

Configurazione / Riduzione

Federico Bilò



Introduzione

Muoviamo dalla distinzione tra teoria e progetto. Secondo Carlos Martí Aris (2007), la teoria sta al progetto come la centina sta all'arco; una volta che viene costruito l'arco, la centina si rimuove e non ne rimane traccia, però in qualche modo la sua presenza continua a risplendere nell'arco.

Questa efficace metafora aiuta a chiarire il mio punto di vista: mi colloco sul versante del "fare". Infatti, m'interessa compiere dei ragionamenti di teoria, indagare intorno al pensiero che nutre il progetto, per definire i risvolti operativi di quei ragionamenti. M'interessa sempre proiettare il pensiero nell'ottica del progetto. E un riferimento importante, per il tema che intendo affrontare è il lavoro di Vittorio Ugo, che ha dedicato gran parte della sua riflessione alla costruzione di un glossario utile al pensiero progettuale (come in fondo si è proposto questo seminario). Le riflessioni che seguono appartengono dunque al versante discorsivo della disciplina: come si *agisce*? Sulla base di quali *ragionamenti*? Con quali *strumenti concettuali*? Come ho detto, vorrei che tutte queste riflessioni fossero sempre collegate al versante operativo dell'architettura.

Nello specifico, ho proposto la parola 'riduzione' anche se non sono certo che la parola sia quella più appropriata per ciò che intendo discutere. Il discorso che vado a fare si articola in due parti che affrontano la questione della *riduzione* da due punti di vista leggermente diversi.

Ma cominciamo con alcune definizioni.

Secondo l'Enciclopedia Treccani, *ridurre* significa "trasformare facendo diventare più piccolo". Nel dizionario di filosofia di Nicola Abbagnano, la *riduzione* è presentata come la "trasformazione di un enunciato in un altro equipolente più semplice".

Entrambe queste definizioni non è che mi convincano più di tanto, però le alternative che avevo pensato non erano migliori. Mi veniva in mente *semplificazione*; oppure *astrazione*, che però è una parola talmente connotata sul piano figurativo che forse è meglio lasciarla perdere. Infine: *schematizzazione*, che è l'individuazione delle relazioni tra le parti e/o della distribuzione dei singoli elementi di una qualsiasi entità; e quindi *schematizzare*, anche se è un po' strano usare un verbo che condivide la radice etimologica con l'oggetto che dovrebbe produrre, cioè uno *schema*.

Assumendola con beneficio d'inventario, la parola *riduzione* indica meglio di altre l'atto del semplificare, del rendere più semplice. Il termine *riduzione*, infatti, compare in più di uno dei saggi tramite i quali Giovanni Corbellini racconta come, negli ultimi 20-25 anni, il *diagramma*, del quale parleremo più avanti, ha assunto importanza crescente.

PARTE PRIMA - La riduzione come scelta espressiva

In un testo di trent'anni fa, Vittorio Gregotti (1988) parlava dell'«area variegata ma riconoscibile del progetto di architettura che privilegia, nella pratica artistica, la sottrazione alla ridondanza». Non a caso quest'area attinge a piene mani dall'astrazione pittorica.

Per esempio, consideriamo quando Mondrian dipinge l'albero di melo. Egli parte da una rappresentazione più o meno naturalistica e progressivamente *astrae*, dapprima fondendo mirabilmente l'albero col suo ambiente atmosferico, successivamente elaborando un codice espressivo nel quale figura e sfondo non

ci sono più; c'è soltanto un una superficie organizzata secondo la sintassi neoplastica. Secondo la lettura critica di Italo Tomassoni, Mondrian compie una *riduzione* che sta alla base di molta arte moderna, definendo «una logica visiva riduttiva tra le più coerenti e conseguenti di tutta l'arte contemporanea» (Tomassoni 1969, 24).

Malevič compie un'operazione quasi inversa. Quando nel 1918 dipinge il *Quadrato bianco su fondo bianco*, elimina quasi tutto quello che apparteneva alla tradizione pittorica occidentale. Non c'è più il soggetto, non ci sono più i colori, la figura e lo sfondo si distinguono appena per un cambio di tono tra i due bianchi e per una lieve rotazione del quadrato sullo sfondo; la profondità illusoria del quadro è ridotta quasi a zero. Ma Malevič non si limita a fare tabula rasa: negli anni immediatamente successivi, egli compie un percorso di ricostruzione di una sintassi pittorica *ridotta*, re-introducendo, progressivamente, il colore, la figura o più figure che in qualche caso sovrappone, ricostruendo la profondità illusoria del quadro.

In linea con le avanguardie pittoriche, anche Le Corbusier compie una straordinaria *riduzione* dell'architettura al minimo. Nel 1913, egli fa un famoso disegno nel quale impiega la nuova tecnologia del cemento armato: il disegno dell'ossatura Domino. Tre solette, sei pilastri, sei plinti di fondazione e una scala. Nulla di più. Da questo disegno, che possiede il valore e la forza di un manifesto, derivano i suoi famosi cinque punti, che sono anche loro uno straordinario lavoro di *riduzione* al minimo indispensabile. I pilotis, la pianta libera, la facciata libera il tetto giardino e la finestra a nastro altro non sono che l'applicazione di ciò che la tecnologia del cemento armato consente di fare. E l'uso che egli fa della *riduzione* consente l'invenzione di nuovo codice espressivo, come dimostrato dal ciclo delle ville puriste di quegli anni.

Possiamo certamente affermare che questo atto *riduttivo* influenza tutto lo sviluppo dell'architettura del Novecento, come dimostrato dal progetto per la Biblioteca di Jussieu di Rem Koolhaas, che è certamente un'interpretazione esasperata del *plan libre* di Le Corbusier.

Un altro grande *riduttore*, tra i maestri del Movimento Moderno, è Ludwig Mies van der Rohe. In una copertina della rivista "G" (che sta per Gestaltung, cioè configurazione) egli propone il confronto impietoso tra un edificio tradizionale e il suo grattacielo per la Friedrichstrasse (1921), nel quale non ci sono più né basamento, né articolazione, né coronamento. Questo edificio offre una convincente dimostrazione di quest'affermazione di Mies del 1923: occorre «dare forma in base all'essenza dei compiti con i mezzi della nostra epoca: questo è il nostro lavoro» (van der Rohe 2010, 5). Un palazzo per uffici, per esempio, è un edificio ridotto ai minimi termini: struttura, solai, parapetti e finestre a nastro che inquadrano il paesaggio. Lo spazio perde qualunque aggettivazione interna e si articola in piani neutri e indipendenti (*typical plan*, come avrebbe detto Koolhaas molto più tardi).

In quegli anni straordinari che sono gli anni Sessanta, tutte le arti mettono in atto una riduzione dei loro codici espressivi. Il pittore americano Ad Reinhardt esegue una straordinaria serie di dipinti di quadrati neri su fondo nero, esprimendo un'intenzione inversa rispetto a quella di Malevič, ma equivalente dal un punto di vista della *riduzione* del codice espressivo. Richard Serra invece considera la scultura come l'esito di un'azione formativa operata su un materiale; in tal modo opera anche lui una *riduzione* delle possibilità espressive e redige un celebre elenco di azioni formative che l'artista può mettere in pratica. Infatti, tra

il '67 e il '68, Serra produce una serie di opere che non rappresentano più nulla, ma mettono in gioco altre questioni: la relazione tra oggetto, dimensioni e corpo, tra presenza e assenza. È interessante, in tal senso, il seguente brano tratto da un'intervista a un collega di Serra, lo scultore Tony Smith: «D: Perché non l'hai fatta più grande, così che incombesse sull'osservatore? R: Non stavo facendo un monumento. D: Perché allora non l'hai fatta più piccola, così che l'osservatore potesse guardarla dall'alto? R: Non stavo facendo un oggetto». ¹ L'obiettivo di Smith, infatti, così come di Serra, è quello di trovare le giuste dimensioni per instaurare un serrato confronto tra l'oggetto, lo spazio che lo accoglie e il corpo umano.

¹ Da un'intervista a Tony Smith a proposito di una sua scultura. L'intervista è citata da Annalisa Avon, *Dagli artworks agli ear-thworks*, in *Minimal*, "Rassegna" n. 36, 1988.

Una simile relazione tra gesti elementari e prodotti è evidenziata anche da Vittorio Gregotti nel già citato testo del 1988, dedicato al disvelamento delle relazioni tra cose, luoghi e spazi attraverso la valorizzazione delle azioni formative elementari: posare, disporre, incidere, rilevare, spargere, accumulare, sovrapporre, dividere ecc.

In architettura ciò produce una fenomenologia di architetture primarie, nelle quali il codice espressivo è *ridotto* perché limitato ad azioni formative elementari: ovvero, non ulteriormente *riducibili*. La forza espressiva di una certa opera è data dall'azione che la configura. Consideriamo il progetto di Hannes Meyer per la Petersschule (1926), dove l'azione formativa è *appendere*; l'Università Ewha di Seoul (2008) di Dominique Perrault, dove l'azione formativa è *scavare* o *incidere*. Incidere è ancora l'azione formativa alla base di varie opere di Michael Heizer (come Rift o Double Negative) e tale azione formativa è pure alla base di varie opere di architettura come l'Unità Residenziale Olivetti a Ivrea (1968) di Gabetti e Isola, o come, molto più tardi ma con analoga potenza, la Cantina Antinori a San Casciano (2004-13) di Archea, dove due incisioni sul suolo danno aria e luce a tutto un mondo sotterraneo molto complesso e articolato.

Codici espressivi ridotti, sintassi minimali. Di questo andiamo ragionando: di una sorta di minimalismo, che caratterizza fortemente il lavoro di Carl Andre. Anche questo artista costruisce un codice espressivo *ridotto*. Egli impiega semplici elementi di legno di cedro, che poi sovrappone, concatena, dispone in vari modi: ricorrendo ad azioni formative elementari, ottiene diverse configurazioni.

Nella sua prima fase, Dominique Perrault impiega una sintassi minimalista. Basta osservare i plastici che ha prodotto, specie quelli che innescano il percorso progettuale, sempre ispirati da azioni formative elementari. E questi plastici hanno la capacità di avviare la successiva elaborazione di spazi abitabili, ovvero la progettazione architetture. Tra queste, il risultato più celebre rimane il Velodromo e Piscina Olimpica di Berlino, volumi semi-affondati in un podio coperto da un bosco di meli.

In Italia, la Tendenza aveva fatto, almeno nella sua fase iniziale, un differente lavoro di riduzione, come ricorda Ignasi de Sola Morales (2001) in un celebre saggio, dove, non a caso, un paragrafo s'intitola proprio *Riduzionismo*. Cos'è, se non uno straordinario atto di *riduzione* dei codici espressivi a pochi elementi, tutta la prima fase dei lavori di Aldo Rossi e Giorgio Grassi? Insieme i due producono l'unità residenziale San Rocco (1966) che *riduce* tutte le possibilità configurative di un impianto urbano alle sole corti, grandi o piccole, aperte o chiuse. Grassi teorizzerà intorno a tali questioni in vari scritti, tra i quali *Architettura lingua morta* (Grassi 1980) dove la presunta oggettività del linguaggio conduce decisamente verso l'anonimato espressivo. E l'anonimato espressivo, è anch'esso una *riduzione*?

PARTE SECONDA - La riduzione come strumento del pensiero

Schema e tipo

Ritorniamo sul concetto di 'schema'. Che cosa sono quegli innumerevoli grafici, realizzati da scrittori, antropologi, sociologi, registi ecc., se non schemi, cioè modi per organizzare pensieri o materiali riferibili a un determinato argomento in un determinato campo di lavoro? O modi per individuare relazioni tra fenomeni?

Sergej Ėjzenštejn fece un articolato ragionamento sulla costruzione di una sequenza cinematografica, producendo quelli che lui stesso chiama *schemi*. In questo caso specifico, egli non si occupa di descrivere una relazione tra fenomeni ma, piuttosto, di descrivere un processo che consente all'immagine cinematografica di svilupparsi nel tempo. Quando, nel linguaggio calcistico, si parla di modulo 4-3-3, si descrive una determinata organizzazione del gioco (e non un'altra, per esempio, con la difesa a tre: il 3-5-2). Similmente, si può leggere una fase di un incontro di pugilato: a partire da una fotografia si possono mettere in evidenza quelle tracce che esprimono le variazioni di bilanciamento dei corpi dei pugili e i loro movimenti, per schivare o dare pugni: schematizzando un processo in divenire attraverso una *riduzione*.

Ritornando all'architettura, consideriamo un'opera di Louis Kahn come la Prima Chiesa Unitariana di Rochester (1959-67) e in particolare la prima versione del progetto, non eseguita. Kahn produce un primissimo schizzo che stabilisce le relazioni tra le parti: al centro dello schizzo egli posiziona l'aula e attorno a questa disegna una sequenza di quattro fasce concentriche; in uno schizzo successivo, si chiariscono ulteriormente le relazioni tra le parti, che guidano la redazione del progetto compiuto. In quest'ultimo, si rileggono perfettamente le fasce concentriche e, soprattutto, si palesa la corrispondenza tra il primo schizzo e il risultato: lo *schema* iniziale mostra il proprio valore di atto generativo.

Vale, dunque, l'affermazione di Immanuel Kant, secondo la quale lo schema (trascendentale) è una rappresentazione intermedia tra sensibilità e intelletto; un'affermazione successivamente ripresa da Cesare Brandi, «che ha svolto il non semplice compito di declinare la dottrina dello schematismo trascendentale kantiano in ambito estetico, ponendo opportunamente l'accento sulla figuratività posseduta dallo schema» (Bilò 2001, 11). Leggiamo il passo di Brandi (1992, 156): «lo schema, che ti ha mediato l'immagine al concetto, partecipa della natura rappresentativa e della natura logica: nel primo momento, quando ti aiuta a formarti il concetto, è immagine che si dissecca in sapere; nel secondo momento, quando il concetto si sarà formato, lo schema sarà egualmente il ponte per ripassare dal concetto all'immagine». Lo schema, dunque, è attivo in due versi, quale entità intermedia tra il concetto e l'immagine; non solo, come arriva a precisare Brandi (1992, 157), esso possiede sempre «una larva di figuratività»: esso, dunque, può sempre essere reso graficamente. Inoltre, secondo Vittorio Ugo si usa il termine greco *schema* «in quanto statuto, modalità ed insieme delle proprietà che strutturano le qualità formali delle cose: un dato che definisce la loro legge interna, il loro modo d'esistenza» (Ugo 1996, 41).

Nell'architettura, lo schema può giocare più di un ruolo.

Prima di tutto, esso può essere accostato al concetto di tipo. Nell'*Architettura della città* (1966), Aldo Rossi afferma che il tipo consiste in un enunciato logico, cioè in qualcosa di verbale che sta prima della forma e la costituisce. Egli non sta soltanto parlando di qualcosa che definisce le relazioni tra le

parti, ma anche di un modo sintetico di veicolare informazioni, appartenente al modo di ragionare dell'uomo. Per esempio, quando diciamo 'nave', non pensiamo a una nave specifica; ci vengono in mente navi grandi e piccole, moderne e antiche, a vela e a motore ecc., con tutte le loro componenti (scafi, alberi, vele, motori ecc.), come se nel nostro magazzino della memoria, localizzato in qualche parte del cervello, tutti questi concetti e queste immagini si mescolassero, pur essendo tutti riconducibili al termine 'nave'. Allo stesso modo, il termine 'casa' rimanda a tante case diverse, ma una così vasta pluralità di informazioni risulta talmente generale e generica da essere inutile per un architetto che si appresta a progettare una casa. Se questa pluralità d'informazioni è organizzata o ordinata in base a qualche criterio, essa diventa utile. Per esempio, limitando il discorso alle 'case basse', posso escludere tutti gli edifici residenziali alti. Ciò non basta: la delimitazione, cioè, non è ancora sufficiente a fornire informazioni utili all'attività progettuale. Dicendo, invece, 'casa a schiera', ho finalmente un'informazione specifica e utile all'atto progettuale. Operando nel magazzino della memoria, ho ridotto gli esempi delle case possibili a quelle case che condividono soltanto alcuni precisi caratteri: i caratteri di quel *tipo*, i caratteri esplicitati dall'enunciato logico indicato da Aldo Rossi.

Nino Alfano ha provato a descrivere i tipi edilizi, stabilendone il contenuto informativo; ha provato, cioè, a esprimere gli enunciati logici indicati da Aldo Rossi. Per esempio, descrive la 'casa a schiera' come

un tipo di abitazione individuale (unifamiliare) associata di carattere estroverso. Le singole case si schierano l'una accanto all'altra, in lotti rettangolari e adiacenti, a formare corpi di fabbrica lineari e a blocco. Le case hanno due fronti aperti verso l'esterno – uno principale sulla strada, uno secondario sul giardino – dai quali gli ambienti prendono aria e luce; e due lati ciechi. L'abitazione si sviluppa su più livelli funzionali collegati da una scala interna; al piano terra si dispone la zona giorno e al primo piano la zona notte. L'idea di casa a schiera si concepisce nell'insieme morfologico e non possono considerarsi case a schiera isolate. I prospetti degli edifici di case a schiera dimostrano l'ambivalenza del rapporto tra l'individualità degli alloggi e l'unità dell'insieme architettonico. (Alfano 2008, 133-134)

Carlos Martí Arís ricorda che «un *tipo* architettonico è un enunciato che descrive una struttura formale» (1994, 16) e che possiede tre importanti caratteristiche: il tipo ha natura concettuale (e non oggettuale); il tipo comporta una descrizione attraverso la quale è possibile riconoscere gli oggetti che lo costituiscono; infine, il tipo esprime delle relazioni formali, quindi ha un valore strutturale.

Quindi, il *tipo* non è affatto una gabbia limitante, come pensano alcuni, ma soltanto un punto di partenza dal quale le architetture prodotte, pur essendo tutte riconducibili a quell'enunciato logico, possono manifestare comunque una completa e indiscutibile individualità. A meno di non operare per ibridazioni tipologiche o di agire contro il tipo.

Negli anni Settanta, sarà Costantino Dardi a individuare nello *schema configurazionale* una possibilità per conferire una struttura al progetto, una struttura che contempera le specificità dei luoghi (Bilò 2012). Il contributo metodologico di Dardi consiste nella possibilità di «saggiare, sulla base di un'ipotesi spaziale, la reattività del contesto a stabilire relazioni con questo» (Dardi 1987, 28). Un esempio è rappresentato dal progetto presentato al primo grado del concorso per il Cimitero di Modena, per il quale Dardi produce uno *schema*

configurazionale che mette insieme: dati che già appartengono al luogo (le infrastrutture presenti, il recinto del vecchio cimitero, il recinto del cimitero ebraico); e dati che appartengono al progetto: un impianto polare capace di rompere la rigidità di tutte le figure già presenti sull'area, producendo un'esplosione dei segni verso nord-ovest, immaginando il cimitero dissolversi in un parco urbano.

Diagramma

Giovanni Corbellini sostiene non solo che il diagramma è uno strumento di lettura e di progetto, ma anche che esso differisce dal tipo, perché consente di operare su fenomeni di natura eterogenea. Il diagramma è «in grado di tessere relazioni significative tra la realtà e le sue interpretazioni e le direzioni della sua trasformazione (...) L'attitudine *riduttiva* risulta condizione di base" per conferire al diagramma quella capacità inclusiva che il tipo non possiede e che risulta indispensabile per affrontare "la complessità dei fenomeni contemporanei» (Corbellini 2006). Non solo; il potere comunicativo e relazionale del diagramma, facilita l'interconnessione tra competenze; consente, per esempio, a un architetto di confrontarsi con un antropologo su questioni di progettazione architettonica dalle quali quest'ultimo sarebbe altrimenti escluso. A valle di una riduzione, il diagramma può essere considerato un apparato generativo, come cercheremo di dimostrare.

Consideriamo lo spazio. C'è un bel disegno di Franco Purini, un vero e proprio diagramma, particolarmente interessante perché mostra come lo spazio sia composto di un insieme di regioni che sta all'architetto saper cogliere, individuando le differenze tra l'una e l'altra; regioni delimitate da confini che possono variare: possono essere evidenti o incorporei, possono modificarsi, possono annullarsi e poi improvvisamente rigenerarsi. Il diagramma di Purini esprime questi caratteri dello spazio.

Consideriamo la storia dell'architettura, dove il diagramma è strumento di grande utilità. È ampiamente noto l'uso che Rudolf Wittkower fece dei diagrammi nel suo lavoro comparativo sulle piante palladiane. Uso che Colin Rowe, suo allievo, estende all'architettura moderna per dimostrare le analogie che intercorrono tra alcune ville di Le Corbusier e alcune ville di Palladio.

Consideriamo il movimento moderno. I diagrammi che descrivono la circolazione all'interno dell'edificio del Bauhaus, furono redatti sotto la direzione di Gropius, che può essere considerato il padre di tutta l'attività diagrammatica. Lo stesso Gropius, infatti, introdurrà ad Harvard, durante gli anni Cinquanta, l'uso del cosiddetto *bubble diagram*, ovvero un metodo di rappresentazione dedicato alle relazioni funzionali ritenute fondative del progetto e precedenti qualunque scrittura architettonica. L'attitudine analitica di Gropius ha generato buona parte della manualistica: autori come Alexander Klein hanno indirizzato verso una progettazione normalizzata, oggettivamente definibile sulla base di parametri fisici (superficie degli alloggi, rapporti tra i lati del corpo di fabbrica di un edificio, irraggiamento, movimenti interni all'alloggio ecc.).

Consideriamo quindi il rapporto tra programma e diagramma. Certamente, l'incremento di complessità dei programmi funzionali ha largamente contribuito alla diffusione del diagramma quale strumento di progetto. È noto come Le Corbusier, nell'avviare il progetto per il Palazzo dei Soviet, abbia realizzato un diagramma nel quale non è solo la relazione tra le parti a essere considerata, ma anche l'organizzazione dello spazio. Per dominare la complessità

dell'edificio più importante dell'Unione Sovietica, Le Corbusier usa questo diagramma che mette in relazione non soltanto gli spazi richiesti con le loro dimensioni, ma anche i necessari rapporti di prossimità e distanza, il grado di rappresentanza degli ambienti ecc. Si può affermare che la rilevanza assunta dal programma sancisce una differenza fondamentale rispetto all'architettura precedente il movimento moderno.

Come dice Giovanni Corbellini, il diagramma decreta il processo di «progressiva obsolescenza dei sistemi di rappresentazione di tradizione beaux-arts, centrati sulla raffigurazione dell'oggetto in sé stesso, a favore di più efficaci strumenti grafici capaci di mettere in relazione sinteticamente gli aspetti compositivi con quelli funzionali, simbolici, concettuali, temporali e cinematici» (Corbellini 2007, 42) che definiscono in larga parte gli scenari progettuali avviati dal movimento moderno e che caratterizzano la contemporaneità.

Nel secondo dopoguerra, una fase importante di evoluzione del diagramma è rappresentata dal lavoro degli architetti del Team 10. In particolare, saranno Alison e Peter Smithson a introdurre l'uso di diagrammi per esprimere i livelli di associazione umana che intercorrono alle diverse scale urbane. Con un lavoro di ricerca sul quartiere di Bethnal Green, a Londra, condotto insieme a un'antropologa, essi individuano una serie di valori che si stratificano nel concetto di "urbano", e che li portano a considerare la strada, per esempio, come un'arena sociale.

Diagrammi come questi, a ben vedere, proponevano enunciati generali sull'architettura. Analogamente, quelli prodotti da Aldo Van Eyck sono ispirati dall'idea dei *twin phenomena* (fenomeni gemelli) e dalla nozione di reciprocità: il grande deve stare insieme al piccolo, la luce deve stare insieme all'oscurità, il lontano deve stare insieme al vicino, l'aperto deve essere pensato insieme al chiuso e così via. In sostanza, il diagramma consentiva a Van Eyck di superare l'antitesi in senso hegeliano, che mira a una sintesi successiva e superiore, e a presentare fenomeni opposti come coesistenti.

In Italia, tra gli esponenti del Team 10, Giancarlo De Carlo ha fatto largo uso di diagrammi. Per il progetto della Colonia di Riccione egli realizza cinque diagrammi sull'organizzazione dello spazio, sia in pianta che in sezione. Ricordiamo anche l'attività diagrammatica alla base del progetto di concorso per l'Università di Dublino, che abbiamo esaminato e discusso nel nostro libro *Tessiture dello Spazio* (Bilò 2014).

L'evoluzione del pensiero diagrammatico conosce una battuta d'arresto negli anni Ottanta, con l'affermazione dello storicismo post-moderno, sancito dalla famosa Biennale di Venezia di Paolo Portoghesi del 1980, intitolata *La presenza del passato*. Tra le reazioni allo storicismo occorre ricordare, però, i progetti di Rem Koolhaas e di Bernard Tschumi presentati al concorso per il Parco della Villette a Parigi, nel 1982. Entrambi i progetti fanno ricorso al diagramma, entrambi utilizzavano la forza del diagramma per emanciparsi da una modalità storicista della progettazione e della rappresentazione. Prospettive centrali, *ars topiaria*, siepi e boschetti, nella migliore tradizione paesaggistica, venivano a confrontarsi con la dura astrazione dei diagrammi contenuti in quei due progetti. Il principio generale, espresso in particolare da Koolhaas, era che il programma si potesse rappresentare attraverso elementi astratti (fasce puntinate, oggetti stilizzati ecc.), suscettibili di recepire eventuali modifiche del programma nei tempi lunghi della realizzazione, senza per questo modificare la concezione generale del progetto. Il diagramma esprime dunque sia le relazioni tra le parti

di un progetto urbano, sia la possibilità della sua modificazione nel tempo, producendo comunque un paesaggio del tutto artificiale, associato a una sensibilità linguistica antistoricista.

Espressione di questa nuova sensibilità, sono alcuni grandi progetti di edifici pubblici realizzati da Rem Koolhaas dagli anni Novanta. Infatti, a dimostrazione del fatto che il programma non è un dato inerte ma qualcosa sul quale l'architetto lavora, nel progetto per la Biblioteca di Seattle, Koolhaas mostra attraverso un'opportuna produzione diagrammatica come il programma di una biblioteca contemporanea comprenda una grande varietà di spazi (per l'accoglienza, per lo studio, per la ricerca, per i supporti digitali, così come uffici, magazzini, servizi ecc.), mentre libri e sale per la lettura costituiscono solo una parte del programma. Recependo questa complessità funzionale, il progetto architettonico si struttura semplicemente attraverso una sequenza di piani che strutturano spazi principali e spazi *in-between*. Lo spazio, nel suo insieme, viene dunque organizzato in rapporto a un'idea di uso, che appare il dato più significativo del progetto.

Al limite, l'edificio costruisce il diagramma. Per meglio dire, l'edificio diventa l'equivalente di un diagramma degli spazi necessari a descrivere astrattamente le attività presupposte dal manufatto. Come ha notato Toyo Ito (1996), questa tendenza diagrammatica, o *diagram architecture*, trova espressione convincente nell'opera di Kazuyo Sejima, per la quale il progetto si riduce alla costruzione di spazi consoni allo svolgimento di attività specifiche. Con il lavoro della Sejima si afferma l'idea di un'architettura-diagramma.

Una conclusione in forma di dubbio

Attraverso gli esempi presentati, ho mostrato che il progetto consiste principalmente in una costruzione del pensiero. Non credo che si possa parlare di architettura se non vi è una costruzione del pensiero. Nella fattispecie, un pensiero ispirato alla *riduzione*. Tutti gli esempi che ho presentato sono bene o male riconducibili a questa idea di *riduzione* della complessità; tale *riduzione* offre la possibilità di gestire la complessità nel progetto di architettura. Se la parola *riduzione* sia giusta o meno, valutatelo voi: vi consegno questo dubbio.

Bibliografia

- Alfano, N. (2008). *Tipi di abitazione*. In N. Alfano, *Città e case. Racconti di morfologia urbana*. Palermo: Sellerio.
- Bilò, F. (2001). *La scelta configurazionale: Costantino Dardi, Semplice Lineare Complesso*. In AA.VV., *Architettura spazio scritto*, a cura di P. Bonifazio e R. Palma. Torino: UTET.
- Bilò, F. (2012). *Figura, sfondo, schemi configurazionali. Due saggi sull'architettura di Costantino Dardi*. Roma: Editrice Dedalo.
- Bilò, F. (2014). *Tessiture dello spazio. Tre progetti di Giancarlo De Carlo del 1961*. Macerata: Quodlibet.
- Brandi, C. (1992). *Eliante o dell'Architettura*. Roma: Editori Riuniti.
- Corbellini, G. (2006). Diagrammi. Istruzioni per l'uso, *Lotus*, 127.
- Corbellini, G. (2007). *Ex Libris. Parole chiave dell'architettura contemporanea*. Milano: 22Publishing.
- Dardi, C. (1987). *Semplice Lineare Complesso. L'acquedotto di Spoleto*. Roma: Kappa.
- de Solà-Morales, I. (2001). *Tendenza: neorazionalismo e figurazione*. In I. de Solà-Morales, *Decifrare l'architettura. <Inscripciones> del XX secolo*. Torino: Umberto Allemandi & C.
- Grassi, G. (1980). *Architettura lingua morta*. "Quaderni di Lotus". Milano: Electa.
- Gregotti, V. (1988). Editoriale: Minimal. *Rassegna*, 36 (4), 4-8.
- Ito, T. (1996). Diagram Architecture. *El Croquis*, 77 (1).
- Martì Aris, C. (1994). *Le variazioni dell'identità*. Milano: CittàStudi Edizioni.
- Martì Aris, C. (2007). *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.
- Tomassoni, I. (1969). *Piet Mondrian*. Firenze: Sadea Sansoni.
- Ugo, V. (1996). *Architettura ad vocem... Verso un glossario dei termini architettonici*. Milano: Guerini Studio.
- van der Rohe, L. M. (2010). *Edificio per uffici (1923)*. In L. M. van der Rohe, *Gli scritti e le parole*. Torino: Einaudi.