come piccola rivista”. FAMagazine, 43 (gennaio-marzo).

DE CARLO G. (1995) – “I miei incontri ravvicinati con Giuseppe Samonà”. In: A. Mioni e E. Occhiali (a cura di), *Giancarlo De Carlo, immagini e frammenti.* Milano, Triennale.

DE FUSCO R. (1967) – *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica.* Bari, Dedalo.

DE GRAAF R. (2015) – “Architecture is now a tool of capital”. Architectural Review, 24 aprile.

DEL VECCHIO G. (2010) – “I libri. Le collane di architettura”. In: Marco Biraghi, [et al.] (a cura di), *Italia 60/70: una stagione dell’architettura.* Padova, Il Poligrafo.

DEBORD G. (1967) – *La società dello spettacolo*. Roma, Stampa alternativa.

DI BARI C. (2021) – “Lo “spirito del tempo” nel XXI secolo: Edgar Morin e l’educazione per la cultura digitale”. Studi sulla formazione, volume 24, 2.

DOMENICI G. (2016) – *Nella soglia. Attraversamenti tra architettura e filosofia.* Tesi di dottorato (XXIX Ciclo), Sapienza Università di Roma.

DULIO R. (2008) – *Introduzione a Bruno Zevi.* Roma-Bari, Laterza.

DURBIANO G. (2020) – *I Nuovi Maestri. Architetti tra politica e cultura nel dopoguerra.* Venezia, Marsilio.

ECO U. (1973) – “Per una guerriglia semiologica”. In: Id, *Il costume di casa.* Milano, Bompiani.

ECO U. (2022) – *L'era della comunicazione.* Milano, La nave di Teseo.

FAHLE O. (2023) – *Teorie del film documentario.* Torino, Einaudi.

FERRETTI, G. (1978) – *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta ad oggi.* Torino, Einaudi.

FIOCCO F. e PISTONE G. (2020) – "Good Content vs Good Architecture: Where Does 'Instagrammability' Take Us?" Strelka Mag, 17 giugno. https://www.archdaily.com/941351/good-content-vs-good-architecture-where-does-instagrammability-take-us [ultimo accesso 13-01-2024]

FRANZINI E. (2014) – "Scuole a confronto: filosofia e architettura a Milano". In: E. Bordogna, Ge. Canella e E. Manganaro (a cura di), *Guido Canella 1931-2009.* Milano, Franco Angeli.

FRAZIANO G. (2022) – *L'artista, il toro, il tiranno*. Trieste, EUT.

GABETTI R. e ISOLA A. (1981) – *Architettura / Conoscenza.* Alinari, Firenze.

GRAMSCI A. (2014) – *Quaderni dal carcere,* a cura di V. Gerratana. Torino, Einaudi.

GROYS B. (2012) – "L'arte nell'era della digitalizzazione dell'immagine dal file e ritorno". In: Id., *Art power.* Milano, Postmedia Books.

GUERZONI G. (2012) – *Effettofestival. I festival di approfondimento culturale in Italia.* La Spezia, Fondazione Carispezia.

HEJDUK J. (1995) – "Intervista a John Hejduk". In: A. Caragonne, *The Texas Rangers: notes from an architectural underground.* London, Cambridge.

HOLLEIN H. (1996) – *L'architetto come sismografo*. Catalogo della 6. Mostra internazionale di architettura. Milano-Venezia, Electa.

HOLLEIN H. (2010) – Intervista di A. Levy e W. Menking. In: A. Levy e W. Menking (a cura di), *Architecture on display: on the history of the venice Biennale of Architecture*. London, Architectural Association Publisher.

HORKHEIMER M. e ADORNO T. W. (1967) – *Dialettica dell'illuminismo.* Torino, Einaudi.

ILLICH I. (1970) – *Deschooling architecture.* London, Marion Boyars.

IRACE F. (2014) – *Design cultural heritage. Immateriale Virtuale Interattivo.* Milano, Mondadori Electa.

IRACE F. (2018) – "Bruno Zevi, architetto con le antenne". Il Sole 24 Ore – Domenica, 28 gennaio.

KIM I. (2006) – "Alcuni episodi della biografia intellettuale di Samonà. Dai rapporti con la scuola romana alla scuola estiva dei CIAM". In: G. Marras e M. Pogacnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia.* Padova, Il Poligrafo.

KOOLHAAS R. (1995) – *The Generic City*. In: R. Koolhaas, B. Mau, e J. Sigler (a cura di), *S,M,L,XL.* Ney York, Monacelli Press.

KOOLHAAS R. (2000) – Intervista di Jennifer Sigler. Index Magazine. http://www.indexmagazine.com/interviews/rem_koolhaas.shtml [ultimo accessso 09-01-2024]

LABALESTRA A. (2019) – "La cultura comunista e la formazione del nuovo architetto negli anni Sessanta". QuAD, Quaderni di architettura e Design, 2.

LO RICCO G. (2010) – "La Triennale di Milano (1964-1973)". In: Marco Biraghi, [et al.] (a cura di), *Italia 60/70: una stagione dell'architettura.* Padova, Il Poligrafo.

LUGHI G. (2006) – *Cultura dei nuovi media.* Milano, Guerini e Associati.

MANCINI P. (2012) – *L'evoluzione della comunicazione: vecchi e nuovi media.* Treccani - Atlante Geopolitoco. https://www.treccani.it/enciclopedia/l-evoluzione-della-comunicazione-vecchi-e-nuovi-media_%28Atlante-Geopolitico%29/ [ultimo accesso 20-01-2024]

MANDARANO N. (2019) – *Musei e media digitali.* Roma, Carocci.

MANTERO E. e SEMINO G. (1989) – "Presentazione". In: C. Quintelli (a cura di), *La Città del Teatro.* Milano, Clup.

MARCUSE H. (1967) – *L'uomo a una dimensione.* Torino, Einaudi.

MATERA V. (2008) – *Comunicazione e cultura.* Roma, Carocci.

MATHEWS S. (2007) – *From Agit-Prop to Free Space: the architecture of Cedric Price*. London, Black Dog.

MATTELART A. (2002) – *Storia della società dell'informazione.* Torino, Einaudi.

MCLUHAN M. (1967) – *The medium is the message.* New York, Bantam Books.

MODENA E. (2018) – "MoRE is more". Artribune, 16 febbraio. https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2018/02/more-a-museum-of-refused-and-unrealised-art-projects/ [ultimo accesso 26-01-2024]

MONESTIROLI A. (2010) – "L'espressionismo felice di Guido Canella". In: G. Canella, *A proposito della Scuola di Milano,* a cura di I. Boniello e Ge. Canella. Milano, Hoepli.

MORENO J. (2018) – *The university is now on air, broadcasting modern architecture.* Prinsenbeek, Jap Sam Books.

MORENO J. (2020) – "Being Open". E-flux, maggio. https://www.e-flux.com/architecture/education/332216/being-open/ [ultimo accesso 26-01-2024]

MORENO J. (2021) – "A305: looking back to look forward". Open arts journal, 9.

MORGIONE R. (2002) – "La casa dell'uomo ovvero: il paradigma della lumaca". Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana. Pamplona, T6 Ediciones.

MORIN E. (2002) – *Lo spirito del tempo.* Roma, Meltemi.

PACI E. (1966a) – *Relazioni e significati.* Milano, Lampugnani Nigri.

PACI E. (1966b) – "Sull'architettura contemporanea (1956)" – In: Id., *Relazioni e significati* (Vol. III) – Milano: Lampugnani Nigri.

PAPI F. (1990) – *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti.* Milano, Guerini e Associati.

PASOLINI P. (1975) – "Gennariello". Il Mondo. Oggi in: Pasolini P. (2009), *Lettere Luterane.* Milano, Garzanti.

PATESTOS C. (2014) – "L'opera scritta di Guido Canella come progetto di architettura: un primissimo approccio". In: E. Bordogna, Ge. Canella e E. Manganaro (a cura di), *Guido Canella 1931-2009.* Milano, Franco Angeli.

PEREZ-MARTINEZ S. (2020) – "Deschooling architecture". E-flux, maggio. https://www.e-flux.com/architecture/education/322673/deschooling-architecture/ [ultimo accesso 26-01-2024]

PERNIOLA M. (2004) – *Contro la comunicazione.* Torino, Einaudi.

PORTOGHESI P. (1969) – "Editoriale". Controspazio, 1 (giugno).

PORTOGHESI P. (1980) – "Introduzione". In: *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura.* Venezia, Electa-Biennale di Venezia.

PORTOGHESI P. (2010) – Intervista di A. Levy e W. Menking. In: A. Levy e W. Menking (a cura di), *Architecture on display: on the history of the venice Biennale of Architecture*. London, Architectural Association Publisher.

PORTOGHESI P. (2018) – "Pensare la Strada Novissima". In: *Dentro la Strada Novissima - Booklet della mostra Dentro la Strada Novissima (7.12.18/28.4.19)* – Roma: Maxxi.

PREVITALI G. (1979) – "La periodizzazione della storia dell'arte italiana". In: Id., *Storia dell'arte italiana* (Vol. 1). Torino, Einaudi.

PRICE C. (1970) – "The Cedric Price Column". Archigram, 9.

PURINI F. (2020) – "Il tempo unico". Architettura e città. Argomenti di Architettura, 15.

QUINTELLI C. (1989) – "Realizzare un seminario di progettazione: la Città del Teatro". In: Id. (a cura di), *La Città del Teatro.* Milano, Clup.

QUINTELLI C. (1995a) – "Introduzione". In: Id. (a cura di), *La Città del Teatro.* Milano, Abitare Segesta.

QUINTELLI C. (1995b) – "Per una scuola di architettura". In: Id. (a cura di), *La Città del Teatro.* Milano, Abitare Segesta.

QUINTELLI C. (2004) – "Perchè un Festival dell'Architettura?" In: E. Prandi (a cura di), *Eteroarchitettura. Festival dell'Architettura di Parma*

1. Parma, Monte Università Parma Editore.

QUINTELLI C. (2014) – “Guido Canella e la fondazione della Facoltà di Parma”. In: E. Bordogna, Ge. Canella e E. Manganaro (a cura di), *Guido Canella 1931-2009.* Milano, Franco Angeli.

QUINTELLI C. (2021) – “Viatico veneziano”. In: C. Quintelli, E. Prandi, M. Maretto e C. Gandolfi, *Sei laboratori per Venezia,* a cura di R. Rapparini. Parma, Festival Architettura Edizioni.

QUINTELLI C. (2023) – “La progettazione architettonica urbana che struttura la città”. In: C. Quintelli, E. Prandi, P. Strina e G. Verterame, *La Città Accorpata. Una ricerca sul progetto urbano,* a cura di P. Strina*.* Padova, Poligrafo.

RAGAZZINI D., NOIRET S., GALLAI M., TOMASSINI L., e VITALI S. (2004) – *La storiografia digitale.* Torino, Utet.

RECALCATI M. (2014) – *L’ora di lezione. Per un’erotica dell’insegnamento.* Torino, Einaudi.

RICOEUR P. (2000) – “Architettura e narratività”. In: P. Derossi, C. De Luca e E. Tondo (a cura di), *Architettura e narratività.* Milano, Unicopli.

ROGERS E. N. (1946) – “Programma: Domus, la casa dell’uomo”. Domus – La casa dell’uomo, 205 (gennaio).

ROGERS E. N. (1953-1954) – “Continuità”. Casabella-Continuità, 199 (dicembre-gennaio).

ROGERS E. N. (1954) – “Appello!”. Casabella-Continuità, 203 (novembre-dicembre).

ROGERS E. N. (1955) – “Il metodo di Le Corbusier e la forma della Chapelle de Ronchamp”. Casabella-Continuità, 207 (settembre-ottobre).

ROGERS E. N. (1958) – “Confessioni di un Anonimo del XX secolo”. In: Id., *Esperienza dell’architettura.* Torino, Einaudi.

ROGERS E. N. (1962) – “L’utopia della realtà”. Casabella-Continuità, 259 (gennaio).

ROGERS E. N. (1963) – “Democrazia non mediocrazia”. Casabella-Continuità, 276 (giugno).

ROGERS E. N. (1964) – “Elogio dell’architettura”. Casabella-Continuità, 287 (maggio).

RONDOLINO G. (1997) – *Storia del cinema.* Torino, UTET.

ROSSI A. (1987) – *Aldo Rossi, Architetture 1959-1987,* a cura di A. Ferlenga. Milano, Electa.

ROSSI A., MEDA L., e VITALE D. (a cura di) (1981) – *Architettura / Idea.* Firenze, Alinari.

ROSSI V. (2022) – “L’ultima rivoluzione del museo: il digitale. Una riflessione a partire da Marshall McLuhan”. Ricerche di S/Confine, 7.

SACCO P. (2020) – “Premessa”. In: M. E. Colombo, *Musei e cultura digitale. Fra Narrativa, pratiche e testimonianze.* Milano, Editrice Bibliografica.

SAMONÀ G. (1947) – “Lo studio dell’architettura”. Metron, 15 (marzo).

SANCES L. (2011) – *Il film saggio, un percorso attraverso l’opera di Agnès Varda.* Tesi di Laurea, IUAV, Venezia.

SCAVUZZO G. (2018) – “Architettura e narrazione. L’architetto come storyteller?”. FAMagazine, 45/46 (luglio-dicembre).

SCHILLER F. (2002) – *Lettere sull’educazione estetica dell’uomo. Callia o della bellezza.* Roma, Armando Editore.

SEMERANI L. (1995) – “La narrazione e l’architettura”. In: C. Quintelli (a cura di), *La Città del Teatro.* Milano, Abitare Segesta.

SEMERANI L. (2014) – “Guido Canella. Cercare di comprendere e cercare di farsi comprendere”. In: E. Bordogna, Ge. Canella e E. Manganaro (a cura di), *Guido Canella. 1931-2009.* Milano: FrancoAngeli.

SEMERANI L. (2018) – “Phalaris, un Giornale di Architettura”. FAMagazine, 43 (gennaio-marzo).

SIMMEL G. (1911) – “Concetto e tragedia della cultura” – In: Id. (1993), *Saggi di cultura filosofica.* Parma, Guanda Editore.

SMITS R. e NIKDEL E. (2019) – “Beyond Netflix and Amazon: MUBI and the curation of on-demand film”. *Studies in European Cinema*.

SPENCER D. (2016) – *The Architecture of Neoliberalism: How Contemporary Architecture Became an Instrument of Control and Compliance.* London, Bloomsbury.

STAZIO M. (2002) – *La comunicazione, elementi di storia, discipline, teorie, tradizioni di ricerca.* Napoli, Esselibri.

STEVAN C. (1989) – "Facoltà di architettura: un futuro nel progetto". In: R. Spagnolo (a cura di), *Architettura delle relazioni.* Milano, Guerini e Associati.

TAFURI M. (1968) – *Teoria e storia dell'architettura.* Bari-Roma, Laterza.

TAFURI M. (1973) – "Premessa". In: Id., *Progetto e utopia.* Bari-Roma, Laterza.

TAFURI M. (1982) – *Storia dell'architettura italiana.* Torino, Einaudi.

TENTORI F. (1963) – "D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous? ". In: A. Bandera, P. Portoghesi, E. Crispolti e S. Benedetti (a cura di), *Aspetti dell'arte contemporanea* (Vol. Catalogo di mostra). Roma, L'Ateneo.

TOFFOLETTI I. (2021) – "Chiusi per Covid aperti per cultura: musei e comunicazione digitale: bilancio e prospettive". In: Id. (a cura di), *Atti della giornata di studi 14 luglio 2020.* Roma, Gangemi.

TORRICELLI A. (2014) – "Guido Canella e la Scuola di Architettura Civile". In: E. Bordogna, Ge. Canella e E. Manganaro (a cura di), *Guido Canella 1931-2009.* Milano, Franco Angeli.

VALERI A., CERIANI G., CICERCHIA A., PATUGLIA S. [et. Al] (2018) – *Millennials e cultura nell'era digitale: consumi e progettualità culturale tra presente e futuro*. Venezia, Marsilio.

VALERII M., CONTI NIBALI M., LAPENNA L. e ADDONISIO G. (2015) – *La trasmissione della cultura dell'era digitale.* Rapporto finale, Censis-Treccani. https://static.treccani.it/export/sites/default/cultura/eventi_sala_igea/iniziative/La_trasmissione_della_cultura.pdf [ultimo accesso 26-01-2024].

WAINWRIGHT O. (2018) – "Snapping point: how the world's leading architects fell under the Instagram spell". The Guardian, 23 novembre. https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/nov/23/snapping-point-how-the-worlds-leading-architects-fell-under-the-instagram-spell?utm_medium=websiteeutm_source=archdaily.com [ultimo accesso 13-01-2024].

WIGLEY M. (2019) – "Il futuro dell'editoria di architettura e il paradosso del "lettore imprevisto"". Intervista di R. Poletti. Domus, 2 ottobre. https://www.domusweb.it/it/opinion/2019/10/01/editoria-e-architettura-intervista-a-mark-wigley.html [ultimo accesso 26-01-2024]

ZANELLA F. (2014) – "Digital archives. Alcune note". Ricerche di S/Confine, Dossier 3.

ZEVI B. (1977) – "Per un'università dell'aria". L'architettura - cronaca e storia, 270 (luglio).

ZEVI B. (1979) – *Editoriali di architettura.* Torino, Einaudi.

ZEVI B. (1955) – "Colloquio Aperto". L'Architettura. Cronache e storia, 1 (maggio-giugno).

ZEVI B. (1993) – *Zevi su Zevi. Architettura come profezia.* Venezia, Marsilio.