

Contronarrazioni

La ricerca architettonica e il rischio dell'oblio

Paola Scala

DiARC Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II

E-mail: paola.scala@unina.it

Counter-narratives. Architectural research and the risk of oblivion

Keywords: architecture, neocolonialism, conflict

Abstract

The article investigates the role of architecture as a critical device in contexts of crisis, by constructing a fil rouge that connects the work of Rem Koolhaas with that of Italian radical architecture. Starting from a comparison with the city divided by the Wall, the text analyzes how architectural design can move beyond a purely "operational" function to become a tool for the critical interpretation of reality, rather than its normalization. The case studies of OMA, Archizoom, and Superstudio are interpreted as attempts to transform urban and political fragmentation into images capable of revealing the contradictions inherent in processes of modernization and in dominant narratives of progress. Within this framework, the article questions the possible social and ethical role of contemporary architectural research in post-war scenarios. Through reference to the work of groups such as Forensic Architecture, the text proposes a reflection on a potential shift in the role of the architect, from design as formal construction to design as a critical practice capable of producing counter-narratives and alternative imaginaries. The aim is to reclaim a political and civic responsibility for architecture, understood not as a tool of self-absolution, but as a space of epistemic conflict that restores visibility and agency to the actors truly involved.

Pre-text

In 1980, the OMA office took part in the competition organized by the IBA (Internationale Bauausstellung) in the area between Kochstrasse and Friedrichstrasse in Berlin (fig. 1). The sixteen invited architects were asked to develop an urban concept for the entire area, along with a more specific architectural project for one of the designated blocks. From the vantage point of his apparent lack of empathy, one that earned him a proverbial accusation of cynicism Koolhaas wrote, in the pages of S,M,L,XL, a text that today, in light of what is happening in many parts of the world, sounds more ominous than ever. "Modern architecture has been persistently criticized for its insistence on starting from scratch – its very foundation lies in the tabula rasa. The area of Friedrichstrasse offers the advantage of already having been razed" (Koolhaas, 1995, p. 256). However, considering what architecture

Pre-testo

Nel 1980 lo studio OMA partecipa alla competizione organizzata dall'IBA (Internationale Bauausstellung) nell'area tra Kochstrasse e Friedrichstrasse a Berlino (fig. 1).

I sedici architetti invitati devono sviluppare un concept urbano relativo all'intera area e un progetto di architettura più specifico su uno solo dei blocchi individuati. Dall'alto della sua apparente incapacità di empatia, la stessa che gli è valsa una proverbiale accusa di cinismo, Koolhaas scrive sulle pagine di SMLXL un testo che oggi, alla luce di quanto sta succedendo in molte parti del mondo suona più che mai sinistro. "L'architettura moderna è stata molte volte criticata per la sua volontà di partire dalla *cancellazione*, la sua fondazione è la *tabula rasa*. L'area di Friedrichstrasse offre i vantaggi di qualcosa che è già stato raso al suolo" (Koolhaas, 1995, p. 256).

Tuttavia, alla luce di quanto oggi l'architettura potrebbe essere chiamata a fare, o peggio, potrebbe prestarsi a fare, il progetto presentato da OMA appare molto meno cinico. Lungi dal presentarsi come una soluzione "operativa", l'ipotesi presentata alla competizione IBA è espressione della possibilità di utilizzare il progetto di architettura come dispositivo critico in grado di interpretare la realtà e rivelarne le contraddizioni.

Il progetto di OMA individua nel carattere fortemente frammentato dell'area oggetto della competizione una sfida da affrontare attraverso un progetto che rifiuta di riassumere i frammenti di un sito segnato dai bombardamenti della seconda guerra mondiale prima, e dal passaggio del Muro poi, in un'immagine consolatoria. Nelle pagine di SMLXL il concept di progetto è così spiegato: "Il contesto del sito oggetto della competizione è definito dalla griglia urbana del XVIII secolo e dalle rovine delle strutture prebelliche che essa ha generato. Gli edifici storici delineano e sono a loro volta delineati dalle strade, mentre le costruzioni più recenti, realizzate nel dopoguerra, tendono a indebolire e dissolvere questa struttura originaria. A partire dalla riscoperta della strada come elemento centrale della progettazione urbanistica, la risposta più immediata a questa condizione ambigua e stratificata è quella di rimuovere gli *errori* degli anni Cinquanta e Sessanta, ricostruendo il tracciato lineare delle strade come manifestazione di una ritrovata coscienza storica [...]. Un progetto per l'area Kochstrasse/Friedrichstrasse dovrebbe [però] inserirsi in una struttura concettuale che vada oltre il semplice adeguamento al tracciato stradale. È necessario che tale struttura si relazioni con gli edifici esistenti, indipendentemente dalla loro conformità alla griglia, e che generi punti di appoggio per nuove intersezioni. Senza questo quadro interpretativo, un concetto retroattivo capace di dare senso all'arbitrarietà del costruito, sia l'architettura storica, con il suo patetismo decadente, sia quella del dopoguerra, con la sua aura di ottimismo dimenticato, rischiano di rimanere sospese in un limbo privo di significato" (Koolhaas, 1995, p. 259).

Partendo da queste premesse, il lavoro che viene sviluppato da OMA si costruisce attraverso il gioco del *Cadavre exquis*, inserendo le immagini dei progetti di Mendelsohn, di Mies van der Rohe, di Hilberseimer, pensati per la Friedrichstadt e per altre zone di Berlino, nel "corpo" della città bombardata.

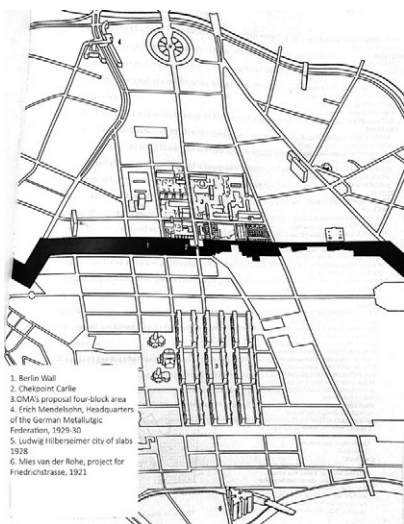
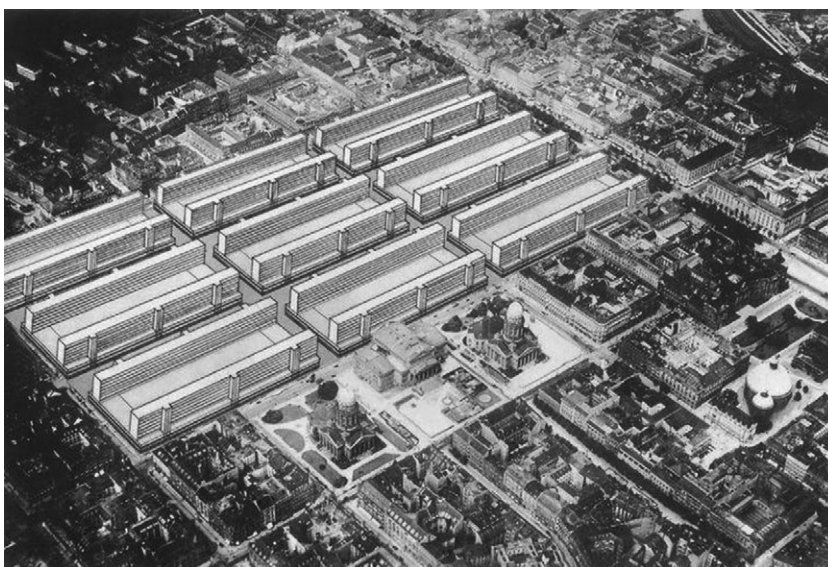


Fig. 1 - Rem Koolhaas/OMA, Berlin International Architectural Exhibition, Competition Entry, 1980, Masterplan. Fonte: SMLXL, p. 257.

Rem Koolhaas/OMA, Berlin International Building Exhibition, competition entry, 1980, masterplan. Source: S,M,L,XL, p. 257.

Fig. 2 - Cadavre exquis: Ludwig Hilberseimer "city of slabs", 1928, nel "corpo" di Berlino, fotomontaggio di OMA, 1980. Fonte: SMLXL, p. 256.

Cadavre exquis: Ludwig Hilberseimer's City of Slabs (1928) in the "body" of Berlin, photomontage by OMA, 1980. Source: S,M,L,XL, p. 256.



Lo scopo di questa operazione è quello di usare queste icone della modernità all'interno di un tessuto urbano che rappresenta esso stesso il naufragio di tutte le ideologie del moderno. All'interno di questa condizione di contraddizione, l'architettura dei maestri non funziona in quanto "soluzione tipologica" ma come dispositivo narrativo attraverso il quale raccontare la realtà del contesto in tutti i suoi aspetti (fig. 2).

Così, nel blocco 4, posizionato a ridosso del Muro di Berlino, vicino al Checkpoint Charlie, la casa a corte, così come reinventata nel 1920 da Mies e Hugo Häring, diventa un dispositivo che, nel suo essere un'"architettura introverta", inventa un proprio contesto e consente di dissociarsi da quello del Muro (fig. 3).

In maniera disincantata il progetto dell'IBA è, a suo modo, il "manifesto" dell'abitare a ridosso del muro di Berlino nel 1980. Non è un caso se questo progetto segue di qualche anno quello elaborato da Ungers e Koolhaas nella *Cornell Summer School* del 1977, dedicata alla "villa urbana", in collaborazione con Peter Riemann, Hans Kollhoff e Arthur Ovasca. La proposta prende atto della contrazione demografica di Berlino Ovest causata non solo dai danni dei bombardamenti della seconda guerra mondiale ma anche dal suo status di "isola" all'interno della Cortina di ferro. Questa condizione viene "usata" per costruire l'immagine di un arcipelago, in cui lo spazio vuoto creato dai bombardamenti non viene ricostruito ma colonizzato dalla natura e diventa un oceano verde in cui si trovano delle isole, le "ville urbane", che in realtà sono edifici-mondo e condensatori sociali. La condizione urbana critica della città del dopoguerra non viene "addomesticata" (almeno non nelle intenzioni di Koolhaas) ma si traduce nella costruzione di un'immagine "retroattiva", generata "dalla passione di riconoscere ciò che era lì come l'inizio di ciò che

today might be called upon to do or worse, what it might lend itself to doing, the project presented by OMA appears far less cynical. Far from proposing itself as an "operational" solution, the hypothesis submitted to the IBA competition expresses the possibility of using architectural design as a critical device capable of interpreting reality and revealing its contradictions.

OMA's project identifies in the strongly fragmented character of the competition area a challenge to be addressed through a design that refuses to recombine the fragments of a site marked first by the bombings of the Second World War and later by the presence of the Wall into a consolatory image. In the pages of S,M,L,XL, the design concept is explained as follows: "The context of the four-block competition site is determined by the 18th-century grid, the remaining pre-war structures generated by the grid. The old buildings define and are in turn defined by the streets, the new buildings diffuse and dissolve it. Since the recent rediscovery of the street as the core element of all urbanism, the simplest solution is to this complex and ambiguous condition is to undo the mistakes of the fifties and sixties and to build once again the plot lines of the street as a sign of renewed historical consciousness [...]. A project for the Kochstrasse/Friedrichstrasse should [however] impose a conceptual framework, beyond literalness of the street plan that relates the existing buildings, whether or not conform to the grid, and creates anchors for new intersections. Without this framework – a retroactive anchors that makes sense for the existing randomness – both old architecture, with its pathos of decay, and postwar architecture, with its aura of forgotten optimism, will remain in limbo" (Koolhaas, 1995, p. 259).

Based on these premises, the work developed by OMA is constructed through the logic of the Cadavre exquis, inserting images of projects by Mendelsohn, Mies van der Rohe, and Hilberseimer – conceived for Friedrichstadt and other areas of Berlin – into the "body" of the bombed city. The aim of this operation is to deploy these icons of modernity within an urban fabric that itself represents the shipwreck of all modern ideologies. Within this condition of contradiction, the architecture of the masters does not function as a "typological solution" but as a narrative device through which to recount the reality of the context in all its aspects (fig. 2).

Thus, in Block 4, located adjacent to the Berlin Wall near Checkpoint Charlie, the courtyard house reinterpreted in 1920 by Mies and Hugo Häring, becomes a device that, in its being an "introverted architecture", invents its own context and allows for a dissociation from that of the Wall (fig. 3).

In a disenchanted way, the IBA project is, in its own terms, a "manifesto" for dwelling alongside the Berlin Wall in 1980. It is no coincidence that this project follows, by a few years, the one developed by Ungers and Koolhaas at the *Cornell Summer School* in 1977, devoted to the "urban villa", in collaboration with Peter Riemann, Hans Kollhoff, and Arthur Ovasca. The proposal acknowledges the demographic contraction of West Berlin, caused not only by the destruction of the Second World War bombings but also by its status as an "island" within the Iron Curtain. This condition is "used" to construct the image of an archipelago, in which the empty spaces created by the bombings are not rebuilt but colonized by nature, becoming a green ocean dotted with islands – the "urban villas" – which are in fact building-worlds and social condensers.

The critical urban condition of the post-war city is not “tamed” (at least not in Koolhaas’s intentions), but is instead translated into the construction of a “retroactive” image, generated “by the passion to recognize what was there as the beginning of what is next” (Koolhaas, 2010). In the Manifesto for Berlin, Ungers and Koolhaas thus share an image to which, however, they assign different meanings. Ungers believes that the project can propose solutions to redeem damaged territories, whereas Koolhaas has already developed his well-known skepticism toward the demiurgic power of architecture (Koolhaas, 2010). In 1990, after the reunification of Germany, Ungers would publish a third version of the manifesto, presenting it as a realistic proposal for reconstruction. This transformation of a “contemplative utopia” into the work of “real architects” (Hertweck, 2013) would leave the Dutch architect rather disappointed.

Text

From the beginning of his career, Koolhaas has cultivated the utopian dimension of architecture which, for the Dutch architect, represents a tool for critical action in relation to reality. This theme already emerges in *Exodus*, the thesis presented in 1972 at the Architectural Association School of Architecture in London, developed under the guidance of Elia Zenghelis, in collaboration with Zoe Zenghelis and Madelon Vriesendorp. The image of this enormous wall-spaceship clearly stems, once again, from the shocking encounter with the city of Berlin. “Again, in terms of negative revelations, the Wall made any emerging attempt to link form and meaning seem ridiculous to me, within a constraining and regressive relationship [...] I would never again believe in form as the primary vehicle of meaning” (Koolhaas, 2021).

The Wall, in fact, has the capacity to completely alter the meaning of the context in which it is inserted, and it is perhaps at this moment that Koolhaas develops the idea of architectural design as a “paranoid-critical” process (Koolhaas, 1978), that is, an unconscious activity that uses imagination and the echo of lived experience to generate an idea that “grafts” itself onto reality, transforming its meaning. In *Exodus* there is the wall and the reality it produces, but there is also the memory of radical architecture; together, these “experiences” are translated into a utopian image that is *прежде всего* a critical representation of reality, as in the projects of Superstudio. The Florentine group, together with Archizoom, represents an important theoretical reference for Koolhaas, as evidenced by the clear visual affinity between *Exodus* and the Continuous Monument, and perhaps even more so with the Twelve Ideal Cities (fig. 5). In the short text *Field Trip. A(A) Memoir (First and Last...)*, Koolhaas dedicates the following remark to the Italian radical architects: “I was personally very impressed by their Continuous Monument, and I had organized a number of lectures by Adolfo Natalini at the A.A.” (Koolhaas, 2021). The connection between Koolhaas, Ungers, and Italian radical architecture is also acknowledged by Charles Jencks who, in his book on postmodernism, writes: “The Generic City represents, more than an organized movement, a current of architects emerging from the abstract urbanism promoted by O.M. Ungers and by Archizoom and Superstudio [...]. Rem Koolhaas has celebrated this vision in his projects and in the text *The Generic City*” (Jenks, 2014). Beyond formal or figurative reasons, however, the relationship between Koolhaas and the Flo-

sarebbe venuto dopo” (Koolhaas, 2010). Nel Manifesto per Berlino, Ungers e Koolhaas condividono dunque l’immagine alla quale però affidano significati differenti. Ungers crede che il progetto possa proporre soluzioni per riscattare territori danneggiati, mentre Koolhaas ha già sviluppato il proprio convinto “scetticismo” nei confronti del potere demiurgico dell’architettura (Koolhaas, 2010). Nel 1990, dopo la riunificazione delle due Germanie, Ungers, pubblicherà la terza versione del manifesto, presentandola come proposta realistica per la ricostruzione. Questa trasformazione di un’ “utopia contemplativa” nel lavoro di “veri architetti” (Hertweck, 2013) lascerà l’architetto olandese piuttosto deluso.

Testo

Fin dagli esordi della sua carriera, Koolhaas coltiva la dimensione utopica dell’architettura che, per l’architetto olandese, rappresenta uno strumento di azione critica nei confronti della realtà. Questo tema emerge per la prima volta già in *Exodus*, la tesi presentata nel 1972 alla Architectural Association School of Architecture di Londra, sviluppata sotto la guida di Elia Zenghelis, in collaborazione con Zoe Zenghelis e Madelon Vriesendorp. L’immagine di questo enorme muro-astronave nasce, ovviamente, ancora una volta dallo scioccante impatto con la città di Berlino. “Sempre sul piano delle rivelazioni negative, il Muro ai miei occhi rendeva ridicolo anche ogni tentativo emergente di collegare forma e significato, in un vincolante rapporto regressivo [...] Non avrei mai più creduto nella forma come principale veicolo del significato” (Koolhaas, 2021).

Il Muro ha infatti la capacità di cambiare totalmente il senso del contesto nel quale si inserisce ed è forse in questo momento che matura, in Koolhaas, l’idea che il progetto di architettura sia un processo “paranoico critico” (Koolhaas, 1978), ovvero un’attività inconscia che utilizza l’immaginazione e l’eco del nostro vissuto per generare un’idea che si “innesta” sulla realtà cambiandone il significato. In *Exodus* c’è il muro e c’è la realtà che esso crea, ma c’è anche la memoria dell’architettura radicale e l’insieme di queste “esperienze” si traduce in un’immagine utopica che è in primo luogo rappresentazione critica della realtà, come accade nei progetti di Superstudio.

Il gruppo fiorentino, insieme a quello degli Archizoom rappresenta un riferimento teorico importante per Koolhaas, esplicitato dalla evidente affinità di immagine tra *Exodus* e il *Monumento Continuo* e forse, ancora di più con le *12 città ideali* (fig. 5). Nel breve testo *Field Trip. A(A) Memoir (First and Last...)*, Koolhaas dedica questa nota agli architetti radicali italiani: “ero rimasto personalmente molto colpito dal loro *monumento continuo* e avevo organizzato all’A.A. alcune conferenze di Adolfo Natalini” (Koolhaas, 2021). La connessione tra Koolhaas, Ungers e l’architettura radicale italiana viene riconosciuta anche da Charles Jenks che suo libro sul postmodernismo scrive: “la Generic City rappresenta più che un movimento organizzato è una corrente di architetti nata dall’urbanistica astratta promossa da O.M. Ungers e da Archizoom e Superstudio, [...]. Rem Koolhaas ha celebrato questa visione nei suoi progetti e nello scritto *Generic City*” (Jenks, 2014).

Ma, andando oltre le ragioni figurative, la relazione tra Koolhaas e i gruppi radicali fiorentini è, ai nostri occhi, interessante perché sottolinea la natura “politica” di un’idea di architettura che, in una condizione di crisi, rifiuta di tradursi in esito formale e si mantiene nella logica del “Manifesto”. La capacità visionaria dell’architettura radicale raggiunge il climax tra il ’68 e il ’72. Archizoom elabora *No-Stop City*, Superstudio risponde con il *Monumento Continuo*. I progetti, pubblicati su *Domus* e *Casabella* ed esposti alla Biennale di Parigi, diventano simboli di una critica al degrado del suburbio e all’ossessione per il consumo senza limiti.

Pier Vittorio Aureli, nel libro *Il progetto dell’autonomia* accomuna la figura di Aldo Rossi a quella dei Superstudio e degli Archizoom sottolineando “la comune volontà di condannare il progressismo ideologico del moderno esaltandone invece il nucleo poetico, visionario e *politico* radicale” (Aureli, 2016).

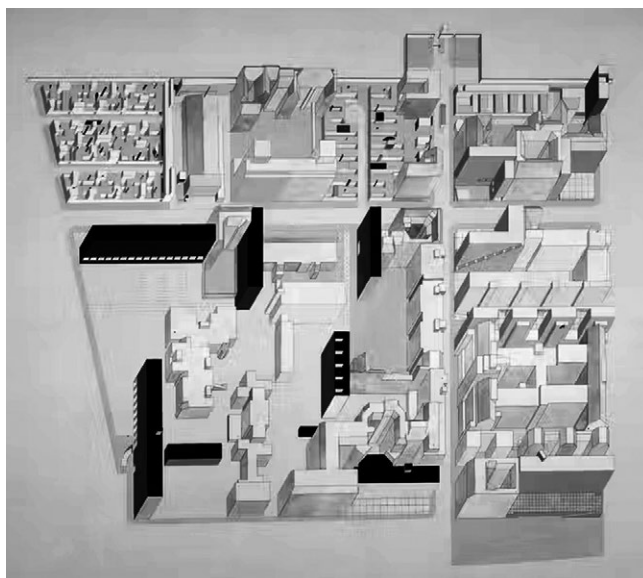


Fig. 3 - Rem Koolhaas/OMA, Berlin International Architectural Exhibition, Competition Entry, 1980, blocco 4. Fonte: <https://www.oma.com/projects/kochstrasse-friedrichstrasse-housing>.

Rem Koolhaas/OMA, Berlin International Building Exhibition, competition entry, 1980, Block 4. Source: <https://www.oma.com/projects/kochstrasse-friedrichstrasse-housing>.

Fig. 4 - (Sinistra) Forensic Architecture, The Architectural-Image-Complex, Rafah: Black Friday, 2015. Fonte: <https://www.e-flux.com/announcements/93328/forensic-architecture-towards-an-investigative-aesthetics>; (destra) Città di Pietra. Elaborazione dell'autore. Collage di immagini generate tramite AI. Script ispirati dal capitolo 1 del libro "Spaziocidio".

(Left) Forensic Architecture, The Architectural-Image Complex, Rafah: Black Friday, 2015. Source: <https://www.e-flux.com/announcements/93328/forensic-architecture-towards-an-investigative-aesthetics>; (right) City of Stone. Author's elaboration. Collage of images generated using AI. Scripts inspired by Chapter 1 of the book *Spaziocidio*.



Rileggendo in chiave critica questa relazione, Aureli restituisce all'architettura radicale italiana la sua specificità, differenziandola da quella internazionale, meno concettuale e con una deriva più tecnologica. "La *No-Stop City*, rappresenta la critica dei progetti urbani utopici proposti dai gruppi della neoavanguardia come Archigram o i Metabolisti e, esattamente al contrario di questi proponeva una città, senza architettura, fredda, estendibile all'infinito e nella quale ogni possibile differenza [era] assorbita all'interno di un sistema che ricalcava i tre grandi spazi della città neocapitalista: la fabbrica, il parcheggio e il supermarket" (Aureli, 2016). Dietro dunque alla costruzione del fronte comune antimoderno c'è, come ha dimostrato Lyotard, una posizione politica: il rifiuto delle grandi narrazioni che si sono tradotte in grandi ideologie del Novecento.

Non vi è alcun dubbio che l'architettura sia un'attività politica né che, in quanto tale, essa possa essere strumento di critica al potere e al pensiero "dominante". Nel tempo "eroico" del moderno l'architettura a servizio del potere è stata "operante", e ha tradotto in forma le regole sociali della cultura dominante di cui era espressione, ma anche quella che si configurava come attività critica e riformatrice della realtà in cui si inseriva si è spesso tradotta in "progetti" utopici che anche quando cercavano di essere "contro", hanno finito comunque per essere comunque dentro il sistema, finendo per radicalizzarne le contraddizioni.

Di contro, il pensiero architettonico-critico dell'architettura proposto dai movimenti radicali ha provato a superare la complicità del sistema e rifondare l'architettura su basi umane e filosofiche: "Accettando il suo ruolo l'architetto si rende complice della macchinazione del sistema di cui cerca consenso. L'architetto d'avanguardia poi ricopre uno dei ruoli più rigidamente fissati un po'

entine radical groups is particularly significant because it highlights the "political" nature of an idea of architecture that, in a condition of crisis, refuses to translate itself into a formal outcome and instead remains within the logic of the "Manifesto". The visionary capacity of radical architecture reaches its climax between 1968 and 1972: Archizoom develops *No-Stop City*, while Superstudio responds with the Continuous Monument. These projects, published in *Domus* and *Casabella* and exhibited at the Paris Biennale, become symbols of a critique of suburban degradation and of the obsession with limitless consumption. In *The Project of Autonomy*, Pier Vittorio Aureli associates the figure of Aldo Rossi with that of Superstudio and Archizoom, emphasizing "their shared intention to condemn the ideological progressivism of modernism while instead exalting its poetic, visionary, and radically political core" (Aureli, 2016). Reinterpreting this relationship critically, Aureli restores to Italian radical architecture its specificity, distinguishing it from its international counterparts, which are less conceptual and more technologically oriented. "*No-Stop City* represents a critique of the utopian urban projects proposed by neo-avant-garde groups such as Archigram or the Metabolists and, in exact opposition to them, it proposed a city without architecture cold, infinitely extendable, and in which every possible difference [was] absorbed within a system replicating the three major spaces of the neo-capitalist city: the factory, the park-

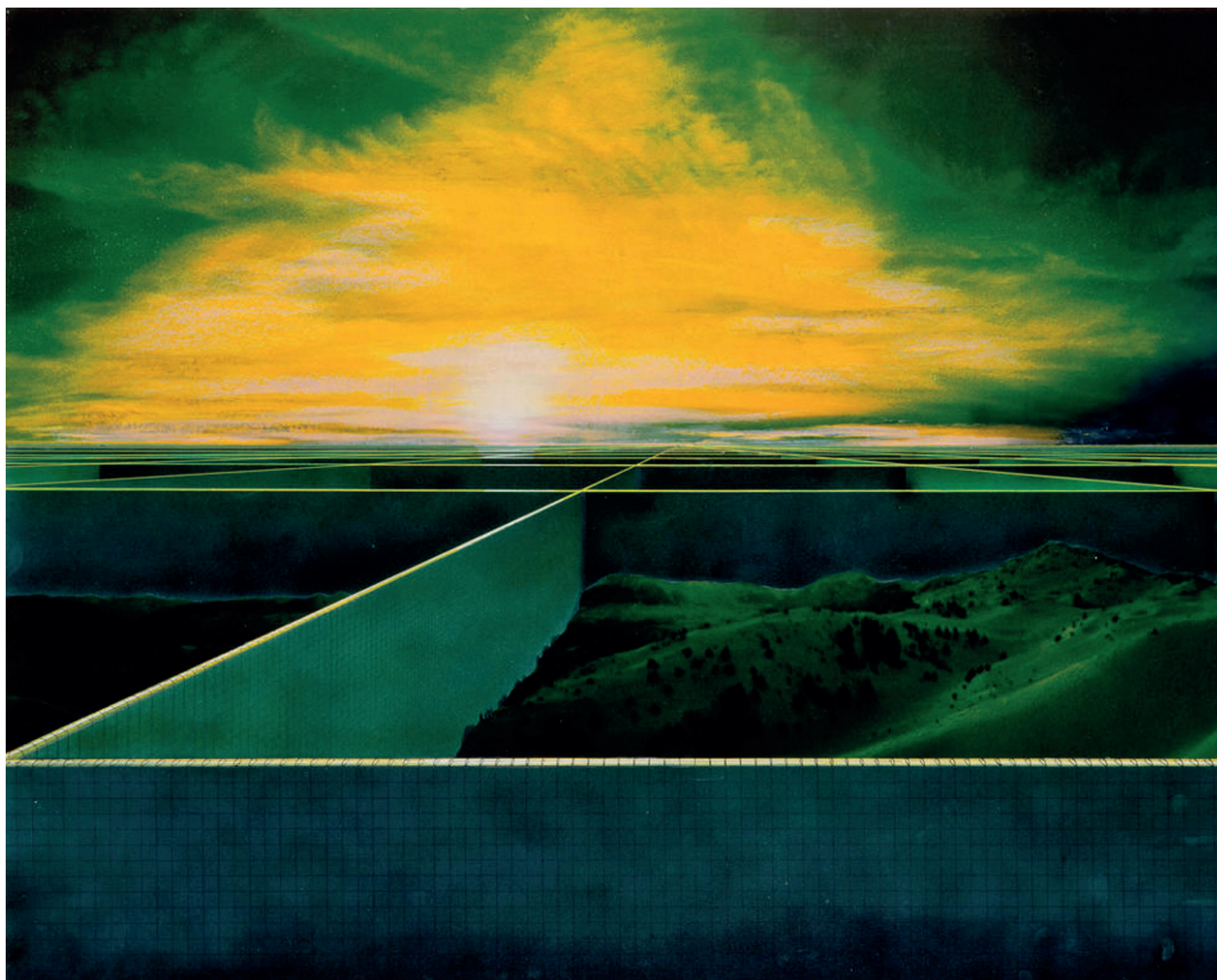


Fig. 5 - Superstudio, City 200T, 1971.

Superstudio, City 200T, 1971.

ing lot, and the supermarket" (Aureli, 2016). Behind the construction of this anti-modern front, therefore, lies – as Lyotard has shown – a political position: the rejection of the grand narratives that were translated into the major ideologies of the twentieth century.

There is no doubt that architecture is a political activity, nor that, as such, it can serve as an instrument of critique toward power and dominant thought. In the "heroic" age of modernism, architecture in the service of power was "operative", translating into form the social rules of the dominant culture it expressed. Yet even architecture conceived as a critical and reformative activity has often taken the form of utopian "projects" that, even when attempting to be oppositional, ultimately remained within the system, contributing to the radicalization of its contradictions.

Conclusions

At this point, it is perhaps necessary to lay the cards on the table... This article stems from a concern: that, driven by the best intentions and by a renewed ethical awareness and social role of architecture, Italian schools may initiate a large-scale production of masterplans, urban plans, and visions for cities to be rebuilt in the new post-war scenarios of contemporaneity. This is not a reference to the architecture produced within more or less large international firms, which will certainly be called upon to provide responses that

come *d'amoroso giovane*... A questo punto, l'architetto, riconoscendo in sé e nella sua opera connotazioni di cosmesi, *environmental pollution* e *consolatrix afflictorum*, si blocca di colpo sulla sua strada ben pavimentata. Diviene allora un atto di coerenza, o un ultimo tentativo di salvezza, concentrandosi sulla ridefinizione degli atti primari, ed esaminare in prima istanza quali sono le relazioni tra l'architettura e tali atti. Tale operazione diviene una terapia per la rimozione delle archimanie... il tentativo di una rifondazione antropologica e filosofica dell'architettura diviene il centro dei nostri processi riduttivi" (Superstudio, 1972).

Conclusioni

A questo punto è forse indispensabile scoprire le carte... Questo articolo nasce da un timore: quello che, animate dalle migliori intenzioni e spinte da un ritrovato valore etico e ruolo sociale dell'architettura, le scuole italiane avviino una massiccia produzione di masterplan, piani urbanistici e idee di città per le aree da ricostruire nei nuovi scenari postbellici della contemporaneità. Non stiamo parlando dell'architettura che si progetta nelle più o meno grandi holding internazionali, che certamente saranno chiamate a fornire risposte più o meno etiche. Ci stiamo riferendo alla ricerca che si svolge dentro le università che, talvolta, sembra ignorare che anche una casa temporanea può rappresentare l'avamposto di una colonia in un territorio occupato. È questa architettura che oggi è chiamata a tornare a riflettere sul proprio ruolo e sulla propria responsabilità civile.

Certamente, oggi, gli architetti che hanno più impatto sulla realtà di alcuni

contesti, come quelli bellici, sono i gruppi come *Forensic Architecture* che svolgono una straordinaria attività non solo di documentazione e di ricostruzione dei processi in atto in territori difficili attraverso la loro mappatura dinamica, ma raccontano la drammatica situazione di questi stessi territori attraverso l'analisi degli elementi fisici che sanciscono la loro occupazione, utilizzando al massimo la capacità narrativa delle forme architettoniche e urbane (fig. 4).

Ad avviso di chi scrive, questi gruppi [non] hanno smesso di essere architetti, anche se è vero che hanno rinunciato al centro della disciplina (il progetto). Ed è, probabilmente, questa una delle maggiori preoccupazioni di chi si occupa di ricerca architettonica oggi, soprattutto nelle scuole italiane che, invece, pur di tornare a questo centro accetta il rischio dell'irrilevanza¹ (Aravena, 2007)... che, forse, sarebbe pure accettabile se non si accompagnasse a quello di essere, ancora una volta, strumenti di una nuova ondata di architettura "neocolonialista", sia pure animata dalle migliori intenzioni.

"La storia dell'occupazione è piena di *uomini di pace* liberali che sono responsabili delle ingiustizie commesse nel corso dell'occupazione, o almeno di averne mascherato la gravità. Senza di loro l'occupazione non sarebbe stata possibile" (Weizman, 2022).

Di fronte a questa ben più preoccupante possibilità, in questo momento, è necessario non cedere alla tentazione di assurgere nuovamente a *consolatrix afflictorum*, ma di provare a riflettere sul ruolo dell'architettura nella creazione di nuovi immaginari (fig. 4) "non per costruire relazioni riparatrici ma per riconoscere le storie lacerate dei postumi coloniali"², lottando per restituire spazio, materiale e immateriale, a chi questi postumi li subisce e che ha il diritto di essere attore e autore della propria rinascita.

Note

1 Il testo rilegge criticamente Alejandro Aravena: "A partire dagli anni sessanta, forse settanta, si è creato un bivio. Da una parte gli architetti che continuavano a pensare in termini di autonomia dell'architettura e di centralità della disciplina nella costruzione di nuove idee di città il prezzo che ne hanno pagato è stata l'irrilevanza, dall'altro il gruppo di coloro volevano occuparsi di questioni complesse, difficili. Per fare questo, però, hanno smesso di essere architetti e hanno abbandonato il centro della disciplina: il progetto" (Aravena, 2007).

2 Il testo decostruisce e ricostruisce quello dei Curatori del Padiglione Gran Bretagna per la Biennale di Architettura 2025: "La mostra è una collaborazione tra Regno Unito e Kenya, due Paesi dalla storia difficile, disuguale e spesso brutalizzata. In qualità di curatori, consideriamo questa collaborazione come un intervento per costruire relazioni riparatrici, che riconosce le storie lacerate dei postumi coloniali e il ruolo dell'architettura nella creazione di nuovi immaginari. Ci auguriamo che i visitatori della mostra si interrogino su chi possa rappresentare e immaginare il mondo in un periodo di fuoco planetario".

Riferimenti bibliografici_References

- Aureli P.V. (2016) *The Project of Autonomy: Politics and Architecture within and against Capitalism*, Princeton Architectural Press, New York. (Edizione italiana: Aureli P.V. (2016) *Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura dentro e contro il capitalismo*, Quodlibet, Macerata).
- Hertweck F. (2013) "Ungers and Koolhaas's Berlin: The City as a Collection of Fragments", in Hertweck F., Marot S. (eds.) (2013) *The City in the City: Berlin: A Green Archipelago*, Lars Müller, Berlin.
- Jencks C. (2014) *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, Wiley, Chichester.
- Koolhaas R. (1978) *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York.
- Koolhaas R. (1995) *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York.
- Koolhaas R. (1995) "Berlino IBA 1980", in Koolhaas R. (1995) *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York, pp. 258-263.
- Koolhaas R. (2021) "Field Trip: A(A) Memoir (First and Last...)", in Orazi M. (2021) *Testi sulla (non più) città*, Quodlibet, Macerata.
- Superstudio (1972) "Architettura riflessa", in *Casabella*, n. 367 (aprile), pp. 12-17.
- Ungers O.M., Koolhaas R. (1977) *The City in the City: Berlin. A Green Archipelago*, Studio Oswald Mathias Ungers, Berlin; (ristampa 2013, Lars Müller, Zurich).
- Weizman E. (2022) *Spaziocidio*, Mondadori, Milano.

are more or less ethical. Rather, it concerns the research carried out within universities, which at times seems to overlook that even a temporary dwelling can represent the outpost of a colony in an occupied territory. It is this architecture that is now called upon to reflect once again on its role and its civic responsibility.

Today, the architects who arguably have the greatest impact on the reality of certain contexts – such as war zones – are groups like *Forensic Architecture*. Their work is remarkable not only for documenting and reconstructing ongoing processes in difficult territories through dynamic mapping, but also for narrating the dramatic conditions of these places through the analysis of the physical elements that define their occupation, making full use of the narrative capacity of architectural and urban forms (fig. 4).

In the author's view, these groups have not ceased to be architects, even if it is true that they have relinquished what has traditionally been considered the core of the discipline (the project). This is probably one of the main concerns for those engaged in architectural research today, especially within Italian schools which, in their attempt to return to that core, risk accepting irrelevance¹ (Aravena, 2007)... a risk that might even be acceptable, were it not accompanied by the danger of once again becoming instruments of a new wave of "neocolonialist" architecture, albeit driven by the best intentions. The history of occupation is full of liberal "men of peace" who are responsible for the injustices committed during occupation, or at least for having masked their severity. Without them, occupation would not have been possible (Weizman, 2022).

Faced with this far more troubling possibility, it is necessary at this moment not to yield to the temptation of once again assuming the role of *consolatrix afflictorum*, but rather to reflect on the role of architecture in the construction of new imaginaries (fig. 4), "not to build reparative relationships, but to acknowledge the fractured histories of colonial aftermaths"², striving to restore both material and immaterial space to those who endure these aftermaths and who have the right to be both actors and authors of their own renewal.

Notes

1 The text offers a critical rereading of Alejandro Aravena: "From the 1960s, perhaps the 1970s, a divide emerged. On one side were architects who continued to think in terms of the autonomy of architecture and the centrality of the discipline in shaping new ideas of the city; the price they paid was irrelevance. On the other side were those who wanted to engage with complex, difficult issues. In doing so, however, they ceased to be architects and abandoned the core of the discipline: the project" (Aravena, 2007).

2 The text deconstructs and reconstructs that of the curators of the British Pavilion at the 2025 Architecture Biennale: "The exhibition is a collaboration between the United Kingdom and Kenya, two countries with a difficult, unequal, and often brutalized history. As curators, we understand this collaboration as an intervention aimed at building reparative relationships, one that acknowledges the fractured histories of colonial aftermaths and the role of architecture in the construction of new imaginaries. We hope that visitors to the exhibition will reflect on who has the power to represent and imagine the world in a shape of planetary crisis".