

IRONY FOR BREAKFAST

L'ironia progettante di Cedric Price

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA CIVILE E ARCHITETTURA
Dottorato in Ingegneria Civile Ambientale e Architettura
XXVII CICLO

Relatore: Prof. Piotr Barbarewicz
Correlatori: Prof. Mauro Bertagnin, Prof.ssa Sara Marini

Cesira Sissi Roselli

AV- VER- TEN- ZE

*L'ironia è rendersi conto che le isole non sono
continenti, né i laghi oceani.*

Vladimir Jankélévitch

Questa ricerca affronta i rapporti che intercorrono tra ironia e architettura.

L'elaborato non intende estendersi nei territori della storia dell'architettura, piuttosto vuole restituire le esperienze di un progettista offrendone una lettura trasversale, non prettamente un regesto di opere. Il tentativo è quello di una raccolta di scenari sull'autore a partire dal suo contesto, dai progetti, dalle esperienze didattiche, dalle strutture, che sappia identificarne un'utilità nel presente, alla ricerca di suggerimenti per la definizione ancora assente dell'attuale periodo storico.

Con la lama dell'ironia si indaga lo strumento monografico, interrogandosi sul senso e sulle modalità del costruire la monografia di un architetto. Nell'approccio ironico infatti, spesso proprio degli anni di cambiamento e di crisi, si è identificata una delle possibili chiavi di lettura dell'autore e della ricaduta di alcune sue riflessioni nel presente. Lo studio di Cedric Price si fa quindi occasione per l'indagine sui rapporti che si instaurano tra ironia e progetto.

Riconoscendo il peso dell'atmosfera e della situazione storica nelle quali si muove l'autore studiato, si è optato per un'alterazione del linguaggio della ricerca, che tenti di restituire anche solo parzialmente il microcosmo del quale si va trattando. Pertanto si avverte qui che il testo non risponderà *in toto* alla linearità propria di un progetto di ricerca, ma cercherà una sovrapposizione con il tema anche nell'uso delle parole. Di conseguenza alla collocazione in area britannica del soggetto, si farà uso di termini e citazioni in lingua inglese per non snaturare lo spirito dei temi presi in analisi. Queste sonorità anglosassoni ricorreranno per l'intero lavoro, a partire dalle diciture sulle quali è strutturato l'indice, fino alle conclusioni tratte.

Anche per la scelta del titolo si è optato per un momento che riporti a una dimensione "gustativa" cara all'autore e a un momento della giornata londinese, che più che un essere un semplice pasto, è un vero e proprio rito (come anche confermerà in un'intervista Samantha Hardingham, professoressa presso l'Architectural Association di Londra).

Le immagini della presente ricerca non si riferisco pedissequamente al testo sottostante, piuttosto si propongono come un percorso alternativo che attraversa i temi dell'ironia e del progetto. L'uso che ne viene fatto è evocativo del *Cosmorama*, sezione giornalistica che dal 1971 introdusse le prime pagine dalla rivista inglese *AD Architectural Design*. Queste pagine a corredo dell'editoriale, fitte delle notizie e immagini più disparate, nacquero per un'esigenza di restrizione di budget. Questo richiese il passaggio a un layout rapido, quasi in forma collage, curato prima da Robin Middleton e successivamente da Peter Murray. L'impaginato denso, *cheap* e colorato, richiamava la struttura dei *comics* e diventò dichiarazione di un approccio trans-disciplinare, divertito quanto curioso, all'architettura. Uno dei principali autori di *Cosmorama* fu David Green, che identificò in

Cedric Price e Buckminster Fuller due figure chiave del proprio tempo. In questa sintonia di visioni, David Green coinvolse Cedric Price nella redazione di *AD*. Dagli inizi degli anni Settanta, iniziò una collaborazione intermittente di Cedric Price come autore di inserti speciali della rivista, oggi preziose testimonianze delle sue riflessioni sul progetto e sulla rappresentazione dell'architettura.

Riferendosi quindi a questo preciso tipo di montaggi di immagini come possibili atti conoscitivi, si propone una serie di accostamenti di figure distinte e distanti. In questo modo si intende instaurare uno spazio "comparativo" tra le immagini presentate, seguendo un metodo del "tra" dove l'accento cada non tanto sui singoli elementi, quanto più sui nessi che li collegano gli uni agli altri.

Con l'accortezza di questa premessa sui linguaggi adottati, la struttura della ricerca si articola principalmente su due temi guida: l'ironia e Cedric Price. Nelle quattro parti in cui la tesi si sviluppa, si dipana il rapporto che intercorre tra questi due mondi.

Per quanto riguarda la struttura del testo, nell'introduzione si presentano i materiali sui quali si è svolta la ricerca, il metodo, gli strumenti adottati e gli obiettivi ai quali questa tende.

Nella prima parte del primo capitolo, *l'ironia progettante*, si intende tracciare una breve storiografia dell'ironia a partire dalle sue origini etimologiche e filosofiche.

Vengono quindi rapidamente passate in rassegna le diverse forme che l'ironia assume nella retorica, nella letteratura e nella semiotica, per arrivare a definire quei caratteri che sono fatti propri dalle arti figurative, dal design e dall'architettura con particolare attenzione ai passaggi avvenuti tra gli anni Sessanta e oggi.

Nella seconda parte si tratteggia un piccolo affresco della frattura avvenuta tra ricerca tecnologica e immaginario architettonico,

volendo approfondire quali motivazioni possono essere alla base dello slittamento di questi due piani del progetto fino a pochi anni fa collaboranti in modo inscindibile, e a quali conseguenze questo divorzio abbia condotto. Nella terza parte lo studio dell'ironia si estende alla città e a come questa "strategia ironica" può rispondere a una scala più ampia. L'argomento introduce la figura di Cedric Price attraverso l'analisi del progetto urbano *Non-Plan*.

Il secondo capitolo è dedicato soprattutto a Cedric Price e cerca di chiarire nel primo sottocapitolo il "malinteso" che spesso l'immagine dell'autore porta con sé, ovvero il rapporto che l'architetto intrattiene con la realtà del proprio tempo e le modalità con le quali l'ironia entra nei suoi progetti. In questa sezione viene proposto una sorta di "armamentario" di Cedric Price. Identificando alcuni verbi chiave significativi del suo operato e legati all'agire ironico (*sorvolare, provocare, ridimensionare, cicatrizzare, capovolgere*), si prendono in analisi alcuni progetti dell'autore utili a comporre uno sguardo critico sulla situazione attuale che sarà l'oggetto del terzo capitolo della tesi.

A chiudere questo secondo capitolo, si riporta il testo tratto dall'intervista a Samantha Hardingham e i fotogrammi del video che si è girato e montato in quest'occasione.

Nell'ultimo capitolo si guarda agli "eredi" di Cedric Price e della sua generazione, a quali caratteri sono stati conservati, a quali sono stati perduti e a cosa comporta questa perdita. Si cerca qui di capire se l'ironia è ancora una modalità contemplata nonostante il contesto sia totalmente mutato e, in caso, se sia un approccio dipendente dai momenti storici o dalle vicende politiche, o se non sia invece connaturato a una tragicità che l'architettura porta in sé stessa.

Anche la bibliografia è trattata come strumento di indagine per capire dove lo stato dell'arte lasci aperti dei margini di esplorazione. La prima parte illustra in modo sintetico i testi principali sui quali si è condotta la parte della ricerca che ha come tema specifico l'ironia. Le parole sono dimensionate in base alla ricorrenza con la quale si presentano nei vari titoli.

La bibliografia riguardante Cedric Price è organizzata in ordine cronologico per visualizzare gli intrecci tra i testi a opera di Price (riportati sul lato sinistro della pagina) e i testi su di lui a opera di altri autori (riportati sul lato destro).

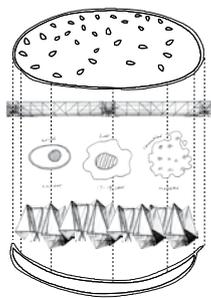
Principalmente in questa ricerca si prova a rispondere a una domanda: ci si può permettere oggi di essere ancora ironici?

In altre parole, l'ironia in architettura è forse un lusso che non ci possiamo più concedere? Oppure forse è un modo di vedere la realtà, di interpretarla secondo visioni non schematiche e libere da preconcetti?

La capacità dell'ironia di guardare ai problemi ricollocandoli in un'ottica più ampia, e aumentandone quindi le possibilità di risoluzione, dà già qualche indicazione sulle possibili risposte a queste domande.

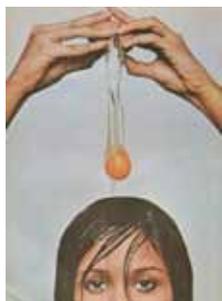
Da ultimo, come tristemente hanno confermato i recenti fatti di cronaca avvenuti a Parigi presso la redazione della rivista *Charlie Hebdo*, si ricorda che l'ironia è un fatto serissimo e, in quanto tale, è un importante indice attraverso il quale leggere cambiamenti e vecchie abitudini di una società.

Se alla domanda di Jacques Derrida ne *Il sogno di Benjamin*, "può un sognatore parlare del suo sogno senza svegliarsi?" Maurizio Ferraris in *Piangere e ridere per davvero* risponde: "forse, attraverso l'arte", il presente lavoro si inserisce in questo *forse*. Con la consapevolezza che l'ironia, così come il sogno o il silenzio, nel momento stesso in cui si provano a pronunciare, svaniscono.



IRONY FOR BREAKFAST

L'ironia progettante di Cedric Price



10

Introduzione



11

**MATERIALI.
TRA ARCHITETTURA E
IRONIA:
NESSI E DISCONNESSI**
*Architetto ridens. Il progetto
del distacco*
*All except you: il problema di
costruire trappole attraenti*



24

METODO
L'autore, l'ironia
e gli strumenti



33

OBIETTIVI
L'architettura
del giorno prima



40

I. L'ironia progettante



42

**I.1 APPUNTI PER UNA
STORIOGRAFIA
DELL'IRONIA
IN ARCHITETTURA**
I.1.1. La parola in guerra
I.1.2. La torpedine marina e i
complici complicati
I.1.3. Ironia e apocalisse



52

**I.2 TECNOLOGIA
DELL'IMMAGINARIO.
PICCOLO AFFRESCO DI
UNA FRATTURA**



56

I.3 L'IRONIA E LA CITTÀ
I.3.1. What people want
I.3.2. A prince who would be a
frog. Ironia/economia



65

II. L'armamentario di Cedric Price



67

II.1 CEDRIC PRICE: UN APPROCCIO IRONICO AL PROGETTO?



71

II.3.1 Sorvolare

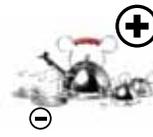
- Doppie gravità
- Ponti della libertà
- Nubicuculia



87

II.3.2 Provocare

- Fedeli eresie
- Pop
- Tupperware party



99

II.3.3 Ridimensionare

- Unità di dismisura
- Minimi Magneti
- Autumn Gets Me Badly



108

II.3.4 Cicatrizzare

- Cedric in mostra



117

II.3.5 Capovolgere

- Auto-ironie

121

> Intervista a Samantha Hardingam



138

III. Future ironie



139

III.1 ARCHIVI E CARATTERI EREDITARI



149

III.2 L'IRONIA è FINITA. L'IRONIA è INIZIATA

The situation is now



153

III.3 CONCLUSIONI

Out of the blue

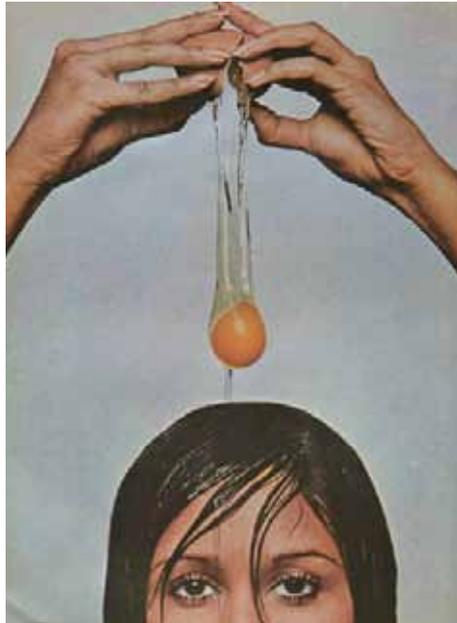


167

Bibliografia



IV. Apparato fotografico



IN- TRO- DU- ZIO- NE

MATERIALI

TRA ARCHITETTURA E IRONIA:
NESSI E DISCONNESSI

Architetto ridens. Il progetto del distacco

All except you: il problema di costruire
trappole attraenti

p. 11

METODO

L'AUTORE, L'IRONIA E GLI
STRUMENTI

Tempo, struttura e dissimulazione:
perché un'indagine su Cedric Price oggi

p. 24

OBIETTIVI

L'architettura del giorno prima

p. 33



MATERIALI

TRA ARCHITETTURA E IRONIA: NESSI E DISCONNESSI

Chi non capisce niente di ironia [...] non conosce il tonico refrigerio di quando, troppo pesante l'aria, ci si spoglia e tuffa nel mare dell'ironia, non certo per restarvi, ma per tornar felici a rivestirsi, leggeri e risanati.

Søren Aabye Kierkegaard

Probabilmente già intavolare nel presente un ragionamento sull'ironia in architettura potrebbe sembrare ironico. Il percorso è pericoloso, minato di luoghi comuni e arrischiato nelle paludi delle semplificazioni. Si è quindi deciso di farsi guidare da alcune citazioni, su cui ognuno può delineare il proprio punto di vista più coerente sulla questione. Alcune tracce saranno in seguito riprese man mano che verranno dipanati i singoli temi riguardanti il rapporto che intercorre tra ironia e progetto.

Si chiarirà qui solo che l'ironia in architettura è da intendersi come una tra le possibili letture del reale, un eventuale *mode d'emploi* per il presente, identificando, in questa sua essenza, una precisa tangenza con quello che è l'*Informe* in architettura, che, appunto, «non è niente in sé, non ha altra esistenza che quella operatoria: è un performativo, come la parola oscena, la cui violenza non deriva tanto dalla sua semantica quanto dall'atto stesso del dirla. L'informe è un'operazione.»¹ Così come l'ironia.

¹ Bois, Y. A., Krauss, R., *L'informe: istruzioni per l'uso*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 7.

Heather Benning, *The-Dollhouse*, 2007

Di rilievo e supporto per la presente ricerca sono state le pagine del testo di Emmanuel Petit, *Irony. Or the Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture* recentemente edito (nel 2013) dalla Yale University Press. Pertanto, molte delle citazioni riportate ad alimentare il dibattito tra ironia e architettura, sono desunte da questo libro che, seppur prettamente incentrato sul Postmoderno, ha saputo offrire interessanti spunti anche per le considerazioni riguardanti il periodo appena precedente (coevo a Cedric Price) e alcune indicazioni di lettura per la situazione attuale.

Posizioni agli antipodi accendono il tema, dal momento che un autore come Ignasi Solà-Morales scrive: «Laughter, irony or sarcasm should be the only means by which to make a bearable response to the void of our civilizations»². Dall'altro lato, David Kolb fa notare come l'architettura sia la meno «equipaggiata» di tutte le arti per essere veramente ironica, vedendo nell'ironia la forzatura di una forma semiotica adattata e male indossata dall'architettura³, tanto da scrivere: «[...] There are some limits: a house will not succeed

² Solà-Morales, I., *Between Enigma and Irony: The Recent Architecture of Arata Isozaki Works 30: Architectural Model, Prints, Drawings*, Rikuyu-sha, Tokyo 1992, pp. 292-295.

³ Nel capitolo *Haughty, and humble ironies* (Kolb, D., *Postmodern Sophistications. Philosophy, Architecture and Tradition*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990) David Kolb affronta il rapporto tra ironia e architettura articolando i seguenti sottotitoli, significativi da richiamare per



Burning Man, 27 ediz.

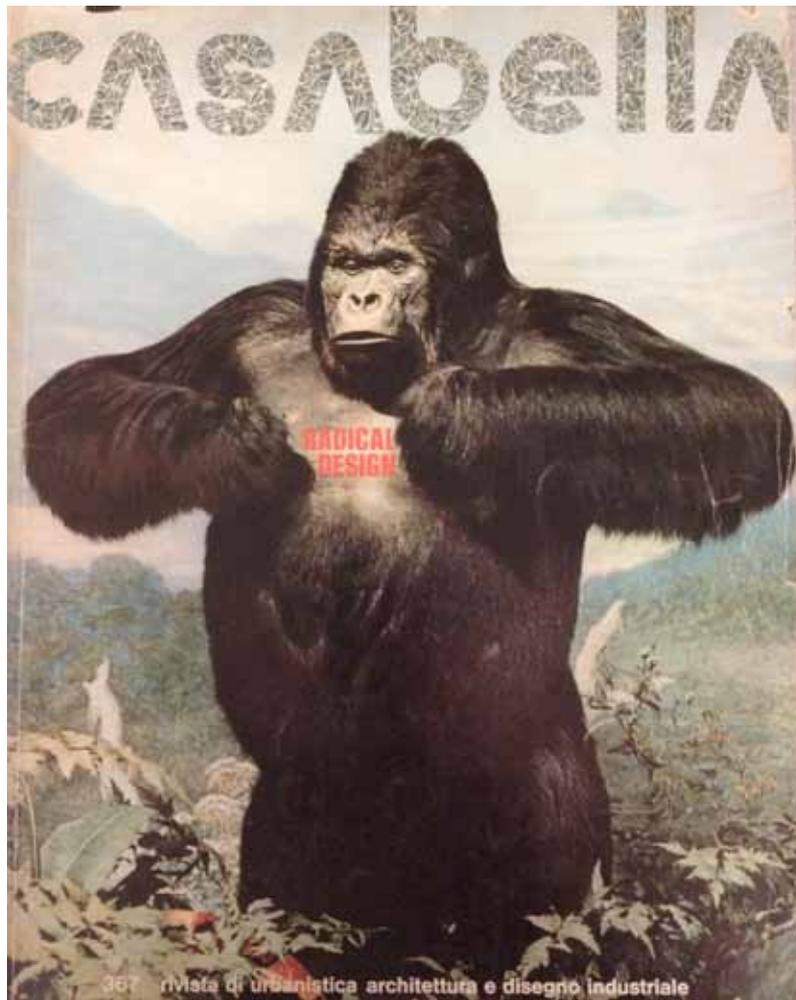
as a house if its roof makes ironic and self-referential gestures about shelter that do not actually keep out the rain».

L'osservazione potrebbe sembrare banale, senonché Kolb stesso ricorre a un titolo per un capitolo del suo libro *Postmodern Sophistications* in cui affronta il tema ironia/architettura, che, se non esattamente ironico, può sembrare quanto meno raffinato nell'uso della retorica: *Haughty, and Humble Ironies*, ovvero *alte/altezzose/arroganti e basse/umili/modeste* ironie. Quello che sembra rimproverare Kolb all'ironia, è appunto la sua inclinazione a scivolare spesso nel moralismo. Nel cedere alla tentazione di voler dispensare giudizi, l'ironia perde di vista una delle condizioni imprescindibili alla sua esistenza: il significato letterale di cui essa si serve deve necessariamente non essere ironico, poiché ironico potrà essere solo il significato dedotto, dal momento che, parafrasando l'autore, «se tutto è ironico, nulla lo è veramente».

Kolb sottolinea che l'ironia romantica nasce dalla mancanza tra l'illimitatezza del sentire e la limitatezza del linguaggio che deve tradurre i sentimenti, cioè dalla frustrazione di doversi servire di strumenti finiti per dire l'infinito. Su questa traccia di infinito, quindi di indeterminato, si innesca il principio dell'ironia che tenta non di colmare questo vuoto,

comprendere la posizione dell'autore sul tema: *Judgmental Irony; Romantic Irony; Deconstructive Irony; Architectural Irony; Parody, Irony, and Politics.*

Copertina di Casabella n.367, 1968



ma di renderlo visibile e dicibile. A ciò, secondo Kolb, si aggiunge un'altra dimensione nel periodo postmoderno: l'idea di decadenza che ogni ideale tiene in sé. L'ironia quindi decostruisce le teorie romantiche e innesta il platonico scarto tra la realtà e la sua apparenza. Per questo motivo il pensiero decostruttivista, che enfatizza l'indicibile, trova nell'ironia una delle sue cifre più caratterizzanti, poiché non si instaura nel linguaggio tra significati fissi, ma nel contrasto tra il tentativo di fermare un significato e l'impossibilità di riuscirci. Tuttavia, tornando al titolo scelto da Kolb per questo capitolo, l'ironia nel Postmoderno rimane per l'autore altezzosa, perché sembra quasi voler essere unicamente la cartina tornasole "di quanto ha studiato" l'architetto che la pratica e che, letteralmente, si pone in "alto" e dalla sua posizione di superiorità guarda a chi non comprende o teme la sconfinata apertura dei sistemi di significato. Kolb però riconosce a questo punto il valore profondo che può avere l'ironia, cioè quello di renderci consapevoli della nostra fragilità, e che questo possa verificarsi senza che l'autore si senta superiore, cioè senza che induca il pensiero o lo spazio a delle forme gerarchiche. Ma quando questo accade, per Kolb non si tratta già più di ironia, bensì di compassione: per essere "pura" (come sostiene anche Nietzsche)⁴, l'ironia si dovrebbe ripulire dalla vena rancorosa che spesso la anima, e con-

⁴ Questo è il vero traguardo a proposito dell'ironia secondo Nietzsche: purificare noi stessi dal risentimento. L'ironia si deve ripulire ed avere in sé più gioco che risentimento. Cfr. a questo proposito Kolb, *Postmodern Sophistications. Philosophy, Architecture and Tradition*, cit., p. 139.

Cedric Price, *Generator*, 1978 – 1980

tenere in sé più gioco che risentimento. Questo per Kolb risulta pressoché impossibile in architettura, poiché essa è necessariamente coinvolta nel gioco a cui sta prendendo parte: pensando in particolare agli edifici pubblici, immersi nella vita di una comunità, non ci può essere nessuna distanza tra l'architettura e il suo mondo, e quindi non ci può essere ironia. Il contesto cambierà in fretta e gli edifici sopravviveranno alla loro ironia perdendone ogni significato.

Cedric Price su questo andrebbe in totale conflitto con Kolb, asserendo che, proprio perché la vita di un edificio è così connaturata a quella della società per la quale si è costruito, al mutare dell'una muterebbe anche l'altra, al finire dell'una finirebbe anche l'altra, e quindi il rapporto "ironico", o semplicemente di significato, resterebbe costante (laddove costante non significa immutato, ma rispondente alle reciproche fluttuazioni di senso). Anzi, proprio per non incorrere in questo rischio, ovvero che il futuro erediti dal presente strutture oramai insignificanti, pesanti, inutili, è necessario per l'architettura imparare a pensare se stessa all'interno di una durata temporale limitata.

In questo dibattito, si evidenzia la parentela che l'ironia intrattiene sia con la parodia (per la quale ci si riferirà al pensiero di Linda Hutcheon) sia con il *pastiche* (per il quale si farà riferimento a quanto scritto da Fredric Jameson). Il grado di parentela tra le tre modalità di linguaggio sembra infittirsi in architettura, in particolare durante il Postmoderno che, per sua vocazione, si è fatto generatore di ambiguità.

La base comune tra ironia, parodia e *pastiche* è data dal fatto che tutte e tre si fondano su una conoscenza pregressa del fruitore data per scontata.

Superstudio, 1969



In seconda battuta, le tre si differenziano nei rispettivi sviluppi. La parodia è potenzialmente qualcosa che riguarda e coinvolge una comunità, ha un grado meno “personalistico” dell’ironia e per questo è quindi più “solidale” con il soggetto: lo *status quo* investito dalla parodia non ne esce distrutto, ma rinforzato. La parodia può infatti dare l’idea del valore di un’opera, che, se degna di tale espediente retorico appunto, assume un valore implicitamente più alto poiché le si riconosce uno *status* socialmente condiviso (e da sovvertire). La parodia contribuisce a portare un’opera a icona: il significato satura l’opera fuoriesce (diventa intertestuale) e le si ribella. Per questo motivo la parodia secondo Linda Hutcheon è la modalità di espressione artistica più diffusa e trasversale, dalla letteratura alle arti figurative (da Calvino a Magritte) del Ventesimo secolo, perché è la modalità che permette di ripensare sé stessi. Questo è senz’altro un punto di tangenza con l’ironia, che combacia con un’altra caratteristica della parodia: il fortissimo potere di sintesi. Entrambe delineano chiaramente quali sono i tratti distintivi di un’epoca e da lì ripartono. A differenza loro invece il *pastiche* gioca più su uno stordimento di vedute simultanee, su una questione di “rilocalazione” del senso di contenuti antichi in una composizione nuova.

Semplificando, si potrebbe affermare che la parodia e il *pastiche* sono accomunati da un fattore di imitazione del bersaglio, ma la prima più precisamente implica una ripetizione (per quanto distorta), mentre la seconda implica una composizione.

L’ironia, che non necessariamente contempla un fattore imitativo, implica invece un’invenzione, cioè il ritrovamento di un’interpretazione alternativa a una realtà data per assodata.



Hiroshi Sugimoto per Yohji Yamamoto, Spring/Summer 1983

Il *pastiche* si gioca a un livello più superficiale sia dell'ironia sia della parodia e forse per questo motivo riesce a tenere un tono più leggero, poiché sia la parodia, sofferente in misure diverse di una sorta di complesso "edipico" nei confronti della materia che rimane, sia l'ironia, capace di agire più in profondità, riconducono a una dimensione nostalgica dalla quale distaccarsi comporta sempre un triste sorriso. Come dice il Diavolo nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann: «I know, I know. Parody. It might be fun, if it were not so melancholy in its aristocratic nihilism»⁵.

A fare da sfondo a tutta la ricerca resta sempre la domanda mossa dall'architetto e critico Royston Landau, contemporaneo e caro amico di Cedric Price, che si chiede – nel suo testo dedicato all'architettura inglese tra gli anni Sessanta e Settanta – : «Non può quindi un nuovo orientamento in architettura manifestarsi come non-architettura?»⁶

5 Mann, T., *Doktor Faustus, Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Bermann-Fischer Verlag, Stockholm 1947, p. 235. Citazione riportata anche in Hutcheon, L., *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, New York 1985, p. 29.

6 Landau, R., *Orientamenti nuovi nell'architettura inglese*, Electa, Milano 1969, p. 7.



ARCHITETTO RIDENS: IL PROGETTO DEL DISTACCO

A questo punto dell'introduzione sui materiali, prendiamo una posizione nella selva di argomentazioni sul tema. Siamo d'accordo con Petit: l'ironia può esistere nella misura in cui abita un sistema. L'ironia senza una scala di riferimenti non può esistere, dunque l'architettura, il *sistema dei sistemi*⁷, non può non contemplare una sua vocazione ad ospitare l'ironia.

Si potrebbe azzardare qui che il vero punto di tangenza tra ironia e architettura sia il saper guardare con distacco alla realtà, perché come sottolinea Umberto Eco nel saggio *Pirandello Ridens*, «essa [l'ironia] ricolloca il soggetto a una certa distanza dalla questione, che grazie a questa distanza, può guardare ad essa con lucidità nuova»⁸.

Pertanto, mediante la difficile pratica del distacco, l'ironia aiuta a mantenere un elemento fondamentale per l'architetto, ovvero il *sensu della misura*, dal momento che essa, come dice Giovanni Curmi nel suo dialogo sull'*Umorismo*, «rivela il lato serio delle cose ridicole e il lato ridicolo delle cose serie»⁹.

7 Petit, E., *Irony. Or the Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*, Yale University Press, New Haven and London, 2013, p. 18.

8 Eco, U., *Pirandello Ridens*, in *Sugli Specchi e altri Saggi*, Bompiani, Milano 1985.

9 Curmi, G., *Sei dialoghi*, Casa Editrice Maia, Siena 1954, p. 297.



Diller & Scofidio, **Blur**, Neuchâtel, 2002

L'ironia è quindi in grado di mettere davanti agli occhi la vanità del tutto senza far sprofondare nel vanificante, ma aiutando a prenderne coscienza e con questa ad agire nel modo più lucido e il più possibile corretto per il futuro nostro e di chi verrà: l'ironia è il sorriso che sostituisce lo schiaffo della realtà.

***ALL EXCEPT YOU*¹⁰:**

IL PROBLEMA DI COSTRUIRE TRAPPOLE ATTRAENTI

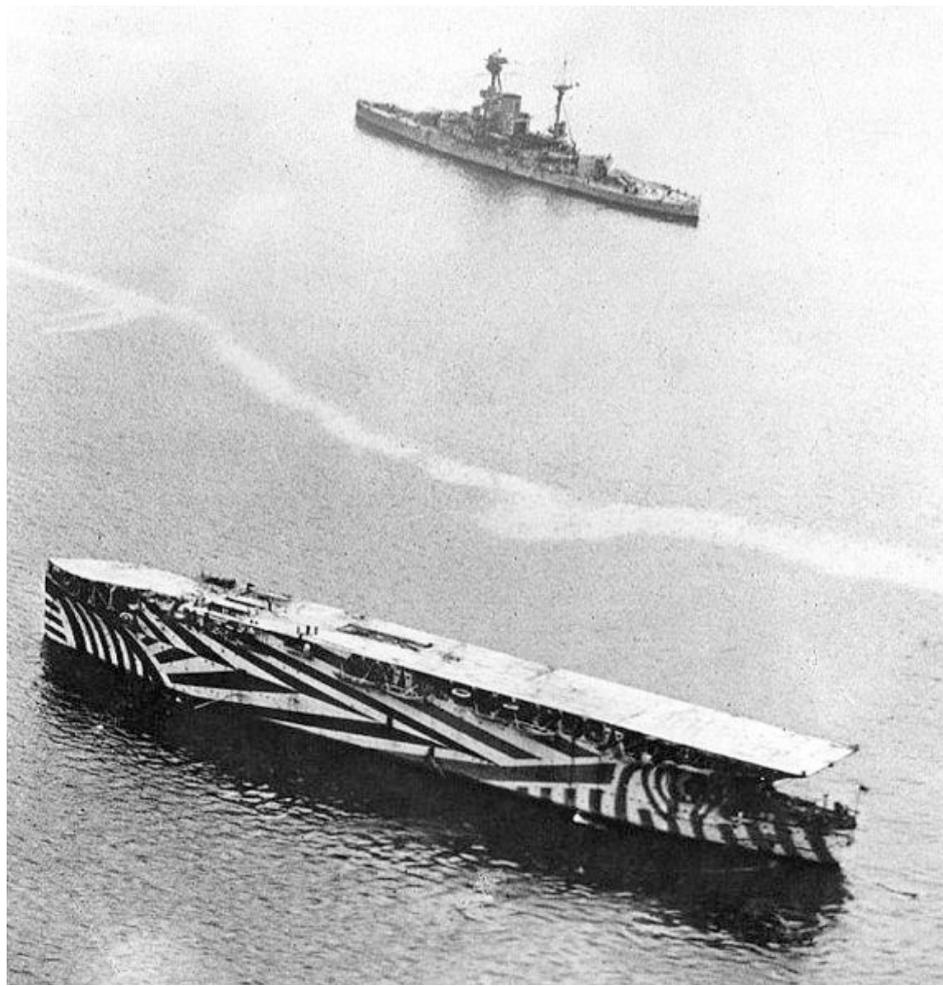
«La parola opaca»¹¹ è quella che usa l'ironia, che gioca sul confine tra il detto e il non detto, che si nutre di ambiguità dalle quali scaturiscono sia il dato giocoso sia l'apertura a una molteplicità di interpretazioni.

In questa ambiguità del messaggio insiste il punto di contatto tra l'ironia e un altro stragemma del linguaggio, anche esso più che mai teso alla “costruzione di trappole attraenti”, cioè il *mimetico*.

¹⁰ *All except you* è un libro illustrato redatto da Roland Barthes e Saul Steinberg edito da Galerie Maeght, Paris 1983.

¹¹ Con questa dicitura viene definita l'ironia nel testo di Mizzau, M., *L'ironia, La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano 1984.

HMS Argus, Dazzle Camouflage, 1918



Un esempio, già molto fortunato nelle cronache di architettura, che si inserisce in questo terreno comune tra ironia e mimetismo, è *Blur*, padiglione espositivo del 2002 sul lago Neuchatel a opera di Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio.

Gli architetti elaborano per questo progetto temporaneo un campo di forze orientate a stimolare l'osservatore-turista che, non trovandosi davanti all'oggetto architettonico in modo immediato, viene esortato a stringere gli occhi in un gesto quasi miope, per scorgere dove l'architettura si stia nascondendo.

La strategia di sgranare i bordi dell'architettura risulta essere il calco in negativo dello sguardo del visitatore, scomparendo proprio laddove ci si aspetta che essa appaia.

In questo caso l'architettura, facendo propria la tecnica del *blurring* – letteralmente “fuori fuoco”, immagine disturbata quanto disturbante – e celandosi, si afferma ancor più che se non fosse manifesta. Quindi se sono gli occhi di chi si trova davanti a *Blur* a deciderne i contorni, o meglio, a scegliere cosa voler leggere nel suo disegno scontornato, è possibile riscontrare nuovamente un'assonanza con l'opacità della parola ironica in tale offerta di letture molteplici dove ognuno vede nella sua forma mutevole ciò che vuole.

Come ricorda Gaston Bachelard¹², le nuvole sono da sempre state il materiale prediletto

¹² Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement (Psicoanalisi dell'aria, sognare di volare)*, Traduzione italiana di Marta Cohen Hemi, Red edizioni, Como 1988.



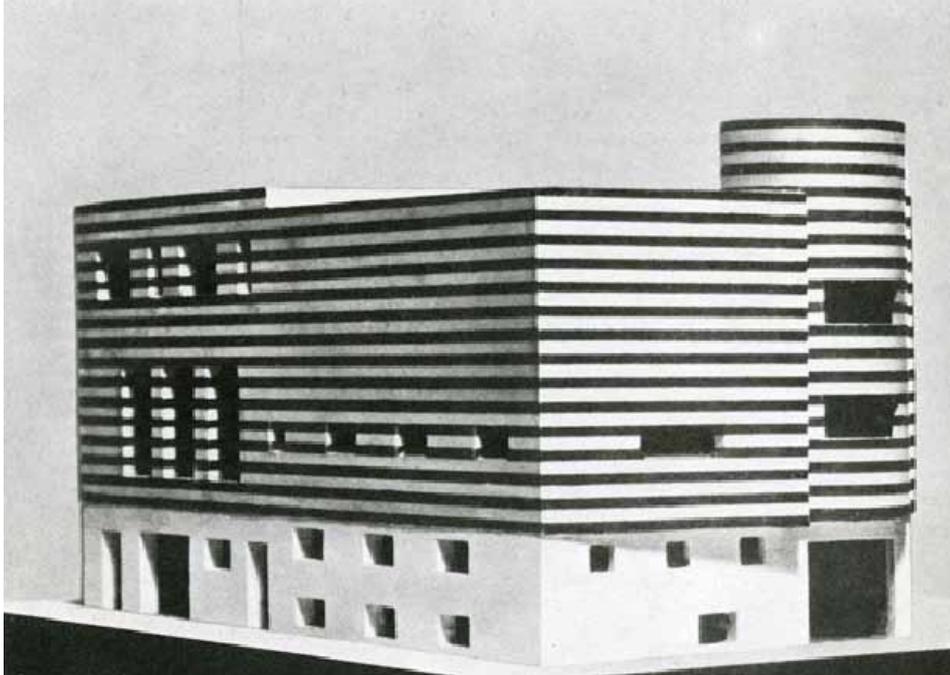
Yvonne Gregory, 1919

da “impastatori pigri” per dar forme ai sogni anche in pieno giorno, possibilità gradita quanto passeggera di una *rêverie* priva di responsabilità. Quest’opportunità di poter assegnare deliberatamente alla nuvola, come fosse un’enorme macchia di Rorschach, il nome di una cosa, di un oggetto, di un animale, ne decreta la pluralità della sua forma, inserita in un movimento di ricerca di ciò che nell’immediato sfugge, innescato tipicamente dalla strategia del camoufflage e dell’ironico.

La pratica della *blurring architecture* – architettura dai limiti diffusi, sfumata – appanna il suo essere presente su un dato sito e si sfilaccia nello skyline preesistente, è, come affermano gli stessi Diller e Scofidio, «uno spettacolo diffuso per un pubblico disperso, che estenda la capacità di concentrazione attraverso un lieve senso di disagio». Qui si colloca infatti l’ulteriore azione ironica dei due architetti che, non solo per l’Expo – evento tipico al quale ci si reca proprio per vedere qualcosa di particolare – sostituiscono la messa in scena di un’assenza, di un’incertezza, ma anche, nel momento in cui viene loro commissionata una piattaforma dalla quale osservare il paesaggio lacustre, ne fanno occasione per creare un vassoio di nebbia: un belvedere, per vedere un bel nulla.

Questa nuvola precipitata, rimasta ancorata ai bordi di un lago alpino, non si fa solo gioco dei suoi committenti e dei suoi visitatori che muovono passi incerti nel suo interno – esterno? – globuloso, ma si fa una seria beffa anche della tecnologia utilizzata per la sua realizzazione, poiché, se da un lato vi è un sofisticatissimo sistema di informazione per i dati meteorologici che vengono trasmessi per tener attivo il marchingegno fabbrica-nuvole, il

Adolf Loos, Casa per Josephine Backer, Parigi 1928



medesimo marchingegno porta alla totale disinformazione del visitatore sul luogo in cui si trova, costringendolo ad orientarsi sulla piattaforma unicamente attraverso un *soundscape*, ovvero suoni che cercano di articolare le geografie annebiate.

Gli autori di *Blur* non intendono riferire puntualmente una realtà fuggevole, ma coglierne il principio che la organizza, avvalendosi di un gesto che si svincola da ordini geometrici e obblighi funzionali. Una porzione dell'orizzonte non è più chiarita e ridisegnata dall'architettura, ma sparisce, lasciando solo un guanciale neutro di tregua dal resto, e l'impronta vaporosa della sua scomparsa.

Questa *cloudiness*, questo “nuvolismo” sempre annunciatore di un cambiamento, segna l'inizio della dissoluzione di un ordine dato per scontato. Qui è possibile individuare una prima traccia del DNA di Cedric Price nell'opera di Diller&Scofidio: si assiste alla messa in dubbio delle coppie dialettiche su cui l'architettura ha da sempre lavorato: dentro/fuori, chiuso/aperto, liscio/striato, statico/dinamico.

Senza massa, senza superficie, l'architettura rinuncia a tutto ciò che l'aveva sempre caratterizzata: si svuota di una funzione precisa per diventare pluri-adattabile, si sveste del suo essere monumento di un'istituzione per essere un dispositivo di relazioni, si spoglia di consistenza materiale per essere riassorbita dall'orizzonte, svanita di nuovo nella natura, ma sempre grazie all'artificio massimo della tecnica.

Pertanto l'opacità dell'ironia, così come la ricercata sfuggevolezza a un'interpretazione univoca del mimetismo, richiede all'interlocutore un capovolgimento dei significati comuni e letterali per essere compresa e, nei suoi contorni sfuggevoli, sa essere portatrice



Campanile del Duomo di Siena, 1313 circa

di un pensiero anticipatorio. Nella propria capacità di essere moltiplicatrice di significati, l'ironia può sottolineare o smussare, schiudere l'indicibile secondo un codice altro, creare nuovi abbecedari per mondi sommersi, ma allo stesso tempo, in questo rovesciamento degli scenari, può determinare un'esclusione. La parola opaca infatti nutre in sé il rischio dell'ambiguità, e pertanto anche quello di rimanere poco o per nulla compresa. L'ironia lascia al ricevente l'ultima chance, cioè la possibilità di cogliere oppure no il senso profondo del messaggio, con il pericolo per chi la pratica di ritrovarsi ai margini delle decisioni, nel territorio desertico e senza confronti di chi è escluso o si esclude dal gioco¹³.

La «parola opaca», esattamente come la chiama la Mizzau, è quella dell'ironia che richiede di essere decifrata in una via non banale. Nel suo essere pluridimensionale (nominata appunto sempre dalla Mizzau anche come «parola duplicata» ancora una volta sembra la lente più appropriata attraverso la quale guardare alla vita di Price e pensare quindi di riportarla in una sorta di visione “poli-grafica” piuttosto che in una mono-grafica.

¹³ «Tutto è favola e tutto è vero... Ma del troppo immaginare si piange sempre la frode: e questa frode ci appare comica o tragica secondo il nostro grado di partecipazione» scrive Pirandello ne *L'umorismo*. Vladimir Jankélévitch d'altro canto lancia l'avvertimento proprio nelle prime pagine del suo testo *L'ironia*: Socrate, maestro d'ironia, beve la cicuta.



**METODO E MATERIALI:
L'AUTORE, L'IRONIA E GLI STRUMENTI
TEMPO, STRUTTURA E DISSIMULAZIONE:
PERCHÉ UN'INDAGINE SU CEDRIC PRICE OGGI**

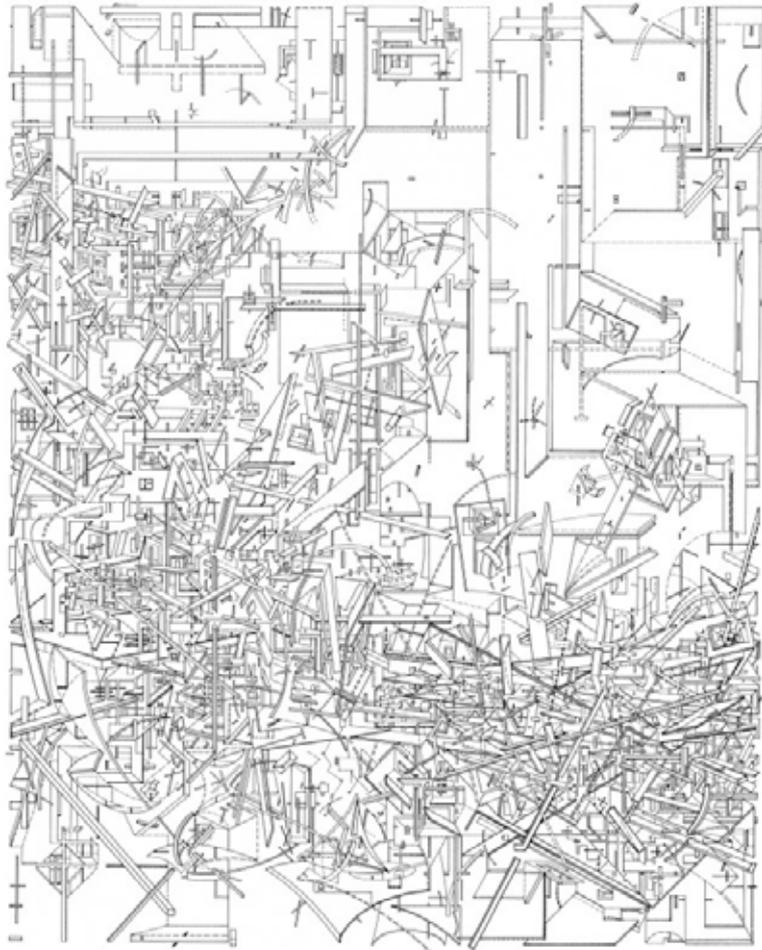
Technology is the answer, but what was the question?

Cedric Price

La 14. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia dal titolo *Fundamentals*, diretta da Rem Koolhaas e presieduta da Paolo Baratta, ha assegnato ai padiglioni nazionali dei Giardini il tema *Absorbing Modernity 1914-2014*.

Può destare quindi qualche sorpresa la scelta del Padiglione Svizzero di esporre un autore prima di tutto non svizzero e, per la gran parte della comunità degli architetti, neanche “fundamental”. Anche l'accostamento tra le due figure presentate nel padiglione, il sociologo svizzero Lucius Burckhardt e Cedric Price, si presenta per altro come un'opzione espositiva tutt'altro che banalizzante.

Prendendo a pretesto questo episodio del padiglione svizzero della 14. Biennale di Architettura, approfondito meglio nel proseguo della ricerca, si rileva come in questo frangente un'attenzione crescente stia investendo la figura di Cedric Price. Entrando nel vivo della questione, per prima cosa si sottolinea che il curatore del sopracitato padiglione per questa edizione è Hans Ulrich Obrist, figura curatoriale centrale del nostro decennio. È quindi sintomatico come Obrist non solo in questa occasione, ma a più riprese negli ultimi anni, dalle interviste più rapide ai saggi più complessi, parli spesso di Cedric Price. Ci si potrebbe domandare a questo punto quale sia il motivo di uno sguardo tanto concentrato su Price che, certamente non in Inghilterra, ma senz'altro nel resto del mondo occidenta-

Daniel Libeskind, *Arctic Flower*, 1979

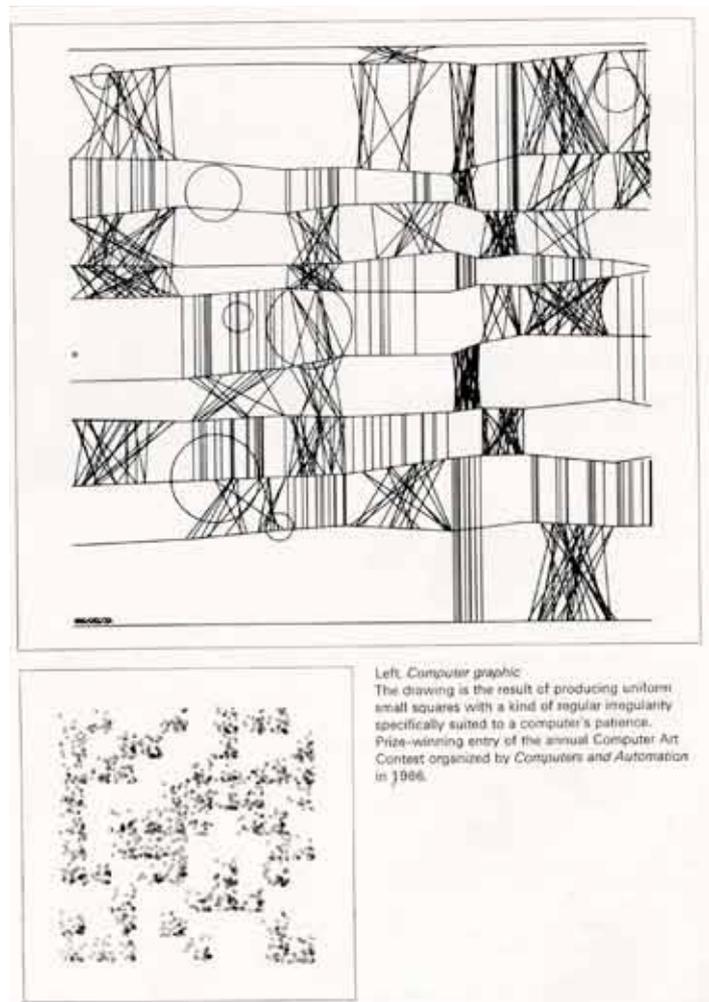
le, non è annoverato mediamente tra le figure che hanno riscosso più fortuna nella storia dell'architettura, e da dove provenga l'entusiasmo di un curatore "main-stream" come Obrist nei suoi confronti.

Una prima risposta potrebbe essere che Price è stato a lungo considerato una sorta di *anti-architetto*, mentre invece si potrebbe dire che la sua figura è emblematica proprio perché rimette in gioco e in discussione il ruolo dell'architetto negli anni Sessanta e Settanta, sollevando forti analogie con la situazione attuale.

Un disegno è già architettura? Un diagramma è progetto? L'identità di un architetto si misura con quanto ha costruito? In questa lettura dell'operato di Cedric Price attraverso la filigrana dell'ironia si provano a delineare possibili risposte a queste domande, ma per il momento si può qui sostenere che uno dei motivi per il quale Price è stato scelto insieme a Lucius Burckhardt da Obrist tra i fondamentali per comprendere che rapporto intrattienamo con la modernità, è che entrambi, prima di essere architetti o sociologi, sono due intellettuali capaci di concentrare la propria potenza non solo nel loro saper essere visionari, ma anche nell'essere in grado di alimentare le visioni delle generazioni future.

Cedric Price in particolare viene chiamato in causa nel padiglione svizzero – che in omaggio al *Fun Palace* rinomina addirittura se stesso chiamandosi per l'occasione *Palazzo F* e affidando il lettering all'artista Philippe Parreno – per la sua "calculated uncertainty and conscious incompleteness", formula tratta alla lettera da una delle interviste private che proprio Obrist fece a Price poco prima che l'architetto scomparve nel 2003.

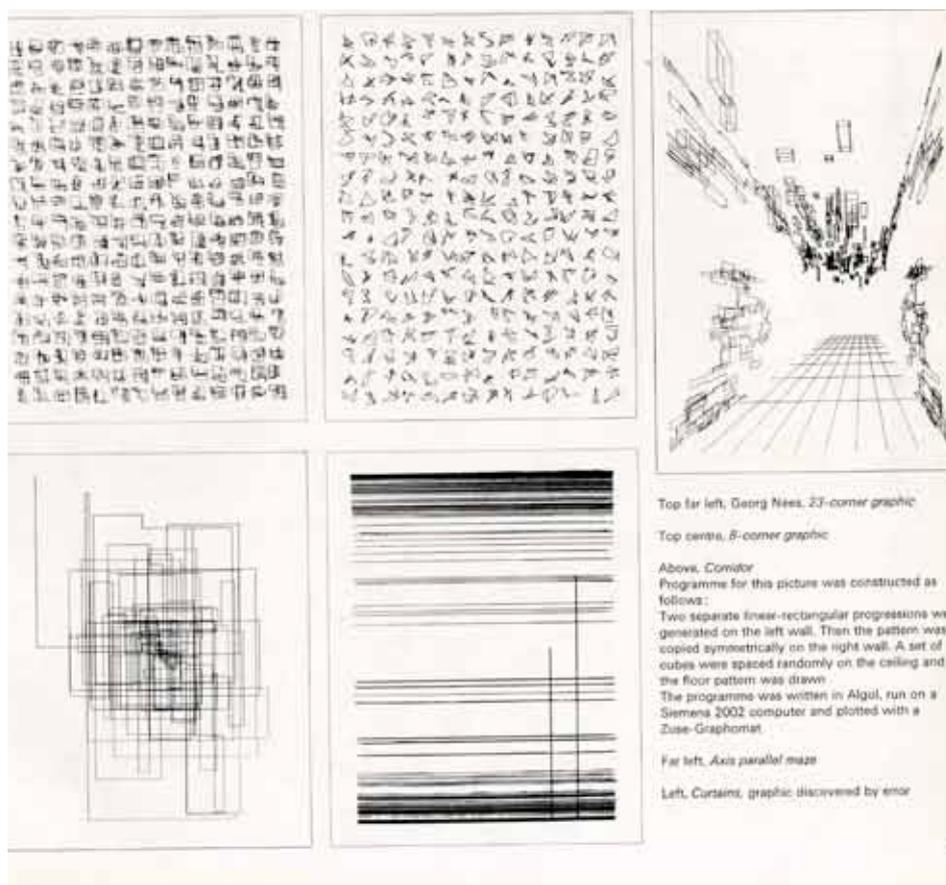
Frieder Nake, *Hommage à Paul Klee*, 1965



Left, Computer graphic
The drawing is the result of producing uniform small squares with a kind of regular irregularity specifically suited to a computer's patience. Prize-winning entry of the annual Computer Art Contest organized by Computers and Automation in 1966.

La struttura dell'archivio alla quale si affida il padiglione per raccontare le due figure e le loro correlazioni con il presente, è presa in analisi in apertura del terzo capitolo, dal momento che aiuta a chiudere e a completare questo "stroll" – per dirla come la direbbe Burekhardt – attraverso l'opera di Cedric Price e le sue più o meno ironiche connessioni. Un'ulteriore risposta al perché Price stia conoscendo una recente riscoperta non solo dal punto di vista critico, ma anche da quello progettuale, è che si tratta di un autore che aiuta a porre le domande giuste lasciandone aperte le risposte¹⁴. A tale proposito infatti uno dei punti per il quale l'autore è stato di recente rivalutato, è il concepire l'architettura in tutta la sua "impermanenza", ribaltando in questa modalità di pensiero la nozione normalmente condivisa che pensa all'architettura come a un gesto definitivo e imperituro. «Un ambiente deve durare non più a lungo di quanto ci occorra» è una delle più celebri affermazioni di Price a questo proposito, che si rivelerà veritiera e più che mai descrittiva della contemporaneità: la determinazione temporale di un prodotto ne decreta una vita sul mercato e il dinamismo ne sancisce l'inserimento in un quotidiano fragile. E dal momento che niente è più stabile del precario, Price non lascia approssimate le

¹⁴ Un rapido esempio a sostegno di questa tesi: nell'agosto 2014 il periodico inglese *Icons* dedica un articolo a Cedric Price attraverso un'intervista agli architetti Herzog & De Meuron. Di Christopher Turner, *The Reluctant Exhibitionist*, «*Icons*», n. 134, August 2014, pp. 64-70.

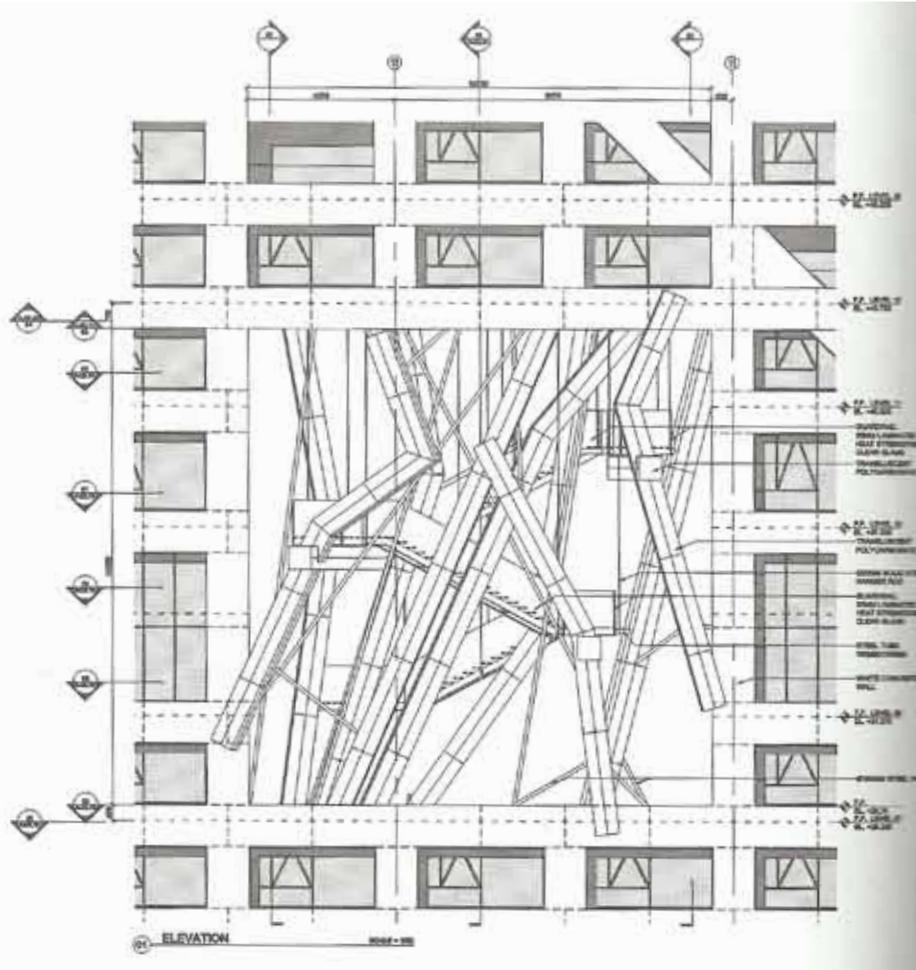


Georg Nees, Corner graphic, 1960

strutture dei suoi progetti, ma anzi con un taglio precisamente ingegneristico, sostenuto in questo anche dall'attività professionale del fratello, ne studia approfonditamente i calcoli e i materiali di realizzazione. A tal proposito, Price è anche uno dei primi autori del Ventesimo secolo a interrogarsi sul rapporto che si instaura tra *tempo e struttura*, in che modo queste connessioni siano fondanti per il progetto e per quali vie possano essere rappresentabili.

L'autore è stato preso in analisi anche da un punto di vista grafico, dal momento che presenta un'amplia varietà di materiali sui quali è possibile innestare una riflessione sugli espedienti grafici attraverso i quali oggi l'architettura comunica se stessa in concerto con altre discipline. Infatti gli elaborati di progetto di Price riportano nozioni sull'ambiente, dati antropologici, realtà economiche e indicazioni progettuali, il tutto solitamente riassunto in un'unica immagine completamente esaustiva tanto da poter fare a meno di un testo a commento (da qui la deducibile carenza di testi critici o relazioni di progetto scritte da Price stesso e la conseguente considerazione che lo caratterizza come un autore del tutto visivo, più che visionario forse).

In questa produzione quindi, è possibile leggere ulteriori passi (iniziati certamente già molto prima e molto lontano, come per esempio nei disegni tempestosi di Leonardo o nei "diagrammi" di Cartesio) verso quelle che oggi vengono chiamate "infografiche", o ancora, nella capacità di saper raccontare dinamiche complesse come quelle atmosferi-



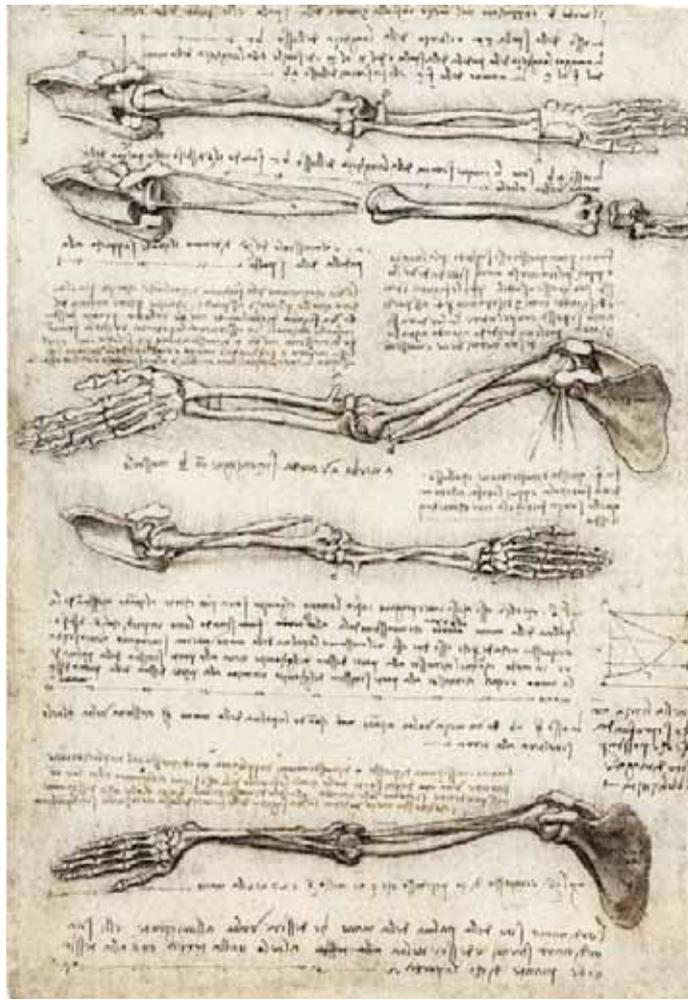
che, quasi un antenato dei primi esperimenti di motion capture¹⁵. Nel Ventesimo secolo la teoria scientifica cerca infatti una propria forma di rappresentazione sintetica e quindi di più facile divulgazione, e Price va esattamente in questa direzione.

L'autore inoltre si è rivelato una figura di interesse anche per lo studio delle dinamiche insite nei progetti: da quali relazioni essi possono nascere, quali ambienti politici li condizionano, come le accademie li trasfigurano, in che modo le inclinazioni umane possono farli decadere e come la storia può riscattarli.

Questi tra i primi motivi per i quali si è scelto di intraprendere una ricerca su Price, ovvero per chiarire quei punti sui quali, in una produzione “concreta” piuttosto limitata, egli sia stato capace di una risonanza tanto ampia e decisiva, mettendo in campo, in tempi non sospetti, temi come quelli della temporaneità, della mobilità e della reversibilità. Temi che sono altrettanto rintracciabili nei sistemi dell'ironia che per l'appunto basa la sua riuscita su una giusta scansione di tempi, su un'irrequietudine mobile, sull'opposizione a una durata irreversibile, poiché tutto ciò che non è reversibile è inevitabilmente tragico¹⁶.

¹⁵ Si allude qui alle grafiche utilizzate solitamente per descrivere le installazioni di arte contemporanea dei così detti “ambienti immersivi”, che spesso devono tenere conto, servendosi dell'unico espediente grafico per rendere visibile ciò che non è, di come poter visualizzare un movimento, un suono, una variazione di temperatura.

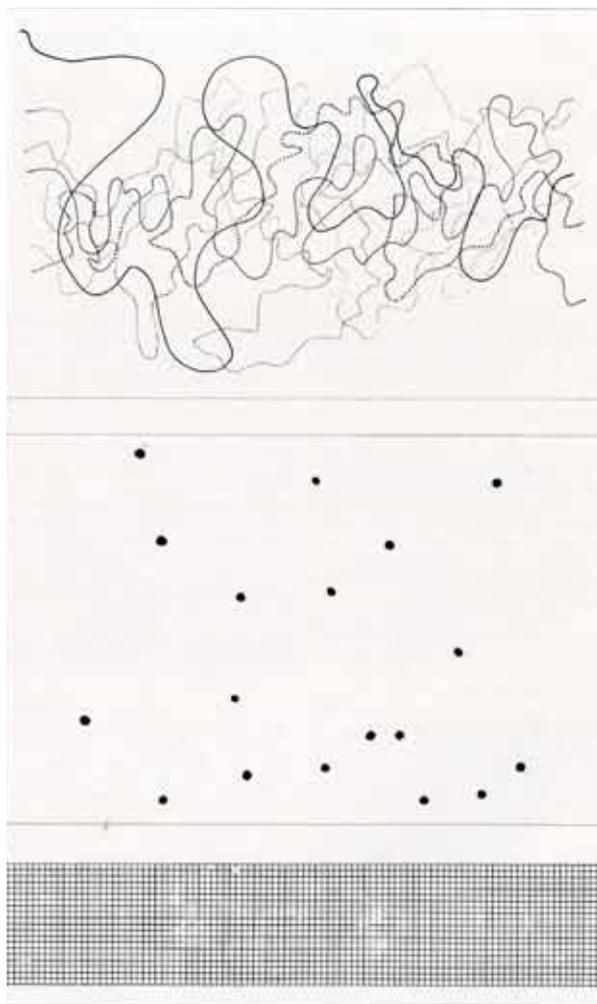
¹⁶ Cfr. Jankélévitch, V., *L'ironia*, Il Melangolo, Genova 1987.



Leonardo, Studio per i movimenti del braccio, 1513

Lo studio di Cedric Price è stato quindi intrapreso dal momento che questa figura è stata in grado di introdurre con la propria attività, sia didattica che professionale, questioni centrali nel presente quali i rapporti con la tecnologia, la teoria e le arti, risolti attraverso un'architettura che fa dell'indeterminatezza la propria arma e del riconoscimento ed esasperazione del potenziale di un problema, la sua stessa soluzione. Nel ribadire qui che a guidare la ricerca non è stato il rigore lineare dello storico, ma le diramazioni caleidoscopiche del progettista, si presenta in questa fase lo strumento principale – l'ironia – attraverso il quale si è deciso di guardare all'opera di Cedric Price. Il tentativo è quello di restituirne non un puntuale ritratto monografico, bensì una galleria di esperienze che viste attraverso questa lente possano aprire riflessioni sul progettare contemporaneo. Il punto di partenza è sempre una ricognizione sull'origine delle parole che ricorrono in tutta la ricerca: ironia, umorismo, crisi.

John Cage, *Fontana Mix*, 1958



ironia s. f. [dal lat. *ironiā*, gr. εἰρωνεία «dissimulazione, finzione, ironia, raggiro, furberia, pretesto»], der. di εἰρων-ωνος «dissimulatore, finto»¹⁷.

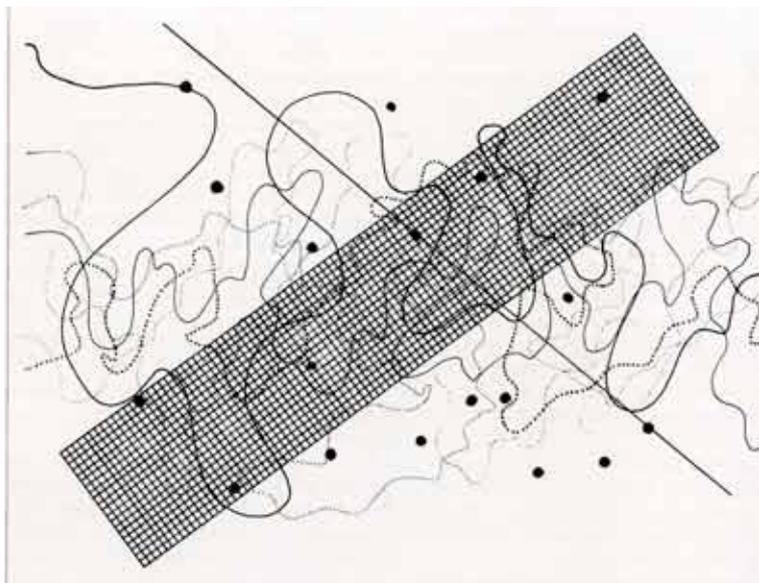
Grazie al gioco lucido dell'etimologia, si propone uno scavo nella parola individuando nella radice di ironia il verbo greco εἶρω. Questa voce verbale arricchisce di molteplici venature il significato di ironia: infatti al verbo εἶρω, oltre che nascondere, si ricollegano significati quali *incateno, infilo, intreccio, inserisco, dispongo in serie, lego* che con una certa rapidità ci riportano a un preciso agire architettonico, così come il secondo filone di significati riconducibili alla medesima voce verbale (anche nella sua forma mediopassiva εἶρομαι) *dico, parlo, annunzio, stabilisco, racconto, ordino, interrogo, domando*¹⁸.

L'etimologia di *umorismo*, o meglio, muovendoci in territori britannici, di *humor* (che in questo frangente ci permetteremo di ricollegare per alcuni aspetti e con una certa libertà al concetto di ironia¹⁹) riconduce invece all'ambito medico. Uumorismo e humor, certamente

17 Definizione etimologica della voce "ironia" dal vocabolario Garzanti a cura di De Mauro, T., Mancini, M., De Agostini, Milano 2000.

18 Definizione della voce verbale εἶρομαι dal vocabolario greco-italiano a cura di Rocci, L., Società editrice Dante Alighieri, Roma 1939.

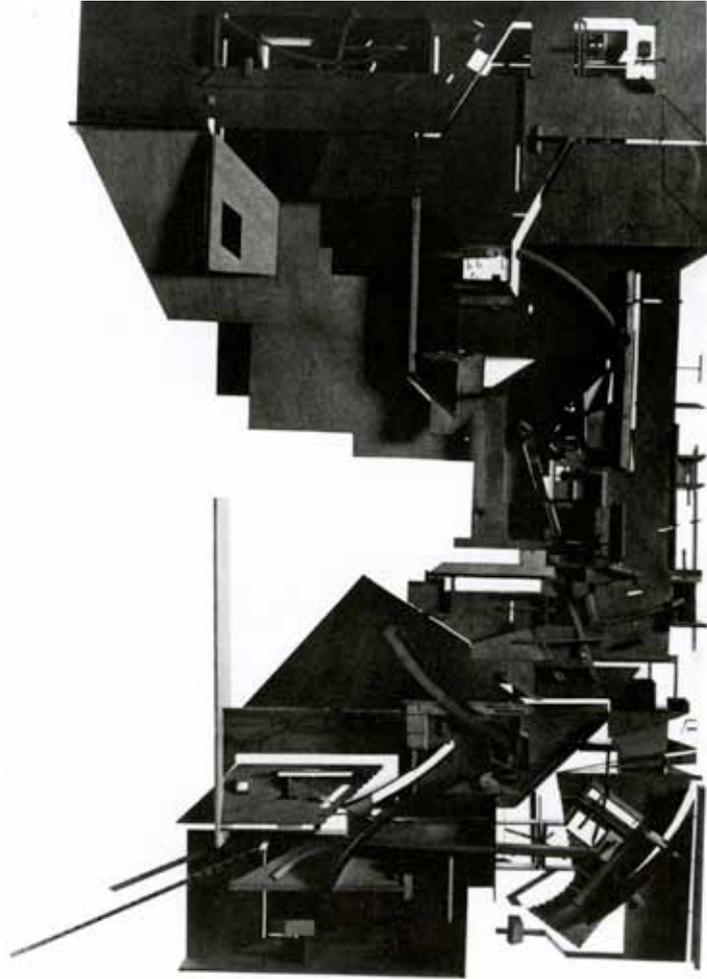
19 Precisiamo qui la differenza tra ironia e umorismo: secondo Pirandello l'umorismo comporta rispetto all'ironia una *simpatica indulgenza*, anche se le sfumature tra i due termini vanno via via confonden-

John Cage, *Fontana Mix*, 1958

diversi tra loro per sostanza e latitudini, derivano entrambi dalla parola latina *umore*, ovvero «corpo fluido, liquore, umidità o vapore, e col senso anche di fantasia, capriccio o vigore»²⁰. I due termini si radicano etimologicamente nella sfera medica e sono riferibili pertanto a uno stato di malattia (una *malinconia*, in origine appunto derivante da bile e fiele) che chiarisce come talvolta essi possano rivelarsi controproducenti per chi li pratica. Anche l'origine etimologica della parola *crisi* riconduce al mondo della medicina e identificava quel momento particolare in cui il medico doveva compiere una scelta per decretare la guarigione o meno del proprio paziente. Ma estremizzando, quale è la scelta tra vita o morte? La scelta, potendo scegliere, è allora una sola, e pertanto non è una vera scelta. Satura di questa sua accezione radicale, crisi è quindi nel presente una parola in cortocircuito, che sembra escludere quella logica che comporta la propria origine etimologica,

dosi, poiché, come sottolinea Pirandello stesso, la storia di una parola è fisiologicamente soggetta a stravolgimenti e contaminazioni (com'è avvenuto per l'appunto con il termine fondativo di umorismo *umore*) e quindi non si trova un particolare senso ad accanirsi in questo caso su due definizioni in contrapposizione. Certo è interessante sottolineare come l'umorismo nasca da una schiettezza di sincera irrisione, mentre invece l'ironia porti in sé la condizione di infingimento che, in una visione similissima a quella dell'umorismo, parte dal presupposto opposto. (Pirandello, L., *L'umorismo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1992).
20 Ivi, p. 6.

Daniel Libeskind, Model study for Leakage, 1979



tant'è che anche oggi l'espressione *essere in crisi* implica uno stato già assodato, un tracollo già precipitato, dove da scegliere rimane pochissimo.

In un momento storico in cui il mercato detta una pausa al fare architettura costruendo, guardare alla realtà attraverso la lente dell'ironia non sconvolge nell'immediato i dati di fatto, ma ne fa prendere atto. L'ironia, come vedremo successivamente con alcuni esempi ripresi dalla produzione di Price, può ricondurre allora alla radice del termine crisi restituendolo alla sua vocazione originaria.

L'ironia in architettura è una presa di coscienza, una diffida da quel che fino a poco prima era stato portato avanti con cieca fiducia. Non è una posizione immutabile né la soluzione a un problema, ma una modalità possibile di lettura del presente.



OBIETTIVI

L'ARCHITETTURA DEL GIORNO PRIMA

Progettazione anticipatoria continua: l'architettura è troppo lenta nella sua realizzazione per essere un risolutore di problemi. [...] La natura di tale processo deve sempre riconoscere l'influenza sia del dubbio che della moda.

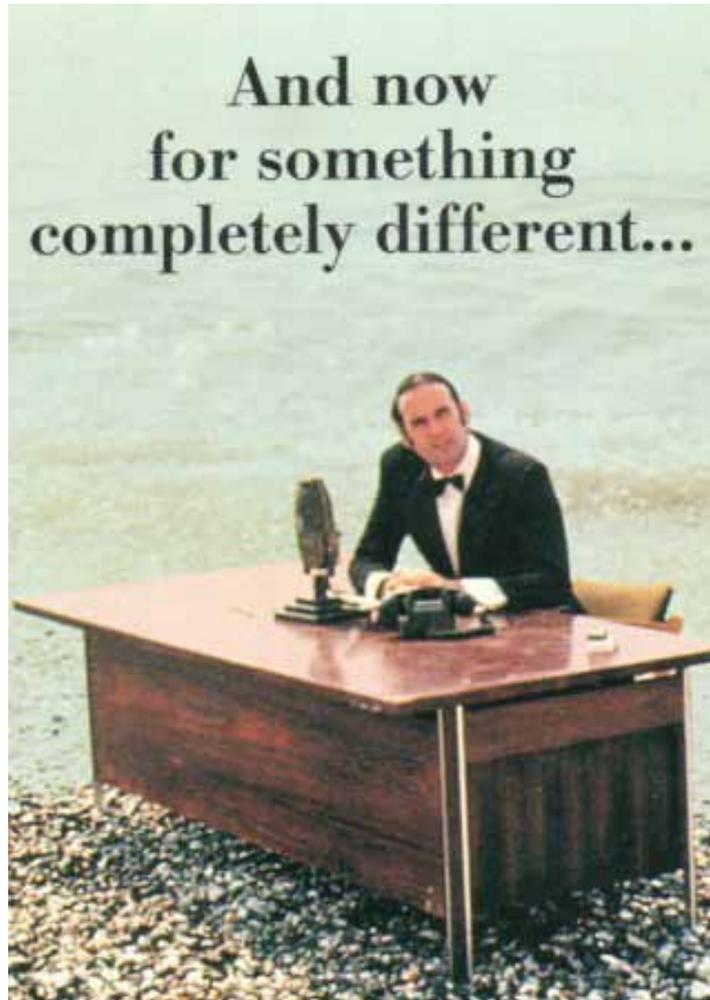
Cedric Price

Con l'idea che guardare indietro aiuti a capire chi si è oggi, questa ricerca vuole essere uno strumento utile a impostare una riflessione sulla situazione attuale dell'architettura, sofferente della netta divisione schizofrenica tra iper-tecnologia e teoria.

Nel tentativo di imparare dalla storia e non dalla nostalgia, la rilettura di chi già cinquanta anni fa era riuscito a vedere un'architettura *che sa anticipare* sembra in questo momento fondamentale. Per guardare a chi ha coniato l'espressione di *architettura anticipatoria*, si fa ricorso all'ironia, arma della retorica per eccellenza che gioca di anticipo, e in quanto arma, propone una visione non innocente, parziale e interpretativa della materia presa in analisi.

In quella che si chiama *architettura anticipatoria*, Price cura i suoi lavori progettandone l'inizio così come la loro naturale e necessaria fine. Il processo progettuale può avere un'estensione di pochi minuti o qualche centinaio di anni, quello che conta è non fossilizzarsi in un dato momento, in uno sforzo continuo di onesta messa in discussione sulla reale utilità o meno di un'architettura. Anche per questo motivo è sembrato importante in questo frangente tornare a studiare e a rivedere sotto un'altra luce il lavoro di Cedric Price, che ha

Monty Python, dal film *And Now for Something Completely Different*, London, 1971



compreso come l'architettura sarebbe stata sempre una risposta troppo lenta al vorticoso mutare delle città. Quindi una delle indicazioni lasciate dall'autore, è che l'architettura deve essere in grado, nel pensare a sé stessa, di proiettarsi nel futuro cercando di integrarsi in questa metamorfosi continua e sapendo mutare a sua volta.

A fronte di questo *l'architettura anticipatoria* fa della propria materia principale di lavoro non tanto lo spazio, quanto più il tempo, con il quale fare i conti nella pianificazione della propria obsolescenza.

IRONY CP

uso dei giusti tempi
[WIZ]

tempo

temporaneità delle strutture
Inter Action Center



reversibilità

anticipazione del riciclo di
paesaggi dismessi

Pottery Thinkbelt

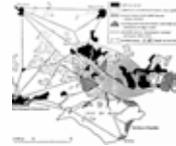


relatività

ciò che non è reversibile
è tragico
[SPREZZATURA]

ribaltamento
delle logiche progettuali

Non Plan

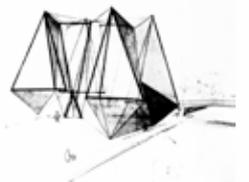


lucidità.

capacità di relativizzare un pro-
blema in un'ottica più ampia
[DISTACCO]

costruzione di immaginari

Zoo Aviary



visione

punto di vista non scontato sulla realtà.
capacità di interpretazioni molteplici
[PAROLA OPACA]

IRONIA

PARODIA

RIPETIZIONE

copia con distorsione

RAFFORZAMENTO DEL SOGGETTO

AVVICINAMENTO AL SOGGETTO

moltiplicazione di vedute simultanee

RIPOSIZIONAMENTO DEL SOGGETTO

COMPOSIZIONE

PASTICHE

RIPENSAMENTO DELLA PROPRIA POSIZIONE

**conoscenza
pregressa
data per
scontata
potere di
sintesi**

RIPENSAMENTO DELLA REALTÀ

INVENZIONE

capacità di interpretazioni molteplici

RIBALTAMENTO DEL SOGGETTO

DISTACCO DAL SOGGETTO

movimento gerarchico dal "basso" verso "l'alto"

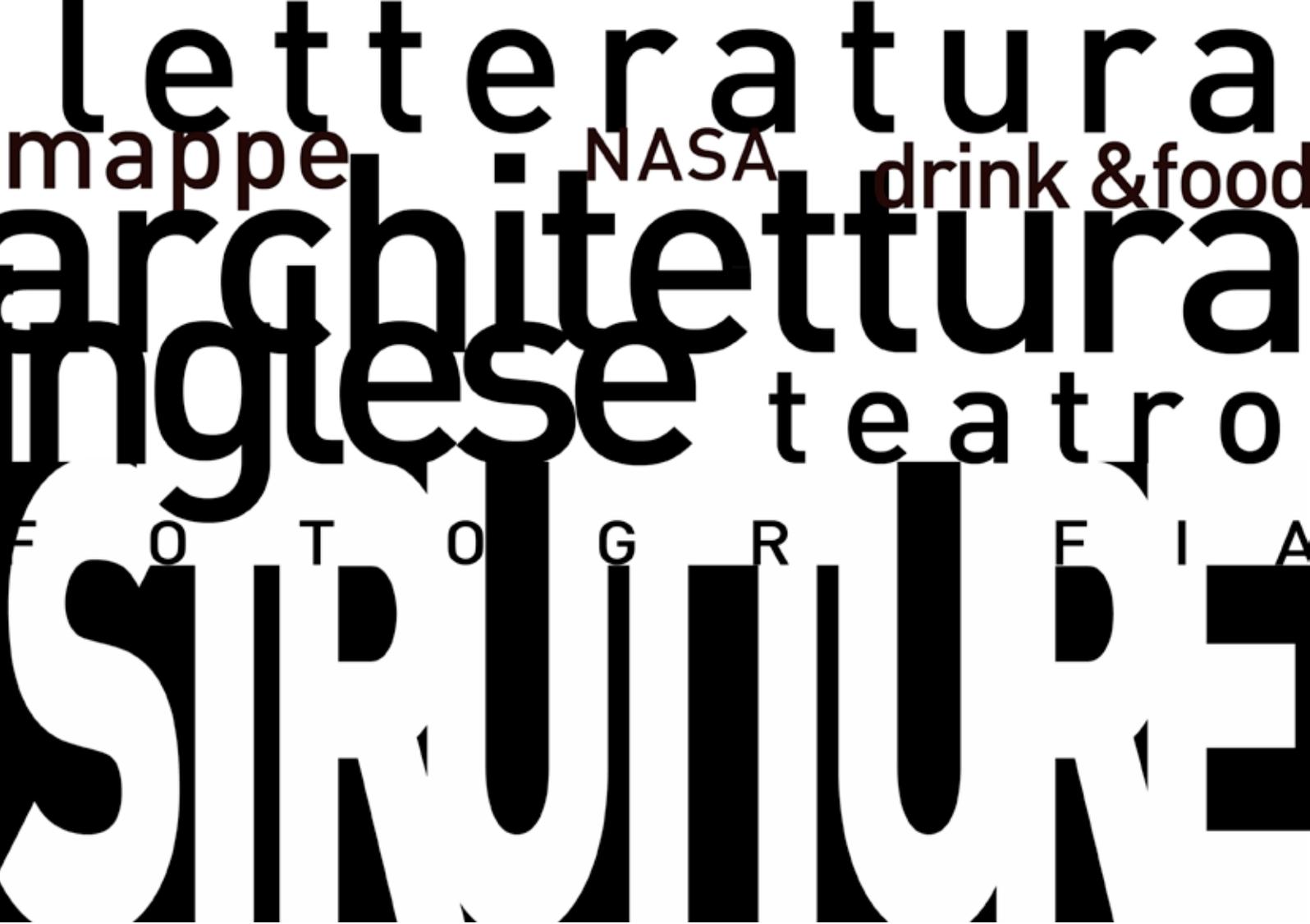
DISTRUZIONE DEL SOGGETTO

DEMOLIZIONE

SATIRA

Ironia, satira, pastiche, parodia

Il diagramma illustra in che rapporto queste quattro strutture del linguaggio stanno tra loro e in quali modi (più o meno coincidenti) si relazionano con il soggetto che trattano.



Quali letture

La grandezza dei caratteri del diagramma è proporzionale alla quantità della tipologia dei libri appartenenti alla biblioteca dello studio di Cedric Price. Il diagramma è stato desunto dal libro pubblicato dopo la scomparsa di Price compilato dalla moglie Eleanor Bron e da Samantha Hardingham *The Retriever*.



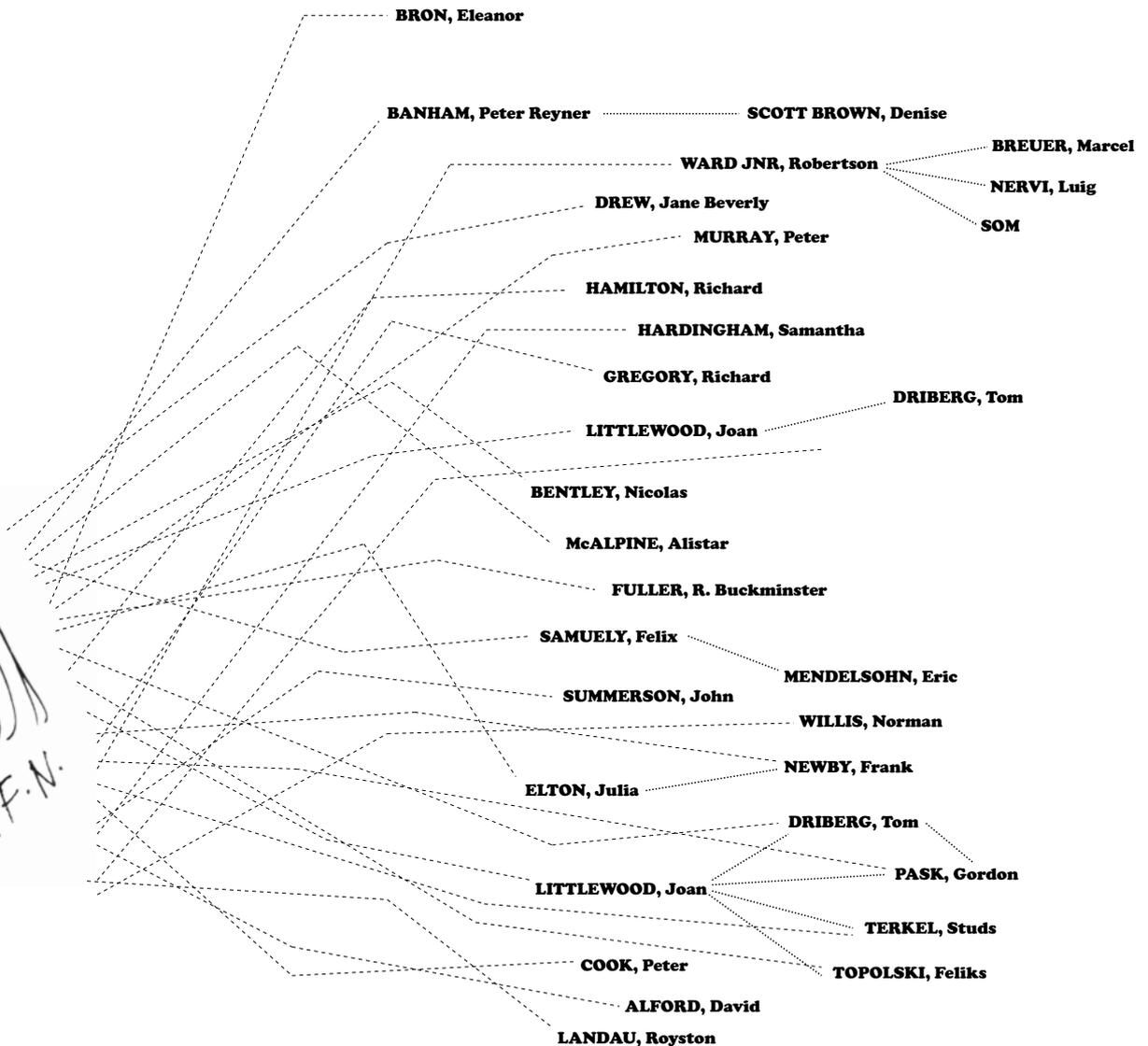
CCA
materiali autografi
progetti plastici
allestimenti
biblioteca personale

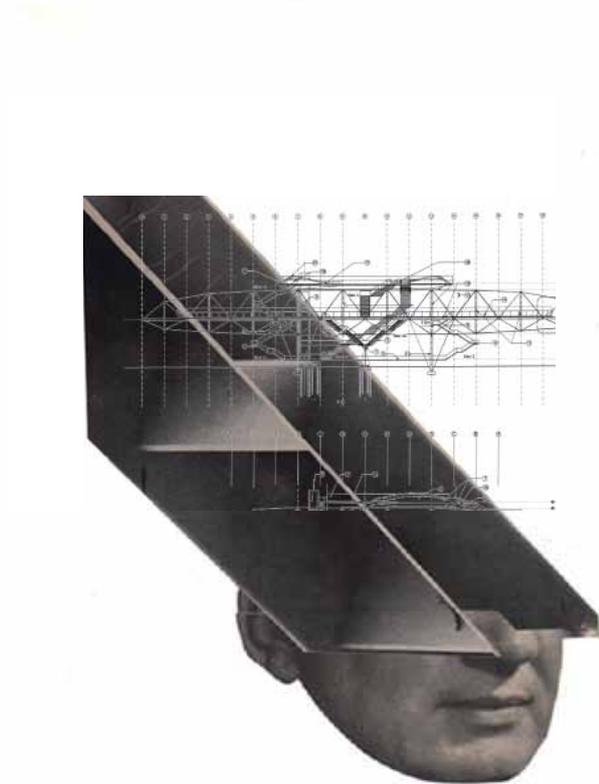
MOMA
disegni
archivio opere
contesto storico

AA
reperimento
bibliografia specifica
interviste allievi /
colleghi

ICA
archivio mostra This
is tomorrow

White room?
ex- studio Price





I. IRO- NIA PRO- GET- TANTE

I.1 APPUNTI PER UNA STORIOGRAFIA DELL'IRONIA IN ARCHITETTURA

I.1.1. La parola in guerra

I.1.2. La torpedine marina e i complici complicati

I.1.3. Ironia e apocalisse

p. 41

I.2 TECNOLOGIA DELL'IMMAGINARIO. PICCOLO AFFRESCO DI UNA FRATTURA

p. 52

I.3 L'IRONIA E LA CITTÀ

I.3.1. *What people want*

I.3.2. *A prince who would be a frog*

Ironia/economia

p. 56



I.1 APPUNTI PER UNA BREVE STORIOGRAFIA DELL'IRONIA IN ARCHITETTURA

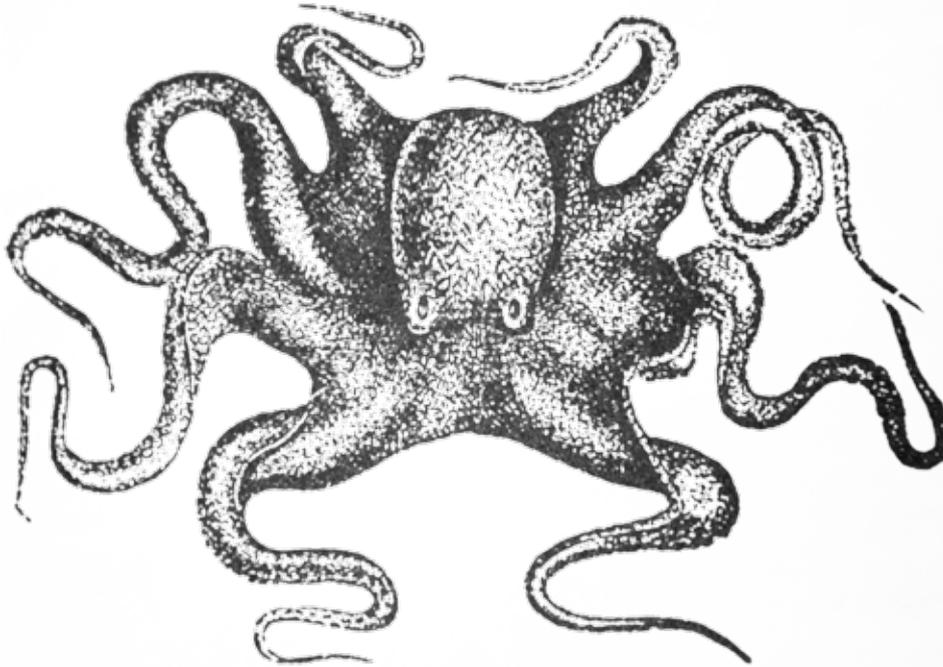
I.1.1. LA PAROLA IN GUERRA

L'ironia è frutto di quell'intelligenza intesa come *mêtis*¹, l'intelligenza sinuosa, "dolosa", pratica intrappolante. È l'astuzia di Ulisse, il labirinto di Dedalo. È uno di quei dispositivi di strategie interattive che invertono i segni di una forza: la debolezza, attraverso la *mêtis*, diventa una potenza, ed è quel tipo di intelligenza rapida e polimorfica rimasta ai margini della filosofia ma al centro della retorica, che è la forza dei deboli. Qui nasce l'aspetto ironico del *dolos*, lo stupore per il trucco trovato, il gioco sottile con la verità. Il forte in natura non ha bisogno di ingannare nessuno, mentre è il debole che deve aguzzare l'ingegno per sopravvivere. Una delle possibilità sta quindi nell'ironia, con conseguente necessità di un canone sul quale costruire il proprio registro ironico, dal momento che più le regole sono definite, più è semplice farsene gioco. Pertanto si può definire l'ironia come una figura dell'antifrasi, ovvero uno stravolgimento della realtà, un raggio rispettoso delle relazioni di forza che semplicemente ne va a correggere gli eccessi.

Mêtis è anche una delle radici alla base del termine *mimetismo*, ovvero quella strategia che lavorando sui processi di non-visibilità fa della perdita di figurabilità la propria arma.

Nel passaggio tra figurativo e plastico, c'è il fermo-immagine del mimetico, volto a sovvertire la dinamica tra preda e predatore in un'ecologia della competizione. In questa problematica dell'ambi-visione di un oggetto che da un lato sembra, e dall'altro non è, il mimetismo come l'ironia fa leva sulla capacità di immaginazione dell'avversario, sulle

¹ Per una definizione di questo termine cfr. Vernant, J. P., Detienne, M., *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Editori Laterza, Roma 2005.



ambiguità di interpretazione e sull'anticipo dello sguardo altrui².

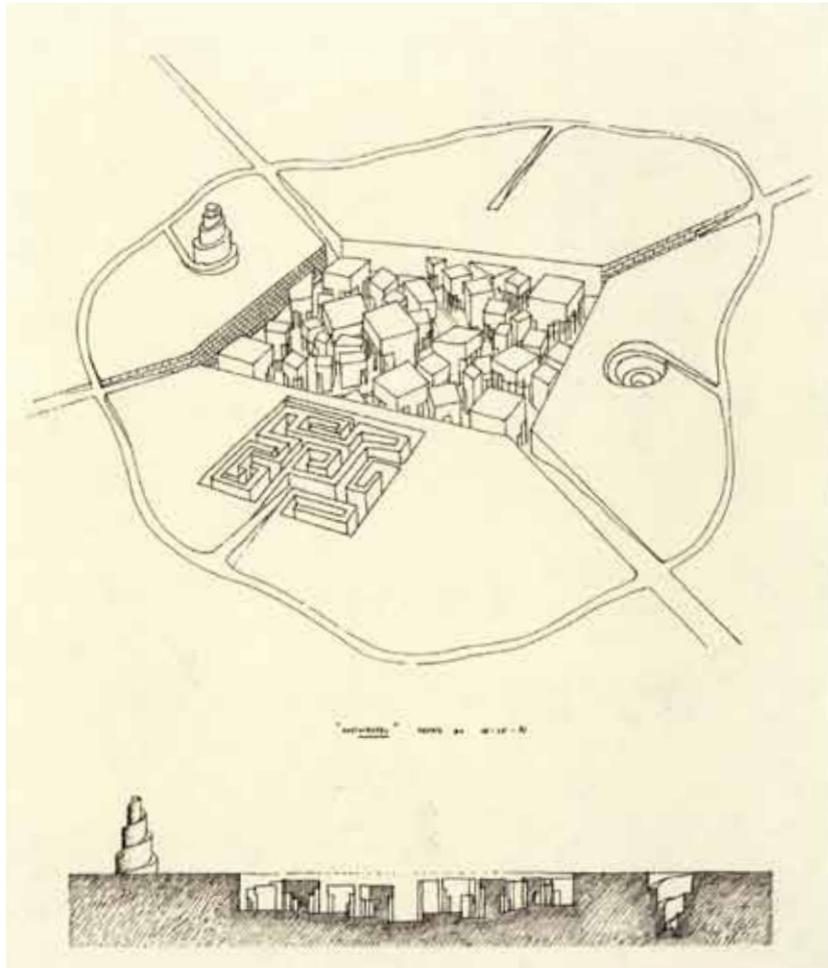
L'ironia può essere uno dei tentacoli della conversazione in cerca di accordi sistematici, contratti, armistizi, stonature o vuoti conflittuali, dove l'argomentazione significa un risparmio di violenza, che non viene eliminata ma viene interiorizzata.

L'ironia appartiene al regime soggettivo dello scambio dialettico, lasciando che l'obiettività sia ciò che sopravvive alle obiezioni dal momento che essa svuota il codice convenzionale e introduce una o più varianti su un soggetto codificato. I motivi dell'ironia, laddove per motivi si intendono forme astratte di un frammento di storia, si staccano dai supporti usuali per essere applicati in universi semantici nuovi ma coerenti.

L'ironia può essere quindi definita anche come un intervento citante, un metalinguaggio che parla di altro e di sé stesso, fondatore di una realtà prodotta da inganni appropriati.

Uno dei casi in architettura più eclatanti di questo metalinguaggio è quello di Palazzo Te, che, nel saggio *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti* Manfredo Tafuri riconduce

² A proposito delle arti del mostrarsi, dell'ingannare, del sorvegliare e del nascondersi nella grande *commedia biologica* si segnala il saggio *Le pieghe dell'apparenza* presente nel testo di Véronique Chabert, *Ni Vu Ni Connu. Camouflages*, Musée des Confluences Lyon, Catalogo della mostra, Biro, Paris 2005.

Léon Krier, *Labyrinth City*, 1971

alla sfera dell'ironia³. La *varietas* con cui Giulio Romano progetta Palazzo Te si basa sulla principale arte dell'antichità: l'oratoria, l'arte di disporre le parole in una costruzione generale.

Gli ordini canonici dell'architettura vengono qui composti, sovrapposti e contrapposti da Giulio Romano in modo anti-canonico, la scansione spaziale diventa irrispettosa delle leggi che sembra voler citare e i ritmi di finestre, serliane e colonne si spezzano sotto alternanze inconsuete. In questo continuo «impasto di serietà e facezia»⁴ Tafuri riconosce la cifra ironica dell'architettura di Giulio Romano, particolarmente evidente nei salti di scala ai quali i decori sono sottoposti, in un continuo accostamento, già annunciato in Raffaello, tra il troppo piccolo e il troppo grande. Così il gigantesco e il lillipuziano si cominciano a mischiare ribellandosi ai canoni albertiani (dando vita a un'atmosfera che, solo in giorni più recenti, chiameremmo "perturbante") e riportando immediatamente a un tema comico-grottesco ricorrente nella letteratura rinascimentale e appartenente

³ Il saggio di Manfredo Tafuri *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti* è all'interno del catalogo di Gombrich, E., H., Tafuri, M., Pagden Ferino, S., Frommel, C., L., Oburhuber, K., Förster Belluzzi, A., Förster, K., W., Burns, H. (a cura di), *Giulio Romano*, Electa, Milano 1989.

⁴ Ivi, p. 32.

Giulio Romano, Sala dei Giganti, Palazzo Te, 1532-1535



alle origini modeste di Giulio Romano. Proprio in riferimento a questi bruschi passaggi dimensionali Tafuri scrive: «il disorientamento provocato dalle alterazioni ritmiche o dai subitanei scarti di scala accentuano le valenze astratte delle composizioni, lasciando trapelare un disincanto che a buona ragione può essere detto ironico».

Sembra che questa inclinazione di Giulio Romano sorga dalla discrepanza tra i canoni dettati dagli ordini e il momento in cui questi devono necessariamente aderire alla realtà. Come nel caso della facciata nord del cortile, le aritmie del disegno sono dovute a difficoltà nate sia dalla fretta imposta dai committenti, sia dai muri pre-esistenti, sia dalla suddivisione interna della sala dei Cavalli. Giulio Romano prende atto di tutto questo e tra interruzioni, intersezioni, irregolarità, «egli gioca»⁵. Al gioco infatti si può richiamare l'ironia, alla quale in questo saggio Tafuri si riferisce anche con il termine *sprezzatura* in quanto traduzione del concetto aristotelico di *eironeia*. La sprezzatura, come il gioco (che certo apparteneva al linguaggio cortigiano di Palazzo Te) e l'ironia, si fonda su una presa distaccata dal mondo reale.

Da lontano, si ricrea un ordine e si dissimula, come scrive sempre Tafuri: «ciò che caratterizza Giulio è il suo atteggiamento nei confronti di tali limiti e condizionamenti: pur adoperando “maschere” e artifici, egli fa divenire linguaggio l'*accidens*, domina quest'ultimo

⁵ Ivi, p. 57.



Cedric Price, schizzi preparatori per il progetto Generator, 1978 – 1980

lasciandolo trasparire, ne fa occasione di “divertimento” progettuale».

Le idiosincrasie del linguaggio si dispiegano in Palazzo Te dall’uso del rustico a quello del non-finito per evitare uno «iato compositivo eccessivo»⁶, facendo dedurre che l’ironia in architettura nasce spesso da un confronto conflittuale con l’antico e dallo slittamento tra l’allora e l’attuale, tra l’armonico e le cose.

I.1.2. LA TORPEDINE MARINA E I COMPLICI COMPLICATI

Nel film *Il dormiglione* di Woody Allen⁷ il protagonista si risveglia nel futuro dopo una dormita lunga un paio di secoli. In un mondo cambiato, non propriamente evoluto, Woody Allen sperimenta inabbordabili ortaggi giganti ed elettrodomestici meravigliosamente inutili. Grazie al suo punto di vista temporalmente distante egli sa riconoscere l’assurdità di un’avanzata tecnologica sterile e superficiale.

Nel solco di questa distanza si colloca l’atteggiamento ironico, che pone quindi l’osservatore su un piano divergente dalla realtà, e da questa divergenza egli diventa capace di

⁶ Tiziana Migliore, Convegno “Le voci del silenzio”, IUAV 5 marzo 2009.

⁷ *Il dormiglione (Sleepers)*, dir. Woody Allen, interpreti Woody Allen, Diane Keaton, John Beck, 1973.

Ana Mendieta, *Siluetas*, 1973

leggerne le contraddizioni, le incongruenze, le possibilità. Questo risveglio dal torpore che annebbia dalla cognizione distorta del presente, è appunto identificato da Socrate come il possibile campo d'azione dell'ironia⁸. Secondo il filosofo, infatti, l'ironia agisce nell'animo umano come una torpedine marina che agitandosi riconduce a uno stato di veglia e riporta a una condizione di apertura, di incertezza che rende nuovamente assetati di un sapere diverso da quello condiviso.

La maieutica, l'abilità di Socrate di far "partorire" a ciascuno «un proprio genuino punto di vista sulle cose» (*Teeteto*), la capacità di insinuare la torpedine marina in pensieri dati per condivisi, sottolinea come l'ironia possa essere una spinta a una sorta di auto-educazione. Attraverso l'ironia, che quindi da figura retorica diviene un vero e proprio strumento didattico, s'innescava la miccia di una maturazione lenta e personale che incenerisce le certezze precedenti e lascia un vuoto, o un posto per una crescita autonoma alla ricerca di un senso alla propria temporaneità.

«Siamo homo ludens così come siamo homo ridens. E se si ride, si sorride, si scherza, si architettano sublimi strategie del risibile [...] è perché siamo l'unica specie che, non essendo

⁸ «Io, più di chiunque altro dubbioso, faccio sì che anche gli altri siano dubbiosi.» Socrate, *Menone* platonico, 80 d.



Matthew Barney, *Cremaster*, 1996

immortale, sa di non esserlo. [...] Socrate lo sa. Ed è perché lo sa che è capace di ironia. Il comico e l'umorismo sono il modo in cui l'uomo cerca di rendere accettabile l'idea insopportabile della propria morte – o di architettare l'unica vendetta che gli è possibile contro il destino o gli dèi che lo vogliono mortale».⁹

La pratica dell'ironia schiude allora una serie di luoghi nei quali riconoscersi in un vocabolario verbale e non comune, fonda dei territori di alleanza.

L'accezione solidarizzante dell'ironia crea un ponte tra chi la esercita e a chi è rivolta, srotola un background sul quale si parla la stessa lingua, sancisce un patto d'intesa e instaura una relazione di messa in comune di conoscenze e valori, rende complici di un pensiero critico costruttivo e consapevole di limiti e possibilità. Questa strategia è fondata sull'implicito, su una forma di «presapere»¹⁰ che sarà uno degli aspetti dell'ironia più sfruttati dal movimento del Postmoderno.

⁹ Eco, U., *Tra menzogna e ironia*, Bompiani, Milano 1998, p. 90.

¹⁰ Termine introdotto da Umberto Eco a proposito di Campanile, *Ibidem*.



I.1.3. IRONIA E APOCALISSE

Apocalisse: dal greco ἀποκάλυψις, termine composto di *apó* (locuzione privativa) e *kalýptein* (“nascosto”), ovvero *rivelazione*: scoprire, togliere il velo¹¹.

Proprio durante il Postmoderno, periodo che la fondamentale mostra *Postmodernism: Style and Subversion* allestita presso il *Victoria and Albert Museum* di Londra¹² decreta iniziare nel 1970 e finire nel 1990 (anno significativo perché immediatamente precedente all’arrivo del World Wide Web e che definisce quindi il Postmoderno uno stile *pre-digitale*), l’approccio ironico al progetto si concretizza in modo più manifesto e conclamato.

¹¹ Uno spunto per il titolo di questo sotto-capitolo è stato dato anche dalla conferenza *Apocalisse e carta da parati* tenuta da P. V. Aureli presso la galleria d’arte Kaleidoskope di Milano nel 2011.

¹² La mostra *Postmodernism: Style and Subversion 1970 – 1990*, a cura di G. Adamson e J. Pavitt, è stata allestita presso il *Victoria and Albert Museum* di Londra tra settembre 2011 e gennaio 2012 e replicata in versione ridotta presso il Mart di Rovereto nel 2012.



Stanley Tigerman, *The Titanic*, 1978

Dal momento che, come dice Umberto Eco, Postmoderno è un termine *bon à tout faire*¹³, non si affronteranno in questa sede tutte le sfumature che la definizione di “postmoderno” richiederebbe, né le successive suddivisioni che si sono operate negli ultimi anni per precisarne le diverse correnti che lo hanno animato. Pertanto ci si accosterà selettivamente a quegli aspetti del Postmoderno dove si è rilevata una traccia utile a definire il ragionamento tra progetto e ironia che questa tesi si pone come obiettivo.

Per una rapidissima panoramica nella quale inserire il caleidoscopio di esperienze che in questa fase è parso interessante andare a rivedere, si puntualizzerà semplicemente che il Postmoderno è uno stile, appunto come ribadisce il titolo della mostra sopra citata, non un movimento, nel quale i suoi attori dimostrano sin dagli inizi una grande consapevolezza di se stessi, della loro realtà storica e della propria attività, sia essa artistica, politica o progettuale.

La natura controversa del Postmoderno prende le sue prime mosse dall’architettura e arriva a travolgere le arti visive, l’industria musicale e cinematografica, la moda e la grafica. In ogni disciplina questa natura esuberante si riversa con peculiarità distanti tra loro, a

13 Eco, U., *Il nome della rosa*, *Postfazione*, Bompiani, Milano 1980. Testo presente anche in lingua inglese con il titolo *Postscript to The Name of the Rose. Postmodernism, irony, the enjoyable*, in *The Postmodern Reader*, Jencks, C. (a cura di), Academy Editions, London 1992.

Robert Longo, *Men in the City*, serie, 1981

volte anche contraddittorie. Tuttavia quello che sembra tenere insieme le esperienze più diverse di questo periodo è la disinvoltura con la quale la grande *Storia* viene immersa nella minuta *storia* di tutti i giorni.

Come formula Robert Venturi in *Complessità e contraddizione in architettura* (1966), il Postmoderno è lo stile dell'*et-et*, non dell'*aut-aut*, e pertanto non si preoccupa di far convivere nel medesimo tempo e nel medesimo spazio elementi apparentemente scollegati o in conflitto tra loro, ma da questo “stridore” ne trae freschezza e contemporaneità.

Così, un certo tipo di architettura in questi anni comincia a farsi gioco dell'ortodossia modernista. I motivi aulici del passato vengono spogliati della loro sacralità per trovare una nuova collocazione nel presente, non più come citazioni dotte, ma come tasselli di un grande *pastiche* dove il senso sta nella narrazione di uno spazio e non più nella singola evocazione di un'architettura nostalgica.

L'elegia del passato viene ritradotta in una scorrevole prosa compositiva, quasi da commedia, dove si prendono le distanze dal perfezionismo modernista in favore di una visione distopica del progresso, come avviene nella celebre opera del 1978 *The Titanic* di Stanley Tigerman, fotomontaggio in cui la Crown Hall di Mies van der Rohe affonda nelle placide acque del lago Michigan. *The Titanic* è un'ironica opera parricida, è la logica del modernismo che cola a picco.



Ron Arad, Concrete Stereo, 1983

Anche il design tra gli anni Settanta e gli anni Novanta si apre a un sorriso apocalittico e guarda con consapevolezza alle sue aspirazioni e alle sue istanze capovolgendole: gli oggetti diventano disobbedienti, gli arredi beffardi e la tecnologia un reperto archeologico. Esperienze professionali che solitamente venivano condotte in modo individuale trovano vivacità e proliferazione nel diventare collettive, come testimoniano la nascita di studio *Alchymia* e *Memphis* in Italia – alcuni progetti dei quali verranno ripresi nel capitolo successivo – per i quali l’ironia si farà fondamentale terreno di scambio esperienziale su cui fondare la propria identità non solo culturale, ma soprattutto commerciale.

Il design irriverente è di una banalità colta, vende pochi pezzi ma a caro prezzo, burlandosi e adulando chi compra. Indeciso od onorato se alloggiare nel salotto di un’ereditiera milanese *à la page* o nella sala di un museo di arte contemporanea, quello che conta è che questo tipo di design ad alto tasso ironico sia “apoliticamente” sempre pronto a sollevare il velo delle apparenze mettendo a nudo vizi e abitudini.



I.2 TECNOLOGIA DELL'IMMAGINARIO. PICCOLO AFFRESCO DI UNA FRATTURA

La fine del Postmoderno, tranne per qualche raro caso isolato, sembra coincidere con la fine di quei ragionamenti tanto visionari quanto più efficaci nel decifrare una realtà in rapidissimo cambiamento come quella del dopoguerra e nel saper proporre soluzioni non convenzionali e di ampio respiro alle nuove problematiche che il boom economico e quello demografico presentavano. La velocità della metamorfosi delle modalità progettuali non lasciano più tempo per gli entusiasmi della teoria, che si raffreddano, fino a diventare un'ombra pallida dell'architetto, o forse semplicemente un mestiere a sé stante, con nomi diversi.

Impercettibilmente il piano dell'immaginario del progetto e quello della grande spinta tecnologica iniziano a scollarsi aprendo una spaccatura più ricucita. Come se dagli anni Ottanta i progettisti avessero iniziato a prendere sul serio o troppo alla lettera le proprie suggestioni iperboliche, le provocazioni, le città improbabili ma non impossibili.

Figurarsi il futuro in immagini diventa sempre più difficile e ottuso. L'ironia, che spesso era l'espedito dialettico e grafico che permetteva di tenere insieme i due piani, quello del ragionamento sul progetto e quello della sua soluzione tecnologica, si sfalda con essi. La sua capacità di condensare immagini e messaggi in interrelazioni molteplici resta relegata in ambienti altri che la sfruttano e la esplorano in ogni suo potenziale come la pubblicità o l'arte contemporanea (citando un artista per tutti, Ai Wei Wei).

Come un perfetto sismografo del proprio tempo, Leon Krier registra sapientemente questo cambio di rotta.



Leon Krier; *The Exterminating Angel*, 1979

Al nuovo ordine dell'architettura, il sesto e l'ultimo secondo Krier, corrisponde il suo architetto dell'era macchinista: un Capitano Uncino appena sbarcato dai mari indomabili del calcestruzzo armato, un angelo sterminatore che a Le Corbusier è stato capace di rubare solo gli occhiali.

In questa scissione tra saperi tecnologici e voli dell'immaginario, si riapre l'eterno dilemma tra un tipo di formazione iper-specializzata e un tipo di formazione più generale, per certi versi «umanistica»¹⁴.

Anche per questo sembra dunque necessario tornare a indagare la realtà di anni in cui con leggerezza ma non con superficialità, l'architettura è riuscita ad avere un dialogo felice e produttivo con la tecnologia e la teoria. Un tipo di formazione che sapeva entrare nel dettaglio senza perdere il prezioso sguardo d'insieme (che una formazione "generale" aiuta a preservare) porta oggi a riconoscere come spesso un compito di settore, una volta entrati nel dettaglio, possa essere delegabile a una macchina, mentre lo sforzo della visione difficilmente potrà essere sostituito nell'immediato da un calcolatore o da un'interfaccia. Cedric Price a questo proposito è uno dei personaggi che meglio riassume la convivenza di queste identità tecnologiche/visionarie non in contrasto bensì di stimolo reciproco, sia

¹⁴ Per quanto riguarda l'uso qui fatto dell'aggettivo "umanistico", si guardi al testo di Da Empoli, G., *Contro gli specialisti. La rivincita dell'umanesimo*, Marsilio, Padova 2013.

Cedric Price smoking

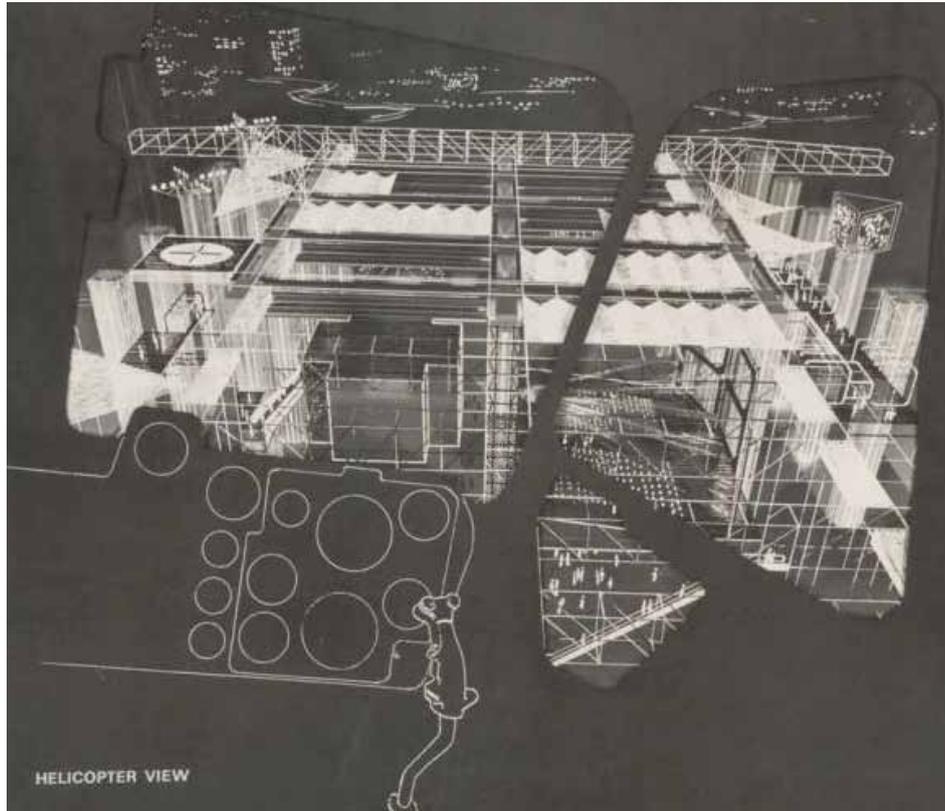


attraverso i suoi lavori professionali (come si approfondirà in seguito grazie al contributo di Samantha Hardingham), sia attraverso la sua vita e le sue frequentazioni.

Il business dello studio Price si concentrava principalmente su pratiche architettoniche dal punto di vista amministrativo e di sicurezza sui cantieri, per la quale Price fu uno dei primi a battersi in Inghilterra. Gli introiti arrivavano soprattutto da questi aspetti “invisibili” dell’architettura, del tutto impermeabili alle mode e alle inclinazioni del momento. Tuttavia proprio questa tipologia di lavori permetteva a Price una grande libertà di pensiero nel progetto in senso più ampio, sapendo conciliare un vertiginoso immaginario a un pragmatismo attento alla quotidianità e al suo presente.

Così Price, con le sue leggendarie *Edwardian-style breakfast of vaste proportion*¹⁵, le lezioni

15 Paul Finch in S. Hardingham, *Cedric Price Opera*, Wiley-Academy, Great Britain 2003, p. 122. Questo testo, oltre a una raccolta di progetti anche fra i meno noti e di esiti di alcuni workshop, offre alcuni interessanti *tranche de vie* di Price. Il colmo dell’ironia che si scopre tra queste pagine, è che lo stesso autore che con audacia progettava con la robotica, l’idroponica, l’intelligenza artificiale, non sopportava di comunicare con le persone se non di persona: il “fax per le occasioni speciali” stava chiuso in una misteriosa stanza dello studio vissuta similmente a una capsula spazio-temporale. Si suppone che nessuno conoscesse il numero di fax dello studio Price. L’idea che un giorno un architetto potesse lavorare con il computer gli sembrava un improprio. La tecnologia era una



Cedric Price, Fun Palace, Helicopter view, 1961 – 1970

presso l'*Architectural Association*, le serate con il circolo esclusivo e misterioso di cui era a capo (*l'Hot Stuff Club*) – e di cui facevano parte tra gli altri lo storico Reyner Banham, l'architetto David Allford (autore di grandi infrastrutture, come ospedali e l'aeroporto di Gatwick), l'ingegnere Frank Newby –, era riuscito a creare un proprio *entourage*. Questa piccola “comunità” trasversale e in fermento che ruotava intorno alla figura di Price, fu in grado di costruire cultura innescando discussioni e logiche nelle quali si possono rintracciare i germi che quasi immediatamente, o poco dopo, si manifesteranno nei ragionamenti e nelle strategie sviluppate da figure come gli Archizoom o Rem Koolhaas, basati sul fatto che nel progetto tutto è tecnologia e nulla è tecnicismo.

ginnastica per il pensiero, lo spazio cibernetico una buona coreografia per la città. «Rispondere al telefono era fuori questione».



I.3 L'IRONIA E LA CITTÀ

[...] *If there is one word which might characterize Hollein's general approach, I would hazard that it is irony; and of course irony in architecture is something of a contradiction in terms.*

Joseph Rykwert

Due condizioni si devono verificare perché l'ironia funzioni: il punto di vista di chi parla deve essere abbastanza familiare a chi lo ascolta, e le metafore che egli usa per giustificare la sua opinione devono apparire in qualche modo "inadeguate" alla situazione.

Come altri casi celebri, nel 1980 anche Hans Hollein (architetto *tardo-postmodernista*, come vuole la precisazione di Charles Jenks) è chiamato a dare il suo contributo alla Biennale di Venezia che vede come progetto principale una "strada degli stili", chiamata la *Strada Novissima*, e che come titolo della mostra porta proprio *La presenza del passato*, a cura di Paolo Portoghesi. Secondo l'allestimento generale di Costantino Dardi, si eleva lungo le Corderie dell'Arsenale una doppia fila di dieci facciate tra loro contigue, ciascuna di 7 metri di lunghezza e con un'altezza che varia dai 7,2 metri ai 9,5. Il progetto di ogni facciata è affidato a un architetto diverso, così quello che si va a comporre è un lungo manifesto in scala 1:1 del Postmoderno. La *Strada Novissima* diviene la via di una ideale città postmoderna, impossibile e cartonata, priva di struttura e preta di storie. Tra il susseguirsi di prospetti di Venturi e Scott Brown, Frank Gehry, Rem Koolhaas, Charles Moore, Franco Purini, la proposta di Hans Hollein si concentra su un singolo elemento dell'architettura, motivo caro ed esercizio condiviso, ovvero la colonna.

Sul senso della ripresa di un repertorio tratto dal mondo classico, Salvatore Settis scrive:



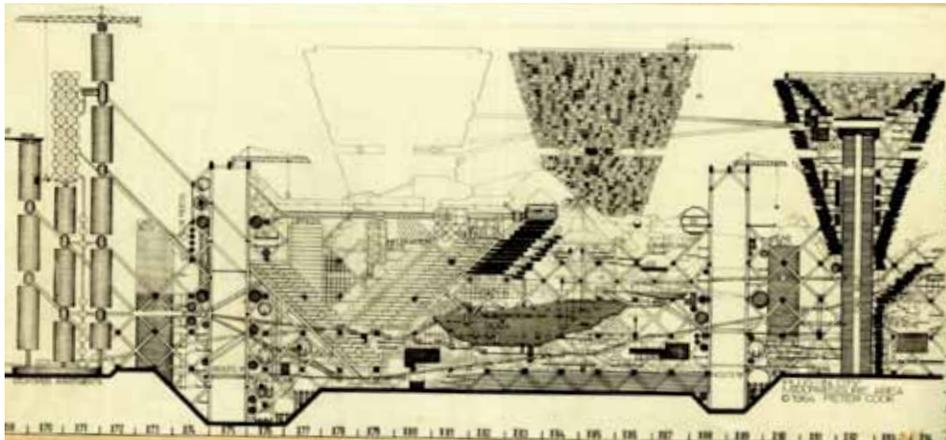
The Presence of the Past, Strada Novissima, Biennale di Venezia
1980

«Anche la frequente adozione di un registro ironico e dissacratorio che nega il vocabolario “classico” proprio mentre lo usa (decapitando o svuotando le colonne, invertendo posizione e ruolo di basi e capitelli, e così via) non mostra tanto il pieno dominio delle possibilità espressive di quel linguaggio, quanto la tendenza a reimpaginarlo giocosamente, quasi non fosse eredità storica, ma realtà virtuale». Inserendosi in questa reimpaginazione alle soglie del virtuale, nell’installazione di Hollein, il tema della colonna viene privato del suo senso strutturale primitivo (tanto da non arrivare nemmeno a toccare a terra fluttuando in una surreale sospensione) e viene declinato attraverso il suo mutare nel tempo: da una colonna fatta di “natura”, a una colonna dimezzata in rovina, una colonna-grattacielo mini-loosiana, una colonna classica intonsa e una colonna presumibilmente vera, forse appartenente alla struttura dell’Arsenale stesso.

Il progetto di Hollein è esemplificativo dell’agire postmoderno ed ironico: il Postmoderno sa che non c’è nessuna verità. Al pari dell’ironia, è caratterizzato dalla logica del paradosso, come scrive Lloytard: «Interessandosi dell’indicibile, dei limiti della precisione del controllo, dei quanti, dei conflitti ad informazione incompleta, dei *fracta*, delle catastrofi, dei paradossi pragmatici, la scienza postmoderna costruisce la teoria della propria evoluzione come discontinua, catastrofica, non rettificabile, paradossale. Cambia il senso della parola sapere, e dice come tale cambiamento può aver luogo. Non produce il noto, ma l’ignoto»¹⁶.

16 Lyotard, J.F., *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Paris 1979, p. 109.

Peter Cook (Archigram), **Plug-in City: Maximum Pressure Area**, 1962 -1964



I.3.1 WHAT PEOPLE WANT

Nella consapevolezza di questa realtà appunto discontinua e paradossale, si inserisce l'esperienza del *Non Plan* di Cedric Price, una non-progettazione che fa da contraltare alla strada degli stili iper-progettati, sebbene le due esperienze siano divise da più di un decennio.

Non-Plan: an experiment in freedom compare nel marzo del 1969 sul *New Society* (significativamente un periodico di sociologia, non di architettura) dove, oltre a Price, intervengono il redattore Paul Barker, Reyner Banham e il geografo Peter Hall.

In questo saggio sulla progettazione delle nuove città inglesi – uscito tre anni prima di *Learning from Las Vegas*¹⁷ – gli autori affrontano non solo il tema della pianificazione, ma anche quello dello stile, riassumendo appunto il soggetto del proprio lavoro in: «what people want; and at most... the ridde style of mid-20th century Britain».

Nel *Non-Plan* si illustrano due casi studio collocati a nord di Londra e un terzo caso studio situato nel sud Hampshire, questo ultimo a cura Price.

Questi luoghi sono accomunati dall'essere rimaste delle zone dove le ferite della seconda guerra mondiale chiedono ancora, dopo più di vent'anni, di essere risanate, e proprio per questa sorta di vocazione alla "tabula rasa", vengono scelte come territori di esperimento.

¹⁷ La prima versione di *Learning from Las Vegas* fu pubblicata infatti nel 1972. (Venturi, R., Scott Brown, D., Izenour, S., *Learning from Las Vegas*, Mass. & London: The M.I.T. Press, Cambridge 1972).

Cedric Price, *Potteries Think-belt, Staffordshire, 1964 – 1966*

Quella che viene ipotizzata è la possibilità di costruire un ambiente intorno all'essere umano, prendendo coscienza che la sola pianificazione territoriale non può essere la panacea a tutti i mali che si pone di risolvere. Davanti agli occhi, gli autori hanno i fallimenti sorti dai grandi piani urbanistici e dalle intenzioni del Moderno, che nella maggior parte dei casi peggiorarono quegli stessi problemi che invece intendevano risolvere.

Da un lato il *Non Plan* sostiene che una progettazione calata dall'alto su una realtà non può essere una risposta adeguata alle necessità degli abitanti, ma dall'altro non riconosce a pieno neanche nella partecipazione una soluzione a pieno soddisfacente. La partecipazione viene infatti letta come una possibile fonte di malintesi ulteriori se trattata semplicemente come una fase a sé stante del progetto. Quelle che quindi traccia il *Non Plan* sono delle linee molto generali, che tengono conto di cosa "la gente desidera" non solo come una fase iniziale di progettazione partecipata, ma come intenzione guida di tutti i progetti, consapevoli che la vita di una città scorre misteriosa, al di là di chi la pianifica. Lì per lì il *Non Plan* non conosce grande seguito, ma la posizione che assume, molto forte e precisa, segna un momento la cui importanza venne compresa solo in seguito: la pianificazione non è un punto di arrivo, ma un punto di partenza.

Detto altrimenti, l'opera per funzionare deve rimanere *aperta*. Quando si comincia a chiudere, comincia a morire. Nel caso particolare studiato da Price, l'autore non fa della partecipazione un elogio all'auto-urbanizzazione o una dispersione orizzontale delle re-

Arata Isozaki, **Re-Ruined Hiroshima**, 1968



sponsabilità, ma una questione di linguaggio¹⁸: il progetto stesso con il suo modo di essere pensato deve implicare la partecipazione di chi lo abita. Price suddivide quindi l'area presa in analisi in zone dalle destinazioni abbastanza vaghe ma vincolate (una zona per le aree produttive, una per le aree ricreative ad uso temporaneo miste a quelle già presenti, una destinata a possibili scenari per la mobilità, un'area arbustiva e così via): il *Non Plan* non è una rinuncia al progetto, bensì una modalità di dialogo tra le preesistenze e i profili di nuove necessità.

Un altro progetto in cui Cedric Price si misura con l'idea di città è la *Potteries Thinkbelt*.

Gli anni Sessanta furono un momento storico d'importante riforma degli edifici scolastici inglesi, che si trovarono a confrontarsi con un'ingente crescita demografica parallela all'impoverimento generale della popolazione in conseguenza alla situazione critica del dopo-guerra in tutta Europa, alimentata da un elevato tasso di disoccupazione e da un'incazzante crisi energetica.

18 Si rimanda qui all'intervista condotta da H. U. Obrist a Cedric Price sulla partecipazione, dove il giornalista interroga l'architetto sul tema rispetto al pensiero di Giancarlo De Carlo. I due risultano – almeno da questo breve scambio di battute – allineati sulle stesse posizioni. Obrist, H. U., con i contributi di Arata Isozaki, Patrick Keiller and Rem Koolhaas, *Re:CP*, Birkhauser, Basel 2003, pp. 69-70.



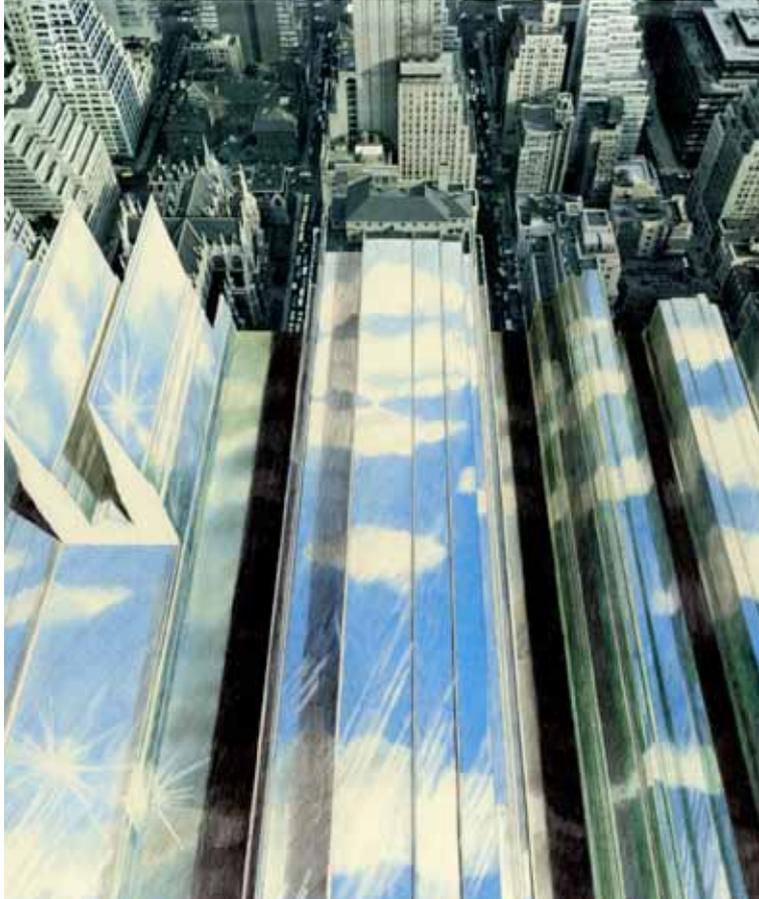
Cedric Price, Pot-
teries Think-belt,
Staffordshire, 1964
– 1966

In questo contesto si inserisce il progetto di Price per questa area nel nord-ovest del paese, tornando a ripensare il paesaggio dov'era cresciuto e dando prova di un progetto strategico di riuso *ante-litteram* non solo di un'architettura, ma di un'intera infrastruttura industriale.

Price nasce nel 1934 a Stone, nello Staffordshire, regione centrale della Gran Bretagna famosa appunto per la sua attività industriale e caratterizzata da un paesaggio che, nel periodo della sua infanzia, è una *waste-land* costellata da villaggi in mattoni impregnati di fuliggine e di fumi neri provenienti dalle fabbriche di *potteries*. L'autore conserva queste immagini, restituite già nei suoi primi disegni ed evidenti nel progetto per la *Potteries Thinkbelt*, una sorta di “fabbrica del sapere” in movimento su una rete di binari ferroviari dismessa. Il progetto si colloca quindi nel Nord Staffordshire, località che caratterizzata da una fiorente produzione di ceramiche ma che già negli anni del progetto (1964) è per la maggior parte in disuso. Price propone di collocare qui le attività di ventimila studenti in un'area di centomila miglia quadrate: l'idea è volta a sfruttare le limitate risorse di tempo togliendo oggettualità all'architettura e lavorando invece sul programma (anticipando pertanto di trent'anni quello che sarà un trend architettonico decantato negli anni Novanta).

L'istruzione è vista da Price come la nuova industria volta a rivalutare un territorio gradualmente votato all'abbandono. L'area è rilanciata mettendo sui binari la cultura, con il messaggio di un'infrastruttura che nel momento in cui non può più produrre beni industriali, può cominciare a produrre informazione, scienza e benessere.

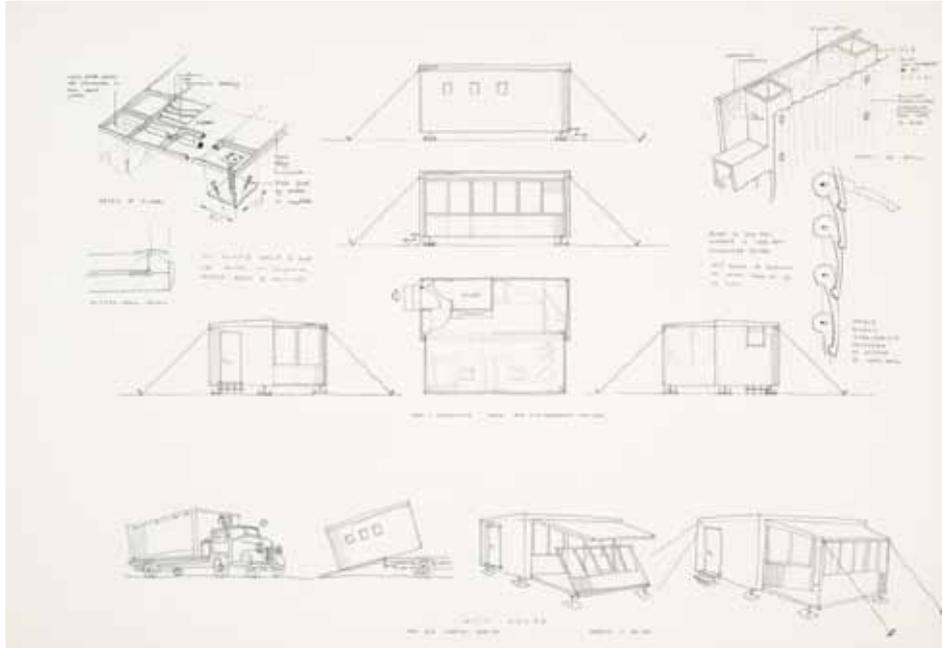
Superstudio, *The Continuous Monument: New York Extrusion*, 1969



Nel mito di una biblioteca viaggiante, il progetto sfrutta una rete ferroviaria sotto-utilizzata già esistente, rendendo così mobili le unità compositive dell'università. Questo dinamismo non si riflette solo nella risposta spaziale, ma anche temporale: il progetto si articola in un arco di tempo ben definito richiedendo così investimenti meno consistenti e meno problematiche politico/organizzative nella gestione dei programmi di formazione.

È l'inizio di una nuova comunità scientifica aggregata e pertanto non prevede dormitori, bensì veri e propri alloggi che eliminino il gap tra studenti e abitanti, ponendo l'interrogativo su quali siano i nuovi modi di abitare un luogo nell'ottica di ottimizzazione di tutte le risorse chiamate in gioco.

Anche dal punto di vista grafico, come si vedrà per molti altri progetti di Price, il disegno si scarnifica in elaborazioni diagrammatiche che costringono ancora una volta a pensare il progetto non in modo statico, ma sempre in funzione.



Cedric Price, Casa dell'archeologo, progetto studentesco, 1952

I.3.2 A PRINCE WHO WOULD BE A FROG¹⁹: IRONIA/ECONOMIA

L'ironia è rapidità, a differenza dell'architettura che come afferma Price è una risposta sempre troppo lenta rispetto all'impellenza dei problemi della città. Come se città e architettura viaggiassero a due velocità diverse e l'architettura tendesse sempre ad arrancare dietro alla città mutevole, liquida, inquieta.

In una conferenza tenutasi a Delft, Price parlò a questo proposito di *Progettazione Anticipatoria* e di una progettazione continua che sa tenere insieme la città e le architetture: una progettazione che non si esaurisce nel momento in cui viene realizzata, ma che viene proseguita e completata poco a poco dalla vita che si svolge al suo interno.

Pertanto, con un richiamo alla citazione in apertura, l'ironia s'intende ora come «economia»²⁰

¹⁹ Questa la definizione di Cedric Price data da Rem Koolhaas e riportata nel testo di Robin Middleton in *Cedric Price Opera* di S. Hardingham.

²⁰ Il rapporto che si instaura tra ironia ed economia è illustrato nel testo di Vladimir Jankélévitch, dove appunto l'ironia viene vista come «economia della felicità e dell'infelicità» dal momento che, relativizzando ogni cosa, aiuta a «ben spendere» i propri stati d'animo.

A questo Jankélévitch aggiunge che l'ironia è uno strumento che migliora la propria economia perché assai più forte della serietà: «da serietà è fragile perché se attaccata va in mille pezzi» Jankélévitch, V., *L'ironia*, Il Melangolo, Genova 1987.



in quanto strumento di verifica nel tempo di un progetto più o meno coerente.

L'ironia dà le dimensioni di tragedie insondabili e le ricolloca in una realtà spaziale e temporale più ampia, rendendole misurabili e quindi in qualche modo risolvibili all'interno della loro riscoperta finitezza.

Il grande progetto di architettura, la grande tavolata della città – per usare un'immagine culinaria cara a Price nel spiegare cos'è una matrice operante – si compone della medesima economia di piccoli pezzi autonomi. Questi piccoli pezzi di architettura (come si vedrà nel prossimo capitolo con il *Generator*) sono scomponibili e componibili tra loro «per un pasto completo»²¹, per una risposta progettuale alla quale – dall'aperitivo al dessert – nulla manca e tutto acquista una sua logica nel momento stesso in cui è consapevole di trovarsi, per un tempo ben determinato, su quella tavola.

21 A proposito di cibo e architettura, cfr. Obrist, H. U., *Re:CP*, cit., pp. 90 - 91.



II. L'AR- MA- MEN- TARIO DI CE- DRIC PRICE

II.1 CEDRIC PRICE: UN APPROCCIO IRONICO AL PROGETTO?
p. 67

II.2 ARMAMENTARIO

II.2.1 Sorvolare p. 71

- Doppie gravità
- Ponti della libertà
- Nubicuculia

II.2.2 Provocare p. 87

- Fedeli eresie
- Pop
- Tupperware party
- Il gioco delle copie

II.2.3 Ridimensionare p. 99

- Unità di dismisura
- Minimi Magnetici
- *Autumn Gets Me Badly*

II.2.4 Cicatrizzare p. 108

- Cedric in mostra

II.2.5 Capovolgere p. 117

- Auto-ironie

Intervista a Samantha Hardingham
p. 118



II.1 CEDRIC PRICE: UN APPROCCIO IRONICO AL PROGETTO?

Il cielo crepuscolare e l'umido suolo del Nord sembrano esser più acconci a nutrire la delicata e strana pianta dell'umorismo.

Enrico Nencioni

Cedric Price: this sarcastic dandy was the first to claim, against formalist composition, that «the quality of the air conditioning is more important than the shape of a building»!

Andrea Branzi

He has to add discipline to his imagination and he has to deal problems in a most serious manner.

Giudizio finale del quarto anno presso l'Architectural Association, firmato da Arthur Korn e Michael Patrick

He should develop into a good architect.

Giudizio finale del quarto anno presso l'Architectural Association, firmato da Richard Eve e Michael Patrick

In any discipline there are builders and wreckers – attention is focused on the first, but, in fact, the second category is more rare and probably more essential for the future. Price was a destroyer.

Rem Koolhaas

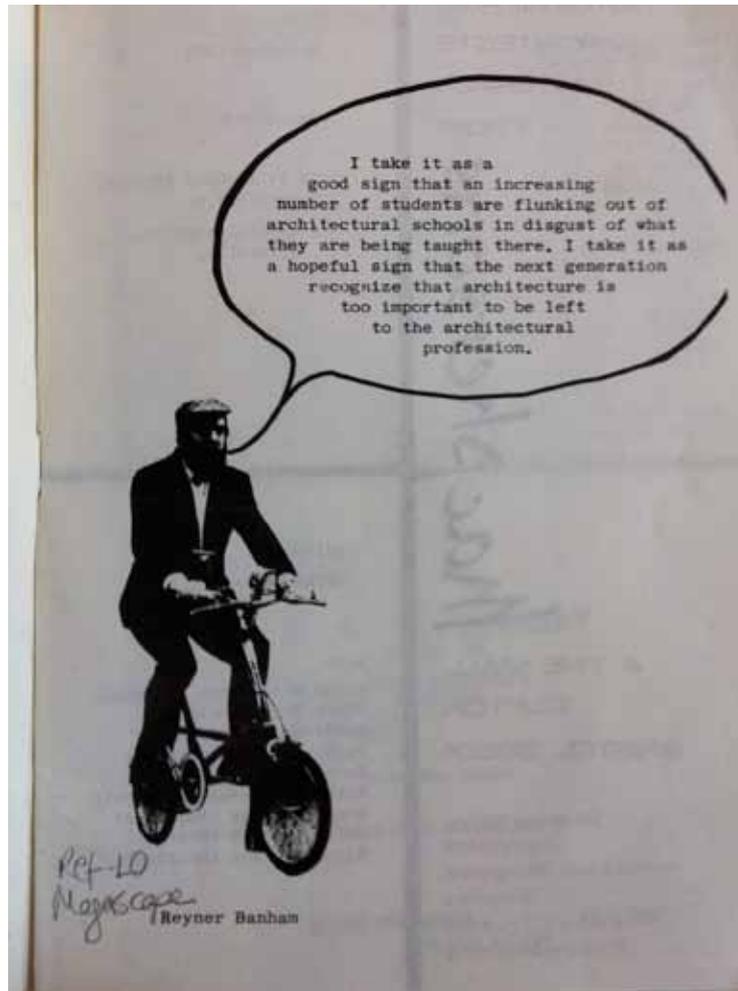
«Philosopher, sir?»

«An observer of human nature, sir» said Mr Pickwick.¹

Charles Dickens

¹ *The Pickwick Papers* o *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* di Charles Dickens era uno dei libri prediletti da Price. Come si può vedere dal testo *The Retriever* (Institute of International Visual Arts, London 2006), curato dalla moglie Elenoir Bron e Samantha Hardingham, ne aveva 16 copie nella propria libreria personale, più una copia esclusivamente da viaggio.

Reyner Banham in Megascope, 1965



Un grande fraintendimento da sempre accompagna l'analisi della figura di Cedric Price. Al di là delle inclinazioni personali dell'architetto, che certo era conosciuto come il miglior ospite atteso per rendere esilarante un cocktail-party nella *swinging London*, la questione rimane molto difficile da districare. Da un lato infatti c'è da considerare il momento storico, le fortunate frequentazioni di altissima estrazione di Price (per esempio, Lord Snowdon, fotografo e co-autore della famosa voliera dello zoo di Londra – la quale ancora oggi riporta il suo nome – era il marito della principessa Margaret, sorella della regina Elisabetta II) e le sue amicizie in campo artistico, che certamente crearono il giusto “habitat” dove un pungente approccio ironico al progetto poteva affondare senza troppe difficoltà le proprie radici, come anche la leggera e graffiante produzione grafica dell'autore sembra confermare. Dall'altro lato però il lavoro svolto dallo studio Price in Alfred Square ci parla di un'attività molto pratica, legata alla burocrazia, agli studi di fattibilità, alla sicurezza, ai dettagli costruttivi. Quindi il caso rimane aperto, dubbioso come parlando di ironia è giusto che sia, ricordando che proprio questa ha la capacità di spiazzare chi informa e rimettere al suo posto chi ne fa uso: è sembrato, tra quelli possibili, uno degli abiti migliori con il quale presentare Cedric Price. Con questo, non si intende definire l'autore ironico, ma si intende studiare, attraverso le sue opere, in quali modi l'ironia è entrata nel progetto di architettura e se ancora oggi può trovarvi uno spazio di dialogo.



Primo numero del periodico Megascope, 1965

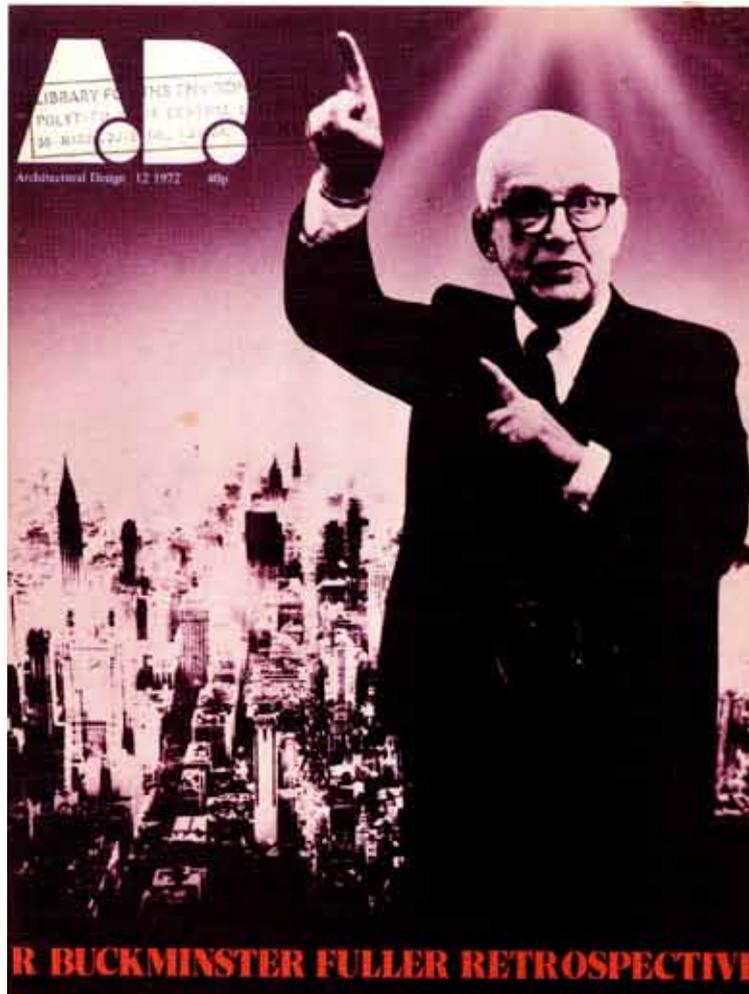
II.3 ARMAMENTARIO

I progetti di Cedric Price e il microcosmo generatosi intorno al suo studio raccontano di quello sguardo obliquo sulle cose che è il contrario del senso comune e che lo ha reso un punto di riferimento fondamentale per la generazione di architetti a lui contemporanea e immediatamente successiva.

Il lavoro di Price potrebbe essere il manifesto di un'ironia tragica moderna, nel senso del tragico inteso da Solger quando distingue due momenti opposti e complementari per la nascita di un'idea². Il primo è il momento in cui ci si sente aderire *in toto* all'idea,

² Nel rapporto tra ironia e realtà, si fa riferimento a quanto scritto da Franzini e Zecchi (in particolare al capitolo dedicato a Solger e all'ironia tragica all'interno del loro testo di storia dell'estetica): «Nell'arte, ironia e entusiasmo sono identici e indivisibili. L'entusiasmo è la percezione dell'idea divina in noi, l'ironia è la percezione della nostra nullità (simile a quella provata pensando al divino nella religione), del soccombere dell'idea nella realtà. Se si allontana dall'entusiasmo, non è più ironia, ma si oppone direttamente all'essenziale. L'arte non potrebbe vivere di solo entusiasmo, deve insieme manifestarsi nella sua universalità nel momento particolare, il che non è possibile senza ironia. E tanto più sono uniti, tanto più l'arte raggiunge il suo scopo. L'ironia autentica presuppone la coscienza più elevata, in virtù della quale lo spirito umano ha una perfetta comprensione dell'opposizione e dell'unità dell'idea

Copertina Architectural Design, 1972



ovvero l'entusiasmo, mentre il secondo è il momento in cui ci si sente in contrapposizione con l'idea, ovvero l'ironia. Tanto più i due sentimenti, quello di percezione entusiasta, "divina", del creare e quello dell'ironica consapevolezza della propria nullità nel reale si riescono a fondere e a confondere, tanto più facilmente lo scopo dell'idea sarà raggiunto. L'ironia quindi è ciò che permette all'idea di sopravvivere all'impatto con la realtà e di attuare le sue intenzioni universali senza subirne le contingenze. In termini progettuali, questo spesso si traduce in una soluzione che non sempre implica il costruito come risposta univoca a un problema complesso.

Nella lettura tra architettura e ironia si individuano una serie di azioni che vanno a costituire "l'armamentario" di Cedric Price del suo approcciarsi al progetto.

Ogni arma è identificata da un verbo.

Ogni verbo viene declinato a seconda delle esperienze progettuali prese in analisi.



II.3.1 SORVOLARE

DOPPIE GRAVITÀ

La gravità ha una duplice accezione: un'accezione fisica e un'accezione tonale.

Nel primo caso la gravità è quella legge fisica per la quale i corpi sono attratti al suolo: è ciò che tiene ogni cosa adesa alla realtà conferendole un peso e sancendone una posizione precisa. Da questa vicinanza costretta alla terra, viene anche l'accezione tonale di gravità, un suono appunto che si adagia nei bassi, indice di serietà, annunciatore di rimproveri, note scure e voci cupe.

Nel rinascimento lo sguardo del pittore si stacca da terra, dalle preoccupazioni austere e dalle compostezze buie dei secoli precedenti, e prende il volo. Nei paesaggi che si intravedono dalle finestre alle spalle di angeli e Madonne, a volo d'uccello la realtà si svela nella sua globalità e complessità. Non per forza quindi non essere gravi, e quindi essere "leggeri", implica una perdita di solennità o una mancanza di contatto con il reale. La capacità di *sorvolare* è una modalità di lettura zenitale, in grado di lasciare tra parentesi o tra le righe significati altri a favore di un quadro generale, una visione grandangolare sul mondo. Il sorvolare permette di vedere tutto ma nulla in particolare, di scavalcare ostacoli senza distruggerli, di livellare le differenze, di poter misurare il territorio in un nuovo modo, di cambiare le strategie del fare l'arte e la guerra³.

³ Cfr. Scolari, M., *Lo sguardo obliquo. Una storia dell'antiprospectiva*, Marsilio, Venezia 2005.

Leonardo Da Vinci, Annunciazione, 1472 – 1475 circa



PONTI DELLA LIBERTÀ

Uno degli elementi architettonici su cui Price riflette e progetta molto è il ponte. Questo viene studiato non tanto come oggetto in sé stesso, ma in quanto dispositivo di attraversamento di un ostacolo, cioè come elemento aereo che denuncia una certa importanza delle due sponde che, appunto forti di questa importanza, devono essere congiunte⁴.

I ponti progettati da Price per la città di Bremerhaven fanno parte di un progetto più ampio sdoppiato su due diverse scale di intervento: una più macroscopica, che comprende, nella volontà di amplificare un flusso turistico, la costruzione di un centro per studi oceanografici, uno shopping mall e la rivalutazione delle strade più interne del centro, e una scala microscopica, dove interventi più minuti come piccole pendenze, percorsi e ponti pedonali, sono mirati a migliorare la fruizione delle grandi strutture. Price identifica tre tipologie di ponti, distinte a seconda dei loro usi: il primo, *The Boardwalk*, di connessione con la riva, posizionato a un livello più alto della spiaggia e parzialmente coperto; il secondo, *The Marine Slope*, che rende, sdoppiandola, la riva scoscesa verso il mare agibile a tutti; il terzo, *The New Dock*, un ponte-infrastruttura dedicato alla ricerca e agli esperimenti

⁴ Quello del ponte è un tema molto classico in campo strategico, infatti, ad esempio, la base etimologica di *pontefice*, come ricorda nel saggio *Il sommo pontoniere* R. Cailliois, riguarda proprio *colui che fa i ponti* (che non a caso appunto sono tra i luoghi prediletti per apparizioni luciferine).



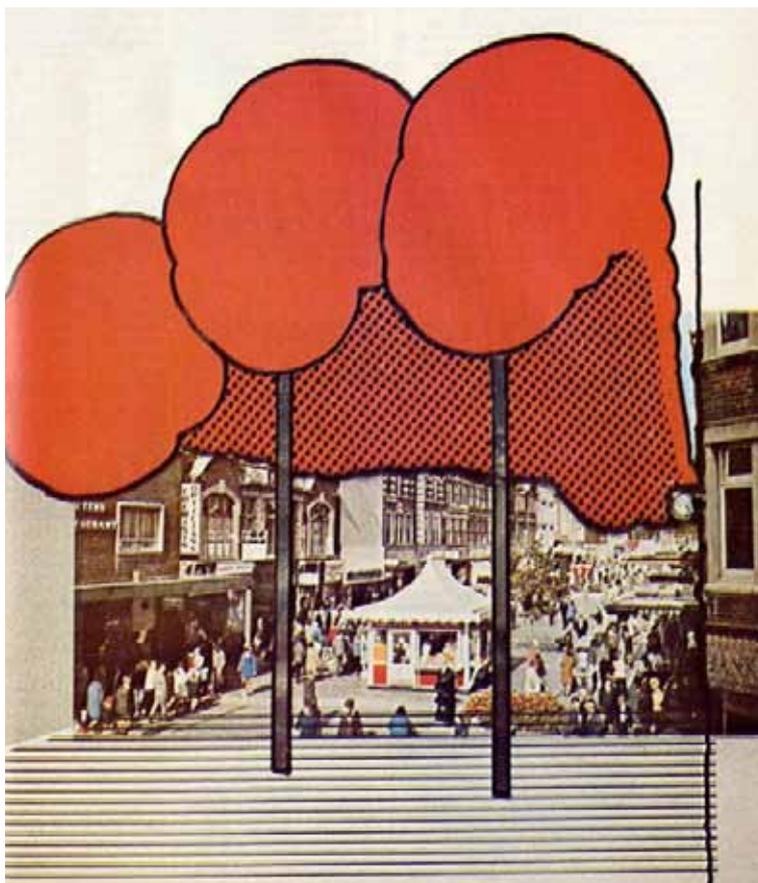
Vista aerea, I guerra mondiale

sulla vita marina. Price avanza anche la possibilità che questi ponti possano rivelarsi delle risorse per alloggi e luoghi di servizio negli spazi sottostanti durante i periodi di sovrappollamento. In questo modo i ponti diventano le cerniere di una separazione, i connettori di una quadratura territoriale, forti di una tradizione che va dal verbale al visivo secondo una precisa prassi di narrativizzazione⁵.

Nel 1983 Cedric Price, su commissione di Tony Banks MP, presidente del *Arts & Recreation Committee of Greater London Council*, sorvola sul Tamigi che sanciva una netta divisione in due parti di Londra. La zona sud della città non era ben connessa a quella nord, che ne era il cuore pulsante dal punto di vista politico, culturale ed economico. Price cerca allora di allacciare le due sponde proponendo dapprima un ponte molto ampio, quasi una piazza che nelle sue prime versioni sembra quasi cementificare una porzione del Tamigi nella volontà di cancellare quella linea che sanciva un nord e un sud della città. Nelle proposte successive la piazza-piastra si assottiglia fino a diventare un filo tra le due rive. Sul lungo-fiume sud vengono collocati degli oggetti a scala urbana che, attrezzando la sponda orfana, sappiano darle un'identità.

⁵ A proposito di questo passaggio, ci si riferisce ad esempio a come viene trattato il tema del ponte in Heidegger o alla leggenda iconografica del ponte sottile come un capello o come la lama di una spada in Gombrich.

Cedric Price, Southend Roof, London, 1972



Price restituisce come in una collezione di ricordi le immagini che segnarono la sua gioventù in occasione di una grande esposizione internazionale che si tenne proprio a South Bank nel 1951 dove, tra strutture temporanee di hangar e capannoni, campeggiava l'alta torre simile a una grande antenna di Frank Newby, lo *Skylon*. Price ricostruisce questo paesaggio verticale e lo punteggia di torri a base triangolare ricollocabili alle quali assegnare diverse funzioni (da luoghi di accesso all'acqua e di ancoraggio), facilmente fruibile grazie a una fitta rete di trasporti pubblici che avrebbero creato in questo luogo un punto nodale per la città.

Il progetto, lasciato così "aperto", tanto che la sveltante torre-antenna non viene identificata con un nome preciso, bensì come *The Thing*, si articola in una serie complessa di futuribili elementi (capsule chiamate *Globes* e pensate per accogliere trenta persone alla volta) volti all'osservazione della città dall'alto e al trasporto. Da ultimo, Price progetta una ruota panoramica, una sorta di lungimirante antenata dell'odierna *London Eye*, che riscatta il fiume da elemento di divisione a opportunità per osservare la città dall'alto nella sua interezza. Confrontando una fotografia attuale presa dalla City verso South Bank e le viste disegnate da Price nel 1984, i paesaggi sembrano combaciare. Né il London Bridge, né i nuovi interventi nei pressi del ponte Black Friars, né la London Eye, né il London Bridge, vedono come autore Cedric Price, ma la contemporaneità esprime quanto egli avesse compreso le problematiche di quest'area e come fosse stato in grado, con trent'anni di anticipo, di darvi una risposta visionaria ma non impossibile, pertinente quanto risolutiva.



Maison Margiela, *Hiver Artisanal*, 2008

Sempre per il progetto di South Bank, Price pensa a una serie di ombrelli sospesi come una nube di palloncini che, assemblati in meno di 4 ore, avrebbero potuto offrire riparo da 50.000 fino a 100.000 persone, rinunciando a una copertura permanente quanto prevedibile della passeggiata.⁶

Questo brano in particolare del progetto richiama un altro episodio londinese di architettura aerea, galleggiante. Il padiglione della Serpentine Gallery progettato da Rem Koolhaas e Cecil Balmond nel 2006 parte da un principio analogo a quello della copertura disegnata da Price per South Bank. Anche qui l'architettura gioca con la gravità tra i due livelli di significato che la compongono, sapendo essere una sfida leggera alle leggi della fisica secondo un discorso affatto grave: la copertura del padiglione è un elemento gonfiabile, una sorta di citazione all'architettura pneumatica di Buckminster Fuller, come fosse una grande mongolfiera rimasta ancorata per un attimo nel centro di Hyde Park e subito pronta per ripartire. I disegni dello studio di OMA vanno esattamente in questa direzione, di una memoria favolosa dai contorni noir, di una conturbante fiaba "alla Price": l'inizio di una colonizzazione celeste⁷.

⁶ «London requires raincoats» scriverà appunto Price. In S. Hardingham, *Cedric Price Opera*, Wiley-Academy, Great Britain 2003, p. 41.

⁷ La conquista dell'etere come alternativa agli spazi saturi delle città, ossessiona l'architettura dagli anni , dal *Progetto di Città Sospesa* di Otto

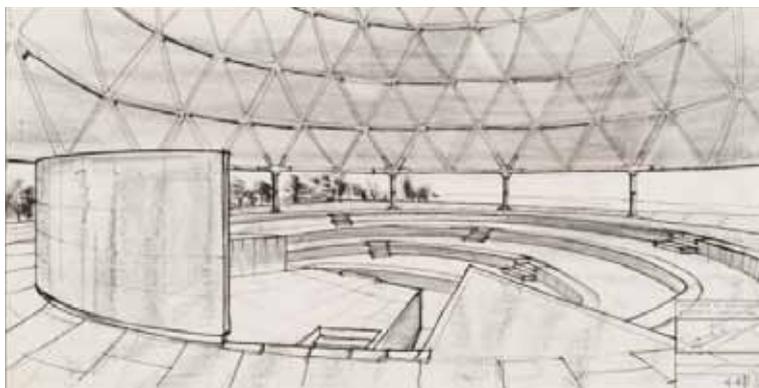
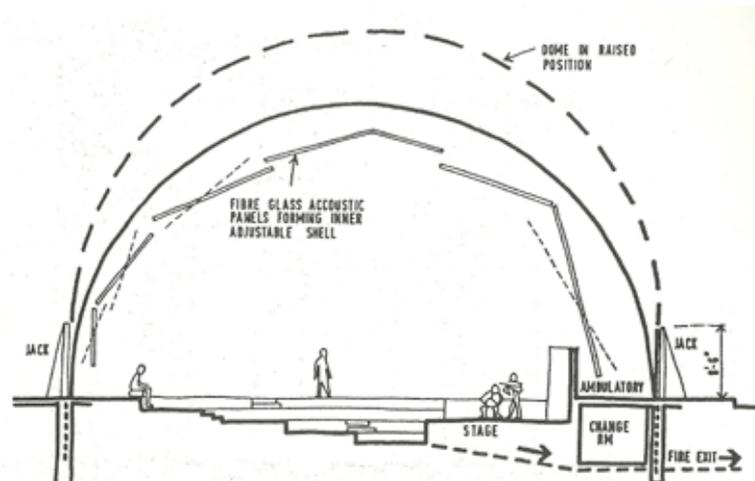
Dal libro **Air Structures**, Usi strategici e militari delle strutture pneumatiche, 1966



La possibilità di creare grandi luoghi per lo più volte ad accogliere attività pubbliche, che avessero come peculiarità costi ridotti e cubature variabili, sveglia l'interesse del governo inglese che nel 1971 incarica Price di compiere uno studio sulla nascita, le tipologie e le applicazioni dell'architettura pneumatica. Così, con negli occhi i reperti di quelli che Rayner Banham chiamava nel testo *Megastrutture* i «Dinosauri del Movimento Moderno», viene compilato con la collaborazione di Frank Newby il testo *Air Structures*, commissionato dal *Department of the Environment and Ministry of Public Building and Works*. Il testo è una delle testimonianze che aiuta a inquadrare il ruolo di Price nella società del suo tempo: l'architetto viene infatti chiamato alla stesura di questa ricerca da parte del Ministero nonostante la sua dichiarata posizione politica a sostegno dell'ala socialista del parlamento inglese. Tuttavia, al di là dei significati politici e dei contenuti scientifici della pubblicazione, quello che pare più interessante è la struttura della ricerca stessa.

Come primo strumento viene fornita una definizione delle *Air Structures* distinte in tre categorie: quelle ad aria compressa, che sfruttano la pressione dell'aria per tenere in tensione le membrane che le compongono; quelle pneumatiche, dove l'aria fa da parte "strutturale"

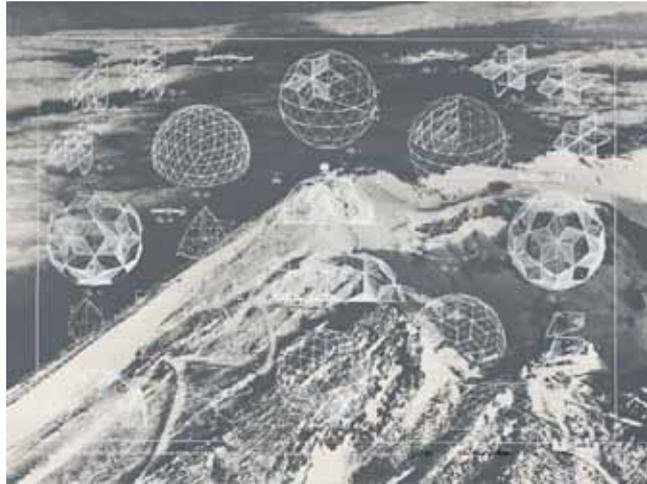
Frei (città ragnatela), dalla *Ville Spatiale* di Yona Friedman alla *Douglas House* (1971-1973, Harbor Springs, Michigan) di Richard Meier, sempre fotografata dal mare, che sembra fluttuare come una figura astratta bianca tra la vegetazione tutta verticale delle coste di un lago nero.



Cedric Price, Prospettiva interna Bath Dome, 1982

del progetto; quelle controllate dall'aria, che ne determina la posizione o il movimento. In apertura del testo viene stilata una storiografia delle *Air Structures* scandita per date salienti, a partire dai primi usi fatti dai romani di pelli animali come elementi galleggianti per la costruzione di ponti temporanei sui fiumi, fino ad arrivare ai progetti per l'*Expo '70* di Osaka. I capitoli vengono suddivisi in base alle principali applicazioni dell'aria in architettura.

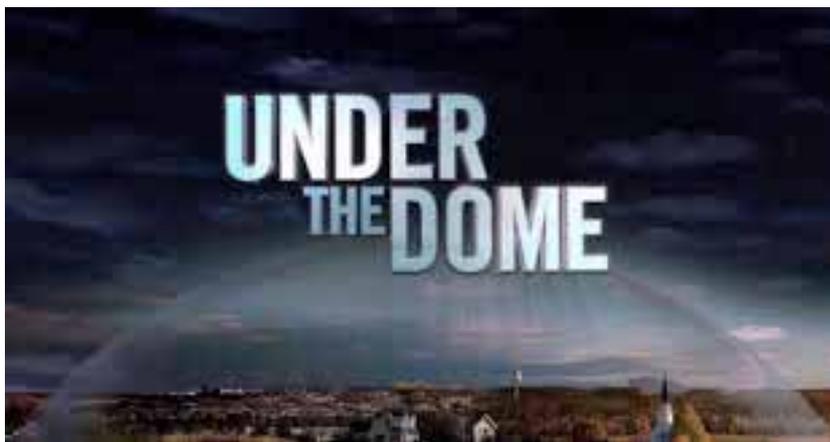
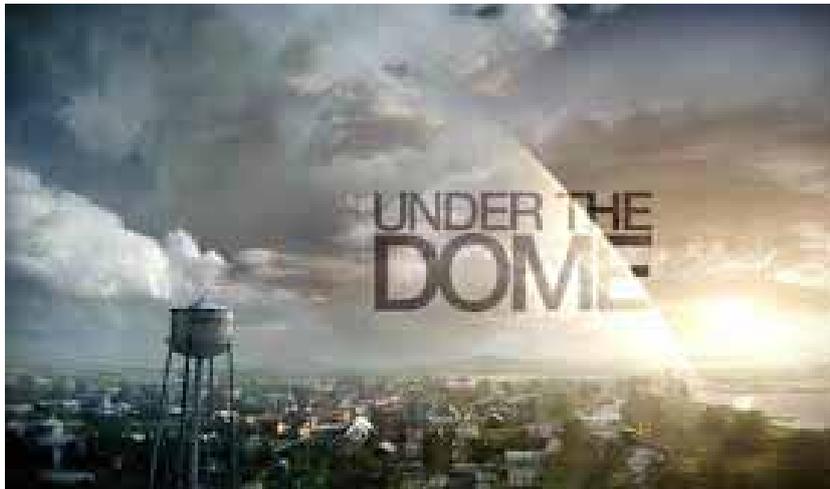
La prima parte del testo riguarda l'uso delle architetture pneumatiche come ripari generici, applicazione maggiormente diffusa visti i vantaggi di trasportabilità, costi ridotti, velocità di montaggio e rimozione, facilità di manutenzione. I sotto-capitoli di questa sezione precisano in quali situazioni è applicabile questo tipo di architettura momentanea. Il primo e più comune uso che ne viene fatto è come copertura per lo stoccaggio di beni a riparo dagli agenti atmosferici e per gli stabilimenti industriali per assecondare le variazioni delle linee produttive e le relative esigenze di spazio. In seconda battuta vengono riportati i vantaggi dell'impiego dell'architettura pneumatica per i cantieri, in particolare modo durante i periodi invernali; per gli impianti sportivi, eliminando così il problema limitante della stagionalità; per le strutture espositive temporanee, sfruttando il loro *appeal* di novità tecnologica; per l'uso militare a protezione di equipaggiamenti ingombranti come carri armati o missili e per gli ospedali da campo; per i *radomes*, dove proteggere antenne ed elementi trasmettenti delicati dalle intemperie senza ostacolarne i segnali; per le serre in campo agricolo, sfruttando la possibilità di avere membrane trasparenti; per le tende da campo di piccole dimensioni.



Buckminster Fuller, *Laminar Geodesic*, 1981

La seconda parte del testo è dedicata invece agli usi delle architetture pneumatiche alternativi a quelli di riparo. I sottocapitoli sono articolati in: dispositivi militari e ingegneristici (come ponti, antenne radar, aeroplani, tutti gonfiabili); dispositivi per la sicurezza (airbag, giacche di salvataggio, scivoli per l'evacuazione degli aerei); applicazioni medicali (ad esempio i materassini per evitare le piaghe da decubito o per disporre un trasporto adatto a chi abbia subito traumi o ferite); elementi di controllo per le valvole pneumatiche (ad esempio per lo stoccaggio d'acqua); dispositivi che sfruttino l'aria come motore per il movimento (ad esempio la propulsione per la trasmissione di messaggi); architetture ricreative.

L'ultima parte del libro è occupata dalle conclusioni degli autori articolate in quattordici sottocapitoli. Price e Newby sottolineano la frammentarietà che ha caratterizzato fino a quel momento lo studio sull'evoluzione delle *Air Structures*. La crescita più rapida nella ricerca si è verificata ovviamente dopo la seconda guerra mondiale, quando le autorità governative e militari sovvenzionano la maggior parte delle ricerche a proposito con scopo strategico e difensivo. Tuttavia spesso queste ricerche sono mirate a raggiungere risultati nell'immediato e con uno sguardo troppo isolato da esperienze analoghe condotte contemporaneamente all'estero (in particolare in USA, Germania, Francia e Scandinavia), che avrebbero potuto riversare con modalità più rapide ed efficaci anche nel Regno Unito i vantaggi tratti dal campo strategico-militare in quello civile.

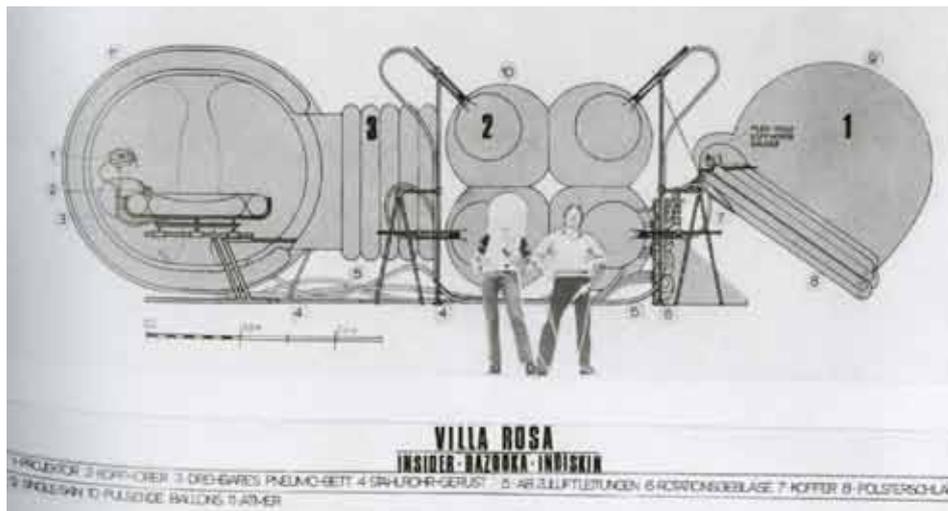


Telefilm *Under The Dome*, 2013

Lo scarso interesse da parte delle autorità per le *Air Structures* in applicazioni diverse è stato dovuto al fatto che queste erano viste come espedienti “poveri” e momentanei, poco risolutivi; pertanto la ricerca per prototipi a uso civile è stata portata avanti più da privati. Tuttavia l’incremento dell’industria terziaria e delle nuove scoperte scientifiche riporta al centro i vantaggi delle strutture pneumatiche anche a livello governativo.

Le maggiori cause delle difficoltà a condurre questo tipo di ricerca sono riscontrabili nella scarsa reperibilità di alta formazione in grado di controllare questi sistemi automatizzati e la mancanza di coordinazione di una rete di realtà atte a produrre tutti gli elementi che compongono una struttura pneumatica (cavi, giunti, telai, membrane, ecc.), oltre alla sempre necessaria presenza di una fonte energetica costante per dare vita alle strutture.

Questa tassonomia degli impieghi delle *Air Structures* diventa di ulteriore interesse nel momento in cui si vede come da una ricerca storica si rilevino quelle suggestioni tecnologiche che portano a ripensare il presente su canali alternativi rispetto al senso comune del costruire. Queste visioni vengono mutate anche dal campo dell’arte in esperienze come quella dell’artista appartenente all’espressionismo astratto californiano Craig Kauffman, che nelle sue opere *Untitled # 1-7* (1968/69) riprende in quadri-scultura di *bubbles* acriliche questo senso di un’opera composta di aria dando tattilità all’opalescenza che potrebbe essere una scultura, un cuscino o un padiglione per giocare a tennis.



Già nel 1968 anche autori come Coop Himmelblau si cimentano con la progettazione fatta di aria come per *Villa Rosa, Insider-Bazooka-Indiskin*, dove appunto l'architettura viene pensata tenendo presenti i caratteri di variabilità delle nuvole. Villa Rosa è composta da otto unità pneumatiche di diversa grandezza che possono essere gonfiate o meno a seconda delle esigenze. Il cuore del progetto è il letto attorniato da una fitta selva di cavi che alimentano un sistema audiovisivo a completamento della vita interiore della Villa. La logica di un guscio gonfiabile si ripercuote anche nelle modalità di vita più intime della casa con il progetto di un casco pneumatico da indossare per divenirvi abitante a tutti gli effetti.

NUBICUCULIA

Nella commedia *Gli Uccelli* di Aristofane due ateniesi aspirano a fondare *Nubicuculia*, la città dei volatili dove non vi sono le preoccupazioni che tediano le città terrestri. Sospesa tra sacro e profano, a *Nubicuculia* non ci sono leggi perché, dato il carattere mite e permissivo dei pennuti, non ce n'è alcun bisogno: è una città di sogno, piccolo avamposto del cielo.

Una piccola Nubicuculia atterra nello Zoo di Londra nel 1963.

Il progetto per l'*Aviary* inizia nel 1960 ed è affidato al fotografo (nonché marito della Principessa Margaret) Lord Snowdon, che a sua volta assegna l'incarico a Cedric Price, sebbene oggi l'*Aviary* porti il nome *Snowdon*.

Un'altra città di carta si può leggere in filigrana attraverso la rete sottile dell'*Aviary*, ed è



La Regina Elisabetta con Lord Swodon alla cerimonia di apertura della Aviary. Sullo sfondo Cedric Price e Frank Newby, 1965.

il *Progetto di Città Sospesa*, che Otto Frei disegna nel 1960 tracciando una città-ragnatela sviluppata intorno a una foresta sintetica.

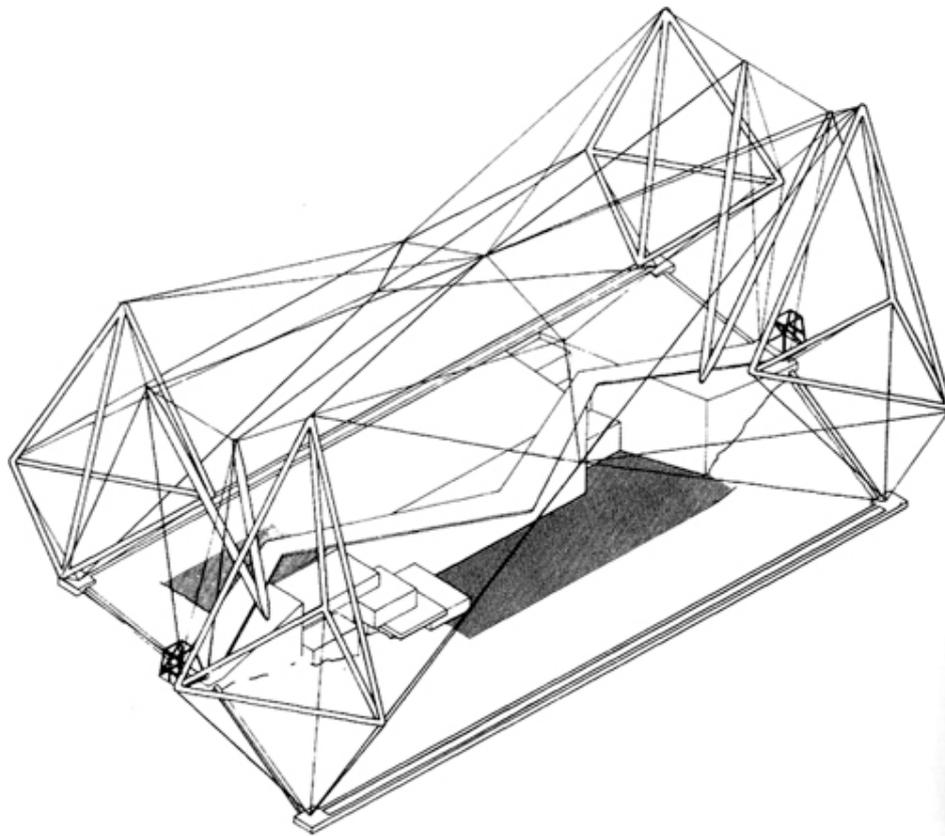
Banham definisce la spinta culturale verso questo tipo di progetti leggeri come una «fantasia coatta»⁸, dal momento che le tecnologie allora disponibili esigevano strutture spesse e numerose, che non raggiungevano la volontà di trasparenza effimera: un guadagno in leggerezza strutturale da un lato, implicava un ingombro maggiore dall'altro. L'altezza andava a discapito dello spessore, la sospensione a discapito del numero di sostegni. Nonostante il giudizio severo di Banham ai suoi contemporanei, l'*Aviary* dà in questo senso risultati inaspettati.

Le prime idee vengono tradotte in strutture con l'aiuto dell'ingegnere Frank Newby, già noto per questi primi esempi di *tensegrity structures*, ovvero strutture soggette a forze di compressione discontinue.

Come dichiara lo stesso Price nello *Square Book*, la funzione della voliera non si esauriva nel semplice trattenere nel suo perimetro gli uccelli, ma, essendo questi animali di dimensioni piuttosto minute, la voliera intendeva essere un modo per rivelare la presenza dei volatili anche da una certa distanza. Questo intento “mediatico” della gabbia, percepibile da

⁸ Banham, R., *Le tentazioni dell'Architettura, Megastrutture*, Laterza Edizioni, Bari 1980.

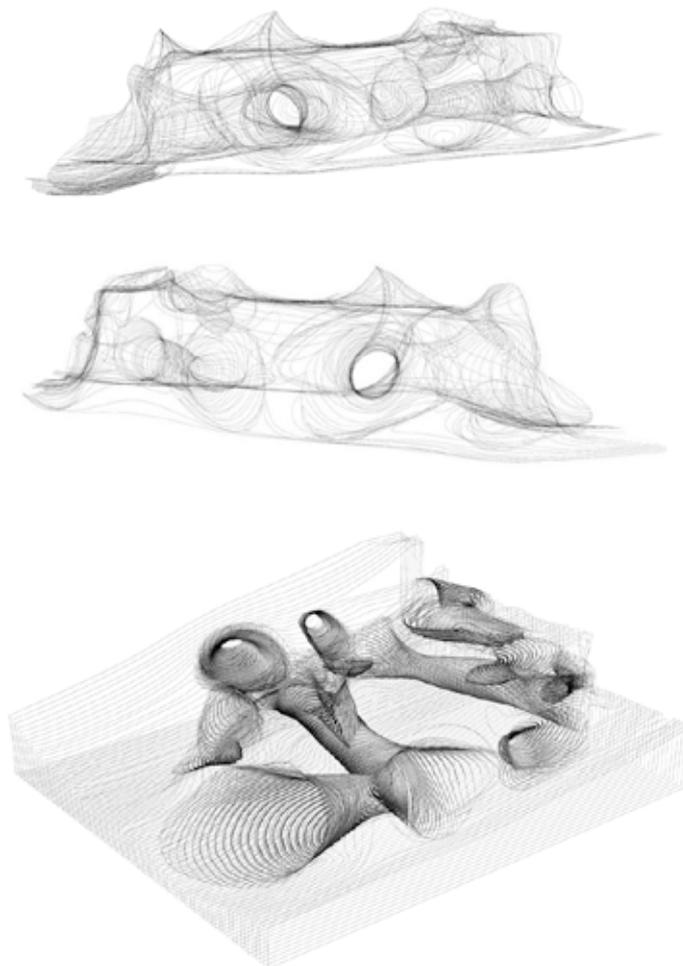
Cedric Price, Frank Newby, London Zoo Aviary, 1960/1963



lontano come un disegno di grandi tetraedi fluttuanti, è unito al massimo sfruttamento del volume disponibile per garantire agli uccelli più spazio possibile per il volo. La collocazione della nuova *Aviary* è visivamente strategica poiché va ad ampliare il vecchio perimetro dello Zoo (fondato nella zona nord di Regent's Park dalla *Royal Society* nel 1826) oltre il Regent's Canal. La gabbia è quindi ben visibile non solo ai visitatori dello Zoo, ma anche ai cittadini che passeggiano sul canale navigabile o che sfrecciano lungo una delle arterie di traffico principali che portano verso i quartieri di Primrose Hill e Camden Town.

Gli intenti richiedono studi ingegneristici raffinati che, secondo la lezione di Buckminster Fuller – il quale tuttavia in questo progetto di grande flessibilità vedeva tradire le sue nozioni di purezza della *tensegrity* –, mirano a far discendere la forma dalle tecnologie scelte a seconda delle diverse esigenze di cavi in tensione e strutture portanti. Queste soluzioni permettono di sperimentare, per una lunghezza complessiva di 61 metri, lavorazioni in acciaio inossidabile combinate con reti in alluminio e di realizzare una passerella in calcestruzzo di uno spessore ridottissimo, dando l'idea di una struttura la più leggera e sottile possibile, la cui elasticità, sensibilmente percepibile quando la si attraversa, fu un punto di fierezza per Price.

Nel 1967 le premesse dell'*Aviary* di Price, una tra le pochissime e forse la più fortunata tra le sue opere realizzate, sembrano essere portate alle loro conseguenze estreme in termini dimensionali dal progetto di Otto Frei per il *West German Pavillon* a Montreal.



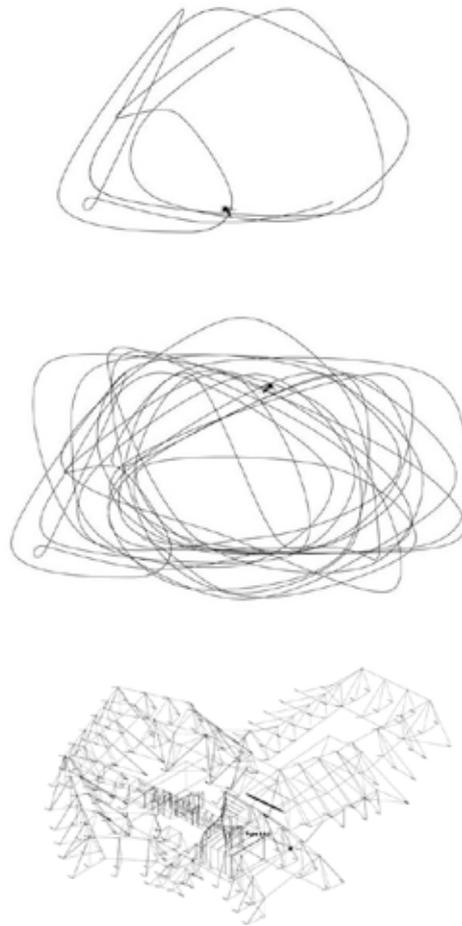
R&Sic(n), He shot me down, 2006/2007

Vent'anni più tardi rispetto alla voliera per lo zoo londinese, Price torna sul tema della gabbia con la *CP Experimental Aviary*, messa a punto presso la London University nel 1981. In pianta il nucleo compositivo è un triangolo dal quale per ogni lato si dirama un'articolazione meccanica che va a comporre un disegno più complesso con un impianto a stella. Come un grande lavoro al telaio, la voliera si sviluppa per un'altezza pari circa a quella di una casa di tre piani, così da permettere la convivenza di specie che si annidano ad altezze diverse, e si sposta nel paesaggio come una città migratoria in miniatura, così da rendere possibile agli uccelli di spostarsi sul terreno man mano che lo vanno consumando.

In questo progetto, rispetto a quello elaborato per la *London Zoo Aviary*, trovano un innesto più decisivo le idee legate all'interazione tra struttura e cibernetica: gli alberi della *CP Experimental Aviary*, voliera progettata per uno studio ornitologico ravvicinato, sono descritti da Price come «plastic tubular tree», ovvero dispositivi progettati in modo tale da poter essere smontati e ri-assemblati in base alla specie che devono ospitare e dotati di sensori posti tra le finte fronde che veicolano le informazioni direttamente dai nidi degli uccelli ai laboratori dei ricercatori, così come gli schermi dislocati lungo la camminata che si snoda tra le maglie della voliera.

Nel progetto della *CP Experimental Aviary* emergono poi altri punti saldi della produzione di Price come la possibilità di avere un'architettura non ancorata al suolo e pertanto mobile, smontabile, mutevole.

R&Sie(n), *Mosquito bottleneck*, 2006
 R&Sie(n), *SpidernetheWood*, Nîmes 2007

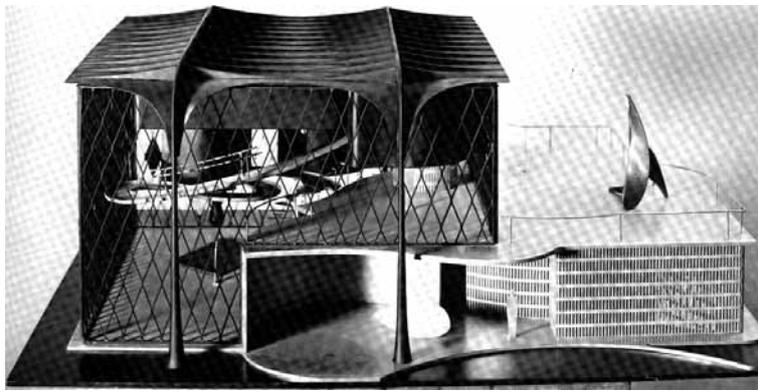


Nel ventennio che intercorre tra i due progetti di voliere si inserisce un altro piccolo progetto di Price che torna a insistere su questo genere di studi. Nel 1977, ancora una volta con la collaborazione di Frank Newby, Price si dedica al progetto nell'Hampshire della *Greenbird Aviary*, un'intelaiatura di tiranti a supporto di una larga maglia di funi che va a proteggere una piscina sottostante. Il budget per il progetto è molto contenuto, così per ridurre i costi Price ricorre a una struttura composta di pali-torre molto sottili uniti tra loro da semplici saldature. L'economia del progetto si riflette anche nel disegno, assai semplificato rispetto al caso precedente di voliera, fino a coinvolgere la dinamica per la messa in posa dei pali: Price si preoccupa di progettare la logistica dell'intervento minuziosamente prevedendo e documentando come un elemento fondamentale della *Greenbird Aviary* l'utilizzo di una gru di seconda mano.

Le radici di questo progetto, che nonostante gli studi meticolosi non fu realizzato, affondano così come per gli altri due nelle precedenti esperienze non solo di Buckminster Fuller ma, diverse tra loro per scala e occasioni, anche di Paul Nelson e di Friedrich Kiesler⁹.

Con uno sguardo alla storia recente si registra come vari architetti si confrontino con il tema della gabbia, da gruppi di progettisti come Botle y Roig con la realizzazione nel

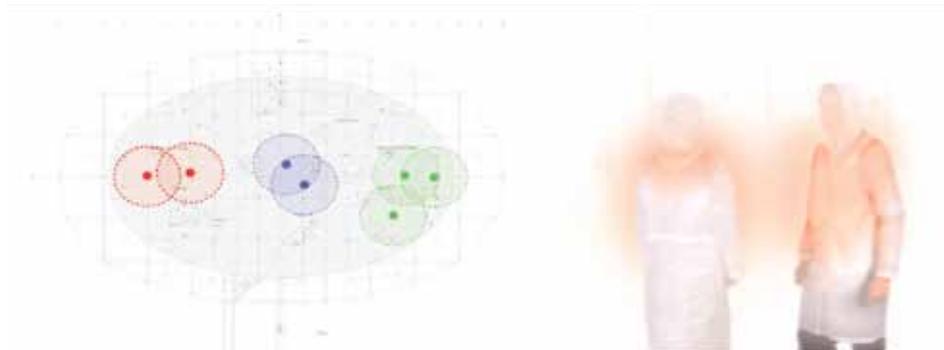
⁹ Per Paul Nelson ci si riferisce alla *Maison Suspendue* (1936/1938), per Kiesler invece al suo progetto *Endless House* del 1956.



2009 di una serie di voliere per lo zoo di Barcellona, che nei disegni di pianta e di prospetto dalle geometrie frammentate riportano ai profili della *CP Experimental Aviary*, a interventi più sfarzosi come l'edificio realizzato nel 2008 da Renzo Piano per la *California Academy of Sciences* presso il Golden Gate Park di San Francisco, ad altri più sottili come quelli dello studio R&Sie(n). In particolare, è interessante notare come il progetto *Mosquito bottleneck* di R&Sie(n)¹⁰ parta dal movimento di chi si cerca di incastrare. Le traiettorie del volo di una zanzara disegnano una casa di kiesleriana memoria, dove ancora una volta ci si trova vittime dell'equivoco in cui, nel momento in cui dalle zanzare ci si è difesi, si è diventati noi stessi le zanzare protagoniste e ostaggi dell'ingranaggio. Il dispositivo dell'abitazione è una grande ragnatela che con incertezza ne definisce il perimetro e il labirinto che cresce al suo interno. A un primo sguardo la logica per la quale le gabbie degli zoo vengono progettate per far sì che i suoi ospiti non volino via sembra essere sovvertita nelle case della contemporaneità, dove il gran successo di finestre ingabbiate dovrebbe servire giusto allo scopo inverso, ovvero a far sì che nessuno possa entrare nella gabbia. Tuttavia ci è dato di sospettare di questa finalità, che forse riconduce alla funzione originaria di gabbia: nella

10 Il progetto è per l'abitazione *Mosquito bottleneck* del 2006. Tuttavia si riconosce che all'interno della produzione dello studio R&Sie(n) anche la *Spidernetheewood*, realizzata a Nîme nel 2007, e il progetto *He shot me down* del 2006/2007 rientrano a pieno nel perimetro della gabbia.

Diller & Scofidio, *Blur*, Neuchâtel, 2002



gabbia si sta prigionieri e non protetti. Sarà pur vero che nella gabbia non si entra, ma altrettanto vero è che dalla gabbia non si esce.

Così forse anche l'installazione *Blur* di Diller e Scofidio, della quale si è trattato in precedenza, è una grande gabbia iper-tecnologica acquattata nei vapori della sua nebbia che, quando i macchinari che la rendono misteriosa e attraente dormono, si rivela nella freddezza dei suoi ingranaggi, nel suo vuoto dentro che non nasconde nulla.

Epoche e terre diverse si sono sorvolate sulla rotta dell'ironia in questo sotto-capitolo, mettendo in relazione esperienze e studi di Cedric Price con architetture di altri autori, differenti per scala, committenza, finalità, ma accumulate dalla capacità di trovare risposte "leggere" ai gravosi quesiti posti dal progetto.



II.3.2 PROVOCARE

FEDELI ERESIE

Il verbo provocare etimologicamente significa «chiamo in favore di».

Solitamente viene associato a un'azione pressoché opposta a questa radice, anche se il contrasto è spesso solo apparente.

La provocazione come pratica artistica entra in modo deciso e dichiarato negli anni Cinquanta con l'inizio della Pop-art, periodo durante il quale Cedric Price comincia la sua attività di libero professionista a Londra.

La fiducia verso un inesauribile benessere economico tutto in ascesa, l'entusiasmo verso una rapida evoluzione tecnologica che inizia a permeare il quotidiano di tutti e un relativo periodo di pace e stabilità in occidente, alimentano movimenti artistici che, appropriandosi delle promesse, dei sogni, delle abitudini nascenti, iniziano a farne materiale su cui costruire un nuovo senso critico. Questo spesso viene fatto attraverso un'ironia provocatoria dove sì, ci si adopra perché venga fatta una riflessione sulla propria contemporaneità, ma allo stesso tempo gli artisti sono completamente immersi e protagonisti di questa contemporaneità. Quindi non si rintraccia una provocazione dall'inclinazione sprezzante, ma una provocazione che si fa metodologia di un pensiero il più possibilmente lucido e al tempo stesso sedotto da quel mondo provocato quanto provocante. In questo senso nella Pop-art per esempio si inizia a vedere la figura femminile trattata come un oggetto del desiderio, con una seduzione senza denuncia: provocante appunto, non provocatoria. Come per il divano di Mae West la donna diventa metonimia, del suo corpo vengono estratte

Studio 65, Bocca, 1970



delle parti che parlino del suo tutto, e questo viene fatto sempre ad opera di artisti di sesso maschile, pertanto non vi è una componente di emancipazione o di dimostrazione delle libertà conquistate, ma semmai un accostarsi compiaciuto e ammiccante alle nuove realtà pubblicitarie e cinematografiche della femmina-feticcio, più simile a una bambola che a una donna.

Contestualmente a questi aspetti della Pop-art, anche l'architettura comincia a muoversi in un territorio disciplinarmente più ibrido, con un coinvolgimento partecipe e divertito alle questioni poste dall'arte, dal design, dalla musica, dalla moda e dal cinema.

POP

Il suffisso *pop-* torna spesso in questi anni a identificare non solo il movimento artistico, ma anche un nuovo modo di ripensare le arti dove l'abbreviazione *pop-* per *popolare* sta a significare un nuovo fascino verso l'ordinario e al tempo stesso l'esagerazione, il folk e la potenza di immagini senza autore. Una contro-cultura inizia ad agitarsi parallelamente a un inedito senso di libertà dato dal boom economico, i grandi eroi vengono resi domestici dall'arte che li ricolloca dai grandi schermi ai poster economici e dalle pagine di magazine alle tele dei quadri.

Tuttavia il suffisso *pop-* ci riporta anche alla dimensione di una realtà precaria, dalla consistenza cartacea e la vocazione momentanea.

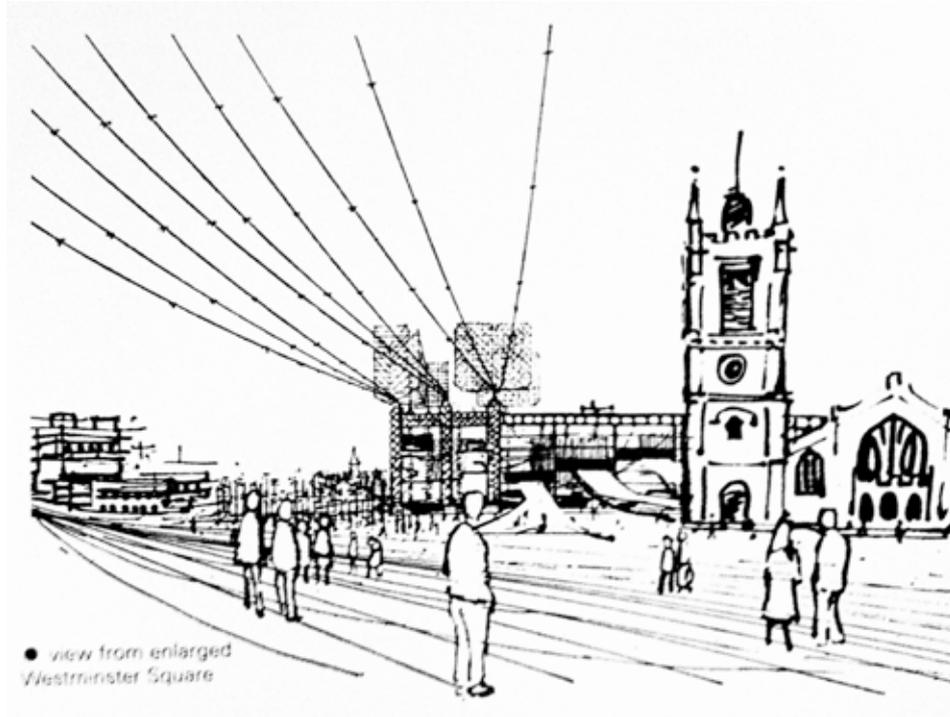


Venturi, Scott Brown, Stardust Hotel and Casino,
Las Vegas 1968

Nel 1965 Price progetta un ampliamento del Parlamento inglese.

Contrariamente a ogni tipo di formalità, la sede di un'istituzione storica viene interpretata attraverso una struttura up-to-date moltiplicatrice di situazioni; è il *Pop-up Parliament*. L'occasione che ogni progettista avrebbe interpretato come la possibilità di poter cristallizzare il proprio nome in un intervento unico e di rilievo assoluto, viene accolta da Price come una sfida beffarda al presente, capendo l'inutilità della rigidità e di una firma incastonata in un progetto autoreferenziale che non sappia tener conto di necessità in continua mutazione. Anche in questo caso quindi il progetto ricalcola i suoi connotati in base alle esigenze, ai luoghi vengono assegnate delle funzioni molto generiche che possono modificarsi con facilità a seconda degli eventi: il *Pop-up Parliament* è, come lo definisce Price stesso nello *Square Book*, un «supermarket of democracy».

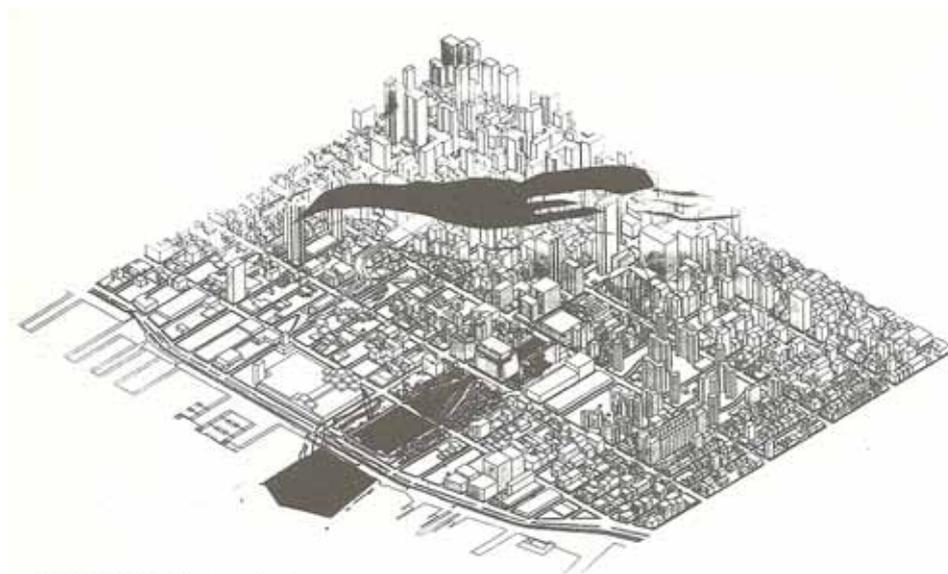
Price opera sull'istituzione appiattendolo a un origami ed è interessante vedere come rappresenti negli elaborati grafici queste soglie ampie di destinazione e di metratura variabile degli spazi. In planimetria viene usato un segno asciutto e quasi diagrammatico che viene posto in stretta relazione con la legenda, mentre invece nelle viste di insieme da Westminster Square il disegno si fa vago e liberato, nell'ironia di torri di tubolari iper-tecnologiche a contatto con il perimetro di Westminster Abbey. Qui il profilo del campanile si confonde con quello di due ronzanti elicotteri, che spesso Price utilizza nei suoi disegni come simboli dell'era tecnologica, come elementi portatori di cambiamento, come promesse di una crescita in sospeso.



Analogamente, per il concorso al quale Price era stato invitato a ripensare un'area del West Side di Manhattan¹¹, egli propone un lavoro progettato con l'immateriale, ovvero analizza i vari dati che compongono quella zona della città di New York ma che esulano dal costruito. I venti che soffiano dal fiume Hudson e le correnti d'aria che si riescono ad incanalare in quella porzione di città proprio grazie al fatto che abbia una densità diversa rispetto ad altri quartieri, diventano gli strumenti e il progetto stesso di Price che riconosce come dovere del progettista di non andare a peggiorare una situazione già compromessa ma piuttosto di esaltare le potenzialità presenti nel sito. Questo a volte, come in questo caso, significa progettare un ragionamento, non edificio o grandi volumetrie che bloccherebbero le correnti d'aria e che quindi comporterebbero un riverbero negativo dal punto di vista climatico anche in zone distanti dall'area di progetto. Price, tra le varie soluzioni, propone anche di lasciare libero quel tratto di ferrovia nel West Side di New York, di abbattere alcuni edifici a favore di un nuovo "polmone" per la città e di generare così un suolo nuovo a disposizione di utilizzi futuri.

Il carattere anticipatorio di questo progetto che con ironia sceglie di non parlare la stessa lingua delle architetture circostanti è evidente se si pensa che, proprio in quello stesso sito,

¹¹ Il concorso fu promosso nel 1999 dal CCA e, oltre a Cedric Price, furono invitati a parteciparvi Tom Maine, Reiser + Umemoto e Peter Eisenman, che ne fu il vincitore.



Cedric Price, IPPRI, West Side, Manhattan, 1999

oggi sorge un progetto riuscito e amato dalla popolazione come l'*High Line*, del tutto analogo nelle premesse a quello di Price.

Il lavoro di Price per questo concorso non è una rinuncia al progetto, bensì una riflessione sul senso stesso che un progetto comporti una soluzione realmente costruita oppure no. È un approccio che permette di tenere uniti e coerenti le analisi del sito, i caratteri che esse rivelano e le risposte a esigenze che sono quelle del luogo, non quelle del voler costruire a tutti i costi.

Una sorta di *sentimento del contrario*, come lo chiamerebbe Pirandello, si potrebbe dire che animi questo tipo di progetti di Price. Come esprime la formula pirandelliana, il progetto per il West Side ondeggia tra un dato fisico e un dato invisibile che insieme danno il senso del progetto. Questo movimento ondivago e apparentemente contraddittorio appartiene al linguaggio dell'umorismo (che per questo tratto, assoceremo anche a quello dell'ironia) come continua verifica dell'opera da parte dell'autore.

Infatti sia l'umorismo sia l'ironia, pur partendo da presupposti diversi (l'uno la schiettezza, l'altro l'ambiguità) permettono di "scomporre", di analizzare, di giudicarsi e quindi di prendere in considerazione gli aspetti che convivono in modo contrastante in un'opera. Essi rendono possibile la percezione di quel sentimento del contrario che rende un'opera



viva e possibile. «L'arte, in genere, compone; l'umorismo decompone»¹².

In questo modo si coltiva il sospetto, si rimane svegli, si dubita di un eccesso di coerenza, si sfugge la semplificazione, si rileva la deformazione di quanto si dichiara con troppa ragionevolezza, si vedono i precipizi che stanno nelle crepe degli assolutismi. Si lascia la porta socchiusa all'imprevedibile, alla sorpresa di una verità smentita, all'ospite inatteso. L'ironia mette in dubbio l'identità, smaschera e lascia nude le certezze sulle loro sottili molteplicità traballanti.

TUPPERWARE PARTY

«La gerarchia delle sostanze è abolita: una sola le sostituisce tutte: il mondo intero può essere plastificato, e perfino la vita, poiché, sembra, si cominciano a fabbricare aorte di plastica»¹³.

12 «Ogni sì in un no», così viene riassunto da Luigi Pirandello il *sentimento del contrario*. Secondo l'autore infatti l'ironia è uno degli espedienti che permettono di oltrepassare quella disparità che la realtà presenta a seconda delle sue diverse interpretazioni. «Per l'umorista le cause non sono mai così logiche, nulla è scontato. L'ordine? La coerenza? Ma se noi abbiamo dentro quattro, cinque anime in lotta fra loro? [...] L'umorista non riconosce eroi». (Pirandello, L., op. cit., pp. 151-152).

13 Barthes, R., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, p.169.



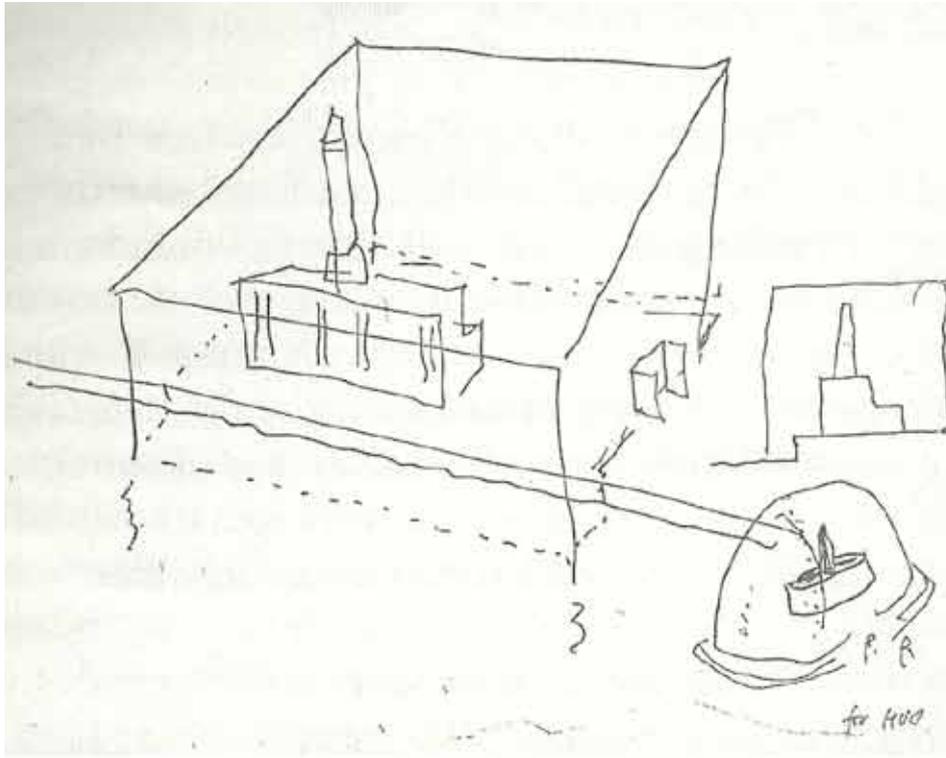
Gli anni della Pop-art sono anche gli anni nei quali la plastica entra per la prima volta nella vita quotidiana sostituendo i materiali tradizionali. Come scrive Roland Barthes in *Miti d'oggi*: «la plastica è l'idea stessa della sua infinita trasformazione, e, come indica il suo nome volgare, l'ubiquità resa visibile»¹⁴. La plastica è una forma di praticità democratica, è una modestia cremosa che investe il mondo del progetto ad ogni scala e rende possibile a ognuno di trovare il proprio mondo personale: dal *tupperware*¹⁵ alla capsula per la luna, la vita luccica nella sua eternità acrilica. In questo periodo si assiste alla diffusione dei materiali *soft*, che re-inventano non solo un modo di abitare le case e assaporare gli oggetti, ma investono anche la grafia che illustra il progetto. Il disegno si fa più morbido, la grafica si appropria degli espedienti dei fumetti e l'architettura inizia a raccontarsi come una *graphic novel*¹⁶, che anche per Cedric Price rimane uno dei metodi di rappresentazione prediletto dal momento che è in grado di integrare testo e immagini in modo dinamico e simultaneo,

14 *Ibidem*.

15 Nel 1963 *The Tupperware Company* commissionò a Price un progetto per i propri showrooms e uffici presso Upper Grosvenor Street. Di questi non ci rimangono che due disegni, esecutivi ricchi di dettagli, conservati presso il fondo Cedric Price al CCA.

16 Interessante riscontrare come in più occasioni venga sottolineato a questo proposito la grande passione che Cedric Price coltivava per i fumetti, alcuni dei quali ancora presenti nella sua biblioteca personale trasferita presso il fondo del CCA.

Cedric Price, Tate Modern, Competition entry drawing, 1984



insegna l'economia della linea e si pone il problema del *tono* del disegno.

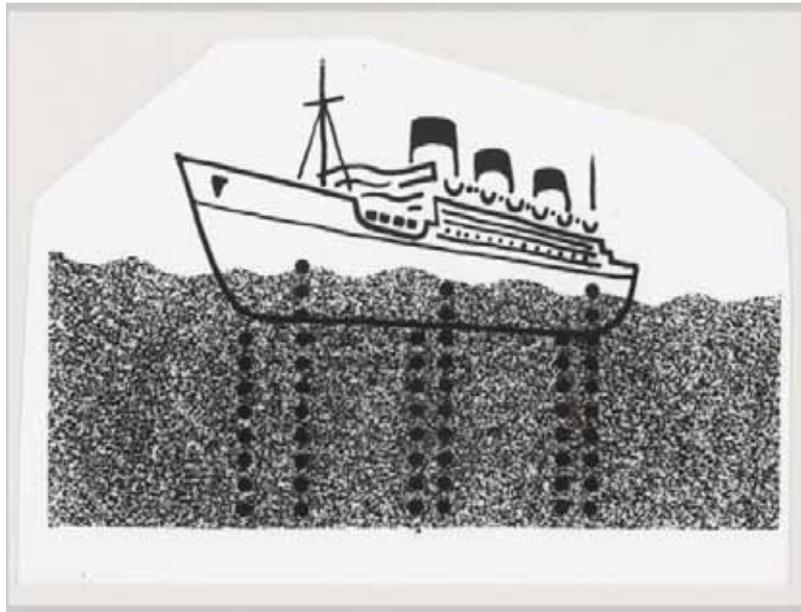
Con queste modalità viene riportato dall'autore anche il progetto che presenta per il concorso internazionale del 1994 di riconversione della Bankside Power Station nell'attuale Tate Modern Gallery¹⁷.

Price propone di installare una cupola di vetro sopra l'ex-centrale elettrica, rendendo in questo modo l'edificio stesso un oggetto museale per la città, tenendo presente, come l'autore stesso scrive, che: «A museum cannot be too serious in London – the scene outside is so hilarious.»

Con questa provocazione Price riprende esattamente i modi con i quali i musei vengono vissuti nella capitale inglese, cioè come degli autentici spazi pubblici, informali nella loro fruizione e aperti nelle strutture gratuite che si offrono ai visitatori come grandi piazze coperte. Price estremizza questa visione: l'esposizione esce dal museo, diventa un fatto pubblico a tutti gli effetti, nudo sotto gli occhi dei cittadini, e trova il suo posto nella città, che è semplicemente un museo un po' più grande.

Il tempo è sempre la dimensione centrale intorno alla quale ruota il processo progettuale, essendo l'elemento chiave per tenere insieme la gente, l'energia e il dato artistico.

¹⁷ Il concorso per la Tate Modern fu poi vinto dagli architetti svizzeri Herzog & De Meuron.



Cedric Price, Queen Mary Museum, Liverpool 1957

Questo progetto ci riconduce al concetto di *World Museum*, in particolare legato a due occasioni: la proposta per il *Queen Mary Museum*, museo marittimo per la città di Liverpool, e un centro di progettazione urbana partecipata a Glasgow¹⁸.

Secondo Price la potenza dei musei, intendendo il mondo come un enorme museo globale, sta nel fatto che siano delle grandi macchine di distorsione temporale. Si riporta infatti da un'intervista che ebbe nel 2003 con Hans Ulrich Obrist a proposito del concorso per la Tate Modern Gallery: «At three o'clock every afternoon, I get very tired. I am no use in the office, so I go to this wonderful distorter of time and place called the British Museum. It distorts the climate, because the building has a roof over it; it distorts my laziness, because I do not have to go to Egypt to see the pyramids; and it distorts time, because I can see someone wearing an Elizabethan dress. This automatic distortion, whether of time or of place, when you visit a museum is a good thing. If you visit the same museum on two consecutive wet days, it will be different on both occasions»¹⁹.

Tutti i sensi attraverso i quali percepire lo spazio espositivo sono presi in considerazione per progettare: dal rumore delle porte di apertura del museo, alle velocità diverse con le

¹⁸ Il progetto uscì pubblicato su due riviste: in «Architectural Design»(1970) and in «Baumeister» (1968).

¹⁹ Obrist, H. U., *...dontstopdontstopdontstopdontstop*, Postmedia Books, Milano 2010.

Frank Newby, Skyton, 1951



quali esse viene attraversato dai suoi visitatori, sul come introiettare una dimensione intima di esperienza dell'arte in un ambiente così grande.

Questa concezione della realtà come qualcosa di già museificato dà importanza al commento che viene fatto sulla realtà stessa e che quindi, attraverso l'interpretazione, la fa interessante. Questo cambia il rapporto che si ha con la storia, che appunto dagli anni Sessanta si fa più disinvolto. Si inizia così a passare dall'esaltazione dei *clichés* al confronto: la storia diventa nuova materia di progetto sotto forma di sezione, frammento, ritaglio e i confini tra le arti resi labili dalla Pop-Art diventano indistinguibili nel gigante puzzle del Postomoderno²⁰.

Con negli occhi uno dei progetti-manifesto di questo cambio di rotta, *Piazza d'Italia* di Charles Moore a New Orleans (1976-79), il nuovo rapporto instaurato con la memoria si fa palese: il saccheggio dal passato non è più reverenziale o nobilitante, ma beffardo e dissacrante²¹.

²⁰ *Pop Art Design*, Barbican Exhibition, London 22/10/2013 – 9/2/2014. La mostra è stata curata da Mathias Schwartz-Clauss con la collaborazione di: Vitra Design Museum, Weil am Rhein, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk and Moderna Museet Stockholm.

²¹ Con *Piazza d'Italia* si raggiunge uno dei colmi dell'ironia o dell'autoironia: il volto di una delle statue classiche che decorano le fontane della piazza è quello dell'architetto. Moore fece una tesi di architettura che aveva come tema l'acqua, e il suo volto pare sputare acqua come sentenze.



Sherrie Levine, Fountain (after Marcel Duchamp), 1991

IL GIOCO DELLE COPIE

I was interested in maximizing the ambiguity so that you thought about power relations.

I wasn't necessarily describing a power relation ; I was contemplating the mutability of power.

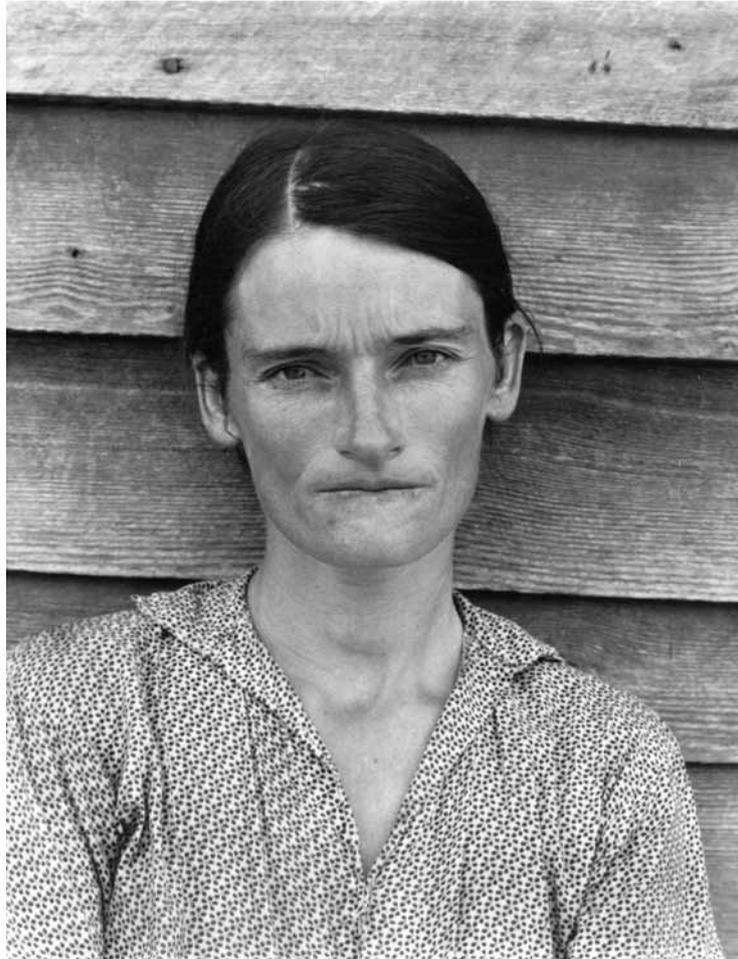
Sherrie Levine

Di questo rimpasto della storia che non conosce nostalgia, è esemplificativo il lavoro di Sherrie Levine. L'artista americana ricopia opere iconiche della storia dell'arte novecentesca, celebrando così la pratica artistica come momento estremo di appropriazione.

Nel suo lavoro più celebre, *After Walker Evans*, l'artista ri-fotografa i famosi ritratti che Walker Evans aveva scattato durante la campagna sulla grande Depressione americana degli anni Trenta. La patina del commento (ironico) di Sherrie Levine arricchisce l'originale e la conseguenza non è una copia esatta dell'opera di Walker Evans, ma un'opera nuova, trasfigurata²². Alla ricerca del fantasma dell'originale, è difficile tracciare la soglia dove finisce il lavoro di Walker Evans e inizi quello di Sherrie Levine.

L'artista mette in crisi l'autorialità e la proprietà dell'opera d'arte: la proprietà diventa tutta intellettuale, poichè quella commerciale viene prosciugata dal fatto che l'unicità

²² Il procedimento è analogo a quello operato da Cindy Sherman, dove, essendo l'opera d'arte il corpo dell'artista, la pratica porta a una definizione di tante copie di sé stessa e a uno smarrimento dell'originale "Cindy".

Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1981

dell'opera è mandata in frantumi dalle mille copie che se ne possono trarre: la fontana duchampiana di Levine è il ready-made di un ready-made. Di fronte alle sue opere vince lo spaesamento, si perdono tutte le coordinate della storia dell'arte e ci si ritrova in un erudito gioco di enigmistica in cui l'osservatore viene stimolato a cercare spasmodicamente le differenze tra l'originale e la copia.

Le manipolazioni di Sherrie Levine parlano di un originale latitante e restituiscono un'interpretazione della storia smaliziata, inquieta, frammentata, contemporanea. L'originale è costretto ad abbassare le sue difese immunitarie e a farsi contagiare dal senso nuovo di cui lo carica l'artista. Ma d'altra parte, dalla trasmissione del mito alla continua ripresa iconografica dei motivi classici, non è forse sempre stato così? Il tempo dell'arte non è forse un tempo ciclico piuttosto che un tempo lineare?

Una copia "traditrice" del passato²³ è sempre stata una soluzione plausibile per il futuro.

23 «La latitanza dell'originale [...], la relazione con il modello più o meno consapevole ma comunque storicamente connotata, garantisce paradossalmente a ogni esemplare una certificazione autonoma di autenticità. La finzione artistica non è, come teorizza Platone, riproduzione fasulla del vero; è invece, come vorrà Plotino, l'unica forma di realizzazione della "verità"; e proprio per questo, come insegna Aristotele, provoca thauma, stupore e meraviglia». Centanni, M., *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Bruno Mondadori, Milano 2005.



II.3.3 RIDIMENSIONARE

Progetti di scala, committenza, materiali molto diversi affollano l'archivio Price. Da una ricetta per la cottura ottimale per un bacon bello croccante a un progetto per il porto di Amburgo.

Misurare il mondo è uno dei temi ricorrenti nei suoi scritti: la misura è ciò che permette di rappresentare la realtà rendendola raccontabile, di fornire i dati necessari per modificarla, di comprendere in che rapporto stanno tra loro gli elementi di un progetto.

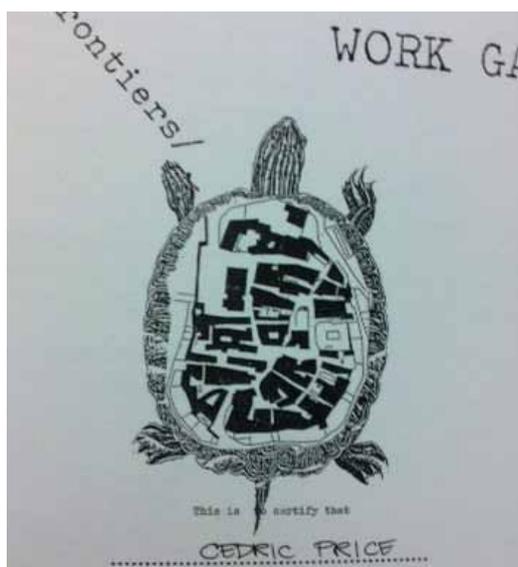
La questione della misura ben si differenzia qui da quella della scala, tanto che, a proposito del *Generator*, progetto trattato nei prossimi paragrafi, Cedric Price scriverà: «any size, only one shape»²⁴. L'architettura non è più un problema che riguarda la scala, ma che riguarda la forma e, a seconda del mutare della propria misura, come questa forma cambi di senso una volta che viene immersa nel mondo reale.

Lo stravolgimento delle dimensioni crea un *impasse*, condensa in un oggetto quella perturbazione vidleriana che altrimenti ignorerebbe: un binocolo di per sé non ha nulla di inquietante, un binocolo gigante alto quanto un palazzo sì²⁵.

Uno dei progetti dove emergono questi ragionamenti è *Turtlan*, che Price compose in

²⁴ Dalla scheda *The Symbol* dedicata al *Generator* custodita presso il fondo Cedric Price al CCA di Montreal, 1976-1979.

²⁵ Il Chiat/Day Building si trova a Venice, Los Angeles. L'edificio, famoso per la sua particolare facciata a forma di binocolo, fu progettato dall'architetto Frank Gehry e costruito tra il 1985 e il 1991.



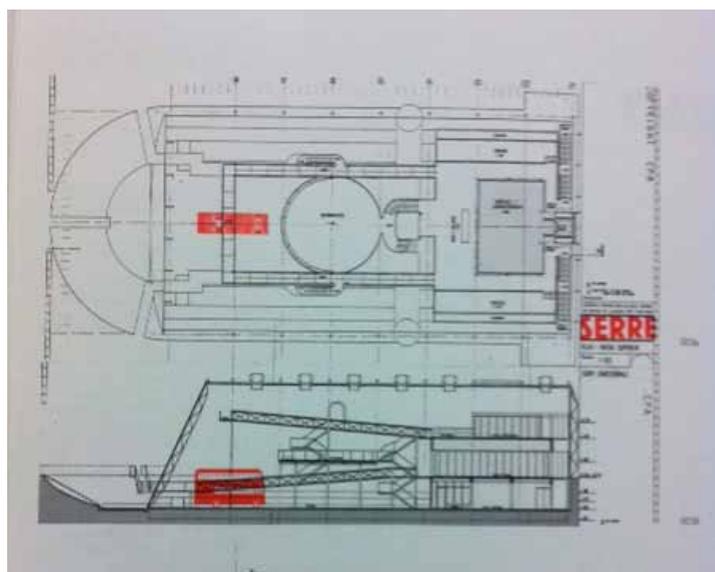
“2nd International Symposium for Theory and Design in the Third Machine Age”, Gruznijan, 1990

all’Architectural Association tra il 1979 e il 1980. Tra i vari punti affrontanti in questa sorta di manifesto, Price afferma che avere metodo nel disegno è più importante che avere abilità e incita a esplorare tutte le possibilità che la rappresentazione grafica può offrire essendo in grado di raccontare non solo la dimensione spaziale di un luogo, ma anche quella temporale: il disegno deve incorporare il programma che non può essere delegato a minuscole note a margine. Questa nuova sensibilità grafica si instaura con fatica negli ambienti accademici inglesi del Dopoguerra. Price racconta infatti che quando era studente all’AA, dove fino a quel momento il disegno tecnico era esclusivamente in bianco e nero, nel momento in cui i suoi coetanei cominciarono a illustrare i progetti con altri espedienti (come poster dorati o collage) i professori mormorarono: «pensavo che questa fosse una scuola di architettura, non un’agenzia pubblicitaria».

Il segno grafico e i ragionamenti sulla scala di un intervento vanno di pari passo nella produzione di Cedric Price. A questo proposito è interessante notare come l’architetto si serva per gli elaborati di progetto di un timbro riportante la forma, sia in pianta che in prospetto, di un *red London bus* che va ad apporre sui disegni da presentare ai propri committenti. Questo si rivela utile immediatamente per comunicare con facilità, anche a chi non abbia dimestichezza con i disegni tecnici, le proporzioni del progetto. L’autobus londinese usato come unità di misura è evidente in particolare in due progetti: *Serre I/II* e *Strate*.

Serre I/II, è la proposta di due serre per il Parc della Villette di Parigi, interpretate da Price come due giardini segreti all’interno del grande parco pubblico. Anche qui il concetto che

Cedric Price, Serre I/II, Parigi, 1986/1992



un'unica forma possa essere risolutiva ripetuta in scale diverse viene ripreso, e il timbro dell'autobus rosso aiuta la lettura dei rapporti tra le parti.

La presentazione del progetto è sempre caratterizzata da delle indicazioni tecniche molto precise riguardanti le strutture tubolari che compongono i due grandi tunnel trasparenti delle serre vetrate, e, contemporaneamente, da dei segni quasi onirici che ne delineano le caratteristiche più ineffabili, ma altrettanto importanti: i colori, il rumore dell'acqua, le varianti di texture delle piante, il profumo delle rose (che, essendo le principali ospiti di queste serre – il committente era Derly, una ditta di profumi -, campeggiano negli appunti di Price grandi come architetture).

Strate è invece uno studio per ridisegnare una porzione di circa 43 ettari di terreno della British Rail, compresa la grande stazione di Stratford East. Anche in questo caso il concetto chiave è che una stessa forma si trova a risolvere situazioni a scale diverse, concentrando il progetto nello studio dei flussi di frequentazione della stazione, degli orari, delle abitudini dei pendolari e delle loro aspettative logistiche. La comprensione dimensionale del progetto è delegata ancora una volta al timbro dell'autobus londinese rosso che rende chiari i rapporti compositivi, mentre una delle rare relazioni scritte da Price, illustra il lato immateriale” del ripensamento del nodo infrastrutturale che doveva raccordare le linee North London Line, Docklands Light Railway, London Transport's Central Line e la linea principale British Rail.

All'interno di queste esperienze “smisurate”, si possono collocare altri casi esemplificativi del



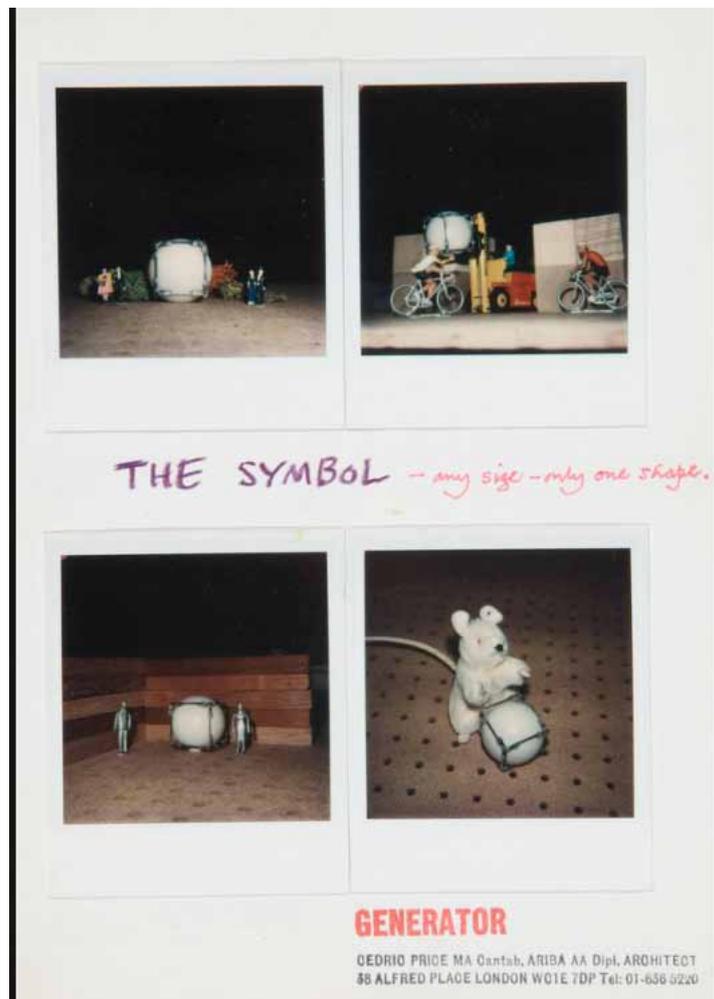
Ettore Sottsass, *Study for Tea Pot (by Ocean with Shells)*, 1973

tema come le caffettiere disegnate da Aldo Rossi, che compaiono sulla carta grandi quanto le cabine dell'Elba, mentre il Teatro del Mondo potrebbe far loro da zuccheriera. Restando in un servizio di stoviglie architettoniche analogo, anche la produzione di Ettore Sottsass pone davanti al medesimo spaesamento dove l'unico fattore chiarificato è quello formale. Nei suoi oggetti, le minute esigenze del quotidiano, una sedia o un ferro da stiro, assumono le meravigliose forme dell'assurdo. Le piccole abitudini borghesi si vestono di psichedelico e la statua della Madonna convive in pace sulla stessa mensola di quella di Shiva. Ettore Sottsass scriverà: «Voglio trasformarmi in una pompa di benzina dove riempirmi per sempre di super, riempirmi le vene e dar loro fuoco. Voglio costruirmi un tempio per depositarci biscotti, un immenso piatto di meringhe e panna per gli dei del sonno».²⁷

MINIMI MAGNETI

Magnet è una proposta di progetto sviluppata da Cedric Price intorno al 1995 volta a elaborare un sistema per sfruttare luoghi della città sotto-utilizzati che vengono resi accessibili e godibili attraverso interventi di architettura minuta, definiti appunto dall'autore

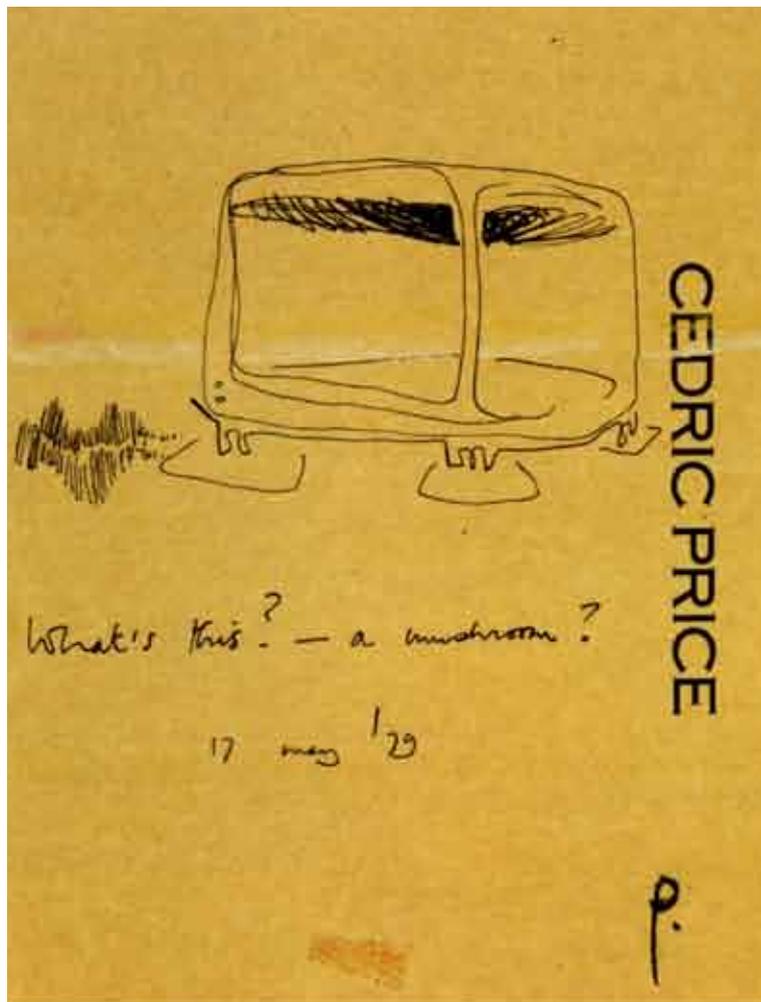
²⁷ Bischofberger, B., (a cura di), *Ettore Sottsass: Ceramics*, Thames and Hudson, Londra 1995.



magnet. Price identifica dieci punti di Londra dove riscontra questo tipo di problematiche, legate soprattutto a situazioni urbane che presentano difficoltà di accesso o di visibilità. Per ognuna di queste propone dieci soluzioni replicabili legandosi al concetto di *Anticipatory Design*, ovvero, parafrasando la definizione che ne dà Price stesso, «equazione tra le aspirazioni sociali contemporanee e l'Architettura»²⁸. In particolare le proposte spaziali sono dieci declinazioni possibili sul tema della permeabilità della città e sono articolati in: *stairways*, *promenade*, *platform*, *arcade*, *causway*, *pier*, *arch*, *transporter*, "city" square, *magnet*. Le dieci proposte, siano esse collegamenti verticali, pontili, passerelle, piattaforme o sopraelevate, lavorano tutte con il tema di infrastrutture leggere e mobili, con la temporaneità del concetto di soglia e con la volontà di creare percorsi nella città a quote diverse per aprire agli abitanti punti di vista e collegamenti normalmente preclusi.

Magnet, come scrive Price, è un «new city starter», un'unità pensata per generare miglioramento. Questa considerazione riconduce a un altro progetto di Price che torna a ragionare sul rapporto tra scala e progetto, ovvero il *Generator*.

Il *Generator* è uno studio progettuale al quale ad un alto grado di complessità operativa corrisponde la forma semplicissima di un cubo. Infatti è proprio a proposito di quest'esperienza che Price scrisse «any size, only one shape», pensando al *Generator* come appunto a



Cedric Price, *What's this? A mushroom?*, Generator, 1978 – 1980

una matrice generante che non teme di confrontarsi con il grande spazio libero nel quale si inserisce attraverso una strategia “debole”.

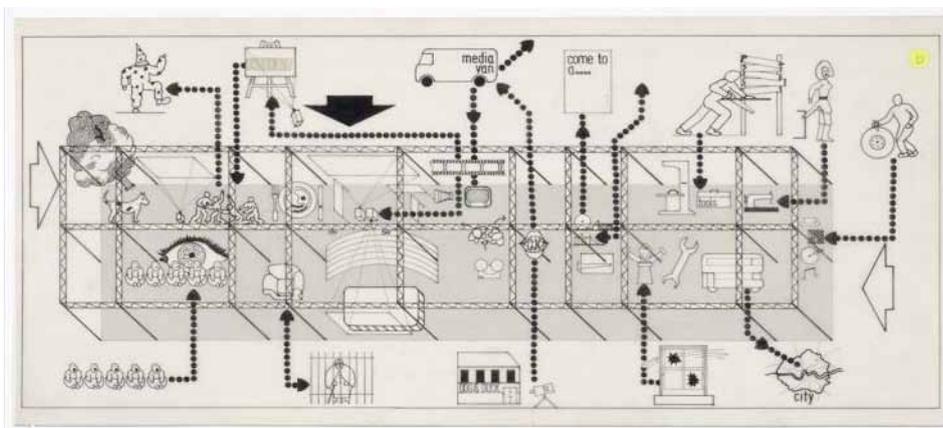
Il progetto, sviluppato tra il 1976 e il 1979, è commissionato da Howard Gilman, proprietario della Gilman Paper Company e appassionato mecenate d’arte, presso la sua tenuta di White Oak in Florida. Il *Generator* è stato uno dei pochi progetti di Price la cui ricca documentazione è stata largamente pubblicata, probabilmente anche grazie alla produzione di testo, stringata ma efficace, che accompagna i disegni di studio.

La richiesta del committente prevede la messa a punto di piccoli centri all’interno del parco per accogliere gruppi di visitatori dal numero molto variabile, che può essere uno o possono essere cento, oltre a una serie di residenze d’artista e a un teatro. Da qui la necessità di soffermarsi sul come questi spazi votati alla riconfigurabilità possano di volta in volta ridefinirsi e la formulazione da parte di Price della famosa considerazione che l’architettura da medicina curativa deva diventare medicina preventiva.

Il progetto complessivo conta 150 unità composte da un modulo cubico 4 metri per 4 articolato in pannelli altamente tecnocizzati (che prevedono al loro interno schermi video, connessioni, impianti, ecc.). Gli elementi base del *Generator* possono essere combinati tra loro e riposizionati per dare luogo di volta in volta a spazi performativi, piccole unità abitative o semplicemente spazi da dove poter godere del paesaggio circostante.

La produzione per questo progetto è molto vasta e in continua metamorfosi come il progetto stesso. Price disegna un altissimo numero di varianti che il *Generator* può assumere,

Cedric Price, Inter-action Center, 1971



tanto che a un certo punto egli stesso sembra perdere l'orientamento di quanto si va delineando, tanto da scrivere, sotto lo schizzo di una variante del *Generator* dagli angoli più smussati, «what's this? A mushroom?».

Si rivela quindi utile per Price fare anche dei mock-up del progetto in scala 1:1, che diventano oggetto di fotomontaggi dalla buona fortuna editoriale ma che tuttavia non conoscono la piena realizzazione.

A fronte di queste considerazioni, potremmo definire oggi sia il *Generator* sia *Magnet* non tanto due architetture, quanto più due veri e propri dispositivi²⁹.

AUTUMN GETS ME BADLY³⁰

L'*Inter Action Trust Community Arts Center* fu uno dei pochi progetti di Cedric Price ad essere realizzato. Iniziato nel 1971 e conclusosi nel 1979, l'*Inter Action Center* era una sorta di centro multifunzionale in particolare centrato sul tema delle arti per i giovani situato nei pressi di Camden Town, in un quartiere di Londra poco agiato.

²⁹ Si rimanda per la definizione di «dispositivo» al testo di Agamben, G., *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma 2006.

³⁰ *Autumn Gets Me Badly* fu il titolo di una *lecture* che Price tenne presso la AA il 6 novembre 1989.

Cedric Price, *Inter-action Center*, 1971

Ogni attività trovava la sua collocazione nella forma generica degli elementi, simili a container, che andavano a comporre il centro. L'unica struttura fissa, una sorta di grande matrioska scheletrica, era la larga maglia metallica di travi e pilastri sulla quale queste scatole/stanze si articolavano.

La deperibilità dei materiali con i quali il centro fu costruito, rispondendo a un'esigenza di riduzione dei costi e facile rimozione delle componenti edilizie, combaciavano esattamente con la visione "temporale" di Price: il progetto non doveva durare più di 10 anni, trascorsi i quali si sarebbe dovuto abbattere.

Con grande disappunto dell'architetto, queste direttive non furono rispettate: l'*Inter Action Center* era socialmente di grande utilità per gli abitanti della zona che, allo scadere dei 10 anni di vita previsti, si riunirono in un consorzio per salvare il centro protraendo la sua vita per oltre 20 anni.

L'*Inter Action Center* era diventato in breve tempo un progetto molto amato dai residenti che, anche quando oramai la struttura versava in visibile deperimento, continuarono ad opporsi al suo abbattimento, comunque avvenuto nel 2003.



II.3.4 CICATRIZZARE

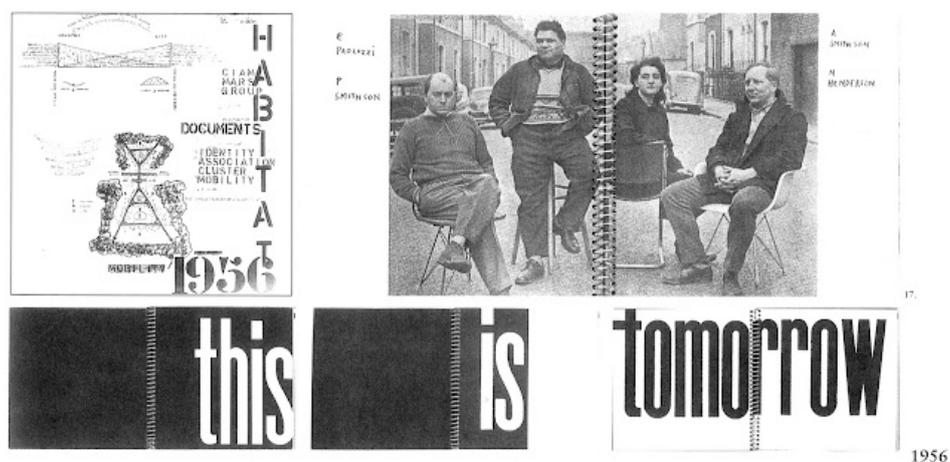
CEDRIC IN MOSTRA

Price era un profondo conoscitore della storia, ma sapeva astrarre i fatti facendoli diventare emblemi per capire la contemporaneità, senza superficialità, senza nostalgia. Questa sua capacità fu molto apprezzata da varie realtà museali come il *Sir John Soane's Museum*, l'*Institute of Contemporary Arts (ICA)* di Londra o il *Centre Canadoise d'Architecture (CCA)* di Montreal quando chiesero la sua collaborazione per allestimenti e redazione di apparati critici.

Sembra quindi utile guardare a quelle mostre a lui dedicate, da lui curate o alla quale prese parte, riscontrando nel momento espositivo una “cicatizzazione” del pensiero dell'autore, che si vede costretto a confrontarsi con lo spazio limitato di un museo o una galleria, con il tempo breve di una mostra e, a queste condizioni, a riassumere la propria posizione con meno mezzi possibili.

La prima mostra presa in analisi è *This is Tomorrow*, tenutasi presso la *Whitechapel Art Gallery* di Londra nel 1956 a cura di Bryan Robertson.

Cedric Price non prende parte direttamente all'esposizione, ma questa si rivela cruciale sia in generale per il mondo dell'arte occidentale degli anni Sessanta, sia in particolare per i contatti coinvolti con l'autore, dal momento che sancisce ufficialmente l'ingresso della cultura pop in una galleria d'arte accanto alle prime opere brutaliste, la cui eco è rintracciabile nell'architettura inglese per tutto il ventennio a seguire.



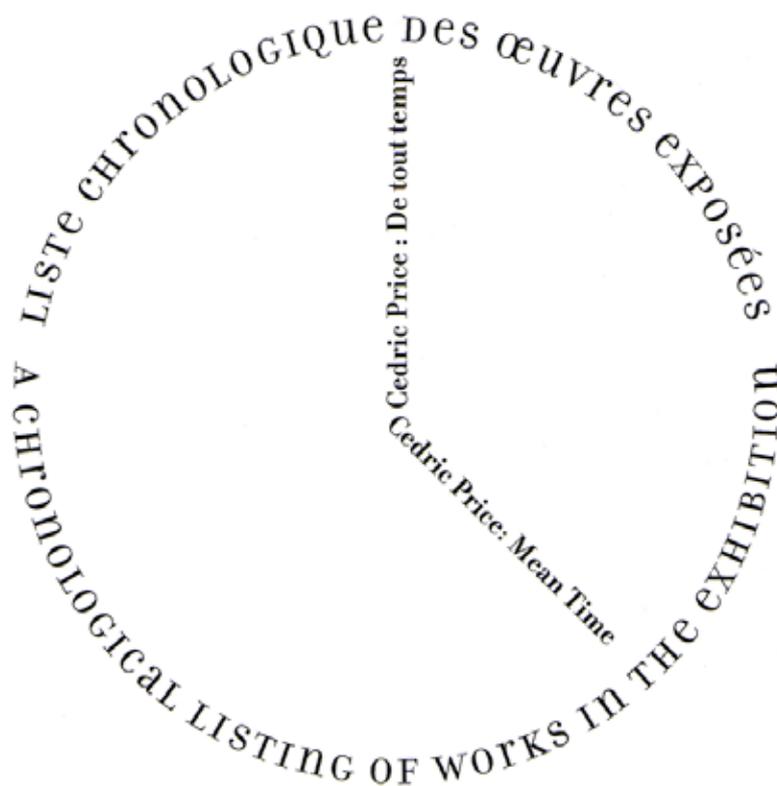
Pagine del catalogo della mostra *This is Tomorrow*,
Whitechapel, Londra 1956

La mostra risulta già innovativa nel suo impianto, che prevede che i trentasette artisti siano suddivisi in dodici sezioni autogestite e indipendenti tra loro.

Il primo collegamento con Price è che gli artisti di *This is Tomorrow* (tra i quali Eduardo Paolozzi, Lawrence Alloway, Richard Hamilton, Alison & Peter Smithson) sono provenienti dall'*Independent Group* dell'*ICA*, luogo frequentato con assiduità sia formalmente sia informalmente dall'architetto. Questo si riflette non solo nei suoi primi anni di attività professionale, ma anche nel suo background culturale e politico che lo accompagna in modo deciso e spiccatamente distintivo per tutto l'arco della sua vita.

Il secondo collegamento tra la produzione di Price e questa mostra è la presenza, prima tra gli artisti, poi tra i critici che ne scrivono il catalogo, di Reyner Banham, celebre storico dell'architettura con il quale Price ha un rapporto di stima e reciproca amicizia fin dalla gioventù. Tuttavia forse, quello che interessa più sottolineare di questa mostra, che poi è quello che contraddistingue sia l'attività di Price sia quella di Banham, è il folgorante carattere trans-disciplinare che proponeva *This is Tomorrow*. La mostra mette in scena appunto quello che era già il domani: un pensiero in cui la suddivisione tra le discipline non ha più senso, che si serve con disinvoltura della tecnologia per esprimere la propria sensibilità, che vede l'arte costruirsi in team, che intende l'opera in modo estensivo da oggetto ad ambiente. Una dimostrazione dell'onda lunga che alza questa esposizione del 1956, è che nel 2010 l'*ICA* ha ripreso con una retrospettiva gli argomenti presentati allora e ancora attuali se non nella loro realizzazione, quantomeno nel loro messaggio.

Manifesto della mostra *Mean Time*, CCA, Montreal 1999



La seconda mostra che vede invece Price in veste di curatore, è *Mean Time* presso il CCA di Montreal, che non può che avere come filo conduttore per l'appunto il tempo.

Il sottotitolo della mostra, graficamente risolto con coerenza attraverso un lettering che va a formare un orologio, è lapidario: il tempo presente non ha durata così come una linea non ha spessore³¹.

Cedric Price concepisce quest'esposizione a partire dal presupposto che il movimento e la metamorfosi siano impliciti a tutto ciò che ci circonda e decreta così l'ingresso della quarta dimensione nel metodo classico di rappresentare l'architettura.

Il progetto allestitivo sembra avere il suo inizio già nella scelta delle date durante le quali la mostra ha svolgimento: a cavallo tra il 1999 e il 2000.

Per l'esposizione Price raccoglie dall'archivio del CCA materiali molto diversi tra loro per collocazione storica, tecnica, significato, e li riorganizza, per un totale di cinquantaquattro opere, secondo quattordici categorie. Le categorie corrispondono a quattordici modi di interpretare la nozione di tempo:

1. autodistruzione
2. ricostruzione

³¹ «Time present has no length as a line has no thickness.» Cedric Price, 1999.



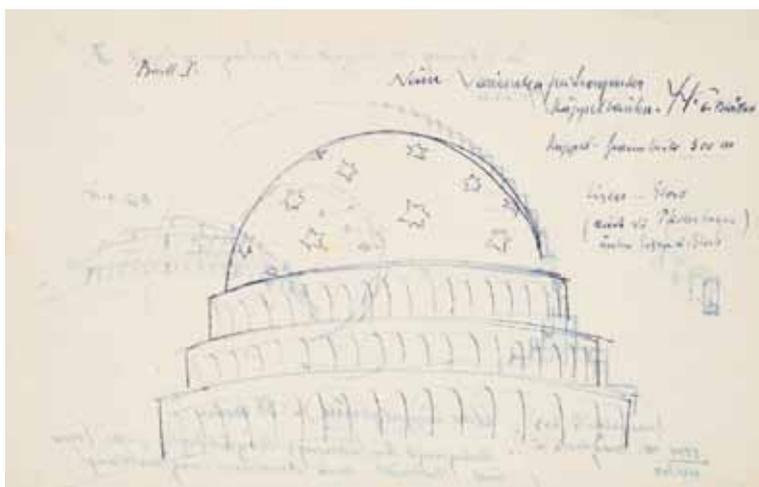
Loghi delle 14 "categorie temporali" disegnati da Price per *Mean Time*, CGA, Montreal 1999

3. previsione
4. anticipazione dell'impossibile
5. cronaca
6. sincronizzazione
7. intervallo
8. simultaneità
9. incertezza
10. il piacere della frustrazione
11. il tempo sospeso
12. la distorsione temporale
13. gravità
14. corsa ad ostacoli

Queste quattordici categorie sembrano combaciare con le parole chiave che potrebbero raccontare il senso del progetto secondo Price. Attraverso questa mostra, l'autore pare infatti narrare la propria visione dell'architettura, analizzando le relazioni tra tempo, movimento e spazio e illustrando come queste reagiscono con il costruito.

Disegni di giardini microcosmici, mappe batimetriche della Finlandia, un calendario azteco che mostra due strutture parallele del tempo, una fotografia del crematorio di Varanasi, una litografia del palazzo di ghiaccio del carnevale di Montreal del 1884,

Dalla mostra *Mean Time* curata da CIP, Wenzel Hablik, **Drawing for a domed structure sent to the members of "Crystal Chain"**, 1919/1929.



un'immagine della torre aerea della stazione radio di Mosca: Price, con questi continui slittamenti spazio-temporali, pone il visitatore davanti allo smarrimento di sorprendere sé stesso a leggere una serie di relazioni solitamente poco abituato a riconoscere. Inoltre per lasciare che la sensibilità del singolo tragga i collegamenti più opportuni e collochi in modo autonomo le singole opere nel proprio immaginario, Price decide di non apporre didascalie esplicative sotto le opere, ma solo un'icona (da lui stesso disegnata) che indichi a quale delle quattordici categorie questa appartiene. Tutti i riferimenti di date, luoghi e autori sono presentati solo alla fine della mostra: in questo modo l'interpretazione dei materiali esposti rimane aperta e i riferimenti si possono moltiplicare all'infinito.

A latere dell'importanza critica che può aver avuto *Mean Time*, la mostra, così come il concorso a inviti per Manhattan indetto dal CCA sempre del 1999, pongono un dubbio che non sarà risolto in questa sede ma che sembra corretto riportare a completamento di una panoramica sull'autore. L'archivio di Cedric Price fu acquisito dal CCA quando l'autore era ancora in vita (nel 1995) e potrebbe pertanto risultare insolito il coinvolgimento di Price sia come curatore per una mostra (nella quale espose per altro anche alcuni disegni propri giovanili come quelli della casa mobile per un archeologo) sia come progettista per un concorso promosso dallo stesso ente. Il dubbio è quindi quello che con queste operazioni il CCA abbia voluto spingere la figura di Price, in un certo senso "sponsorizzarlo", per aumentare il valore del proprio archivio.

Tenendo presenti queste sommarie ipotesi e gli eventuali accordi che furono presi tra



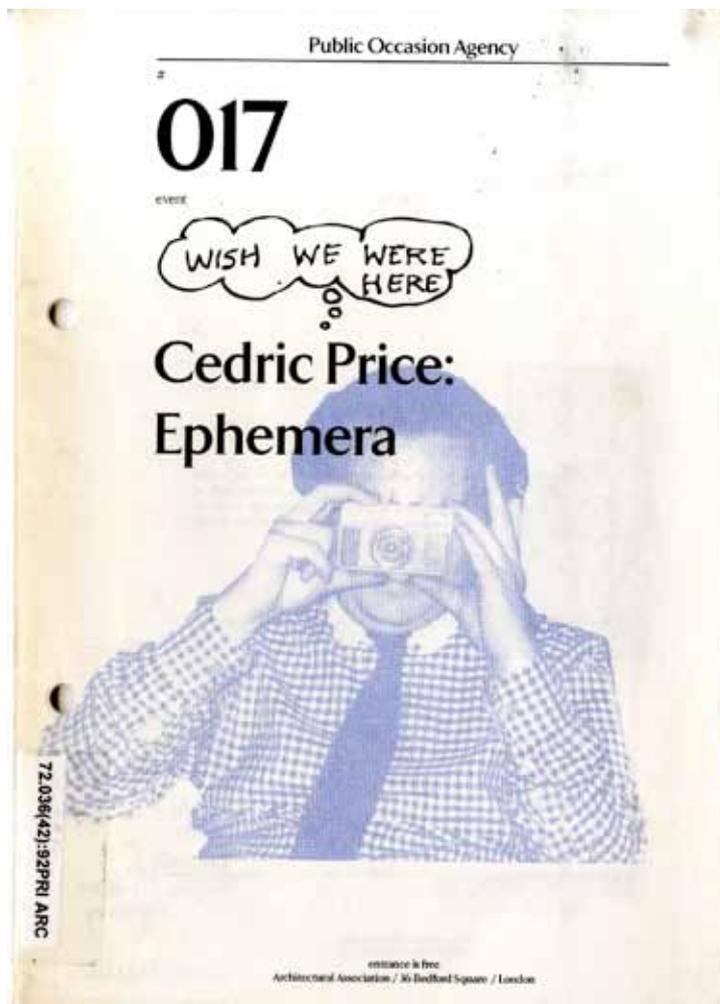
Gordon Matta-Clark, Split house, 1973

Price e il CCA, non sorprenderà quindi che immediatamente dopo la morte dell'autore nel 2003, un'altra importante mostra sempre presso il CCA avrà tra i suoi protagonisti la figura di Price.

Out of the box, price rossi stirling + matta-clark, con la curatela di Mirko Zardini, mette in relazione tra loro i lavori di Cedric Price, Aldo Rossi, James Stirling e Gordon Matta-Clark. Quello che il curatore sottolinea mentre lavora a questa esposizione è che l'archivio di Price insieme a quello di Matta-Clark sono i due archivi più consultati di tutto il CCA. Quando Zardini tenta di rispondere al perché questi materiali trovino tanto successo di consultazioni, afferma che Price e Matta-Clark sono stati due "smantellatori" di clichés sociali e culturali della seconda metà del Ventesimo secolo, dal momento hanno messo a nudo le contraddizioni e revisionato i preconcetti dell'architettura e dell'arte contemporanea.

In entrambi gli autori, che propongono progetti che non si fermano a dare una risposta statica e puntuale alla realtà, viene evidenziato lo straordinario potenziale di idee e di cultura che questi possono dischiudere. Per esempio, sottolinea Zardini, Price è stato uno dei primi a capire come fosse centrale la questione della "delizia" (o della meraviglia, o del piacere, o del benessere, o del divertimento potremmo dire) nell'iniziare un progetto di architettura.

Un altro evento di rilevanza per l'analisi dell'autore, è stato quello di *Wish We Were Here*, mostra tenutasi nel 2011 presso l'Architettura Association di Londra e curata da Samantha Hardingham e Hans Ulrich Obrist. L'esposizione prende le mosse da *VENIC VENIC*, precedente esperienza presentata in occasione della 12. Biennale di Architettura di Venezia



nel 2010, *People Meet in Architecture*, curata da Kazuyo Sejima.

Wish We Were Here attraversa la produzione quarantennale di Cedric Price e riporta alla luce stralci di conversazioni, programmi didattici, brevi saggi e una serie di *mental notes* che ben ricostruiscono lo spirito progettuale di Price.

Il piccolo catalogo che rimane della mostra in forma proprio di quaderno di appunti, chiarisce come tutta la ricerca dell'architetto fosse mirata a «dignifying life generally», ponendo in luce un aspetto etico della sua produzione fino a quel momento sottovalutata.

Ultima importante esposizione che vede coinvolto Cedric Price, è *9 + 1 Ways of Being Political: 50 Years of Political Stances in Architecture and Urban Design*, allestita nel marzo 2013 al terzo piano del MoMA e curata da Pedro Gadanho.

L'esposizione è suddivisa in dieci sezioni disposte in ordine sia tematico sia cronologico. Il *Fun Palace* di Price è chiamato a inaugurare la prima sezione *Radical Stances, 1961-1973*, ovvero le istanze radicali che dal Dopoguerra in poi dichiarano in modo esplicito il fatto che l'architettura è politica e da questa ne scaturiscono le proposte formali. Significativa è la scelta di iniziare una mostra incentrata sul rapporto tra architettura e politica con il *Fun Palace*. Infatti questo è il caso in cui proprio a causa della politica, l'architettura non fu realizzata, dal momento che il *Fun Palace* fu a lungo terreno di un complesso conflitto tra *tories* e *laburisti* (di cui con fervore faceva parte Price).

Nella seconda sezione della mostra, *Fiction & Dystopia, 1963-1978*, sono inseriti i lavori di Rem Koolhaas, Bernard Tschumi e Superstudio con l'intenzione di provare a misurare

Didier Faustino, *Stairway to Heaven*, 2002

l'impatto delle utopie degli autori sul mondo politico.

Deconstruction, 1975-1999 accoglie gli elaborati di Gordon MattaClark, Lebbeus Woods e Thom Mayne/Morphosis come rappresentati di un'idea di rottura dagli ordini precostituiti delineanti nuovi spazi di messa in discussione della normativa.

Consuming Brandsapes, 1969-2004 esplora il tema dei paesaggi del consumismo, di un'architettura che si fa politica nel momento stesso in cui sa farsi brand.

Performing Public Space, 1978-2011 raccoglie le opere di Emilio Ambasz, Will Alsop, Jurgen Mayer e i West 8 che indagano il rapporto tra spazi pubblici e proprietà privata.

Iconoclasm and Institutional Critique, 1964-2003 è la sezione incentrata sull'uso (o la scomparsa) di immagini come atti di ribellione, approfondita attraverso opere che vanno da Hans Hollein a Diller&Scofidio.

Enacting Transparency, 1967-2011 si occupa del tema della realizzazione della trasparenza come esperienza tangibile di un governo democratico che non teme di mostrare i propri ingranaggi. Qui vengono riportati i lavori di Jean Nouvel e Kazuyo Sejima.

Occupying Social Borders, 1974-2011 attraverso le esperienze di Teddy Cruz, Didier Faustino e il collettivo Raumlabor, tratta dell'occupazione dei bordi intesi come spazi di fragilità politica.

Interrogating Shelter, 1971-2003 affronta il tema di come la politica permei gli spazi dell'abitare, come accade per le esperienze di Marjetica Potrc, Michael Rakowitz, Gaetano Pesce, il collettivo Ant Farm e Peter Eisenman.

Jason Crum, Project for a painted wall, Hartford, Connecticut, 1969



Politics of the Domestic, 2002–2011, ultima sezione della mostra, si focalizza sulla performance *Ikea Disobedients*, a cura dell'architetto Andrés Jaque. Con questa chiusura, la mostra conduce un ragionamento politico che parte dalle frontiere, passa attraverso le città, i quartieri, le architetture e arriva a sconvolgere il primo nucleo del politico: il domestico. Per quanto riguarda il reperimento dei materiali delle mostre citate, oltre al catalogo originale del 1956 di *This is Tomorrow*, a cura di Lund Humphries e Edward Wright, nel 2010 e nel 2014 sono state ristampate altre due versioni in un numero di copie limitate dalla Whitechapel Gallery, attualmente consultabili presso l'archivio della galleria stessa aperto al pubblico.

Per *Meantime* non esiste un vero e proprio catalogo, ma il testo introduttivo della mostra a cura di Cedric Price e tutte le schede tecniche delle singole opere che erano presenti si possono consultare sul sito del CCA nella sezione riguardante il fondo Price.

Per l'esposizione *Wish We Were Here* un piccolo catalogo ciclostilato con scritti originali dell'autore è reperibile presso la biblioteca dell'AA a Londra.

Per la mostra *9 + 1 Ways of Being Political: 50 Years of Political Stances in Architecture and Urban Design*, al momento il catalogo a cura del Moma pare essere fuori produzione. Tra i materiali che si possono consultare a riguardo, oltre a quelli divulgati sul web dalla stampa, interessanti sono i video delle performance del gruppo *Ikea disobedients*, visibili sul sito del Moma PS1 ([www. http://www.momaps1.org/calendar/view/375/](http://www.momaps1.org/calendar/view/375/)).



II.3.5 CAPOVOLGERE

AUTOIRONIE

The Fun Palace wasn't about technology. It was about people.

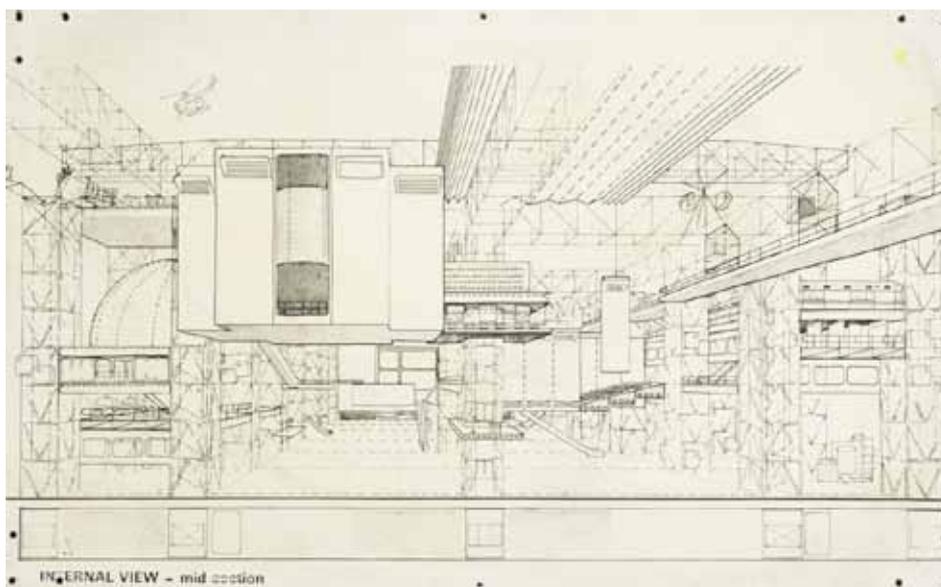
Cedric Price

L'autoironia si può definire come una forma di ironia spinta a un livello tale da provocare una sorta di rinuncia all'autorialità.

Risultante da una logica simile, il *Fun Palace* non è determinato da chi l'ha progettato, ma da chi lo usa. Il progetto viene ad assumere una certa autonomia rispetto ai suoi creatori, come un *Frankenstein* architettonico che gode di una vita propria di perenne ri-assemblaggio. Non a caso proprio durante una delle fasi di progetto del *Fun Palace*, Cedric Price scrive di sé definendosi un *anti-architetto*.

L'epopea progettuale del *Fun Palace* è controversa tanto quanto le preannunciate vicende politiche che non ne hanno permesso la realizzazione e inizia tra il 1960 e il 1966 dall'incontro tra Cedric Price e l'attrice/regista di teatro Joan Littlewood. Quest'ultima ebbe un ruolo attivo nella progettazione, che data questa premessa, già da subito si presentò come un progetto dell'interdisciplinarietà, sostenuto anche in seguito dal punto di vista più tecnologico/informatico da Gordon Pask. Il *Fun Palace* di Price, che già col suo nome parla di un'architettura dissacrata, di un Palazzo che contraddittoriamente alla sua natura si veste dell'aggettivo *fun*, smantella due tra le incrollabili certezze dell'architettura: la fissità e la

Cedric Price, Fun Palace, Internal view, 1961 – 1970



permanenza di un edificio. Questo «laboratorio di divertimento», come lo chiama Joan Littlewood, fa del trasformismo la sua forza, della sua bassa definizione la sua alta offerta di combinazioni. L'architettura, che qui è un assemblaggio complesso di elementi semplici e di un distributivo anonimo (scale mobili, piattaforme, ascensori), si modula non a seconda delle intenzioni dell'architetto ma a seconda delle esigenze del pubblico che ne fruisce.

Si potrebbe definire il *Fun Palace* un non-edificio, un'architettura *form-less*, ovvero un sistema complesso di elementi architettonici che delineano uno spazio non-gerarchico. Questo tipo di spazialità è raggiunta attraverso una serie di travi mobili a carro-ponte che, grazie a delle gru, permettono di spostare gli equipaggiamenti che compongono i singoli ambienti, situando gli unici punti fissi di tutta la struttura nelle torri dei collegamenti verticali.

La sua dimensione non è da misurare in metri, ma nel tempo di una passeggiata: il *Fun Palace* misura 35 minuti. Il disegno si scompone in una serie di possibilità spaziali e si apre alle eventualità dell'infinito. A queste caratteristiche del *Fun Palace* si sono riferiti non solo progetti di poco successivi come quello celebre di Piano e Rogers per il Centre Pompidou³² o la *Bigness* koolhaasiana, ma anche progetti più recenti come l'ampliamento del *Palais de Tokio* di Lacaton e Vassal. In particolare il duo parigino dichiara di aver citato il *Fun Palace*

³² Si guardi a questo proposito la vicenda esaurientemente raccontata da Mathew Stanley a proposito del concorso che fu indetto per il Centre Pompidou al quale partecipò con Piano e Rogers Frank Newby, ingegnere strutturale intimo amico di Cedric Price. (in Mathews, S., *From Agit-Prop to Free Space, The Architecture of Cedric Price*, Black Dog, London 2007.)

Cedric Price, *Fun Palace, Internal view*, 1961 – 1970

nella specificità del loro progetto di rimanere in un limbo di indeterminato che sa parlare della sua contemporaneità e ben si adegua ad esigenze espositive differenti lasciando un margine ampio di libertà negli allestimenti e nei percorsi mutevoli del museo. La permanenza di un edificio, convenzionalmente data per scontata, è minata da Price che afferma: «un'architettura deve durare non più a lungo di quanto ci occorra»³³. La solidità di una creazione potente che resista al macinìo tempo viene accantonata di fronte alla consapevolezza che nel momento in cui uno spazio smette di essere usato, muore. Per questo si riconosce l'assurdità di un accanimento conservativo nei confronti di architetture già cadaveri e non solo si accetta, ma già si contempla in fase di progettazione, la *durata* di un edificio che nel momento in cui cesserà di essere utile alla sua utenza, lascerà libero un suolo oggi quanto mai prezioso.

Un altro aspetto del *Fun Palace* che si trova interessante riprendere è quello che, lavorando principalmente sul tempo e quindi sul ritmo, sia concepito come un'architettura rituale che sembra incarnare in modo assai calzante gli spazi contemporanei dedicati all'arte, dove nuovi riti vengono praticati da una massa critica che apprezza e ricerca spazi in grado di mutarsi al mutare del messaggio che accolgono, dove il museo non è una realtà da vivere passivamente, ma diventa una piazza, un palcoscenico, un negozio, un cinema, un ristorante, un luogo di trasmissione della conoscenza, tutto nello stesso spazio, tutto nello stesso tempo.

33 Obrist, H. U., *Re:CP* cit., p. 31.



INTERVISTA A SAMANTHA HARDINGHAM

Londra, novembre 2013, Architectural Association

Samantha Hardingham è autrice di due tra i principali testi di riferimento su Cedric Price: *Cedric Price Opera* (Wiley-Academy, Great Britain 2003) e *Cedric Price: Potteries Thinkbelt* (con Rattenbury Abingdon, K. (a cura di), Routledge 2007). Inoltre ha redatto con la moglie dell'architetto Elenoir Bron, poco dopo la morte di Price, l'elenco completo dei testi che compongono la sua biblioteca (attualmente totalmente trasferita presso il fondo *Cedric Price Estate* custodito presso il CCA) nella pubblicazione *The Retriever* (Institute of International Visual Arts, London 2006).

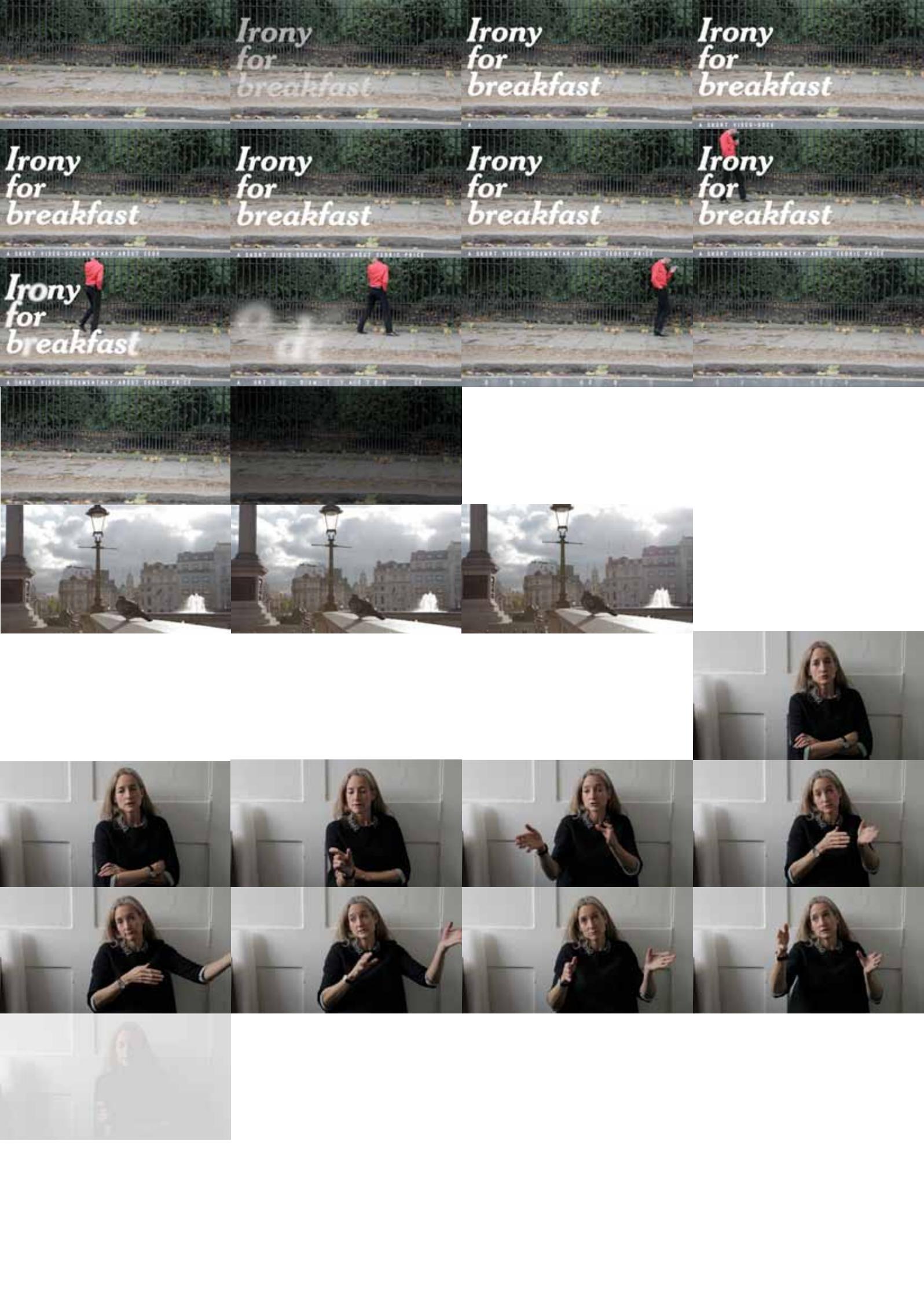
Attualmente Samantha Hardingham insegna presso il *Department of Not-Usually-Valued-Knowledge* dell'AA di Londra. Sta completando *Cedric Price Works 1952 - 2003: A Forward-minded Retrospective*, monografia in due volumi su Cedric Price, del quale è stata una delle ultime collaboratrici.

* I fotogrammi presenti in questa sezione restituiscono la sequenza del video girato nella medesima occasione.



Quando ha avuto modo di conoscere Cedric Price?

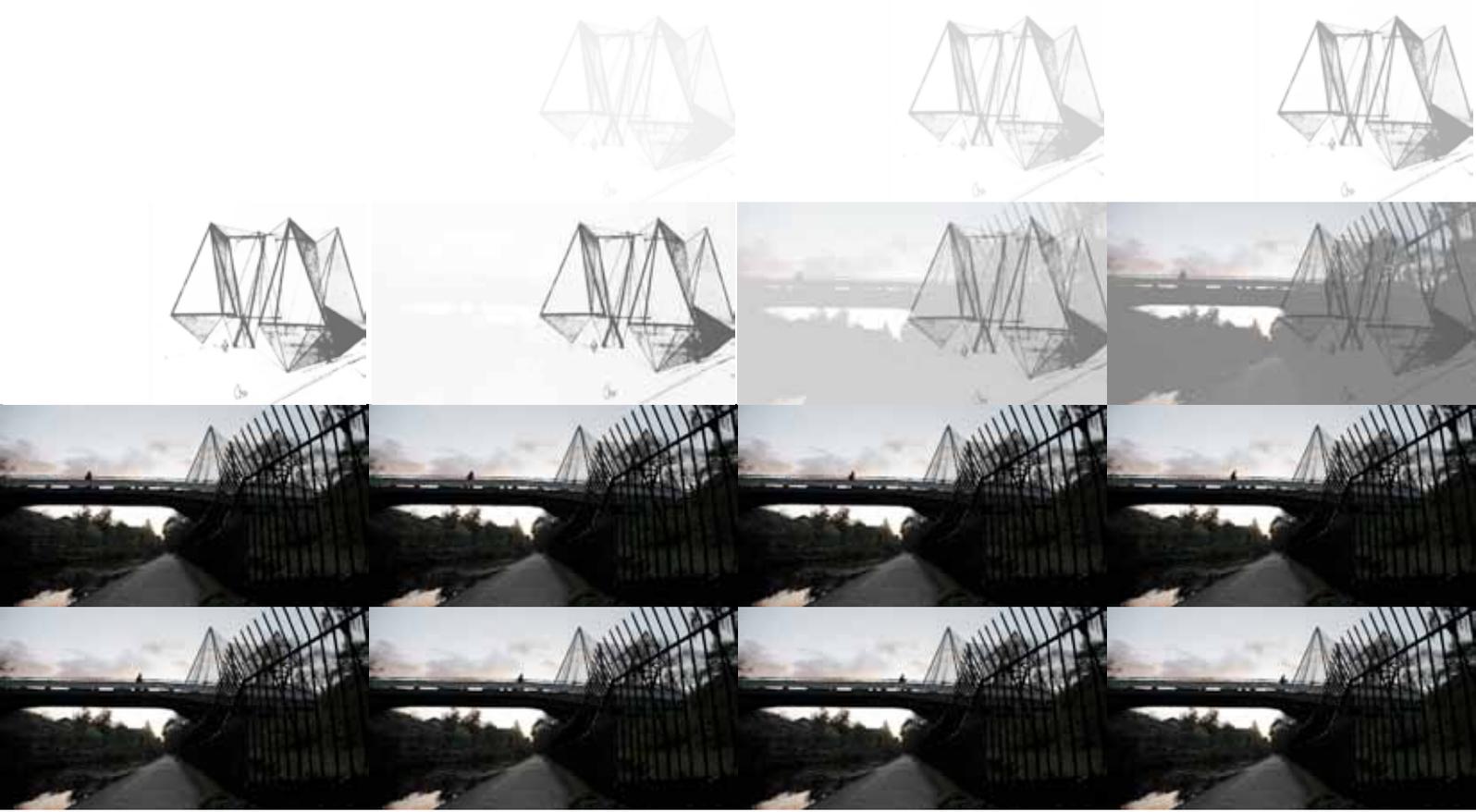
Samantha Hardingham: La prima volta che ho incontrato Cedric Price mi trovavo in questo stesso edificio dove ci troviamo adesso, probabilmente non a questa finestra, ma forse giusto a quella accanto. Ero al mio secondo anno di università presso l'Architectural Association, durante un'occasione nella quale gli studenti presentavano i loro progetti a critici esterni, tra i quali Price. Stavo presentando un progetto per una sorta di teatro su una ferrovia situata nel centro dell'Inghilterra, era la fine degli anni Ottanta, il 1988 circa, quando molte delle linee ferroviarie inglesi vennero dismesse. Quindi presi una di queste aree e proposi di utilizzare questi ex-vagoni di treni come teatri. Nessuno tra gli altri ebbe questa idea



brillante perché non era ritenuta architettura: il nostro professore era molto preoccupato di trovarsi a presentare questo progetto davanti a critici esterni, ma Cedric disse: «Ah! Buona idea!» Ai tempi non avevo idea della *Potteries Thinkbelt*, nessun professore mi aveva mai parlato di quel progetto, ma sicuramente dovevano conoscerlo visto che ebbero l'accortezza di coinvolgere nel mio caso Cedric, che fu molto generoso. Al mio secondo anno non avevo cognizione di cosa significasse... ma mi ricordo che quando lui disse: «Interessante!» compresi che anche queste cose potevano essere considerate architettura e non mi guardai più indietro. Questo fu il primo incontro con Cedric, che continuò a frequentare l'AA anche se non vi insegnava, ma veniva spesso come invitato o per tenere delle *lectures*. Aveva un punto di vista davvero diverso da quello che mi avevano impartito in un'educazione molto tradizionalista nella storia dell'arte e nella storia dell'architettura. Non mi sentivo neanche sicura di aver bisogno di frequentare una scuola di architettura, pensavo che avrei dovuto essere in una scuola tradizionale, ma mi dissero: «se sei indecisa vai all'AA, lì si prenderanno cura di te». Questo quindi è quello che è successo.

Che tipo di personaggio era Cedric Price?

S.H: Sa quando si pensa alla propria vita, a quando si era studenti, si fa fatica a ricordare, c'è una sorta di cecità nei confronti del proprio mondo quando ci si trova a parlarne. Comunque, posso sicuramente ricordare una persona estremamente sensibile, non qualcuno che ti diceva a priori «No no no, questo non va», ma era qualcuno che prima ascoltava quello che l'altro aveva da dire e che poteva introdurre conversazioni completamente al di fuori dell'architettura. Ancora una volta, i soggetti erano esposti a qualcuno che aveva visto che il resto del mondo aveva delle relazioni con il soggetto che noi chiamiamo architettura e che era specifico. Poi negli anni a venire ho capito da dove provenivano e dove portavano questi discorsi. Egli apriva mondi e questo fu di grande accrescimento per me.

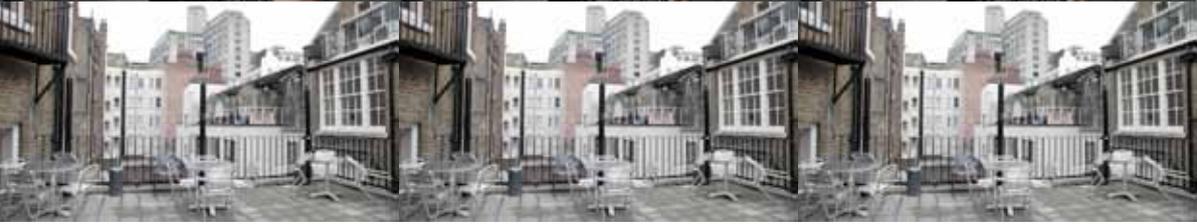
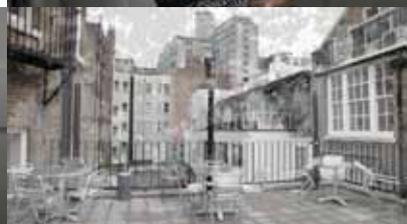


Perché secondo lei oggi è importante studiare un autore come Cedric Price?

SH: Secondo la mia opinione personale, è importante perché egli descrive un'attitudine di cosa l'architettura sarebbe potuta diventare, rappresenta una traiettoria alternativa ai canali tradizionali e allo stesso tempo, guardando i suoi lavori, era un personaggio immerso in questi canali, per quello che si intende come "canali". È stato necessario per me essere esposta ai suoi lavori negli anni passati, e ora possiamo vedere che il contesto è diverso, nella maniera in cui molto di cui parlava oggi è ancora più pertinente, dal momento che lui parlava, immaginava gran parte di quello che noi, oggi, facciamo, usiamo in modo ubiquitario. È come se lui avesse preannunciato che cos'è l'ubiquità oggi, tecnologicamente. Il che rende ancora più difficile pensare il perché dobbiamo guardare a lui, ma è necessario che sia ricordato.

A questo proposito, che cosa si intende esattamente per Architettura Anticipatoria?

SH: Questa è una buona domanda! Non sono sicura che esista un "esattamente" riguardante l'Architettura Anticipatoria, si potrebbe essere molto critici verso la parola «anticipatoria» penso che sia interessante guardare al mondo di Cedric con la nozione di «anticipazione», che è quello che mi permette di immaginare cosa succederà in futuro. Che è quello che molti architetti cercano di fare, ma la maggior parte cercano di immaginare cosa succederà e lo immobilizzano, se lo tengono stretto tutta la vita. Quello che penso significhi la nozione di Architettura Anticipatoria di Cedric è: mai, mai cercare di bloccare qualcosa per sempre una volta che la si è fatta, ma sempre tenere presente la potenza del cambiamento. C'è sempre la nozione che in ogni momento in cui si pensa al progetto e si progetta qualcosa, questo qualcosa deve avere la potenzialità di cambiare in qualche modo. Nel senso che quando si progetta qualcosa non sarà per sempre fisso, sarà



fisso per un periodo relativamente breve, cento anni o dieci minuti, ma sempre relativamente parlando, in accordo con il contesto mutevole. Questa secondo me è la sua nozione di Architettura Anticipatoria: la capacità di cambiare e di capire come si potrebbe cambiare.

Tutti si chiedono sempre a proposito di Price come mai un architetto tanto ingegnoso, un intellettuale brillante, abbia costruito così poco. Lei cosa ne pensa? Che tipo di relazione c'era tra le idee e il suo rapporto con la realtà?

SH: Penso che una cosa molto importante da sapere su Cedric sia che c'è un grande falso mito che circola in architettura, una "leggenda architettonica", ovvero che egli non desiderasse costruire, che non fosse interessato alla costruzione: questa è un'assoluta stupidaggine. Egli amava la costruzione, ogni aspetto riguardante la tecnica, il processo, i cantieri, amava ogni piccolo dettaglio. Se si guarda al suo archivio, è pieno di documenti che riguardano il business della costruzione, non sono solo bei disegni, ma ci sono i documenti riguardanti gli aspetti amministrativi, legislativi e politici della professione, tutte le fasi insomma che compongono il processo del fare un'architettura.

C'è un modo di dire molto bello che dice: «egli si è perso il profumo di cemento bagnato».

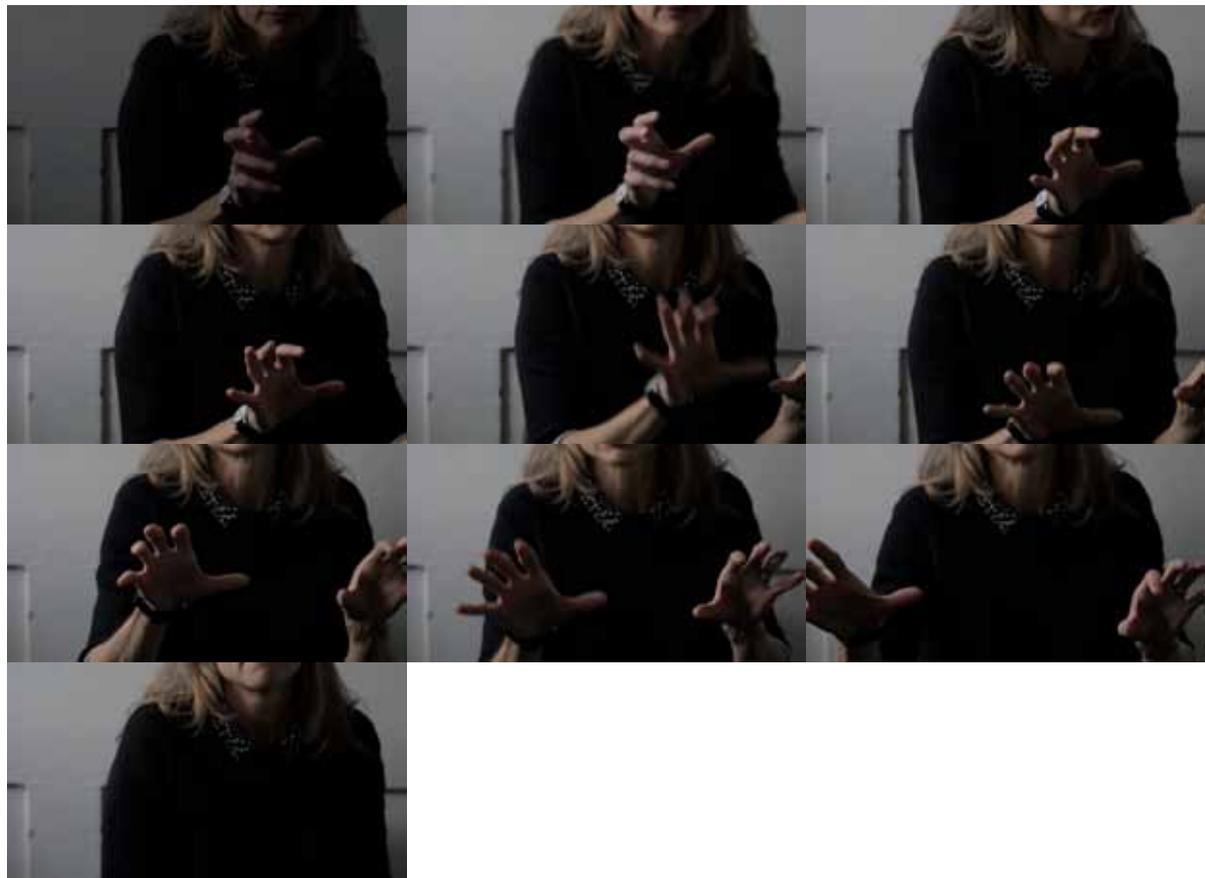
È sempre come un volersi giustificare quando si parla di: «Chi è Cedric Price? Cosa ha fatto? È un architetto che non ha costruito molto ma dovrete conoscerlo...» Qui bisogna stare molto attenti, io preferisco dire che i progetti non sono «unbuilt», ma «unrealized». Molti progetti che si trovano nel suo archivio sono sviluppati a uno stadio tale che potrebbero essere realizzati domani, ma non lo sono stati per diverse ragioni. Però questa è la loro vera potenza: potrebbero davvero essere costruiti, e non lo sono stati non perché siano teoricamente o tecnicamente impossibili, ma ogni struttura arriva da un'immaginazione incredibilmente pragmatica. Cedric era assolutamente affascinato dalla tecnologia e dalle strutture, anche grazie alla sua vicinanza con Frank



Newby che era un ingegnere strutturale, basti pensare che la maggior parte dei progetti di Cedric comprende un fitto carteggio tra lui e Newby, anche i progetti più piccoli venivano sottoposti a una sua verifica in una visione molto pragmatica del pensare gli edifici. Penso che sia troppo facile per noi prendere una posizione, bisognerebbe cercare ogni giorno di ricordare quanto è duro il lavoro dell'architetto, e quanto può essere noioso. Ma Cedric era brillante nel riuscire a far confluire questo tipo di attività con le collaborazioni che aveva con le università, necessitava di questi scambi per riuscire a pensare al futuro.

C'è qualche connessione tra il lavoro di Price e il Postmodernism?

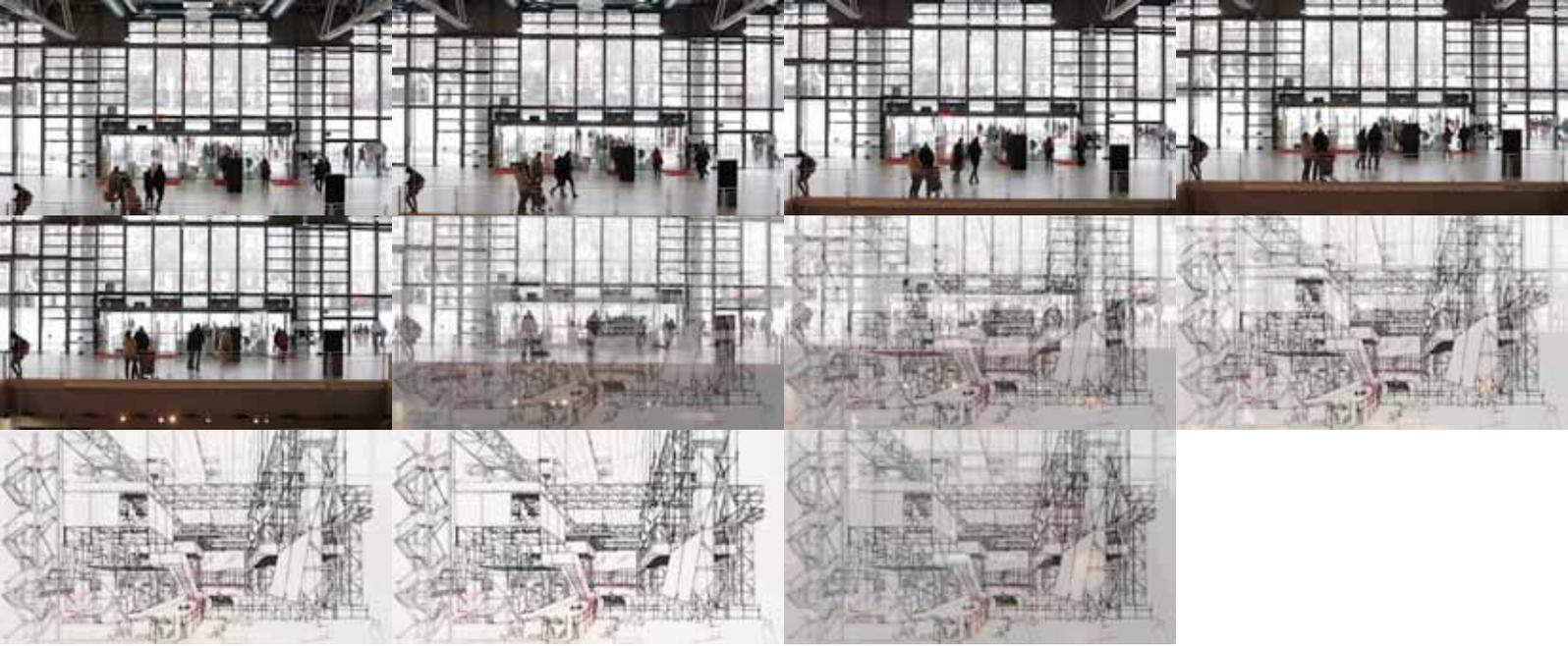
Dunque, questa è una domanda piuttosto interessante perché vorrei precisare che Cedric non poteva fare parte di nessun "ism" in quanto lavorò in maniera molto tattica come singolo architetto, operando sempre in opposizione con gli altri professionisti e mantenendo un ruolo paradossale, e molti detestavano questo atteggiamento. Price senz'altro operò all'interno del mondo culturale del suo tempo, questo è assolutamente centrale per comprendere il suo modo di lavorare. Aveva una fantastica ed estesissima conoscenza della storia e allo stesso tempo sapeva essere perfettamente contemporaneo, inserito nel *qui ed ora*, con una grande capacità di unire questi due tempi. Egli scrisse diversi articoli su progetti a lui contemporanei e legati al postmodernismo, rifiutando una visione modernista come poteva essere quella adottata per i progetti di suburbia. Il concetto di "artistico" nell'Inghilterra di quegli anni era molto negativo e denigrante riferito all'architettura, ma Cedric ne era affascinato perché ne scopriva il dato culturale che andava al di là dell'architettura ne vedeva il potenziale, come per esempio nel progetto per il *Non-plan* esplora le varie possibilità del non-progettare, dove la gente poteva occupare lo spazio senza essere vincolata da regole. Credo che sia centrale per Cedric comprendere come lui fosse una personalità piena



di paradossi, in un certo senso bisogna rifletterci molto attentamente. Egli era molto addentro alla sua contemporaneità, ma non in senso architettonico, in un senso culturale certamente, ma non nel senso in cui l'architettura si appropriò di questi termini.

Secondo lei ha ragione Rem Koolhaas a definire Cedric «un distruttore»?

SH: Credo che sia molto pericoloso astrarre singole parole dal loro contesto. Tuttavia sì, credo che lo sia, assolutamente, in un senso molto letterale del termine, non in un senso violento della parola, ma nella sua capacità di smembrare idee stanche o nozioni sconstate come in un voler “ripulire” per fare spazio a qualcosa di nuovo o per pensare in modo libero e innovativo. E lo si potrebbe definire così anche da un punto di vista molto programmatico: Cedric era membro della *National Demolition Federation*, penso fosse anche l'unico architetto a fare parte di questa istituzione che elaborava tutti i contratti di demolizione della Gran Bretagna. In relazione alla sua idea di architettura e di responsabilità del costruire e poi disassemblare o distruggere o demolire, egli si interessava dell'intero processo progettuale, dall'inizio alla fine. Quindi senza dubbio in un senso provocatorio era un distruttore, implicitamente alle sue idee che ogni cosa avesse una durata predefinita. Molti dei suoi lavori riguardavano i permessi a costruire, la sicurezza... Fece un progetto con McAppy solo sulla *cooperation* all'interno di un edificio, tutto questo in un contesto che era quello degli anni Settanta, dove questi aspetti non erano assolutamente regolamentati: saresti potuto andare in cantiere con un paio di *flip-flop*. Le condizioni erano terribili, si verificavano molti morti sul lavoro, i cantieri erano luoghi pericolosi e Cedric lavorò molto sulla regolamentazione del costruire. Certo questo non rientrava nei progetti *glamour*, era un lavoro invisibile, ma molto molto critico nei confronti dell'industria produttiva. In questo senso lui fu in distruttore dell'immagine dell'architetto come qualcuno che aveva idee geniali, le costruiva immediatamente come fosse il re del mondo. Le sue



idee erano l'opposto di questo. E l'opposto di quelle di Rem...

I: Che tipo di approccio curatoriale aveva Cedric nelle mostre delle quali si era occupato?

SH: A Cedric fu chiesto per una mostra organizzata dal CCA di pensare a quali oggetti presentare nella collezione, penso proprio si fossero rivolti a lui conoscendo la sua passione per la storia e la sua capacità di vedere gli eventi storici in un modo molto non-nostalgico e non-sentimentale, ma considerando cosa gli oggetti e i fatti storici potessero apportare nel contemporaneo, perché sì, forse le cose non cambiano realmente tanto.

I: Infatti, volevo domandarle, Price afferma che l'architettura non riguarda il problem-solving, dunque con cosa riguarda l'architettura? E oggi, riguarda le stesse cose di allora?

SH: Quando Cedric diceva che l'architettura non aveva nulla a che fare con il problem-solving, egli era assolutamente un problem-solver, si occupava di prendere un progetto e decidere cosa farne, quello che cercava di fare era cercare di trovare risposte.

I: Price si serve spesso di metafore culinarie. Che importanza aveva il cibo nel suo pensare l'architettura? E l'Hot Stuff Club?

SH: Oh è un club segretissimo!

I: Ma esiste tutt'ora?

SH: Non credo, il timbro c'è ancora e qualche componente è ancora vivo, ma non so dove si incontrino, è un segreto al quale tenevano moltissimo ed era un club molto ristretto. Rimarrà un segreto. Giusto così no? Certo che ha proprio un bel nome...! Ma a proposito dell'importanza del cibo, certamente l'*Hot Stuff Club* c'entra moltissimo, soprattutto per i pranzi e le colazioni, che erano dei momenti importanti nella vita di Cedric, come emerge soprattutto dai suoi diari che sono ricchi di dettagli in merito. La cena è una cosa a parte, ma la



colazione era fondamentale. Lo studio apriva molto presto la mattina, così egli fissava i suoi meeting-breakfast tra le 6 e le 7.30 con clienti o colleghi come Mc Alpine, con cui era grande amico. McAlpine descrive le loro colazioni come ginnastica per la sua mente. Per spiegare un altro aspetto della sua natura paradossale, per Cedric era molto importante conoscere il punto di vista di chi la pensava esattamente all'opposto rispetto a lui, perché da questi due punti di partenza distanti si poteva iniziare ad avere una discussione in una maniera aperta, intelligente, amichevole. Ed è più o meno questo che credo accadesse durante le sue conversazioni con McAlpine, che era in una posizione politica opposta alla sua nel governo. Così queste colazioni non riguardavano solo il cibo in sé, ma erano nutrimento per il ragionamento. I pranzi si svolgevano più in compagnia di clienti, editori, ma la colazione era il momento di incontri più intellettuali e certamente la compagnia di Cedric era molto gradevole. I pranzi erano più legati direttamente ai progetti che lo studio stava affrontando, erano occasioni di vero business piuttosto lunghi. Le colazioni invece si svolgevano nella *White Room* del suo studio, che è giusto qui dietro, appena girato l'angolo, in Alfred Place.

I: A proposito, cosa c'è attualmente dove c'era il suo studio?

SH: È stato convertito tutto in appartamenti. È rimasto solo l'edificio, da fuori sembra sempre uguale però. All'ultimo piano c'era la *White Room*, che veniva usata solo per i meeting, non aveva relazioni con il resto dello studio che si trovava al piano sottostante. Quando Cedric si trovava da solo o con qualche ospite nella *White Room* e qualcuno telefonava in studio cercandolo, lui lasciava detto di essere a Green Estwet, che è una cittadina fuori Londra. Quindi rispondevano al telefono dicevano: «Siamo terribilmente dispiaciuti, ma Mr. Price non è qui in studio». E questo è molto Cedric. Letteralmente, a livello mentale, lui era altrove, indipendentemente dal luogo dove si trovasse.

Era fantastico nel come riusciva a trovare



A SHORT VIDEO-DOCUMENTARY ABOUT CESAR PIZA



A SHORT VIDEO-DOCUMENTARY ABOUT CESAR PIZA



PROJECT BY **WOO HUBBLE**
PHOTOGRAPHY
TOMAS & TINA, DE CONDOMINIUMS, INTERIOR ARCHITECTURE
UNIVERSITY, WALL STUB & BARK



VIDEO BY TOMAS & TINA

PROJECT BY **WOO HUBBLE**
PHOTOGRAPHY
TOMAS & TINA, DE CONDOMINIUMS, INTERIOR ARCHITECTURE
UNIVERSITY, WALL STUB & BARK



VIDEO BY TOMAS & TINA

PROJECT BY **WOO HUBBLE**
PHOTOGRAPHY
TOMAS & TINA, DE CONDOMINIUMS, INTERIOR ARCHITECTURE
UNIVERSITY, WALL STUB & BARK



VIDEO BY TOMAS & TINA

SPECIAL THANKS TO SAMANTHA HARRINGTON
RESEARCHER & ARCHITECTURE
UNIVERSITY OF LONDON

SPECIAL THANKS TO SAMANTHA HARRINGTON
RESEARCHER & ARCHITECTURE
UNIVERSITY OF LONDON

il tempo di fare le sue cose, perché era sempre molto molto occupato, aveva una montagna di lavori da fare, ma ben distinti tra loro e suddivisi in sezioni durante le giornate intervallate da queste pause per il cibo, perché amava le persone, amava parlare con loro e confrontarsi con chi aveva un'opinione completamente diversa. Era anche un ottimo chef, suo fratello dice che lui fosse bravissimo. In modo particolare gli piacevano i fagiani. C'è una stagione molto breve per i fagiani in Inghilterra, da fine agosto a circa metà settembre, e in alcuni dei suoi diari si possono leggere le annotazioni: un fagiano, la settimana dopo tre fagiani, quella dopo ancora sei... Un anno ho contato sedici fagiani nell'arco di tre settimane! D'altra parte gli piacevano, o forse li regalava!

Si può dire che Price fosse un uomo del suo tempo o era un personaggio fuori dal tempo?

SH: Penso un po' entrambe le cose. Era molto nel suo tempo e questo rifletteva sul suo tipo di relazioni, per esempio con gli Archigram, o con i clienti per i quali lavorava, era nel suo tempo, ma aveva questa storia sopra l'ordinario, da un lato l'educazione di tipo molto tradizionale, a Cambridge, e poi qui, in degli anni nei quali era tutto ancora abbastanza tradizionalista nel pensare l'architettura. Penso che abbia vissuto un tempo molto particolare di cambiamenti drammatici, nato nel 1934, educato negli anni Cinquanta, una pratica iniziata dagli anni Sessanta in poi. Dagli anni Cinquanta agli inizi degli anni Sessanta tutto nel mondo è cambiato, dalla guerra alla pace, per tutti tutto è cambiato. Credo fosse proprio il momento giusto per lui, non credo si sarebbe trovato del tutto a suo agio oggi. Gestì bene questi cambiamenti, egli è riuscito a mettere in connessione l'ideologia che c'era prima della guerra e l'ottimismo del dopoguerra, il potenziale e le opportunità. In effetti forse non ha avuto il tempo di agire su queste basi. Ma ha fatto dei progetti molto belli no? Ha fatto abbastanza.



III. FU- TURE IRO- NIE

**III.1 ARCHIVI E
CARATTERI EREDITARI**
p. 139

**III.2 L'IRONIA è FINITA.
L'IRONIA è INIZIATA**
The situation is now
p. 149

III.3 CONCLUSIONI
Out of the blue
p. 153



III.1 ARCHIVI E CARATTERI EREDITARI

I think Cedric Price did unbelievable things. He was an ideologue but not a theorist. In general, I am very sceptical that you can be theoretical in architecture, because there is really no theory. There are precedents, directions and movements which generate forms: it's very important to separate that from theory. The most interesting part of Price for me is that while he was, in a certain way, an arch nostalgic and conservative, ultimately, his most radical and innovative contribution was his relentless and endless questioning of the claims and pretensions of architecture and architects. He was a sceptic torturing a conservative discipline. So, the 1960s are very compelling in two ways. On the one hand there's the scale and the sincerity and earnestness of the effort, and, on the other, the ruthlessness of the questioning of that very effort by people such as Price. Presumably, there is an internal connection between the two: he could only be ruthless because the period produced strong and compelling forms.

Rem Koolhaas da un'intervista con Lynne Cooke

1 Settembre 2004, *Tate Etc.* issue 2: Autumn 2004

Durante la 14. Biennale di Architettura di Venezia il padiglione svizzero, curato da Hans Ulrich Obrist, è stato incentrato sul tema dell'archivio come strumento di conoscenza e di condivisione, dal momento che, come afferma Obrist stesso, «We often invent the future with elements from the past».

Come già si era accennato in apertura, il padiglione presenta e confronta gli archivi di due "fundamentals" dell'architettura del secolo scorso: il sociologo svizzero Lucius Burckhardt e Cedric Price. Queste due figure sono state scelte per il potenziale di immaginario che la loro produzione può far scaturire nel presente. Gli archivi riguardanti i progetti e i ragionamenti di Price e Burckhardt sono composti da materiali molto vari e difforni rac-

André Malraux, Museo immaginario, Parigi 1947



colti in delle scatole-faldoni. Obrist chiama a contribuire ai faldoni e realmente a occupare per una settimana il padiglione, università di architettura, arte e design provenienti da tutto il mondo. I risultati dei workshop sono poi esposti all'interno del padiglione svizzero dove l'interazione tra il pubblico e l'archivio (sia quello ufficiale di Price e Burckhardt, sia quello integrato dalle università ospiti) viene mediata da una "drammaturgia" elaborata da Asad Raza e Tino Sehgal con la collaborazione di Herzog & de Meuron, Dominique Gonzalez-Foerster e Dorothea von Hantelmann. La coreografia dell'allestimento viene completata da installazioni, che ragionano sempre sulle diverse modalità di archiviazione del tempo, a opera di Olafur Eliasson, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Carsten Höller, Philippe Parreno, Koo Jeong A e Dan Graham.

Da queste premesse e cogliendo il suggerimento che arriva da queste ultime due Biennali, sia di Arte che di Architettura, si apre un breve ragionamento sulla struttura dell'archivio utile a capire molti dei progetti di Cedric Price che riflettono sulla trasmissione del sapere, da quelli più celebri come la *Pottery Thinkbelt*, a progetti meno noti come l'*Information Hive*. Quest'ultimo, sviluppato tra il 1965 e il 1966, non è propriamente definibile come un progetto, quanto più come uno "studio di fattibilità" che fu commissionato da J. Lyons Co. Ltd che richiedeva una soluzione per convertire la Oxford Corner House di Londra in un centro che combinasse didattica, educazione e informatica come una sorta di laboratorio alveare di informazioni aperte al pubblico. Al suo interno era prevista una libreria specifica per la consultazione dei materiali audio-visivi, un planetario, delle postazioni computeriz-



Lucius Burckhardt, *Autofahrerspaziergang*, Kassel 1993

zate, un'area dedicata a mostre e conferenze e una per il ristoro aperta a tutti. Per avere più elasticità possibile tra queste funzioni, il dinamismo della struttura era affidato a dei sistemi che rendessero mobili non solo schermi e proiettori, ma anche gli stessi pavimenti. Tornando alle modalità di divulgazione della conoscenza in riferimento alla formula dell'archivio, è utile evidenziare come questo sia spesso stato il punto di partenza per costruire un'identità, singola o collettiva, dal momento che ha la capacità di sostanziare la conoscenza del reale in un sistema ordinato e accessibile.

Dando un rapido sguardo all'evolversi della forma-archivio nel tempo, si può notare come fino all'*Encyclopédie* illuminista, lo scibile si nominava attraverso elenchi o *summae* più con l'intento di dare l'idea vertiginosa di conoscenze illimitate che con quello di delineare una sistematizzazione organica del sapere. Alcune suggestioni per una codifica più sistematica delle diverse discipline furono anticipate nel Cinquecento dal progetto utopico *Il teatro della memoria* di Giulio Camillo, dove ai diversi gradoni dell'ideale teatro erano state assegnati differenti branche del sapere. Ancora, tra il Cinquecento e il Seicento, il complesso fenomeno delle wunderkammer che dilagava negli studioli dell'aristocrazia, dapprima italiana e in un secondo momento dell'area germanica, attesta i primi desideri di decifrare la realtà secondo parametri multi-disciplinari basati sull'analogia. In queste "stanze della meraviglia", le scienze e l'arte, *naturalia* e *artificialia*, trovavano la coerenza del loro collocarsi nella narrazione che il proprietario intendeva intessere del suo tempo. Il processo della conoscenza passava così attraverso la meraviglia e l'accumulo, per trovare solo in

Richard Avedon, Diane Vreeland, 1973



un secondo momento nella collezione una modalità di organizzazione del pensiero (così come testimonia il caso di Ferrante Imperato che tentò di trasformare il proprio *cabinet* di curiosità in uno dei primi musei naturalistici).

L'accostamento di tematiche scientifiche e pratiche artistiche attraverso l'analogia, si rivelerà un filone di indagine caro anche ad artisti del XX secolo (dai Futuristi ai Surrealisti, fino a Mario Merz o a Damien Hirst), come anche due Biennali di Venezia, quella del 1986 e quella del 2013 – della quale si accennerà a breve – confermano.

Dall'Ottocento in poi si legge più chiaramente il passaggio dalla collezione all'archivio, al quale si ricorre spesso sotto l'urgenza di una memoria storica in bilico, appellandosi alla sua vocazione di riconoscimento oggettivo di una raccolta di testimonianze (come ad esempio è successo nel caso della *Shoah*, per i numerosi artisti che hanno lavorato sulla nozione di archivio come, per citarne una, Hannah Hoch).

Il ricorso alla formazione di archivi, tanto da parte di una comunità quanto da parte di una realtà aziendale, coincide quindi di sovente con una volontà di ricostruzione storica della propria identità dettata da una necessità di legittimazione, che sia questa di tipo culturale, commerciale, religiosa o politica.

La presenza di un archivio costituisce una fonte d'informazioni praticabili, organizzate secondo criteri evidenti. Questo permette di rendere una memoria in pericolo di estinzione consultabile e di continuare a farla vivere attraverso i nuovi progetti che attingono all'archivio.



Franco Vimercati, *Sei tondi*, 1978

A tal proposito, è interessante sottolineare la natura bifronte di cui gode un archivio, ovvero quella di avere un “in” e un “out” che costituiscono il ricircolo che ossigena la sua logica. Infatti, la fase di “in” è quella dell’immissione nell’archivio dei materiali ripresi da una densità di informazioni senza gerarchia, previa scrematura e incanalamento secondo le categorie stabilite in partenza, passaggio di cui si parlerà in seguito.

La fase di “out” è invece quella in cui i materiali raccolti nell’archivio vengono restituiti mediante la consultazione agli utenti, che ne rimettono in circolazione i contenuti.

Esperienze come quella dell’ultima Biennale d’arte di Venezia, *Il Palazzo Enciclopedico*, 55. Esposizione Internazionale d’Arte curata da Massimiliano Gioni e presieduta da Paolo Baratta, evidenzia come l’attenzione generale sia nuovamente attirata dal mondo degli archivi, alimentata da una sete di riordino del reale, da una necessità di trovare strutture che sappiano fornire chiavi di lettura del presente. Il titolo della mostra è stato dato da un progetto utopistico del 1955 di Marino Auriti, che si proponeva di accogliere tutti i saperi all’interno di un unico edificio, il Palazzo Enciclopedico. Scrive Massimiliano Gioni: «L’impresa rimase incompiuta, ma il sogno di una conoscenza universale e totalizzante attraversa la storia dell’arte e dell’umanità e accomuna personaggi eccentrici come Auriti a molti artisti, scrittori, scienziati e profeti che hanno cercato – spesso in vano – di costruire un’immagine del mondo capace di sintetizzarne l’infinita varietà e ricchezza. Oggi, alle prese con il diluvio dell’informazione, questi tentativi di strutturare la conoscenza in sistemi omnicomprensivi ci appaiono ancora più necessari e ancor più disperati».



Un'altra recente esperienza sempre in campo artistico conferma l'archivio come struttura calzante alla contemporaneità. Tra il 2010 e il 2011 presso il Museion di Bolzano viene allestita la mostra -2 +3.

Nel titolo stesso della mostra si racconta l'operazione fatta dai due curatori, Stefano Arienti e Massimo Bartolini, che spostano dal piano dei depositi -2 al piano espositivo +3 l'archivio del museo.

La vita dell'archivio viene esposta al pubblico così com'è, riprendendo con puntualità nell'allestimento l'arredo scarno della collezione sotterranea e le sue dinamiche: per tutta la durata dell'esposizione, le opere continuano ad essere prestate all'esterno, spostate, catalogate. Con -2 +3 quello che il Museion mette veramente in mostra non sono le singole opere d'arte, ma la sua collezione e come questa sia un laboratorio di idee vivo e non un magazzino immobile. Con questa operazione si pone l'accento sull'importanza profonda degli archivi, che non risiede tanto o solamente negli oggetti che raccoglie, ma soprattutto nelle relazioni che tra gli oggetti ci sono.

Esattamente come le architetture di Price, che rapidamente si sono passate in rassegna fino ad ora, l'architettura di un archivio non è costruita su una logica dell'accumulo, bensì su un principio di selezione che ne stabilisce l'identità e l'utilità, nella misura in cui la scelta operata sui materiali da scartare è coerente con il disegno generale che l'archivio si propone di tracciare.

Un archivio inizia a non essere più una semplice collezione di documenti, oggetti, opere,



Kader Attia, *Exhibition Salon der Angst Kunststhalte*, Vienna 2013

quando quella che viene chiamata «volontà di scarto»¹ comincia a scremare gli elementi superflui e a riordinare i restanti secondo principi di pertinenza.

La definizione di questi principi di pertinenza è un momento fondamentale per la composizione di un archivio sviluppato nel senso di una struttura multiforme dove le coordinate di ordinamento dei materiali lo rendano, come affermava Aby Warburg a proposito di un sistema analogo – l’atlante – «un luogo elettricamente carico»².

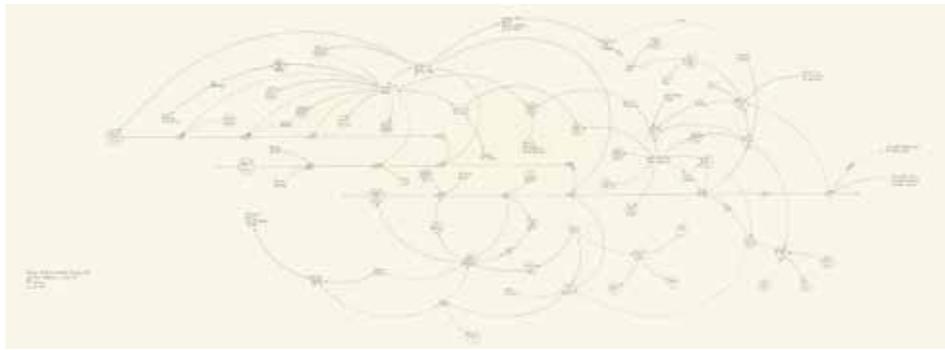
Quindi da una raccolta, attraverso un processo di sottrazione, si arriva all’archivio che precisa le sue finalità adottando una precisa volontà di scarto. Questa volontà, dai *vincoli di tipo volontario* che legano gli elementi di una raccolta, seleziona i singoli materiali fino a tenere solo quelli correlati da *vincoli di tipo naturale* e quindi necessari a un’offerta organica dell’archivio.

Sempre in analogia con i temi precedentemente trattati, nella progettazione di un archivio il rapporto con lo scarto viene risolto in primo luogo in fase di programmazione, dal

¹ Per la definizione di *volontà di scarto* ci si riferisce ai testi di Romiti, A., *Archivistica generale*, Civita Editoriale, Lucca 2003 e Brenneke, A., *Archivistica: contributo alla teoria e alla storia archivistica europea*, Giuffrè, Milano 1968.

² Forster, W., K., Mazzucco, K., *Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della Memoria*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

Mark Lombardi, George W. Bush, Harken Energy, and Jackson Stephens. 1979-90, 1999

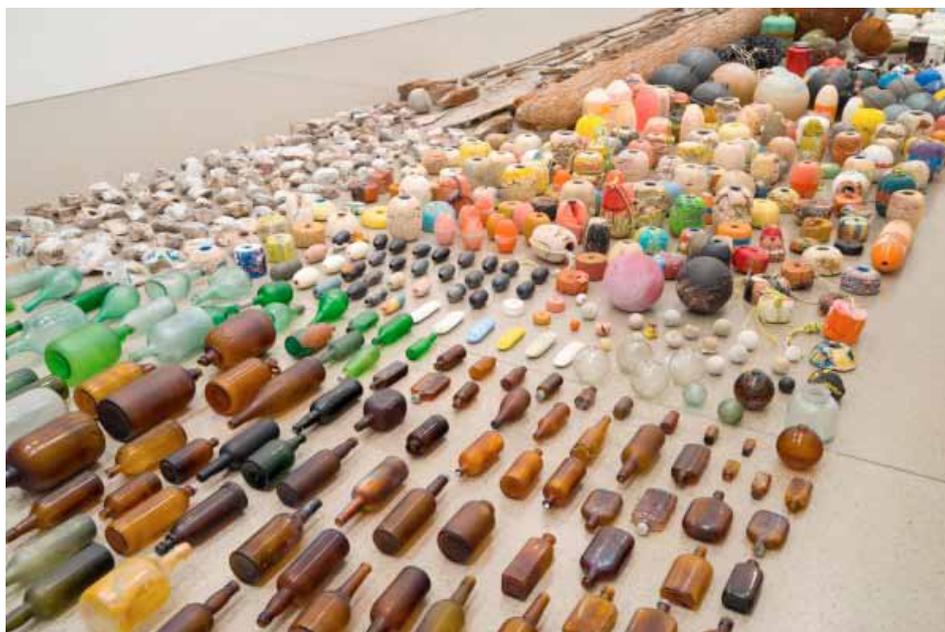


momento che tanto più le intenzioni e i temi dell'archivio saranno di taglio rigoroso, tanto più si riusciranno a limitare gli scarti futuri. In una fase successiva gli scarti, all'interno di una chiara metodologia di conservazione, vanno motivati, eventualmente ricollocati e certamente analizzati in maniera attenta prima di un'eliminazione definitiva.

Nelle pratiche artistiche, tra l'archivio e l'inventario sembra godere di una migliore connotazione il secondo. Il verbo *archiviare* richiama infatti nei suoi sinonimi una serie di azioni volte alla polvere, alla dimenticanza, a un rapporto imbalsamato con la realtà, dando l'idea di un'istituzione creata più per assopire la memoria che per consultarla. Invece l'inventario, dal verbo *invenio*, è percepito come un dispositivo costruito appunto più che sulla ricerca, sulla scoperta, concepito più per ri-trovare che per seppellire.

Tuttavia nell'etimologia di archivio (dal greco *archeion* o *cartofilachion* o *grammatofilachion*, poi nel latino *archivium-archivum* contenente la stessa radice di *cartothesium*, *chartarium publicum*, *sacrarium*, *santctuarium*, *scrinium*, *tabularium* ricollegabili a *archa*, *archarium* e *armarmi* che, in senso traslato, indicavano i contenitori per la conservazione³) si ritrovano anche dimensioni sicuramente apprezzabili da un punto di vista dell'indagine spaziale (come testimoniano esperienze quali *L'archivio dello spazio* a cura di Roberta Valtorta o le missioni fotografiche

³ Gli spunti etimologici sono tratti da Romiti, A., *Archivistica generale*, Civita Editoriale, Lucca 2003, p. 120.



Gabriel Orozco, *Objetos recolectados para Sandsturs*, 2012

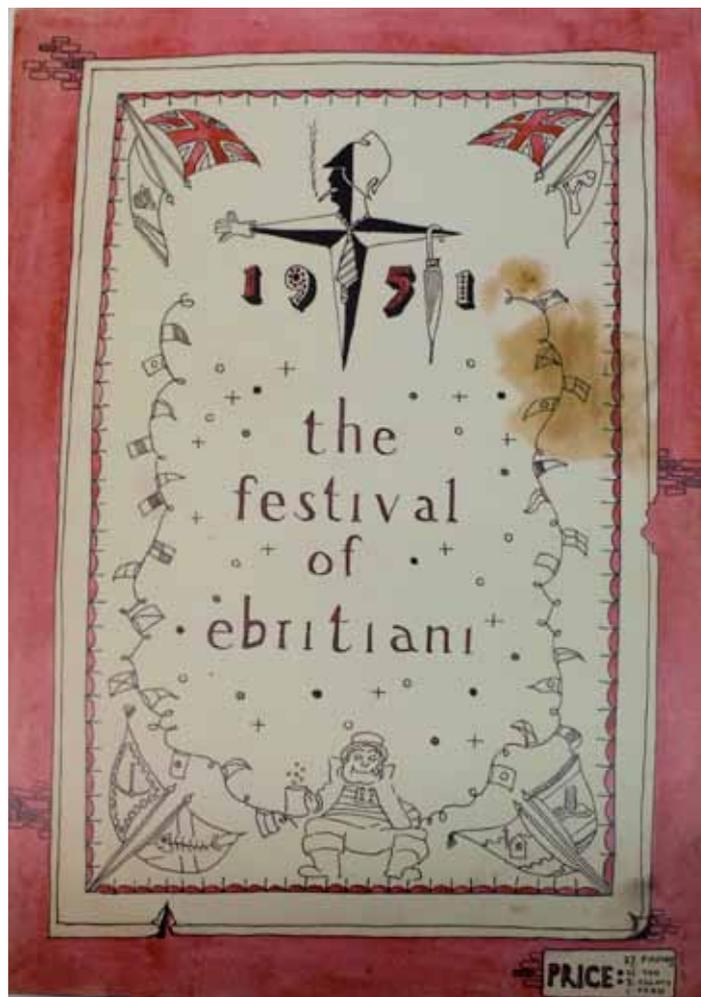
della *Datar* portate avanti dal governo francese come strumento di indagine territoriale), quali quella giuridica, quella sacra – per le memorie delle quali è a tutela e il suo carattere originario di segretezza – nonché una vocazione ad essere uno strumento nato per un pubblico e da esso tenuto in vita.

La costruzione di un “archivio-armadio” (ultima accezione etimologica del termine), riporta alla questione di come progettare le mensole e gli scaffali sui quali ordinare o semplicemente porre in relazione gli elementi o i luoghi presi in analisi.

La definizione di questi nessi secondo i quali gli elementi potrebbero essere organizzati, che siano *pertinenze impossibili* o *pertinenze pazze*⁴, verrebbe a determinare una sorta di “matrice” attraverso la quale poter codificare la realtà e suggerirne nuove modalità di utilizzo. L’archivio corre spesso di suonare come una struttura desueta, un’impolverata modalità di riordino del sapere o un vettore di cultura dalla consultazione stanca. Tuttavia il rumore che oggi producono argomenti come i *big data*, o l’attenzione che richiama il successo dei *social network*, riportano al centro l’importanza strategica che può generare il ragionamento sull’archivio, essendo questi esempi altro se non che dei bacini di informazioni digitalizzate, redatte e ordinate secondo precise categorie. Questa sorta di nuovi archivi, alimentati bulimicamente dagli utenti, producono una serie di sistemi economici

4 Eco, U., *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano 1995.

Cedric Price, Festival of Britain, 1951



che fanno della vertiginosa raccolta di dati la propria fortuna in un'architettura virtuale del controllo e, di conseguenza, del potere.

Queste brevi considerazioni sulla struttura-archivio portano a guardare chi nel contemporaneo ha ereditato la sensibilità di Price verso questi temi, dal momento che possiamo affermare che la vera eredità di Price non sono tanto un edificio o un piano urbanistico, ma è il suo archivio: al CCA sono conservati circa 15.000 disegni e stampe, più di 50 modelli e più di 30 metri lineari di documenti testuali di corrispondenza, appunti, fotografie, che coprono l'attività dell'architetto dal 1953 al 2000.

Atelier Bow-Wow che partecipa con un'installazione al Padiglione Svizzero, evidenzia con alcune parole chiave l'eredità ricevuta da Cedric Price e che pare riprendere a questo punto del discorso: *timescale*, *responsiveness*, *pragmatism*. L'idea di *timescale* sta conchiusa nella nozione già affrontata di architettura anticipatoria, e qui sottolineata per la sua capacità di sintesi tra un sistema spaziale, un sistema temporale e un sistema comportamentale dei fruitori. La *responsiveness* sta a significare la "prontezza di riflessi" e la capacità di adattamento dell'architettura a esigenze che vanno da quelle climatiche a quelle sociali. *Pragmatism* si intende come il processo secondo il quale viene inquadrata la situazione contemporanea, ovvero in una cornice che racchiude il passato e che si proietta verso il futuro.



III.2 L'IRONIA È FINITA. L'IRONIA È INIZIATA

THE SITUATION IS NOW⁵

I have always had the impression that British society developed around the logic of a fleet, rejecting unnecessary loads and careful of where the wind is blowing.

Andrea Branzi

Nella «logica della flotta» citata da Branzi possiamo inserire l'operato di Cedric Price, abbastanza pragmatico da sapersi liberare dalla storia quando questa diventa un peso per la nave, abbastanza astuto da essere sempre attento alla direzione in cui sta spirando il vento. E oggi in che direzione sta spirando il vento?

Quanto l'ironia aiuta sul commento ma non sulla costruzione?

Una delle risposte possibili a queste domande potrebbe trovarsi nel pensare a quanto produce una guerra distruggendo.

L'11 settembre 2001 i giornali statunitensi dichiararono che con la caduta delle Torri

⁵ Il sottotitolo è stato scippato a una didascalia riportata all'interno del quaderno dell'AA del 2013 che preannunciava le pubblicazioni in uscita, tra le quali una dedicata all'opera completa di Cedric Price a cura di Samantha Hardingham, prevista per il 2015.

Hans Peter Feldmann, 151 newspaper, 2001



Gemelle si chiudeva l'era dell'ironia per tutto il mondo occidentale⁶.

Pochi mesi dopo, dal *New Yorker* al *Pravda*, si tornò a parlare di ironia non più come una mancanza di rispetto verso i fatti accaduti, ma come reazione alla tragedia stessa.

Non c'è commedia senza tragedia, e viceversa.

L'ironia può sembrare un sintomo di cinismo, in realtà è il manifestarsi di tutto il contrario: è la parte visibile, spesso triste, di una sensibilità che capta, rielabora e infine restituisce all'esterno, come per non fare troppo male con la materia che maneggia.

L'ironia è l'altra faccia della difficoltà, e, nella sua capacità di relativizzare un problema, aiuta ad aprire lo spettro delle soluzioni possibili. Non c'è consolazione, né superficialità, ma una presa di posizione diversa, che porta a osservare la realtà da un punto di vista inconsueto, distante, e quindi forse a comprenderla meglio. In questa visione, che riconduce l'ironia non (o non solo) a espressioni di periodi storici di prosperità, ma anzi a quelli di crisi, si potrebbe qui azzardare alla possibilità che ci si possa permettere ancora di essere ironici. Diversamente, l'ironia muore quando diventa sarcasmo, perché il sarcasmo non lascia più spazio al dubbio e il suo graffio elimina quella possibilità di significati molteplici che caratterizzano l'ironia. Pertanto, quello che veramente la mette a repentaglio, è una

⁶ In particolare l'episodio è raccontato da Petit nell'introduzione al suo testo. In Petit, E., *Irony: Or the Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*, Yale University Press, New Haven and London, 2013.



Neil Costa, *Astronaut Suicides series*, 2012

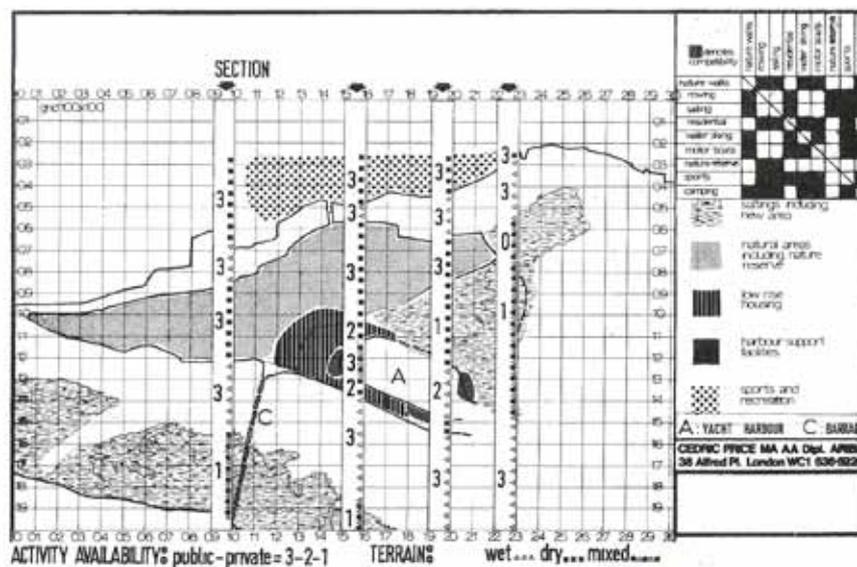
società che rifiuta il beneficio del dubbio, dove l'ironia si prosciuga e lascia solo di sé una sarcastica carcassa.

Se «l'ironia non coincide con l'eversione», come scrive Tafuri per Giulio Romano, Cedric Price a buona ragione non è certo etichettabile come un eversore, ma Rem Koolhaas non manca di riferirsi a lui come a un «distruttore». Possiamo pertanto dire che Price era un distruttore nella sua abilità nel scomporre idee e posizioni prese priori a favore di un pensiero libero da preconcetti.

Resta l'interrogativo insito nella ricerca di Price di come si possa costruire sottraendo e, nell'accettazione di una visione "biologica" dell'architettura, dove anche la sua propria decadenza è parte del processo progettuale, se la sparizione possa essere una delle nuove identità del progetto.

Spesso per Cedric Price la demolizione comportava la creazione di spazio per uno spazio migliore, non orfano di progetto, ma non materializzato nel costruito. Tuttavia, dal momento che ogni demolizione è la messa in discussione di valori condivisi e convenzioni consolidate, è socialmente accettata con difficoltà, e non a caso, nel suo spirito letteralmente "minatorio", fu una delle messe in scena predilette anche dal Postmoderno⁷.

⁷ La messa in scena della demolizione è uno dei temi ricorrenti del Postmoderno, come racconta *Collapsing Utopia*, videoregistrazione della demolizione dei caseggiati di Pruitt-Igoe (1972, St. Louis, Missouri) che



Questo dialogo, che migra dalla conservazione all'innovazione passando per la demolizione, può essere una delle cifre possibili per l'architettura contemporanea, come dimostrano ricerche quali ad esempio quelle portate avanti da François Roche e il suo studio. L'ibridazione iniziata negli anni Sessanta tra naturale e artificiale porta i progetti di Roche ad assorbire i modelli informatici, come anche le logiche della natura, nelle fibre stesse dell'architettura, senza farli diventare pretesti formali, ma appropriandosi dei loro processi⁸. Qui il rapporto tecnologia/architettura viene portato alle sue estreme conseguenze, fino a che l'altissima tecnologia fa svolgere a un edificio funzioni "attive" (come la metamorfosi, la traspirazione, l'interazione) e lo porta a uno stadio "vivente". L'inserimento di un manufatto architettonico in un naturale ciclo di vita che contempi una nascita, una crescita e una morte appartiene pienamente alla logica fino a qui presentata di Cedric Price. Con un aggiunta: dopo la morte, è prevista una rinascita. È l'era del *re-cycle*.

viene riconosciuta da Charles Jenks come la declamazione del fallimento del Moderno.

⁸ L'eresia sta nel nome stesso dello studio, chiamato *R&Sic(n)* dal 2001 al 2011.



III.3 CONCLUSIONI

OUT OF THE BLUE. RIBALTAMENTI E OCCASIONI

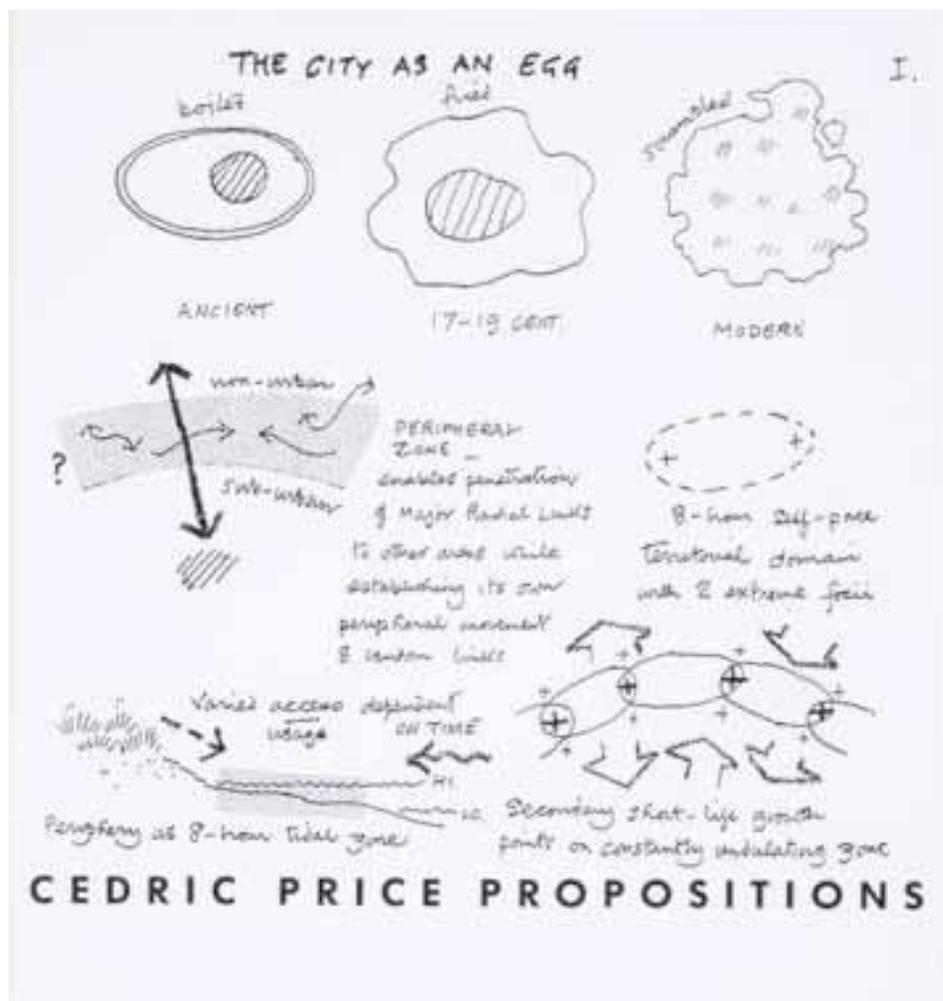
[L'ironia] Andrà colta in tutta l'altezza del suo insegnamento tale consapevolezza dei limiti propri alla ricerca messa in moto.

Manfredo Tafuri

Quello che fino a questo momento si è detto, permette di constatare che l'ironia è uno dei modi per rimettere in discussione la propria storia e con essa la propria identità e certezze, per ridarsi un nome in un'età che ancora non è riuscita a chiamarsi⁹.

Nella distanza che interpone tra il soggetto e l'oggetto, l'ironia ripositiona l'autore rispetto alla sua opera e l'opera rispetto al suo tempo. Automaticamente parlando di ironia, l'architettura è portata a spogliarsi della propria monumentalità e l'architetto della propria autorità, rilanciando una riflessione sull'attualità di questi temi e il senso di cui vengono caricati questi termini.

⁹ Accenno al dibattito che verte sulla definizione del periodo attuale caratterizzato, secondo gli animatori della *querelle* (Ferraris, Eco, Vattimo, solo per citarne alcuni), da un ritorno prepotente della realtà. Siamo nel Neo-neorealismo? O in un Post-postmoderno?



Le forme retoriche dell'ironia coincidono con le intenzioni del divertire, ma soprattutto con quelle di confondere¹⁰. L'ironia è mancanza di purezza, e in questo è simile all'architettura, che non è solo teoria e non è solo pratica, sempre in difetto quando si sbilancia troppo da uno dei due lati, ma beneficiaria di una vista di insieme, di un pensiero non arrestato dalle barriere delle discipline. L'ironia, come la parodia, viene da una mancanza di fede, e pertanto spinge alla ricerca, teme l'immobilismo, è eretica ma non sfiduciata nel fatto che le risposte possano trovarsi altrove e che l'unica via per trovarle sia mettere in discussione i dati certi, i punti fermi. Allora può ancora essere una modalità di lettura del nostro tempo.

Irony for breakfast è l'ironia del mattino. Non si può essere totalmente esaustivi, non sappiamo cosa succederà all'ora di cena, ma sappiamo che questa colazione pone degli interrogativi che, sebbene formulati in un'epoca sotto ogni aspetto molto diversa da quella di Cedric Price, sono ancora validi.

Nella dichiarazione/manifesto di intenti di *Exchange Price* scrive: «to leave the school with Constructive doubt as to what is worth doing is preferable to leaving it with the shallow confidence that one can do it all».

Nella paventata *città post-ironica*¹¹, ossessionata dal rigore ecologico, dove "l'umano delirio"

10 Cfr. Hutcheon, L., *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, New York 1985.

11 Emmanuel Petit parla di *Post-ironic city* a proposito dei progetti pre-



Maison Martin Margiela, Flower Fragrance Market, 2014

è stato appiattito dall'efficienza sostenibile, l'ironia sembra perduta: è la tragedia dell'architettura dispensabile. Tuttavia lo spiraglio per una risposta che arrivi *out of the blue*, lo lascia intravedere Baudrillard nelle sue parole: «D'altra parte è la sola funzione intellettuale vera e propria quella che usa la contraddizione, l'ironia, il contropiede, la falla, la reversibilità, che sempre disobbedirà alla legge e all'evidenza. E se oggi gli intellettuali non hanno più niente da dire, il fatto è che questa funzione ironica è loro sfuggita perché si mantengono sul terreno della coscienza morale, politica o filosofica, mentre il gioco è cambiato e tutta l'ironia, tutta la critica radicale è passata dalla parte dell'aleatorio, della virulenza, della catastrofe, del ribaltamento accidentale o sistematico – nuova regola del gioco, principio di incertezza che oggi regna su qualunque cosa, e fonte di un piacere intellettuale intenso (senza dubbio addirittura un piacere *spirituale*)»¹².

sentati nel 2013 per il *Grand Paris* con particolare riferimento alle proposte dello studio olandese MVRDV nell'articolo *Project for the Post-ironic City*, «Log», n. 27, 2013, pp. 11-20.

¹² Baudrillard scrive di ironia a proposito del concetto di *Witz evenementiale*, ovvero di quegli eventi che si verificano in “sovrapposizione” e soprattutto in modo imprevedibile nella nostra epoca. Baudrillard sostiene in questo capitolo la necessità di tornare a “scommettere” su questi eventi fatali – come ad esempio i virus informatici –, che sconvolgono il cuore del sistema e ribattono la certezza dell'ordine, delle cifre e dell'inesorabile. (Baudrillard, J., *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi*, SugarCo Edizioni, Milano 1990, pp. 46-49)



ARCHITETTI D'IRONIE, CACCIATORI D'OCCASIONI

«Le parole non sono buoni conduttori che in funzione di questo equivoco e di questa paradossale contraddizione; le deformazioni consuetudinarie [...] sono istantaneamente compensate in noi da una regolazione non meno consuetudinaria. Il passaggio del senso è quindi un passaggio indiretto, obliquo, ed a volte contorto. [...] L'espressione attenua, sottrae, dice il contrario, o un'altra cosa: litote, silenzio o reticenza, allusione, ironia a contrario, essa vela pudicamente ciò che rivela, oppure esibisce ciò che sottrae; in una parola suggerisce»¹³.

«Man must learn. He enjoys living in a world that gives him enough to learn about without becoming utterly unintelligible in its variety. But his world is individually specified and because even the individual is in a flux of adaptation it is evanescent. So, for some purposes, the environment that a man enjoys must be automatically tailored to suit his changing attitudes just as, in a conversation, we continually modify the common language of our discourse»¹⁴.

¹³ Jankélévitch, V., *Il non-so-che e il quasi niente*, Marietti, Genova 1987, p. 118.

¹⁴ Price, C., *Notes on Cybernetic Aspects* (1963) tratte dalla scheda DR1995:0188:526 riguardante il Fun Palace presso il fondo Cedric Price del CCA.



Bruce Nauman, AH-HA, 1975

L'evanescenza del linguaggio richiede un continuo riadattamento dei termini di un ragionamento perchè questo risulti comprensibile nel passaggio da soggetto a soggetto. Come si è visto, l'ambiguità dell'ironia amplifica questa dinamica già complessa e viene quindi spesso vissuta con diffidenza.

La capacità di sorridere della realtà è stata ritenuta storicamente una devianza pericolosa, forse non a caso il libro perduto della *Poetica* di Aristotele non è quello sulla Tragedia, bensì quello sulla Commedia, come ricorda Umberto Eco costruendo l'intreccio narrativo de *Il nome della rosa*. Questo perché colui che sa sorridere (così come l'artista) comporta una minaccia: tiene in sé qualcosa di diabolico che destabilizza l'ordine prestabilito delle cose. Baudelaire fa risalire il riso a un'idea della propria superiorità, idea satanica per eccellenza, esplosione di ὕβρις, peccato originale. Il sentimento di superiorità portato alla sua massima estremizzazione è uno degli aspetti caratterizzanti della follia. Non a caso, nel gioco tra l'umana follia e la *folie* architettonica Cedric Price scrive: «The folly distorts time, place and space and in so doing mixes magic with mystery, fun with fantasy, “now” with “than”. Humor is essential in its creator, and wit a bonus»¹⁵.

Se ci si sente superiori, si è più pronti a ridere delle sorti altrui¹⁶. Baudelaire afferma: «il riso

¹⁵ Price, C., Isozaki, A., Taki, K., *Osaka follies*, AA Publications, London 1991.

¹⁶ L'autore sottolinea il concetto riportando l'esempio: si ride di chi



è satanico, perciò è profondamente umano. [...] È a un tempo segno di una grandezza infinita e di una miseria infinita, miseria infinita in rapporto all'Essere assoluto di cui possiede il concetto, grandezza infinita in rapporto agli animali»¹⁷.

In quest'ottica, il riso può essere anche letto come un segno di debolezza poichè spesso manifestazione di uno spasmo involontario, incontrollabile. Dal ridere infatti si può anche morire, e se la figlia più spregiudicata dell'ironia, la satira, non fosse ritenuta che un innocuo *divertissement*, il venerabile Jorge de *Il nome della rosa* non avrebbe avuto motivo di divorare le pagine avvelenate del libro aristotelico per proibire al mondo la conoscenza delle origini della commedia; né tanto meno forse dei terroristi avrebbero avuto motivo di compiere un attentato in uno dei luoghi simbolo della libertà di espressione quale la sede della redazione di una rivista satirica francese¹⁸ piuttosto che in un luogo di rilievo religioso o politico.

scivola su una lastra di ghiaccio dal momento che non sono certo io a commettere l'imprudenza di camminare su una strada ghiacciata. Baudelaire, C., *De l'essence du rire*, «*Le Portefeuille*», 8 luglio 1855. In Baudelaire, C., *Scritti sull'arte*, Giulio Einaudi, Torino 1992, p. 144.

17 Ivi, p.145.

18 Il riferimento è quello ai tragici eventi presso la redazione di Charlie Hebdo del 6 gennaio 2015.



Dal catalogo della mostra *Wash Me Wore*
Here, Londra 2011

Come si è visto fino a questo punto, congelare anche solo per un momento l'ironia per fissarla negli occhi e trovare una sua corretta definizione, non è impresa facile, tanto più che per sua natura il soggetto è sfuggivo e il suo senso, non appena si prova a tracciare, sembra perdersi nei meandri ombrosi dell'oratoria e nelle astuzie della retorica. Ma riportata sul piano dell'architettura, un'interpretazione che aiuta a visualizzare la strategia dell'ironia è quella descritta da Vladimir Jankélévitch parallelamente alla nozione di "occasione". Cercando in questa sede di asciugare il concetto di "occasione" assai complesso nel pensiero dell'autore, si può definire questa come un'opportunità volta al miglioramento che si palesa in uno stato di grazia, «non un'insperata fortuna che si presenta da sola, ma una *chance* guidata, messa al servizio della nostra libertà»¹⁹. L'occasione è un *quasi niente*, perché per un attimo o per un millimetro, essa può comportare un cambiamento, il "ribaltamento accidentale" baudrillardiano poco fa citato, così come no. "Occasion" è un termine che si nota ricorrere per altro in tutta la produzione di Cedric Price in modo quasi ossessivo, tanto da portarlo a intitolare il suo laboratorio presso l'Architectural Association (svoltosi tra il 1977 e il 1980) e le pubblicazioni che ne seguirono sotto l'acronimo di *POA: Public Occasion Agency*.

¹⁹ Jankélévitch, V., *Il non-so-che e il quasi niente*, Marietti, Genova 1987, p. 83.

Cedric Price, Sketches from Venice, 1956

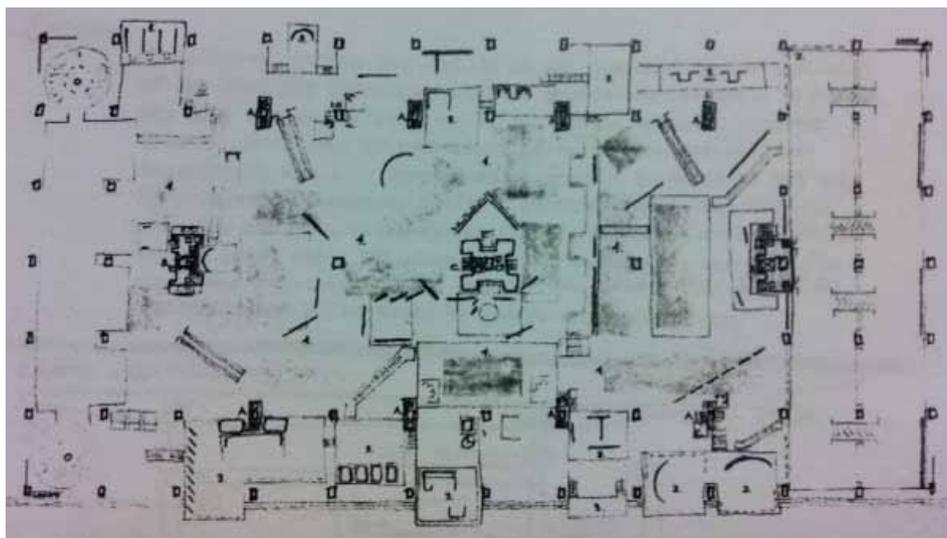


Forse allora uno dei compiti più grandi dell'ironia progettante può essere aiutare a prendere coscienza di un'*occasione* e della sua unicità, imprevedibilità e irreversibilità, per riconoscerla come tale e "surfarla" (direbbe un buon epigone di Price come Rem Koolhaas). Questo perchè l'ironia, come sottolinea ancora Jankélévitch, a differenza dello *humor* è una tattica direzionata. Lo *humor* è vagabondo, errante, mentre l'ironia ha «sicurezza e radicamento». In sostanza si può affermare che un'intenzione, per quanto velata, di voler cambiare le cose c'è nell'ironia e manca nello *humor*, che si accontenta di sorriderne, che «non nasconde spade nelle pieghe della sua tunica»²⁰. A fronte di ciò, si può affermare che l'ironia, a differenza *humor*, ha una strategia, e per questo è parso giusto declinare la ricerca fino a qui svolta su questo registro piuttosto che sullo *humor* (per quanto Jankélévitch osservi infine che di fatto la differenza tra i due termini, data la loro natura ambigua, non sia così abissale).

L'ironia che si è indagata è la capacità del *Nautilus* del Capitano Nemo²¹ di essere *mobilis*

²⁰ Il riferimento è inserito all'interno di un ragionamento che vede protagonista Ulisse nel momento del suo ritorno a Itaca e della sua preparazione per la vendetta contro i Proci. Jankélévitch, V., *Il non-so-che e il quasi niente*, cit., p.125.

²¹ Riferimento a Verne, J., *Ventimila leghe sotto i mari* (*Vingt mille lieues*



Cedric Price, **Fun Palace**, disegni preliminari, 1966

in mobile, è Ulisse, è Don Giovanni, è Cedric Price: bravi improvvisatori, diabolici strateghi, cacciatori di occasioni, dal momento che «per cogliere al volo l'idea, per scorgere l'occasione opportuna e sorvegliare l'urgenza dell'istante, occorre un misto di vigilanza e duttilità, di decisione e di abbandono»²².

GOOD NUTS²³

«Il quasi-niente è ciò che manca quando, almeno in apparenza, non manca niente: è l'inesplicabile, irritante, ironica insufficienza di una totalità completa cui non si può rimproverare nulla e che ci lascia curiosamente insoddisfatti e perplessi. [...] Quando non manca niente, manca qualcosa che non è niente; quindi manca *quasi* niente. Infatti, manca solo l'essenziale!»²⁴

sous le mers), 1870.

²² Jankélévitch, V., Berlowits, B., *Da qualche parte nell'incompiuto*, Einaudi, Torino 2012, p. 26.

²³ *Good Nuts* è il titolo di un breve saggio di Cedric Price presente in Haridingham, S., *Experiments in architecture*, AugustProjects, London 2005.

²⁴ Jankélévitch, V., *Il non-so-che e il quasi niente*, cit., p. 49.

Cedric Price, Generator, 1978-1980



Si è detto che l'ironia può aiutare a riconoscere le “occasioni”, e all'interno del processo di riconoscimento si verifica il contatto con questo *quasi niente*, prezioso perchè analogo alla vertigine di quel *quasi nulla* che denota la mancanza di contenuto riscontrata nell'artista da Giorgio Agamben. «Se l'artista cerca ora in un contenuto o in una fede determinata la propria certezza, è nella menzogna, perché sa che la pura soggettività artistica è l'essenza di ogni cosa; ma se cerca in questa propria realtà, si trova nella condizione paradossale di dover trovare la propria essenza proprio in ciò che è inessenziale, il proprio contenuto in ciò che è soltanto forma. [...] L'artista è l'uomo senza contenuto, che non ha altra identità che un perpetuo emergere sul nulla dell'espressione ed altra consistenza che questa incomprensibile stazione al di qua di se stesso. I romantici [...] avevano chiamato *ironia* la facoltà attraverso la quale egli si strappa al mondo delle contingenze e corrisponde quell'esperienza nella coscienza della propria assoluta superiorità su ogni contenuto».²⁵

L'artista è tale perché cosciente di questa doppia natura in cui la forma è l'espressione di un contenuto assente, e il riso è ciò che scaturisce da questa presa di coscienza.

L'ironia distrugge non solo quanto circonda l'artista ma anche lui stesso: «l'artista è un dio che si autodistrugge»²⁶ e l'arte di conseguenza è una doppia negazione, o come cita il

²⁵ Agamben, G., *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994, p. 83.

²⁶ Ivi, p. 85.



titolo del capitolo preso in analisi, «un nulla che annienta se stesso».

Da questa caduta nelle spirali del nichilismo, da questo annientamento, qualcosa tuttavia resta: è quello che possiamo vedere, leggere, toccare, interrogare. Che sia un “quasi-nulla” jankelevitchiano?

Il saggio di Baudelaire sul riso inizia con una citazione anonima, probabilmente proveniente da un testo sacro del cristianesimo, che dice: «il saggio non ride se non tremando».

Il saggio trema perché sull’orlo della tentazione? O perché vede che non c’è assoluto e che tutto è relativo? Questo tremore, è un segno di miseria davanti a una forma di ignoranza della verità? Forse si sorride e si trema perché proprio quella verità si è potuta intravedere: per un secondo il “quasi-nulla” si è fatto leggibile, si è fatto occasione.

La vertigine di questa scoperta, riporta l’ironia a possibile strumento conoscitivo della realtà, della doppiezza della propria natura, delle stratificazioni del linguaggio, delle occasioni possibili per un’architettura in crisi.

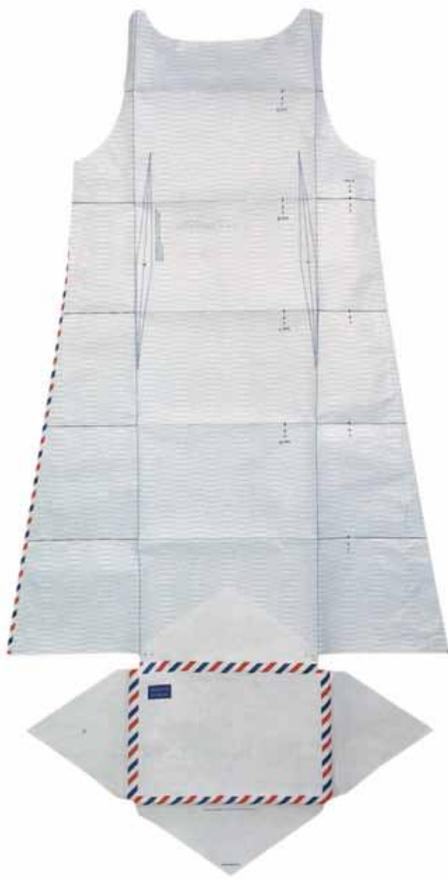
Attraverso il processo ironico, così come premettevano le avvertenze, si è qui cercato di ricollocare il termine di “crisi” al suo campo semantico di origine, che non ha più nessuna connotazione negativa: la scelta non è estrema, tra vita e morte, e la sua difficoltà non è insita nel cosa scegliere (risposta ovvia tra le due opzioni) ma come scegliere: tra diverse cure, non si sa quale sarà quella che porterà alla guarigione, per questo il medico è in crisi e solo un’attenta analisi dei sintomi porterà alla scelta migliore e salvifica.

Cedric Price having breakfast



L'ironia è un processo che mette in crisi, cioè che con un movimento logico analogo all'esperienza medica, porta a una difficoltà nella scelta, dove i termini di selezione si fanno tutti equivalenti e rendono quindi la scelta complessa, ma pensata. Essa riporta il soggetto a un distacco dalla questione che, grazie a questa distanza, può essere guardata con lucidità nuova, con un'economia di energie, con un'affilata consapevolezza dell'operato. *Change is inevitable but the change of choice is heady stuff*²⁷.

*He was the man who when he met my mother said:
“Lovely to meet you Mrs Price, funny, I never thought
Cedric had a mother”, which struck me as really funny
but incredibly rude.*



BI- BLIO- GRA- FIA SIN- TE- TICA

La bibliografia è divisa tematicamente.

Per quanto riguarda l'ironia è disposta in ordine alfabetico, ponendo in evidenza i termini ricorrenti nel lessico del tema trattato.

Per quanto riguarda Cedric Price, la bibliografia segue l'ordine cronologico, intrecciando i testi a opera dell'autore e quelli scritti su di lui.

IRONIA

Abbagnano, N., Fornero, G., *Filosofi e filosofie nella storia, con storia del pensiero scientifico, Pensiero antico e medioevale*, Paravia, Torino 1986.

Adamson, G., Pavitt, J., *Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990*, V&A Publishing, Londra 2012.

Agamben, G., *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994.

Baudelaire, C., *Scritti sull'arte*, Giulio Einaudi, Torino 1992.

Baudrillard, J., *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi*, SugarCo Edizioni, Milano 1990.

Bauman, Z., *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli Editore, Milano 2000.
– *Il disagio della postmodernità*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

Cioffi, F., Gallo, F., Luppi, G., Vigorelli, A., Zanette, E., *Il testo filosofico*, Bruno Mondadori, Milano 1993.

Civita, A., *Teorie del comico*, Edizioni UNICOPLI, Milano, 1984.

Curmi, G., *Sei dialoghi*, Casa Editrice maia, Siena 1954.

Dorfles, G., *Il Kitsch : antologia del cattivo gusto*, Mazzotta Editore, Milano 1990.

Eco, U., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980.
– *Sugli Specchi e altri Saggi*, Bompiani, Milano 1985.

– *Tra menzogna e ironia*, Bompiani, Milano 1998.

Emery, N., *Distruzione e progetto. L'architettura promessa*, Marinotti, Milano 2011.

Ferraris, M., *Piangere e ridere per davvero. Feuilleton*, Il Melangolo, Genova 2009.

Franzini, E., Zecchi, S., *Storia dell'estetica, Antologia di testi*, Il Mulino, Bologna 1995.

Freud, S., *Il motto di spirito*, Newton Compton Edizioni, Roma 1976.

Gargani, A. G., *La vita contingente*, prefazione in di Rorty, R., *La filosofia dopo la filosofia*.

Contingenza, ironia e solidarietà, Editori Laterza, Bari 1989.

Garroni, E., prefazione di Virno, P., *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010.

Gombrich, E. H., Tafuri, M., Pagden Ferino, S., Frommel, C., L., Oburhuber, K., Forster Belluzzi, A., Forster, K., W., Burns, H., *Giulio Romano*, Electa, Milano 1989.

Greimas, J. A., Courtés, J., a cura di Fabbri, P., *Semiotica, Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

Hodgart, M., *La Satira*, Il Saggiatore. Mondadori, Milano 1969.

Hutcheon, L., *Irony, Nostalgia and Postmodern*, Vervliet Raymond, Atlanta 2000.

– *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, New York 1985.

- Jankélévitch, V., *L'ironia*, Il Melangolo, Genova 1987.
– *Il non-so-che e il quasi niente*, Marietti, Genova 1987.
– con Berlowits, B., *Da qualche parte nell'incompiuto*, Einaudi, Torino 2012.
- Jenks, C., *Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, New York 1977.
– *Architecture 2000 and Beyond*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester, West Sussex 2000.
– *The Post-Modern Reader*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester, West Sussex 2011.
- Kierkegaard, S., *Sul concetto di ironia: in riferimento costante a Socrate*, a cura di Dario Borso, Guerini, Milano 1989.
- Kolb, D., *Postmodern Sophications. Philosophy, Architecture and Tradition*, The University of Chicago Press, Chicago 1990.
- Krier, L., *Drawings 1967-1980*, Catalogue for an Exhibition of Leon Krier Drawings at the Max Protetch Gallery, New York 1980.
- Llyotard, J.F., *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Parigi 1979.
- Mizzau, M., *L'ironia. La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano 1984.
- Nencioni, E., *Lumorismo e gli umoristi*, articolo in *La Nuova Antologia* (1884) cit. in Pirandello L. *L'Umorismo* (1909) A.M.E. Milano, 1986.
- Petit, E., *Irony. Or the Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*, Yale University Press, New Haven and London, 2013.
– *Project for the Post-ironic City*, in «Log», 27, 2013, pp. 11-20.
- Pirandello, L., *Lumorismo*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, Milano 1992.
- Roche, F., *Eresie macchiniche e architetture viventi di New –Territories.com*, EdilStampa, Roma 2014.
- Rykwert, J., *Irony: Hollein's General Approach*, A+U Publishing, Tokio 1985.
- Scully, V., *L'ironie en l'architecture*, Revue d'esthétique 15: L'architecture actuelle dans le monde, 1962, p. 246.
- Settis, S., *Futuro del "classico"*, Einaudi, Torino 2004.
- Singerman, H., Ingraham, C., Lavin, S., *Sherrie Levine Sculpture*, Galerie Jablonka, Cologne & Margo Leavin Gallery, Los Angeles 1996.
- Sorkin, M., *America Architecture Since 1960: Quo vadis*, A+U, Tokio 1991.
- Vidler, A., *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.
- Virno, P., *Motto di spirito e azione innovativa. Per una logica del cambiamento*, Bollati Boringhieri Editore, Torino 2005.
- Volpi, D., *Didattica dell'umorismo*, La Scuola Editrice, Brescia 1983.
- Wines, J., *De-Architecture*, Rizzoli International Publications, New York 1987.

TESTI A OPERA DI CEDRIC PRICE

Price, C., *Some Dubious Architectural Disciplines*, in «Megascop», 1, 1964.

Price, C., Newby, F., *Air Structures*, London Majesty's Stationary office, London 1966.

Price, C., *Wish we were here*, Exhibition Catalogue, AA Bedford Press, London 1977.

Archer, B. J., *Houses for sale, architects: Emilio Ambasz, Peter Eisenman,*

Price, C., *Schemes*, Exhibition Catalogue, Waddington Galleries, London 1981.

Price, C., Isozaki, A., Taki, K., *Osaka follies*, AA Publications, London 1991.

Guillery, P., *The Buildings*

Banham, R., *Critic writes: essays by Reyner Banham / selected by*

Baird, G., *La "Dimension Amoureuse"*

Riley, T., *The Changing of the*

Price, C., *The square book*, Wiley Academy, Chichester, West Sussex 2003.

Obrist, H. U.,

Hardingham, S., *A memory of Possibilities,*

Mathews, S., *The Fun Palace as Virtual Architecture.*

Gonçalo, M.,

Steele, B., González

TESTI SU CEDRIC PRICE

Banham, R., *Guide to modern architecture*, The architectural Press, London 1962.

Banham, R., *The Architecture of the Well-tempered Environment*, The architectural Press, London 1969.

Landau, R., *Orientamenti nuovi nell'architettura inglese*, Electa, Milano 1969.

Banham, R., *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna 1970.

Banham, R., *Le tentazioni dell'architettura, Megastrutture*, Editori Laterza, Bari 1980.

Vittorio Gregotti, Arata Isozaki, Charles Moore, Cesar Pelli, Cedric Price, Oswald Mathias Ungers, Rizzoli, New York 1980.

Frazer, J. H., *Interview with Cedric Price*, in «Lotus», 79, 1993, pp. 26-37.
of London Zoo, Royal Commission on the Historical Monuments of England, Fortrees House, London 1993.

Mary Banham, Paul Barker, Sutherland Lyall, Cedric Price, London: University of California Press, 1996.

in Architecture, in Hays, M., K., (a cura di), *Architecture Theory since 1968*, Columbia Books, New York 1998.

Avant-Garde. Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection, Museum of Modern Art, New York 2002.

Hardingham, S., *Cedric Price Opera*, Wiley-Academy, Great Britain 2003.
con i contributi di Arata Isozaki, Patrick Keiller and Rem Koolhaas, *Re:CP*, Birkhauser, Basel 2003.

Obrist, H. U., *Omaggio a Cedric*, «Domus», 870, 2004, pp. 52-63.
Wigley, M., *Cedric Price's Fun Palace. Anti-buildings and anti-architects*, in «Domus», 866, 2004, pp. 14-23.

Hardingham, S., *Experiments in Architecture*, AugustProjects, London 2005.
in «AD Architectural Design», 2, *The 1970s is Here and Now*, Guest Edited by Hardingham, S., 2005, pp. 12-20.

Hardingham, S., with Bron, E., *The Retriever*, Institute of International Visual Arts, London 2006.
Cedric Price and the Practises of Indeterminacy, in «Journal of Architectural Education», 3, 2006, pp. 39-48.

Hardingham, S., with Rattenbury Abingdon, K., *Cedric Price: Potteries Thinkbelt*, Routledge 2007.
Mathews, S., *From Agit-Prop to Free Space, The Architecture of Cedric Price*, Black Dog, London 2007.

Furtado, C.L., *Generator and Beyond. Encounters of Cedric Price and John Franzer*, Semear Palavras, Coimbra 2008.

de Canales, F., *First works: emerging architectural experimentation of the 1960s & 1970s*, AA Publications, London 2009.

Obrist, H. U., *...dontstopdntstopdntstopdntstop*, Postmedia Books, Milano 2010.

Aureli, P. V., *Labor and Architecture: Revisiting Cedric Price's Potteries Thinkbelt*, in «Log», 23, 2012, pp. 14-18.

ARTICOLI

Per quanto riguarda gli articoli scritti da Cedric Price, una produzione molto fitta è stata registrata in modo assai preciso dalla biblioteca dell'Architectural Association negli anni compresi tra il 1961 al 2010, per la consultazione della quale si rimanda alla compilazione visibile sul web all'indirizzo: <http://www.aaschool.ac.uk/LIBRARY/documents/CEDRIC%20PRICE%20BIBLIOGRAPHY.pdf>

Quello che invece pare utile sottolineare qui, è l'unica partecipazione continuativa che Price, solitamente abbastanza reticente nel fermare per iscritto il proprio punto di vista, intrattenne nel corso della sua carriera con una rivista, in questo caso AD, Architectural Design, tra il 1970 e il 1972.

In particolare i supplementi ai quali si fa riferimento sono:

- *Cedric Price supplement*, in Architectural Design October 1970, pp.507-522
- *Housing: Cedric Price supplement 4, Housing research. Part 1*, in Architectural Design October 1971, pp.619-636
- *Cedric Price: supplement of works*, in Architectural Design January 1971, pp.25-30, 35-40
- *Cedric Price supplement: housing*, in Architectural Design January 1972, pp.24-29, 38-43

WEBSITES

www.cca.qc.ca/en/collection/540-cedric-price-archive

www.interactivearchitecture.org/fun-palace-cedric-price.html

http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=7986

Grazie a chi, anche da lontano, ha seguito i giorni di questo lavoro con ironia:
grazie a Piotr Barbarewicz, Alberto Bertagna e Sara Marini;
grazie a Marco;
grazie ad Annamaria, Francesco ed Elisabetta;
grazie ad Alice, Cubo, Diletta, Elsa, Enza, Fri, Giuliana, Maddalena, Marcello e Poldo.