

IT REVOLUTION IN ARCHITETTURA

collana diretta da Antonino Saggio

1

COMITATO SCIENTIFICO

Luca Galofaro

Anna Giorgi

Domizia Mandolesi

Giuseppe Nannerini

Edilstampa srl
Via Guattani, 24

00161 Roma

tel. 0684567403

fax 0644232981

www.edilstampa.ance.it

Roma, ottobre 2005

Antonello Marotta

Diller + Scofidio

Il teatro della dissolvenza

prefazione di Antonino Saggio

A Maria



Un ringraziamento particolarmente sentito a Barbara Pasqualetto che ha curato con intelligenza la traduzione, integrale e puntuale, dell'intervista e dei testi di Diller + Scofidio; a Fortunata Manzi che ha tradotto alcuni saggi sul lavoro del duo americano; a Denise Fasanello per la sua disponibilità nei due anni di contatti tra l'autore e lo studio americano; a Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio per aver dedicato la loro attenzione ed il loro tempo a questo progetto, per il materiale iconografico che gentilmente hanno messo a disposizione e per la dettagliata intervista concessa; ad Antonino Saggio che ha rappresentato una guida fondamentale per la stesura di questo libro.

Referenze fotografiche:

*Glenn Halvorson, p. 24-25;
Michael Moran, p. 36-37, 56-57, 60, 77;
Tina Barney, p. 45; John Louie, p. 48;
Beat Widmer, p. 80-81, 84-85.*

*I progetti Facsimile (p. 48), Institute of Contemporary Art (p. 65), Eyebeam Museum of Art & Technology (p. 68-69, 72-73), Lincoln Center for the Performing Arts (p. 76), Slither Building (p. 77) sono firmati insieme all'architetto Charles Renfro con la sigla **Diller Scofidio + Renfro**.*

I numeri a fianco del testo si riferiscono alle pagine dove sono illustrati i progetti menzionati.

Il paesaggio mentale

prefazione di Antonino Saggio

Nella mente degli architetti di nuova generazione, quelli che abbiamo chiamati una volta “Nati con il computer”, da anni sta prendendo forma un paesaggio nuovo, un paesaggio nativo della nuova era: è il paesaggio dell’informazione.

Quali sono le componenti fondamentali di questo paesaggio? Innanzitutto all’interno di questo mondo assumono grande valore le informazioni che ne costituiscono la vera e propria materia prima. Le informazioni fluttuano, si riconfigurano, si modellano in forme significanti e produttive e poi si muovono e si riaggregano ancora in una maniera diversa. Si sente, si capisce, si intuisce dentro questo paesaggio mentale una grande distanza dal passato. Se le ruote dentate, le bielle, i nastri trasportatori erano i mattoni primi (e le fonti di ispirazione) di un paesaggio meccanico e industriale, che è stato poi costruito da Gropius, da Mies, da Le Corbusier e da Wright, oggi, e ancor più domani, sono proprio i bit delle informazioni che costituiscono l’imprescindibile valore di un mondo contemporaneo che spinge per prendere forma anche in architettura.

Un secondo elemento di questo nuovo paesaggio mentale è la similitudine con ciò che sempre più quotidianamente si vive. Ed il paesaggio d’oggi non è solo quello della metropoli contemporanea nelle sue mutazioni nei vari angoli del mondo, ma anche e soprattutto quello che viviamo ogni minuto negli schermi dei nostri computer e nelle nostre protesi tecnologiche. È un paesaggio fatto di salti, un paesaggio di sovrapposizioni, un paesaggio soprattutto di interconnessioni dinamiche tra le informazioni. È il paesaggio della interattività.

E infine c’è almeno un terzo elemento del paesaggio mentale che nebulosamente prende forma nelle menti degli artisti e degli architetti nuovi. È quello di una natura riconquistata, di una natura di nuovo partecipe attivamente del mondo contemporaneo e non più relegata a vassoio per i lucenti oggetti macchinisti. Questa natura riconquistata si muove dentro le ricerche sulla complessità consentite dalle modellazioni elettroniche, vive le mutazioni e ibridazioni del nostro corpo e si presenta come una sorella attiva ed intelligente accanto all’architettura.

Questi tre elementi del nuovo paesaggio mentale (informazione, interattività, natura) cercano da anni una sintesi in un'opera di architettura. Un'opera che ne condensi le ragioni e che con la sua forza esemplificativa si presenti come la rilevazione che renda praticabile anche ad altri una nuova possibilità.

La grande storica forza di Elizabeth Diller & Ricardo Scofidio è avere realizzato questa opera, avere sintetizzato questi elementi in un'architettura costruita.

Si tratta come molti sanno di *Blur*, a Yverdon-les-Bains realizzato per l'Expo svizzera del 2002. L'edificio rompe tutte le convenzioni precedenti di architettura e si propone come un vero e proprio paradigma per l'architettura a venire.

Qui a Yverdon-les Bains l'edificio (che naturalmente è fatto in carne ed ossa, in questo caso in ossatura metallica) non è mai uguale a se stesso. La grande palafitta ovale di 90 metri di lunghezza in questo caso è, prima di tutto, informazione. Attraverso un complesso sistema di sensori l'edificio muta costantemente al variare di alcuni parametri di lettura delle informazioni esterne. Il grado di umidità, la temperatura, il vento sono rilevati da un insieme di sensori che attraverso programmi di trasformazione comandano migliaia di ugelli che spruzzano in vario modo acqua nebulizzata. La nuvola entra in costante mutazione con l'edificio, lo cambia costantemente facendo emergere ora una prua, ora una terrazza, ora un ponte, ora nulla. Senza la lettura e la trasformazione delle informazioni ambientali ci sarebbe solo la pura ossatura metallica di una piattaforma panoramica (tra l'altro bella in sé, alla Buckminster Fuller), ma la storia di *Blur* non è una estrema visione dell'industrializzazione, ma è tutta lanciata nel XXI secolo, nella storia ancora da scrivere della informatizzazione dell'architettura.

Ci si chiederà come faccia l'edificio a muoversi nel mondo delle interconnessioni dinamiche, dell'interattività così presente nel nostro quotidiano informatico. L'idea stessa di edificio come entità statica, chiusa, autonoma e sostanzialmente non reattiva è qui eliminata. L'edificio è un elemento di trasformazione, varia al mutare delle condizioni, al variare del programma che decide quale input adoperare (in questo caso le variazioni meteorologiche) e quale out-put generare (in questo caso l'intensità delle nebulizzazioni). Ma, come è ovvio, e come altri edifici nella stessa Expo 2002 dimostrano, possiamo cambiare sia gli in-put che gli out-put e in

alcuni casi lasciare gli uni e gli altri relativamente indeterminati. In questo scenario l'edificio si pone come elemento di trasformazione, come mediatore tra situazioni, desideri, condizioni.

Infine, dobbiamo spendere parole sulla nuova presenza della natura? A chi ha avuto la ventura di vedere *Blur* che si trasforma nella notte, che si rivela e si nasconde, che cambia l'acqua del lago in nebbia, che trasforma le luci delle stelle, non rimangono dubbi che una nuova alleanza tra architettura e natura è qui segnata.

In questo quadro, il libro che avete tra le mani, scritto da Antonello Marotta, già autore di un apprezzato testo su Ben van Berkel e di molti altri saggi e articoli, svolge un ruolo fondamentale. L'autore fa capire come l'intensità innovatrice di *Blur* nasca da un percorso di ricerca forte, originale, innovativo e molto diverso da quelli tradizionali.

Diller + Scofidio per più di due decenni hanno praticato un'area intermedia di lavoro che si è mossa tra installazioni d'arte, filosofia, allestimento, performance e naturalmente insegnamento, in particolare alla Cooper Union newyorchese. Attraverso questo percorso, la coppia di architetti ha sperimentato dal vivo il pensiero contemporaneo, ha messo a frutto diversi elementi del nuovo paesaggio mentale, ha lavorato con artisti, performer, ballerini, scenografi. Marotta ci regala con il suo appassionato lavoro uno dei testi più completi e dettagliati su Diller + Scofidio: un libro puntuale e analitico, attraversato da immagini persuasive sia nella scrittura sia nel corredo iconografico che è arricchito da citazioni inedite scaturite da un'appassionata partecipazione di Elizabeth Diller alla redazione del volume e alla scelta del materiale iconografico. Per il lettore l'esito, se vorrà anche seguire le utili tracce bibliografiche, sarà rivelatore di nuove strade da percorrere.

www.arc1.uniroma1.it/saggio



1. Anni '70, la mela si ribella

1.1 Fuori dal sistema

La cultura internazionale degli anni '60 e '70 è marcata da una linea invisibile che lega New York all'Europa. La fuga dalla Germania nazista aveva catapultato in America i più grandi maestri del razionalismo europeo, costruendo un terreno fertile alla nascita di una filosofia progettuale che determinerà la fortuna di molti studi americani. Se da un lato l'Architectural Association di Londra è la scuola che catalizza le più importanti esperienze europee, tra gli altri vi insegnavano Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, è certamente New York l'altro asse in cui diverse esperienze artistiche e architettoniche vedono fiorire i semi di una storia complessa e inaspettata. Nella grande mela è la Cooper Union l'università che ha impresso una forte spinta propositiva. John Hejduk demarca con il suo programma le linee guida della scuola. Gli studi sulla griglia, sul quadrato, sul valore del numero sono tesi a determinare un sapere trasmissibile, ma al tempo stesso Hejduk non perde di vista il valore astratto dell'architettura ed è in grado di far rivivere lo spirito di Le Corbusier attraverso una nuova linfa.

Elizabeth Diller (Lodz, Polonia, 1954) si forma alla Cooper Union quando Ricardo Scofidio (New York, 1935) vi insegnava già dalla metà degli anni '60. Scofidio, prima di iniziare la collaborazione con Diller, aveva già un grosso background e dirigeva un importante studio. Il percorso artistico di Diller è estremamente interessante. Prima di trasferirsi nei corsi di architettura ha studiato fotografia e cinema. Le elaborazioni che sviluppava in quegli anni, riviste oggi, dimostrano il suo alto valore intuitivo, dai disegni labirintici ad una sedia firmata nel 1978 fatta di corde, tessuto, legno e gomma, che ammoniva ad un senso di labilità e di nomadismo.

Un anno dopo la mia laurea alla Cooper Union (Diller), ho mostrato tutta orgogliosa a John Hejduk il mio primissimo progetto autoprodotta. Ma invece di darmi l'approvazione che io impazientemente aspettavo e desideravo, Hejduk commentò: "Ho spianato la giungla perché tu potessi guidare il triciclo?". Ero sconvolta, ma presto ho capito che il lavoro indipendente in architettura non sarebbe mai stato difeso da nessuno, bensì doveva disturbare tutti. Ho anche iniziato a comprendere come il ruolo di Hejduk nel tentativo di produrre un clima di tolleranza verso il lavoro indipendente non fu privo di

conflitti. Ma questa atmosfera così tollerante negli anni '70 divenne sempre più intollerante ad influenze esterne negli anni '80 e '90. Mentre la scuola rimaneva distante dalla professione "corrompente", si chiudeva a tutto ciò che non fosse il Modernismo canonico e la cultura alta. Questa nuova ortodossia era soffocante e mi portò a gravitare attorno agli esclusi: i Venturi, Smithson, Matta-Clark, la performance art e la moda. E portò me (Scofidio) a guardare al jazz, al design automobilistico e ai film di serie B (D + S 2004).

Nel 1979 Ricardo Scofidio e Elizabeth Diller formano a New York uno studio interdisciplinare che segue una particolare linea di confluenza tra diverse arti che includono l'architettura, i nuovi media, lo spettacolo e le performance. Negli anni '80, mentre la ricerca in Europa era protesa a definire l'architettura in relazione all'identità del luogo, un luogo profondamente urbano e antropico, tanto che il *genius loci* indagato da Christian Norberg-Schulz era diventato quasi uno slogan, Diller + Scofidio iniziano una revisione critica del fare architettura, direzionata alla nuova definizione di sito, inteso, nella loro accezione, come uno spazio fisico rivolto all'identità rituale e politica che investe l'uomo nel contesto sociale.

Abbiamo iniziato negli anni '80, un periodo in cui gli architetti/accademici come Eisenman, Tschumi e Libeskind usavano la stampa e le gallerie come mezzo per confrontarsi. Questo approccio era troppo distaccato per noi, che eravamo determinati a materializzare la nostra opera su larga scala e nello spazio pubblico. Mentre i "Paper Architects" degli anni '80 hanno sviluppato modalità di costruzione professionale negli anni '90, noi abbiamo resistito alla tentazione della sicurezza economica per mantenere la nostra intransigente posizione critica. Molto del nostro lavoro agli inizi era autoprodotta e costruito su luoghi prestati o rubati, e finanziato da donazioni o prestiti. Spesso collaboravamo con artisti, gruppi teatrali sperimentali e organizzazioni no-profit. La nostra posizione "fuori dal sistema" eppure dentro il campo pubblico ci ha portati a stili alternativi quali installazioni architettoniche e ibridi teatrali multimediali. Le nostre prime strategie professionali ci hanno fruttato progetti senza vincoli, commissionati da istituzioni affermate quali il MoMA e la Walker, e questo ha portato i primi incarichi architettonici veri e propri come la *Slow House* per un collezionista d'arte giapponese e il progetto *Gifu Housing* con Arata Isozaki come masterplanner. Queste prime commissioni sono scaturite dall'ammirazione per il nostro lavoro indipendente (D + S 2004).

32-33

77

Intuitivi, non codificabili, anti-convenzionali, D + S per decenni sfuggono alla cultura ufficiale. A chi domanda loro se si considerano artisti o architetti, sono soliti rispondere: «Agli architetti di-

ciamo di essere artisti e agli artisti diciamo di essere architetti». Georges Teyssot, in un importante saggio sul lavoro del duo americano dal titolo emblematico *Cancellazione e incorporamento*, ne tracciava un primo profilo: «Si sono specializzati nei seguenti campi: il body-building, lo squash, le gare automobilistiche, il baseball, l'igiene, l'androgenia, il diffondersi delle paranoie e delle patologie di ogni tipo, il disegno industriale americano, la demografia, le uniformi, l'etichetta, i disegni anatomici, gli apparati chirurgici e le sonde. Amano mangiare disordinatamente, guardare la TV di giorno, la pubblicità, la cultura automobilistica, la robotica, l'elettronica, i virus dei computer, la cartografia, i “disegni realizzati inconsciamente dagli oggetti domestici”» (Teyssot 90).

Da queste premesse e in questi campi indirizzeranno i loro sforzi con uno sguardo privo di censura come un etnografo che studia le società primitive. Riconfigurano l'architettura attraverso l'interferenza delle tecnologie elettroniche di trasformazione. L'architettura si traduce, nella loro filosofia, in uno strumento chirurgico che opera su se stesso, evidenziando tutto ciò che prende nuova vita.

1.2 Il corpo senza organi

Diller + Scofidio, negli anni in cui l'accademia costruiva dei muri solidi per preservare le sue stesse fondamenta, hanno dedicato importanti ricerche, partendo proprio dal mondo dell'arte e della filosofia, volte alla comprensione delle connessioni sociali e politiche tra il corpo, «inteso come superficie vulnerabile a un eccesso di significati» (D + S in Teyssot 90), e lo spazio pubblico.

L'architettura è troppo legata al formalismo e troppo dissociata dal contesto socio-politico. Il nostro primo libro, *Flesh*, sosteneva che l'architettura non riguarda solo gli edifici, ma innanzitutto le relazioni spaziali. Di fatto, le relazioni spaziali precedono l'architettura... a cominciare dalla divisione dello spazio indifferenziato in porzioni progressivamente più piccole, fino alla costituzione di distinzioni sociali e legali tra nazioni, vicini e perfino tra “suo di lui” e “suo di lei”. Noi affermiamo che il corpo umano è un dato culturale e un irriducibile luogo di regolamentazione. *Flesh* comincia con la definizione legale delle natiche creata dalla legge della Florida – nello specifico, quanta carne può attraversare legalmente la linea del pubblico spazio senza entrare nell'ambito della “esposizione oscena”. Attraverso il libro, noi tracciamo la relazione inestricabile tra i corpi e le convenzioni spaziali del quotidiano (D + S 2004).

Se il movimento moderno aveva realizzato un'estetica della Nuova Oggettività (*Neue Sachlichkeit*), la dimensione che gli architetti indagano si rivolge ad una Nuova Soggettività.

«Nel sentire degli anni Venti e della Nuova Oggettività si perseguiva un rapporto diretto tra uno spazio quindi un “organo spaziale” e la sua funzione (con un significato, dato a questo termine, associabile a quello della medicina tradizionale in cui si sostiene che a un organo è legata appunto una “determinata” mansione). Ecco perché il centro era lo spazio interno, l'idea dello spazio interno come motore dell'architettura. Ora è proprio questa idea che si è di fatto modificata, e molto arricchita. È permeata con forza in questi ultimi dieci-quindici anni una concezione spaziale che ha come motore un'idea concertata di interno-esterno che fa dello spazio pubblico un elemento altrettanto fondamentale dell'architettura» (Saggio 2000).

Questa nuova dimensione ha generato una profonda rivoluzione: l'architettura esiste prima della costruzione. Le nuove direttrici riguardano il rifiuto del funzionalismo, l'attenzione verso i luoghi di transito e di attraversamento, la perdita della delimitazione dello spazio-recinto.

Per comprendere i nuovi scenari del passaggio dall'“organico” all'“inorganico” bisogna recuperare *L'Anti-Edipo*, scritto nel 1972 da Deleuze e Guattari, dove viene esposta la teoria del corpo senza organi, in cui propongono il superamento della visione macchinistica e normata del corpo umano, elaborando la concezione del desiderio come forza storica e sociale.

I filosofi liberano l'idea che il desiderio sia mosso dalla mancanza o dal bisogno, che derivavano dalle teorie psicoanalitiche e dal marxismo, e lo intendono come produzione e flusso, come un processo di concatenamenti. D + S fanno propria questa visione: «Deleuze qualifica: il corpo senza organi non è opposto agli organi, come tali, ma all'organismo; essendo l'organismo identificato con gerarchie e organizzato da una logica interna di funzione, esso è privo della molteplicità di direttive che vengono accese dal desiderio» (D + S in Teysot 90).

Questo significa considerare i plurimi livelli della «soggettività dei desideri» rispetto alla «oggettività dei bisogni» con cui il Movimento Moderno aveva stabilizzato le regole dell'abitare.

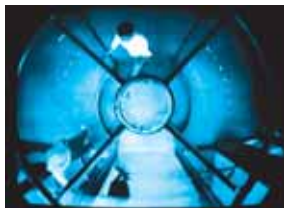
D + S elaborano quest'angolo di osservazione dai movimenti artistici che nascevano nella New York degli anni '60 e '70 che stava-

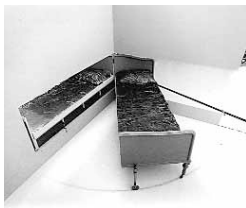
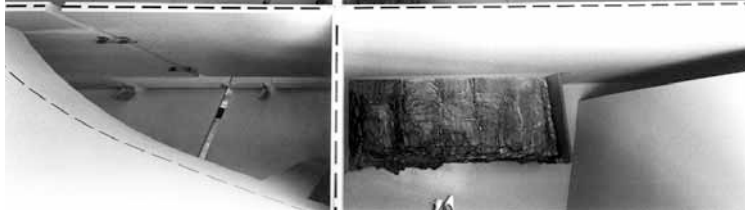
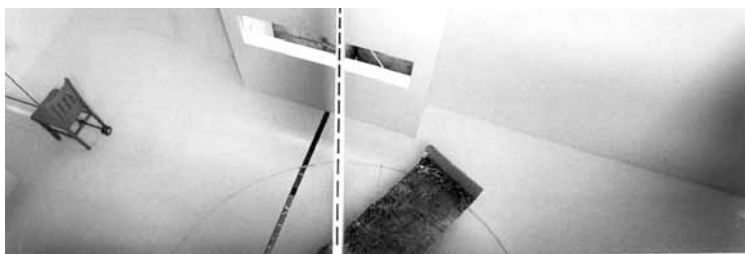
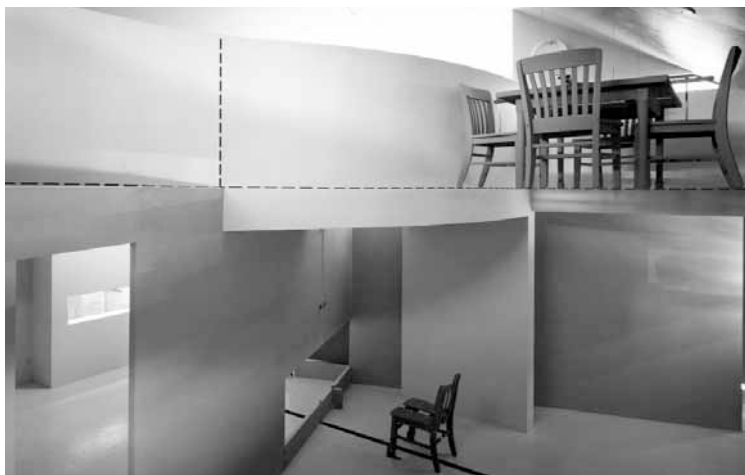


PARA-SITE, THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK, 1989

In questa installazione recuperano i temi che il filosofo francese Michel Serres elabora in The parasite (1982). Questa performance ha come tema cardine la relazione tra organismo che ospita (museo) e parassita (installazione).

Nella pagina a fianco: THE WITHDRAWING ROOM, CAPP STREET PROJECT, SAN FRANCISCO, 1987





no mettendo in scena il nuovo soggetto nello spazio sociale. Le body performances e la guerilla art di Acconci segneranno in loro un punto di non ritorno generando da lì in avanti una ricerca tutta protesa alla nuova definizione di spazio.

Oltre a Hejduk, che era il guru, l'influenza più profonda per me (Diller) negli anni della Cooper fu un compagno di classe più vecchio che era anche un musicista con Steve Reich e Phil Glass. Lui mi ha introdotto all'opera di questi compositori così come a quella di coreografi come Trisha Brown, e artisti di teatro come Richard Foreman e il Wooster Group. L'opera di Acconci e Laurie Anderson era particolarmente impellente poiché univa le categorie distinte dell'arte, della performance e della militanza politica. Era questa la differenza. L'impegno artistico in quel periodo usava ogni possibilità mediatica per parlare di temi politici e culturali. L'architettura invece era irrimediabilmente impossibilitata a parlare di tutto ciò che non fosse l'architettura stessa (D + S 2004).

Gli Happening negli anni '60 avevano riportato l'espressione artistica ad un concetto più sonoro e visivo di teatro, un teatro che aveva come campo processuale e di relazione la vita quotidiana e che considerava il corpo spogliato dalle convenzioni sociali: un corpo senza organi, libero dalle sovrastrutture culturali. La traduzione dell'ordinario diventa il nuovo campo tragico, in cui soggetto e oggetto della scena si rappresentavano e coinvolgevano le energie sul corpo proteso al mutamento dell'artista-opera. Nella Performance Art il corpo diventa il nuovo medium, per esprimere le informazioni della psiche, ristabilendo il contatto con i sensi. Le performance di Rauschenberg con Cunningham e Cage, Trisha Brown, Laurie Anderson, Vito Acconci, uniscono danza, ginnastica, musica, suono e video. Il rituale tende a coinvolgere direttamente lo spettatore, a rompere la distanza passiva che aveva caratterizzato le esperienze passate. L'utilizzo dei nuovi media (televisione, fotografia, film) introduceva nella scena una tecnologia sociale, gestuale e processuale, che stava trasformando inesorabilmente la percezione sensoriale dell'osservatore.

La società che D + S indagano e raccontano è fortemente plasmata dai nuovi media. La loro indagine si rivolge ad un campo di osservazione che investe l'uomo in relazione alle tecnologie che lo sondano, lo segnano, lo scrutano, lo regolano.