

Università Iuav di Venezia

Dottorato in Composizione Architettonica – XXXII ciclo

Legibile Exodus

Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis
studio, ridisegno e rilettura di un'opera seminale

Dottorando: Federico Letizia

Relatrice: Gundula Rakowitz

Correlatore: Carlo Magnani

Tutor: Carlotta Torricelli

INDICE

01	INTRODUZIONE	1
02	EXODUS IN SINTESI	9
03	FONTI PRIMARIE	13
04	IL CONCORSO E CASABELLA	69
05	AMBIENTI ARTIFICIALI	89
06	ANALISI DELLA SEQUENZA	107
	Avowal	109
	Park of Aggression	113
	The Institute of Biological Transactions	119
	University / Square of the Captive Globe	127
	Square of the Arts	131
	The Baths	137
	Old London	141
	Reception	149
	Ceremonial Square	163
	Park of Four Elements	169
	The Allotments	175
	Tip Condition	185
	Strip Secondarie	191
07	CONCLUSIONI	205
08	READING TOOLS	215
09	APPENDICE	249
10	BIBLIOGRAFIA	261

INTRODUZIONE

Questa tesi deve il suo titolo all'incontro con uno dei totem informativi di *Legible London*¹ [Figura 4] all'uscita di una delle stazioni della metropolitana di Londra.

La vista della mappa del quartiere – in un perimetro proporzionato alle capacità di spostamento di un pedone in cinque minuti – ha permesso la messa a fuoco dell'obiettivo di questa ricerca e l'individuazione del suo punto di partenza: *Exodus* era ed è un luogo a tutti gli effetti, negli intenti dei suoi autori.

Giunti all'incirca a metà del percorso di ricerca però, l'estensione del luogo fisico (*Greater London*) stava diventando paragonabile a quella del suo reciproco paesaggio mentale, costituito dalle tavole di *Exodus*, dagli scritti degli autori, dalle argomentazioni della critica, dai riferimenti nella storiografia.

Quindi, scartata l'ipotesi di acquisire tutte le informazioni prima di avviare la fase di stesura, la ricerca si struttura seguendo una sequenza che trae spunto da quella dell'oggetto studiato. Questo anche al fine di ottenere uno strumento utile a fine lavoro: una guida schematica per assistere i futuri passanti in questi paraggi, all'uscita di una delle stazioni della ricerca accademica.

¹ Progetto promosso da TfL, *Transports of London*.

Possibile che lo spunto decisivo per l'orientamento di una ricerca in composizione architettonica derivi dall'iniziativa di una società di trasporti?

In fondo anche Nabokov, nelle sue lezioni sulla letteratura, suggerisce di svincolare la lettura di un testo dal suo contesto politico e dall'analisi linguistica, concentrandosi piuttosto sulla mappa degli ambienti, ideati nel dettaglio e descritti dell'autore.²

All'intuizione serale sul campo ha avuto seguito il giorno successivo una conferma *online*, in formato PDF.

La pagina internet dedicata a *Legible London* permette di scaricare un libretto informativo³ che espone la storia, i principi e gli intenti che hanno dato vita al progetto di innalzare una costellazione di steli al culto totemico del *wayfinding* nel centro di Londra.

All'interno della brochure, le corrispondenze concettuali *attese* con gli intenti della ricerca erano talmente frequenti da insinuare la tentazione di accettare come suggerimenti anche alcune di quelle *inattese*.

Le seguenti sono citazioni estratte dal *Yellow Book*.⁴

Le uniche modifiche – ove effettuate – consistono esclusivamente in ellissi e sostituzioni della parola “London” con la parola “Exodus”. Il risultato definisce lo scopo del presente lavoro in modo così preciso, articolato e ambizioso da vanificare l'elaborazione di ipotesi alternative.

2 Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 2.

3 TfL, “Yellow Book”. <http://content.tfl.gov.uk/ll-yellow-book.pdf>

4 Ivi, pp. 3–7.



“This book is in two sections. The first half is an overview in the form of an essay outlining the background, research and development work that has culminated in the Legible [*Exodus*] prototype. The second half is a visual summation that shows the application of theories, concepts and findings that form the foundations of the wayfinding system”.

“A study conducted two years ago [...] found that the present multitude of [...] sign systems in [*Exodus*] are ineffective and often confusing, and that there was a consequent over-reliance on the Tube map to help people navigate above ground”.

“This book tells the story of the initial design development of Legible [*Exodus*] up to the installation of a prototype [...]”.

“It uses accessible maps of different scales to convey quickly not only the immediate surroundings, but to show how the area connects to those around it”.

“Simple 3d drawings of notable buildings have been incorporated into the maps to fix given points in people’s minds. A clear, easily understood hierarchy of place names has been developed so people can appreciate the general in relation to the particular”.

“All this under the watchful eye [that] appears at the top of each pillar, denoting its function”.

“The [...] prototype was implemented to put the underlying principles of Legible [*Exodus*] to the test, to learn lessons from the public’s reaction and to identify areas where adjustments or improvements might be made”.

Figura 1. (a fianco, in alto)
Fotogramma estratto da Eisenman e Koolhaas,
“Architecture, Ideology, The City”, 2006.
<https://www.aaschool.ac.uk/VIDEO/lecture.php?ID=203>

Figura 2. (a fianco, al centro)
Screenshot: Google Streetview, 2017
51°30'48.6720", -00°09'27.9792"

Figura 3. (a fianco, in basso)
Angolo del Cumberland Hotel visto da Oxford
street, all’incrocio con una perpendicolare
secondaria.
[F.L.]



Figura 4.
Legible London, prototipo a *Oxford Street*.

Contenuti

L'oggetto di questo studio è un'opera che non presenta i tratti caratteristici di un comune progetto di architettura. *Exodus or the Voluntary prisoners of architecture* è talvolta presentato come risultato della “tesi di laurea” o “*final project*” del percorso di studi di Rem Koolhaas presso la *Architectural Association School of Architecture* a Londra, ma al momento non si conoscono documenti a supporto di questa affermazione.

Il modo più sicuro per definire l'oggetto della ricerca è il seguente: si tratta della proposta elaborata dal gruppo composto da Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis⁵ per partecipare al concorso internazionale di design – indetto da ADI⁶ in collaborazione con il Centro Studi Casabella – intitolato: *La città come ambiente significante*.

Tuttavia è chiaro come una definizione di questo tipo, seppur corretta, risulti sterile e incapace di definire l'oggetto dello studio nel suo complesso.

Exodus è prima di tutto di un'idea. Un modo di dare forma a un pensiero complesso attraverso un linguaggio ibrido fatto di testo e immagini. Testo e immagini che a loro volta si possono scomporre ulteriormente in elenchi, citazioni, prospettive, descrizioni, istantanee, collage, figure retoriche, acquerelli, disegni. Disegni insoliti, anticipazioni disattese, rappresentazioni volumetriche che non corrispondono alle proiezioni ortogonali, descrizione di elementi non rappresentati e commenti evocativi che lasciano alle immagini il compito di esporre il proprio contenuto.

5 In Koolhaas, “The Discovery of Manhattanism”, *Architectural Design* 47, n. 5, p. 330 i crediti di *Exodus* vengono attribuiti solo a Rem Koolhaas, Elia Zenghelis e Madelon Vriesendorp. Ciò nonostante, l'inclusione nella *strip* di *Exodus* della *Square of the Captive Globe* [“University / Square of the Captive Globe”, p. 127], attribuita nello stesso articolo a Rem Koolhaas e Zoe Zenghelis, implica anche la partecipazione di quest'ultima.

6 Associazione per il Disegno Industriale.

L'evoluzione continua, il cantiere in corso d'opera, la provocazione, ci parlano di qualcosa che per attirare la nostra attenzione deve restare nascosto.

Nei quasi cinquant'anni trascorsi dalla prima pubblicazione,⁷ affidarsi al racconto degli autori nel tentativo di comprendere l'opera è stato come tentare di svelare un trucco, seguendo le istruzioni del prestigiatore.

L'intento di questo studio è invece quello di comprendere il suo oggetto nel modo più completo e approfondito possibile, non accontentandosi di una ricezione passiva degli stimoli orchestrati dai suoi autori e evitando un approccio analitico che, scalfendo appena la superficie, si limiti a riallacciare l'opera a esempi del passato o successivi prodotti dagli stessi autori o da terzi.

Di cruciale importanza è l'analisi del testo e degli elaborati grafici. Questo approccio, come già dimostrato in parte da altri lavori pubblicati sullo stesso tema⁸ è in grado di restituire risultati legittimi e duraturi.

L'analisi attraverso il metodo del ridisegno è stata quindi di fondamentale importanza. In particolare le sezioni, assenti dagli elaborati che costituiscono le fonti primarie⁹ di questo studio, permettono di oltrepassare i limiti imposti da uno studio puramente teorico.

L'articolazione di capitoli e paragrafi è finalizzata a guidare il lettore alla comprensione dell'opera studiata.

Un testo introduttivo¹⁰ descrive sinteticamente *Exodus*. A seguire, la sezione dedicata alle tavole di concorso e alle successive integrazioni raccoglie e presenta in grande formato tutti i materiali utilizzati come basi documentali per la ricerca. "Il concorso e Casabella"¹¹ presenta l'oggetto studiato all'interno del suo contesto originario, e cioè

7 Prima pubblicazione: Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, "Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture", *Casabella*, n. 378, pp. 42–45. Il lavoro, presenta modifiche rilevanti, aggiunte e ripensamenti nelle pubblicazioni successive.

8 In particolare Gargiani, *Rem Koolhaas/OMA*, Schrijver, "OMA as Tribute to OMA", Böck, *Six Canonical Projects* e De Caeter e Heynen, "The Exodus Machine".

9 "Fonti Primarie", p. 17.

10 "Exodus in Sintesi", p. 9.

11 "Il Concorso e Casabella", p. 69.

nell'insieme delle proposte presentate dagli altri concorrenti e in relazione al bando di concorso. Il testo intitolato "ambienti artificiali"¹² offre un'interpretazione originale di *Exodus*. La successiva sequenza descrittiva costituisce la spina dorsale di questa ricerca. Al suo interno, una serie di schede descrive le singole parti che insieme compongono *Exodus*.

Se per lo studio di un'architettura la visita all'opera stessa costituisce un momento necessario per filtrare gli esercizi intellettuali e esperire dal vivo, *hic et nunc*, la materia e lo spazio architettonico, in questo caso l'esperienza più prossima si avrà davanti alle tavole e testo originale. Per questo motivo, il testo della relazione di *Exodus* viene presentato in chiusura, e quindi specularmente rispetto alla sezione iniziale che ne contiene il "data-set visuale". Il testo qui è impaginato in tre versioni affiancate, per consentirne una lettura comparata, tale da evidenziare gli interventi di recupero, ovvero le modifiche apportate dagli autori nel tempo.¹³

È assente un capitolo dedicato all'analisi e al commento delle pubblicazioni critiche di riferimento attualmente disponibili. Tuttavia queste sono riportate in bibliografia¹⁴ e richiamate nelle note a piè di pagina quando necessario.

12 "Ambienti Artificiali", p. 89.

13 Anche avendo a disposizione le diverse pubblicazioni, le modifiche del testo effettuate dagli stessi autori e le variazioni nell'ordine della sequenza [Figura 38] rendono disagevole un confronto diretto.

14 "Testi critici di riferimento elencati in ordine cronologico", p. 263.

EXODUS IN SINTESI

Exodus, or The Voluntary Prisoners of Architecture è il risultato di un lavoro presentato come proposta al concorso¹ organizzato da ADI in collaborazione con *Casabella* da un gruppo eterogeneo composto da Rem Koolhaas (tecnicamente ancora studente), Elia Zenghelis (insegnante alla *Architectural Association School of Architecture* di Londra dal 1963) e delle loro rispettive compagne: Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis (entrambe formate come studentesse di arti figurative).

La scelta di Londra come contesto fisico serve al gruppo come pretesto per parlare degli aspetti che definiscono nel loro insieme la condizione metropolitana. I contenuti delle tavole rappresentano l'opera in costruzione, in una "città ideale" composta dalla sovrapposizione concettuale di molte altre.

Il muro di Berlino – eretto a partire dal 1961 per separare il settore occidentale dal resto della città e dalla Germania Est – è evocato più volte dal testo e dalle illustrazioni di *Exodus*.

Le lottizzazioni americane di Los Angeles, l'edificio residenziale in piazza Kudrinskaja a Mosca, la planimetria dell'ospedale di Santa Croce di San Paolo a Barcellona, l'*Empire State Building* sono alcuni degli elementi che vengono "montati" all'interno della *strip*. A differenza del muro di Berlino, questi compaiono solo nelle immagini e nei disegni senza essere citati esplicitamente nel testo.

La proposta consiste in una sequenza di *square* racchiusa all'interno di due enormi muri a scala urbana. Ogni *square* misura settecentotanta metri di lato, presumibilmente come conseguenza della distanza degli assi dei muri esterni che – una volta misurata – corrisponde esattamente a mezzo miglio. I muri sono alti circa settanta metri e la loro lunghezza non è determinata ma segue l'espansione della *strip* che – come già detto – è rappresentata in fase di realizzazione.

La *strip* sostituisce gran parte del tessuto urbano pre-esistente a eccezione di un settore che viene preservato quasi integralmente.

¹ *La Città come Ambiente Significante* [Figura 5].

All'elemento principale costituito dalla *strip*, si aggiungono delle *strip* secondarie – rappresentate in rosso nella planimetria [tav. X / pagina 33] – e una strada che attraversa ortogonalmente la *strip* principale in corrispondenza della *Reception*.

Dopo una breve introduzione descrittiva, il testo della relazione² accompagna il percorso di inserimento e adattamento alle nuove condizioni di vita di un ipotetico visitatore/prigioniero. Il compito di descrivere l'architettura è lasciato in larga parte ai disegni e ai collage.³ Il racconto si chiude con una citazione di Baudelaire. Indizio lasciato dagli autori all'osservatore intenzionato a seguire a ritroso un percorso di decodifica che lo porti a risalire la *strip* fino all'estremità opposta, nella *square* degli *allotments* abitata da un'altra icona dell'arte ottocentesca: *L'Angelus*⁴ di Jean-François Millet.

Alcuni dei riferimenti immediatamente riconoscibili sono il *Plan Voisin* di Le Corbusier, il progetto per la città industriale di *Magnitogorsk* di Ivan Leonidov, la *Großstadt Architektur* di Ludwig Hilberseimer, il *Monumento continuo* del Superstudio e la *No-stop city* degli Archizoom. Anche altri elementi riconducibili a un passato più lontano sono facilmente identificabili – le terme, il teatro, l'ascesa della rampa monumentale su di una piattaforma rialzata. Nell'impiego attivo delle parti del tessuto storico della città pre-esistente invece, si riconosce il debito di *Exodus* con il *Campo Marzio* e le *Carceri* di Piranesi o con la tecnica del *poché* – di derivazione *Beaux-Arts* – veicolata dall'esperienza neo-realista di Venturi e Scott Brown.⁵

2 “[...] parte fondamentale di *Exodus*, del quale si spiega il funzionamento lasciando intravedere come la sequenza delle *squares* sia concepita sulla falsariga della sceneggiatura di un film”. Gargiani, *Oma/Rem Koolhaas*, p. 4.

3 Questa scissione del messaggio sulle piste indipendenti di testo e immagini è riconducibile alla *Narrative Art* come descritta in Argan e Bonito Oliva, *L'Arte oltre il Duemila*, p. 364-365.

4 A loro volta, i personaggi dell'*Angelus* stabiliscono un collegamento ideale con Salvador Dalì e il suo “metodo paranoico-critico” – punto di riferimento teorico importante per Rem Koolhaas in questi anni. Vedi Dalì, *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet*, pubblicato in prima edizione nel 1963.

5 Gargiani, *The Construction of Merveilles*, pp. 59–62.

An international contest in design

1. In publishing this contest, ADI intends to provide an occasion for translating the hypotheses advanced by the theoretical analysis of the city as a system of communication, into precise and concrete proposals for projects in the existing urban environment. In modern industrial society, the greater the city grows the more it tends to take on the shape of a metropolis, and the more the single individual feels alone. Alone in the heart of the megalopolis. This immense structure of concrete and glass, with parks and gardens (when it has them), with schools and sports fields (which are often missing), cinemas, theatres, and supermarkets creates no community but isolates the individual. And as the territory is articulated in so many metropolitan areas, the future indeed looks dark for the solitary masses.

But all this is not inevitable. Not only the new cities but also the already existing cities can be redesigned so that the individual is encouraged to communicate with others, join groups, at last raise his voice and act in the city, for the city, and with the city. The aim of this competition is to stimulate new ideas, encourage new theories, and acquire new proposals for transforming the city from a deaf place of solitude where, as in New York or Paris, one can die unassisted in the street or on the highway, into a place of open, easy and spontaneous social contacts among individuals and groups, in the hope of consolidating new relationships on which to build the struggle for the city, for a life, and for a collective society.

2. The urban aggregate is a physical structure bound to facilitate communications among individuals and among different groups of individuals in their different social roles. Today, however, this exchange of information does not take place as it once did, both because the city is the result of requirements of communication which it once served but which are no longer relevant, and because the establishment has a special interest in limiting such exchanges among individuals.

The city as a significant environment

Within the urban structure three different kinds of communication can take place, each of which can be strengthened and made more efficacious. In the first the broadcaster of the message is a social group and the receiver the entire community. On one side is a group that elaborates and selects, and on the other a mass of receivers which tends to include the whole community.

The mass-media, the school system, and the very structure of the city are examples of this kind of communication: in each case something can be done. For example, although it is the result of choices made by a few technical and political groups with the power to decide, actually the structure of the city does not communicate these choices at all. The social ladder which reflects the culture that produced it, the organization of the transport network, utilities, services, and the relations among the various parts are not mirrored in a spatial configuration comprehensible to everyone.

Single urban structures today are in point of fact extraneous and remote from all current visual research in the fields of architecture, design, and environmental happenings, of which instead they could very well be the natural showcase.

A second kind of communication, perhaps the most widespread, is the one which takes place among individuals and among groups; in the shops, offices, and workshops single groups meet to bargain, define a project, or work out a course of political action.

Even in this kind of communication the city replies in a rather general way: meetings are possible on innumerable occasions, there are a great many potentially converging interests, yet the city does not stimulate new contacts but limits itself to recording those that have already taken place, so that the big city is often the place where one feels most alone.

The creation of the organic system capable of multiplying occasions for meetings and of consolidating affectionate relations by traditional means, but also by means of formulas, offers

considerable room for specific design proposals.

The third kind of communication is the reverse of the first: it has always frightened the establishment because it endangers the representative structure, no matter how organized, on which governments have always rested. A general strike, which has a visible effect on the structure of the city what with shutters down and lack of public transport vehicles, is an instance of this kind of communication.

The problems of democratic participation in the running of the territory, which are strongly felt today, should be faced with new instruments, many of which are still to be invented and on this occasion may well be proposed.

3. ADI is calling for proposals which will increase the possibilities of exchanges of information within the urban structure and at all levels.

These proposals, however, must be capable of being carried out in concrete terms and must apply to a specific city chosen by the contestant.

They should respect existing buildings and not propose some kind of urban Utopia; in a general way they should be in keeping with the actual economic possibilities of society and not shape up as fullscale town-plans.

In this way they will constitute valid and defensible alternatives in the launching of a gradual but feasible policy, the end-purposes of which will be realized in the context of a more effective and radical transformation of the city.

There are no limits on the techniques and instruments that the contestants may want to utilize: the proposals may include visible transformations, may modify the environment through sound, may regard the organization of given services, and may be based on audiovisual techniques or sociological considerations, on theatrical techniques or political programmes, and may be expressed in films, drawings, or reports.

Figura 5.

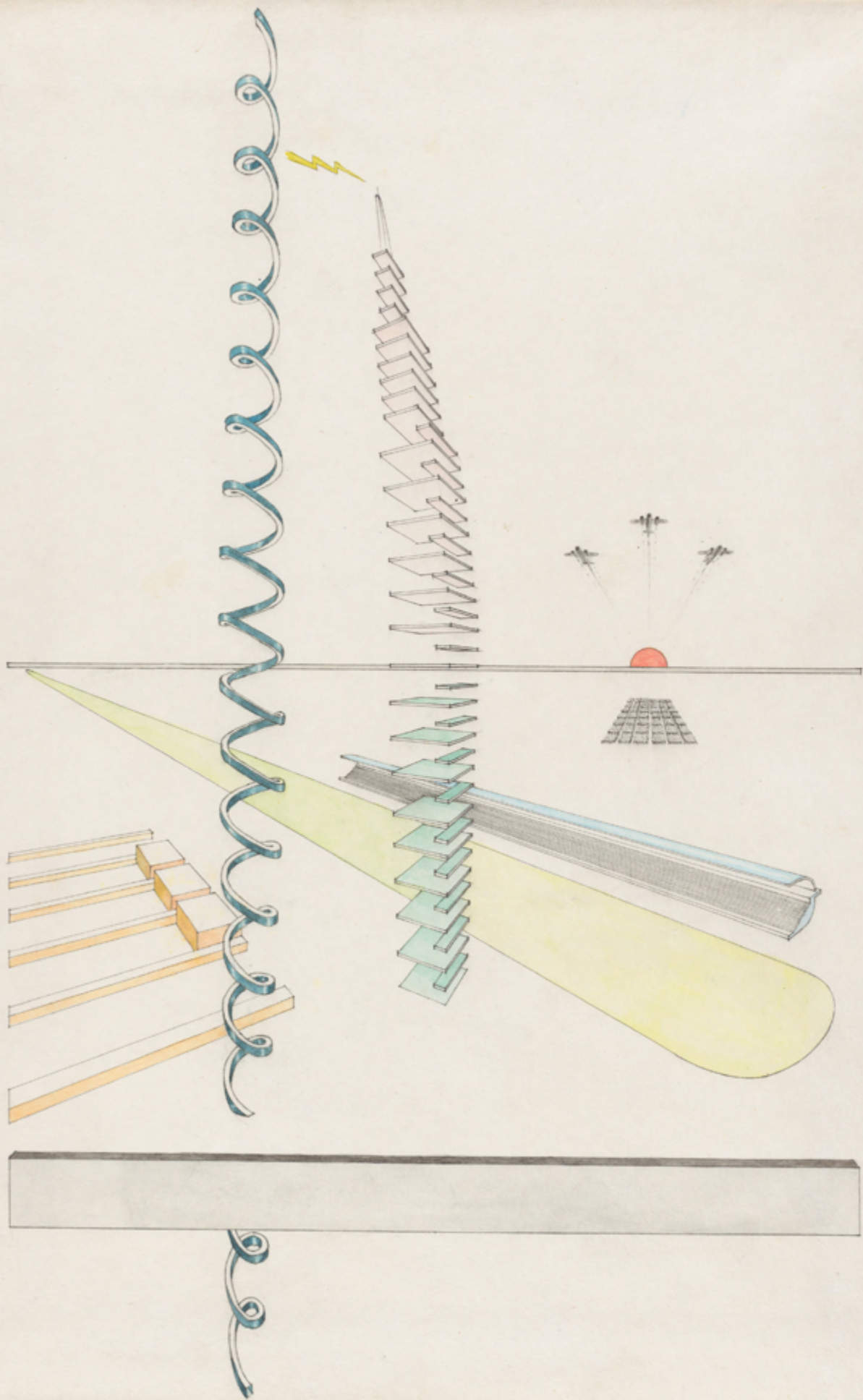
Estratto dell'inserto pieghevole pubblicato in Casabella 357 e contenente il testo del bando del concorso *La città come ambiente significante*.

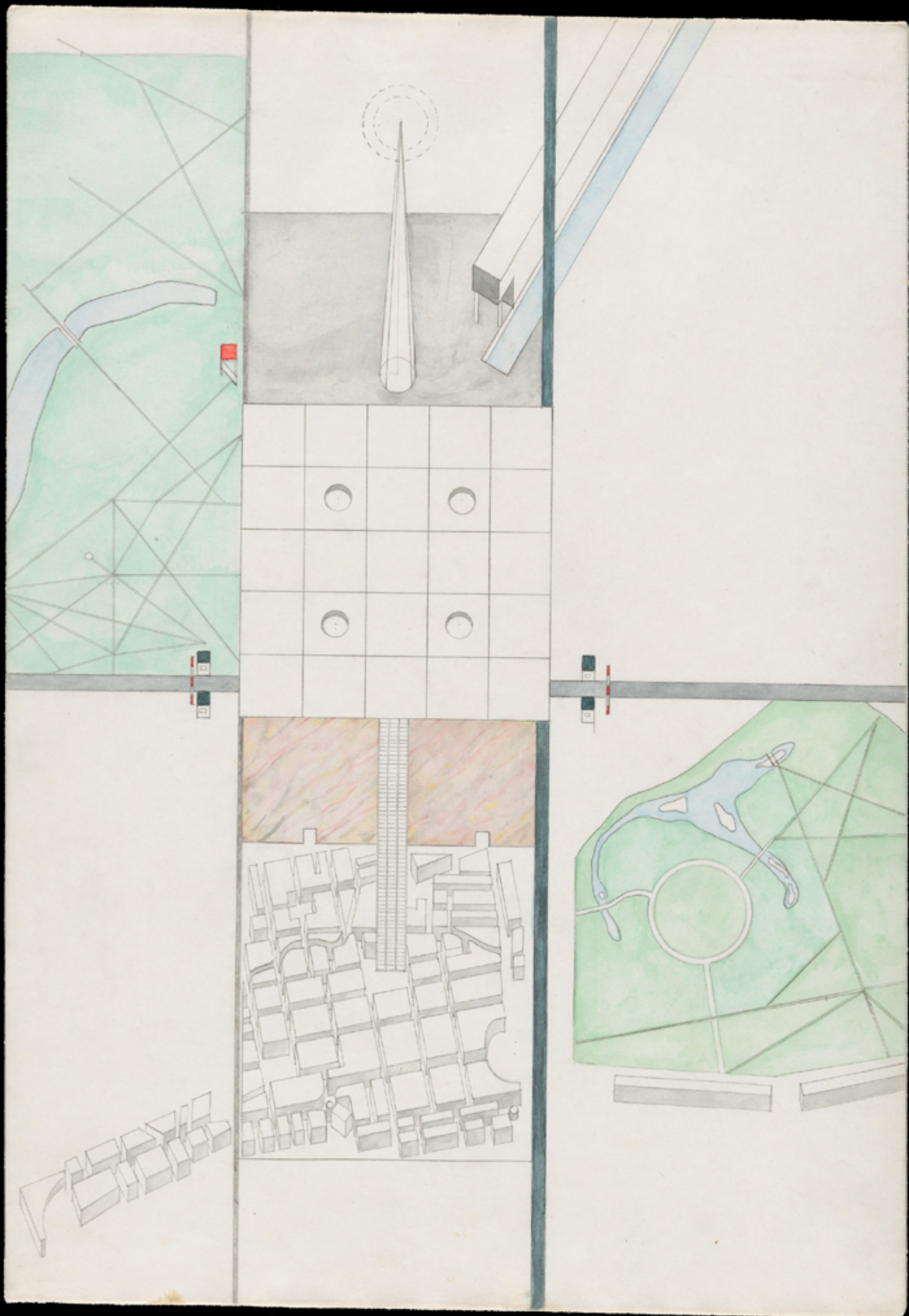
FONTI PRIMARIE



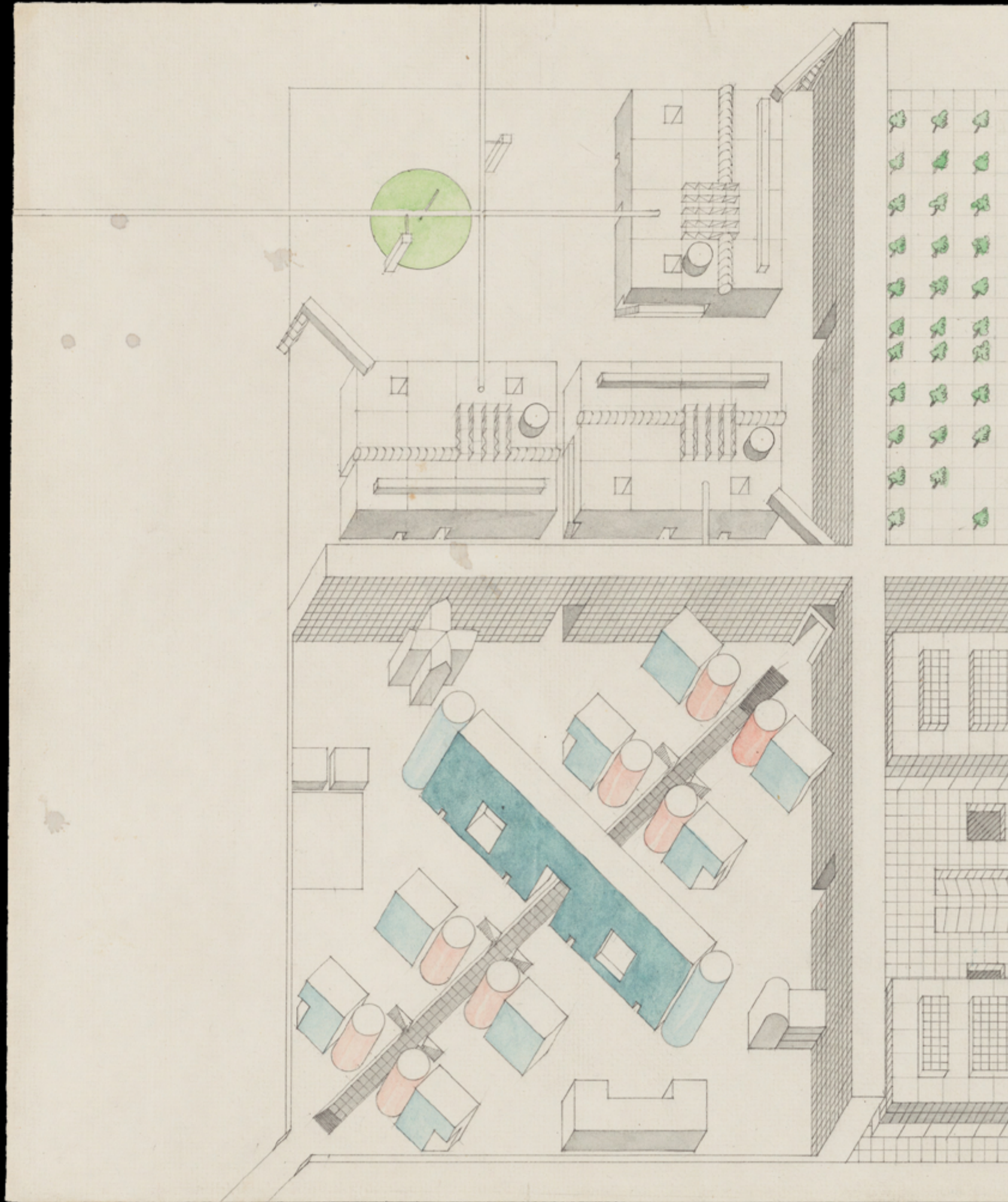


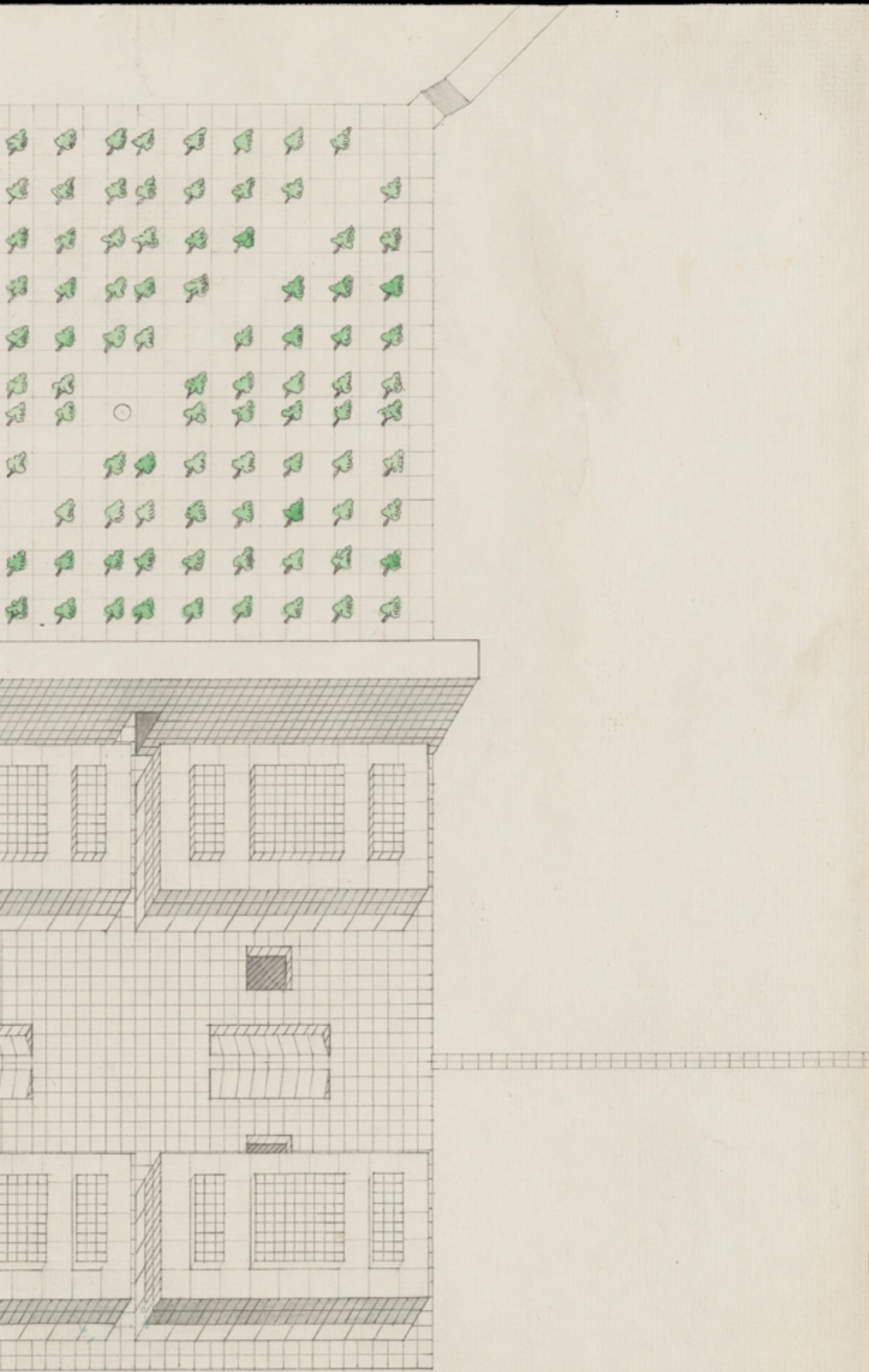
MoMA Collection
Collage, disegno, prospettiva, acquerello, carta
marmorizzata. Prima pubblicazione 1973.

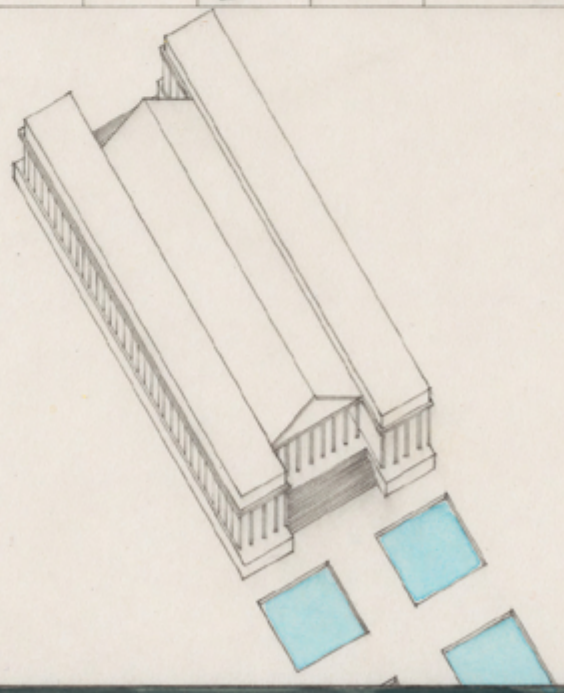
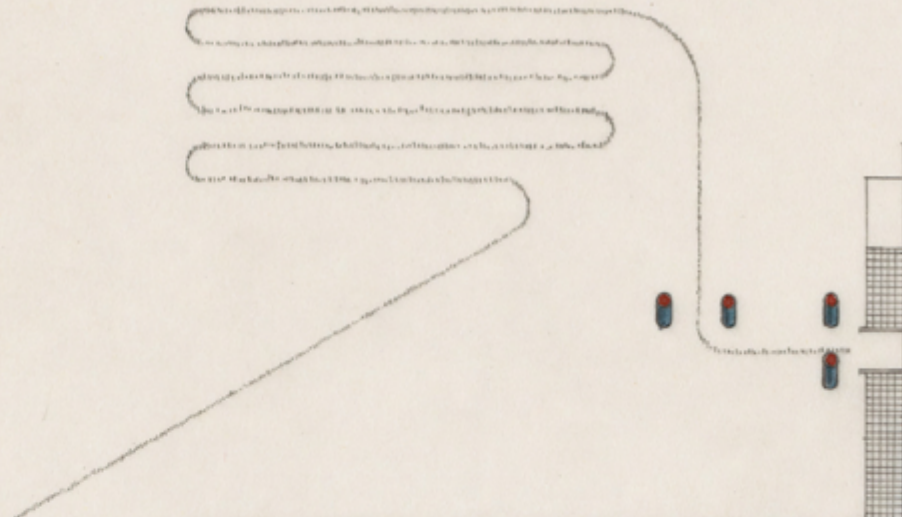
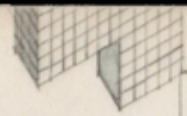


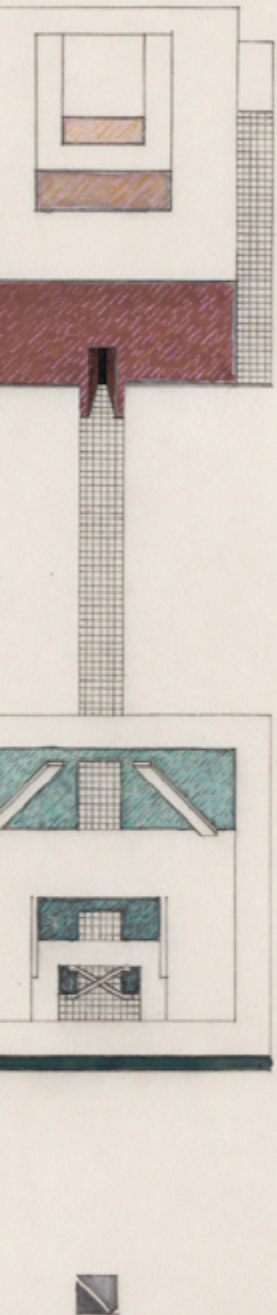






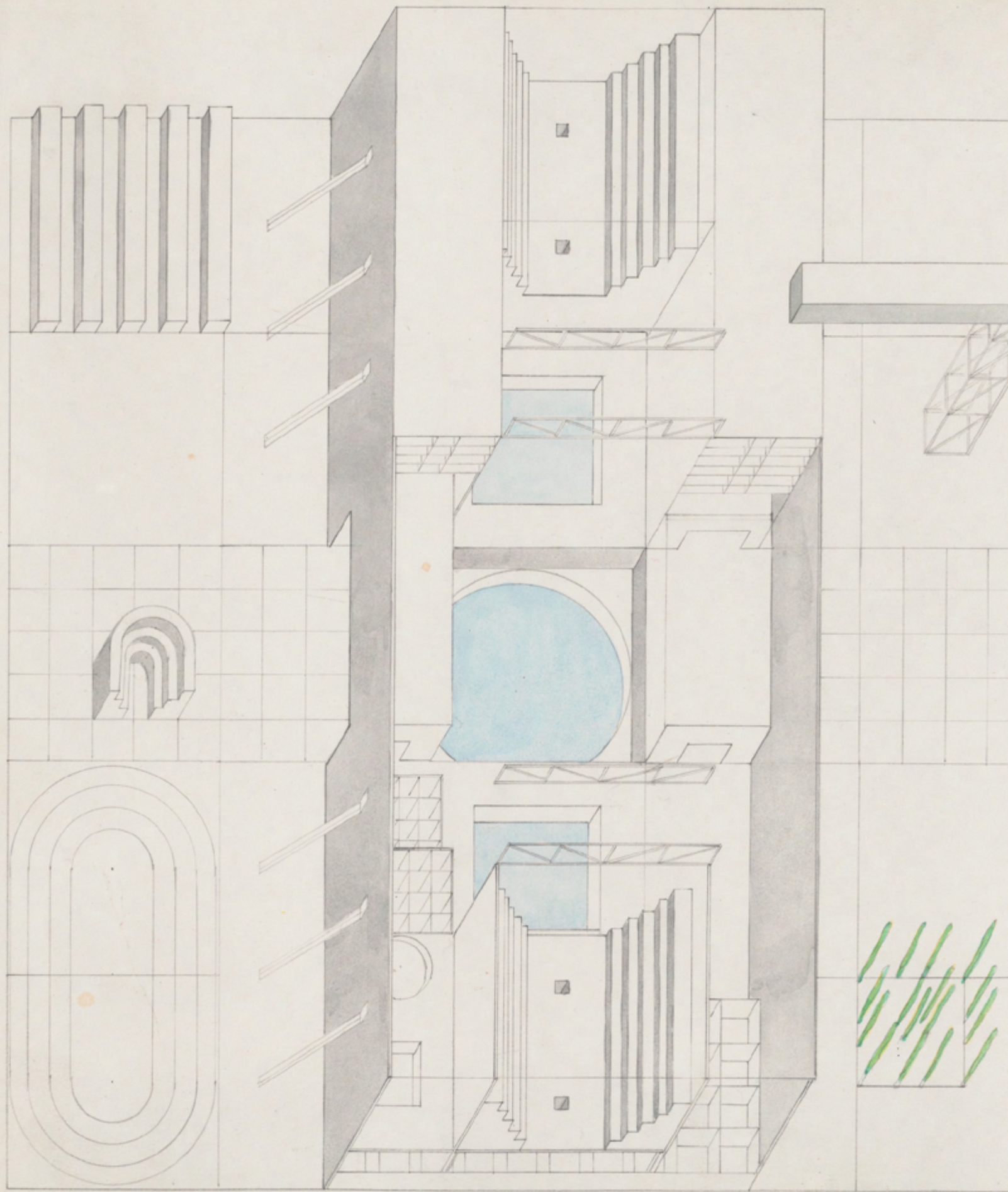


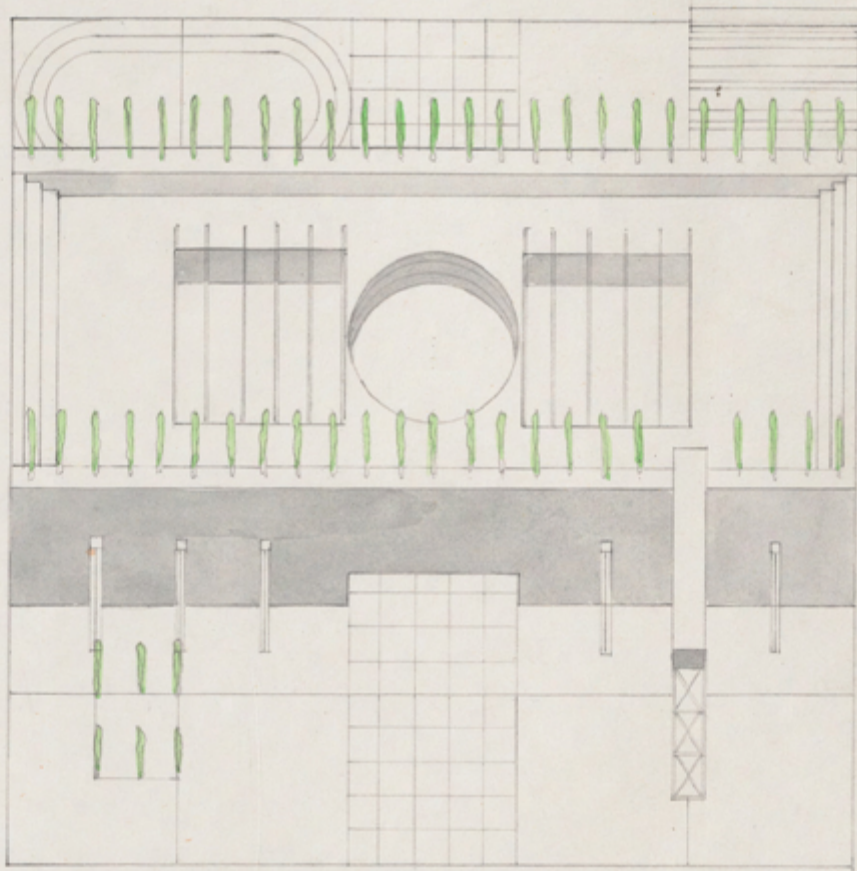






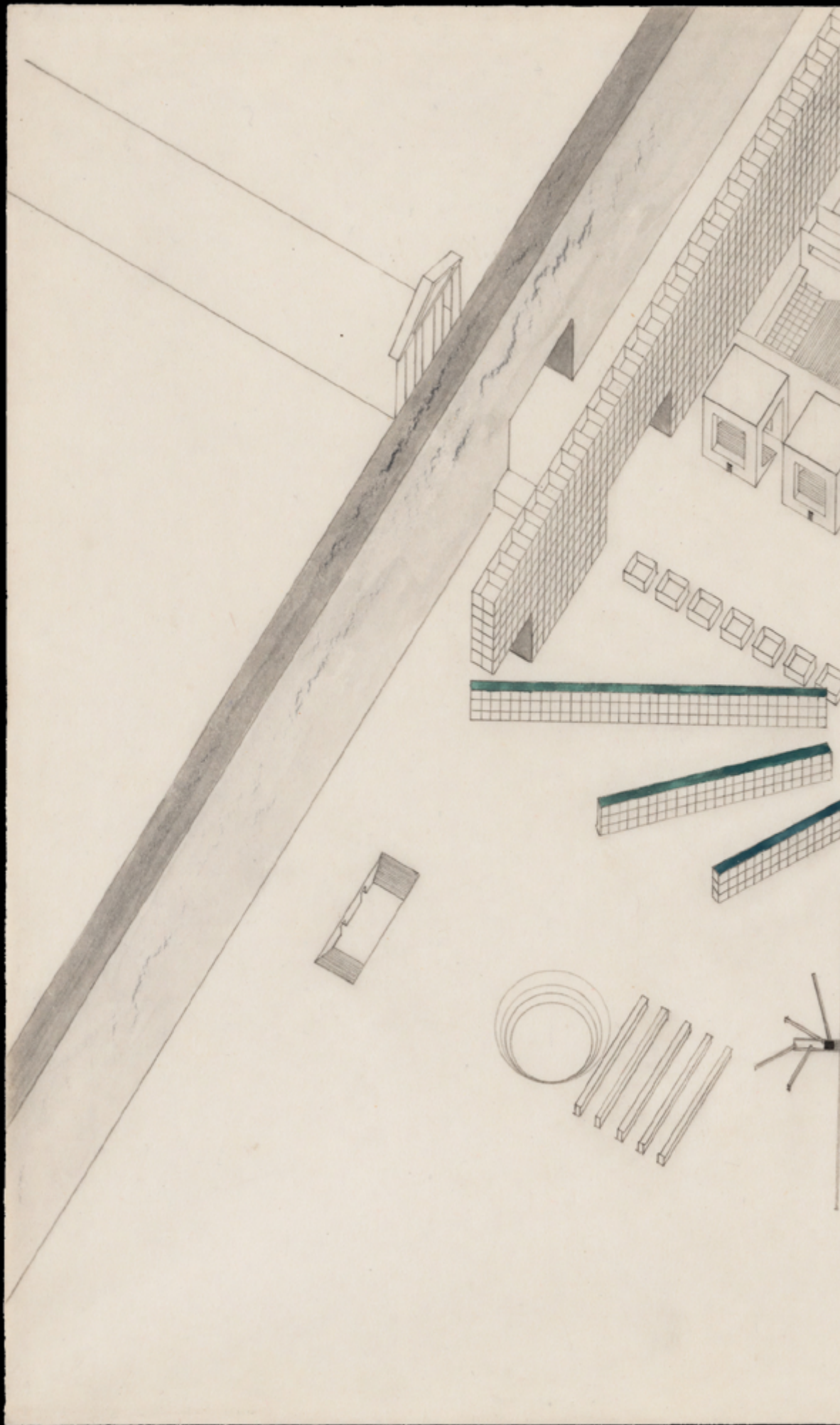


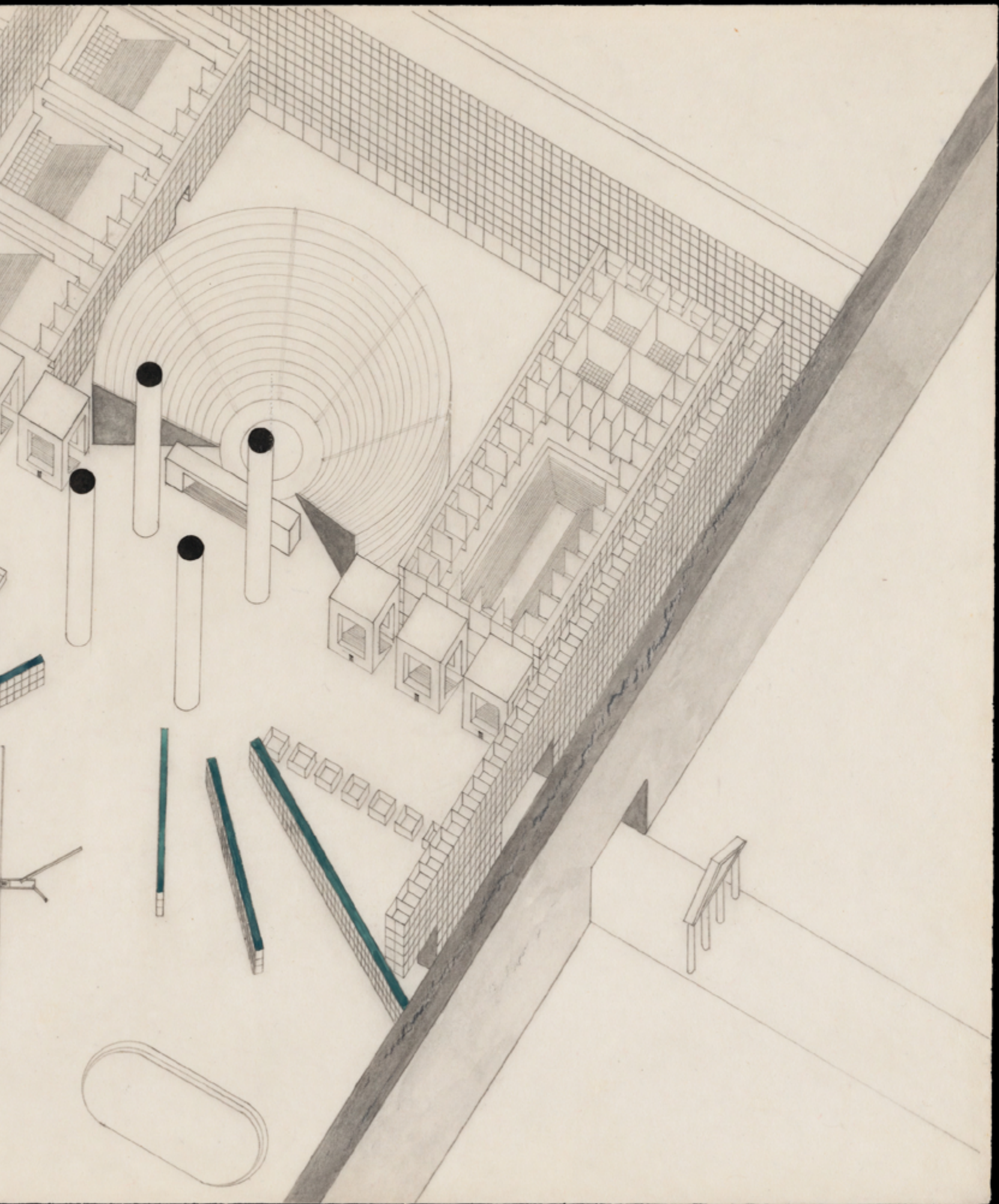


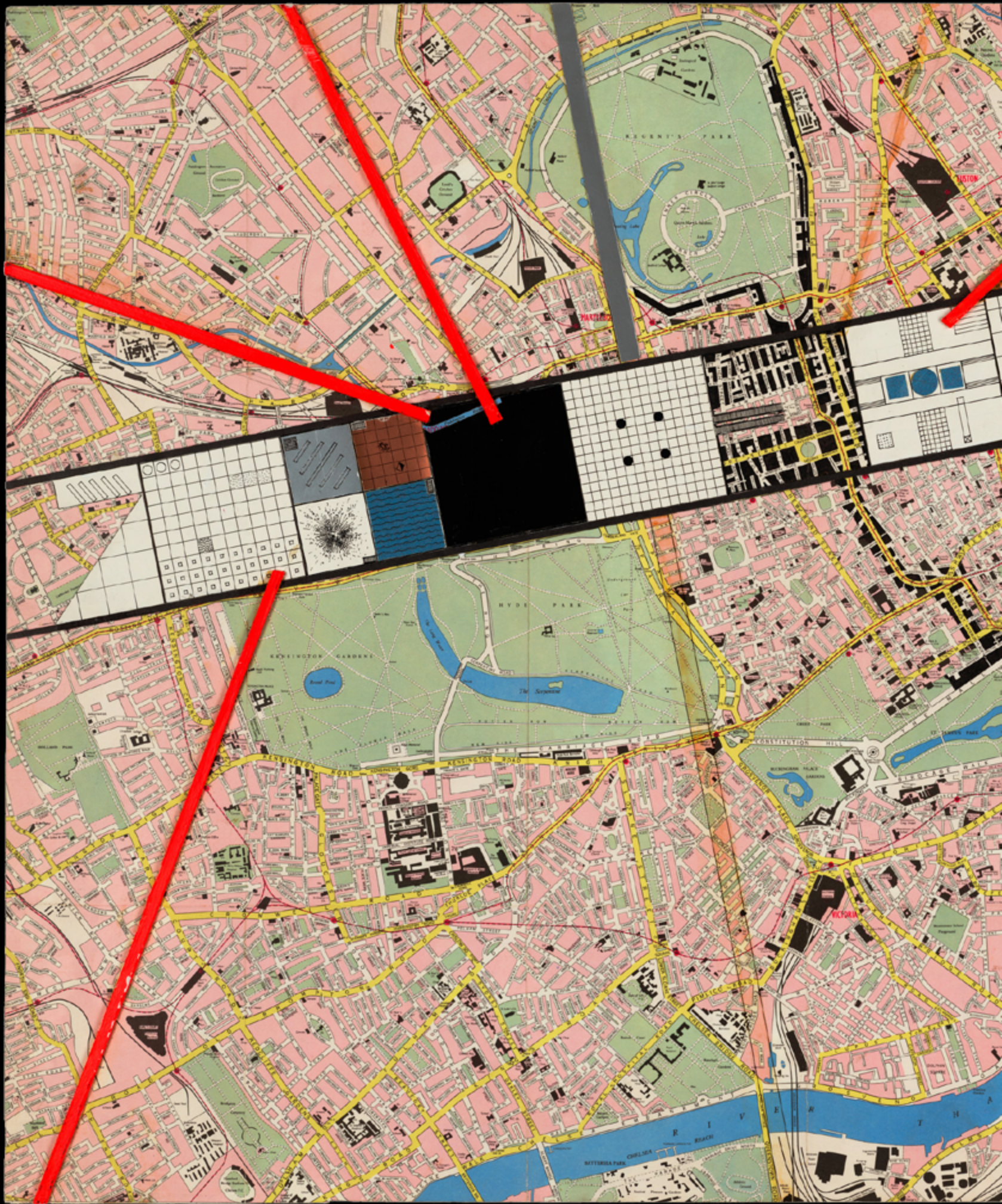






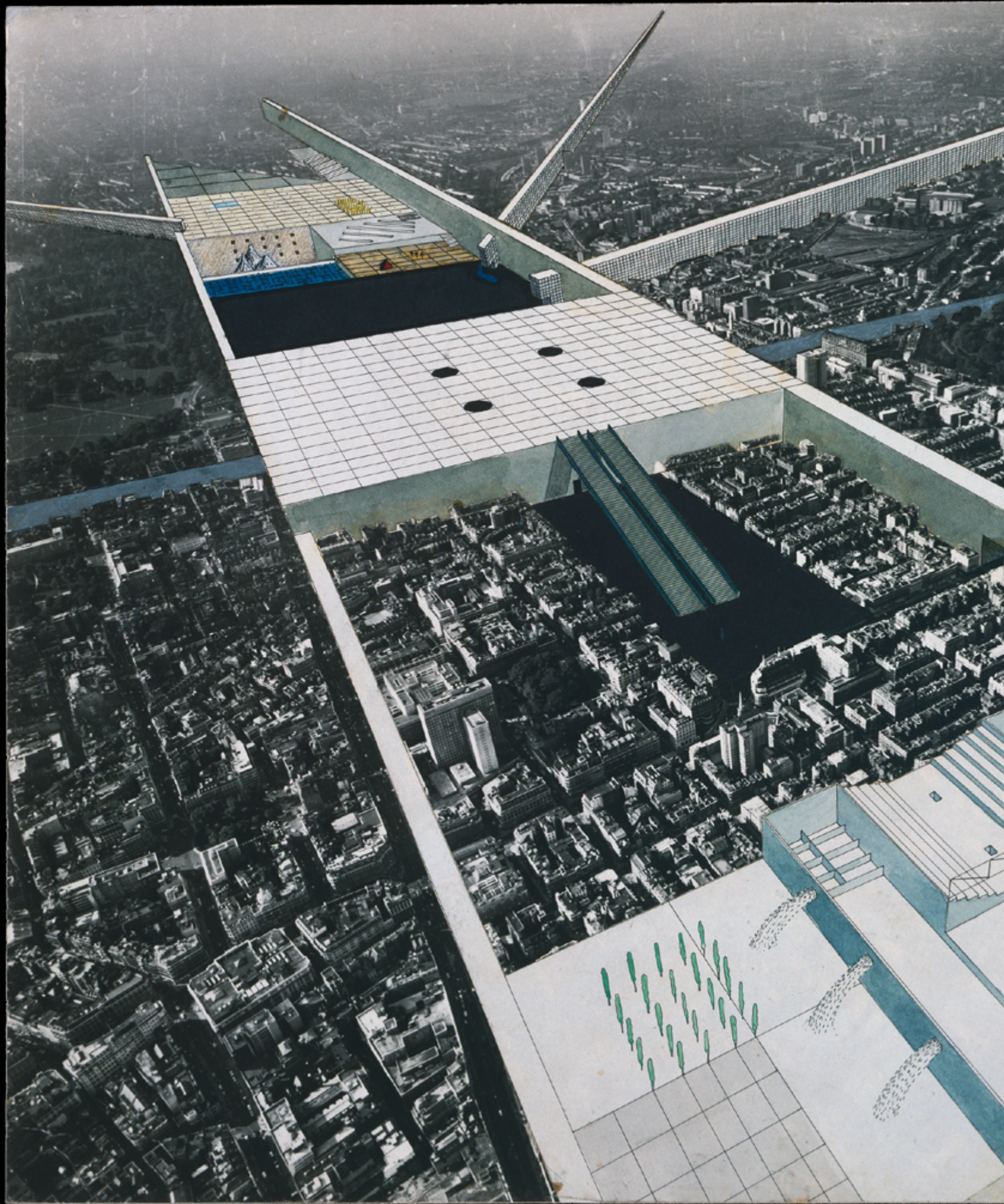


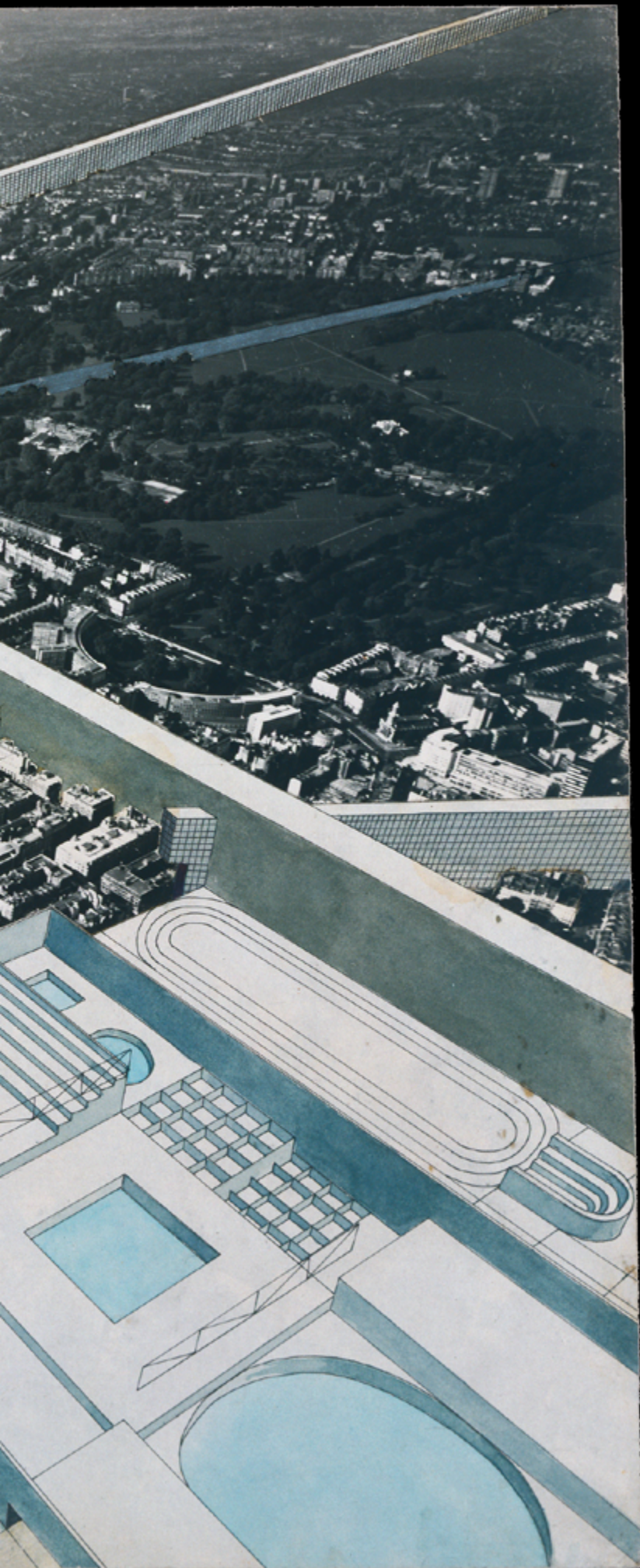






X

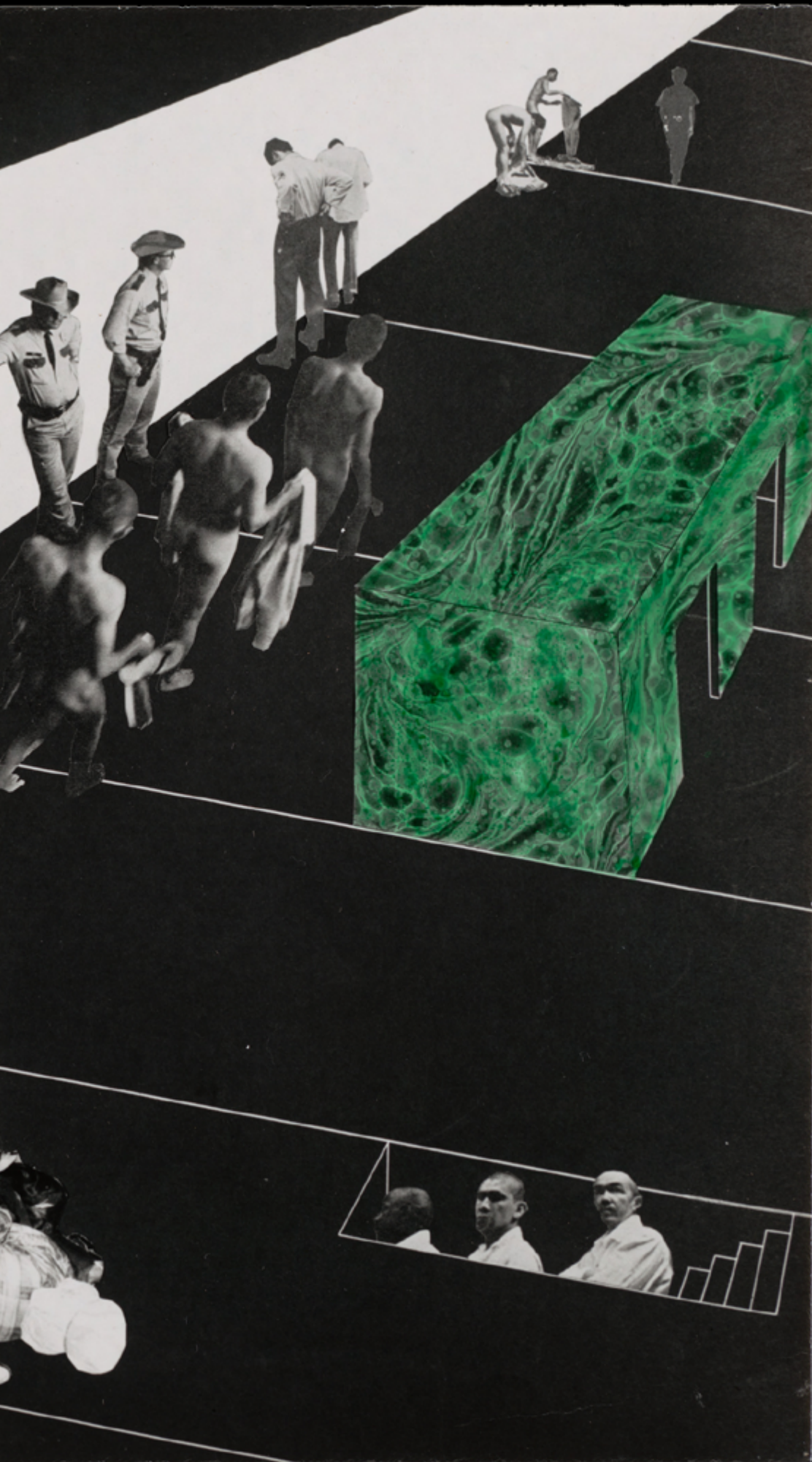














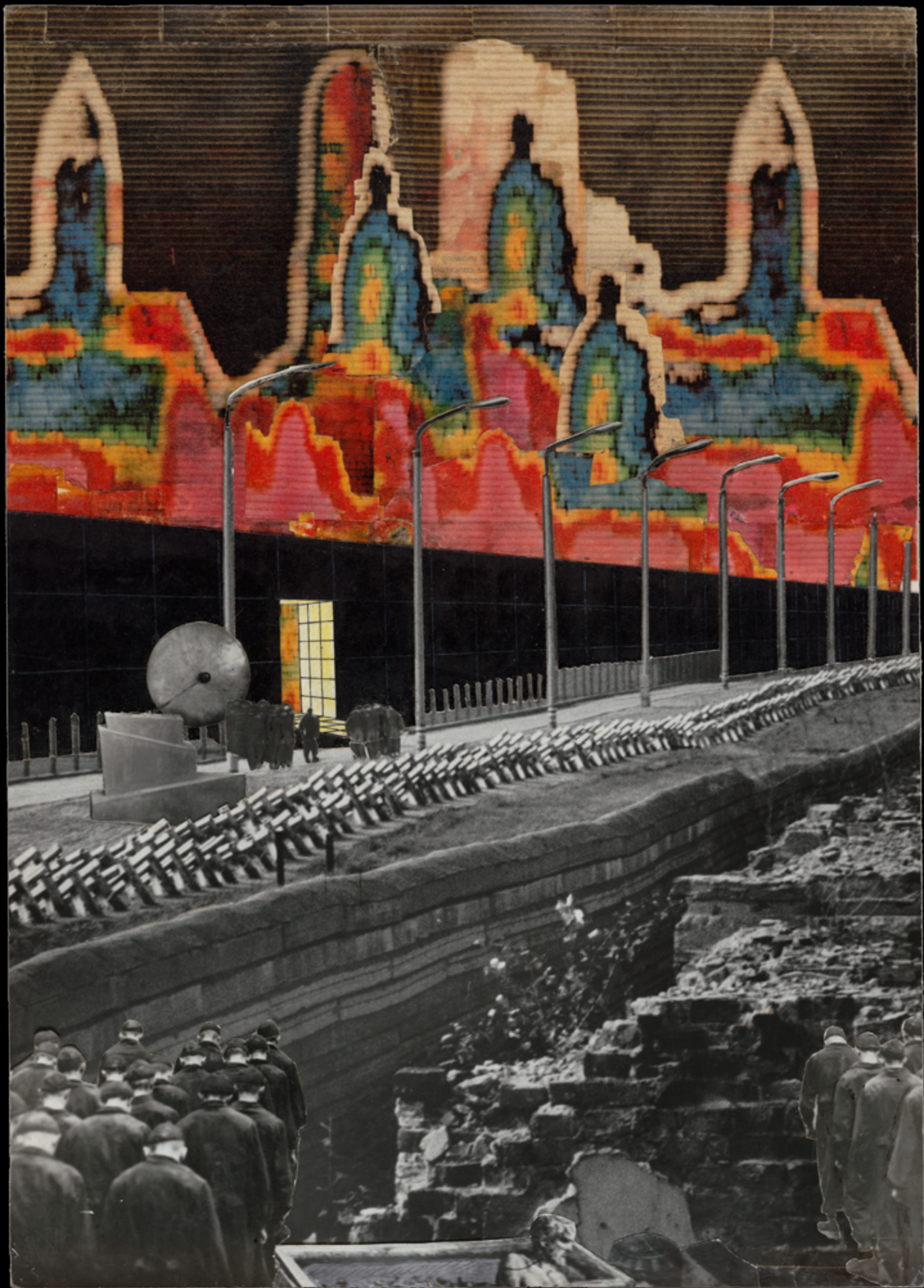


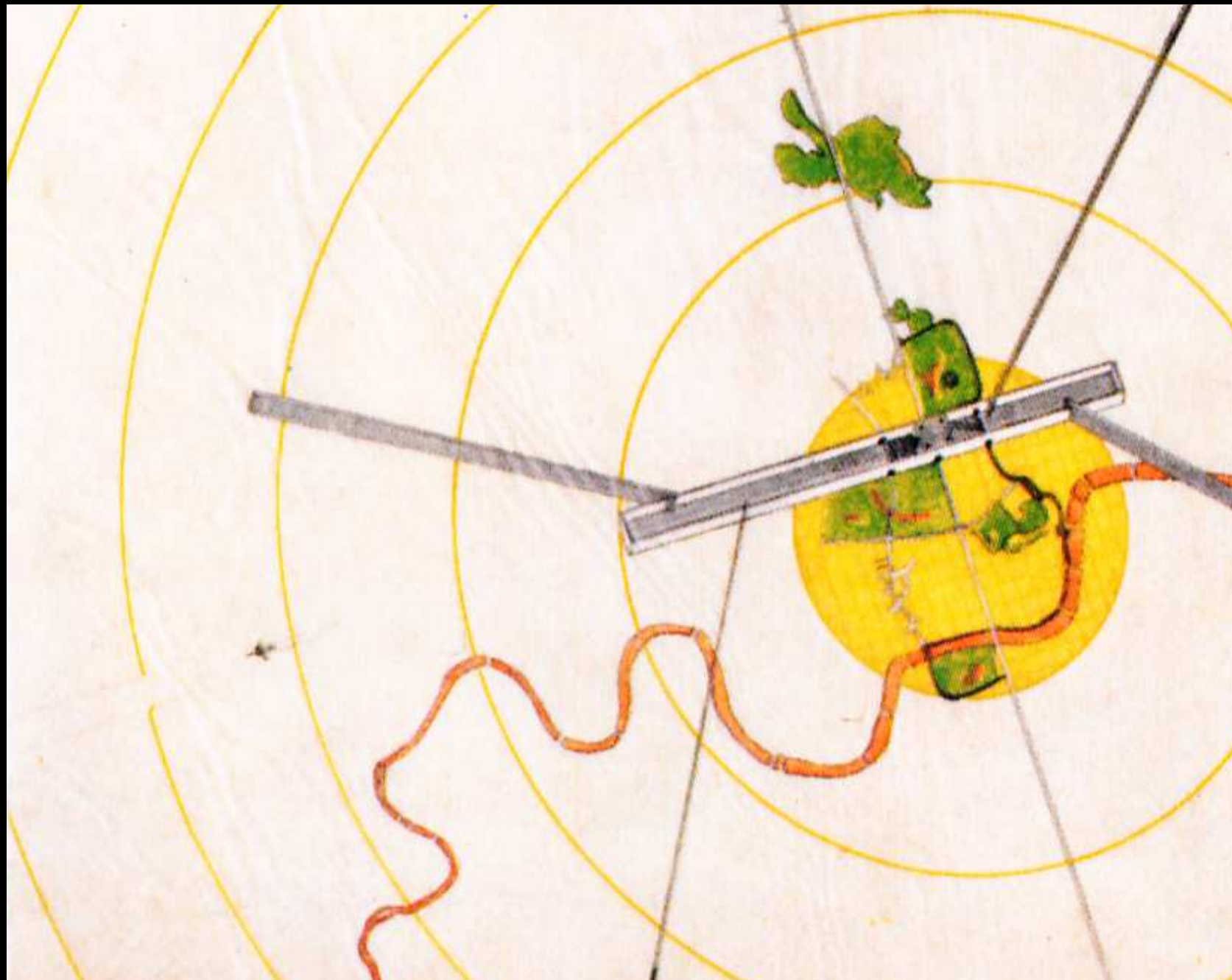


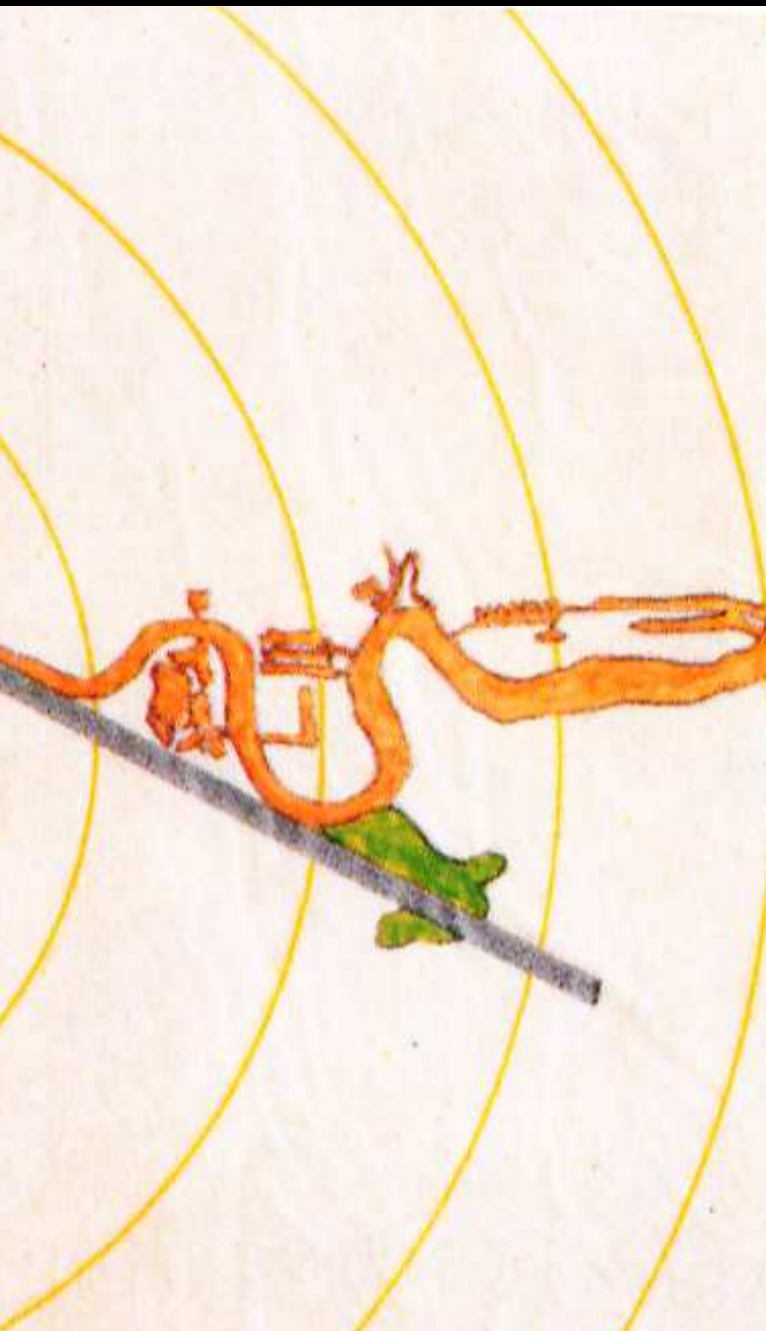




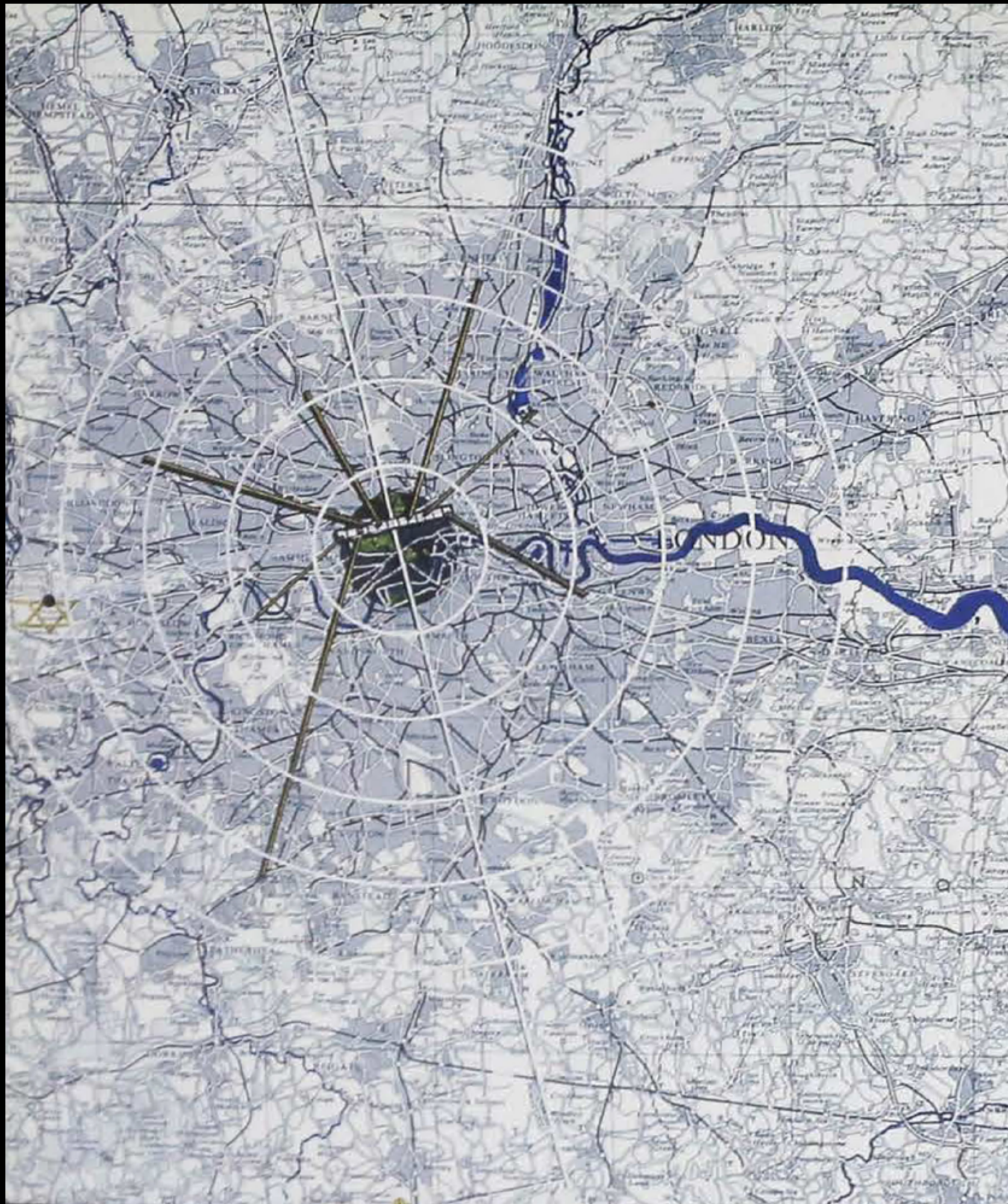




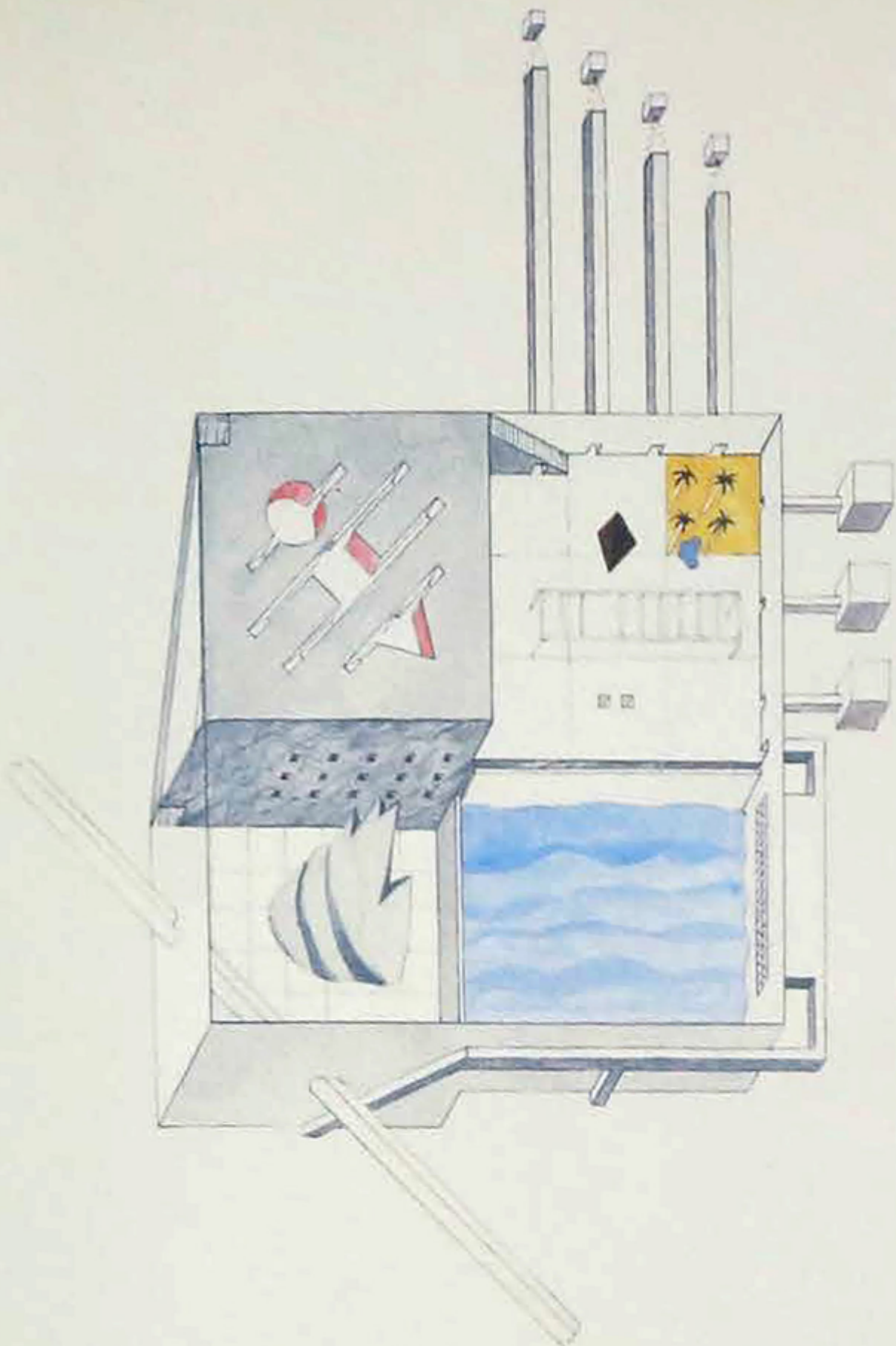




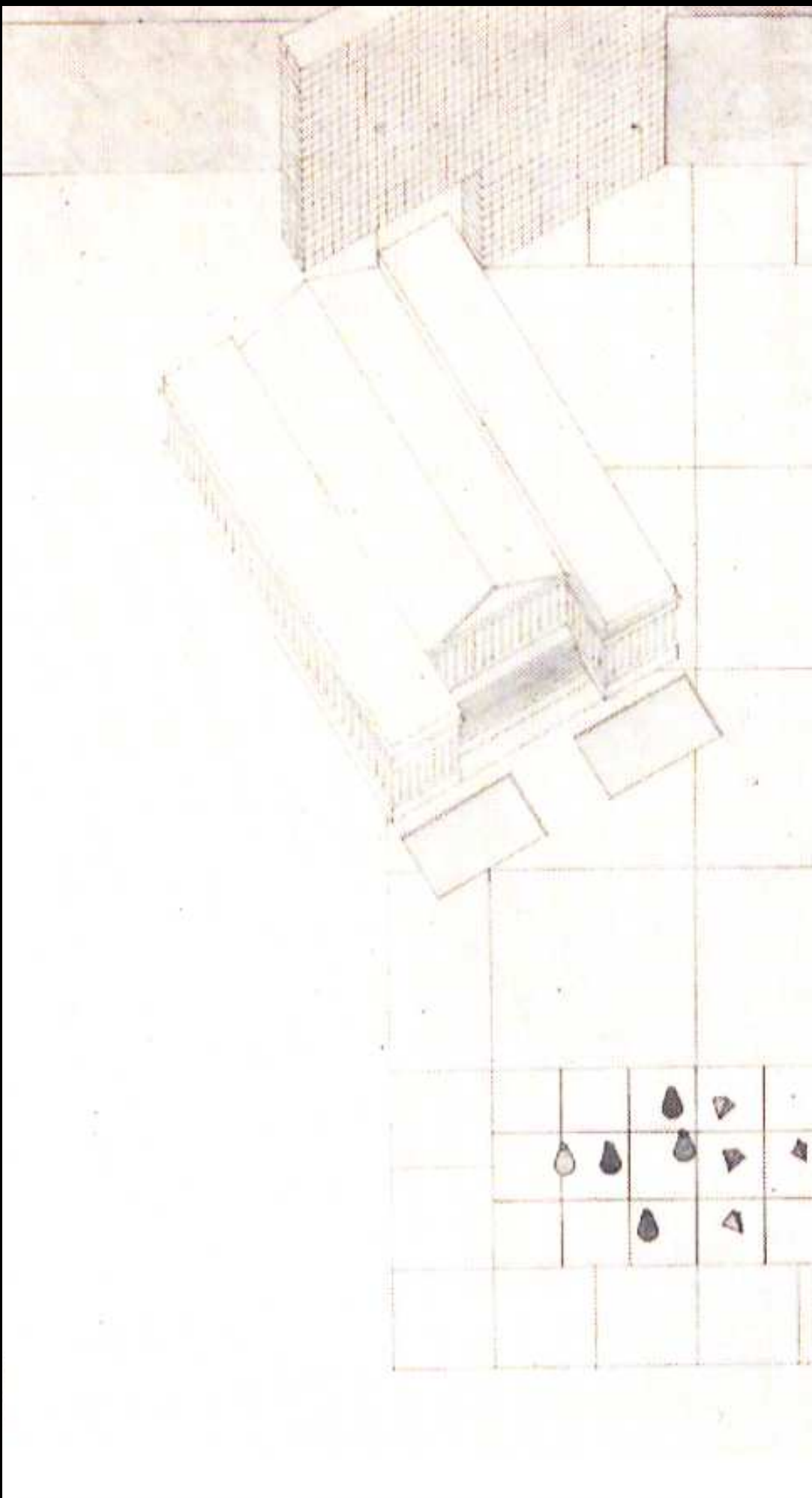
fonte: *Casabella*, n. 378, p. 42.
Disegno. Prima pubblicazione 1973.

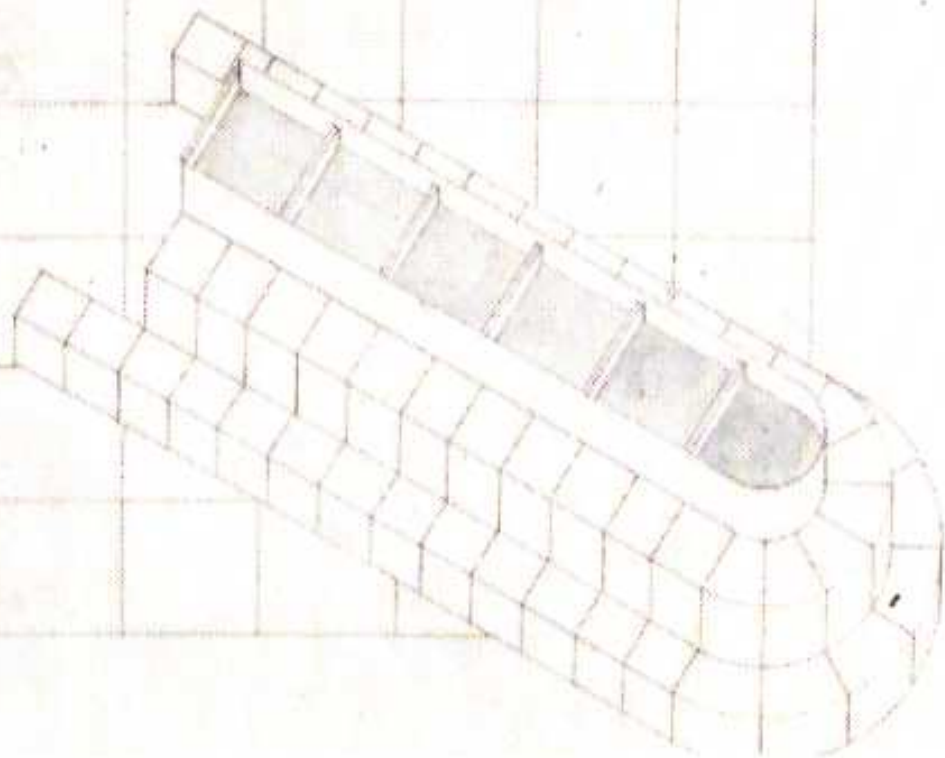
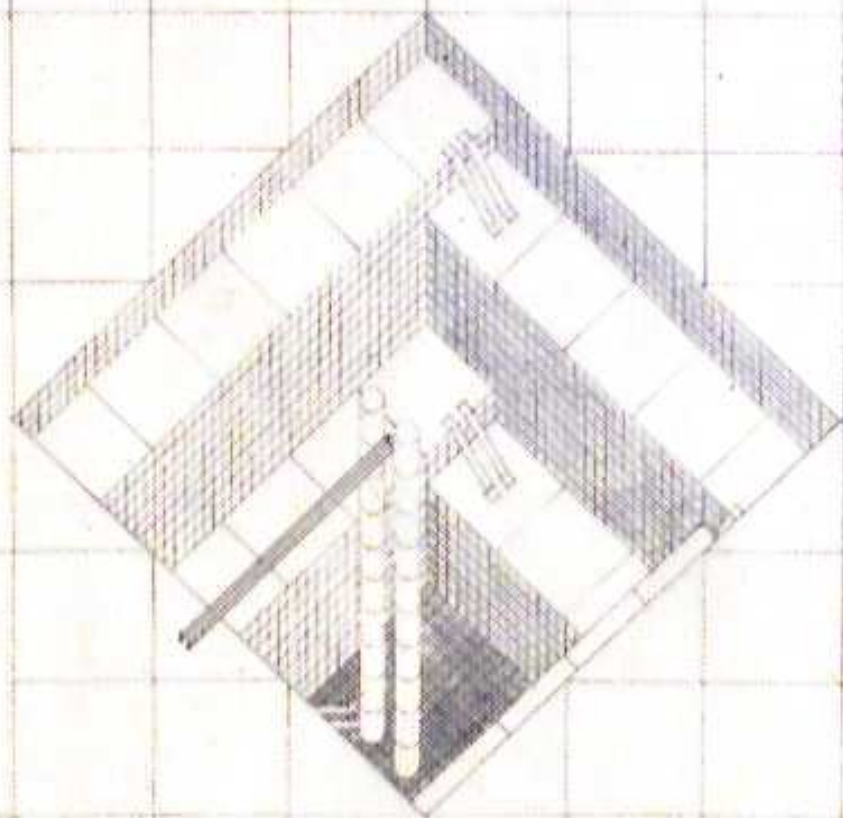




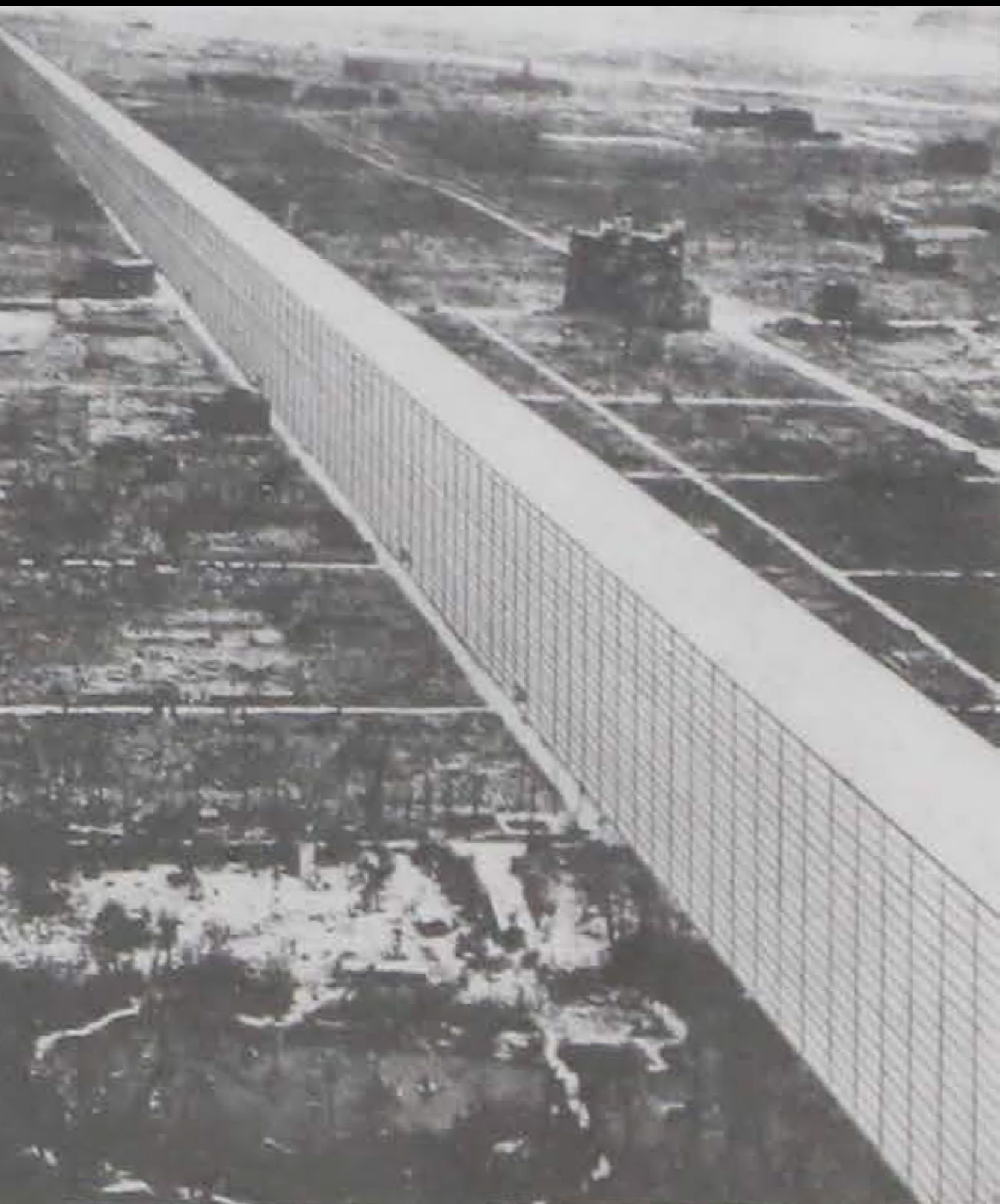


XXI

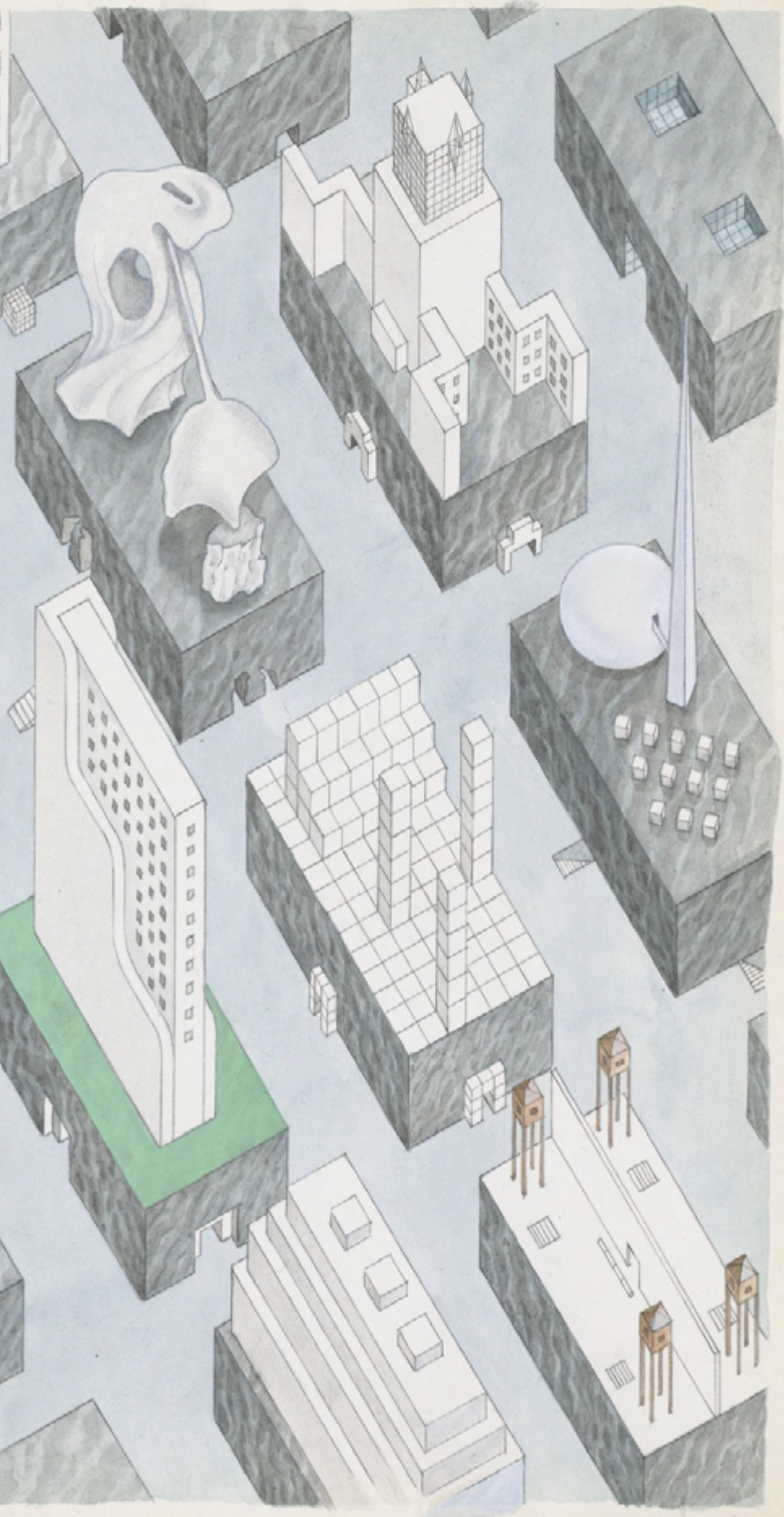


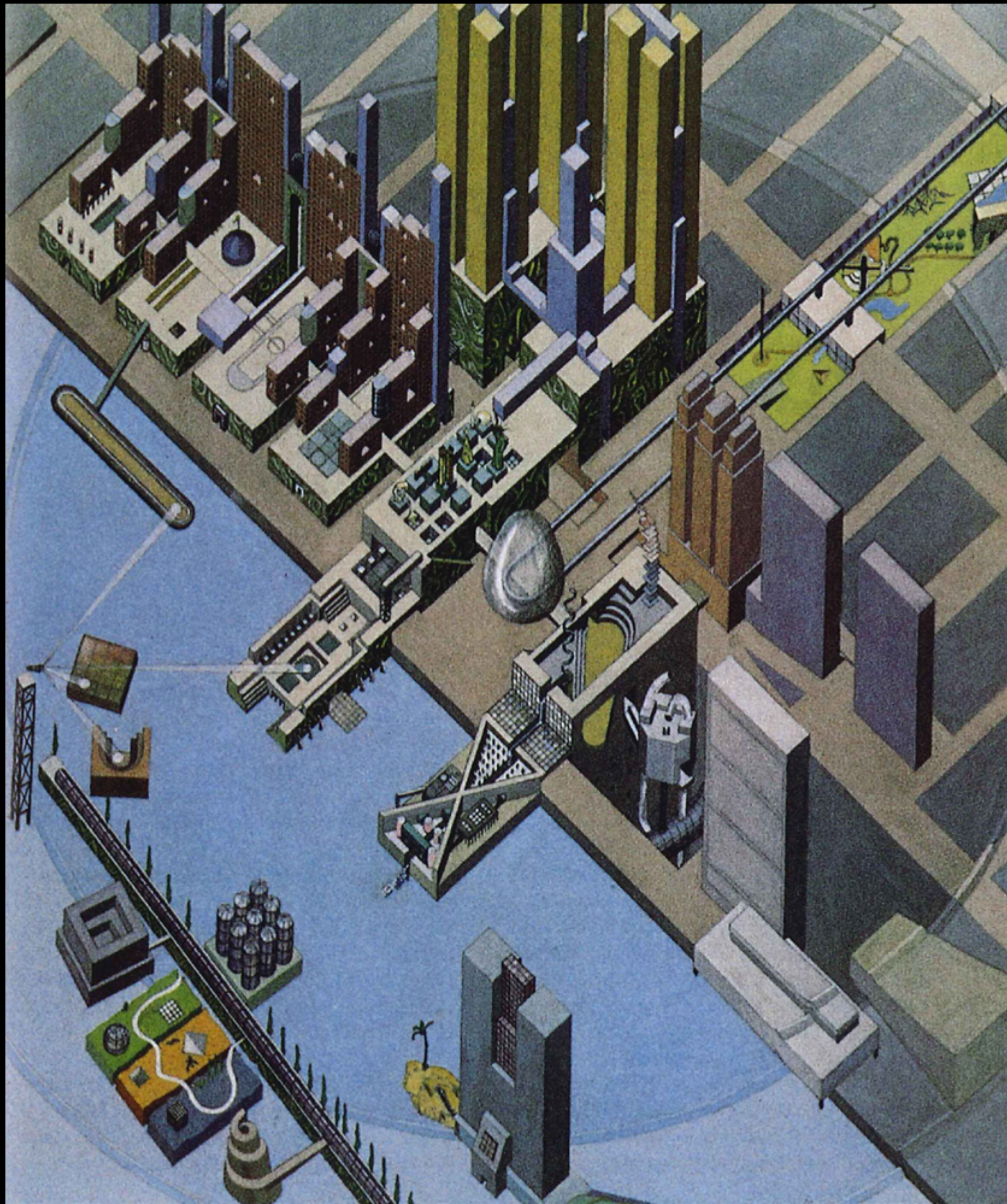


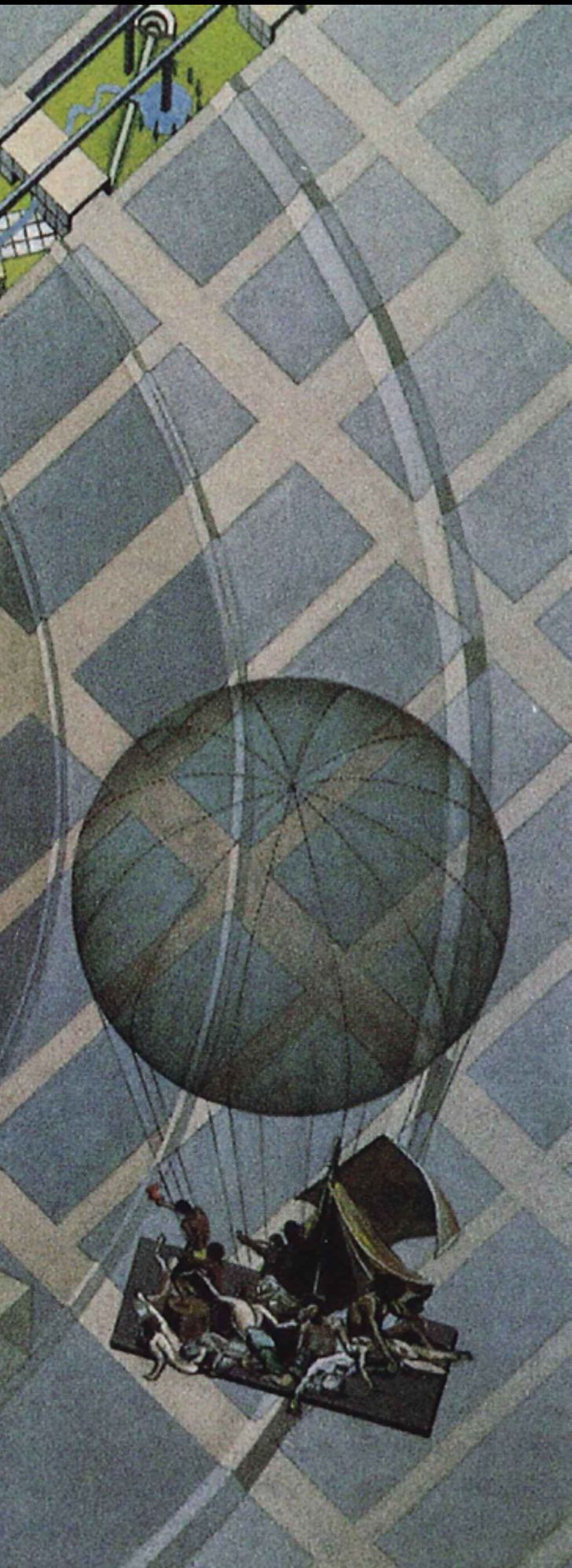




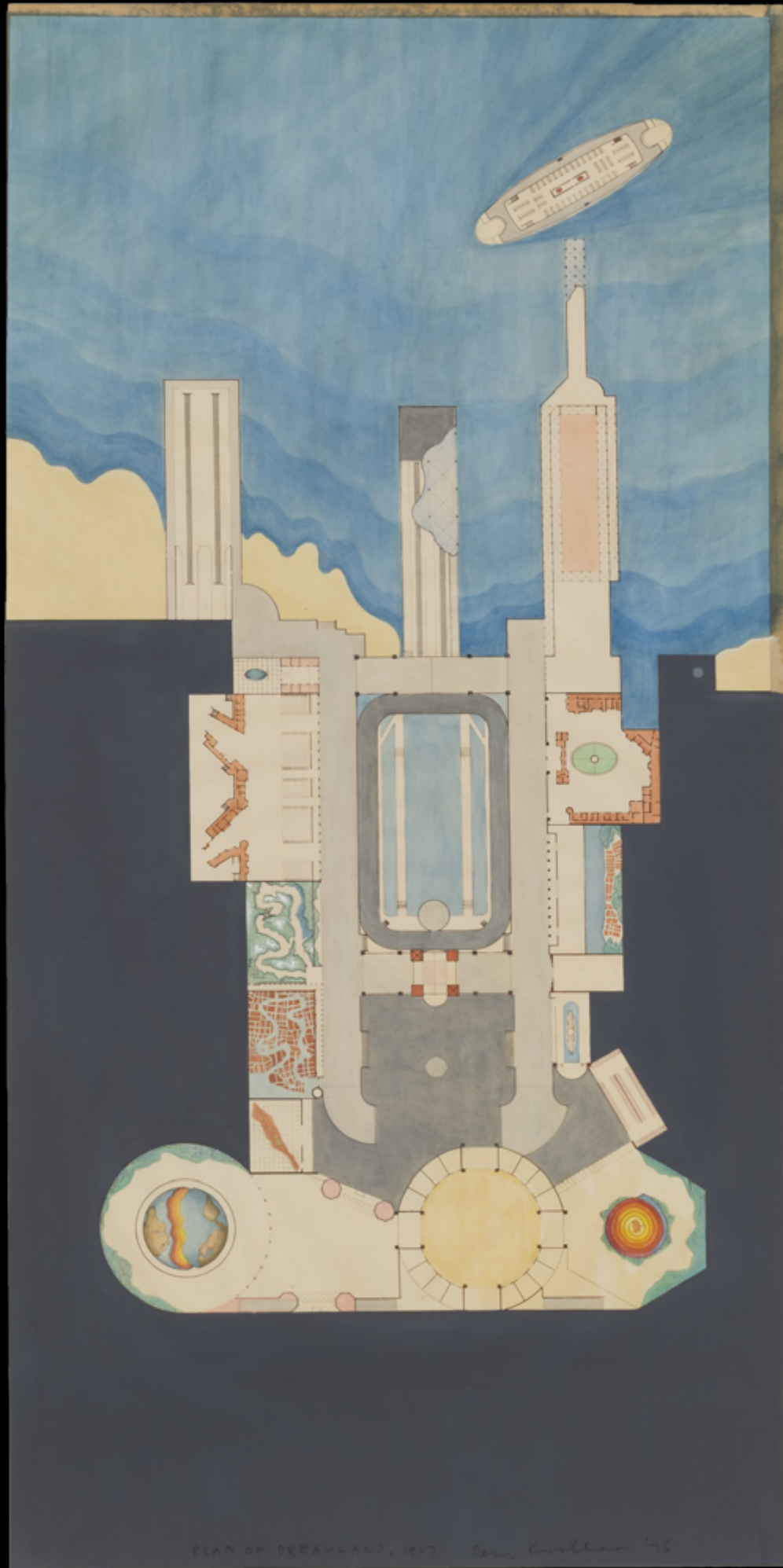








fonte: *The Architectural Review* (OnLine)
"The Egg of Columbus Center" di Elia
Zenghelis, in collaborazione con Zoe
Zenghelis. Disegno, prospettiva. 1973.
Questa tavola non fa parte dei materiali grafici
di Exodus.

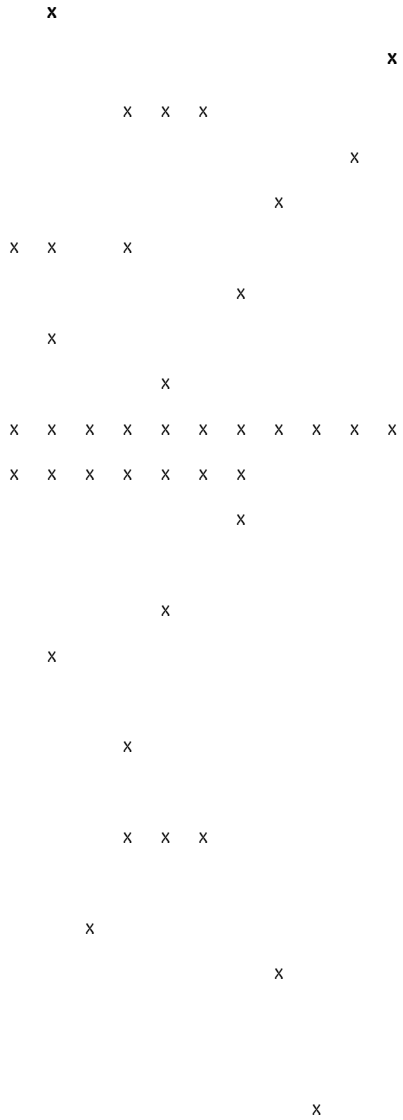


PLAN OF DECAHLAND, 1917 Ben Krollman '16

Tav.	Nome	Fonte	Tecnica							1 ^a	Pubblicazioni						
			Collage	Disegno	Persp.	AXO	Water.c.	goauche	MarbP.		img/drw	C.bell.	AD	A+U	Smlxl	P.Acts	Ex.Ut.
I	Allotments_millet	MoMA	x	x	x	-	x	-	x	img	1973	x	-	x	x	-	x
II	Aggression_persp	MoMA	-	x	x	-	x	-	-	draw.	1977	-	x	-	-	x	x
III	strip axo parallel	MoMA	-	x	-	x	x	-	-	draw.	2001	-	-	-	-	x	x
IV	Institute Bio axo	MoMA	-	x	-	x	x	-	-	draw.	1973	x	x	-	-	x	x
V	Axo art pieno/vuoto	MoMA	-	x	-	x	x	x	-	draw.	1977	-	x	-	-	x	x
VI	Axo perpendicular	MoMA	-	x	-	x	x	-	-	draw.	1973	x	x	-	-	x	x
VII	Baths Axo	MoMA	-	x	-	x	x	-	-	draw.	1973	x	x	-	-	x	x
VIII	Allotments axo	MoMA	-	x	-	x	x	-	-	draw.	1977	-	x	-	-	x	x
IX	Reception inside	MoMA	-	x	-	x	x	-	-	draw.	1973	x	-	-	-	-	x
X	planimetria strip	MoMA	x	x	-	-	-	-	-	img.	1973	x	x	-	x	x	x
XI	prospettiva strip	MoMA	x	x	x	-	x	x	-	img.	1977	-	x	x	x	x	x
XII	Baths collage	MoMA	x	x	x	-	-	-	-	img.	1973	x	-	-	x	x	x
XIII	foto berlino	MoMA	x	-	-	-	-	-	-	img.	2001	-	-	-	-	x	-
XIV	Reception soglia	MoMA	x	x	x	-	x	-	x	img.	1977	-	x	-	x	x	x
XV	Allotments LA	MoMA	x	-	x	-	-	-	-	img.	1973	x	-	-	x	x	x
XVI	Avowal	MoMA	x	-	x	-	-	-	-	img.	1973	x	-	-	x	-	x
XVII	Ceremonial line	MoMA	x	-	x	-	-	-	-	img.	1977	-	x	x	x	x	x
XVIII	Ceremon. metropol	MoMA	x	-	x	-	-	-	-	img.	2001	-	-	-	-	x	x
XIX	Sketch planim.	C.bella	-	x	-	-	x(?)	-	-	draw.	1973	x	-	-	-	-	-
XX	planim. blu	G.Z.A.	-	x	-	-	-	-	-	img.	2005	-	-	-	-	-	x
XXI	4 elem. axo	G.Z.A.	-	x	-	x	x	-	-	img.	1973	x	x	-	-	-	x
XXII	Axo Art sphinx	C.bella	-	x	-	x	-	-	-	draw.	1973	x	-	-	-	-	-
XXIII	Strip secondarie	G.Z.A.	x	x	x	-	-	-	-	img.	2005	-	-	-	-	-	x
XXIV	Captive Globe	MoMA	-	x	-	x	-	x	x	draw.	1977						x

Square Rappresentate

T A 4 ■ :: O B C G X I



CONCORSO
INTERNAZIONALE
DI DESIGN

LA CITTÀ'
COME AMBIENTE
SIGNIFICANTE

Figura 6.
Copertina dell'inserto pieghevole pubblicato
in *Casabella* 357 e contenente il bando del
concorso *La città come ambiente significativo*.

IL CONCORSO E CASABELLA

Cercare significati o termini di definizione univoci per l'oggetto di questa ricerca induce presto a una lunga lista di interrogativi e poche risposte certe. Un esempio di un simile elenco compare in apertura al testo di Lieven De Cauter e Hilde Heynen pubblicato in *Exit Utopia*¹ nel 2005, per accompagnare e commentare quella che ad oggi costituisce l'ultima edizione di Exodus: "Is it a new version of Le Corbusier's Plan Voisin? Or a version of the linear city of constructivist Leonidov (Magnitogorsk-upon-Thames)? Is it a pean to (modernist) architecture? Is it a work of art? A manifesto? A critique? And if so, of What? Is it a utopia? Is it a dystopia? Is it an intellectual joke, unleashing the cat among the pigeons?"²

Interrogativi che si moltiplicano nel tentativo di inserire il lavoro in un contesto più ampio e nella carriera successiva degli autori: "Is there a consistency (versus ruptures) of ideas beyond some formal correspondence? What are the leading motifs in the oeuvre? What does the author function mean within this context? Which architectural elements, spatial qualities, and design strategies are transferred and reused from one project to the next?"³

Come suggerito da Heynen e De Cauter, nella ricerca di risposte a questi interrogativi, solo un'analisi di *Exodus* come oggetto inserito in un contesto storico e culturale – oltre che urbano e geografico – permette di rintracciare i riferimenti necessari all'impostazione di un'analisi critica.

Sono gli anni in cui "[l]e riviste di settore, diventano luogo deputato del dibattito sulla nuova architettura. La loro periodicità consente di seguire correnti e tendenze culturali, di registrare il diffondersi

1 Máčel e van Schaik, *Exit Utopia*.

2 De Cauter e Heynen, "The Exodus Machine", p. 263.

3 Böck, *Six Canonical Projects*, p. 19.

delle 'mode', ma anche di sperimentare le più recenti tecnologie di riproduzione, definendo un campo operativo di 'produzione' dell'architettura tra i più fecondi di tutto il Novecento.”⁴

Sulla scia di eventi esterni, come la chiusura della scuola di Ulm e l'occupazione della XIV Triennale di Milano nel 1968, Alessandro Mendini – già caporedattore nella “redazione corale” precedente diretta da Gian Antonio Bernasconi – assume *de facto* il ruolo di direttore di *Casabella*, introducendo una serie di cambiamenti che porteranno in breve al periodo della sua direzione ufficiale della rivista.⁵

Gli eventi del sessantotto quindi ridefiniscono gli assetti politici a scala internazionale e per i membri della redazione di *Casabella* rappresentano un momento ideale per ospitare opinioni, inchieste e per accogliere i termini e il linguaggio della contestazione sposando i principi condivisi dai movimenti studenteschi delle scuole d'architettura. In questo modo la rivista evolve trasformandosi nella voce ufficiale del rifiuto di una “riproposizione neopositivistica di modelli logici, solo per definizione *razionali*”,⁶ e aderendo in modo “sempre più palese alle più aggiornate tendenze delle avanguardie figurative internazionali”.⁷

Le pagine della rivista iniziano a offrire spazio a termini come *environmental design* e “metaprogetto” e col tempo porteranno la traiettoria di “Casabella” a esplorare territori sempre più distanti dal centro più tradizionale dell'architettura.

4 Mastrigli Gabriele. “L'architettura dei libri”, p. 25.

5 Dal 1970 al 1976.

6 Muratore, “Tra ipotesi tecnologica e crisi della progettazione”, *Casabella*, n. 440–441, p. 91.

7 *Ibid.* Vedi anche “Ambienti Artificiali”, p. 89.

Questo periodo inoltre, costituisce nella storia di *Casabella* anche il momento estremamente vivace che farà la storia dei gruppi “radicali” degli anni settanta, caratterizzato sul versante editoriale da una fase altrettanto travagliata che porterà la rivista a staccarsi dopo 38 anni dal gruppo Editoriale Domus.⁸

“Ritardi e irregolarità nelle uscite della rivista (il 356, il primo del 1971, è stampato in maggio e in quell’anno appaiono solo quattro fascicoli) sono il segno di una crisi organizzativa e di difficoltà nei rapporti con l’editore. Tanto che proprio in quel numero il direttore anticipa «decisioni positive» sull’assetto futuro del periodico. Nel fascicolo successivo comunica, infatti, che la rivista è stata ceduta dall’Editoriale Domus per trasformarsi «in una giovane editrice autonoma». [...] Inoltre, viene creato un «centro studi Casabella», che ha anche il compito di organizzare attività collaterali a quelle della

⁸ Le vicende editoriali sembrano anche più complesse: “Nel 1964, infatti, l’editore ‘affitta’ la testata a un gruppo di industriali milanesi il cui promotore era l’avvocato democristiano Luigi Bellini, assessore ai trasporti del comune di Milano alla fine degli anni sessanta” (Baglione, *Casabella*, p. 224).

“Fino al numero 356 del gennaio-febbraio 1971 [quello precedente alla pubblicazione del bando di concorso *La città come ambiente significante*] compare ancora nel colophon l’Editoriale Domus, anche se la rivista, di fatto, non è più pubblicata né distribuita da Mazzocchi” – sostiene Myriam Tosoni, segretaria di redazione che ha testimoniato il susseguirsi di molti direttori alla guida della rivista – “Già dal 1965 la redazione si era spostata da via Monte di Pietà 15, sede dell’Editoriale Domus, a via dei Piatti 11.” (Baglione, cit., p.226). Il primo numero pubblicato dalla neonata Editrice Casabella S.p.a. – che stando a una comunicazione verbale di Mendini con Chiara Baglione non era altro che un nuovo nome per lo stesso gruppo rappresentato dall’avvocato Bellini – è proprio il 357 del 1971, numero in cui viene anche pubblicato il bando del concorso ADI/Casabella: *La città come ambiente significante*. (Baglione, cit., p. 394).

Dal gennaio 1973 l’editore diventa la tipografia G. Milani di Edoardo Gilardi, per poi finire nel 1976 con la cessione della rivista al gruppo Industrie Grafiche Editoriali, che subito dopo muterà la propria ragione sociale in Gruppo Editoriale Electa.

rivista, come il concorso «La città come ambiente significante», promosso in collaborazione con l'ADI⁹ e annunciato nello stesso numero.”¹⁰

Questo periodo è segnato inoltre da un'intensa collaborazione con i nuovi gruppi di giovani architetti nati nell'orbita della facoltà di Firenze intorno alla metà degli anni sessanta, e che contribuiranno regolarmente alla produzione dei contenuti della rivista, anche se l'unica presenza ufficiale nel colophon è riservata a Andrea Branzi (componente di Archizoom) per la sua rubrica intitolata “Radical Notes”. Proprio i membri di Archizoom “[stringeranno] per primi rapporti con la redazione della rivista milanese. [A]vevano pubblicato il loro primo testo su «Casabella» già nel marzo del 1969. Nell'aprile del 1970 Mendini aveva proposto a Branzi, membro del gruppo fiorentino, di ospitare sulla rivista una serie di loro interventi. La proposta aveva portato alla pubblicazione, nel numero 350-351 del luglio-agosto 1970, del contributo *Città catena di montaggio del sociale. Ideologia e teoria delle metropoli*”.¹¹

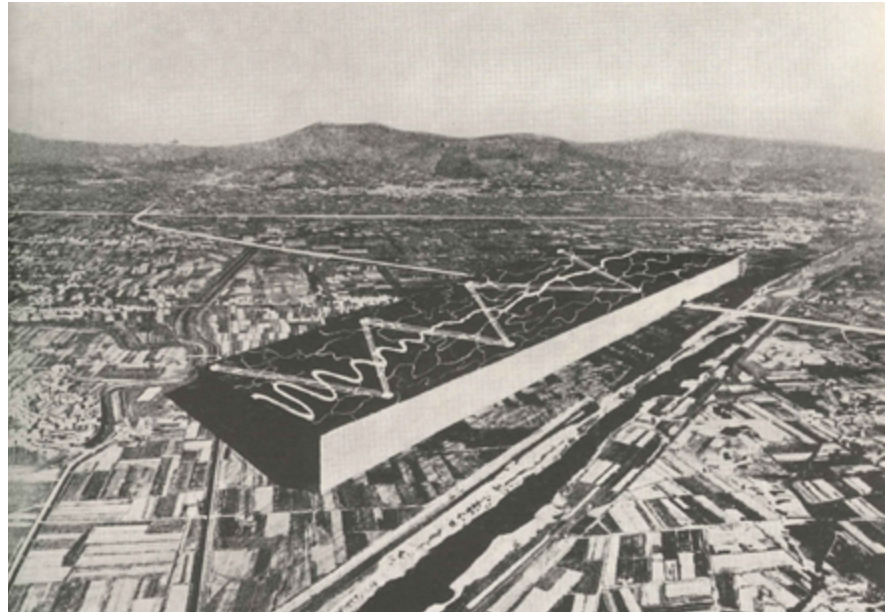
L'articolo introduce i “diagrammi abitativi omogenei” – primi esempi delle tecniche di rappresentazione di Archizoom [Figura 7], che insieme ai collage prodotti da Superstudio influenzeranno parzialmente lo stile degli elaborati di *Exodus*, come espresso dagli stessi autori in più occasioni.

Se però le immagini di Archizoom producono un indiscusso fascino estetico, il testo che le accompagna non riscuote un successo altrettanto trasversale. In questo senso, il commento di Giovanni K. Koenig è particolarmente rappresentativo del periodo e della pluralità di opinioni che coesistevano all'interno della redazione: “Se «Casabella» pubblica un articolo [...] non significa necessariamente che tutta la redazione lo debba condividere. Personalmente, dissento in gran parte dal saggio così apodittico che segue [...] E' difficile per me per-

9 ADI (Associazione per il Disegno Industriale) è affidataria del *Premio Compasso d'Oro ADI*. Co-fondata da Alberto Rosselli (ex-direttore della rivista “Stile Industria”, pubblicata da Editoriale Domus) è diretta in quegli anni da Rodolfo Bonetto.

10 Baglione, *Casabella*. p. 389.

11 Ivi, p. 390.



sino esprimere delle critiche, perché questo modo di scrivere mi fa girare la testa, soprattutto per l'uso smisurato e un po' snobistico delle maiuscole".¹²

Ma da questo commento – a metà tra un cordiale avvertimento e una ramanzina – non traspare solo il pluralismo di ideali a cui è concesso spazio all'interno della redazione in questi anni. Koenig infatti aggiunge in chiusura: “[...] il modo di condurre il Discorso Ideologico degli «Archizoom» ha se non altro il pregio della novità, ed un indubbio seguito fra i giovani. «Casabella» ospita questo scritto, a cui una maggiore concisione avrebbe certo giovato, pensando alla giovane generazione di architetti, più preparata della mia alle riflessioni sulle teorizzazioni ideologiche, nella speranza di suscitare una utile discussione”.¹³

Nuovo spazio a linguaggi nuovi quindi, in risposta a una necessità strategica. In un periodo caratterizzato dai cambiamenti sociali e politici di cui sopra, *Casabella* evolve per presentarsi come luogo di di-

Figura 7.
Archizoom Associati, “Città catena di montaggio
del sociale: Ideologia e teoria della metropoli”.
Collage di inserimento.

¹² Il commento di Koenig compare in apertura di Archizoom Associati, “Città catena di montaggio del sociale”, pp. 43–52.

¹³ *Ibid.*

scussione ideale e ingaggiare nel dibattito architettonico un pubblico giovane attraverso un linguaggio di “indubbio seguito” tra studenti e laureati – in netto aumento – delle facoltà di architettura del tempo.¹⁴

Il Concorso ADI / Casabella

Sul finire degli anni sessanta alcuni celebri concorsi internazionali riscuotono un notevole successo e alimentano polemiche altrettanto rilevanti. Esempi noti di questo fenomeno sono il concorso organizzato per la progettazione del nuovo municipio di Amsterdam (1967), e quello per il Plateau Beaubourg a Parigi (1970).

L'elevata partecipazione a queste manifestazioni – 803 partecipanti per il nuovo municipio ad Amsterdam, 681 per il Plateau Beaubourg – contribuisce alla nascita di un dibattito che si svilupperà in seguito sulla piattaforma internazionale ormai consolidata delle riviste di architettura.

È proprio in questa fase che il neonato Centro Studi Casabella “segnala”, in collaborazione con ADI, il concorso internazionale dal titolo “*La città come ambiente significativa*”.¹⁵

¹⁴ Sul finire degli anni sessanta, una media del 4% di giovani (dai 19 ai 25 anni) erano iscritti all'università. A seguito della legge Codignola (1969), che aprì l'accesso all'università a tutti i diplomati, il numero degli studenti iscritti triplica in un decennio passando al 12%. Il dato specifico per le facoltà di architettura va dagli 11.000 iscritti del 1966/67 ai 22.000 del 1970/71, per passare a 37.000 nell'a.a. 1973/74 e a 54.000 nel 1977/78.

¹⁵ Ufficialmente il concorso è bandito da ADI e “organizzato con il patrocinio del comune di Milano, dell'Ente Provinciale per il Turismo e con la partecipazione della rivista Casabella”.

Nel primo numero edito da Editrice Casabella S.p.a.¹⁶ compare il bando del concorso,¹⁷ pubblicato su un inserto pieghevole con formato diverso rispetto a quello della rivista [Figura 5, p. 11].¹⁸

Le linee guida lasciano molta libertà ai concorrenti e le regole prevedono la consegna di elaborati che riportino il nome degli autori.¹⁹ Rem Koolhaas, molti anni più tardi dirà che nel titolo del concorso “gli italiani” avevano usato il termine “meaning”²⁰ (significato) per la prima volta. L’uso di queste parole è particolarmente rilevante poiché costituisce un richiamo più o meno esplicito a un sistema di riferimento per la critica dell’architettura che in quegli anni stava affermandosi in Italia e all’estero. Le pubblicazioni chiave citate da Koolhaas a riguardo sono un libro di Joseph Rykwert – membro della giuria di concorso – e *Meaning in Architecture*.²¹

16 Il n. 357 (aprile–ottobre 1971).

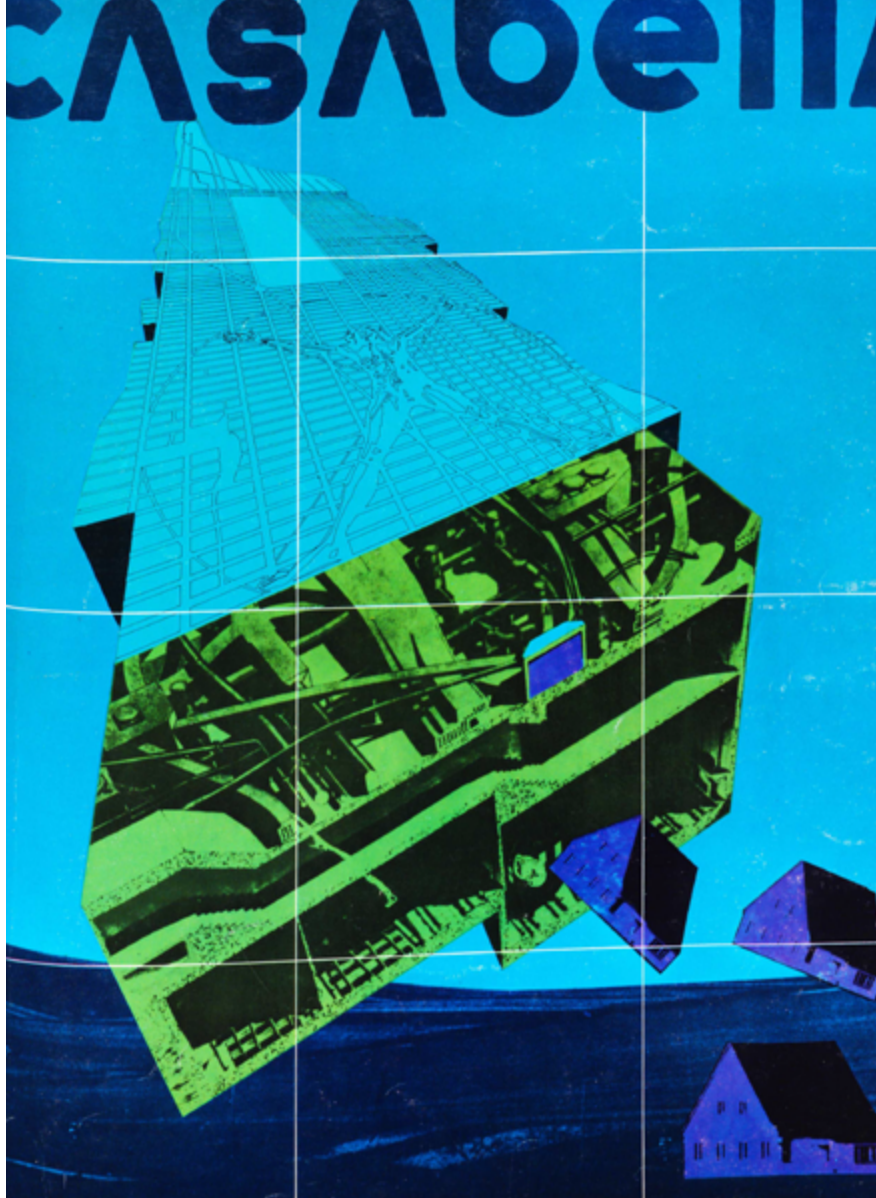
17 Sebbene in questo studio non sia stato possibile individuare con certezza un singolo autore del bando, si segnala che all’epoca il direttore del “Centro Studi Casabella” – responsabile dell’organizzazione del concorso – era Carlo Guenzi.

18 A partire da questo numero al titolo di “Casabella” viene inoltre affiancato un nuovo sottotitolo “rivista di urbanistica, architettura e disegno industriale” nel colophon.

19 Dettaglio significativo per via della polemica portata avanti dai membri di Archi-zoom Associati, che poco prima si erano auto-squalificati dal concorso per il nuovo campus universitario dell’università di Firenze – il cui bando chiedeva la presentazione degli elaborati in forma anonima – firmando la propria proposta e presentandola con il motto: “I progetti si firmano”.

20 Il termine usato nel titolo in realtà è “*significant*” (“significante” nella versione italiana) [Figura 5, p. 11].

21 Parlando del concorso, Koolhaas racconta in un’intervista: “[...] it was a kind of first sign of postmodernism, in 1972. An important book by Rykwert had just appeared to which ‘meaning’ was somehow linked [probabilmente *On Adams house in Paradise*], and *Meaning in Architecture*, by Baird and Jencks, had just been published, and Roland Barthes was very influential ... For that reason, it was about more than utopia. It was as far as I know, the first time that the Italians used the word ‘meaning’, that it became an issue” De Caeter e Heynen, “The Exodus Machine”, p. 274.



La figura più nota di questa corrente in Italia è Umberto Eco, che in questi anni tiene un corso di teoria delle comunicazioni visive²² presso la facoltà di architettura di Firenze.²³

Una delle prime manifestazioni di questo approccio sulle riviste è un saggio che Peter Eisenman dedicherà all'analisi della casa del fascio di Terragni,²⁴ pubblicato in Italia da *Casabella* nel periodo precedente, in cui Alessandro Mendini svolgeva il ruolo di caporedattore. Anche in questo caso – come in quello del primo intervento degli Archizoom²⁵ – è Giovanni Koenig a fare da contraltare sulle pagine della rivi-

22 Eco, *La struttura assente*, p. 15.

23 Qualche anno prima inoltre (1964), Umberto Eco cura insieme a Vittorio Gregotti la XIII triennale di Milano dedicata al tempo libero.

24 Eisenman, “Dall’oggetto alla relazionalità”.

25 Archizoom Associati, “Città catena di montaggio del sociale”.

sta prendendo cautamente le distanze o quanto meno “[mettendo] in dubbio la legittimità di trasposizioni dirette di metodi derivati dalla linguistica all’interpretazione dell’architettura.”²⁶

Lo stesso Umberto Eco anni dopo esprimerà perplessità analoghe a quelle di Koenig nella prefazione alle ultime edizioni de *La Struttura Assente*: “Nella sezione C sviluppavo infine un approccio semiotico all’architettura che oggi trovo molto difettoso”.²⁷

I rapporti e le connessioni che vivificano questa divisione del clima culturale internazionale sono esplicitati anche nel doppio numero 359-360 di *Casabella* – intitolato “*The City as an Artifact*” [Figura 8], completamente bilingue e tutto incentrato sullo scambio tra Italia e Stati Uniti, ovvero tra le riviste *Casabella* e *Oppositions*.²⁸

Altre proposte premiate o segnalate

Le tavole che illustrano la *strip* di *Exodus* e le sue parti sono ormai diventate rappresentanti simboliche del periodo che segna il punto di partenza della traiettoria di Koolhaas e di OMA. Questo anche grazie a una serie di pubblicazioni e mostre – oltre a un ciclo di conferenze nelle scuole di architettura in Europa²⁹ e in America – che portano queste immagini a essere riproposte e integrate negli anni.

Pur volendo riconoscere in quest’opera un risultato così riuscito da raggiungere lo *status* attuale, l’effetto di questa sovraesposizione mediatica nel tempo può portare con sé il rischio dello sviluppo di una percezione distorta di questi elaborati come un *unicum* completamente distaccato dal resto della produzione contemporanea – fatta eccezione dei già citati gruppi fiorentini.

²⁶ Baglione, *Casabella*, p. 389.

²⁷ Eco, *La struttura assente*, p. 16.

²⁸ Il periodico *Oppositions* è la voce ufficiale dello IAUS (Institute of Architecture and Urban Studies), fondato nel 1967 a New York, e diretto da Peter Eisenman.

²⁹ La A.A. ha recentemente reso disponibile online la registrazione di una di queste presentazioni: Koolhaas e Zenghelis, “OMA”. <https://www.youtube.com/watch?v=ZXtyrp340gY>

L'analisi di alcune tra le altre proposte per lo stesso concorso quindi aiuta a ricostruire un contesto un po' più ampio e – al netto delle specificità in seguito osservate nel dettaglio – evidenzia l'esistenza di atteggiamenti per certi versi paragonabili a *Exodus* nelle tecniche, nelle forme o nei contenuti.

Sono centoventidue le proposte presentate regolarmente alla segreteria dell'ADI, in via Boccaccio 45 (Milano), entro il termine prestabilito dal bando del 30 giugno 1972.³⁰

La redazione di *Casabella* sceglie di presentare cinque tra i ventinove progetti premiati e due tra i venticinque segnalati.³¹

Soltanto un anno più tardi, un articolo di Franco Raggi tirerà³² le somme di un'esperienza – questa del concorso ADI/Casabella – che rappresenta un importante giro di boa per la *Casabella* di Mendini. Nell'articolo, Raggi commenta brevemente tutte le proposte pubblicate e compaiono alcuni estratti delle tavole predisposte come da indicazioni della giuria “allo scopo di renderli omogenei per una pubblicazione e una mostra itinerante”.³³

In totale si tratta di ventisette proposte, di cui undici premiate, quattordici segnalate e un progetto né premiato né segnalato. Su due numeri di *Domus* – il 523 e il 554 – pubblicati in questo periodo è possibile rintracciare altre due proposte.

*Exodus*³⁴ e la proposta di Raimund Abraham³⁵ [Figura 10] rappresentano due eccezioni. Unici tra i lavori presentati a cui *Casabella* dedica lo spazio di un intero articolo oltre alla copertina dello stesso numero nel caso di *Exodus*.

30 Ad oggi non è possibile consultare i materiali poiché nulla è stato conservato a riguardo nell'archivio ADI. Per questo motivo, gli unici elaborati consultabili sono quelli pubblicati dopo la valutazione e la successiva premiazione.

31 Mendini, “Notizie e commenti”, *Casabella*, n. 372, pp. 2–19.

32 Raggi, “Proposte al Concorso Adi/Casabella”, *Casabella*, n. 383, pp. 17–35.

33 Mendini, cit., p. 6.

34 Koolhaas e Zenghelis, “Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture”. *Casabella*, n. 378, pp. 42–45.

35 Abraham, “Non-proposta proposta contro-proposta per la città di New York”.





Altro caso singolare è quello della proposta di un altro dei gruppi “radicali” – la partecipazione del gruppo UFO consiste in un testo battuto a macchina reperibile sul mercato del collezionismo [Figura 9]. La proposta di Ron Herron – autore delle *walking cities* di Archigram – e Diana Jowsey [Figura 11] proviene da una “fazione” che secondo la critica del tempo e secondo gli stessi protagonisti dovrebbe essere in aperto antagonismo con l’impostazione di “[Rem Koolhaas], Elia [Zenghelis], Tafuri, Natalini and all the other wretched, rented Euro-intellectuals that were brought-in in skip-loads to the A.A.”³⁶ Ma se si esclude la forma degli oggetti rappresentati nelle tavole di Herron e Jowsey, è interessante notare come in realtà l’uso della tecnica del fotomontaggio e i contenuti della relazione di accompagnamento siano paragonabili alla proposta di *Exodus*. I riferimenti a un “teatro totale”, le “zone crepuscolari, case vittoriane in rovina ma ancora attraenti, che l’ingenua semplicità può far rivivere di una seconda magica vita”, i “milioni di rituali che concorrono a rendere la città unica come stile di vita”, potrebbero quasi essere considerati modi alternativi per descrivere le attività che si svolgono nella *strip* di *Exodus* e in particolare nelle sue tre *square* centrali – rispettivamente: *Reception*, *Old London* e *Ceremonial square*.

Figura 9. (a fianco, in alto)
Proposta del gruppo UFO, serie di *boutade* goliardiche indirizzate al sistema di assegnazione dei lavori di arredo urbano, sul caso Feltrinelli e sui membri della giuria.

Figura 10. (a fianco, in basso)
Immagine estratta dalla provocatoria proposta - non proposta di Raimund Abraham

Figura 11. (in alto)
Dettagli estratti dai collage usati per illustrare la proposta di Ron Herron e Diana Jowsey, intitolata *Tuning up London*.

³⁶ Estratto da un intervento di David Greene – altro membro di Archigram – in: Koolhaas Rem. *Supercrit #5*, University of Westminster, 2005. <http://www.supercrits.com/5/>.

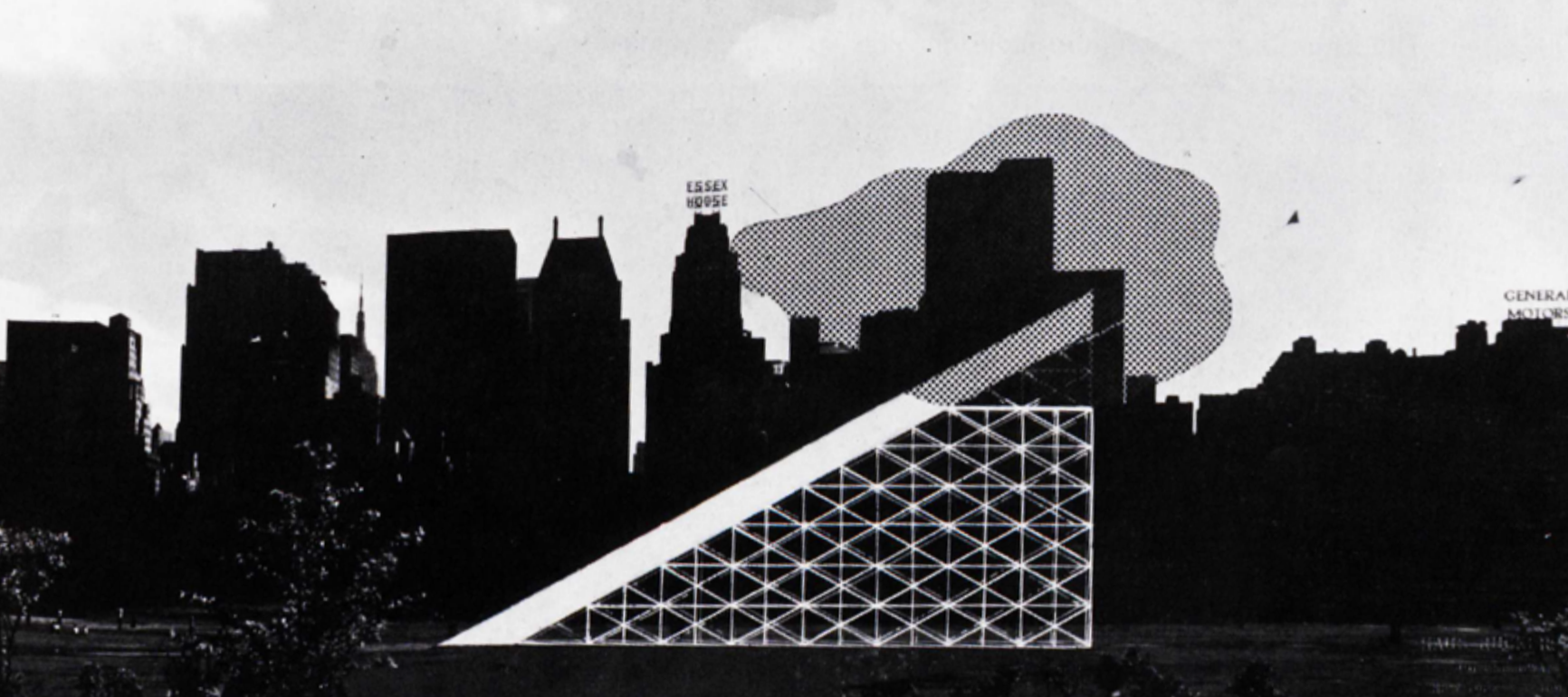


La proposta del gruppo diretto da Gae Aulenti³⁷ per Milano³⁸ [Figura 12] utilizza la tecnica rappresentativa del fumetto accompagnato da collage in cui le proposte progettuali appaiono inserite nella città esistente.³⁹ La posizione del gruppo rispetto al tema proposto dal concorso è evidente fin dalle prime righe del testo della relazione: “La volontà di usare e non soltanto di essere usati dalla città pone la partecipazione alle decisioni progettuali in senso collettivo e non

37 L'elenco completo dei componenti è: Gae Aulenti, N. Cagnone, G. Calvenzi, C. Colombo, C. Cresciani, A. Maniscalco, D. Mazzucchelli, E. Milani, R. Pieraccini, L. Respighi, R. Sapper, S. Severi Sarfatti, T. Shimura, M. Turchet, G. Ulrich.

38 Pubblicata in *Casabella*, n. 372, pp. 8-9.

39 Nel testo inoltre, si fa riferimento all'utilizzo da parte del gruppo di pannelli mobili e di un film per esporre gli elaborati di progetto.



limitate ai soli tecnici”.⁴⁰ Gli elaborati espongono tre proposte diverse ma legate tutte al tema della circolazione. La prima consiste nel liberare (a titolo di esempio / caso studio) via Manzoni dal traffico veicolare da piazza della Scala a piazza Cavour per poi sostituire il fondo stradale asfaltato con un lastricato in pietra: “Affermazione tecnica indispensabile è l’esclusione metodica delle auto private dal centro della città (perimetro cerchia dei navigli)”.⁴¹ La seconda proposta introduce un “sistema di percorso meccanizzato” per permettere lo spostamento rapido ai pedoni, su dei nastri trasportatori coperti al fine di non dover “andar a piedi per mai più di duecento metri”.⁴² La terza consiste in un ombrello per bicicletta progettato e illustrato nei particolari.

Altro esempio è quello presentato da Günter Kelp, della sezione Newyorkese di Haus-Rucker-Co dal titolo “Urban Toys”.⁴³ Qui la soluzione proposta consiste in un oggetto collocato nel centro di Central Park. Il “giocattolo urbano” viene chiamato “big piano” ed è “uno strumento musicale che consiste in una scala di 70 piedi con

Figura 12. (a fianco)
Proposta del gruppo diretto da Gae Aulenti,
Milano invece di Milano.

Figura 13. (in alto)
Günter Kelp, *Urban Toys*.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ Pubblicato in *Casabella*, n. 372, p. 17.

60 gradini, che salgono fino a 30 piedi d'altezza" e che potremmo paragonare a quella che in *Exodus* porta dalla *Old London* alla terrazza panoramica sul tetto della *Reception*.

A Bruxelles il gruppo costituito da J.P. Hardenne, A. Emery, F. Vanlaethem si "opponne allo zoning e alla specializzazione territoriale"⁴⁴ tentando di ricollegare i due centri cittadini – che come riportano i progettisti separano la popolazione locale in classi sociali distinte – con un camminamento sopraelevato a sette metri dal suolo. Il percorso stesso avviene all'interno di una trave scatolare realizzata con tubolari e lamine d'acciaio.

"Operazione Leicester" [Figura 14] di Ray Bryant⁴⁵ è uno schema che interviene sul tessuto pre-esistente della città di Leicester. La riattivazione è perseguita con l'inserimento di strutture effimere, attrezzature fieristiche e palloni aerostatici. Se le tecniche di rappresentazione si avvicinano molto a quelle del gruppo Archigram – con la copertina che riprende un fumetto dei Fantastic Four – il nome attribuito all'elemento principale del progetto – "Wonderwall is effective servicing through underwall" – si avvicina ai temi centrali di *Exodus*. Altre due proposte per l'area di Milano sono riconducibili nella forma ad alcuni aspetti della proposta presentata da Koolhaas e Zenghelis. Tra questi la multiscalarità, l'approccio minimalista e il rapporto tra spazio privato e spazio comune di "La casa come ambiente significante per una proiezione della città" – proposta di Angelo Cortesi, Sergio Chiappa Cattò, Patrizia Pataccini, Alberto Prina, Carlo Ronchi.⁴⁶ mentre la grande dimensione, la città lineare e l'infrastrutturazione a scala territoriale sono le caratteristiche che contraddistinguono il lavoro del gruppo "Shin"⁴⁷ che si estende linearmente per centinaia di chilometri sul segmento di pianura padana che collega i due centri urbani di Milano e Torino [Figura 15].

44 *Casabella*, n. 383, pp. 36–41.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*

47 *Ibid.* Il gruppo è composto da Spartaco Azzolo, G. Clerici e Hiromichi Matsui capogruppo. Quest'ultimo poco più tardi, nel 1974 co-fonderà a Milano lo studio Gregotti Associati con Vittorio Gregotti, Cerri, Nicolin, Viganò.



Figura 14.
Ray Bryant, *Operazione Leicester*.

Figura 15. (a fianco)
Gruppo Shin, città lineare tra Milano e Torino.



Infine i progetti di Juan Navarro Baldeveg e Zzigurat anche secondo Raggi “recuperano sul terreno concettuale, dando alle loro immagini i connotati del sogno. L’uso immaginifico delle tecnologie, la metafora e l’ambiguo riferimento con la storia divengono strumenti linguistici per una cosciente attività d’evasione”.⁴⁸ Questi due progetti – tra loro quasi reciproci – rivolgono l’attenzione, tra gli altri, al tema del recinto. Il primo restituisce a un’ideale città murata delle soglie o “porte” simboliche. Il secondo ricostruisce un “limite” per la città di Firenze. La ricostruzione delle “nuove mura” che seguirebbero in larga parte il tracciato delle mura “abbattute dal Poggi ai tempi

⁴⁸ Ivi, p. 18.

di Firenze capitale” fornisce anche un pretesto per la costruzione di ponti attrezzati e abitabili le cui parti vengono illustrate nelle tavole di concorso.

Esito del concorso

A fine anno *Casabella* pubblica i risultati del concorso sul numero 372 di dicembre 1972, accompagnati dai commenti della giuria costituita dallo stesso Alessandro Mendini, Yona Friedman, Bruno Munari, Herbert Ohl⁴⁹ e Joseph Rykwert.

Il titolo scelto da Mendini per presentare gli esiti del concorso è: “Città sull’abisso: Lo sconcertante esito del concorso di Design «La città come ambiente significativo» organizzato dall’ADI in collaborazione con Casabella”.⁵⁰

I commenti rilasciati degli altri membri della giuria non si distaccano molto dalla linea di Mendini. Tenendo conto che le tavole di alcune di queste proposte entreranno in seguito a far parte di collezioni museali e private, oltre a essere presentate in mostre e pubblicazioni che ancora oggi ne celebrano gli aspetti visionari in Italia e all’estero, il tono di queste esternazioni potrebbe stupire.

“Molti progetti” sostiene Yona Friedman “trattavano della comunicazione, che esula (ahimé) dalla competenza dell’architetto e le presentazioni alla Marshall McLuhan non sono che una cortina fumogena con la quale concorrenti pieni di buona volontà nascondono (soprattutto a se stessi) la loro incompetenza. [...] Sono contento che la iniziativa dell’ADI abbia reso possibile questa dimostrazione della crescente incompetenza della nostra professione”.⁵¹

49 Il nome di Herbert Ohl compare inaspettatamente come sostituto in questo elenco di commenti dei membri della giuria. Stando a quanto indicato nel bando del concorso infatti Kevin Lynch avrebbe dovuto ricoprire questo ruolo.

50 Mendini, “Notizie e commenti”, *Casabella*, n. 372, p. 5.

51 Ivi, p. 6.

Anche Bruno Munari esprime le proprie perplessità: “La tendenza pare che sia oggi quella di progettare stimoli e informazioni più che progetti definiti e definitivi [...]”.⁵²

Mentre il pessimismo di Herbert Ohl è meno duro nei confronti dei partecipanti: “in questo concorso le proposte parziali elementari e strumentali di partecipazione immediata alla realtà attuale sono altrettanto importanti delle concezioni generali superordinate di tipo organizzativo e strategico”,⁵³ questo trova libero sfogo oltre i limiti degli elaborati di concorso, constatando che “[l]a città, l’anima della nostra civilizzazione, [è] cronicamente malata”.⁵⁴

Il parere di Joseph Rykwert invece è quasi opposto a quello di Friedman. Se per quest’ultimo la comunicazione non rientra nei materiali utili al progetto a scala urbana, Rykwert – appellandosi alle indicazioni del bando, che proponeva di tenere in considerazione tre tipi di comunicazione: pianificatori-comunità, individuo-individuo, comunità-élite – elogia “alcuni progetti nei quali la comunicazione non era vista come una specie di concime superficiale o di condimento della vita cittadina, ma era considerata intrinseca alla struttura stessa”.⁵⁵

Per finire, Mendini chiude con il passaggio che dà il titolo all’intervento: “Dramma della formalizzazione incosciente della superficie del globo. [...] La città è sull’orlo dell’abisso, sul quale è stata condotta dallo ‘specialista’. [...] solo la saggezza di uomini deintellettualizzati può tentare di dipanare la matassa. [...] fino magari alla riproposta del nomadismo e della campagna, alla distruzione della città.”⁵⁶

L’insieme delle proposte dei concorrenti porta quasi al punto di sospendere il giudizio i membri della giuria di concorso, che ritengono “[...] di non dover formulare una graduatoria di valore tra i progetti presentati, ma invece di dover evidenziare tutte assieme le proposte significative, perché la positività dell’esito del concorso consiste proprio nella complessità dell’insieme dei vari atteggiamenti, più che

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

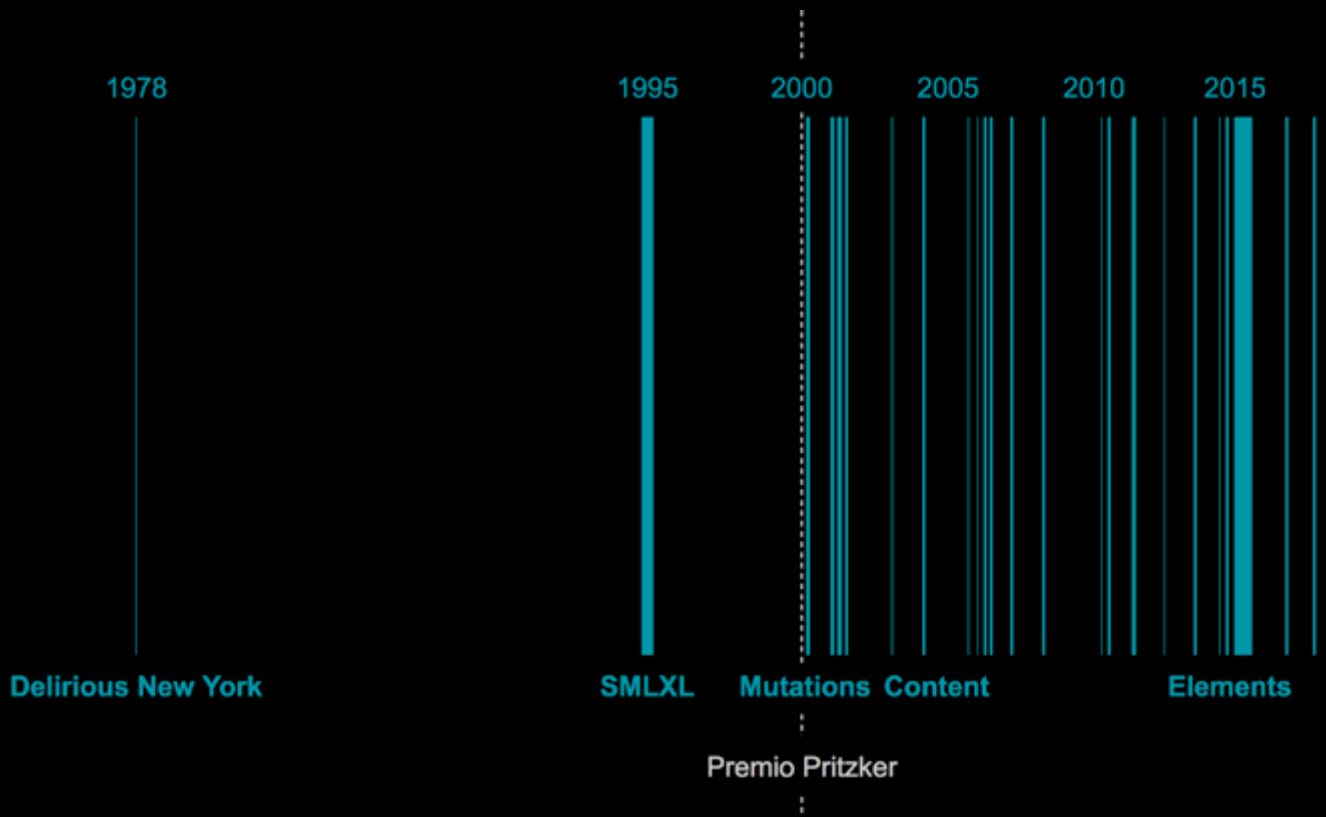
⁵⁶ *Ibid.*

in singole proposte per quanto interessanti. A questo fine [la giuria seleziona] una serie di progetti, premiandoli a pari merito. La somma di sei milioni di lire⁵⁷ a disposizione viene perciò suddivisa in parti uguali fra i [29] progetti premiati”.⁵⁸

⁵⁷ Corrispondenti a circa 50.000€ di oggi.

⁵⁸ Ivi, p. 3.

Figura 16.
Cronologia delle pubblicazioni (libri) di OMA/
Rem Koolhaas
[F.L.]



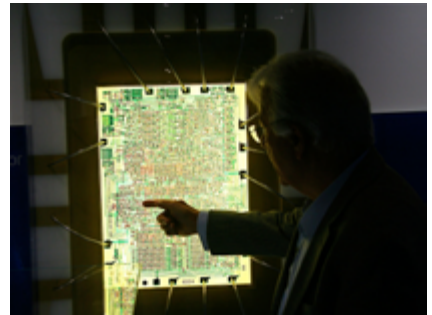


Figura 17.
Federico Faggin and an enlarged picture of
the Intel 4004 die. The 4004 had 2,300
transistors.

Figura 18.
Just what is it that makes today's homes so
different, so appealing?
Richard Hamilton
1956

AMBIENTI ARTIFICIALI

Ricollocare *Exodus* in un sistema di coordinate più ampio è indispensabile per non rischiare di leggere la proposta di Koolhaas e Zenghelis come un oggetto isolato.

Tuttavia, a fronte della premiazione a pari merito con altre ventotto proposte, è evidente come *Exodus* abbia ricevuto un'attenzione particolare fin dal primo momento. In seguito alla pubblicazione estesa su *Casabella*,¹ inizia una stagione in cui il progetto compare in diverse pubblicazioni – le prime due sono italiane (*Casabella* e *Lotus*),² la terza invece è inglese (*Architectural Design*, considerata in questi anni la voce ufficiale della A.A.). Questo è anche un periodo in cui alcuni sintomi comuni sembrano manifestarsi nell'editoria del settore. La crisi di *Casabella* – accompagnata dalle vicissitudini editoriali riportate sopra³ – ricorda in parte la storia della rivista *Architectural Design*.

Se nel primo numero edito da Editrice Casabella S.p.a. (il 357 del '71) appare il bando del concorso *La città come ambiente significativa*, il primo numero di *Architectural Design* edito dalla Academy Editions⁴ di Andreas Papadakis (vol. 47 n. 5 del '77) rappresenta la prima vetrina britannica del neonato Office for Metropolitan Architecture.⁵ Così come l'editoriale di *Casabella* si apre con le scuse del direttore agli abbonati per “irregolarità e scarsezza della pubblicazione” e le

1 Alcuni aspetti di questa pubblicazione incarnano alla perfezione lo spirito “antiestetico”, informale e dissacrante che contraddistingue l'approccio narrativo del gruppo redazionale diretto da Mendini. La planimetria introduttiva [tav. X / pagina 33] è presentata capovolta, la serie annunciata nell'elenco introduttivo viene tradita nella presentazione che segue punto per punto, vengono rappresentate e nominate parti del progetto che nella relazione descrittiva (che si sviluppa apparentemente punto per punto) non riceveranno spiegazione o commento alcuno.

2 In quest'articolo di *Lotus* – in cui ci si riferisce a *Exodus* solo *en passant* – il gruppo degli autori si presenta inoltre per la prima volta anche con il nome dello studio OMA, fondato da loro l'anno precedente. OMA et al., “Roosevelt Island Housing Competition”.

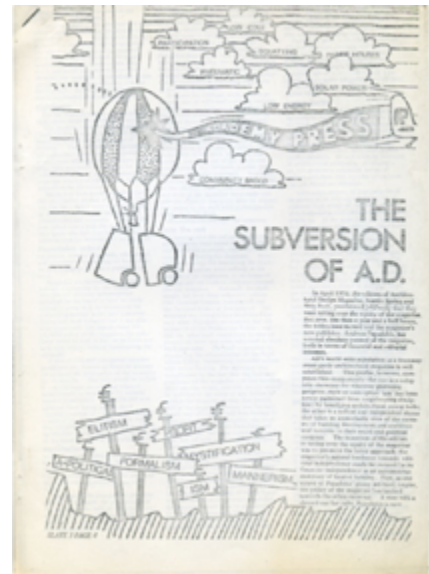
3 “Il Concorso e Casabella”, p. 69.

4 Società con in carico anche la distribuzione di *Lotus International* nel Regno Unito.

5 In seguito alla pubblicazione simile dell'anno precedente su *Lotus International*.

rassicurazioni per un riassetto imminente dell'organizzazione della rivista, in apertura del numero di *Architectural Design* si leggiamo: "Apology/ the recent improvements to AD have only been achieved at the expense of considerable disruption to our production programme. This has resulted in delays in our printing schedule and in the despatch of the magazine to subscribers [...]. The Editor apologises for any inconveniences this has caused and plans to return AD to a regular service as soon as possible".

Se gli editoriali già trasmettono un clima agitato, la polemica di Martin Spring⁶ (co-editore uscente di *Architectural Design*), pubblicata su *Slate Magazine* poco dopo aver lasciato *Architectural Design* al controllo esclusivo di Papadakis, descrive la situazione con toni ancora più accesi. Quest'ultimo viene definito un impresario editoriale⁷ con istinti "assolutamente capitalisti"⁸ intenzionato nel tempo a fondere *Architectural Design* con un "quarterly periodical [in which] each issue is devoted to a famous architect from the present or recent past" indirizzato a "students who are looking for a cheap and simple run-down down [sic] of architectural heroes". Nello stesso articolo, è interessante notare come stando alle opinioni di Spring, la strategia con cui Papadakis intende conquistare fette di mercato sia un emulazione delle "hectically competitive Japanese and Italian glossies such as *A+U*, which are feverishly leap-frogging each others' attempts to glorify the latest architectural prima-donnas".⁹



6 Spring, "The Subversion of A.D.". Sull'argomento vedi anche Parnell, "Acroshaw: Forgotten, but not Forgiven".

7 Parnell, Cit., p. 48.

8 *Ibid.*

9 Ivi, p. 49.



Figura 19. (in alto, a destra)
Ritratto di gruppo degli autori di *Exodus*. Da sinistra, Madelon Vriesendorp, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis.

Figura 20. (a fianco)
Prima pagina dell'articolo in cui Martin Spring (poco dopo la sua uscita dalla board editoriale di A.D.) manifesta apertamente la sua opposizione al progetto editoriale del suo ex-collega Andreas Papadakis.

Anche nelle pubblicazioni immediatamente successive alla fondazione di OMA come gruppo indipendente di giovani progettisti si presenta *Exodus* e in alcuni casi – in particolare nella pubblicazione inglese di *Architectural Design*¹⁰ – il progetto viene ampiamente analizzato da Kenneth Frampton,¹¹ George Baird¹² e Demetrios Porphyrios.¹³ Negli anni successivi, le analisi critiche di *Exodus* si moltiplicheranno venendo a costituire un numero sempre crescente, al quale si affiancano le modifiche e le reinterpretazioni che gli stessi autori opereranno a più riprese e in base alle circostanze e agli stadi evolutivi dello studio nell'arco di circa trent'anni.

10 Cit.

11 Ex candidato alla direzione della A.A. sostenuto da Rem Koolhaas e Elia Zenghelis all'elezione – cruciale per la storia della scuola in questo periodo – vinta da Alvin Boyarsky nel 1969 (cfr. Robilant di, *Contro il metodo in architettura*).

12 Co-editor insieme a Charles Jencks di *Meaning in Architecture*, Barrie & Rockliff, London, 1969.

13 In questi anni (1975/76 e 1976/77) Demetrios Porphyrios ricopre anche il ruolo di tutor alla A.A. e precisamente nella *Unit 9*, diretta da Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, come indicato nei materiali pubblicati dalla scuola per presentare le attività svolte al suo interno (cfr. Koolhaas e Zenghelis, "Diploma Unit 9", in *Architectural Association school of Architecture Projects Review*, 1976-77).



Preso atto di questa capacità da parte di *Exodus* di attrarre numerose interpretazioni critiche e di stimolare letture, è lecito interrogarsi sulle motivazioni. Probabilmente infatti è proprio questo il tema che accomuna tutte le analisi e interpretazioni successive, il quesito latente, percepibile anche se non espresso in modo esplicito: In cosa si distingue *Exodus* dalle altre iniziative teoriche e progettuali sue contemporanee? Qual è il carburante della “Exodus Machine”?¹⁴

La serie di pubblicazioni e conferenze con le quali Rem Koolhaas e Elia Zenghelis si auto-promuovono insieme o singolarmente costituisce il nucleo dell’innovazione nell’approccio di OMA e in questo senso, la presentazione registrata nel 1976 nella sede di Bedford Square della A.A. è particolarmente interessante.

Exodus compare una prima volta brevemente circa a metà della presentazione – Koolhaas mostra le diapositive della planimetria e dei due collage che illustrano *The allotments* e *The baths*. A seguire vengono presentati altri progetti – tra cui *the city of the captive globe* – e in chiusura *Exodus* ricompare ancora una volta commentato da Zenghe-

¹⁴ Per citare il titolo di De Cauter e Heynen, “The Exodus Machine”.

Figura 21.
Fermo immagine estratto da Robert Wiene, *Das Kabinett des Doktor Caligari*. Da sinistra, Conrad Veidt (Cesare) e Werner Krauss (dr. Caligari).

lis, con la proiezione delle assonometrie di *Reception* – alla quale qui ci si riferisce anche come *indoctrination square – The Baths e Institute of biological emergencies*. Questo ci permette di leggere in modo sufficientemente chiaro il processo evolutivo di quello che è in effetti uno spettacolo. Questa interpretazione aiuta a spiegare in parte il senso dell’affermazione fatta anni dopo dagli autori in più occasioni per cui un primo nome dello studio sarebbe stato “Dr. Caligari office for Metropolitan Architecture”,¹⁵ ma soprattutto ci permette di assistere all’operazione con cui Koolhaas e Zenghelis, nel ruolo di “teori” contemporanei, si impegnano a riavvicinare – a modo loro – l’architettura alla “teoria” e in particolare a una delle radici etimologiche del termine.¹⁶

Nelle analisi critiche di *Exodus* adottate come fonti secondarie di ricerca, il tema del muro, del recinto e della soglia vengono trattati ed esplorati estensivamente.¹⁷

Tuttavia, la collocazione di *Exodus* al confine della disciplina architettonica con il territorio della comunicazione e della letteratura, richiede l’introduzione di alcuni ulteriori termini di riferimento.

15 Nella prima parte del film espressionista (Viene, “Das Cabinet des Dr. Caligari”) una coppia di intrattenitori inscena uno spettacolo itinerante in una fiera cittadina. [Figura 21]

16 “dal gr. θεωρία, der. di θεωρός (v. teoro), e quindi, in origine, «delegazione di teori» [...]” Treccani OnLine, s.v. “teoria”, ultima cons. 13 dicembre 2013, <http://www.treccani.it/vocabolario/teoria/>

Guarducci, “Teori”. “(θεωροί, theori). – Questo termine veniva usato dai Greci alcune volte per indicare certi collegi di magistrati, altre – ed assai più frequenti – per designare sia coloro che si recavano a rappresentare la propria città alle feste celebrate in un’altra, sia quelli che in altri paesi portavano l’annuncio di solenni feste che stavano per svolgersi nel proprio e, insieme, l’invito ad assistervi da parte della città. Per quanto riguarda i teori inviati a bandire una festa o a rappresentare il proprio paese in quella di un altro, è chiaro che l’origine della parola ‘teori’ deve essere cercata nella parola θέα (‘spettacolo’) cui si aggiunge la radice del verbo ‘vedere’ (ὄραν); ma non è escluso che a questo significato s’intrecci, almeno qualche volta, il concetto espresso dal termine indicante la divinità (θεός), concetto che senza dubbio entra nell’accezione della parola ‘teori’ in senso di magistrati componenti determinati collegi”.

17 In particolare Böck, *Six Canonical Projects*, strutturato in sezioni tematiche, dedica un intero capitolo a *Exodus* come progetto “canonico” adatto all’esplorazione di questo elemento – quello del muro – nel lavoro di Rem Koolhaas.

In particolare tre opere letterarie hanno offerto spunti interessanti per inquadrare l'oggetto della ricerca da punti di vista non esclusivamente interni ai confini della disciplina architettonica.

Le prime due – entrambe citate e interpretate dal saggio di Böck – sono riflessioni di Jorge Luis Borges¹⁸ e di Franz Kafka¹⁹ sulla costruzione della muraglia cinese. La terza – che offre un'ulteriore chiave di lettura – è il celebre capitolo dal titolo “ceci tuera cela” inserito da Victor Hugo nell'edizione definitiva del 1832 di *Notre-Dame de Paris*.²⁰ La tesi esposta da Hugo è cruciale per un approccio all'analisi critica del lavoro di uno scrittore/architetto/sceneggiatore come Rem Koolhaas: l'architettura, poco dopo l'invenzione di Gutenberg, è stata soppiantata dal libro stampato come involucro e veicolo preposto a tramandare i traguardi dell'intelletto attraverso le generazioni.

Troppe le risorse necessarie all'edificazione di una cattedrale di pietra, la quale resterà comunque suscettibile all'avvicinarsi delle intemperie o delle barbarie. Molto più agevole è invece la realizzazione di un libro in cui un messaggio, per via dell'alto numero di copie, diventa anche meno vulnerabile alle avversità del tempo.

“Prima dunque la muraglia, e poi la torre” leggiamo in Kafka. “Dedalo è il basamento, Orfeo la muraglia e Ermete l'edificio tutto”, sostiene l'arcidiacono di Notre Dame.

Più che di un confine fisico, queste storie si riferiscono a un limite molto più etereo capace di oscillare tra matrice fisica dell'architettura e il canto, dai conci di pietra alle lettere di piombo, dalla “muraglia” ai “libri” che costituiscono i due poli del titolo scelto da Borges per il suo racconto.

Piuttosto di riferirci a un supposto legame letterale tra testo e architettura che consenta di leggere l'architettura secondo le intricate regole di una teoria della linguistica, cerchiamo di evidenziare i legami evidenti – seppure meno facili da descrivere – che accomunano

18 Borges, “La Muralla e los Libros”.

19 Kafka, “Beim Bau der chinesischen Mauer”. Questo testo inoltre, compare anche tra le citazioni inserite in forma di dizionario tra le pagine di Koolhaas, *S,M,L,XL*.

20 Hugo, *Notre-Dame de Paris*.

da sempre l'architettura alla letteratura e alla narrazione, in quanto entrambi ambienti artificiali costruiti dall'uomo per ospitare, proteggere, o imprigionare i suoi simili.

In questo la proposta di *Exodus* esprime il massimo del suo potenziale. Spostando ulteriormente il limite dalla carta stampata – già in crisi in chiusura del brano già citato di Hugo – ai mezzi di comunicazione di massa e le potenziali metamorfosi e ibridazioni successive.²¹ Si tratta della stessa intuizione che porterà alla costituzione da parte di Koolhaas della *Großstadt Foundation* – che negli anni novanta getterà le basi per la nascita successiva di AMO, l'*ater ego* concettuale di OMA. “The artificiality of architecture as a medium and environment of man: that is what Exodus is about.”²²

21 Un passaggio quello ‘architettura, letteratura, cinema’ che ritroviamo anche sullo sfondo del contesto familiare della figura di Koolhaas – nipote da parte di madre dell'architetto Dirk Roosenburg e figlio dello scrittore/regista Anton Koolhaas. Alcuni punti nella riflessione teorica di Rem Koolhaas alludono a una sovrapposizione concettuale tra *muro* – inteso come elemento primigenio secondo alcune interpretazioni del mito dell'origine dell'architettura – e *schermo* – sia questo televisivo, cinematografico, o il monitor di un computer. Tra gli altri esempi, possiamo elencare le ‘caverne’ e ‘l'organo a fiamme’ del ‘park of four elements’ [“Park of Four Elements”, p. 169]; la giacitura della sede centrale della BBC sull'asse della strip di *Exodus* e alla base delle scale mobili che conducono sulla copertura della *Reception*; il ‘facebook wall’ inserito nell'indice del fascicolo dedicato al muro in Koolhaas, *Elements of Architecture*; o ancora la M di Medium in Koolhaas, *S,M,L,XL*, che si apre col capitolo dedicato al muro di Berlino – separato a sua volta dal progetto per il Panopticon di Arnhem da un fermo immagine estratto dalla pellicola di del film di Bunuel e Dalì “Un Chien Andalous”. Per finire, la proiezione allestita nella sala centrale del padiglione Italia durante la Biennale diretta da Koolhaas è un elaborato montaggio che illustra la trasmutazione degli elementi architettonici nell'*edificio* cinematografico.

22 De Caüter e Heynen, “The Exodus Machine”, p. 272.

Molteplici interpretazioni

“[Exodus] allows a potentially endless number of interpretations”²³

In effetti da un’analisi della critica emergono con forza le capacità di questo racconto – fatto di testo e immagini – di stimolare molteplici interpretazioni. Selezioniamo queste tre diverse interpretazioni del titolo come esempio emblematico.

“Before describing Exodus we should dwell for a moment on the title of the project. It refers to a syndrome that has shaped the industrial [and non industrial] metropolis as a tidal system of sorts: the migration from the countryside to the city, chronicled around the turn of the century as the rural exodus, followed by the reverse migration from urban centers to the countryside, which gathered momentum from the 1930s onward and which led, in the 1960s, to large-scale suburbanization, only to enter into a new physical state toward the end of the twentieth century – that of urban sprawl. In this sense the project can be said to define the city radically as an “exodus machine”.²⁴

“Koolhaas’s title Exodus explicitly refers to the Second Book of the Torah and the Old Testament, describing the departure of the Israelites from bondage in Egypt, the crossing of the Red Sea, and the years wandering in the wilderness where Moses received the Ten Commandments and the Covenant Code. Picking up the Biblical theme of suppression and departure, Koolhaas uses architecture as the central instrument for transgression, collectivity, and freedom”.²⁵

“[...] exodus (esodo) was a key term from the political discourse of the Italian New Left or Autonomia movement from this period. Beyond a reference to the exodus of the Jewish people from Egypt, it referred

23 *Ibid.*

24 De Caeter e Heynen, “The Exodus Machine”, p. 264. Questa lettura trova anche conforto in alcune dichiarazioni di Rem Koolhaas, come ad esempio: “tra i problemi dell’epoca attuale al primo posto si colloca sempre quello dei movimenti demografici dalla campagna alla città, già noto negli anni Sessanta, dal quale è derivata l’urbanizzazione o meglio, la stabilizzazione definitiva della situazione urbana”. Lootsma, “Alla ricerca del nuovo modernismo”, p. 38.

25 Böck, *Six Canonical Projects*, p. 40.

to as the Autonomia movement predicated on a ‘refusal of work’. [...] for the Italian New Left, exodus forged a line of flight from the institutions of the capitalist state”²⁶

Pianta parlante

I muri di *Exodus*, come la gran parte delle fortificazioni del passato, e come anche il muro di Berlino, possono essere propriamente letti come prospetti architettonici solo attraverso un inevitabile salto concettuale. Salto che Rem Koolhaas compie nelle pagine di “Field Trip : A(A) Memoire : The Berlin Wall as Architecture”²⁷

È quindi forse la pianta la vera facciata di *Exodus*? Nei termini indicati dal bando, questa architettura non comunica nulla di esplicito alla scala umana, dell’osservazione a quota zero. L’unico messaggio – effetto inevitabile di qualunque segregazione – è tanto potente quanto implicito: la vita è migliore da un lato del muro e peggiore dell’altra. Dall’alto invece la sequenza nel suo insieme assume un carattere più comunicativo. In questi termini è possibile indicare la quinta facciata (e cioè la planimetria a scala territoriale) come unico prospetto di questa *paper architecture*.

Oltre che nell’ordine e nelle variazioni compositive rintracciabili tra i muri dello schema, una forma “parlante” può essere individuata ancor prima nella logica compositiva dell’intera *strip*.

Non sarebbe così sorprendente attribuire agli autori l’inserimento di simboli grafici leggibili solo in pianta in questo elaborato. Infatti, oltre a essere un’usanza molto diffusa nell’architettura di tutte le epoche – un esempio su tutti: la croce latina come schema planimetrico per eccellenza delle chiese cristiane – un esempio di “pianta parlante” noto a Rem Koolhaas precedentemente è costituito dalla *St. Hubert hunting lodge*, realizzata su progetto di Berlage e usata da Koolhaas

26 Scott, “Involuntary Prisoners of Architecture”, p. 84-85.

27 Koolhaas Rem, Sigler Jennifer, Mau Bruce, Werlemann Hans e Office for Metropolitan Architecture. *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York, 1995. pp. 212-233.

e Rene Daalder come scenografia per il loro lungometraggio d'esordio.²⁸ Un caso simile si trova nel progetto di concorso di Elia Zenghelis²⁹ [Figura 45, p. 123] per il municipio di Amsterdam (1967). Questo edificio viene riproposto all'interno della *strip* e precisamente nel quadrante sud-est dell'*Institute of Biological Transactions*.³⁰ Nella pianta di concorso si vedono tre 'x' allineate che indicano l'attacco a terra di tre torri a pianta cruciforme [Figura 22] e nella relazione di progetto si legge come queste rappresentino in pianta la triplice croce di Sant'Andrea che compare sullo stemma della città di Amsterdam. [Figura 23]

Un caso rilevante perché il termine "parlante" – in architettura associato spesso in riferimento ai progetti di Claude-Nicolas Ledoux o Étienne-Louis Boullée – in questo caso potrebbe rimandare piuttosto all'utilizzo delle "figure parlanti" in araldica che, per indicare con elementi facilmente riconoscibili il nome della famiglia corrispondente, "furono innalzate [tra gli altri] dai Colonna di Roma, dai Della Torre o Torriani di Milano, dai Malaspina, dai Della Porta, [...]"³¹ e dagli Scaligeri di Verona. Proprio quest'ultimo caso fornisce un indizio visuale per il più macroscopico degli archetipi raffigurati all'interno della *strip*.

Quello che nella storia dell'arte costituisce un simbolo particolarmente riconoscibile, in questo caso potrebbe essere stato impiegato dagli autori con un intento che supera la semplice strizzata d'occhio alla redazione e ai lettori di questa *Casabella* – in preda a un'evidente crisi mistica – o la semplice traduzione visiva dei termini usati nel



28 *De Blanke Slavin*. Vedi anche "The Baths", p. 137. La pianta della "loggia di caccia" progettata da Berlage raffigura la stilizzazione di una testa di un cervo con un crocifisso sospeso tra i palchi, in riferimento all'episodio della vita di S. Uberto, da cui la loggia prende il nome. In proposito Rem Koolhaas commenterà in una recente intervista: "That house is like a movie script. Every room has a completely different meaning. It is a kind of vignette about architecture and idealism inserted in that whole thing". <http://fiktion.cc/die-weise-sklavin-the-white-slave-on-january-31-2016>

29 Con Douglas Stephen, Kenneth Frampton e Adrian Gale.

30 "The Institute of Biological Transactions", p. 119.

31 Bascapè et al., *Insegne e simboli*, p. 199.

bando [Figura 5, p. 11] in cui si lamenta come “[t]he social ladder which reflects the culture that produced it, the organization of the transport network, utilities, services, and the relations among the various parts are not mirrored in a spatial configuration comprehensible to everyone”.³²

Lullaby

La rivoluzione tecnologica in corso in questi anni ha alla base l’impianto logico-matematico notoriamente avviato da Alan Turing a partire dagli anni trenta del novecento.

Il risultato di queste riduzioni in termini elementari di qualsiasi tipo di computo sono alla base del successivo sviluppo dell’informatica.

Come è possibile riscontrare nelle storyboard di Superstudio [Figura 28] l’attenzione del gruppo fiorentino era già focalizzata su questo tema anche prima della proposta di *Exodus* e, come è noto, Koolhaas e Adolfo Natalini erano in buoni rapporti in questo periodo.³³

Soffermandoci a leggere alcuni dei termini usati da Turing per descrivere il funzionamento della macchina teorica di sua invenzione, la strip di *Exodus* comincia ad apparire quindi come una sovrapposizione dell’elemento iconografico classico della scala, con il nastro – diviso in caselle quadrate contenenti dati e operazioni da compiere – che costituisce l’elemento base di una “*computing machine*” [Figura 31, p. 104].

L’utilizzo di simboli figurativi nell’organizzazione di una proposta progettuale, per quanto problematico, può anche essere inteso come parte del tentativo – in architettura e disegno urbano – di affrontare i traumi del secondo dopoguerra, riscoprendo e mettendo in campo metodi paragonabili a quelli sperimentati nell’arte surrealista nel periodo intercorso tra i due conflitti mondiali.³⁴

Figura 22. (a fianco, in alto)
Dettaglio della planimetria del progetto di Stephen Douglas (con Elia Zenghelis) presentato come proposta al concorso di progettazione per la nuova sede del municipio di Amsterdam (1967).

Figura 23. (a fianco, in basso)
Scudo della città di Amsterdam.

32 Estratto del bando del concorso *La città come ambiente significativa* come pubblicato nell’inserito pieghevole all’interno di “Casabella” 357 (aprile-ottobre 1971).

33 e.g. Gargiani, *The Construction of Merveilles*, p. 5.

34 Argan e Bonito Oliva, *L’arte moderna*, pp. 252-253.

In ogni caso, quello che qui ci interessa è rilevare i seguenti tre aspetti: Primo, come gli atti stessi del disegno, della composizione, o della progettazione rendano possibili l'accostamento, la sovrapposizione, e il reciproco scambio di elementi figurativi. Secondo, come tali operazioni contribuiscano, in una configurazione specifica, alla sintesi di un significato. Terzo, come questo significato si allinei in modo particolarmente calzante all'intenzione diffusa³⁵ di affrontare criticamente l'egemonia positivista del movimento moderno. Tratteggiando un'immagine di città – e in particolare della metropoli – come macchina funzionante e portando a contatto le teorie sulla Großstadtarchitektur di Ludwig Hilberseimer, le *machine-à-habiter* di Le Corbusier e le *paper machine* di Alan Turing.³⁶

La prima, la seconda e la quarta parete

Il progetto realizzato al quinto anno da Peter Allison alla AA e pubblicato nella raccolta di progetti selezionati dalla scuola nel 1971 è un esempio contemporaneo paragonabile a *Exodus* per la proposta contenuta al suo interno di inserire un'ulteriore reinterpretazione del muro di Berlino a Londra.³⁷ Anche in questo caso il riferimento al tema della prigionia è al centro del progetto poiché l'area che viene attraversata dal muro – e che nella descrizione viene indicata semplicemente come un quartiere ovest di Londra – è il carcere londinese di *Wormwoods Scrubs* [Figura 27]. Nella presentazione di questo proget-

35 “Il Concorso e Casabella”, p. 69.

36 “It is possible to produce the effect of a computing machine by writing down a set of rules of procedure and asking a man to carry them out. Such a combination of a man with written instructions will be called a ‘Paper Machine’. A man provided with paper, pencil, and rubber, and subject to strict discipline, is in effect a universal machine. The expression ‘paper machine’ will often be used below.” Turing, *Intelligent machinery*, p. 416.

37 Altra circostanza importante che accomuna Peter Allison e Rem Koolhaas è la collaborazione di entrambi con Oswald Mathias Ungers nel 1973 per una serie di proposte per la città di Berlino. Vedi Ungers et al., “intervento al Tiergartenviertel, *Lotus international*, n. 11, pp. 12–41.



Figura 24. (in alto)
Scala della divina ascensione di Giovanni Climaco
come raffigurata in un'icona del XII secolo.

Figura 25. (in basso)
Illustrazione dei principi alla base della "Ars
Magna" di Ramon Llull, tratta dal "Breviculum"
redatto da Thomas Le Myésier nella prima metà
del XIV secolo.



to, intitolato "A Wall for London", Peter Allison commenta: "the wall was built of an infinitely thin material with a highly reflective surface [...] My inclination to use a wall or walls for this purpose was confirmed by a close look at the Berlin Wall: it clearly combined efficiency with beauty in a most relaxed way".

Letto parallelamente all'esperimento di Peter Allison quindi, l'inserimento del doppio muro di *Exodus* rappresenta idealmente una coppia di pareti speculari, paragonabile a quelle usate nei modelli per simulazioni di interno infinito di Archizoom.

Possiamo intendere quindi l'*hortus conclusus* di *Exodus* come un *mise en abîme* al cui interno l'illusione d'infinito si compie sostituendo allo specchio fisico l'ironia – sua trasposizione retorica:³⁸

Infondo è scopo di ogni opera la costruzione di un universo autoreferenziale – l'anagramma di anagramma, secondo la definizione di Eco – e in questo senso l'*Ars Magna* di *Exodus* è davvero una potente macchina che, scavando nell'inconscio, alimenta il sogno di avvicinarci alla decodifica di una realtà che sfugge all'interpretazione secondo schemi canonici – siano essi politici, logici o morali.

Resta soltanto il dubbio che a alimentarne il motore sia l'architettura stessa. Costretta, per produrre lavoro, a sublimare in parole.

Piombo

"It is probably due to an omnivorous capability of absorbing contradictions that the Berlin wall and the camp logic, the hectic urbanity of Manhattan and oneiric splendour and ecstatic classicist silence of Baudelaire's Poem all converge in this metaphorical project. This is the almost unbarable field of tension which *Exodus* evokes and which lends the project its density and ambiguous appeal."³⁹

38 "Koolhaas turns the scheme for a prison into a voluntary, desired habitat by a radical mirror inversion of significance and attraction". Böck, *Six Canonical Projects*, p. 31.

39 De Caüter e Heynen Hilde, "The Exodus Machine", p. 268.

Exodus è effettivamente ricoperto da una quantità di messaggi, riferimenti e allusioni difficile da digerire. Come riconciliare questa apparente cacofonia con il silenzio evocato dalla poesia di Baudelaire? Si tratta davvero di un “gioco cinico” come sostiene di Tafuri,⁴⁰ o di “verdi idee incolori che dormono furiosamente” – una frase concepita senza un significato e che proprio per questo proviamo a decifrare disperatamente credendo si tratti di un codice?

In una lettera in cui descrive l'effetto auspicato per l'accostamento di tutti i *cliché* che affollavano le conversazioni degli intellettuali della sua epoca radunate in un unico dizionario⁴¹ Gustave Flaubert si esprimeva così: “Credo che l'insieme sarebbe formidabile, come il piombo. Bisognerebbe che in tutto il libro non ci fosse una parola mia, e che, una volta letto il dizionario, non si osasse più parlare, per paura di dire spontaneamente una delle frasi che vi si trovano”.

Le osservazioni che seguono sono state effettuate in parte seguendo il consiglio involontario contenuto nel titolo di un articolo di Bart Lootsma⁴² dedicato alla formazione di Rem Koolhaas:⁴³ “Now Switch off the Sound and Reverse the Film”, con l'intento di smascherare un tentativo da parte degli autori di coprire le proprie tracce, soffocando eventuali idee di fondo con un'immensa mole di depistaggi.

Ne risulta che possiamo effettivamente ottenere molte informazioni dalle parole non dette, o da ciò che compare e viene subito eliminato nelle versioni pubblicate successive del testo o dei disegni.

Per fornire un esempio, queste informazioni ci consentono di sostenere che *Exodus* non sia propriamente un progetto. Oppure che se di un progetto si tratta, Koolhaas e Zenghelis non se ne considerino gli autori. Questo perché la parola ‘progetto’ stessa non viene utilizzata

40 Tafuri, *La sfera e il labirinto*, p. 339.

41 Flaubert Gustave. *Dizionario dei luoghi comuni*.

42 Lootsma, “Now Switch off the Sound and Reverse the Film: Koolhaas, Constant, and the Dutch Culture in the 1960s”. A sua volta il titolo è una citazione estratta da “The Generic City” – saggio conclusivo di Koolhaas, *S,M,L,XL*.

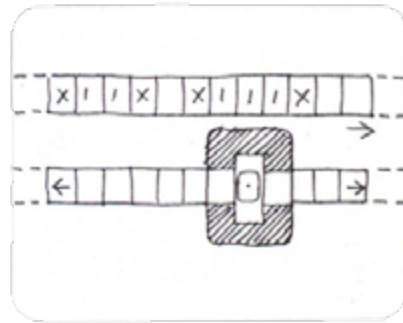
43 In proposito è da notare anche come gli unici riferimenti cinematografici che popolano dichiaratamente il “Valhalla privato” degli autori in questo periodo – “Das Kabinett des Doktor Caligari” di Robert Wiene e “Metropolis” di Fritz Lang – siano entrambi film muti.



Figura 26. (in alto)
Peter Allison, *A wall for London*, 1973,
collage

Figura 27. (in basso)
Peter Allison, *A Wall for London*, 1973,
planimetria

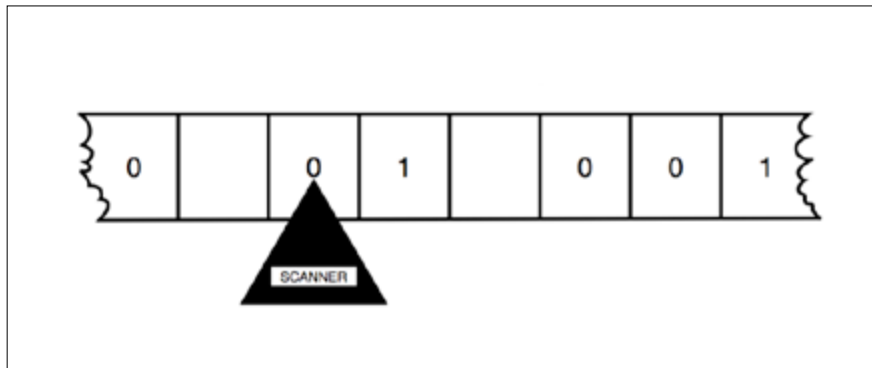
Figura 28. (a fianco)
Superstudio, “Cinque storie del Superstudio”,
Casabella, n. 372 p. 29.
Schizzo sul funzionamento di una macchina di
Turing e parte della storyboard del secondo
episodio di “education” – una delle cinque
storie a cui si riferisce il titolo.
Il numero 372 di *Casabella* è lo stesso in cui
vengono presentati i risultati del concorso *La
città come ambiente significante*.



The Turing Machine
 In 1936 an Englishman, A. M. Turing, devised the Turing machine - an abstract general model of all logic machines - using ideas that define the general structure, feasibility and limitations of digital computers. A Turing machine is an imaginary model, a simple machine to do complex calculations step by step. It comprises an infinitely long tape, divided into squares, a box to expose only one square at a time, and a set of

in nessun caso dagli autori del testo della relazione per riferirsi al proprio lavoro. Lo stesso si verifica anche con le parole 'piano', o 'proposta'. Al massimo il testo si riferisce all'oggetto rappresentato come a uno 'studio': "This study wages the Architectural war on London".⁴⁴

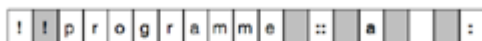
⁴⁴ Koolhaas e Zenghelis, "Exodus", *Casabella*, n. 378, p. 42.



When \mathcal{U} is ready to start work the tape running through it bears on it the symbol \emptyset on an F -square and again \emptyset on the next E -square; after this, on F -squares only, comes the S.D of the machine followed by a double colon “::” (a single symbol, on an F -square). The S.D consists of a number of instructions, separated by semi-colons.

Computable Numbers: A Guide | 19

following F -square blank in order to indicate that M is initially scanning a blank. The next F -square to the right is then marked with the punctuation symbol ‘:’. This completes the setting-up of the tape:



What does the universal machine’s tape look like as the computation progresses? In response to the first instruction in the standard description, the universal machine creates the record ‘0b:’ (in describing the tape, ‘-’ will be used to represent a blank) on the next four F -squares to the right of the first ‘:’. Depicting only the portion of tape to the right of the end-of-programme marker ‘::’ (and ignoring any symbols which the universal machine may have written on the E -squares in the course of dealing with the first instruction), the tape now looks like this:



Next the universal machine searches for the instruction beginning ‘when in state **b** and scanning a blank...’. The relevant instruction from Table 1 is

b blank R c

This instruction would put M into the condition:

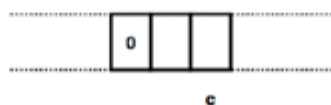
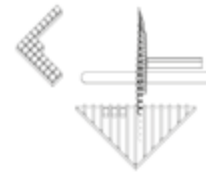
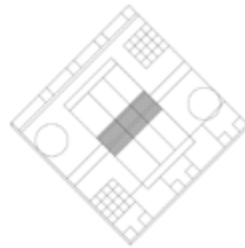
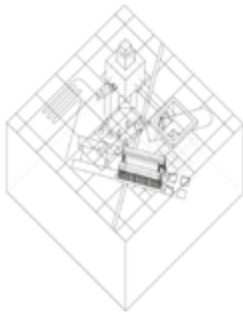
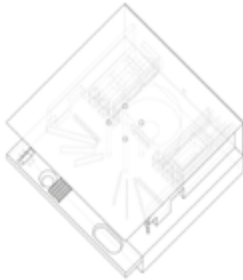
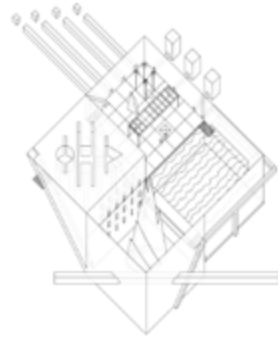


Figura 29. (a sinistra, in alto)
 “A Turing machine consists of a scanner and a limitless memory-tape that moves back and forth past the scanner. The tape is divided into squares. Each square may be blank or may bear a single symbol – ‘0’ or ‘1’, for example, or some other symbol taken from a finite alphabet. The scanner is able to examine only one square of tape at a time (the ‘scanned square’).
 Copeland, *The Essential Turing*, pp. 6–7.

Figura 30. (a sinistra, al centro)
 Turing, “On Computable Numbers”, come pubblicato in Copeland, *The Essential Turing*, p. 70.

Figura 31. (a sinistra, in basso)
 Turing, “On Computable Numbers”, come pubblicato in Copeland, *The Essential Turing*, p. 19.

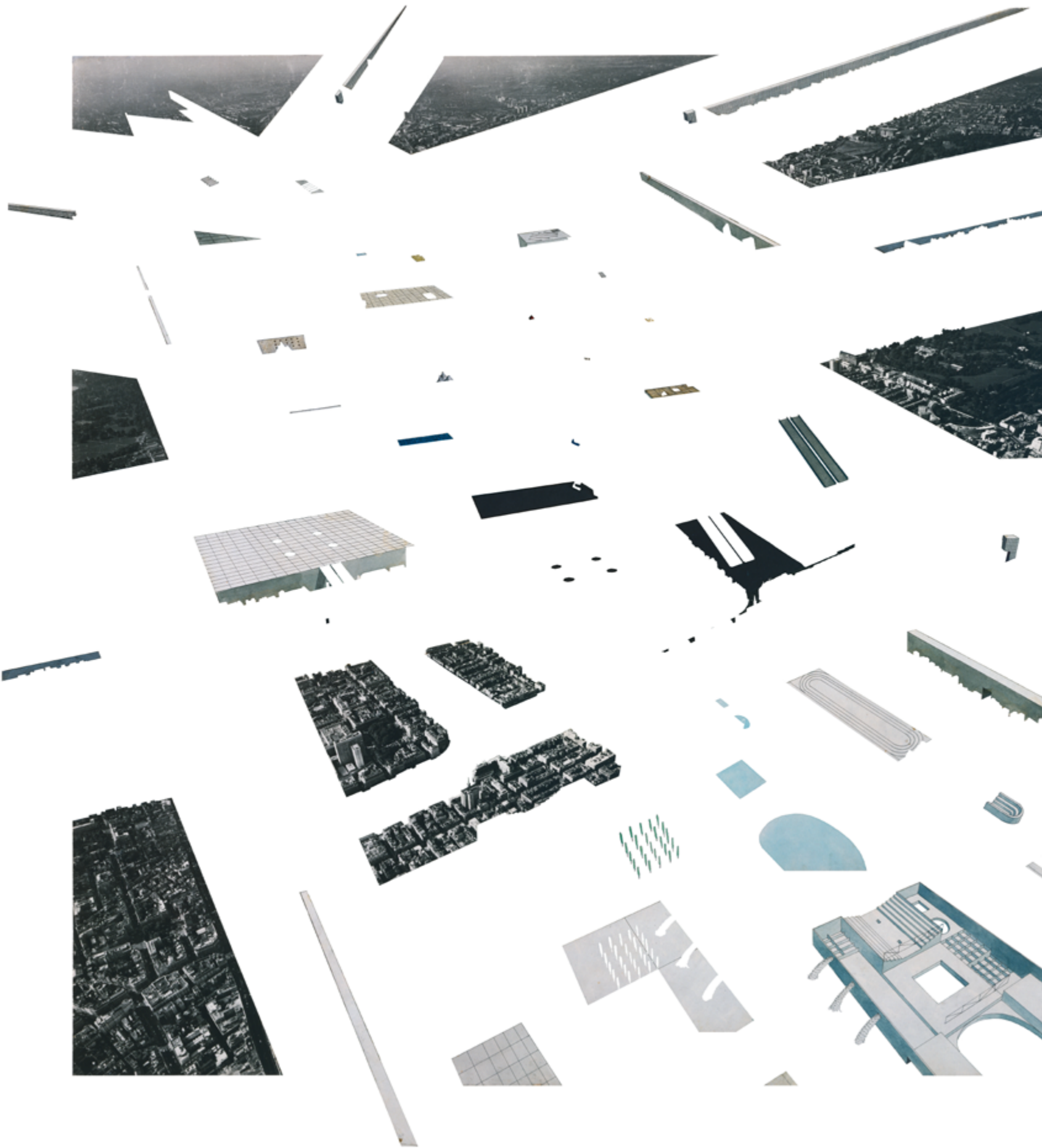
Figura 32. (a fianco)
 Ridisegno delle singole parti rappresentate all’interno della strip.
 [F.L.]





ANALISI DELLA SEQUENZA





AVOWAL

La relazione di Exodus si conclude con il canto dedicato dagli abitanti della strip all'architettura che li imprigionerà per sempre, costituito da brani estratti da una poesia di Baudelaire intitolata *Rêve parisien*.¹ La poesia di Baudelaire rappresenta per Exodus un importante riferimento concettuale.² Compare nella raccolta *Les Fleurs du mal* soltanto a partire dalla seconda edizione del 1861, in una nuova sezione: i *Tableaux Parisien*. Questa sezione si struttura seguendo il ciclo di una giornata e avvicinandosi per 'quadri', e quindi analogamente alle *square* che compongono la *strip* e che vengono descritte a loro volta come altrettanti *tableaux*.

Svelando questa chiave interpretativa solo in chiusura, il testo e le immagini di *Exodus* riescono a produrre un'attesa e a sospendere il giudizio dell'osservatore,³ descrivendo ad esempio scenari da incubo⁴ con toni enfatici e esaltanti. Con la "confessione" finale appare evidente come le immagini siano in effetti il frutto di una sorta di visione onirica: il titolo stesso – *Rêve parisien* – della poesia di Baudelaire si traduce in *Sogno parigino*.

In secondo luogo, l'inserimento di un tema musicale – "che degli abbellimenti di una tragedia è il più importante" – nel finale di *Exodus*, serve a rafforzare il parallelismo con l'episodio biblico evocato dal nome del progetto. Nel secondo libro dell'antico testamento infatti, Mosé e i suoi seguaci intonano un canto di ringraziamento, seguendo uno schema narrativo del tutto sovrapponibile a quello usato da Koolhaas e Zenghelis nel finale della relazione di *Exodus*.

1 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, p. 236

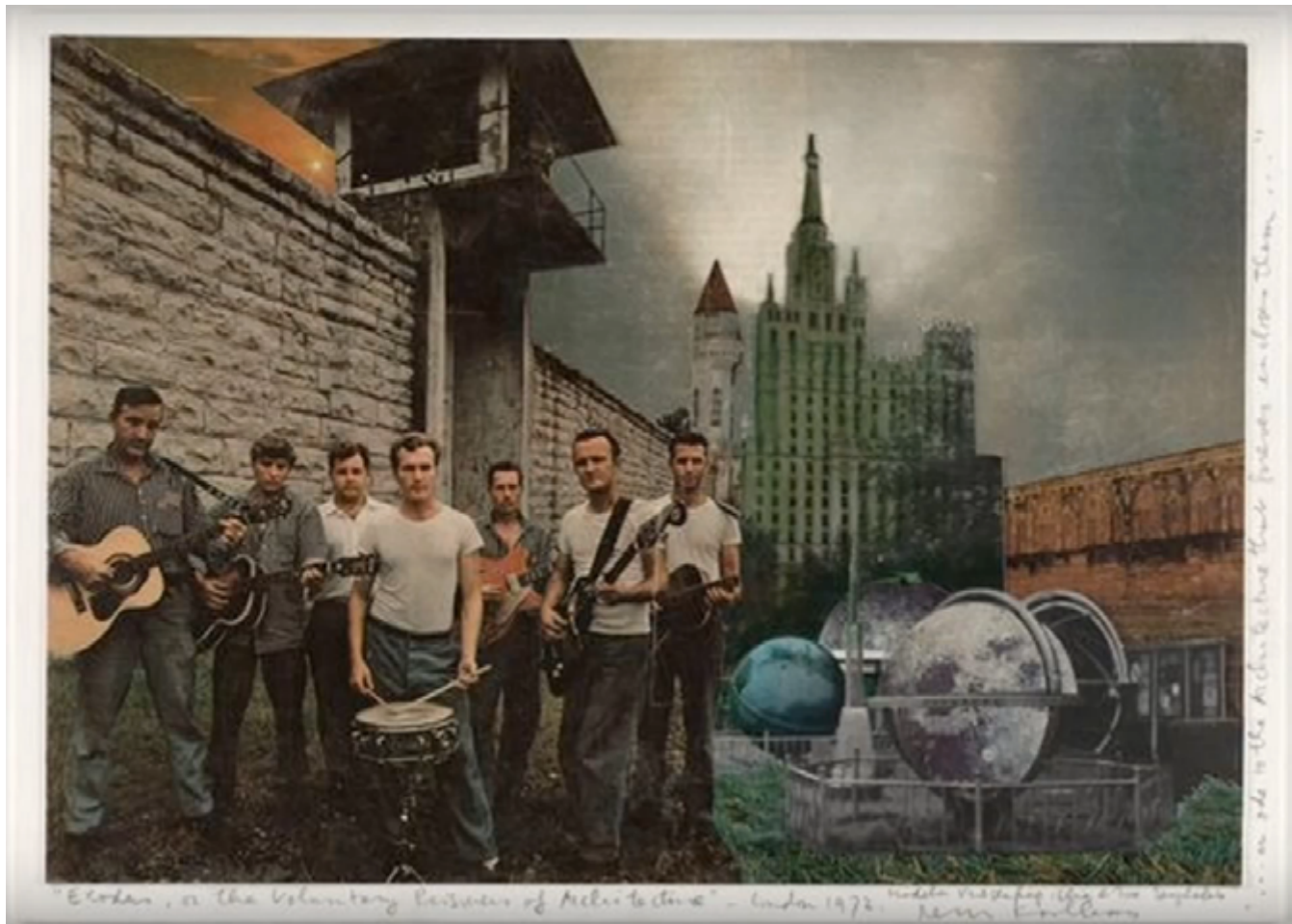
2 Cfr. Kenneth Frampton, "Two or Three Things I Know About Them", p. 315.

3 Sulle tecniche narrative adottate da Rem Koolhaas si veda anche il capitolo "W.F. Hermans" in Skansi, *Rem Koolhaas : scritti, architettura, 1963-1978*.

4 Nel racconto l'intera città di Londra è abbandonata e ridotta in macerie per effetto di una "guerra architettonica", macchine che producono miraggi artificiali illudono prigionieri senza speranza, nastri automatici trasportano prigionieri più o meno inconsapevoli verso la morte, pazienti psichiatriche impartiscono lezioni di storia, l'unico sport praticato è l'aggressione.

Figura 33. (a sinistra)
Rielaborazione di tav. XI / pagina 35.
Scomposizione della *strip* di *Exodus* nei suoi
elementi costitutivi.
[F.L.]

Figura 34. (nella pagina precedente)
Anamnesi
[F.L.]



“Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture” - London 1972

Madelon Vriesendorp, Elia & Zoe Zenghelis
Rem Koolhaas

“... an ode to the Architecture that forever encloses them ...”

Riguardo al tema del sogno introdotto precedentemente, possiamo aggiungere che il testo originale di *Rêve parisien* si compone di due parti (I e II). La prima parte consiste in un’estesa descrizione per immagini della “babele di scale e arcate” in cui si è trasformata la



Figura 35. (in alto)
Riproduzione della pianta di Parigi con evidenziati in rosso i boulevard/sventramenti realizzati per volere di Georges Eugène Haussmann. Gli assi della grande croisée sono rappresentati prolungati e in bianco.

Figura 36. (a fianco)
In questa versione della [tav. XVI / pagina 45] è visibile il margine tagliato nella riproduzione digitale offerta per motivi di studio dall'archivio del MoMA. La trascrizione del testo manoscritto e autografato da Rem Koolhaas è riportata accanto all'immagine.

Parigi Haussmaniana nel sogno di Baudelaire,⁵ mentre nella seconda parte il poeta riconduce bruscamente il lettore alla visione lucida e disincantata della realtà, descrivendo con pochi versi il suo risveglio tra i rintocchi del mezzogiorno.

Anche nella versione del testo di *Exodus* pubblicata in *S,M,L,XL*⁶ questa seconda parte della poesia viene omessa, privando di fatto il lettore di un risveglio. Potrebbe forse riferirsi a questo mancato risveglio la definizione "... A dream from which there is no waking up"⁷ inclusa tra i principi alla base del funzionamento della *Square of the captive Globe*, che entra a far parte della strip sostituendo *The University* nel 2005.⁸

5 La stesura dei versi che compongono i *Tableaux parisiens* avviene nel periodo che intercorre tra la prima e la seconda edizione di *Les fleurs du mal* – del 1857 e del 1861 rispettivamente – e quindi proprio durante la messa in atto a Parigi del piano militare e urbanistico di Georges Eugène Haussmann. I lavori iniziano nel 1855, a partire dalla *grande croisée*. A questo proposito Baudelaire scrive in *Le cygne*, anch'esso parte dei *Tableaux Parisiens*: "La vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! Que le cœur d'un mortel) ... / Paris change! Mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé! Palais neufs, échafaudages, blocs, vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie" Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, p. 202.

Cfr. Benjamin, *Opere Complete. Scritti 1938-1940*, p. 345.

6 In cui il testo di *Rêve parisien* (cit.) viene citato quasi integralmente.

7 Ci riferiamo alla versione pubblicata in Máčel e van Schaik, *Exit Utopia*, p. 248. Pubblicazione al cui interno la *Square of the captive Globe* entra effettivamente a far parte della *strip* di *Exodus* sostituendo la square presentata come *The University* ["University / Square of the Captive Globe", p. 127] su *Casabella*, n. 378 (giugno 1973). Tuttavia, questa *square* compare per la prima volta con il titolo *The City of The Captive Globe* in *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), un numero dedicato interamente alla presentazione del neonato Office for Metropolitan Architecture. In Koolhaas e Zenghelis, "The City of the Captive Globe", p. 336, gli autori sostengono che l'opera risalga al 1972 e sia stata concepita come una delle square di *Exodus*. Inoltre, sempre all'interno della stessa pubblicazione, viene presentato il progetto per l'*Egg of Columbus Center* [tav. XXV / pagina 63] che gli autori descrivono come "sequel di *Exodus*" (Cfr. Koolhaas e Zenghelis, "Egg of Columbus Center", p. 334). All'interno dell'*Egg of Columbus Center*, appare un'ulteriore variazione della *City of the Captive Globe*, questa volta nel ruolo di "scuola di architettura".

8 Koolhaas e Zenghelis, "Exodus or The Voluntary Prisoners of Architecture", in *Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-76*, a cura di Máčel Otakar e Martin van Schaik, pp. 237-53.



PARK OF AGGRESSION

La planimetria di *Exodus* [tav. X / pagina 33] mostra una visione zenitale della *strip* durante il suo processo di espansione nell'area metropolitana di Londra: la “sleepwalking Metropolis”.⁹ Per questo motivo le due estremità est e ovest appaiono ancora in fase di costruzione.¹⁰ Tuttavia, già nella seconda pubblicazione di *Exodus*¹¹ riscontriamo l'aggiunta di una *square* assente nell'edizione pubblicata su *Casabella*.¹² Qui il *Park of Aggression* è indicato al numero dieci nella planimetria in cui le *square* compaiono numerate in sequenza, ma è evidente che gli elementi rappresentati nella prospettiva [tav. XI / pagina 35] non trovino alcuna corrispondenza con quelli rappresentati schematicamente nella pianta. Al contrario, questi sono parzialmente sovrapponibili agli elementi visibili nel “cantiere” all'estremità orientale della *strip* (tagliata fuori nella planimetria pubblicata su *AD*¹³), lasciando intendere che in realtà il *Park of Aggression* possa essere inteso come completamento (o testata) orientale della *strip*. Un'altro elemento a supporto di quest'ipotesi è lo schizzo di Rem Koolhaas [Figura 39] pubblicato in *Exit Utopia*¹⁴ in cui la costruzione del settore orientale della *strip* sembra essere giunto a compimento¹⁵ e accanto all'ultima *square* si legge la scritta “aggression”. Un'ulteriore conferma ci viene fornita anche dal resoconto di Elia Zenghelis, che in un'intervista racconta come il *Park of Aggression* non esistesse ancora ai tempi del concorso e che sia stato disegnato e de-

9 Koolhaas e Zenghelis, “The Discovery of Manhattanism”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), p. 330.

10 “Tip Condition”, p. 185.

11 Koolhaas e Zenghelis, “Exodus”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), p. 328.

12 Al contempo, la *square* chiamata “The University” nell'elenco introduttivo su *Casabella* smette di essere menzionata. Cfr. Koolhaas e Zenghelis, “Exodus”, *Casabella*, n. 378, p. 42.

13 Koolhaas e Zenghelis, “Exodus”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), p. 328.

14 De Caüter e Heynen, “The Exodus Machine”, p. 265.

15 Una versione conclusa della *strip* è visibile nel “plastico” usato come riferimento in fase di costruzione della *strip* nell'assonometria corrispondente [tav. VI / pagina 24].

Figura 37.

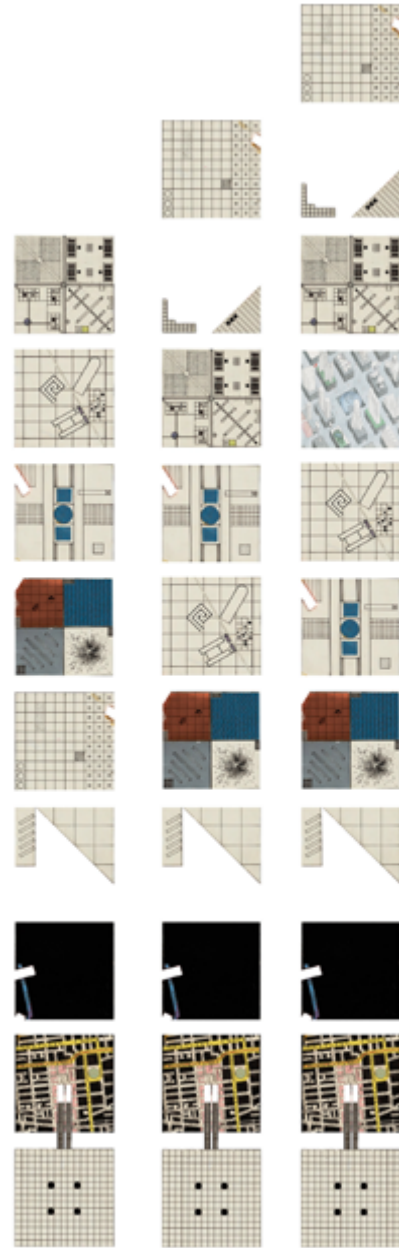
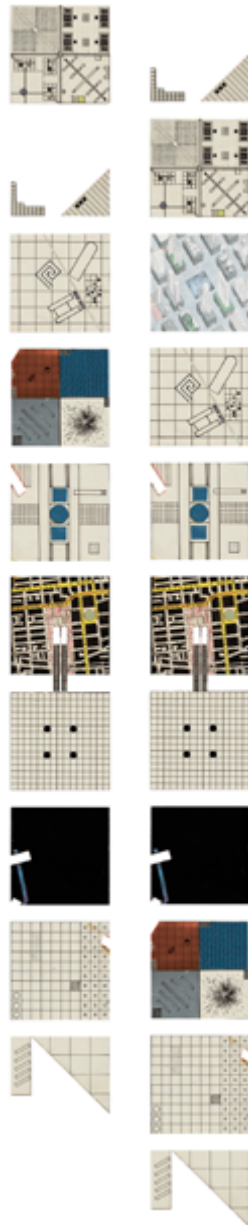
La rappresentazione assonometrica evidenzia il rapporto della *strip* con elementi selezionati del contesto.

Tra questi parchi e tessuto urbano, sistema delle infrastrutture ferroviario, corsi d'acqua. [F.L.]

Sequenza delle square come da planimetria.



Sequenza delle square come elencate negli elenchi introduttivi in Casabella (sinistra) e Exit Utopia (destra).



Sequenza delle square come esposte per esteso nel testo della relazione di (da sinistra verso destra): Casabella; S,M,L,X; Exit Utopia.

Le square sono disposte a seguire l'ordine della planimetria, quello degli elenchi introduttivi (presenti solo nelle pubblicazioni di Casabella e Exit Utopia) e, a seguire, nel testo integrale della relazione nelle diverse pubblicazioni di riferimento.

L'allineamento tra le diverse sequenze è impostato sul nucleo costituito dalle tre square della Central Area: Cerimonial square, Reception, Old London. Se la disposizione delle altre square (soprattutto nelle diverse edizioni del racconto) cam-

bia notevolmente da un caso all'altro, la posizione di queste tre square centrali resta invariata sia in planimetria, sia negli elenchi, sia nello sviluppo del testo.

Figura 38.
Variazioni di sequenza.
Elaborazione composta prevalentemente da dettagli estratti dalla planimetria rappresentata in tav. X / pagina 33.
Per rappresentare la Square of the Captive Globe (inserita nella sequenza della strip nella versione pubblicata in Exit Utopia) è stato usata la tav. XXIV / pagina 61.

scritto da lui successivamente, nello stesso periodo in cui nascono anche i primi progetti newyorkesi di OMA come il *Welfare Palace Hotel*, lo *Sphinx Hotel* e *The City of the Captive Globe*¹⁶ – anch'essa presentata come *square* mancata di *Exodus* – e *The Egg of Columbus Center*, che costituisce dichiaratamente una trasposizione americana della *strip* di *Exodus* e dei suoi elementi costitutivi.¹⁷

Le baracche del cantiere dell'estremità orientale della *strip* – riconvertite in spogliatoi – sono individuabili in basso nella rappresentazione prospettica del *Park of Aggression*. Gli altri elementi principali in questa *square* sono le due torri in continua oscillazione magnetica – le cui interazioni funzionali sono descritte esaustivamente nel testo della relazione – e un'arena disposta lungo la diagonale.

16 "University / Square of the Captive Globe", p. 127

17 Koolhaas e Zenghelis, "Egg of Columbus Center", p. 334.

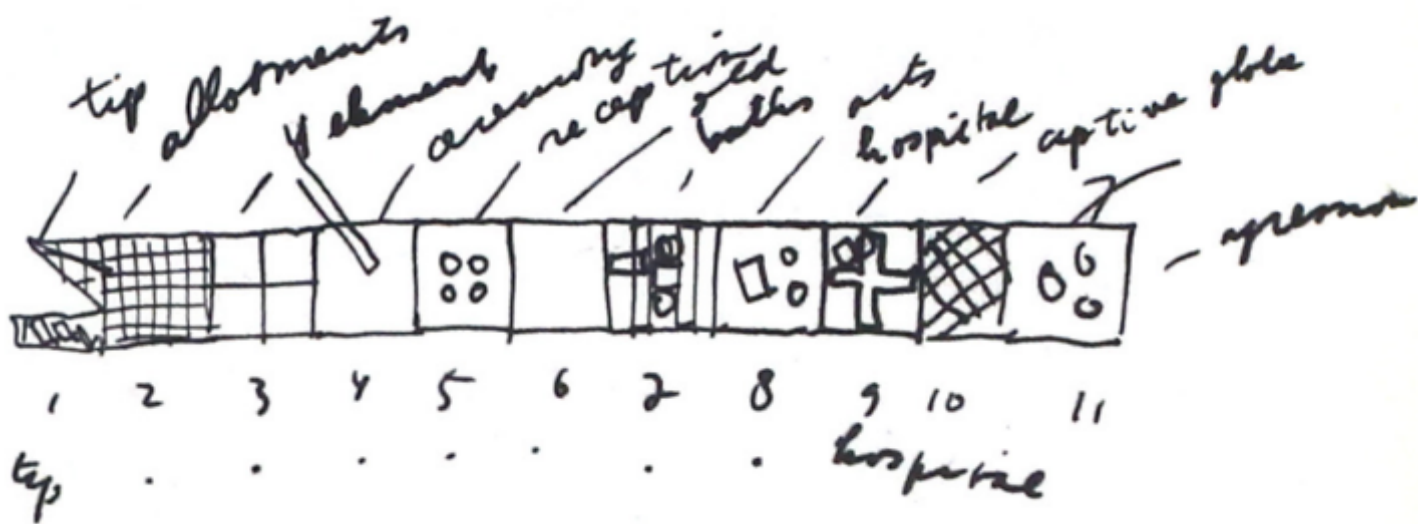


Figura 39.
 Schizzo di Rem Koolhaas pubblicato in
Exit Utopia in cui *The city of the Captive Globe*
 prendere il posto della *University* nella
strip.





Figura 40.
London Underground, sede centrale. Edificio più alto di Londra al tempo della costruzione (1929).

Figura 41.
Arco di passaggio nell'intersezione delle ali perpendicolari dell'edificio cruciforme (London Underground, sede centrale). Cfr. tav. IV / pagina 21.

Figura 42. (a fianco)
Veduta aerea dell'ospedale di San Paolo allineata all'asse di attraversamento dei padiglioni, in direzione della Sagrada Familia.

THE INSTITUTE OF BIOLOGICAL TRANSACTIONS

La *square* della ricerca e del progresso scientifico è suddivisa al suo interno in quattro settori.

Le quattro aree risultanti sono divise tra loro da un edificio cruciforme. Il nome, la tipologia e le funzioni¹⁸ di questo edificio potrebbero alludere a un tipico schema planimetrico carcerario, oppure a uno degli edifici della UCL¹⁹ (*University College of London*).

I quattro settori ospitano diverse funzioni. Nella prima edizione queste corrispondono a: medicina, scienza e tecnica, mentre il quarto settore viene indicato semplicemente come un giardino.

Nelle successive elaborazioni del testo molta più attenzione viene dedicata alla descrizione di queste funzioni.²⁰

L'ospedale e il cimitero – settore sud-ovest e settore nord-est rispettivamente – formano insieme una sequenza. Questa descrive modalità e consequenzialità dell'applicazione di cure mediche e dell'inevitabile morte e sepoltura dell'individuo all'interno della *strip*. Una parafrasi architettonica del *Brand New World* di Aldus Huxley,²¹ resa particolarmente grottesca dal nastro trasportatore che collega l'ospedale con il cimitero, accompagnando i prigionieri (o pazienti) lungo l'asse diagonale prima attraverso i padiglioni dell'ospedale,²² e dopo

18 Nella prima versione del testo l'edificio è destinato a ospitare scienziati e inventori di passaggio. Nelle stesure successive questo diventa la sede di un archivio elettronico.

19 L'ospedale universitario progettato da Alfred e Paul Waterhouse a fine ottocento è noto con il nome di *cruciform building*.

20 Cfr. testi a confronto in appendice.

21 De Cauter e Heynen, "The Exodus Machine", p. 266.

22 Elia Zenghelis riconduce l'impianto planimetrico dell'ospedale all'ospedale di Santa Croce di San Paolo a Barcellona [Figura 43]. L'asse principale attraversa i padiglioni allineati planimetricamente lungo un asse diagonale ruotato di 45° rispetto all'orientamento degli assi viari e degli isolati circostanti. Il prolungamento dell'asse di attraversamento dei padiglioni di Santa Croce è costituito da una strada che collega in linea retta l'ingresso dell'ospedale con l'abside della Sagrada Familia. Anche l'asse che attraversa l'ospedale di *Exodus* sembra estendersi oltre i confini della *square* ma questo accade soltanto nella rappresentazione assometrica, in cui la *square* viene rappresentata in assenza dei muri perimetrali della *strip*.



attraverso il centro dell'edificio cruciforme. Nel cimitero la disposizione degli alberi lascia sgombro il percorso della diagonale e opera un'ulteriore scomposizione in quadranti tramite due filari ortogonali che terminano in corrispondenza dei portali di attraversamento delle ali dell'edificio cruciforme.

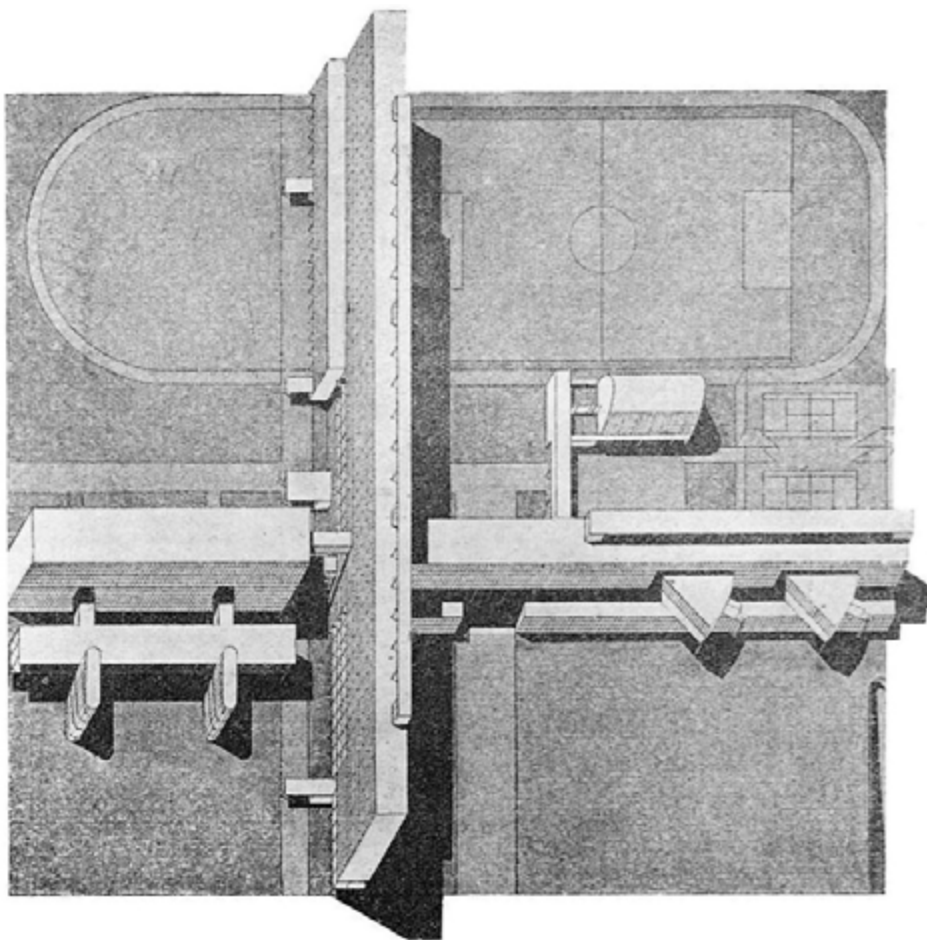
Attraverso queste porte il cimitero è collegato ai due settori adiacenti e questi a loro volta comunicano con l'ospedale tramite altri due portali.

I tre "palazzi della nascita" sono dedicati al mantenimento di un equilibrio statistico tra nascite e decessi. Mentre l'ultimo settore viene descritto come un manicomio i cui ospiti, supportati da sofisticati mezzi tecnologici, impartiscono lezioni di storia.

Le funzioni ascritte dagli autori a questi due settori nel tempo cambiano considerevolmente e a volte vengono anche invertite. Questo anche perché si tratta di edifici progettati precedentemente e per altri scopi. Elia Zenghelis – nel corso di interviste e conferenze – fa riferimento al riutilizzo di progetti precedenti elaborati da lui e da Rem Koolhaas in questa square. Questo racconto è in parte confermato dalla presenza, presso l'archivio del Het Nieuwe Instituut a

Figura 43.
Schema planimetrico dell'ospedale di San Paolo a Barcellona.

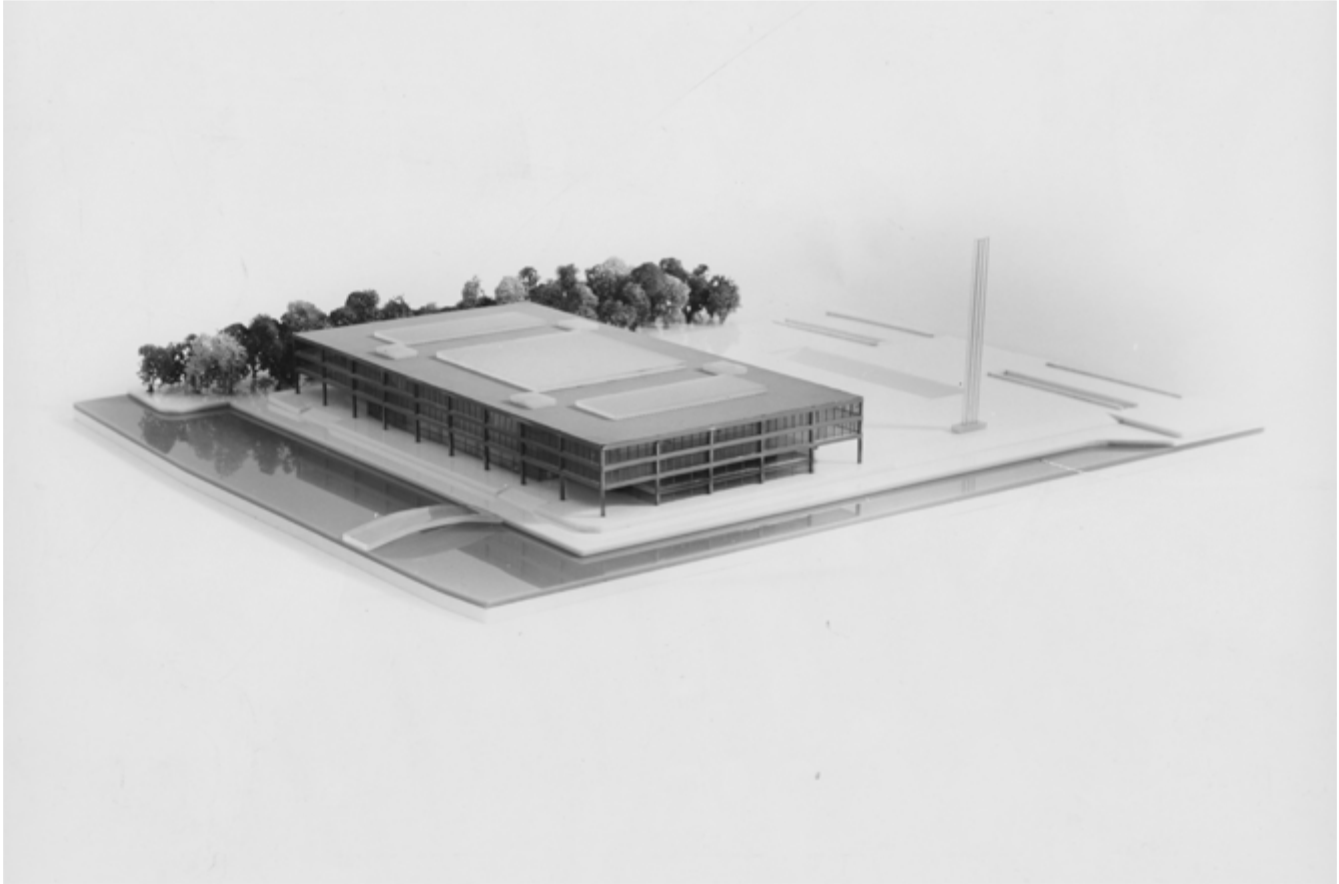
Figura 44. (a fianco)
Barshch Vladimirov, *housing commune*.



Rotterdam, del progetto di Elia Zenghelis²³ presentato al concorso per la City Hall di Amsterdam nel 1967 [Figura 45]. I tre “palazzi della nascita” invece, sarebbero repliche di un progetto di Rem Koolhaas – ancora studente – per il concorso per il *plateau Beaubourg* del 1969.²⁴ Anche se a conferma di questa affermazione non sono emerse prove

²³ *Amsterdam City Hall* (1967). Progetto di Douglas Stephen, con Elia Zenghelis, Kenneth Frampton e Adrian Gale. Tuttavia il registro ufficiale dei partecipanti al concorso include soltanto il nome di Douglas Stephen come autore del progetto.

²⁴ I diversi racconti di Zenghelis non sono sempre coerenti su questo punto. Un'altra versione del racconto descrive entrambi gli edifici come le proposte di Koolhaas e Zenghelis per lo stesso concorso: quello per la *City Hall* di Amsterdam [Figura 45 e Figura 49].



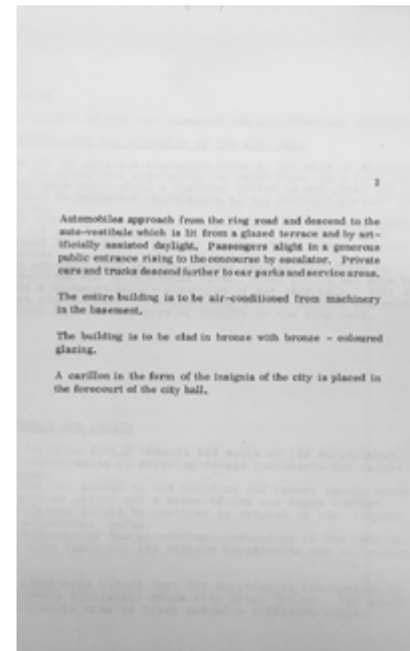
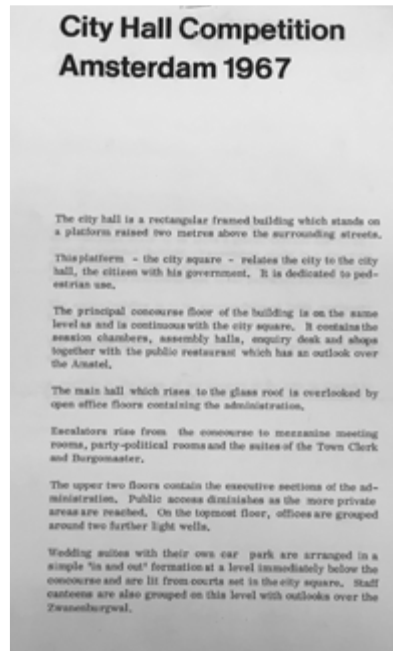


Figura 45. (a fianco, in alto)
Amsterdam City Hall (1967).
Progetto di Douglas Stephen, con Elia Zenghelis, Kenneth Frampton e Adrian Gale.

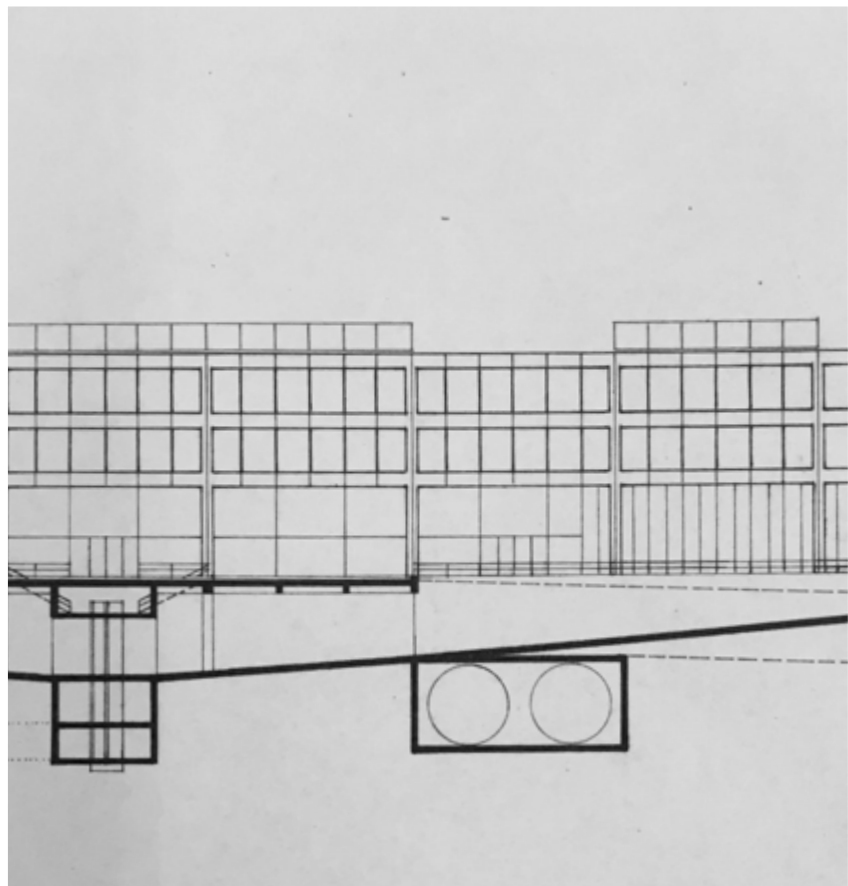
Cfr. *Institute of biological transaction* (tav. IV / pagina 21)

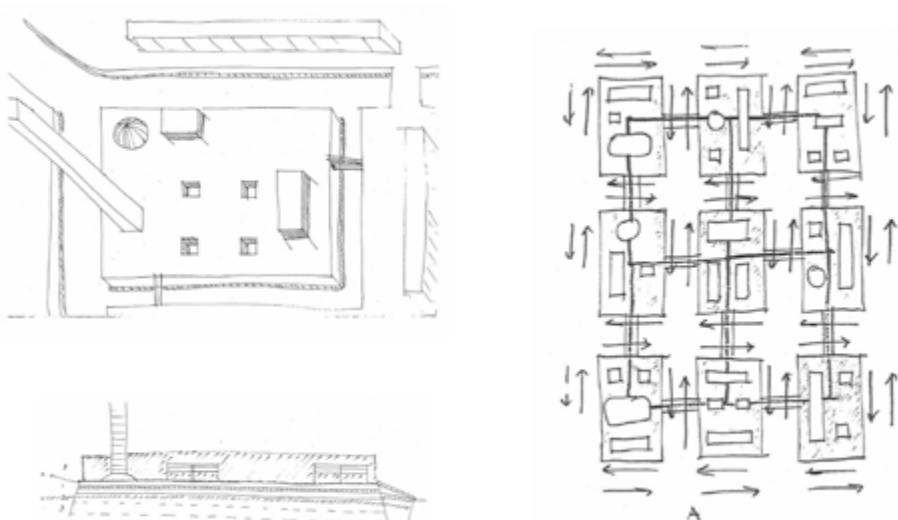
Dati d'archivio dell'inventario PRAS, presso il
Het Nieuwe Instituut:
Progetto numero: 539
Motto: TAURUS
Dent, M.O., London, GB
in collaborazione con: Stephen, D.
Disegni: 539
Foto del modello: ph773
Documentazione: d539

Figura 46. (a fianco, in basso)
Amsterdam City Hall (1967).
Progetto di Douglas Stephen, con Elia Zenghelis.

Figura 47. (a destra, in alto)
Relazione di progetto. *Amsterdam City Hall*
(1967). Progetto di Douglas Stephen, con Elia Zenghelis.

Figura 48. (a destra, in basso)
Dettaglio di una sezione di concorso.
Amsterdam City Hall (1967). Progetto di
Douglas Stephen, con Elia Zenghelis.





documentali,²⁵ è interessante osservare come il progetto di Peter Allison [Figura 50] per lo stesso concorso – *plateau Beaubourg* – adotti scelte formali e tipologiche vicine a quelle di Koolhaas.²⁶

Questi stessi edifici verranno riproposti anche nel progetto per l’*Egg of Columbus Center* accanto a una riproposizione di *The Baths* [tav. XXV / pagina 63].

25 Il manoscritto *The Surface* [Figura 101, p. 181] include in effetti uno schizzo di progetto di Rem Koolhaas per il municipio di Amsterdam. Si tratta di una piattaforma riconducibile a grandi linee alla composizione dei tre edifici situati nel quadrante Nord-Ovest della nell’*Institute of Biological Transactions*, soprattutto nella versione in cui questa piattaforma viene moltiplicata fino a formare un sistema di nove esemplari connessi tra loro [Figura 49].

26 Le traiettorie di Peter Allison e Rem Koolhaas in questi anni si intrecciano più volte. Il progetto per un muro che attraversa il carcere di *Woormwoods Scrubs* [“La prima, la seconda e la quarta parete”, p. 100] a Londra presenta evidenti legami concettuali e formali con *Exodus*. Successivamente, entrambi collaboreranno con O.M. Ungers a una serie di progetti per Berlino pubblicati su *Lotus 11*, pp. 12–41. Vedi anche Gargiani, “*Rem Koolhaas | OMA : The Construction of Merveilles*”, p. 25.

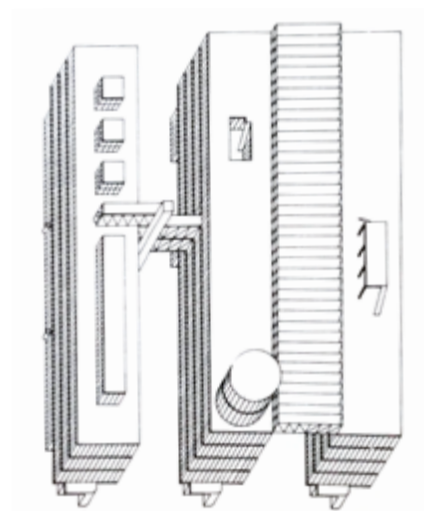


Figura 49. (a fianco, in alto)
Schizzi di Rem Koolhaas per una proposta per il
municipio di Amsterdam.

Figura 50. (a fianco, in basso)
Proposta di Peter Allison per il concorso per il
Plateau Beaubourg.

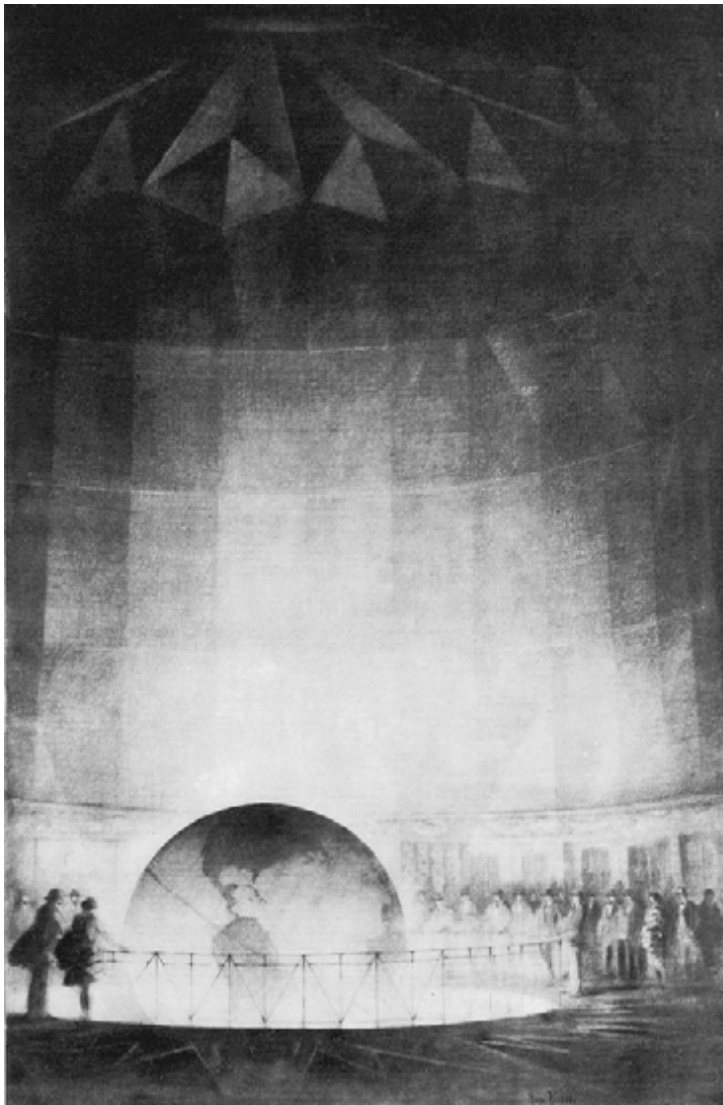


Figura 51. (a sinistra)
John Mead Howells and Raymond Hood,
Lobby d'ingresso del *Daily News* building.
Il disegno di Hugh Ferriss e compare a in
Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*. p. 39 e
successivamente appare nella prima edizione
di Koolhaas, *Delirious New York*. p. 141 per poi
essere omesso nelle edizioni successive.

UNIVERSITY / SQUARE OF THE CAPTIVE GLOBE

Come già detto nella descrizione del *Park of Aggression*, la *square* presentata nella prima pubblicazione di *Exodus*²⁷ con il nome *The University*²⁸ costituisce un caso particolare.²⁹ Si tratta dell'unica *square* rappresentata esclusivamente in due dimensioni: se per ogni altra *square* all'interno della *strip* possiamo reperire informazioni – anche solo parziali – rispetto alle relative sezioni o ai prospetti grazie a rappresentazioni assonometriche, collage, o prospettive, in questo caso l'unica rappresentazione disponibile è costituita dalle poche linee astratte dello schema planimetrico a scala urbana [tav. X / pagina 33]. Inoltre nel testo della relazione manca del tutto una descrizione di questa *square*.³⁰

The University appare come un ingrediente indispensabile all'interno della *strip*, al quale però gli stessi autori non sono riusciti ad attribuire una configurazione architettonica definitiva entro il termine del concorso.³¹

Questa ipotesi è supportata anche da alcuni dati presenti nelle pubblicazioni successive.³²

27 Koolhaas e Zenghelis, "Exodus", *Casabella*, n. 378, pp. 42–45.

28 *Ibid.* Inoltre, questo nome viene utilizzato esclusivamente in questa prima pubblicazione.

29 Significativo a riguardo è anche il vuoto di memoria di Elia Zenghelis nell'elencare le *square* presenti nella *strip* in http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2009_11_24_the_1970s_and_the_beginning_of_oma

30 Koolhaas e Zenghelis, "Exodus", *Cit.* pp. 42–45.

31 Sebbene le idee alla base di *Exodus* possano essere frutto di una fase di maturazione più prolungata, Elia Zenghelis ci descrive il periodo in cui sono stati prodotti il testo e gli elaborati per il concorso come fase di lavoro breve e intensa: "we did the whole thing from scratch, just the 4 of us – but mostly Rem and I – in 3 weeks". De Caüter e Heynen, "The Exodus Machine", p. 274.

32 "The text for *Casabella* was rushed and crude. [it] was improved afterwards [...] Rem [did] the square of the Captive Globe – which became part of *Exodus* retroactively". De Caüter e Heynen, "The Exodus Machine", p. 274.

All'interno del numero dedicato interamente alla nascita e alla presentazione dell'*Office for Metropolitan Architecture*, su *Architectural Design* del 1977, compaiono per la prima volta due progetti: *The Egg of Columbus Center* e *The City of the Captive Globe*.

Il primo è concepito come una trasposizione americana di *Exodus*³³ in cui “la strip appare in forma di parco lineare” [tav. XXV / pagina 63] e accoglie al suo interno la “scuola di architettura” [Figura 53], ovvero una versione miniaturizzata del secondo progetto: *The City of the Captive Globe*. Il cui testo, stando al racconto degli autori, è stato scritto originariamente per una delle *square* di *Exodus*.³⁴ Va detto inoltre che questa descrizione della scuola di architettura fornisce un ritratto che corrisponde piuttosto fedelmente alla condizione “liberista” della A.A. in questo periodo di trasformazione sotto la direzione di Alvin Boyarsky tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta.³⁵

Quando infine il progetto ricompare nel 2005³⁶ tra le *square* di *Exodus* [Figura 39] presenta un testo parzialmente modificato in cui si legge: “This square is the university of the Strip”.³⁷

Un ultimo particolare che vale la pena sottolineare costruisce un legame formale diretto con *Exodus*. Si tratta delle abitazioni utilizzate dai prigionieri di *Exodus* nella *square* degli *allotments*, che ricompaiono in questo disegno sulla sinistra del “globo prigioniero” [Figura 99, p. 178].



33 Koolhaas e Zenghelis, “Egg of Columbus Center”, *Architectural Design* 47, n. 5, p. 334.

34 Koolhaas e Zenghelis, “The City of the Captive Globe”, cit. p. 336.

35 Cfr. Robilant, *Contro il metodo in architettura*, pp. 165–153.

36 Koolhaas e Zenghelis, “Exodus”, in *Exit Utopia*.

37 Ivi, p. 248.



Figura 52. (in alto)
 The City of The Captive Globe. In questo ridisegno del 1994, Madelon Vriesendorp modifica in alcuni dettagli il disegno originale (tav. XXIV / pagina 61) attribuito a Rem Koolhaas e a Zoe Zenghelis, rispettivamente per il disegno di base e per i colori. Le principali differenze in questa versione riguardano una lieve rotazione del globo, l'illuminazione dal basso e la comparsa del progetto di OMA per la *Très Grande Bibliothèque* di Parigi – la sequenza dei cinque muri portanti sezionati longitudinalmente – su uno dei piedistalli, in alto a destra nell'immagine.

Figura 53. (a fianco)
 Una versione della *City of the Captive Globe* riadattata con il ruolo di scuola di architettura compare nel progetto ideale intitolato *The Egg of Columbus Center*.

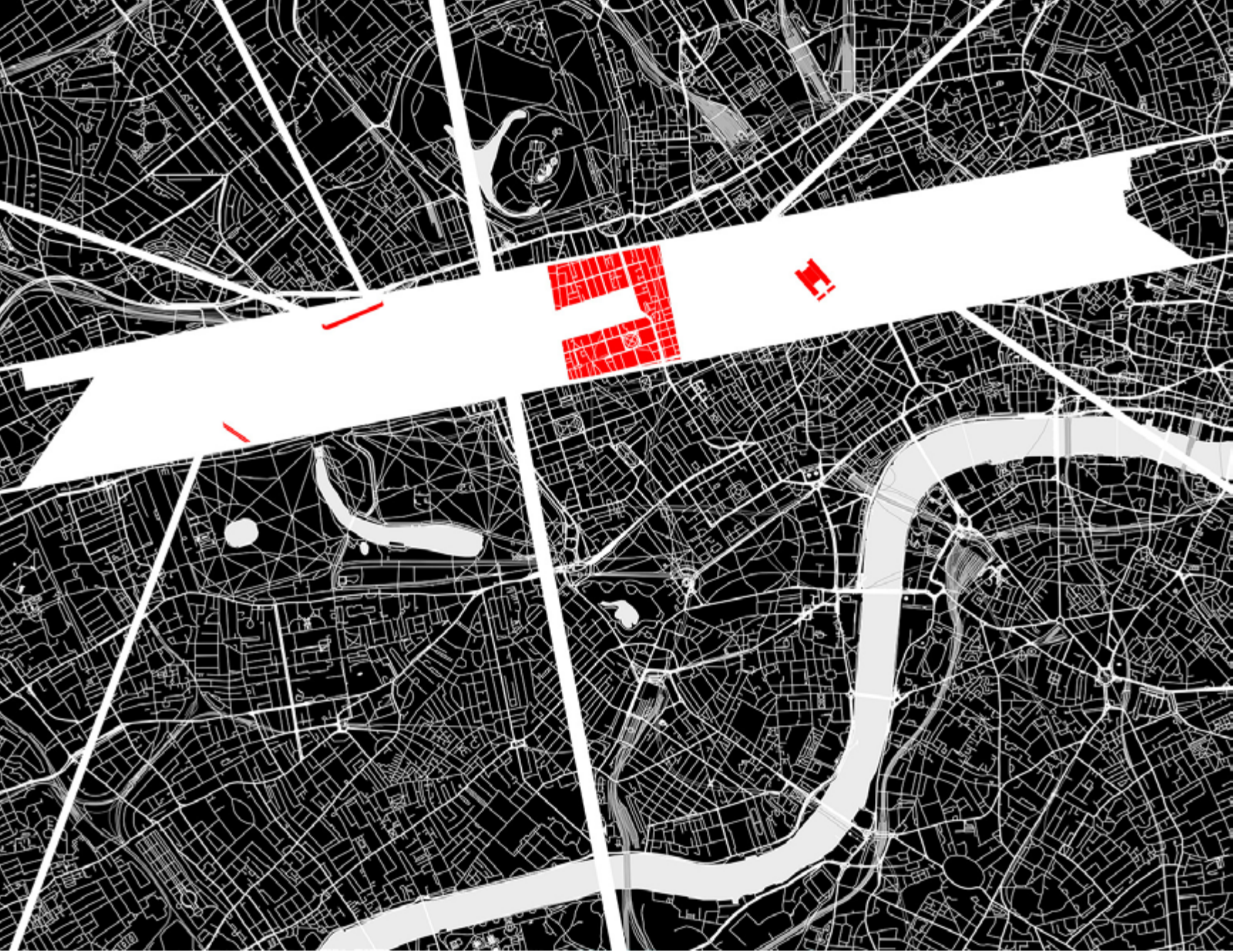


Figura 54.
Elementi pre-esistenti preservati all'interno della *strip*. Da sinistra verso destra in rosso: le gallerie di una linea della metropolitana esposte dagli scavi del *Park of Four Elements*, il *Paddington Basin*, parte del quartiere di Marylebone e il *British Museum*.
[F.L.]

SQUARE OF THE ARTS

La *square* della cultura è dedicata alla celebrazione del passato e dei traguardi artistici dell'umanità, oltre che alla produzione di nuove espressioni contemporanee.

Al suo interno viene conservato uno dei rari elementi risparmiati dall'inserimento della *strip* nel tessuto urbano pre-esistente. Si tratta in questo caso del *British Museum*.

Tra le figure aggiunte invece, diversi tipi di *ziggurat* – forma archetipa di collina artificiale – sono declinati in vari modi nelle diverse edizioni – pieni o vuoti, a gradoni o a spirale. Con il *Mundaneum* di Le Corbusier e il *Guggenheim* di New York a costituire le polarità opposte nella sfera dei possibili riferimenti progettuali.

Nella prima edizione di *Exodus*³⁸ questa *square* prende il nome di *Square of the Muses* e l'orientamento dell'edificio ipogeo e spiraliforme è ruotato in pianta rispetto all'orientamento della *square*, mentre l'altro edificio è una galleria in acciaio e vetro la cui sezione a gradoni termina in una sorta di abside basilicale.

Già a partire dalla seconda pubblicazione³⁹ la *square* è disegnata tra due muri e mostra la presenza di un ulteriore accesso attraverso il muro esterno in corrispondenza della strada su cui si attesta la facciate del *British Museum*. Gli altri due edifici sono allineati rispetto all'orientamento della *strip* e acquistano entrambi l'aspetto di due *ziggurat*, l'una complementare all'altra: se la prima è il risultato di una sottrazione del suolo, l'altra si innalza al suo fianco con una serie di gradoni.⁴⁰ Elia Zenghelis indicherà in una presentazione molti anni più tardi che la forma e il colore di questo edificio sono un omaggio al mausoleo di Lenin [Figura 56] realizzato a Mosca,

38 Koolhaas e Zenghelis, "Exodus", *Casabella*, n. 378, pp. 42–45.

39 Koolhaas e Zenghelis, "Exodus", *Architectural Design* 47, n. 5, pp. 328-329.

40 La relazione ci informa che i materiali di costruzione del secondo edificio sono stati ricavati appunto, dallo scavo del primo.

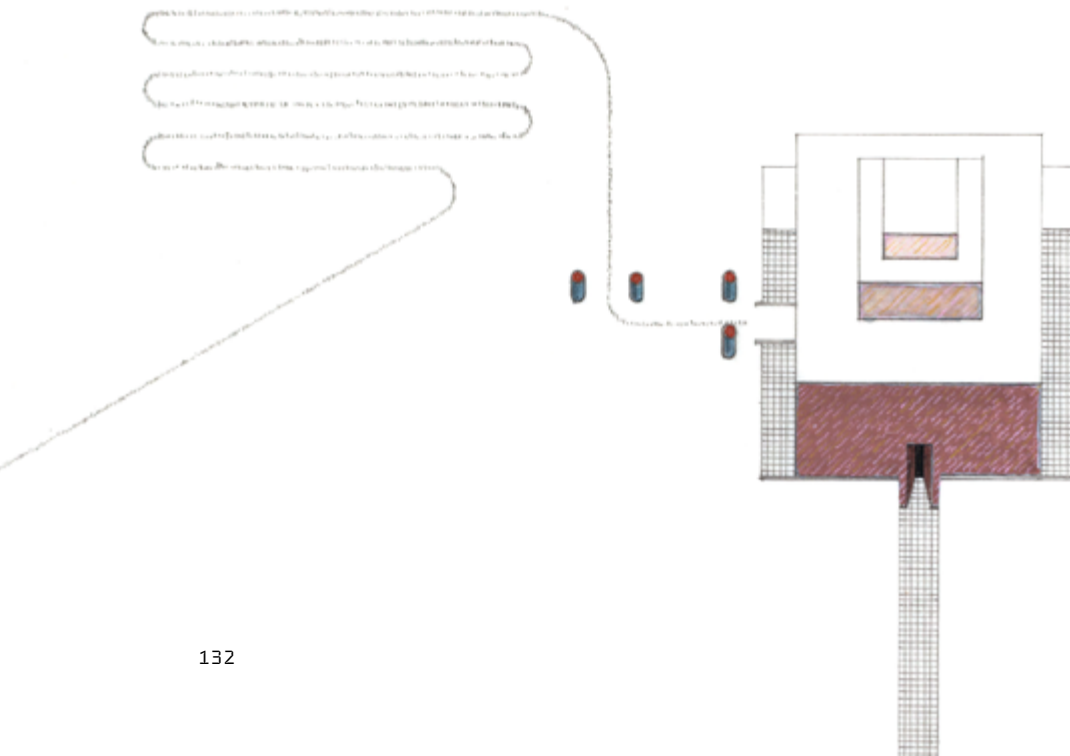
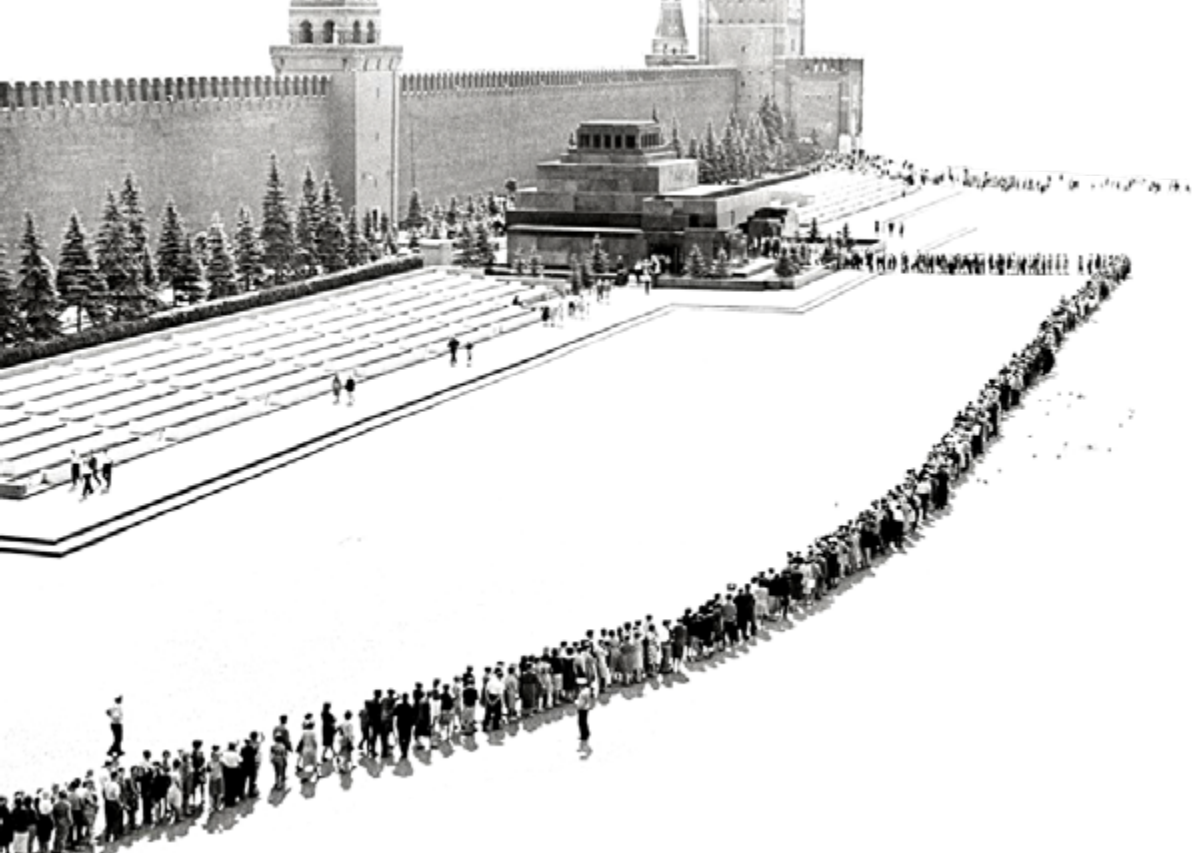




Figura 55. (in alto)
Dettaglio di tav. XXII / pagina 56. Disegno pubblicato esclusivamente nella prima edizione su *Casabella* (cit.). L'area scavata all'interno della square è sovrapponibile alla rappresentazione concettuale di una stazione della metropolitana. Compaiono i cavedi di due ascensori, una sequenza discendente di scale mobili e, in basso, un "ascensore orizzontale" paragonabile al tunnel della metropolitana esposto dagli scavi del *Park of four elements* (vedi "Park of Four Elements", p. 169).

Figura 56. (a fianco, in alto)
Fila per accedere al mausoleo di Vladimir Lenin, a ridosso del muro del Cremlino.

Figura 57. (a fianco, in basso)
Dettaglio di tav. V / pagina 23.

nella Piazza Rossa, a ridosso del muro perimetrale del Cremlino.⁴¹ L'ultima figura che compare nella *square* dedicata alla cultura è una griglia indipendente. Sembrerebbe composta da enormi lastre quadrate inserite nella pavimentazione. Su questa, oggetti che difficilmente potremmo definire architetture sono disposti irregolarmente sulle lastre. Nelle forme restano tutti riconducibili a solidi elementari come tetraedri e tronchi di cono, ai quali si aggiunge – nella seconda versione [Figura 57] – anche un tronco di piramide a base quadrata. Questi oggetti vengono paragonati nella relazione – a partire dalla seconda versione – a “pedine, sulla griglia di un gioco antico [che] ogni movimento permette di decifrare un poco oltre”. Come per il disegno della *square* che nella seconda edizione pubblicata nel 1977 presenta notevoli ripensamenti rispetto alla prima [Figura 55], così anche il testo della relazione corrispondente verrà di fatto riscritto integralmente per la versione pubblicata in *SMLXL*.⁴²

41 Rendendo quindi riconoscibili anche le linee irregolari che disegnano un tracciato serpeggiante all'ingresso dell'edificio: si tratta di una fila di visitatori o “Petrukas”, come verranno descritti da Rem Koolhaas in “Field trip” (Cfr. Koolhaas, *S, M, L, XL*, p. 221.).

42 Cfr. Koolhaas, *S, M, L, XL*, pp. 12–13.

Figura 58. (a fianco)
Prospettiva dal basso della strip sezionata da un piano orizzontale.





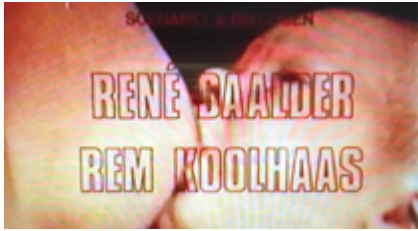


Figura 59. (a fianco)
Dettaglio della tav. XII / pagina 37.

Figura 60. (qui sopra)
Fotogrammi estratti da *De Blanke Slavin*, del 1969 (regia di Rene Daalder), di cui Rem Koolhaas ha realizzato la scenografia insieme al regista e amico Rene Daalder.

THE BATHS

I corpi architettonici che suddividono *The Baths*⁴³ lungo la direzione dell'asse della strip rappresentano alveari composti da piccole celle in cui i prigionieri della strip si ritirano dopo esibizioni di gruppo per dedicarsi alla soddisfazione degli istinti. Questo è reso possibile proprio dalle caratteristiche dell'architettura. Gli autori sottolineano infatti che la definizione dettagliata in fase progettuale delle attività degli utenti rappresenta il punto di forza del loro approccio.⁴⁴

Nella rappresentazione prospettica di *The Baths* [tav. XII / pagina 37] le immagini alludono alla vita e alle relazioni interpersonali in un ambiente metropolitano e a una relativa divisione in compartimenti. In particolare le partizioni rappresentate schematicamente in falsa prospettiva sono riconducibili a un'illustrazione di *The Medium is The Massage* [Figura 62] – libro molto frequentato dalla generazione sessantottina di studenti universitari, soprattutto in ambiente anglosassone.⁴⁵

Le immagini che animano l'interno di questi scompartimenti invece sono fotogrammi di pellicole cinematografiche. Alcuni di questi fotogrammi provengono dalle riprese di *De Blanke Slavin*,⁴⁶ film alla cui sceneggiatura Rem Koolhaas lavora da giovane, in collaborazione con il gruppo di studenti di cinema⁴⁷ formatosi nella scuola diretta da Anton Koolhaas, padre di Rem.

43 Koolhaas e Zenghelis, "OMA", <https://www.youtube.com/watch?v=ZXtyrp340gY>
Questa *square* viene presentata dallo stesso Rem Koolhaas come riproposizione contemporanea di terme romane. Anche se sarebbe possibile individuare un precedente inglese nei *pleasure gardens* di Clerkenwell o i *Bagnigge Wells* di Battle Bridge (attuale King's Cross).

44 Koolhaas e Zenghelis, "OMA", <https://www.youtube.com/watch?v=ZXtyrp340gY>
45 Yona Friedman ad esempio, sottolinea con disappunto la frequenza degli ammiccamenti ai metodi e alle teorie di Marshall McLuhan nelle proposte di molti partecipanti al concorso ADI/Casabella *La città come ambiente significante*.

46 Daalder e Koolhaas, *De Blanke Slavin*, 1969.

47 Il gruppo si chiama *1,2,3 Group* ed è composto da Koolhaas e Rene Daalder, insieme a Frans Bromet, Samuel Meyering e Jan de Bont – nel curriculum di regista e produttore di quest'ultimo troviamo film come *Speed*, *Twister*, *Speed 2*, *Haunting*, inoltre dirige la fotografia per *Die Hard*, *The Hunt for Red October*, *Basic Instinct*.

La presenza nelle tavole di elementi provenienti da questo lavoro precedente fin dalla prima stesura di *Exodus* è da sottolineare perché ci permette di individuare alcuni primi contatti di Rem Koolhaas con l'architettura in questa fase di formazione espressiva. Ad esempio nella seconda metà della pellicola, il film è interamente ambientato nella St. Hubert Hunting Lodge, progettata da Hendrik Petrus Berlage per la famiglia Kröller Müller.⁴⁸

Inoltre “OMA” – vezzeggiativo di ‘nonna’ in olandese – è la prima parola udibile in questo film, dopo il prologo. Nelle prime scene una bambina esclama “oma, oma!” mentre la nonna – una donna che si rivelerà essere impegnata in un traffico di giovani prostitute tra l’Olanda e il Nord Africa – la sottrae dalle braccia della babysitter in un parco, per dare il via alle vicende su cui si articola la trama del film.

Questa *square* è una delle variazioni sul tema dell’acqua – come principio di edonismo all’interno dell’architettura – a cui Rem Koolhaas dedica molta attenzione in questa fase. Successivamente questo stesso tema accompagnerà la sua carriera, mutandosi nelle piscine che notoriamente popolano moltissimi progetti – realizzati e non – di OMA.

L’origine per le forme di questo edificio viene fatta risalire da Ingrid Böck a un progetto eseguito da Koolhaas durante gli studi alla *AA School of Architecture* come proposta per il concorso per il *Plateau Beaubourg*,⁴⁹ ma la stessa descrizione coincide anche con una delle versioni fornite da Elia Zenghelis riguardo all’origine dei tre edifici che occupano il quadrante nord-orientale dell’*Institute of Biological Transaction* [p. 119]. Un documento prezioso a riguardo compare nella

48 La famiglia Kröller Müller è anche fondatrice dell’omonima collezione d’arte con sede a Otterlo, nei Paesi Bassi, nello stesso parco in cui è stata costruita la St. Hubert Hunting Lodge. Inoltre, il nonno materno di Rem Koolhaas – l’architetto Dirk Roosenburg – aveva lavorato da giovane come disegnatore nello studio di H.P. Berlage. Collaborando, tra gli altri progetti, anche al progetto per la sede londinese degli uffici dell’azienda della stessa famiglia Kröller Müller. L’edificio si trova a Londra in Bury Street ed è noto oggi come “Holland House”. Hoogstraten, *Dirk Roosenburg*, p. 188.

49 Böck, *Six Canonical Projects*, p. 59.

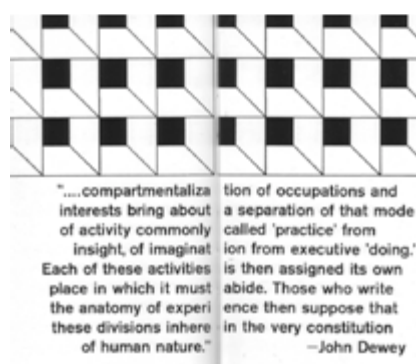
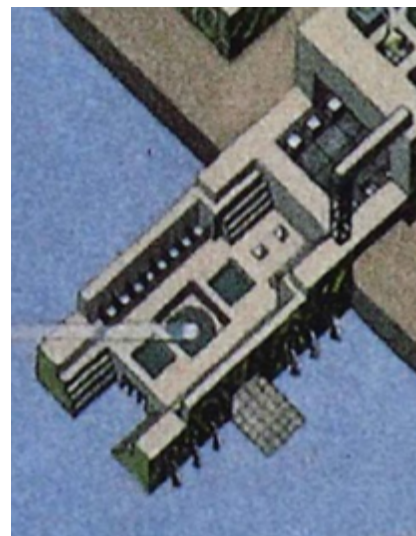
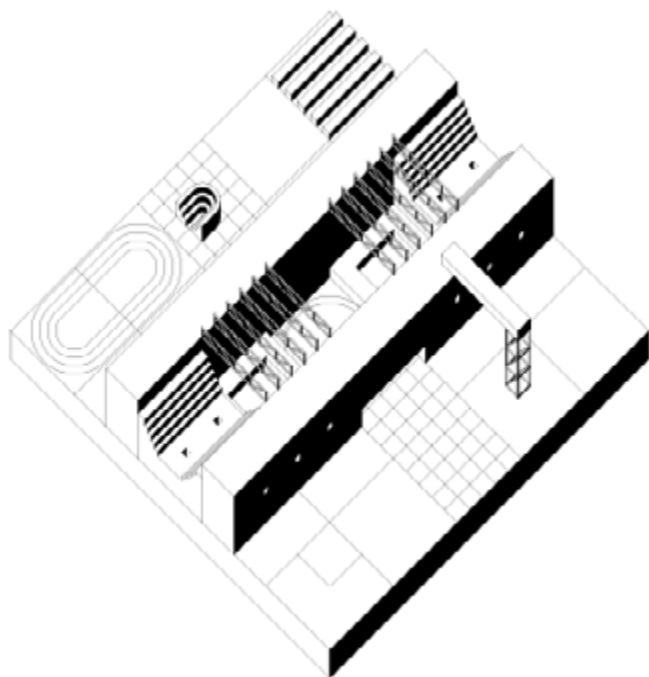


Figura 61. Dettaglio di *The Egg of Columbus Center*.

Figura 62. McLuhan, *The Medium Is the Massage*, pp. 54-55. Disegno inserito per illustrare una citazione di John Dewey. Nell’edizione originale il testo è stampato specularmente (destra/sinistra).

Figura 63. (a fianco, in alto) Ridisegno assonometrico, *The Baths*. [F.L.]

Figura 64. (a fianco, in basso) Dirk Roosenburg, logo KLM, 1921.



tesi di dottorato di Carlos García González,⁵⁰ che dà accesso a materiali prima impossibili da reperire,⁵¹ come ad esempio alcuni progetti eseguiti da Rem Koolhaas come studente alla AA. Qui, i principi alla base di questa *square* compaiono in una serie di disegni che – se autentici – costituiscono evidenti prefigurazioni concettuali di *The Baths*.



50 García González, “Atlas de Exodus”.

51 “Il patrimonio più prezioso della Slide Library, rappresentato dal fondo di oltre centomila diapositive di architettura lasciate all’A.A. da studenti, insegnanti e soci, nel corso di più di un secolo [...] presentano in ogni caso difficoltà di pubblicazione, in ragione del fatto che i diritti di copyright appartengono agli autori, non di rado impegnati in carriere professionali gelosamente custodite (un caso emblematico è quello di Rem Koolhaas, che ha ritirato i propri lavori di studente, a tutela di una esclusività sempre ricercata, nella costruzione della propria immagine di intellettuale e progettista)”. Robilant, “Le stanze dei destini incrociati”, p. 195.



Figura 65.
elaborazione di tav. XI / pagina 35
Relazioni con il contesto.
[F.L.]

OLD LONDON

L'importanza di quest'area rispetto all'impianto teorico di *Exodus* si riflette nella sua posizione centrale anche all'interno della *strip*.

Nel testo della relazione gli indicano che l'idea di conservare un pezzo di città all'interno della *strip* sia semplicemente dovuta al bisogno di offrire un inserimento graduale ai nuovi abitanti-prigionieri. Ma a uno sguardo più attento, emergono proprio in questo punto alcuni dei nodi concettuali più importanti per la comprensione di *Exodus*. Nell'apparente mutismo e nelle tensioni generate dall'accostamento tra nuovo e pre-esistente, troviamo alcune tra le poche operazioni che più propriamente potremmo definire “progettuali” in un lavoro che non viene mai definito “progetto” dagli autori.⁵²



I muri perimetrali individuano insieme alle *square* adiacenti questa parte di città da lasciare intatta. L'unica demolizione operata all'interno di quest'area salvaguardata consiste in una striscia di edifici che consente l'accesso attraverso scale mobili – o attraverso una piccola porta a quota strada – nell'adiacente *Reception square* e sulla terrazza soprastante.⁵³

Quest'area di Londra ospita al suo interno i grandi interventi a scala urbana realizzati su disegno di John Nash nella Londra georgiana. Tra questi soprattutto *Regent Street*, che in questo punto attraversa il quartiere di Marylebone, ricopre un ruolo importante per *Exodus*. Fin dalla prima pubblicazione su *Casabella* gli autori individueranno in Nash il proprio “predecessore concettuale”.⁵⁴ In effetti è interes-

52 In nessuna delle edizioni del testo analizzate. “Reading Tools”, p. 215.

53 Queste scale mobili e la piccola porta al di sotto di queste (visibile nella prospettiva a volo d'uccello) sono gli unici elementi proposti esplicitamente per consentire il passaggio da una *square* a un'altra. L'unica soluzione alternativa che permetta a un prigioniero di spostarsi all'interno della *strip* è rappresentata dai trasporti sotterranei [Figura 67].

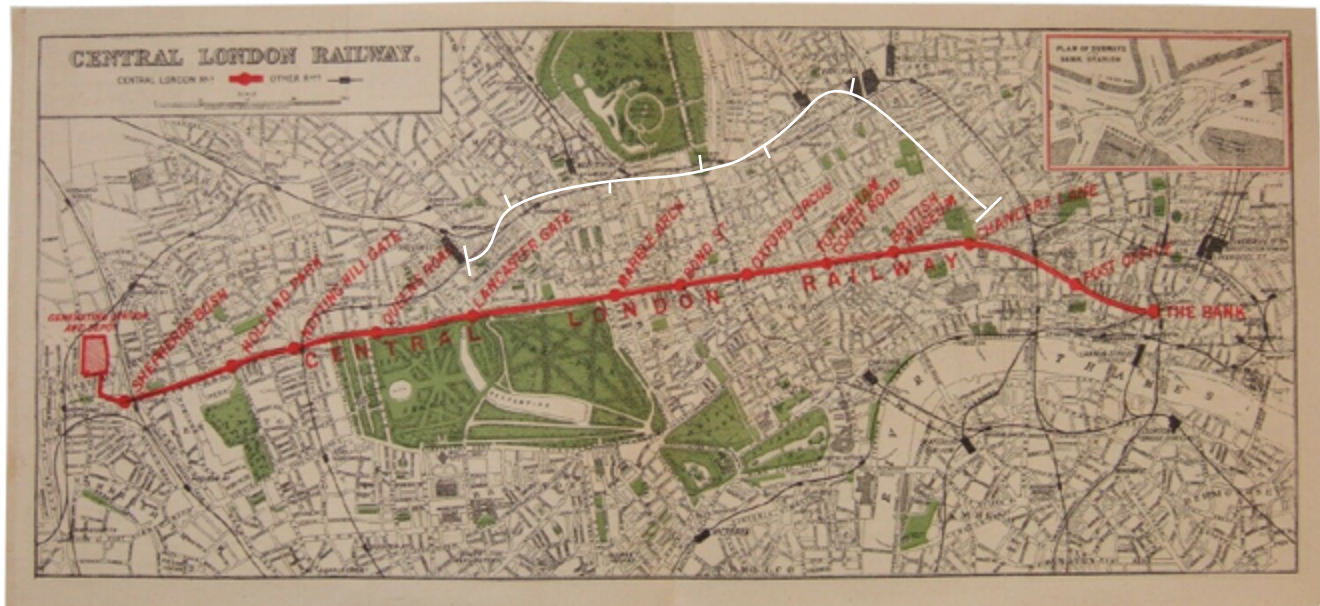
54 Koolhaas e Zenghelis, “Exodus”, *Casabella*, n. 378, p. 42. Nel 2005, nell'edizione pubblicata in Máčel e van Schaik, *Exit Utopia*, questa definizione si trasforma in: “Nash a predecessor of the ruthless plan”.

Figura 66.
Pianta di una tipica “shotgun house”
americana.



Figura 67.
Giacitura del muro meridionale di *Exodus* sul
tracciato di Oxford street.
[F.L.]

Figura 68. (a fianco)
Tracciato della *Central London Railway* (parte
dell'odierna *central line*). Il percorso si sviluppa
in buona parte sotto l'impronta virtuale del
muro meridionale di *Exodus*.
Sovrapposto in bianco, il tracciato della
Metropolitan Line - inaugurata nel 1863, è
la prima linea ferroviaria sotterranea per
trasporto passeggeri al mondo.



te notare come l'opera di Nash instauri una relazione analoga all'atteggiamento della *strip* di *Exodus* con il tessuto storico della città di Londra.

Roberto Gargiani fornisce un'ottima contestualizzazione storica per questa riscoperta della capacità di intendere e di manipolare il vuoto urbano⁵⁵ da parte della teoria architettonica di questo periodo. Ma indirizzando i contenuti di questa lettura sul modo in cui *Regent Street* viene rappresentata nella planimetria di *Exodus*, è possibile individuare non solo un'applicazione pratica della tecnica in questione – il *poché* – ma anche leggere ciò che rende la progettazione di “vuoti” in ambienti già costruiti sostanzialmente distinta dal caso *ex-novo* di Las Vegas.⁵⁶

Con *Regent Street* si compie un gesto architettonico che ridefinisce le facciate, la proprietà, il tipo di alloggi disponibili, in questo fronte urbano e non solo. Il suo duplice scopo consiste nell'arresto dell'e-

⁵⁵ “The Culture of Congestion and the *poché* plan of Rome by Nolli” in: Gargiani, *The Construction of Merveilles*, p. 56.

⁵⁶ Venturi e Scott Brown, *Learning from Las Vegas*.

PLATE XII.

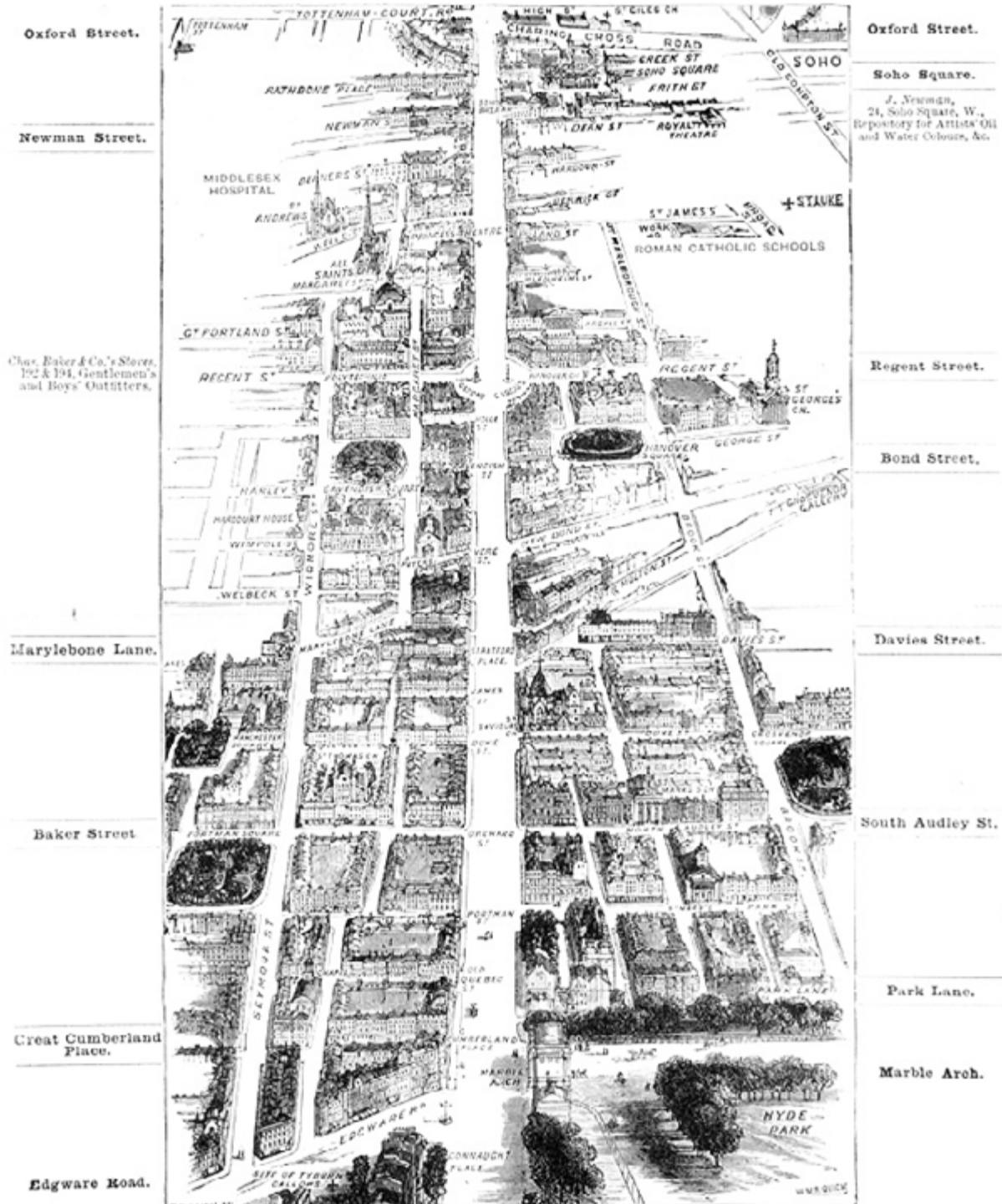




Figura 69. (a fianco)
Veduta a volo d'uccello di Oxford Street.

Figura 70. (In alto)
progetto di Regent's Street (John Nash).

spansione incontrollata⁵⁷ del tessuto urbano che, a partire dalla city,⁵⁸ si estendeva in direzione del centro del potere a *Westminster* e nella separazione dei quartieri abitati in questa zona dal resto della popolazione.⁵⁹ In altre parole, si tratta di una strada che agisce come un muro.⁶⁰

Regent Street conserva anche la sua funzione di collegamento e può essere vista come un ingresso secondario all'interno della *strip*, attraversandola parallelamente all'asse principale che attraversa la *Reception* [p. 149]. Nella prospettiva a volo d'uccello possiamo individuare i relativi attraversamenti nei muri perimetrali [tav. XII / pagina 37].

Come *The Barbican Estate* prende il nome da un barbacane⁶¹ di epoca romana, così anche il muro meridionale di *Exodus* trova il suo orientamento, appoggiandosi sul solco lasciato tra gli edifici dall'odierna *Oxford Street* [Figura 69]. A sua volta *Oxford Street* segue l'orientamento di una strada romana: la via Trinobantina, che attraversava il sud dell'Inghilterra sulla direttrice est-ovest. È la principale *Shopping Strip* di Londra ed è percorsa nel sottosuolo dalla *Central Line* della metropolitana di Londra.

Nel punto scelto per l'asse di attraversamento ortogonale della *strip* di *Exodus* troviamo un'altra opera di John Nash: il *Marble Arch*.

57 Cfr. "Two walls enclose and protect this zone to retain its integrity and to prevent any contamination of its surface by the cancerous organism that threatens to engulf it." Koolhaas, *S,M,L,XL*, p. 7.

58 In questo periodo Londra acquista il soprannome dispregiativo "*Great Wen*" (la grande cisti) per via della sua crescente estensione.

59 Cfr. Aymonino, *Il significato delle città*, pp. 191-192 e Rossi, *L'architettura della città*, p. 119.

60 Paragonabile da questo punto di vista anche a *Oxford Street*. "Avowal", p. 109.

61 Si tratta di uno dei resti di epoca romana ancora visibili a Londra. L'area e la strada che passa di qui prendono da questi frammenti il nome di *London Wall*. Il "barbacane" era un tipo di struttura difensiva che, posta in prossimità delle mura romane, svolgeva le funzioni di caserma e piazza d'armi e ospitava al suo interno un corpo militare posto a presidio della città. *The Barbican Estate* usa l'orientamento dei pochi resti sopravvissuti del muro romano come assi ai quali allineare le direttrici del progetto.

L'atterraggio delle scale mobili coincide col punto di *Regent Street* in cui la strada compie una doppia curva di raccordo con *Portland Place* – in cui Nash sfrutta la deviazione per allineare il tratto sud di *Regent Street* con l'asse di rivoluzione del vestibolo della *All Souls Church*.⁶² Alle spalle di questa poi, esattamente di fronte ai primi gradini delle scale di *Exodus*, si trova un'altro edificio di cruciale importanza non solo per il regno unito: la *Broadcasting House* – sede centrale della British Broadcasting Corporation (BBC).⁶³ Un'ulteriore spunto interpretativo⁶⁴ può emergere dalla coincidenza del nome di John Nash – architetto attivo tra settecento e ottocento – e John Forbes Nash Jr. – nobel per l'economia e ideatore del “*Nash equilibrium*”,⁶⁵ evocato implicitamente da un passaggio del bando di concorso.⁶⁶

62 La stessa *All Souls Church* è stata progettata da John Nash.

63 Emittente di stato della radiotelevisione britannica.

64 Supportato dalla tendenza da parte di OMA a utilizzare giochi di parole sul tema dell'economia politica negli anni successivi . e.g. Welfare Palace Hotel.

65 Particolarmente noto e discusso negli anni della guerra fredda per la sua applicazione al caso del “dilemma del prigioniero”.

66 “In modern industrial society [...] the single individual feels alone. This immense structure of concrete and glass [...] creates no community but isolates the individual. [...] The future looks dark for the solitary masses.”

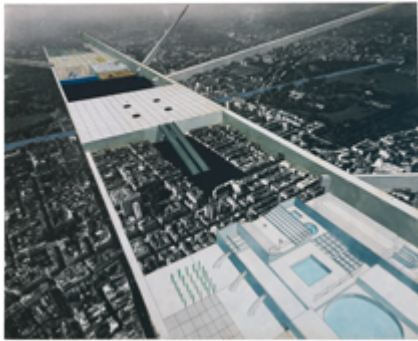
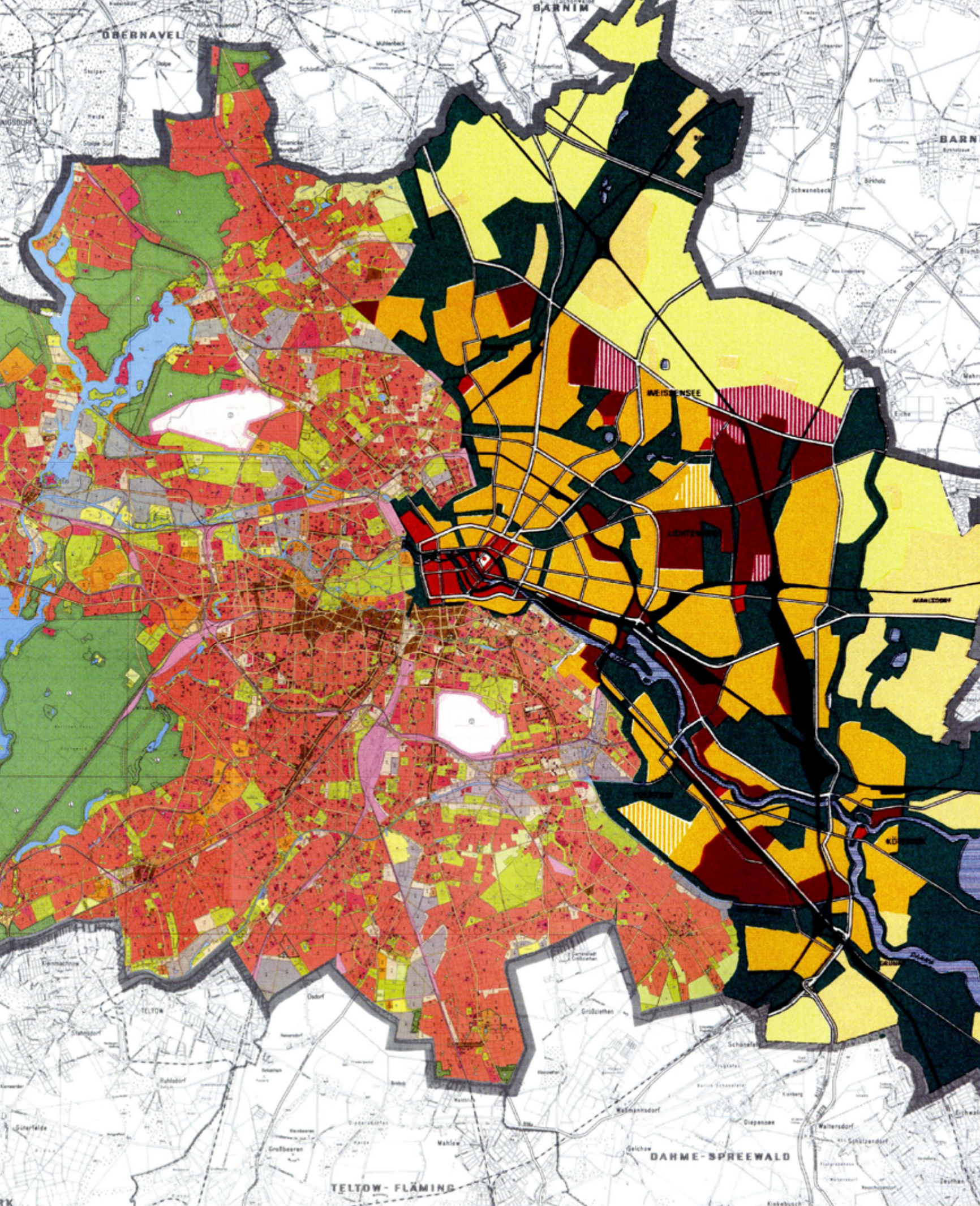


Figura 71.
Foto aerea di *Oxford Street* da *Hyde Park* verso *Marylebone*.

Il muro meridionale della strip di exodus si sovrappone perfettamente al tracciato di *Oxford Street*.



RECEPTION

La *square* che apre invariabilmente la sezione descrittiva del testo di *Exodus* ne costituisce anche l'ingresso principale, attraverso cui i nuovi prigionieri/abitanti accedono e iniziano a partecipare alle attività che si svolgono all'interno della *strip*.

Vista dall'esterno, la *square* della *reception* appare come un semplice parallelepipedo bianco, ma al suo interno rivela una un'articolazione più complessa. Una moltitudine di sale riunioni e sale conferenze circondano ambienti che potrebbero corrispondere a generiche platee,⁶⁷ ma anche ad assemblee per l'esercizio del potere politico. In questo senso, la contrapposizione tra la sala rettangolare – con gradinate poste su tre lati – e il grande emiciclo centrale potrebbe suggerire l'accostamento degli organi del parlamento britannico al parlamento europeo,⁶⁸ visto che nel proprio 1972 si concludono i negoziati per l'ingresso della Gran Bretagna nella Comunità Europea – ufficializzato il 1 Gennaio 1973. In alternativa, questa forma potrebbe ricordare anche la *County Hall* – sede che ospita in questi anni l'aula del *Greater London Council* situata sulla sponda opposta del Tamigi rispetto alle aule del parlamento di Westminster e quasi esattamente di fronte alla torre del *Big Ben* – in riferimento alle dispute politiche tra governo centrale e amministrazione locale in corso in questi stessi anni.⁶⁹ La posizione di questa *square* in rapporto al tessuto urbano pre-esistente è di cruciale importanza. L'asse viario che tagli la *strip* ortogonalmente attraversa anche l'interno di questa *square*, dividendone gli ambienti interni in due. Le porzioni risultanti hanno volumi uguali ma sono molto diverse tra loro in termini sia compositivi che distributivi.

Figura 72. (a fianco)

Confronto planimetrico dei piani urbanistici di Berlino ovest (*Flächennutzungsplan* – Land Use Plan, 1965) e di Berlino est (*Generalbebauungsplan* – General Development Plan, 1969).

67 Soprattutto per via degli oggetti simili a quinte sceniche disposti a raggiera in corrispondenza della maggiore di queste pseudo-platee.

68 Per la rispettiva contrapposizione tipologica tra le aule del parlamento britannico – *House of Commons* e *House of Lords* – e le aule dei parlamenti degli altri stati europei.

69 Su questo argomento vedi anche “Tip condition”, p. 183.

La porzione orientale è trattata come una serie di “scatole nella scatola”. All’interno dei muri della scatola interna sono ricavati una molteplicità di alveoli destinati a ospitare incontri e discussioni.

Questo luogo – trattandosi di un organismo di controllo – ospita al suo interno un plastico in scala della *strip*. Qui i nuovi arrivati possono suggerire delle modifiche o varianti all’esecuzione del progetto. Se le modifiche vengono accettate, queste vengono comunicate in tempo reale ai settori ancora in costruzione. Osservando questo modello inoltre ci si accorge che le uniche *square* rappresentate per intero sono quelle che costituiscono una sorta di nucleo centrale – *Ceremonial Square*, *Reception* e *Old London* – suggerendo che queste tre *square* possano costituire un *ensemble* fondativo e inscindibile della *strip*. In altre parole, potremmo considerare quest’area centrale la proposizione principale rispetto alla quale – in un parallelo linguistico – le altre *square* svolgono il ruolo di subordinate. Anche l’assonometria militare con orientamento parallelo all’asse della *strip* [tav. III / pagina 19] raffigura esclusivamente questi pochi elementi fissi⁷⁰ e un’ulteriore conferma per quest’ipotesi si trova nei testi, in cui si presentano sempre questi tre elementi in un unico paragrafo che descrive i primi attimi vissuti dai prigionieri appena ammessi all’interno della *strip*.⁷¹

L’attenzione particolare riservata da Koolhaas, Vriesendorp, Elia e Zoe Zenghelis a questa *square* traspare anche dal numero di tavole che ne illustrano i dettagli.⁷² Oltre ai disegni già menzionati infatti, due collage ci restituiscono le scene che accompagnano l’esodo dei prigionieri da un mondo esterno all’interno della *strip*. Le immagini scelte come fonti da cui attingere per questi *collage* sono cariche

70 Non mostrando (seppure lo spazio sul foglio lo consentirebbe) le *square* adiacenti alla *ceremonial square* e alla *Old London* (nella planimetria, rispettivamente *Park of four Elements* e *The Baths*).

71 Anche se il testo viene suddiviso nelle successive edizioni e dei titoli individuano le singole parti, la descrizione di quest’area in realtà segue sempre la struttura della (prima) pubblicazione su *Casabella*. L’insieme viene identificato con il titolo di *central area*.

72 Solo le rappresentazioni della *square* degli *allotments* contano altrettante rappresentazioni: sei in totale, tra disegni e collage.

Figura 73.

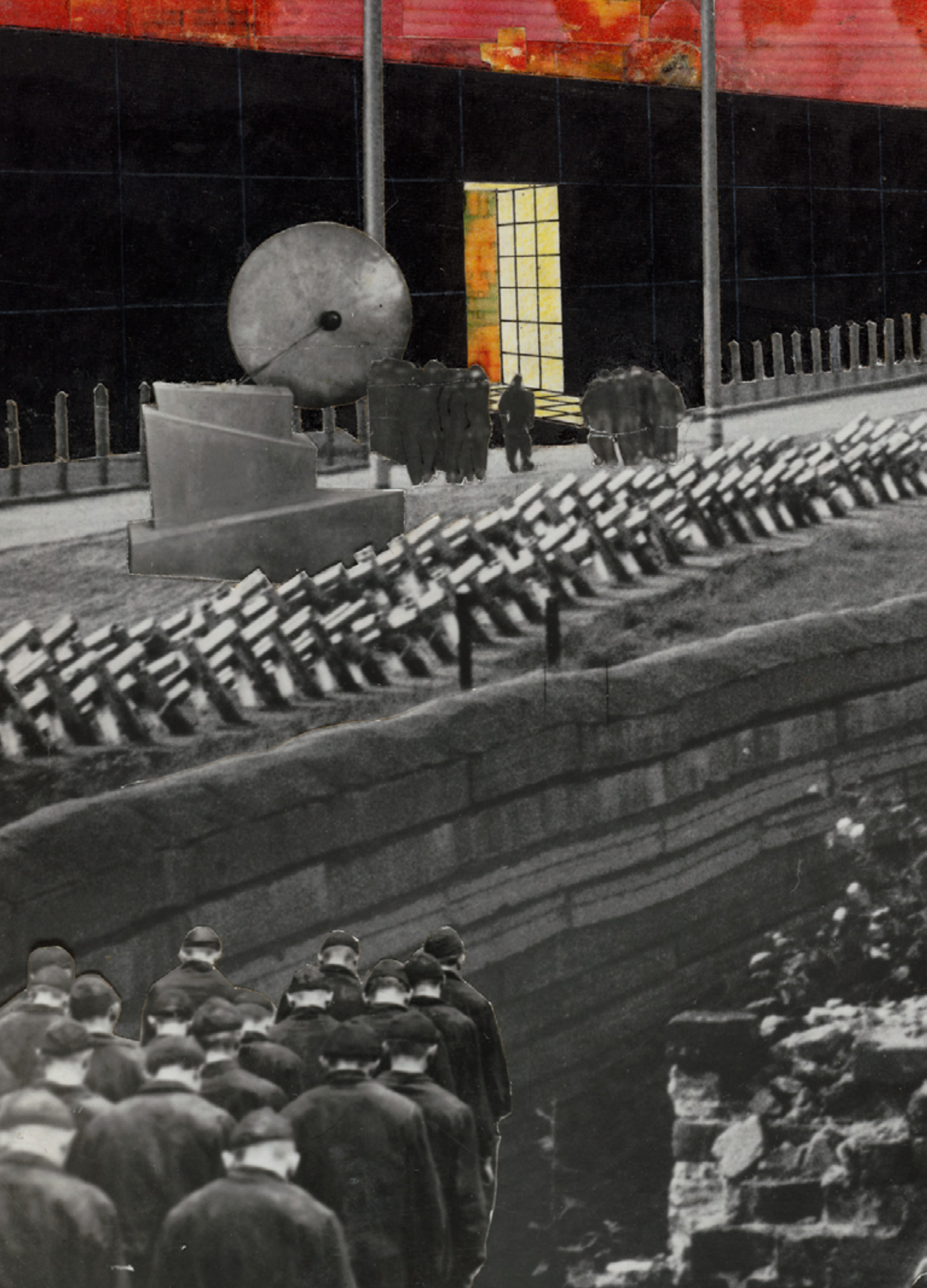
La *central area* della *strip* – costituita dalla sequenza: *Old London-Reception-Ceremonial Square* – in cui il “nuovo” raggiunge il picco di massimo contrasto con il pre-esistente e dove il parallelepipedo della *Reception* affaccia su un enorme spazio vuoto destinato alle cerimonie e in cui svetta l’antenna delle telecomunicazioni offre un forte parallelo ideale con il centro del potere politico della DDR. La foto raffigura una parata nel 1986 sul piazzale antistante al *Palast der Republik* – ancora non realizzato al tempo della stesura di *Exodus*.



di significato.⁷³ La composizione di uno dei due collage [tav. XVIII / pagina 49] sembra essere costruita a grandi linee su un fotogramma del film *Metropolis*.⁷⁴ Da questo è infatti possibile riconoscere sia i gruppi di prigionieri – nel film questi raffigurano i lavoratori del mondo sotterraneo mentre rientrano nei loro alti edifici residenziali – sia un ingresso illuminato che corrisponde alla porta che permette

73 Nel frontespizio del numero di *Casabella* 378 – rima pubblicazione di *Exodus* – compare una citazione dell'artista Jiri Kolár: “Si considera il collage come la più grande scoperta artistica del nostro secolo... Nel collage, la poesia è considerata come una specie di meditazione. La meditazione può anche essere causa di illustrazione (così come i collages di Max Ernst). Ma è a Schwitters che si deve il tentativo della meditazione pure nel collage. È lui inoltre che capì per primo che era possibile isolarla. Questa poesia evidente ha lo scopo di sopprimere la pesantezza del legame poesia-parola”.

74 Lang, *Metropolis*, 1928. A questo film il gruppo dedicherà parzialmente il proprio nome – la M in OMA.



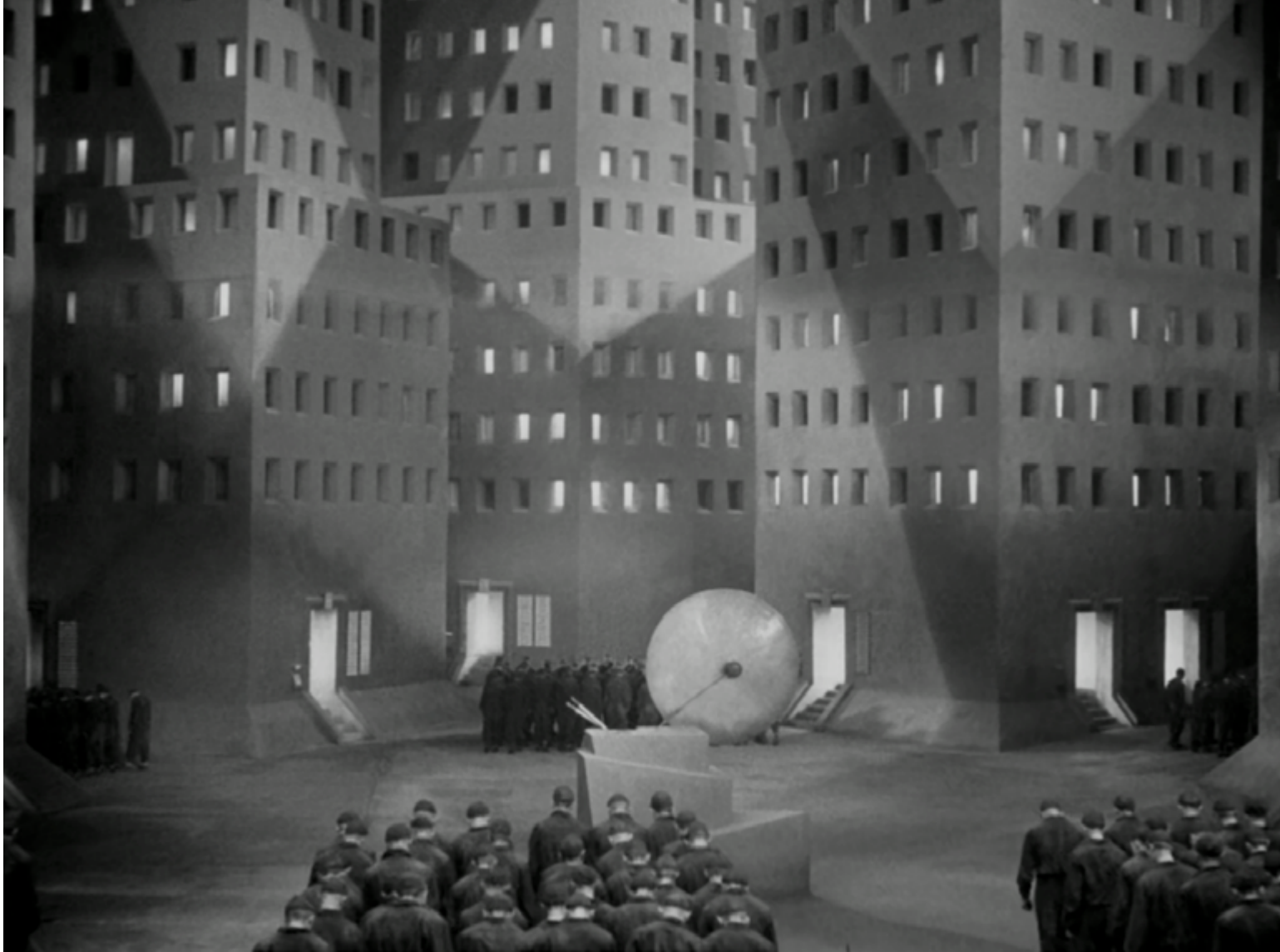


Figura 74.
Dettaglio di tav. XVIII / pagina 49.

Figura 75. (in alto)
Fotogramma estratto dal film *Metropolis*,
diretto da Fritz Lang.

il passaggio nel “desiderabile” mondo della *strip* al di là del muro, sia un altro elemento che si rivela fondamentale nel film nella sequenza dell’inondazione. I gruppi di prigionieri/lavoratori più in prossimità rispetto al punto di osservazione sono separati dagli altri da una foto che ritrae la *death strip* del muro di Berlino. Era conosciuta con questo nome la terra di nessuno che separava i due muri – spesso idealizzati nell’immaginario comune come *un singolo* “muro di Berlino”. Al suo interno è possibile individuare alcuni degli elementi che la caratterizzavano, ad esempio le lunghe file di tralicci anticarro, adagiati sulla sabbia disseminata di mine. Al di là del muro, la coloratissima metropoli che rappresenta l’ideale di vita all’interno della *strip* ricorda un’immagine [Figura 81] che Madelon Vriesendorp indicherà anni dopo come una delle potenziali copertine di *Delirious New York*. L’altro collage [tav. XIV / pagina 41] rappresenta il momento esatto dell’attraversamento della soglia. In una composizione

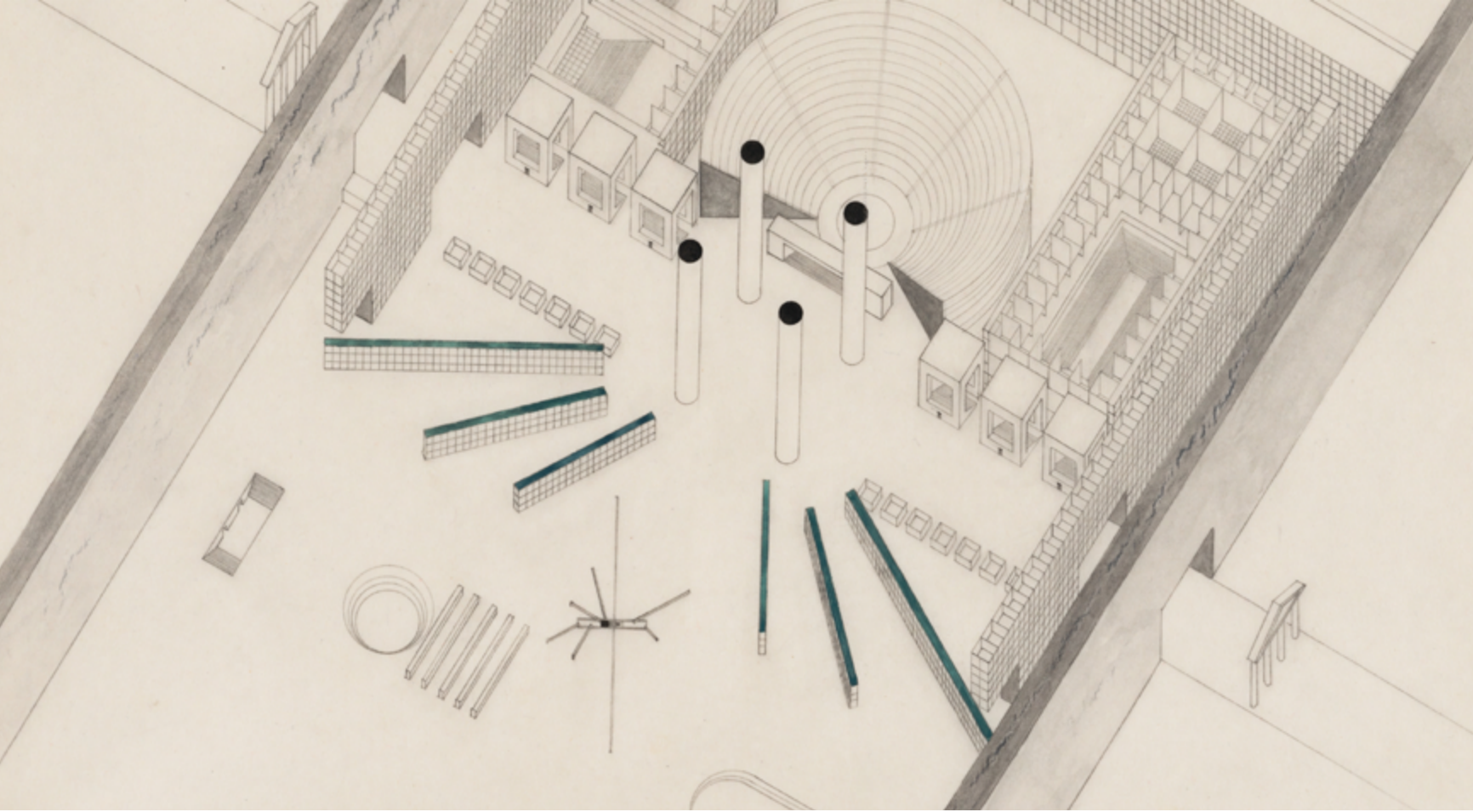


orizzontale, alcuni personaggi si avvicinano all'ingresso da lontano. Altri sembrano invece esservi introdotti con la forza. All'interno, i nuovi arrivati vengono spogliati e si allontanano dal punto di vista, mentre altri personaggi in primo piano sono rappresentati in un atteggiamento più statico. Alcuni sembrano incamminarsi in coda su una scala che conduce a un ambiente sotterraneo, mentre una coppia con cane – seduta accanto a una pila di bagagli – occupa il centro

Figura 76. (a sinistra)
Aula del *Greater London Council* di Londra.

Figura 77. (a destra)
Dettaglio della pianta di Dreamland (fighting the flames) come illustrata a p. 39 della prima edizione di *Delirious New York* [tav. XXVI / pagina 65].

Figura 78. (a fianco)
Assonometria della Reception area [tav. IX / pagina 30].



della composizione. Sulla sinistra procedono i lavori di costruzione del muro, mentre la segnaletica contribuisce a rimarcare ancora una volta i riferimenti al muro di Berlino.⁷⁵

Nel corso della ricerca sono state ritrovate alcune delle foto originali usate per questo collage. Alcune di queste sono facilmente individuabili tra le foto presenti in una tavola aggiuntiva conservata presso l'archivio del MoMA [tav. XIII / pagina 39]. Questa tavola presenta piccole stampe in bianco e nero su *passpartout* scuro. Solo tre di queste foto accompagnano il testo nella pubblicazione di *Casabella*.⁷⁶ Queste immagini utilizzate nella pubblicazione,⁷⁷ come le altre presenti su questa tavola sono state scattate da reporter professionisti⁷⁸ e documentano le prime fasi della costruzione del muro di Berlino. Altri personaggi invece sono estrapolati da altre fotografie, reperibili negli archivi dell'agenzia fotografica Magnum.⁷⁹ In particolare, tre foto di Danny Lyon impostano il tono e completano lo scenario con il linguaggio visivo di un sistema carcerario in modo efficace. Sono foto scattate durante un servizio del 1968 che espone la vita all'interno di una colonia penale degli stati uniti: la *prison farm*⁸⁰ di Huntsville (Texas) – dato rilevante perché in contrasto con quanto affermato più volte dagli autori nelle interviste. Parlando di queste immagini, Elia Zenghelis afferma in un'intervista come i prigionieri volontari esistessero davvero e non si tratti di un'invenzione degli autori,⁸¹ riferendosi a un articolo non meglio precisato di *Time* o del *Life* magazine – riviste la cui linea editoriale è assai distante dagli ideali di Danny

75 I cartelli segnalano l'incrocio tra Wolgaster Straße e Bemauer Straße.

76 Koolhaas e Zenghelis, "Exodus", *Casabella*, n. 378, pp. 42–45.

77 *Ibid.*

78 La scelta del materiale fotografico pare molto importante in questo periodo per gli autori, come dimostrato anche dalla scelta di immagini che introducono i saggi *The discovery of Manhattanism* e *The culture of Congestion* – entrambi pubblicati nel 1977 su *Architectural Design* 47, n. 5 – scelte per accostare concettualmente *Coney Island* a *Manhattan* e una folla di individui alla pleora di grattacieli ammassati sugli isolati di *Manhattan*. Cfr. Gargiani, *Rem Koolhaas*, ed. Laterza, p. 29.

79 Le foto sono pubblicate in Lyon, *Conversations with the Dead*.

80 Una "azienda agricola / prigione" in cui i detenuti svolgono lavori forzati nei campi sotto il controllo delle guardie.

81 De Caeter e Heynen, "The Exodus Machine", p. 264.





Lyon⁸² – in cui si racconta di prigionieri americani che preferiscono la vita in prigione a quella in libertà, e aggiungendo che l’articolo ha costituito una fonte di ispirazione così importante per lui e Koolhaas che “un numero significativo di elementi iconografici sono stati usati nei collage di Exodus”.⁸³

Il gruppo di prigionieri provenienti da sinistra invece – apparentemente spinti a entrare nella strip contro la loro volontà – proviene da una foto di Philip Jones Griffiths che ritrae un gruppo di *vietcong* scortati da militari statunitensi nel sud del Vietnam.

Sulla destra infine, appare un piccolo edificio con le pareti rivestite in pietra che ricorda le unità residenziali presenti nella *square* degli *allotments*.

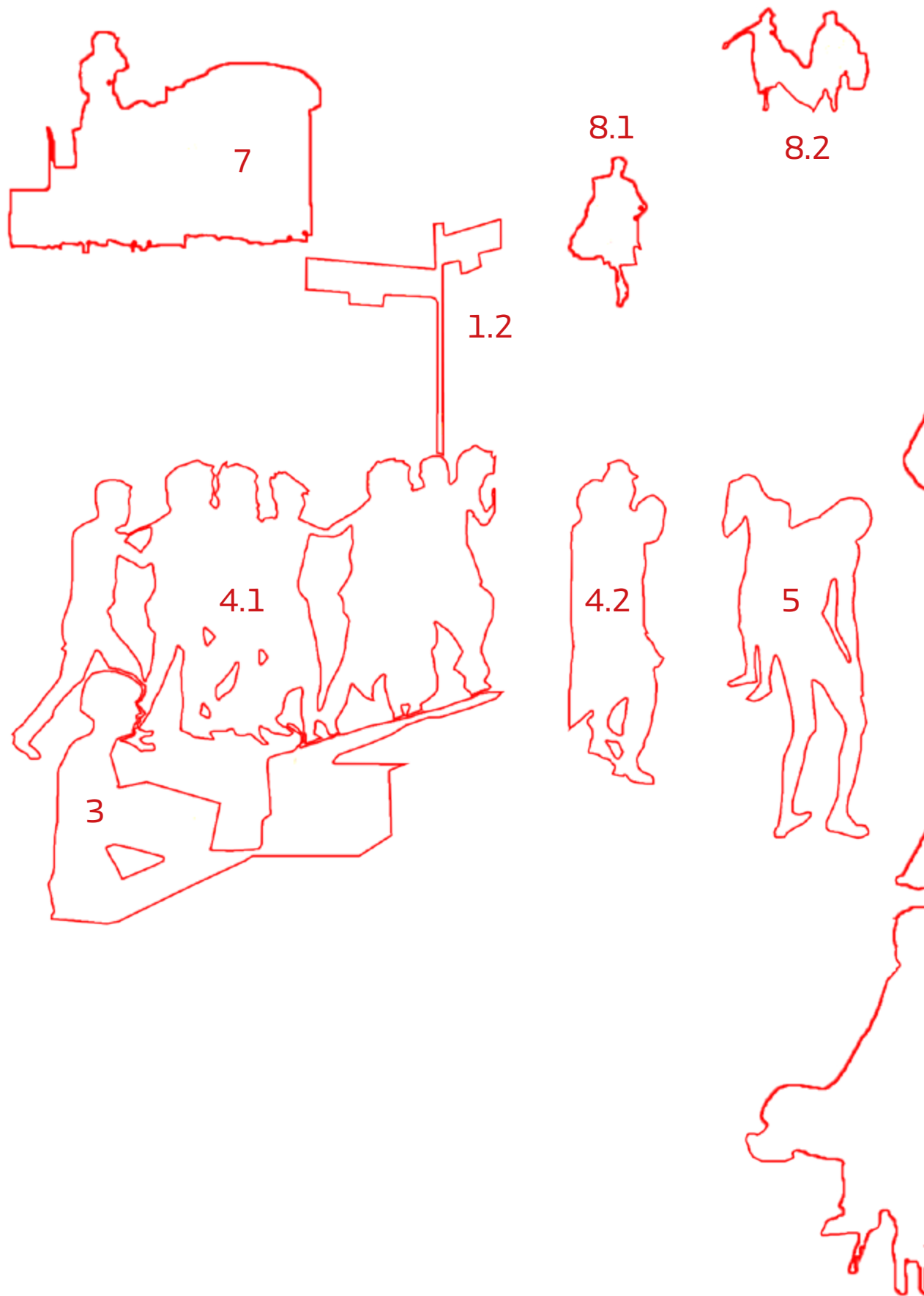
Figura 79. (a fianco)
Fotogrammi estratti dal film *Metropolis*,
diretto da Fritz Lang nel 1928.

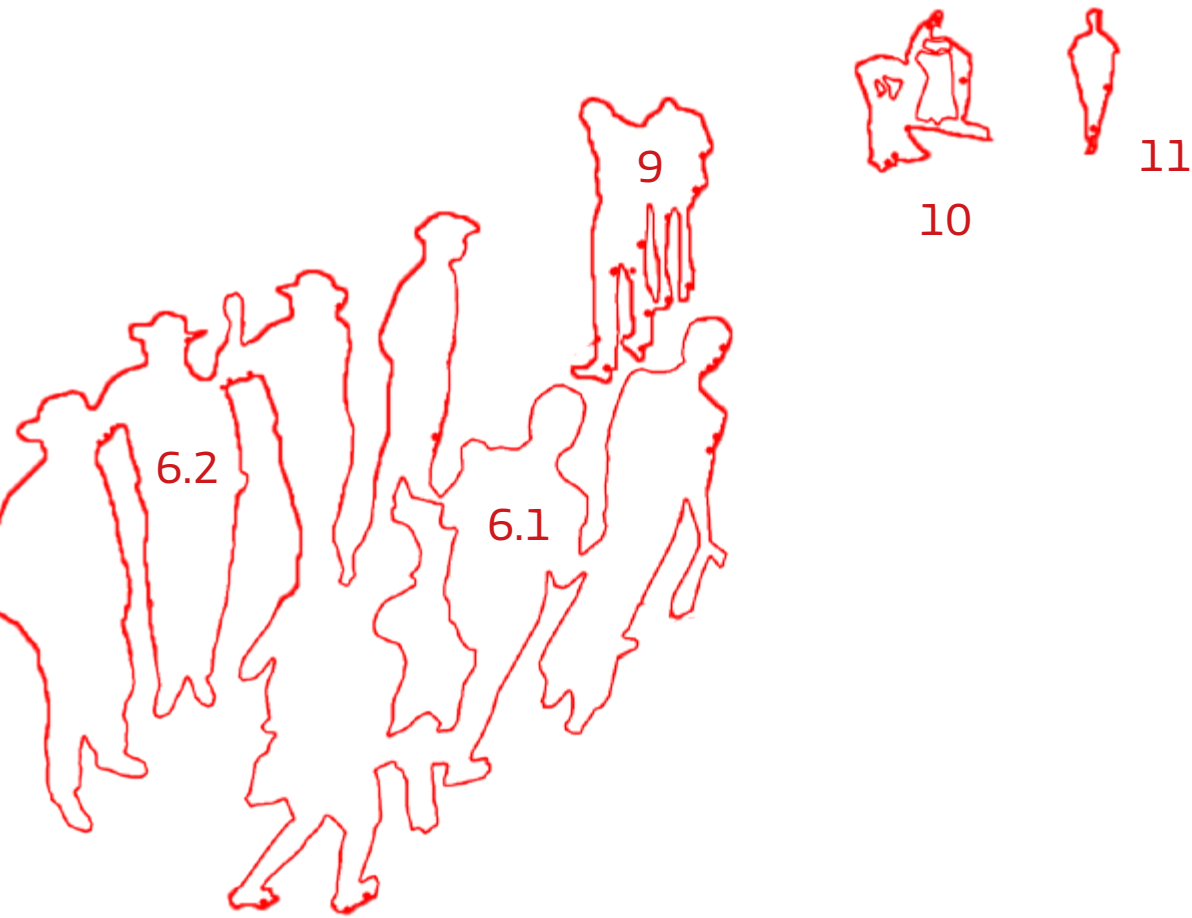
Figura 80. (nelle pagine seguenti)
Fonti delle immagini che compongono il collage
che illustra l’ingresso alla reception (tav. XIV /
pagina 41).

Figura 81. (in alto)
Cartolina postale colorata a mano con
rappresentato il diorama mostrato alla World
Fair di Edison, a New York nel 1939.
“The drawing was originally intended to be on
the cover of *Delirious New York*”
[http://madelonvriesendorp.com/publications-
and-magazines/](http://madelonvriesendorp.com/publications-and-magazines/)

⁸² Lyon, *Memories of Myself*.

⁸³ De Caeter e Heynen, cit.







2

Danny Lyon, Huntsville, Texas, 1968.

“Diagnostic center is a processing center for inmates entering prison. After about a month they are classified and assigned to a unit to begin their sentence.”



4.1

Philip Jones Griffiths, South Vietnam.

Quin Hon. 1967.

U.S. Soldiers with a group of captured Viet Cong suspects.



5

Danny Lyon, Huntsville, Texas, 1968.

“Diagnostic center is a processing center for inmates entering prison. Men arrive there from county jails throughout the state. Showers.”



6.1 e 6.2

Danny Lyon, Huntsville, Texas, 1968.

“Ellis is a prison farm for the convicts considered to be the most dangerous or unmanageable. Building shakedown.”



Figura 82.
Cerimonial Square. Collage / ridisegno
[F.L.]

CEREMONIAL SQUARE

La piazza delle Cerimonie è un grande spazio aperto lasciato libero all'interno della strip. Si tratta dell'unica *square* non suddivisa al suo interno tramite una griglia compositiva secondaria. In questo caso l'intero modulo – che misura 780 metri di lato⁸⁴ – consiste in uno spazio esterno pavimentato in pietra nera, lasciato completamente libero, salvo tre eccezioni: l'intrusione di una delle strip secondarie, un canale artificiale, e la torre/antenna della “*jamming station*”.⁸⁵

L'acqua e la *strip* secondaria che si intrudono nella *square* rappresentano la stazione ferroviaria⁸⁶ e il canale di Paddington, stabilendo un parallelo formale e concettuale tra i due elementi che è possibile individuare anche altrove nelle elaborazioni teoriche di Rem Koolhaas di quegli anni: “The most persistent formula used by Manhattan’s architects to describe the resulting ensemble was that of a ‘very modernized Venice’. In their ‘planning’ they considered Manhattan as a dry archipelago where each block represents an individual ‘island’ while the fast moving traffic that ensures their relative isolation, corresponds to the water”.⁸⁷

La “*jamming station*” invece è visibile all'interno della piazza delle cerimonie solo in un disegno [tav. III / pagina 19] mentre nelle altre rappresentazioni appare completamente vuota. Si tratta di un'antenna, il cui scopo è quello di rendere l'interno della *strip* un'oasi protetta dalle interferenze radiofoniche e televisive provenienti dal mondo esterno. La presenza di quest'antenna potrebbe essere un'allusione alla *BT Tower*, la torre per le telecomunicazioni di Lon-

84 Attraverso il ridisegno possiamo calcolare che l'interasse tra i muri che racchiudono la *strip* è di mezzo miglio (810m). La lunghezza dei lati di ogni *square* risulta sottraendo a questa dimensione lo spessore dei muri (30m).

85 Nel testo che descrive la *square* degli *Allotments* [p. 175] si trovano gli effetti causati dal funzionamento di questa torre.

86 Maggior dettaglio sull'identificazione di queste strip secondarie con un sistema composito di abitazioni e infrastruttura nel capitolo dedicato a loro. “Strip Secondarie”, p. 191.

87 Koolhaas e Zenghelis, “The City of the Captive Globe”, *Architectural Design* 47, n. 5, p. 331.

dra. Dal momento della sua costruzione e fino al 1980 questa torre è stata l'edificio più alto del Regno Unito e il 31 ottobre del 1971 ha subito un attentato terroristico rivendicato da gruppi interni all'IRA. In questi anni infatti – quelli della nascita di *Exodus* – il muro di Berlino non era l'unica manifestazione tangibile di attriti internazionali. Si registravano tensioni molto forti⁸⁸ – *troubles* – anche sul confine tra Irlanda e Irlanda del Nord. Sebbene l'elemento della torre compare solo in una delle tavole di *Exodus*, la “*jamming station*” è tra i pochi elementi che, citati nella descrizione fin dalla prima edizione, restano presenti invariabilmente in tutte le successive riedizioni del testo. Ma associata l'importanza di questa torre nella narrazione di Koolhaas e Zenghelis, non è facile stabilire se questa rappresenti effettivamente la *BT Tower*, poiché la sua posizione non corrisponde a quella rappresentata nella square.⁸⁹ Nel caso non si trattasse di un richiamo alla *BT Tower*, potremmo forse identificare questa torre/antenna come un ulteriore allusione a un elemento distante geograficamente, ma rappresentativo come molti altri all'interno della *strip*. È da notare infatti che un'altra torre paragonabile per dimensioni e per funzione era stata eretta solo pochi anni prima nel settore est di Berlino. La *Fernsehturm* è ancora oggi uno dei simboli più riconoscibili della città⁹⁰ e costituisce, insieme al *Palast Der Republik* e alla



88 Il 30 gennaio del 1972 l'esercito britannico apre il fuoco sui manifestanti cattolici che protestano contro la reclusione preventiva senza termini temporali per il processo. Le vittime tra i manifestanti quel giorno saranno tredici. È il *Bloody Sunday* reso celebre dal brano omonimo degli U2.

89 La *BT Tower* si trova nel quartiere di Fitzrovia, e quindi nel perimetro di *The Baths* nella planimetria di *Exodus*.

90 Questa torre riceverà attenzione anche in un progetto successivo di Rem Koolhaas. La sede dell'ambasciata olandese a Berlino si lascia attraversare per gran parte della sua profondità da un cono ottico che penetra attraverso le pareti con lo scopo di segnalare ai visitatori la presenza e la posizione della torre all'esterno dell'edificio.

Figura 83.
“Peace wall” in costruzione.
Coates Street, Belfast 1969.

Figura 84. (a fianco, sulla sinistra)
BT Tower in costruzione.

Figura 85. (a fianco, sulla destra)
Foto aerea della BT Tower danneggiata da un
attentato terroristico rivendicato da gruppi
interni dell'IRA nel 31 ottobre 1971.



relativa “piazza delle cerimonie”, una sequenza riconducibile a quella della *Central Area* di *Exodus* rappresentata in assonometria [tav. III / pagina 19].⁹¹

91 Un riferimento alternativo o complementare è costituito dal sistema radar difensivo sovietico chiamato *Duga* (‘arco’ in russo). Il segnale, noto tra i radioamatori dell’epoca come *russian woodpecker* o ‘picchio russo’, proveniva dal sistema radar militare costruito a Chernobyl e in Siberia per individuare e intercettare eventuali lanci missilistici provenienti da basi nemiche. Raggiunse la sua piena operatività solo nel 1976, ma l’interferenza era già conosciuta dai radioamatori negli anni ‘60.





Figura 86. (a fianco)
Danny Lyon, *Guns are passed to the picket tower;
the line returns from work*, 1968.

Figura 87. (in alto)
Dettaglio di uno dei collage raffiguranti la
Ceremonial Square (tav. XVII / pagina 47).





Figura 88. (a fianco)
Estratto da tav. XVI / pagina 45
[F.L.]

Figura 89.
Edificio residenziale in piazza *Kudrinskaja*,
Mosca, fotografato dal “tetto giardino” del
prototipo di *Narkomfin* – edificio residenziale
collettivo costruttivista progettato di Moisei
Ginzburg – realizzato a Mosca nel 1930.
[F.L.]

PARK OF FOUR ELEMENTS

Il parco degli elementi è suddiviso in quattro settori divisi tra loro da altrettanti salti di quota. Ognuno dei quadranti all’interno della *square* è dedicato a uno degli elementi naturali. Negli spazi qui rappresentati i versi di *Rêve parisien*⁹² sembrano trasporre quasi letteralmente. Il parco è un omaggio alla natura ma forma e descrizione rendono evidente che si tratta di una natura addomesticata, ammessa all’interno della strip solo a scopo utilitaristico o di intrattenimento per gli abitanti. Ognuno dei gradoni scende di sessanta metri più in basso del precedente con modellazioni di suolo che per portata e entità paiono quasi caricaturali. Dall’alto verso il basso, gli elementi naturali sono abbinati ai rispettivi gradoni nell’ordine: *aria, fuoco, acqua, terra*. I visitatori possono spostarsi da un quadrante all’altro grazie a un percorso circolare che costeggia il perimetro della *square*, superando i salti di quota in modi sempre nuovi, con scale all’aperto, tunnel o rampe, fino a giungere – nel punto più basso – alla base delle scale mobili che riaccompagnano i *flâneur/prigionieri* in superficie attraverso un passaggio sotterraneo.

Nel primo quadrante, caratterizzato dalla presenza di corti geometriche scavate nel suolo, l’aria è incanalata in un sofisticato sistema di controllo ambientale e emotivo.⁹³ Nel quadrante successivo, lo scenario scelto per l’elemento del *fuoco* è un deserto artificiale. Sono presenti una piramide⁹⁴ a base triangolare,⁹⁵ un’oasi – quattro palme accanto a uno specchio d’acqua – e un organo a fiamme. La fattura di quest’ultimo oggetto è riconducibile a altri progetti ma in particolare, per scopi interpretativi, ci sembra utile accostarlo al contempora-

92 “Avowal”, p. 109.

93 Koolhaas e Zenghelis, “Exodus”, *Casabella*, p. 44. “a number of pavilions with very elaborate networks of responsive ducts, which emit different mixtures of gasses [...]. Moods of exhilaration, depression, serenity and receptivity can be evoked invisibly, in programmed or improvised sequences and rhythms.

94 Una delle possibili radici etimologiche di ‘piramide’ è riconducibile al fuoco: πῦρ / pyr in greco.

95 Altrimenti descrivibile come tetraedro, al quale Platone associa l’elemento del fuoco nel *Timeo*.



neo progetto per il *Media Linien Olympisches Dorf* di Hans Hollein – un sistema per fornire informazioni e illuminazione notturna nel villaggio olimpico di Monaco composto da tubi di metallo colorati [Figura 90]. Questo perché, anche se i significati a cui sembra alludere il testo non sono immediatamente riconducibili a un’interpretazione univoca,⁹⁶ gli elementi che caratterizzano il quadrante del fuoco potrebbero essere intesi come reinterpretazioni in chiave simbolica del mezzo televisivo. “L’organo a fiamme” porta attraverso il tubo catodico e ai suoi “innumerevoli sbocchi [...] lo spettacolo pirotecnico visibile da tutte le aree della strip”⁹⁷ coi suoi tubi catodici nelle case di tutti i cittadini. Le platoniche “caverne” dotate di “macchine dei miraggi” che proiettano “ideali desiderabili ma intangibili” sulle loro pareti irraggiungibili, sono identificabili come trasposizioni “paranoico-critiche” di sale cinematografiche ipogee.

96 Ad esempio nel *Tetraktys* di Archimede la successione procede dal basso verso l’alto con terra, acqua, aria e fuoco. Nella square of four elements l’ordine è simile, ma il quadrante dell’aria scavalca quello del fuoco, attestandosi sul gradino più alto.
97 Nel 1968 la BBC avvia la programmazione delle prime trasmissioni televisive a colori.



L'acqua, nel quadrante natatorio ad essa dedicato, è agitata dal movimento meccanico intermittente di un muro laterale. I suoni prodotti all'interno di questo quadrante sono gli unici menzionati nel testo della relazione.⁹⁸

Nell'area dedicata all'elemento *terra* trova posto una piccola montagna⁹⁹ ottenuta per sottrazione dallo scavo.¹⁰⁰ Lo scavo inoltre mette a nudo il passaggio delle gallerie di una linea della metropolitana, manifestazione esplicita di uno dei temi di fondo di questo lavoro.¹⁰¹ Analogamente nella metropolitana di Londra è possibile osservare

98 Unici insieme al canto finale dei prigionieri che si conclude – nell'edizione di *S,M,L,XL* (cit.) – sottolineando il peculiare silenzio della condizione onirico/metropolitana descritta “.. (terrible nouveauté! / Tout pour l'oeil, rien pour les oreilles!)”.

99 Nella versione del testo pubblicata su *Casabella* viene indicato che la montagna rappresenta il monte Cervino – chiamato *Matterhorn* oltre confine e all'estero. L'immagine del cervino è spesso usata come simbolo di ideale sovrapposizione tra natura e artificio, per via della caratteristica forma geometrica della vetta. In questo senso quindi rappresenterebbe un'ulteriore variazione sul tema della poesia citata in chiusura. Variazione forse giudicata ridondante dagli autori perché un pentimento eliderà il riferimento a una montagna specifica dalle edizioni successive del testo.

100 “the bottom of the pit” – per citare il testo della relazione – è in effetti il punto più basso della strip, a 180 metri di profondità.

101 “Strip Secondarie”, p. 191.

Figura 90. (a fianco, a sinistra)
Media Linien Olympisches Dorf di Hans Hollein,
Munich 1972. Dettaglio.

Figura 91. (a fianco, a destra)
Veduta dall'alto del *Media Linien Olympisches Dorf* di Hans Hollein, Munich 1972.

Figura 92.
Sloane Square Station. Il condotto sopraelevato
permette al *Westbourne* – un piccolo affluente
del tamigi – di scavalcare i binari della *Circle* e
della *District line*.

un fenomeno analogo ma inverso, è cioè dei condotti artificiali che attraversano lo spazio sotterraneo in corrispondenza delle stazioni [Figura 92]. Si tratta di canalizzazioni artificiali dei corsi d'acqua che in passato scorrevano in superficie rendendo l'area abitabile e servita da acqua dolce.¹⁰²

Infine, due particolari ci portano a vedere in questa *square* un caso particolare, e possibilmente un'aggiunta effettuata nelle ultime fasi di disegno della *strip*. In primis, per via della sua assenza¹⁰³ nel disegno usato per rappresentare la “condizione di punta” della *strip* [tav. XVI / pagina 45],¹⁰⁴ ma anche perché l'assonometria [tav. XXI / pagina 55] che ne illustra le aree nel dettaglio non è inclusa nella serie di diciotto tavole acquisite dalla collezione del MoMA. Stando all'elenco delle illustrazioni consultabile in *Exit Utopia*¹⁰⁵ l'ultima posizione nota di questo disegno è la sede di Bruxelles dello studio “Gigantes Zenghelis Architecture”.

102 Condizione che costituisce uno dei principali motivi che portarono alla fondazione della Londinium romana in quest'area. Barton, *The Lost Rivers of London*.

103 In questo le “trincee di pianificazione” che occupano temporaneamente la *square* degli *Allotments* confinano con la *Ceremonial Square* – riconoscibile per l'intrusione del canale e la testata di una *strip* secondaria – mentre il *Park of four Elements* si interpone tra queste due *square* in ogni altra rappresentazione.

104 Elementi che ci spingono a ipotizzare che questo disegno sia stato realizzato precedentemente rispetto ad altri sono la dimensione della *strip* – apprezzabilmente ridotta – e la collocazione delle *square* rispetto al contesto non corrispondente all'inquadramento planimetrico – ad esempio non compare *Hyde Park* a sud del muro meridionale. Si tratta inoltre, della prima rappresentazione volumetrica in cui compaiono più *square* simultaneamente: nell'articolo di *Casabella* (cit.) l'unica sequenza rappresentata graficamente è quella della planimetria.

105 Máčel e van Schaik, *Exit Utopia*, p. 319.



Figura 93.
Reinterpretazione del mito tragico
dell'*Angelus* di Millet.
[F.L.]



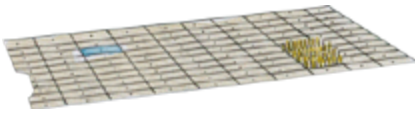


Figura 94. (in alto)
Allotments – visual dataset.
Dall’alto verso il basso: XI, X, VI, VIII, XV, I.

Figura 95. (a fianco)
Dettaglio di tav. I / pagina 15.

THE ALLOTMENTS

La *square* degli *allotments* è concepita per soddisfare il desiderio di abitare e il bisogno di *privacy* dei prigionieri, ma è anche un concentrato ideale di alcune delle principali riflessioni teoriche e artistiche alla base di *Exodus*.¹⁰⁶

Esiste un ponte ideale che collega questa *square* a quella della *reception*. Infatti, se la descrizione della *reception* apre sempre il racconto nel testo della relazione, quella degli *allotments* conclude la sequenza narrativa in tutte le pubblicazioni di *Exodus* successive alla prima.¹⁰⁷

Inoltre, l’importanza primaria di queste due *square* è segnalata anche dal fatto che vantino il corpus di rappresentazioni più esteso, comparando entrambe in un totale di sei tavole. In una di queste [tav. VIII / pagina 29] la *square* viene rappresentata per intero, offrendoci un’indicazione sulla densità abitativa in questo ambiente, piuttosto bassa rispetto agli standard metropolitani. In un’altra, [tav. XV / pagina 43] un agglomerato di lotti suburbani rinchiusi tra due muri incarna paradossalmente l’ideale di vita all’interno della strip.¹⁰⁸

La carica evocativa di questa *square* trova massimo sfogo nell’immagine scelta per la copertina del numero 378 di *Casabella*. Il collage mostra l’uomo e la donna che occupano il centro della composizione nell’*Angelus* di Jean-Francois Millet¹⁰⁹ in religioso raccoglimento su di una “supersuperficie”.¹¹⁰ Accanto alla coppia è visibile un’unità abitativa – o capanna primordiale.¹¹¹ È alle immagini che viene lascia-

106 Cfr. Gargiani, *Rem Koolhaas*, p. 7.

107 Cit.

108 Montaggio di tipiche case unifamiliari della periferia di Los Angeles.

In particolare una delle città satellite di Los Angeles si chiama *Westminster* [Figura 97] e in essa – come altrove – è possibile rintracciare insediamenti molto simili. In quest’area le arterie automobilistiche primarie sono organizzate su una griglia quadrata e distano cinquecento metri l’una dall’altra.

109 Cfr. Koolhaas, “Salvador Dali”, <https://youtu.be/HcnRzxQu27w>

110 Omaggio esplicito alle *paper architecture* contemporanee dei gruppi “radicali” fiorentini e in particolare a Superstudio. Cfr. Superstudio, “Monumento Continuo”.

111 Riconducibile formalmente [Figura 98] a quelle rappresentate nella *Square of the Captive Globe* [p. 127].



Figura 96. (in alto)
Allotments (tav. XV / pagina 43).

Figura 97. (a fianco)
Immagine satellitare del quartiere di
Westminster, nella periferia di Los Angeles
(2018).

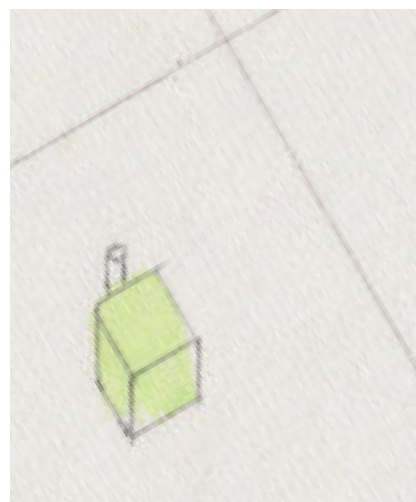
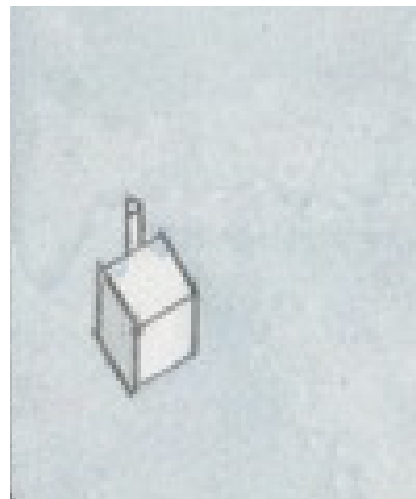


to il compito di rappresentare l'architettura, visto che la relazione ci fornisce soltanto poche informazioni sulla preziosità dei materiali – marmo e acciaio cromato – utilizzati in questi “piccoli palazzi per il popolo”. Sulla destra, in uno specchio d'acqua, compare un secondo personaggio femminile [Figura 95]. In secondo piano, un muro isodomo composto da grandi blocchi di pietra grezza è sormontato dal filo spinato. Sullo sfondo infine, una torretta di avvistamento e un sole impallidito dallo smog completano la scena.

La costellazione di metafore e allegorie più o meno esplicite è un atto di *guerrilla* che aggredisce l'inconscio dell'osservatore con l'intento di stimolare un istintivo bisogno d'interpretazione.¹¹²

Tra i numerosi percorsi possibili, in questa ricerca la scelta è ricaduta sulla relazione che esiste tra questa rappresentazione e gli schizzi usati da Le Corbusier per illustrare i principi fondativi della *Ville Radieuse*¹¹³ [Figura 101]. Utilizzando questo dato come punto fermo, elaboriamo alcune interpretazioni.

Se l'*Angelus* è simbolo fondamentale dell'uomo inteso come lavoratore,¹¹⁴ in *Exodus* questo lavoratore è rappresentato nel cuore della metropoli per via dell'esodo che ciclicamente sposta masse di individui dalle campagne alle città e viceversa.¹¹⁵ In aggiunta – addentrandoci sulla pista indicata da Demetrios Porphyrios con il titolo del saggio “Pandoras Box”¹¹⁶ – l'apertura del vaso di Pandora segna (o anticipa) il passaggio dall'età dell'oro a quella dell'argento nel racconto di Esiodo.¹¹⁷ Questa si contraddistingue nell'iconografia classica per la



112 “Ambienti Artificiali”, p. 89.

113 Elemento evidenziato in Böck, *Six Canonical Projects*, p. 48.

114 Già al tempo di Millet scisso in contadino e operaio industriale. Argan, *L'Arte Moderna*, p. 39.

115 Cfr. De Cauter e Heynen, “The Exodus Machine”, p. 264.

116 Porphyrios, “Pandora’s Box”. Pubblicato nel 1977 sul numero monografico di *Architectural Design* dedicato interamente al lavoro dell'Office for Metropolitan Architecture.

117 Esiodo, *Le opere e i giorni*.

Figura 98. (in alto)
Dettaglio di tav. XXIV / pagina 61
(City of the Captive Globe).

Figura 99. (in basso)
Dettaglio di tav. VIII / pagina 29
(Allotments).

presenza dei simboli dell'aratro,¹¹⁸ la costruzione di semplici strutture abitative e la figura di una Giustizia armata¹¹⁹ che sorveglia la scena.¹²⁰ Questa stirpe assiste per la prima volta all'alternarsi delle stagioni ed è costretta a cercare riparo costruendo piccole abitazioni rudimentali e a lavorare la terra per ottenere un raccolto. Gli uomini vivono una lunghissima fanciullezza al fianco delle madri, invecchiando improvvisamente poco prima di morire.¹²¹ Essendo l'eterna infanzia anche il tema centrale di uno dei primi cortometraggi giovanili di Rem Koolhaas,¹²² possiamo individuare un possibile *transfert*,

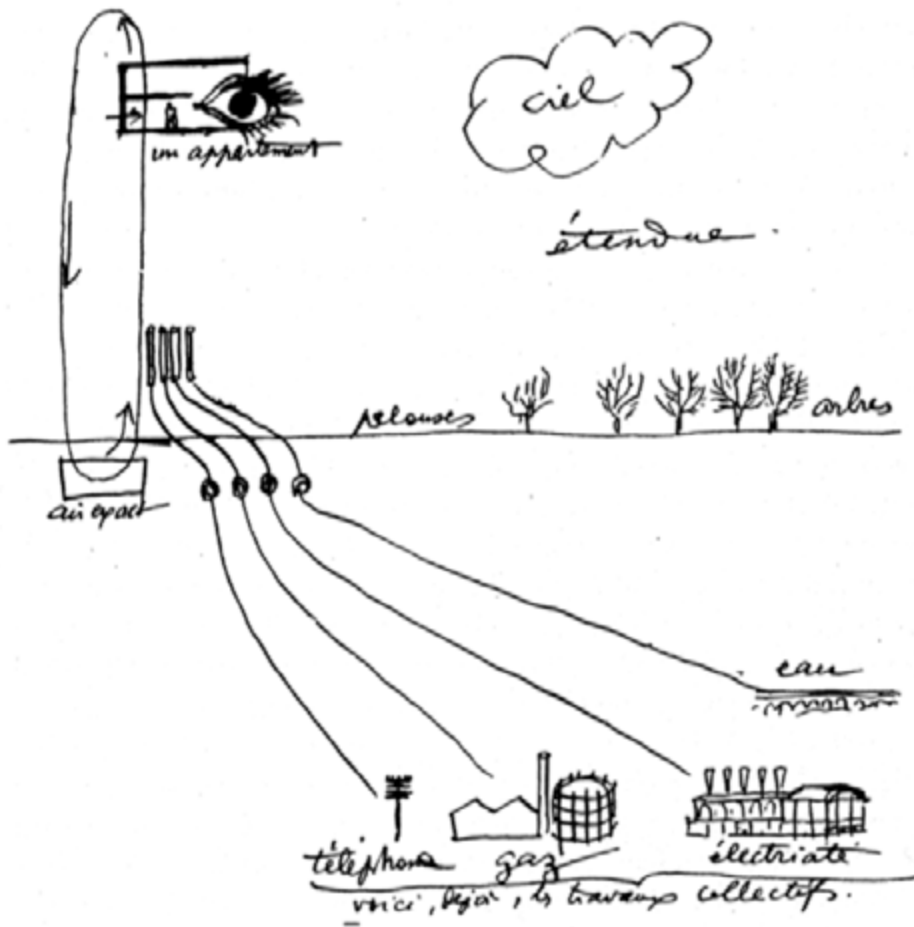
118 Cfr. Koolhaas e Zenghelis, "Exodus", *Casabella*, cit. p. 43. "[...] the whole concept of 'news' is ridiculed by the patient devotion with which the plots are ploughed, scrubbed, polished and embellished".

119 In questo caso rappresentata dalla torretta che svetta sullo sfondo.

120 Hall, *Symbols in eastern and western art*, p. 163.

121 "[...] i caratteri più costanti della psiche umana sono quelli derivanti dal fatto che, fra tutti gli animali, l'uomo è quello che rimane più a lungo al seno della madre. L'uomo viene alla luce troppo presto, quando è ancora incompleto e inabile ad affrontare la vita. Sua unica difesa contro un universo pieno di pericoli è dunque la madre, la cui protezione fornisce all'infante un prolungamento del periodo intrauterino. [...] restiamo legati alle immagini inesorizzate dell'infanzia, e siamo quindi riluttanti ad addentrarci nell'età adulta. Negli Stati Uniti si è addirittura diffusa la tendenza contraria: il fine non è più il diventare adulti, ma il rimanere bambini, non l'emanciparsi dalla dipendenza materna ma prolungarla all'infinito." Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, pp. 13–18. "il primo compito dell'eroe è quello di abbandonare il mondo degli effetti secondari e ritirarsi nelle zone causali della psiche dove risiedono le difficoltà e qui risolvere queste difficoltà, sradicarle (cioè dar battaglia ai demoni infantili della sua civiltà) e passare trionfante alla diretta esperienza e all'assimilazione di quelle che Jung ha definito 'le immagini archetipe'. [...] Il sogno è la versione individuale del mito, il mito è la versione collettiva del sogno; mito e sogno sono entrambi simbolici in quanto frutto della stessa dinamica della psiche." Ivi, p. 24.

122 Koolhaas, "Frans in de Watten". Diretto da Koolhaas, con riprese di Jan De Bont e interpretato nel ruolo dell'eterno fanciullo da Frans Bromet. Il titolo si traduce letteralmente in "Frans nell'ovatta" e fa parte della raccolta di cortometraggi prodotti dal gruppo nel 1965 e intitolata "1,2,3, Rhapsodie". [Figura 103]



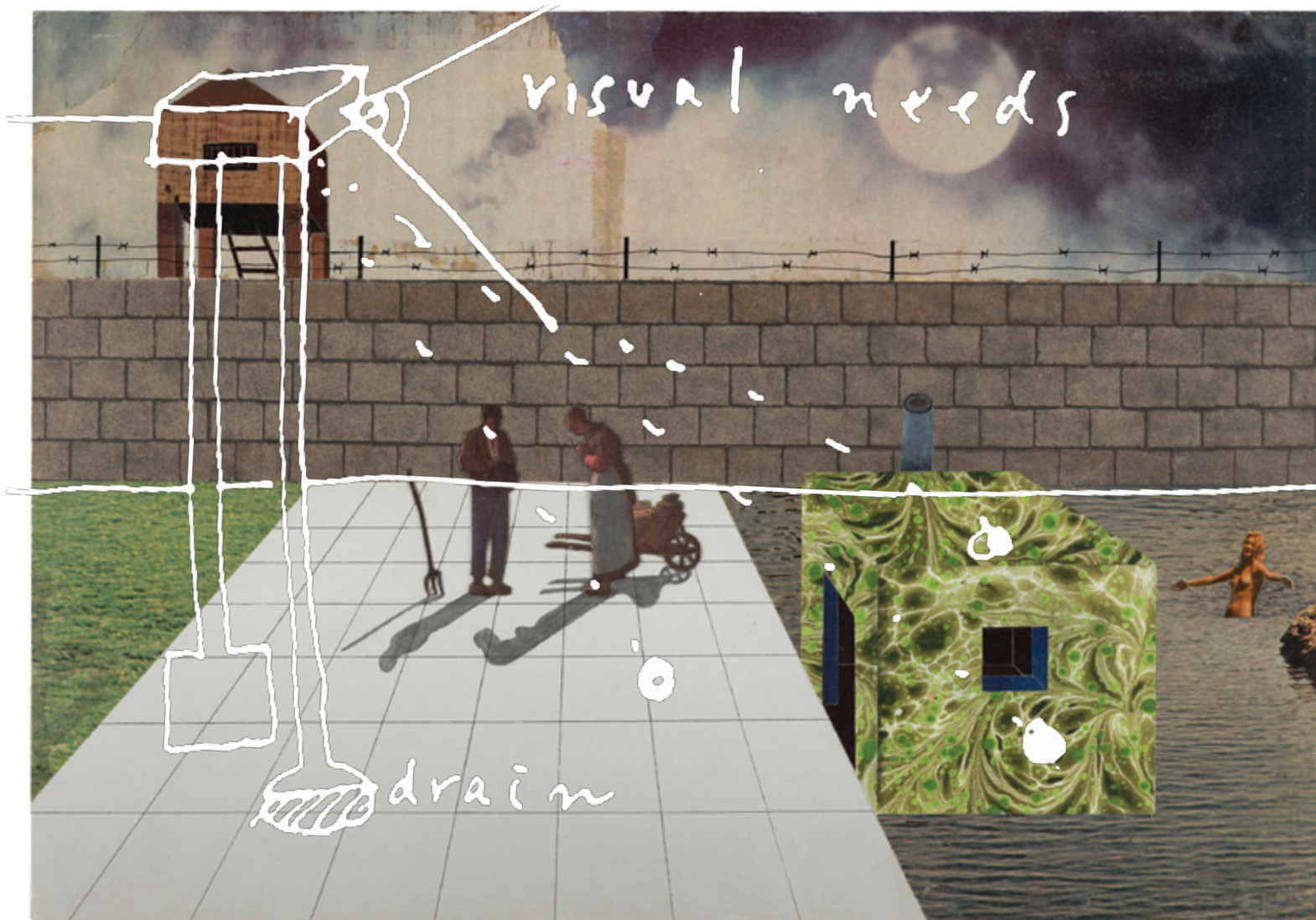


Figura 100. (a fianco)
 Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, p. 36 (qui Böck, *Six Canonical Projects*, p. 48).

Figura 101. (in alto)
 Reinterpretazione (o controcampo) dei principi urbanistici e infrastrutturali della *Ville Radieuse* (Figura 100). Schizzo estratto dal manoscritto di Rem Koolhaas - *The Surface*, 1969(?) - sovrapposto al collage di *Exodus* per gli *Allotments* (tav. I / pagina 15). La *Waterloo and City line* è soprannominata colloquialmente "*The Drain*" (lo scarico), poiché nata come rapido servizio navetta con una sola fermata. [F.L.]



nella successiva maturazione della sua percezione artistica, dalla figura materna rappresentata sulla pellicola al suo reciproco nell'ambiente costruito, ovvero la metropoli.¹²³

Qui lo stereotipo della villa periferica americana all'interno di un sistema di lottizzazioni ad elevato consumo di suolo si traduce nella Londra del secondo dopoguerra in un'enorme proliferazione di *terrace houses* (ville a schiera). Queste, distese in fasce lineari o curvilinee, riproducono una condizione del tutto paragonabile – in scala ridotta – a quella della *strip* di *Exodus* [Figura 102]. Le schiere di abitazioni moltiplicano compiono la separazione tra interno e esterno, inscenando alle loro spalle l'effimero ideale bucolico a cui allude il testo della relazione di *Exodus*. Il ciclo si svolge quotidianamente sostenuto dall'efficienza delle infrastrutture, rappresentate in forma stilizzata dalle *strip* secondarie.¹²⁴

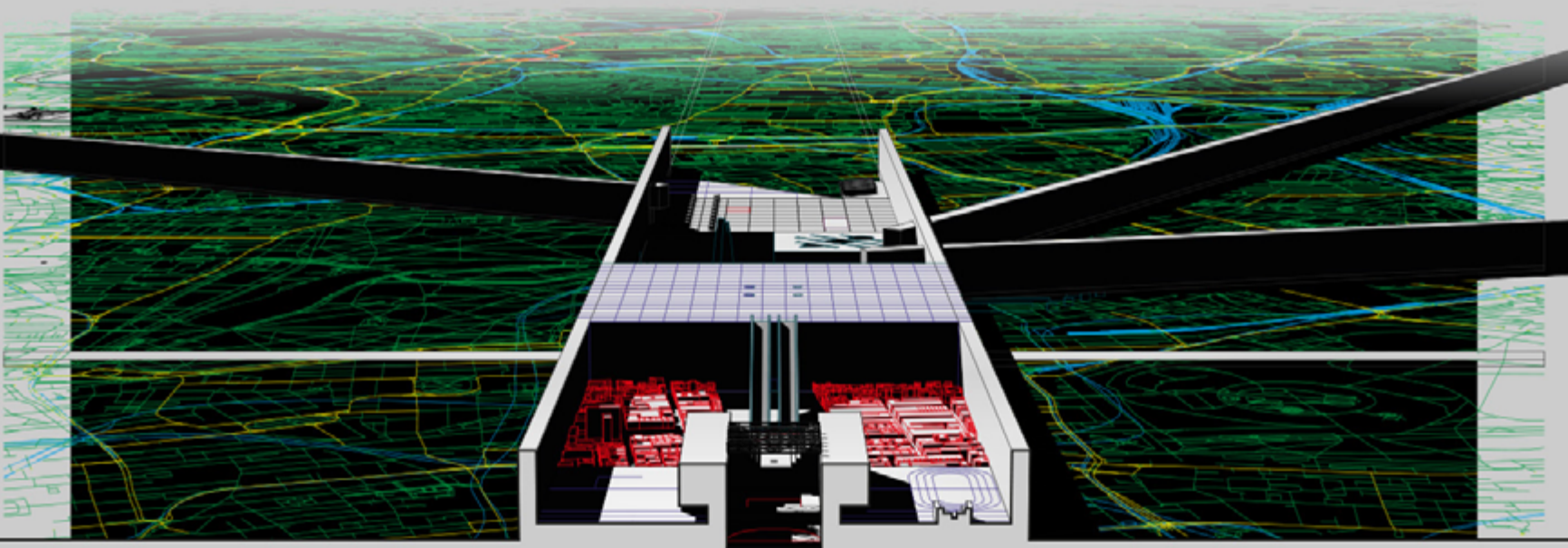
123 Il termine “metropoli” è il prodotto etimologico di μήτηρ -τρος (madre), e πόλις (città). *Treccani OnLine*, s.v. “metròpoli”, ultima cons. 20 dicembre 2019, <http://www.treccani.it/vocabolario/metropoli/>

124 “Strip Secondarie”, p. 191.

Figura 102.
Terrace Houses in corso di realizzazione
nella periferia di Londra, negli anni venti del
novecento.



Figura 103.
Fotogrammi estratti da “Frans in de Watten”,
cortometraggio diretto da Rem Koolhaas, con
riprese di Jan De Bont e interpretato da Frans
Bromet, nel ruolo dell’eterno fanciullo.



TIP CONDITION

Il punto in cui l'estremità della *strip* ancora in costruzione e gli ideali in essa contenuti entrano in contatto con la città pre-esistente è quello di massima esaltazione della matrice militare di *Exodus*.¹²⁵ Sono visibili le impalcature che avvolgono il muro in costruzione mentre parti della città vengono eliminate [tav. VI / pagina 24], in una rappresentazione grafica del progresso che affronta le resistenze di ciò che resta del passato. In queste fasi si determina anche cosa salvaguardare e eventualmente rifunzionalizzare all'interno del mondo ideale realizzato dai prigionieri all'interno della *strip*.

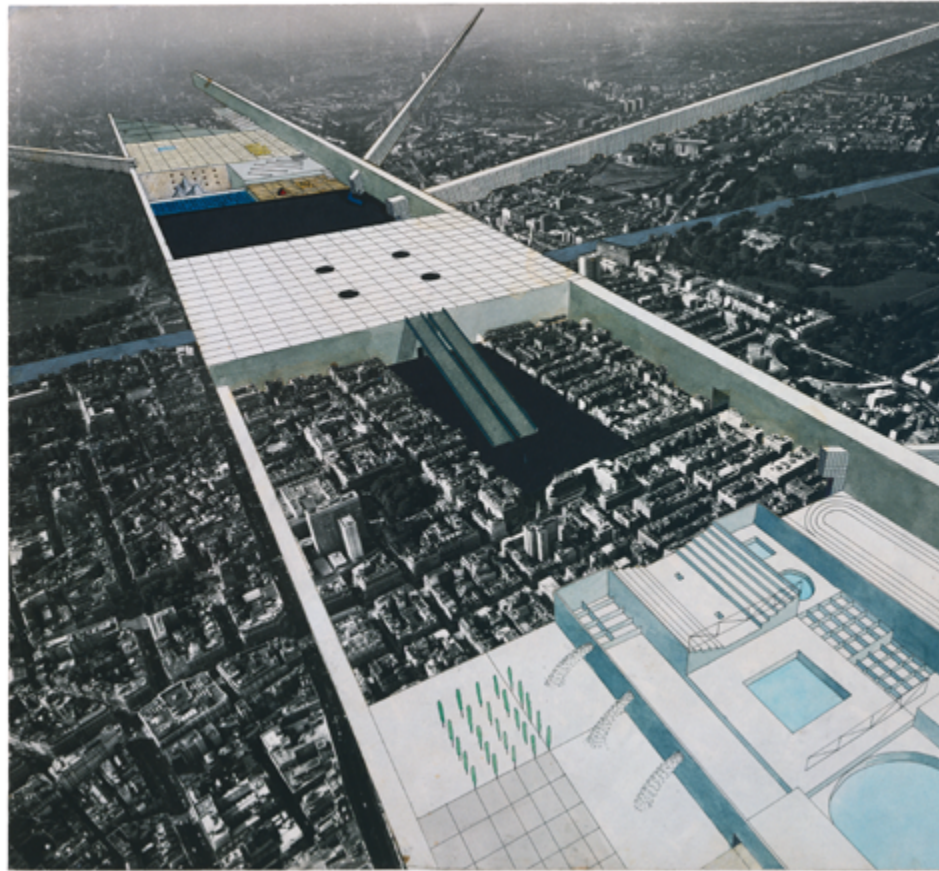
Il processo decisionale che dà forma alle opere realizzate ha luogo intorno al plastico della *strip* [tav. IX / pagina 30] che si trova all'interno della *Reception*. In seguito, le direttive vengono trasmesse a questo avamposto tramite un plastico di riferimento [tav. VI / pagina 24] situato in questa versione modificata degli *allotments*. Il plastico è aggiornato costantemente e permette ai prigionieri che vivono e lavorano nelle "trincee di pianificazione" di eseguire l'opera implementando modifiche e varianti dell'ultimo minuto.

Al momento della prima pubblicazione, l'assonometria che illustra l'avanzamento della *strip* costituisce l'unica rappresentazione volumetrica di una sequenza composta da più di una *square*. Se infatti nella planimetria ci è fornita una proiezione ortogonale di una sequenza (quasi) completa, è solo con le pubblicazioni successive che compaiono altre raffigurazioni d'insieme della *strip*. Neanche l'immagine considerata il "volto" di *Exodus* [tav. IX / pagina 30] compare tra le illustrazioni pubblicate nell'articolo di *Casabella*¹²⁶ e la pri-

Figura 104.
Sezione prospettica trasversale con scala raddoppiata sull'asse verticale.
[F.L.]

125 "The frontline of the Architectural warfare waged on the old London". Koolhaas e Zenghelis, "Exodus", Casabella, cit. p. 43.

126 Cit.



Il codice genetico di Exodus ha molto in comune con quello del Plan Voisin di Le Corbusier (1925). La scala dell'insediamento, il confronto (affronto) con il contesto storico e il tessuto urbano esistente e persino i metodi di rappresentazione di Exodus a tratti sembrano quasi commen-

tare il progetto di Le Corbusier. Anche nel testo è possibile individuare rimandi più o meno espliciti. Compare un "Esodo" dei Parigini verso la periferia che Le Corbusier propone di arginare con gli strumenti della speculazione fondiaria: "Le centre de Paris, actuellement menacé de mort,

menacé d'exode, est en réalité une mine de diamants" (Le Corbusier, *Oeuvre complète 1910-1929*, p. 110). L'individuazione nell'elemento della strada come "[...] no more than a trench" in cui "Rising straight up from it are walls of houses" (ivi, p. 118). Infine il piano proposto da Le



Figura 105. (a sinistra)
Le Corbusier, Plan Voisin, 1925. Montaggio
della planimetria dell'intervento proposto su
una foto aerea di Parigi.

Figura 106. (a destra)
Montaggio della strip di Exodus – tav. XI /
pagina 35 – su una foto aerea di Londra.

Corbusier dialoga con il contesto per via del suo allineamento con un importante asse viario. Nello specifico, in questo caso si tratta del “Grand Croisée” (vedi “Avowal”, p. 109).



ma pubblicazione dell'assonometria parallela all'asse della *strip* [tav. III / pagina 19] arriverà solo dopo l'acquisizione dei disegni da parte del MoMA, nel 2001.¹²⁷

Il riferimento formale al muro di Berlino è particolarmente letterale in questa rappresentazione. I due muri – nord e sud – hanno altezza e spessore diversi come nel caso di Berlino. Differenza che tende ad attenuarsi nelle rappresentazioni successive fino a svanire del tutto nella planimetria, in cui le impronte dei due muri paralleli sono identiche.¹²⁸

Nella planimetria inoltre, notiamo come la “condizione di punta” caratterizzi entrambe le estremità della *strip*, suggerendo un principio di costruzione *centrifuga* che deve aver avuto origine a partire dalla *Central Area*.¹²⁹

Ovviamente è negli interessi della sopravvivenza del racconto mantenere aperta questa possibilità di sviluppo futura ed è interessante notare come i disegni ci restituiscano informazioni contrastanti

127 Koolhaas e Zenghelis, “Exodus or The Voluntary Prisoners of Architecture”, in *Perfect acts of architecture*, a cura di Jeff Kipnis, 14–31. New York: MoMA / Thames & Hudson, 2001.

128 Nell'assonometria parallela all'asse della *strip* i muri hanno diverso spessore ma altezza uguale. Nella prospettiva dall'alto si cerca di rappresentare un muro meridionale più basso – attraverso alcune forzature prospettiche – ma lo spessore dei due muri è lo stesso. Nelle altre rappresentazioni il muro assume gli aspetti più svariati. Dall'ordine isodomo sullo sfondo dell'*Angelus*, ai muri di mattoni che affiancano gli *allotments* nel collage che li raffigura dall'alto, all'astrazione geometrica del muro nei collage che illustrano l'ingresso nella *Reception*, alle termografie che rivestono la facciata del muro settentrionale rivolta all'interno della *Ceremonial Square*.

129 “Reception”, p. 149.

Figura 107. (in alto)

La larghezza complessiva della *strip* di Exodus (840 metri) corrisponda esattamente al lato minore del Central Park di Manhattan, mentre si estende in lunghezza per circa otto chilometri, a differenza di central park che ne misura esattamente la metà.

Anche gli autori sembra abbiano notato questa coincidenza successivamente, in occasione del progetto per *The Egg of Columbus Center*. Concepito come un “sequel” di *Exodus*, questo progetto “attempted to transfer the Squares of the London Strip to the blocks of Manhattan, which, we discovered, offered a perfect fit”. Coincidenza o meno, il dato può essere utile indipendentemente, offrendo un termine di paragone per le dimensioni dell'oggetto rappresentato. Nel progetto dell'*Egg of Columbus* inoltre, la *strip* viene trasformata in un grande parco lineare.

a riguardo. In alcuni casi i plastici di studio e le planimetrie a scala territoriale mostrano una potenziale espansione illimitata della strip, mentre in altri una sequenza con un numero finito – anche se variabile – di *square* al suo interno sembra indicare l’obiettivo da raggiungere come un’enclave dai confini ben delineati. In una di queste rappresentazioni che prevedono un’estensione illimitata, a ovest di Londra sono evidenziate in giallo le piste dell’aeroporto di Heathrow e l’estensione della *strip* principale si estende esattamente in questa direzione [tav. XX / pagina 53], alludendo probabilmente ai progetti infrastrutturali avviati dal *Greater London Council* a partire dal 1969.¹³⁰ Negli anni sessanta l’aeroporto di Heathrow è lo scalo aeroportuale più trafficato al mondo ma i collegamenti col centro della città di Londra sono ancora scadenti.¹³¹ Il collegamento intermodale tra l’aeroporto e le linee della metropolitana di Londra inizia con l’approvazione di un progetto da £25 milioni nel 1970 e si completa con l’inaugurazione il 16 dicembre 1977, rendendo Londra la prima capitale al mondo dotata di un collegamento ferroviario con il principale aeroporto cittadino.¹³²

130 Il GLC è un organismo nato nel 1965 – durante un periodo di accesi scontri tra il governo inglese e l’amministrazione di Londra – per rimpiazzare il *London County Council* e acquisire il controllo di un’area grande il doppio. “From 1 January 1970, the government transferred financial and broad policy control of London Transport to the GLC. It was a logical move that put London’s public transport under the authority responsible for broader strategic planning in the metropolis.” Cfr “The Politics of Transport” in Green, *London’s Underground*, p. 233.

131 “Nel 1969 il Boeing 707 entra in servizio nelle tratte transoceaniche [...] Una classe di intellettuali emergenti può entrare così nella jet society, [...] semplicemente perché legata a una rete globale di centri universitari, in grado di finanziare le carte d’imbarco ai nuovi peripatetici del cielo”. Robilant di, “Le stanze dei destini incrociati”, p. 97.

132 “The Politics of Transport”, cit., p. 234.

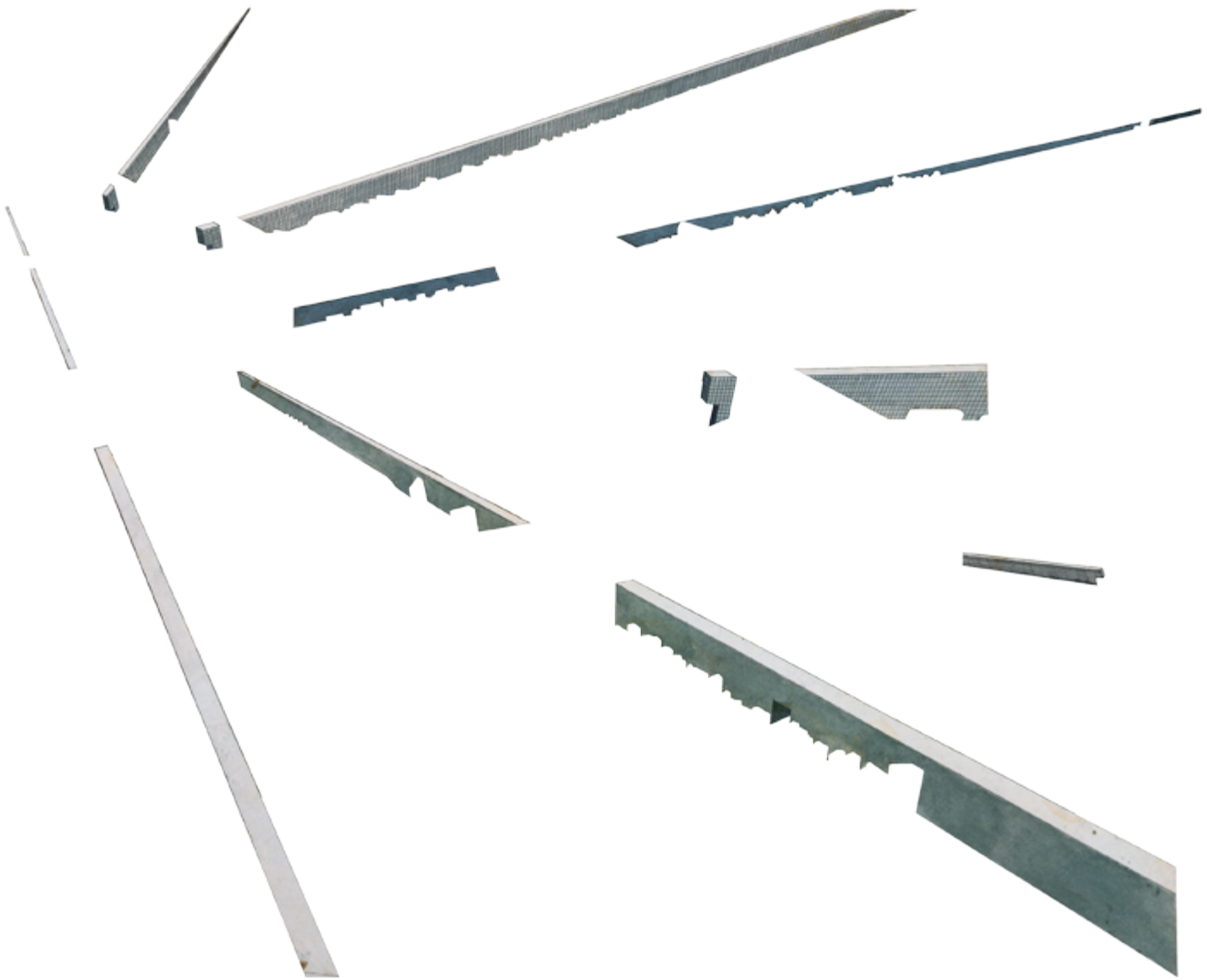


Figura 108.
Dettaglio di tav. XI / pagina 35.
Scomposizione della *strip* di *Exodus* e selezione
degli elementi di connessione infrastrutturale.
[F.L.]

STRIP SECONDARIE

Le stringhe rosse che in planimetria si attestano sui muri perimetrali della *strip* e si diramano verso l'esterno sono state analizzate raramente in modo approfondito. La loro funzione non non è stata indicata dagli autori – né dalla critica – fino al 2005.¹³³ Tuttavia, uno sforzo interpretativo di questi elementi ci fornisce un'ulteriore chiave di lettura per *Exodus*.

Questi elementi che – tanto quanto la *strip* principale – risultano incompatibili con l'assetto urbano di Londra, si rivelano invece quasi familiari se sovrapposti mentalmente alla mappa dei trasporti sotterranei di una qualsiasi grande città. Possiamo ipotizzare che si tratti di una commistione concettuale di diversi elementi. Un primo indizio ci è fornito nel punto in cui una di queste stecche si inserisce all'interno della *strip* principale oltrepassando il muro settentrionale. L'innesto in corrispondenza con la *Ceremonial square* avviene parallelamente a quello di un corso d'acqua che in planimetria possiamo riconoscere nel *Paddington basin*. In questo punto due flussi paralleli si inseriscono nel sistema metropolitano rappresentato dalla *strip* e osservando la planimetria di Londra, anche la stazione ferroviaria di *Paddington* e il canale sembrano condividere, oltre al nome, alcuni aspetti morfologici. Potremmo interpretare questo segno come un intento – da parte degli autori – di compiere una sovrapposizione concettuale, oltre che formale tra i due elementi? L'acqua, per il cui approvvigionamento i romani avevano steso chilometri di infrastrutture durante l'estensione del loro impero, e che aveva costituito una delle principali ragioni per fondare *Londinium* in questi paraggi, è del tutto simile al traffico metropolitano dei lavoratori, che spostandosi quotidianamente dalle periferie al centro città rappresenta il “flusso sanguigno”¹³⁴ che ossigena e dà vita alla “condizione metropolitana”.

133 In *Exit Utopia* (cit.) e quindi solo nel 2005, queste “strip secondarie” sono presentate semplicemente come unità residenziali e acquisiscono un'ulteriore illustrazione – un collage molto simile nello stile ad alcune rappresentazioni del monumento continuo di Superstudio.

134 Green, *London's Underground*. p. 8.



Figura 109. (in alto)
Rappresentazione delle strip secondarie (tav. XXIII / pagina 58).

Figura 110. (a fianco, in alto)
Uno dei collage di Superstudio che illustrano il monumento continuo.

Figura 111. (a fianco, al centro)
La foto che è stata scelta per rappresentare le strip secondarie è una foto aerea scattata a Hiroshima il 01 settembre, a seguito del bombardamento nucleare americano.
Fonte: Ullstein Bild via Getty images.

Figura 112. (a fianco, in basso)
Ponte ferroviario della *London and Greenwich Railway* circa 1840. In alto a sinistra è raffigurato il *London Bridge*, sulla destra la Torre di Londra.



La loro stessa forma – quella degli apparati tecnologici dedicati al trasporto di questi due flussi – comunica una parentela sostanziale, quando questa non risulta celata alla vista perché sommersa dalla crescita degli edifici circostanti o interrata in cunicoli sotterranei [Figura 112].

Un ulteriore elemento comunicativo consiste nelle terminazioni di questi elementi, altrimenti quasi completamente generici nella forma.

Il lieve oggetto del corpo superiore sostenuto dai due pilotis riconduce all'immagine di un'architettura che Rem Koolhaas porta con sé al ritorno di uno dei suoi viaggi in Unione Sovietica dedicati allo studio degli architetti costruttivisti ed in particolare di Ivan Leonidov.¹³⁵ Si tratta della soluzione per unità abitative collettive in linea¹³⁶ proposta dal gruppo OSA – Unione degli Architetti Sovietici – sotto la direzione di Moisei Ginzburg. Abitazioni che anche in questo caso sarebbero state sovrapposte e allineate a un sistema binario di trasporti – ferroviario e autostradale [Figura 117].¹³⁷

La sovrapposizione del tema dell'abitazione a quello dell'infrastruttura dei trasporti metropolitani spiega anche il passaggio di un “manoscritto precedente”¹³⁸ al testo pubblicato, secondo cui le attività non condivise da tutti hanno luogo in queste *strip* secondarie, che attraversano le aree più depresse della periferia di Londra, procurando agli abitanti le abitazioni che hanno sempre sognato, e trasformando le aree attorno a loro in una moltitudine di città fantasma.¹³⁹ Una rappresentazione – passata attraverso il filtro narrativo di *Exodus* – delle periferie urbane londinesi, in costante espansione per soddisfare il fabbisogno abitativo delle moltitudini metropolitane, in un moltiplicarsi di lottizzazioni sempre più periferiche legate allo sviluppo del sistema dei trasporti che ne sostiene il traffico di collegamento con il centro e il conseguente valore economico.

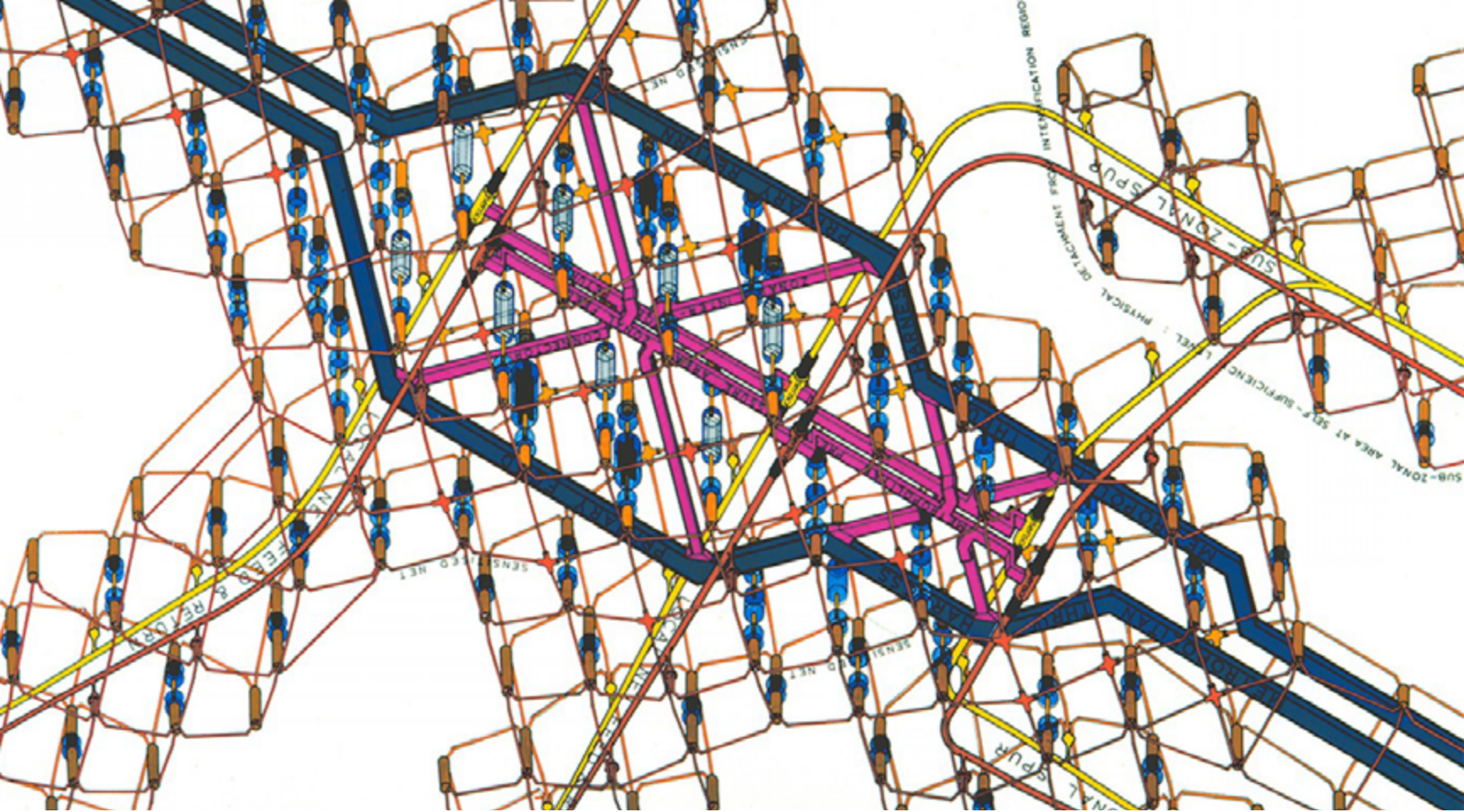
135 Cfr. i.e. Koolhaas e Oorthuys, “Ivan Leonidov’s Dom Narkomtjazzprom, Moscow”.

136 Pubblicata sulla rivista sovietica *CA*, n. 6, 1930

137 Cfr. Koolhaas, “The Socialist City”, <https://youtu.be/CITimiMTS6g>

138 De Caeter e Heynen, “The Exodus Machine”, p. 265.

139 *Ibid.*



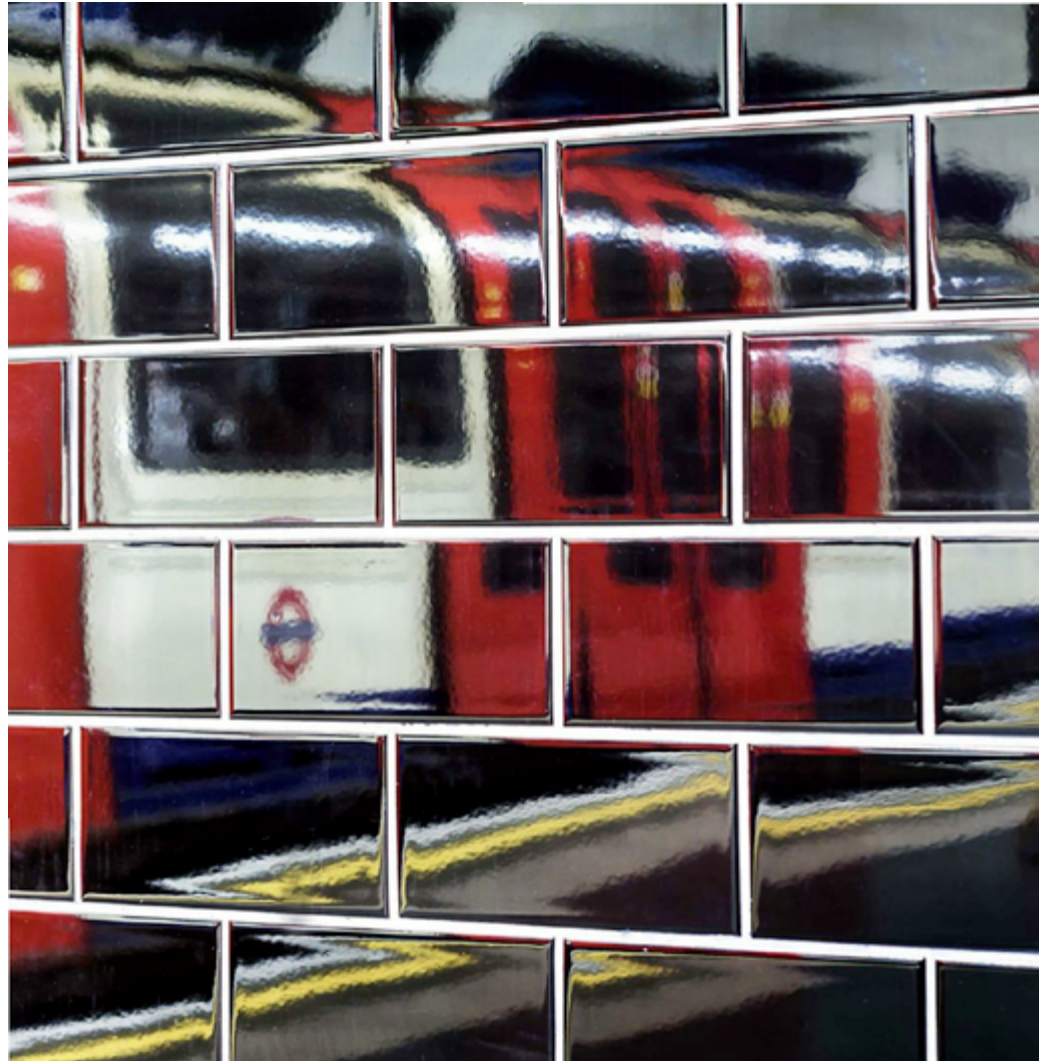


Figura 113.
Central line, stazione di *Marble Arch*.
Foto di Benjamin Graham.

Figura 114. (a fianco)
Dennis Crompton, Archigram. *Computer City*,
axonometric projection, 1964.
M+, Hong Kong.

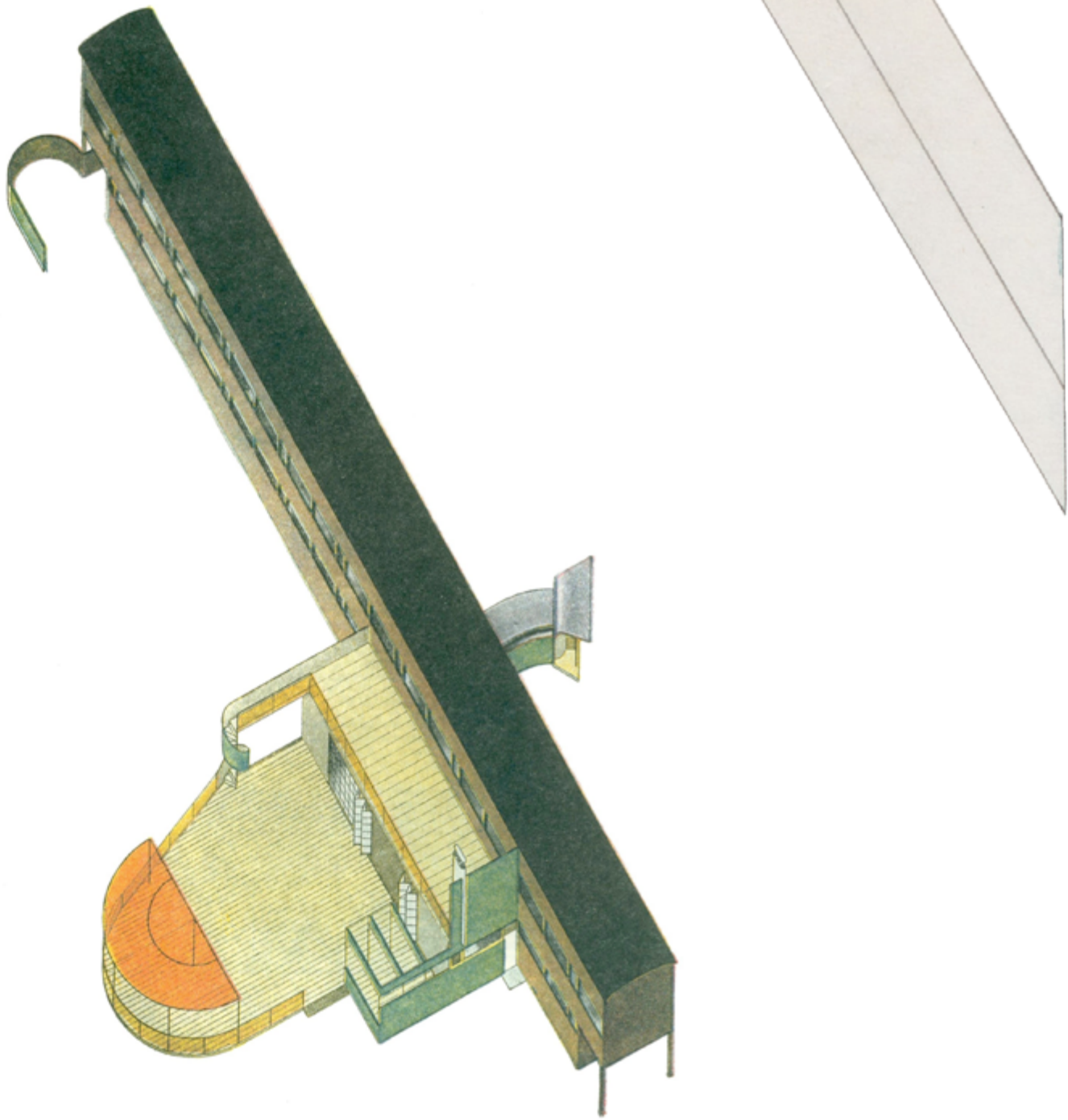


Figura 115. (tra le due pagine)
Una delle *strip* secondarie di *Exodus*. Dettaglio
estratto da tav. III / pagina 19.
[F.L.]

Figura 116.
OSA (Ginzburg, Okhitovich et al.), *Communal
dwelling for comrades*. Pubblicato in *SA*, n. 6
(1930).

Che le *strip* secondarie rappresentino linee ferroviarie esistenti (oltre a un sistema abitativo a sviluppo

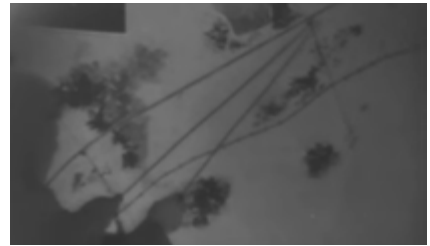
lineare) diventa evidente se si osserva la *strip* in corrispondenza della stazione di Paddington, dove acqua e stazione si innestano fianco a fianco in corrispondenza della ceremonial square.

Il riferimento al sistema sotterraneo delle linee metropolitane è presente anche all'interno di altri collage. [tav. XVIII / pagina 49] Il cartello stradale inserito in entrambe le immagini indica l'incrocio di *Bernauer Straße* con *Wolgaster Straße*. Non sorprende che questo punto si trovi lungo il perimetro di separazione tra Berlino est e Berlino ovest, visto che il muro stesso è chiaramente visibile in una delle due immagini [tav. XVII / pagina 47]. Il dato interessante però è che non si tratta di un punto qualsiasi su questo perimetro, ma del punto in cui la *U-Bahn 8* – in servizio nel settore occidentale¹⁴⁰ della città divisa – iniziava il suo tratto nel sottosuolo di Berlino est, passando attraverso una serie di “stazioni fantasma”, la prima delle quali – in direzione sud – prende il nome proprio da *Bernauer Straße*. Durante il periodo della separazione di Berlino i treni proseguivano senza fermarsi in queste stazioni sorvegliate giorno e notte, proseguendo la loro corsa fino a riemergere, al termine di questa anomalia sotterranea, direttamente nel settore americano – come rappresentato nell'immagine dalla serie di molteplici *Empire State Building* oltre il muro. Consentendo quindi una via di comunicazione diretta tra il settore americano e quello francese. Connessione altrimenti necessariamente mediata in superficie dall'attraversamento del settore britannico, frapposto tra gli altri due.

Il fuggitivo che avanza gattonando in un cunicolo sotterraneo – visibile in un manifesto montato sul traliccio della piattaforma di osservazione – e i personaggi che scendono ordinatamente su una scala che li porta al di sotto del livello stradale diventano quindi leggibili come possibili allusioni beffarde all'esistenza di questo “*loophole*” all'interno dell'apparato fisico, politico e burocratico che dal 1961 al

140 Precisamente il settore francese, come segnalato anche dal cartello visibile nel collage: “[Fin] du Secteur Français”.

1989 ha arginato l'esodo ritratto nelle immagini utilizzate nel prologo della prima pubblicazione di *Exodus* su *Casabella* [tav. XIII / pagina 39].¹⁴¹



141 Cit.

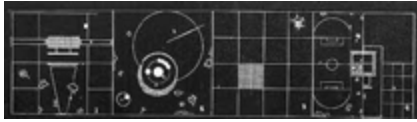


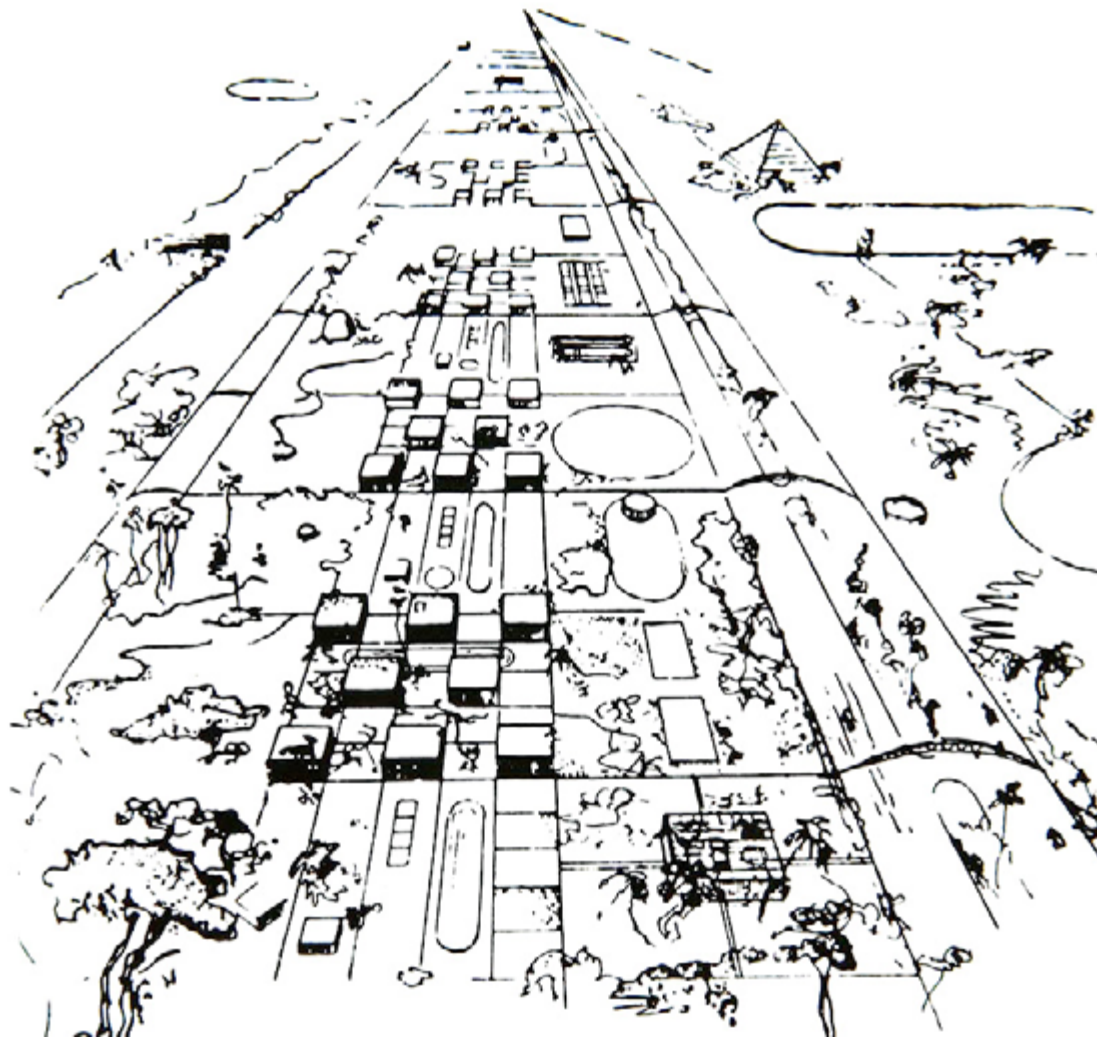
Figura 117. (a fianco)
Sequenza di fotogrammi estratti dalla
presentazione in cui Rem Koolhaas illustra
e commenta i progetti dell'OSA (Ginzburg,
Okhitovich, Leonidov et al.) per la città lineare
di Magnitogorsk.
Koolhaas, *The Socialist City*, 1974. [https://
youtu.be/CITimiMTS6g?t=108](https://youtu.be/CITimiMTS6g?t=108)

La foto nell'ultimo fotogramma rappresenta
una chiave interpretativa per il fotomontaggio
della tav. XVI / pagina 45.

Figura 118. (in alto)
Ivan Leonidov, Complesso del palazzo della
Cultura per il distretto Proletarskij, Mosca
1930. La sequenza delle sezioni da destra
a sinistra consiste in 1: *storico-scientifica*, 2:
attività di massa, 3: *area per le cerimonie*, 4:
cultura del fisico.

Figura 119. qui sopra)
Ivan Leonidov, *palazzo della cultura*, distretto
Proletarskij, Mosca 1930

Figura 120. (a destra)
Ivan Leonidov, *Magnitogorsk*, 1930.
Prospettiva a volo d'uccello.



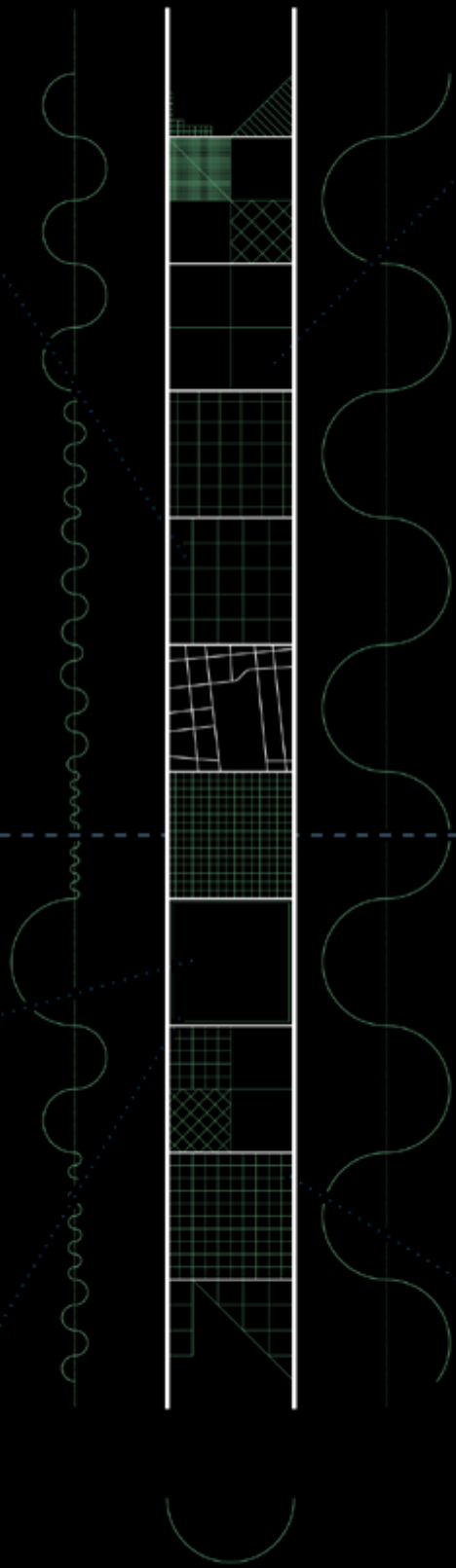
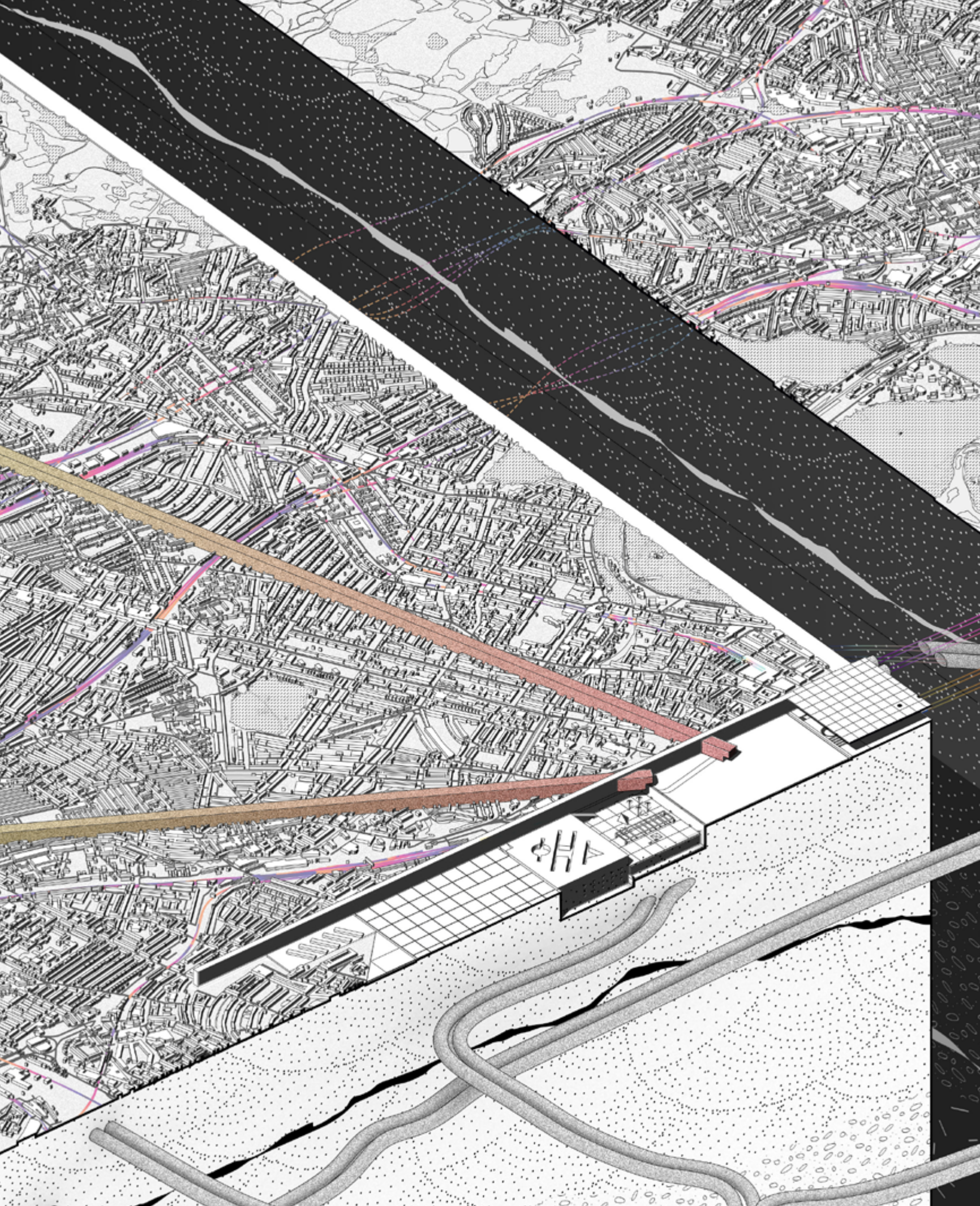
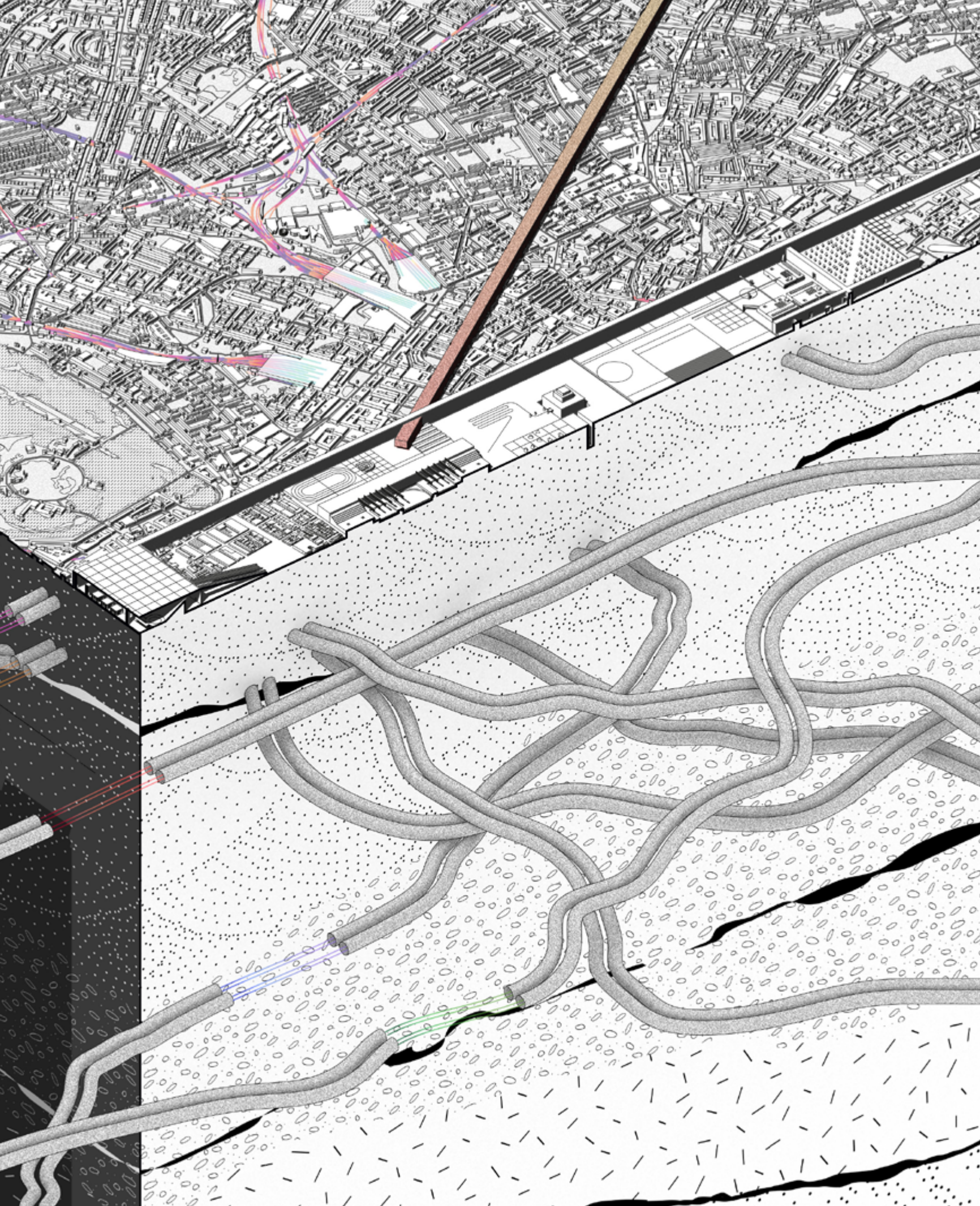


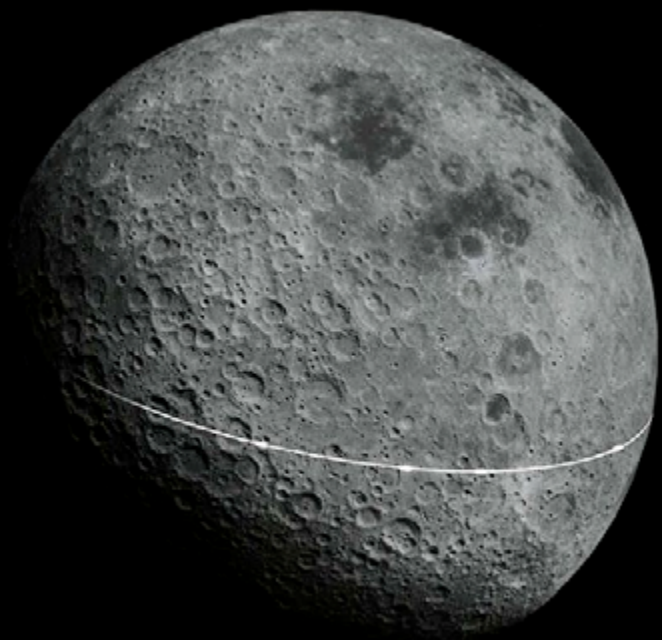
Figura 121.
ridisegno della strip di *Exodus* e analisi
compositiva delle square.
[F.L.]

Figura 122. (a fianco, a sinistra)
oltre duemila persone hanno fatto parte
dell'Office for Metropolitan Architecture dal
1975 (anno della sua fondazione ufficiale) fino
a oggi.
[F.L.]

Figura 123. (a fianco, a destra)
Sezione longitudinale di una TBM (Tunnel
Boring Machine) e sezioni trasversali dei suoi
moduli operativi.







CONCLUSIONI

L'ellisse di Colombo

Fino agli anni settanta l'esplorazione dell'uomo è stata limitata ai dintorni del nostro pianeta e del nostro satellite naturale.

Il nome dell'ing. Giuseppe (Bepi) Colombo è legato ai calcoli per la traiettoria di lancio¹ di una delle prime missioni spaziali che, sfruttando l'attrazione gravitazionale di un altro pianeta, hanno permesso a una sonda di modificare significativamente la propria velocità durante il viaggio virtualmente a costo zero, aprendo la strada all'esplorazione di altri pianeti del sistema solare e dello spazio interstellare. Seguendo traiettorie analoghe e dopo aver usufruito dell'inerzia di Giove e Saturno rispettivamente, le sonde *Pioneer 10* e *11* – lanciate tra il 1972 e il 1973 – sono diventate i primi oggetti costruiti dall'uomo a spingersi oltre i confini del sistema solare. Approfittando dell'occasione offerta dal passaggio ravvicinato inoltre, queste missioni hanno permesso l'avanzamento degli studi scientifici sui due giganti gassosi, raggiungendo un livello di dettaglio senza precedenti.

Analogamente, anche la spinta alla base di questa ricerca è costituita dal desiderio di esplorare nuovi territori. Il mezzo scelto è lo studio estremamente ravvicinato di *Exodus* – centro di massima attrazione gravitazionale del sistema – accettando il rischio di incorrere per errore in una rotta di collisione o restare intrappolati nell'orbita del pianeta sonda.

Figura 124.

Orbit City
OMA, Dicembre 2019.
https://www.instagram.com/p/B6Op43dBR_B

Figura 125. (nella pagina precedente)
Spaccato assonometrico con infrastrutture
[F.L.]

¹ *Gravity-pull* o fionda gravitazionale.

Risultati e limiti

Basandosi su un procedimento induttivo, la ricerca assume come principio fondamentale il raggiungimento del massimo livello di dettaglio consentito dai mezzi e dal tempo a disposizione.

Per questo motivo i risultati sono validi scientificamente all'interno di un contesto specifico: l'analisi compositiva e storica delle opere di autori in vita, in seguito all'istituzione delle università di massa.

Tuttavia nel loro insieme questi fatti possono condurre alla formulazione di ipotesi verificabili sperimentalmente in futuro.

La comparazione dei testi delle diverse edizioni permette di de-monumentalizzare l'opera, lasciando emergere i ripensamenti degli autori e le tecniche usate nella sua composizione oltre a evidenziare come l'intento principale di *Exodus* – indurre una caleidoscopica proliferazione di possibili interpretazioni – eserciti nel tempo lo stesso effetto anche sugli stessi autori.

La comparazione di *Exodus* con il testo del bando e con le altre proposte e per il concorso *La città come ambiente significante*,² consente una lettura inedita dell'opera. Similitudini e differenze restituiscono uno schizzo – in forma di mappa concettuale – dei temi più frequentati e delle tecniche più utilizzate dai progettisti a cavallo di due generazioni, individuando inoltre le caratteristiche distintive di *Exodus* – come ad esempio la capacità di ospitare al suo interno un catalogo quasi completo dei temi affrontati dagli altri partecipanti singolarmente, o la rappresentazione della proposta “in corso d'opera”.

L'analisi delle fonti stesse in cui l'oggetto di studio è comparso inizialmente ha permesso di aprire una finestra sul retroscena dell'editoria del tempo, evidenziando dinamiche che accomunano redazioni e contenuti di riviste pubblicate in Italia e all'estero.³

2 “Il Concorso e Casabella”, p. 69.

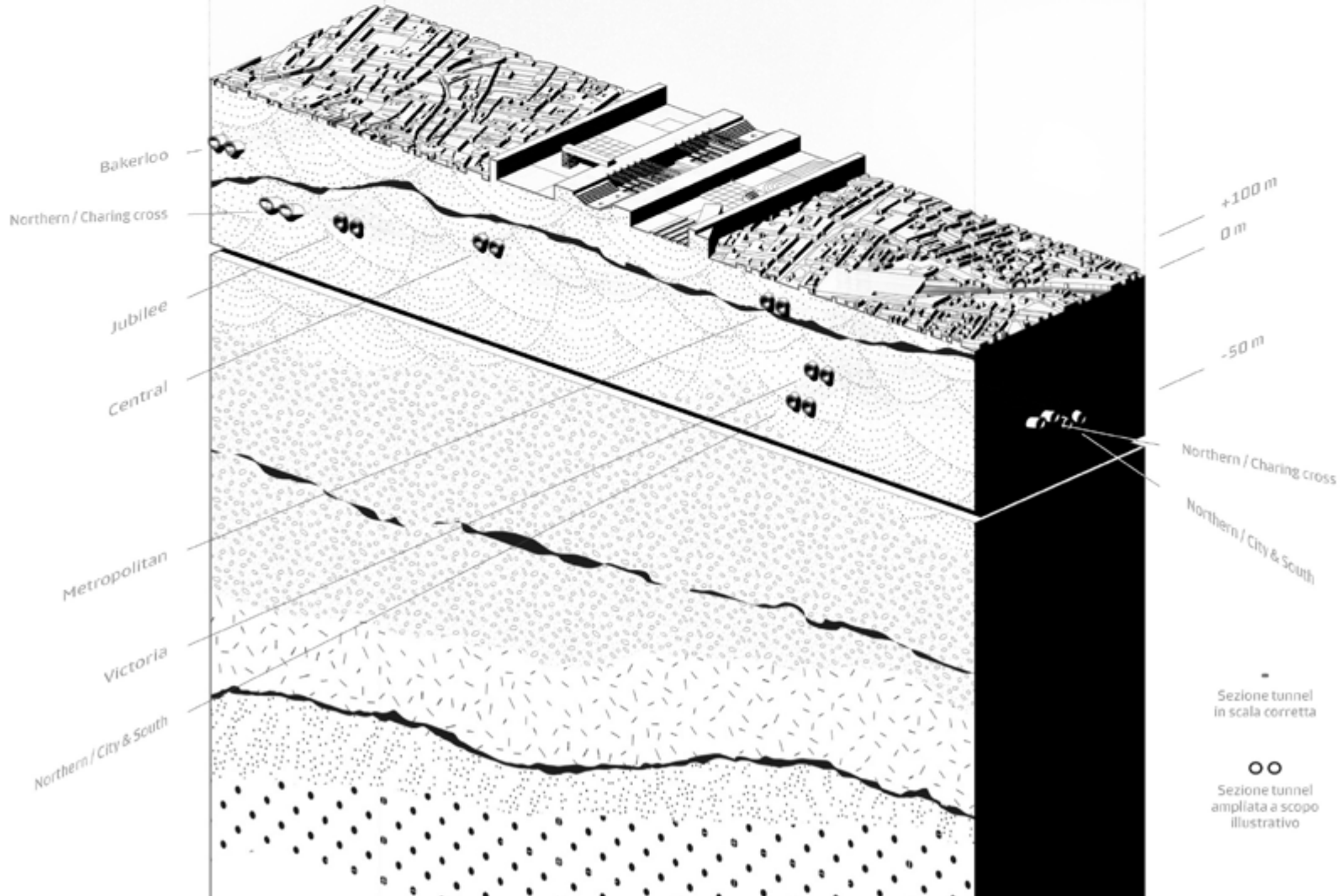
3 “Ambienti Artificiali”, p. 89.

Figura 126.
Exodus, spaccato assonometrico.
[F.L.]

+410.000 m



ISS in scala



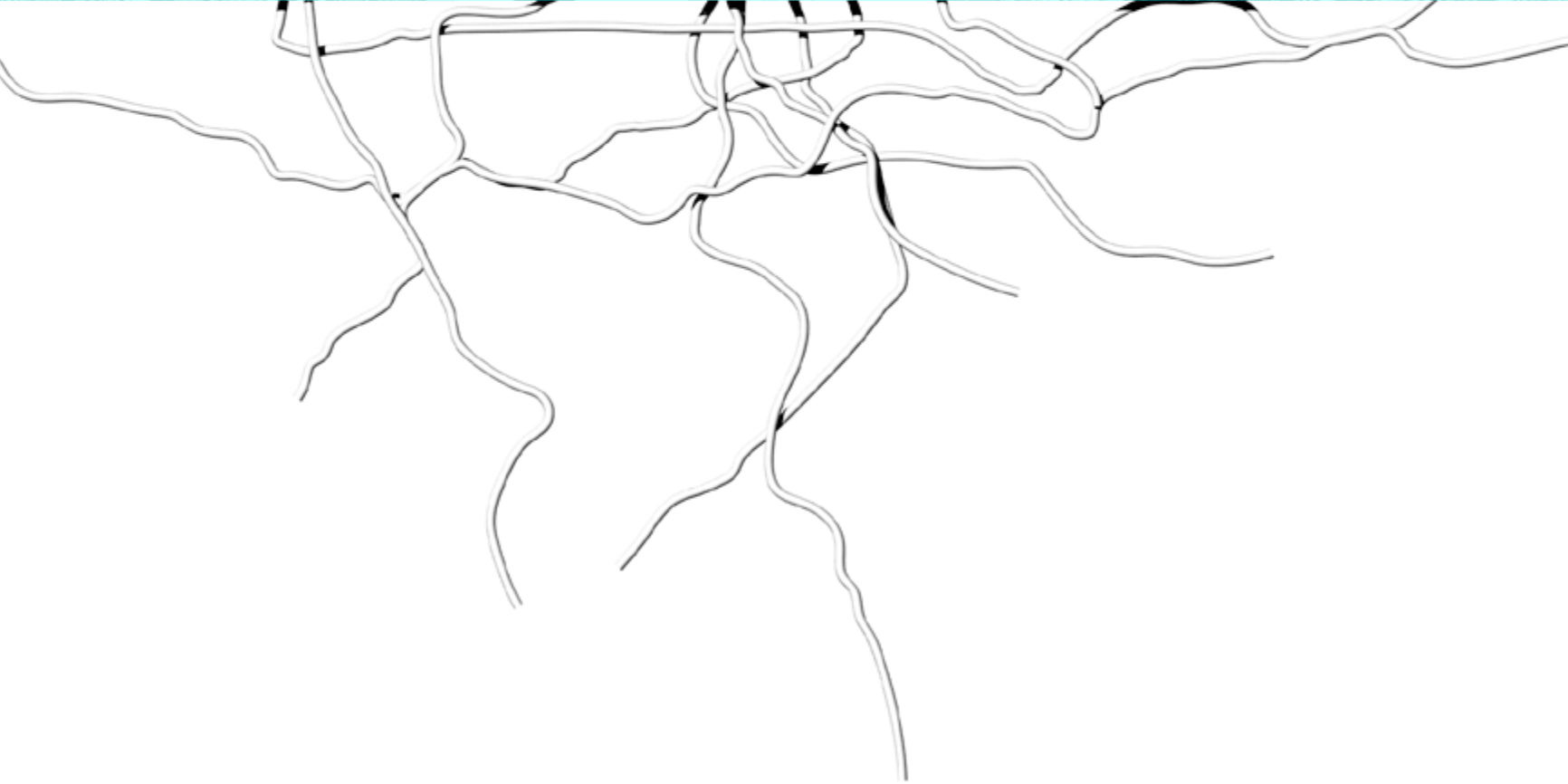
+100 m
0 m

-50 m

Northern / Charing cross
Northern / City & South

Sezione tunnel
in scala corretta

Sezione tunnel
ampliata a scopo
illustrativo



Nel campo limitato all'analisi dell'oggetto, la ricerca ha prodotto alcuni risultati originali riportati principalmente nel testo della sezione descrittiva centrale.⁴

Inoltre, lo studio della forma – attraverso il ridisegno – di un oggetto che in molti casi è stato analizzato senza tenere in considerazione i suoi aspetti formali ha permesso di riconoscere relazioni tipologiche e morfologiche con altri progetti contemporanei assenti dalle analisi critiche precedenti – come ad esempio il progetto di O.M. Ungers per il *Wallraf-Richartz-Museum* a Colonia (1975), il progetto di Leon Krier per lo *Sprengel Museum* a Hannover (1972) o *Computer City* degli Archigram (1968) – oltre che con il tessuto urbano della città di Londra. L'analisi delle tavole di concorso e le successive riedizioni ha consentito di approfondire quanto già noto. Dalle fonti fotografiche utilizzate per i collage,⁵ al progetto di Elia Zenghelis⁶ per il municipio di Amsterdam ritrovato presso l'archivio del Het Nieuwe Instituut (ex NAI) di Rotterdam – di cui quattro repliche compaiono all'interno della strip di *Exodus*.⁷

In un documento manoscritto dal titolo “The Surface” datato 1969, Rem Koolhaas – all'epoca ancora studente – avrebbe formulato una teoria urbanistica a partire da un ermetico assunto di base: “la città è una superficie d'asfalto con tre punti rossi caldi di intensità urbana”.⁸ L'individuazione del messaggio fondamentale di *Exodus* nel tentativo di esporre in superficie la rete di trasporti di una metropoli indirizza l'identificazione dei “punti rossi” a cui si riferisce il manoscritto di Koolhaas con i punti rossi rappresentati sulla cartina turistica usata come base per la planimetria di *Exodus* [tav. X / pagina 33], e cioè con le uscite della metropolitana nel caso specifico – o con i nodi delle infrastrutture in senso generale. In tal caso, dobbiamo sottolinea-

4 “Analisi della Sequenza”, p. 107.

5 “Reception”, p. 149.

6 Come collaboratore di Douglas Stephen.

7 “The Institute of Biological Transactions”, p. 119.

8 La versione consultata di questo documento è quella riportata all'interno della *Thesis Doctoral* di García González intitolata “Atlas de Exodus” citata in bibliografia e reperibile online dal 18 ottobre 2018.

re il rischio di considerare erroneamente il documento in questione come un documento autentico prodotto dall'autore nel 1969, ma nei limiti di questa ricerca possiamo comunque prenderne in considerazione il contenuto. Sia che si tratti effettivamente di un documento precedente – il che farebbe di *Exodus* il risultato di una riflessione maturata per anni nel percorso accademico di Rem Koolhaas – sia che si tratti di un tentativo da parte dell'autore di intervenire “retro-attivamente” sul proprio passato con il fine di indurci a una simile interpretazione.⁹

Ricollocare

La ricerca restituisce l'oggetto studiato arricchito da un nuovo livello di dettaglio analitico.

Il tema del muro, utilizzato spesso come strumento interpretativo principale nella decodifica di *Exodus*, viene quantomeno affiancato da quello delle infrastrutture come strumento di gestione del territorio.

Come è noto, le esperienze dei costruttivisti sovietici, e in particolare quella di Ivan Leonidov, influiscono fortemente anche sugli aspetti formali di *Exodus*. Ma in particolare in questo caso, l'individuazione dell'unico sistema di collegamento tra le *square* nei tunnel sotterranei della metropolitana¹⁰ ci consente di leggere la *strip* di *Exodus* come un “grattacielo orizzontale” e tale lettura permette di affiancare l'oggetto analizzato a opere che altrimenti potrebbero apparire più distanti da *Exodus*. Un esempio su tutti: i progetti per i *Wolkenbügel* di El Lissitzky che, posizionati in corrispondenza delle più importanti intersezioni stradali di Mosca, prevedevano all'interno dei loro piloni

⁹ “fabricated evidence” è una tra le caratteristiche della *Square of the Captive Globe*. Versione modificata della *City of the Captive Globe*, che nell'*Egg of Columbus Center* (Koolhaas e Zenghelis, “Egg of Columbus Center”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), p. 334) svolge il ruolo di scuola di architettura. Cfr. “University / Square of the Captive Globe”, p. 127.

¹⁰ Cfr. [Figura 67, p. 142] e “Strip Secondary”, p. 191.

fermate del tram e stazioni della metropolitana – con dieci anni di anticipo rispetto alla realizzazione di quest’ultima.¹¹ In secondo luogo, dopo i riferimenti storico-letterari più distanti nel tempo, la *Großstadt Architektur* di Ludwig Hilberseimer e il *Plan Voisin* di Le Corbusier costituiscono le principali coordinate di riferimento concettuali. Questi progetti, polarmente opposti negli intenti tra loro,¹² contribuiscono entrambi al concepimento di *Exodus* combinando elementi del loro codice genetico: la descrizione dei fenomeni che costituiscono la realtà urbana di Hilberseimer¹³ viene espressa e riproposta attraverso una reinterpretazione ironica dello slancio positivista del linguaggio di Le Corbusier. A questi esempi, segue il confronto con la lezione di Ungers sull’interpretazione dello spazio urbano attraverso lo studio dei suoi aspetti morfologici e le successive diramazioni nelle correnti canonicamente contrapposte della “tendenza” russiana e delle “neo-avanguardie”.

Il riferimento incrociato al trasporto ferroviario sotterraneo nella metropoli di Londra e alla fuga sotterranea da un settore all’altro di Berlino, diventa particolarmente interessante se letto alla luce delle successive collaborazioni di Rem Koolhaas con Oswald Mathias Ungers proprio sul tema della pianificazione urbana di Berlino ovest nel 1977¹⁴ e cioè contemporaneamente alla prima pubblicazione dei collage in questione.¹⁵

11 Il tema del grattacielo orizzontale e quello del sistema delle infrastrutture riemerge spesso nel percorso teorico e progettuale degli autori di *Exodus* in questi anni, come riscontrabile nelle pubblicazioni dei programmi di studio della Architectural Association – ad esempio Cfr. “Diploma Unit 9” in *Project Review 1976-77*.

12 Polesello, postfazione a *Groszstadt Architektur*, p. 104.

13 *Ibid.*

14 Il risultato di quest’esperienza – pubblicato inizialmente in una modesta “edizione speciale” a bassissima tiratura diffusa al termine di una *Sommer Akademie* – è stato ripubblicato una prima volta con testo tradotto in italiano e inglese su *Lotus International* nel 1978 (Ungers, Koolhaas et al., “La città nella città”) e più recentemente ancora in una nuova edizione critica pubblicata da Lars Müller nel 2013 (Ungers e Koolhaas, *The City in the City*).

15 Compari per la prima volta su *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), p. 328. [tav. XIV / pagina 41 e tav. XVII / pagina 47].

Conclusioni



Future linee di ricerca

Infine, i risultati ottenuti nel corso di questa analisi indirizzano eventuali percorsi successivi su due principali indirizzi tematici. L'applicazione di un metodo simile all'analisi di altri lavori prodotti dagli stessi autori negli anni successivi, e l'approfondimento degli studi sull'editoria nel settore delle riviste di architettura nel periodo successivo al 1968 e nel corso degli anni settanta – argomento affrontato solo in modo superficiale in questo studio.

Figura 12B. (a fianco)
Montaggio di fotogrammi estratti da Privett e Washbourne, "How They Dug the Victoria Line" e i *report* "The Victoria Line", 1966
<https://youtu.be/IN0mh2dnyrg>

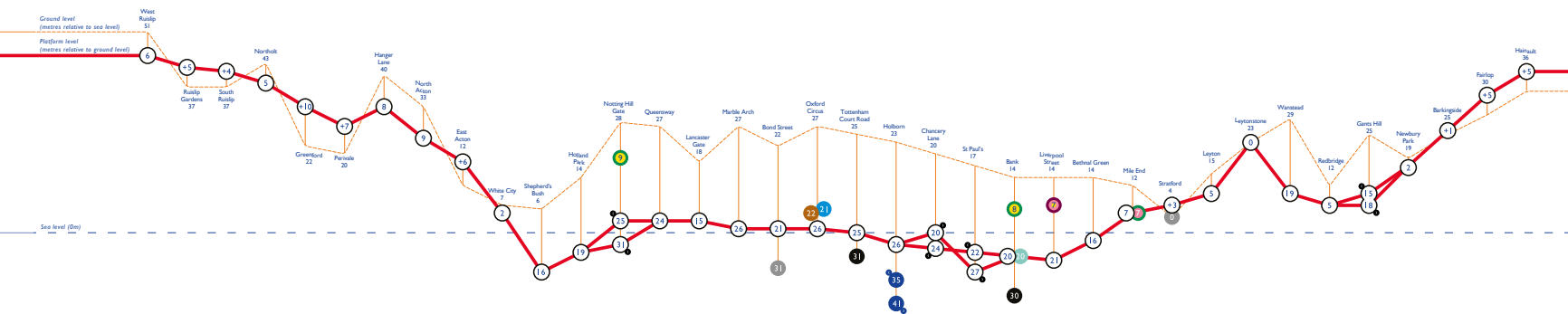


Figura 129. Altimetria delle stazioni della *Central line*. Il percorso giornaliero dei prigionieri immaginari attraverso la raggiera delle strip secondarie di *Exodus* richiede l'estrazione di quarantasette milioni di litri d'acqua al giorno (telegraph.co.uk) dalla reale rete di trasporti sotterranea di Londra. Tanti da formare ogni anno una colonna d'acqua virtuale larga venti, alta quaranta e lunga circa ventimila metri.

READING TOOLS

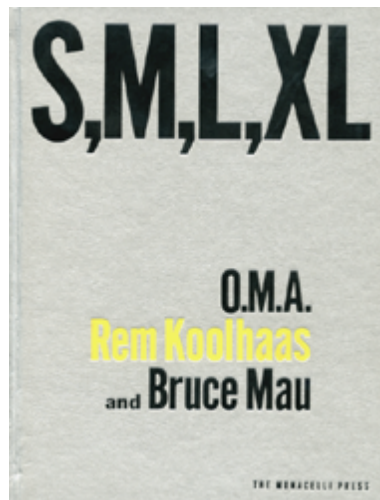
Come il Proteo omerico, *Exodus* è un oracolo schivo. Non risponde docilmente ai quesiti che gli si pongono ma anzi, vi si sottrae e subito si trasforma per sfuggire a interpretazioni univoche.

Come Eidotea suggerisce nel mito, è possibile ottenere risposte (per quanto parziali) solo cogliendolo di sorpresa e domandolo con la forza. Questo nella presente ricerca si traduce nelle briglie di un'analisi approfondita e nei tagli geometrici operati dai piani di sezione. In quest'ottica, e considerando inscindibile il racconto per immagini da quello scritto, si presentano di seguito i testi che accompagnano gli elaborati grafici in tre diverse pubblicazioni, a seguito di un riordino e affiancati in modo da consentirne una lettura comparata. Questi stessi testi sono da intendere come "sezioni trasversali" del testo e individuano tre istanti discreti del flusso evolutivo attraversato della relazione di *Exodus* nel tempo.

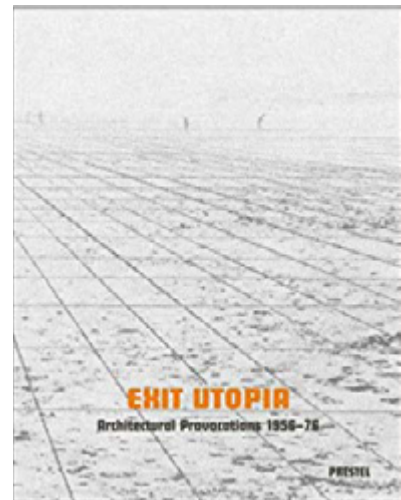
Casabella | 1973



S,M,L,XL | 1995



Exit Utopia | 2005



Casabella | 1973

Once a city was divided into two parts.

Of course, one part became the “good” half, the other the “bad” half. The inhabitants of the “bad” half began to flock to the “good” part of the divided city, finally swelling into an urban Exodus.

|
|
|
|

But after all actions to interrupt the undesirable migration had failed, the authorities of the “bad” part made desperate and savage use of Architecture; they built a wall around the “good” part of the city, making it completely inaccessible for their subjects.

The wall was a masterpiece.

Originally, not more than some pathetic strings of barbed wire, abruptly dropped on the imaginary line of the border; its psychological and symbolic effects were infinitely more powerful than its physical appearance.

|
|

Those trapped, left behind in the gloomy “bad” half, became obsessed with vain plans for escape.

|
|

And as often before in the history of mankind, Architecture had been instrumental in bringing this despair about.

S,M,L,XL | 1995

Once, a city was divided in two parts.

One part became the Good Half, the other part the Bad Half.

The inhabitants of the Bad Half began to flock to the good part of the divided city, rapidly swelling into an urban exodus.

If this situation had been allowed to continue forever, the population of the Good Half would have doubled, while the Bad Half would have turned into a ghost town.

After all attempts to interrupt this undesirable migration had failed, the authorities of the bad part made desperate and savage use of architecture: they built a wall around the good part of the city, making it completely inaccessible to their subjects. The Wall was a masterpiece.

Originally no more than some pathetic strings of barbed wire abruptly dropped on the imaginary line of the border, its psychological on symbolic effects were infinitely more powerful than its physical appearance.

The Good Half, now glimpsed only over the forbidding obstacle from an agonizing distance, became even more irresistible.

Those trapped, left behind in the gloomy Bad Half, became obsessed with vain plans for escape. Hopelessness reigned supreme on the wrong side of the Wall.

As so often before in this history of mankind, architecture was the guilty instrument of despair.

Exit Utopia | 2005

Once, a city was divided in two parts.

One part became the Good Half, the other part the Bad Half.

The inhabitants of the Bad Half began to flock to the good part of the divided city, rapidly swelling into an urban exodus.

If this situation had been allowed to continue forever, the population of the Good Half would have doubled, while the Bad Half would have turned into a ghost town.

After all attempts to interrupt this undesirable migration had failed, the authorities of the bad part made desperate and savage use of architecture: they built a wall around the good part of the city, making it completely inaccessible to their subjects. The Wall was a masterpiece.

Originally no more than some pathetic strings of barbed wire abruptly dropped on the imaginary line of the border, its psychological on symbolic effects were infinitely more powerful than its physical appearance.

The Good Half, now glimpsed only over the forbidding obstacle from an agonizing distance, became even more irresistible.

Those trapped, left behind in the gloomy Bad Half, became obsessed with vain plans for escape. Hopelessness reigned supreme on the wrong side of the Wall.

As so often before in this history of mankind, architecture was the guilty instrument of despair.

Casabella | 1973

This study wages the Architectural war on London.

|
|
|

Through the centre of London runs a strip of intense metropolitan desirability.

To dramatize and protect the total difference, a wall will be built to enclose this zone of Architectural and Social perfections.

|
|
|

Soon, the first inmates will beg for admission. Their number will swell rapidly into an unstoppable flow.

We witness the Exodus of London.

Once inside, the metabolism of the strip, its expansion, perfection and defence will, at first, be the almost obsessive concern of the urban Settlers.

The existing physical structure of the old town will not be able to stand the continuing intensity of this unprecedented competition. London, as we know it, will be a pack of ruins.

S,M,L,XL | 1995

This study describes the steps that will have to be taken to establish an architectural oasis in the behavioral sink of London.

Suddenly, a strip of intense metropolitan desirability runs through the center of London.

This Strip is like a runway, a landing strip for the new architecture of collective monuments. Two walls enclose and protect this zone to retain its integrity and to prevent any contamination of its surface by the cancerous organism that threatens to engulf it.

Soon, the first inmates beg for admission.

Their number rapidly swells into an unstoppable flow.

We witness the Exodus of London.

|
|
|
|

The physical structure of the old town will not be able to stand the continuing competition of this new architectural presence. London as we know it will become a pack of ruins.

Exit Utopia | 2005

This study wages an Architectural war on London. It describes the steps that will have to be taken to establish an architectural oasis in the behavioral sink of a city like London.

Suddenly, a strip of intense metropolitan desirability runs through the center of London.

This Strip is like a runway, a landing strip for the new architecture of collective monuments. Two walls enclose and protect this zone to retain its integrity and to prevent any contamination of its surface by the cancerous organism which besieges it.

Soon, the first inmates beg for admission. Their number rapidly swells into an unstoppable flow.

We witness the Exodus of London.

|
|
|

The existing physical structure of the old town will not be able to stand the continuing competition of this new architectural presence. London as we know it will become a pack of ruins.

Casabella | 1973

|
|
|
Nine squares are designed in various degrees of detail.

|
|
|
The central strip is only the most intense part of the much larger complex of the Architectural enclave.

|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|

Within the central strip the map and axonometric show, from West to East, (each contained in their own square):

1. The Tip Condition. The point of maximum friction with the old London. Here the Architectural progress of the zone visibly takes place.
2. The Allotments. Individual plots of land to balance the emphasis on the Collective

S,M,L,XL | 1995

|
|
|
|

|
|
|
|

|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|

|
|
|
|

1. The Tip Condition. The point of maximum friction with the old London. Here the Architectural progress of the zone visibly takes place.
2. The Allotments. Individual plots of land to balance the emphasis on the Collective

Exit Utopia | 2005

The following pictures represent a close-up of a particular momento in the development of the strip.

Eleven squares are designed in various degrees of detail; together, they do not show all the aspects of the central strip, other equally essential activities and pleasures can, are being, imagined.

The central strip is only the most intense part of the much larger complex of the Architectural enclave; at the stage shown here it only contains some activities of high social intensity and communal relevance.

Those activities which are not shared by all are located in the narrow secondary strips, which each have their particular attachments to and relationships with the central zone. The secondary strips cut through the most depressed slum areas of the old London. They lead to the enclave and provide all the private accommodation the settlers have dreamt for themselves. Their magnificent presence forces these slums to turn into ghost towns and picturesque ruins.

Within the central strip the map and aerial view show, from West to East, (each contained in their own square):

1. The Tip Condition. The point of maximum friction with the old London. Here the Architectural progress of the zone visibly takes place.
2. The Allotments. Individual plots of land to balance the emphasis on the Collective

Casabella | 1973

- facilities. |
3. The ceremonial square, paved in marble. |
4. The reception area: here future inhabitants are introduced to the mysteries of citizenship of the strip |
5. An escalator descends into the area of London which is preserved (Nash) as a reminder of the past. |
- | |
- | |
6. The Baths. Institute for the creation and implementation of fantasies. |
- | |
- | |
- | |
7. The Park of Air, Fire, Water and Earth. |
8. The square of Culture. (British Museum). |
- | |
9. The University. |
10. The complex of scientific research. |
- | |
- | |

S,M,L,XL | 1995

Exit Utopia | 2005

- facilities. |
3. The Park of the four Elements: Air, Fire, Water and Earth. |
4. The ceremonial square, paved in marble; it is a place for open-air celebration. |
5. The reception area: here future inhabitants are introduced to the mysteries of citizenship of the strip. Its roof is a viewing platform sufficiently elevated to give a view over the complete architectural complex. |
6. An escalator descends into the area of London which is preserved (Nash a predecessor of the ruthless plan) as a reminder of the past and as useful housing for migrant visitors and new arrivals (an environmental sluice). |
7. The Baths. Institute for the creation and implementation of fantasies. |
8. The square of the Arts. (British Museum). |
9. The square of the Captive Globe. |
10. The institute of Biological Transactions. |
11. Invisible is the Park of Aggression. |

Casabella | 1973

|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|

S,M,L,XL | 1995

The most contradictory programs fuse without compromise.

|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|

Exit Utopia | 2005

The most contradictory programmes fuse without erosion. The shameless permissiveness of these activities makes this place the receptacle for the complete spectrum of desires: it is a spontaneous planning centre.

Because of the considerable responsibilities, the activities inside the Reception Area require minimal training for new arrivals. This can only be accomplished after overwhelming previously undernourished senses. The training is administered under the most hedonistic conditions: luxury and well-being.

Casabella | 1973

The roof of the reception area, accessible from the inside, is the high altitude platform from which physical manifestations of the strip are visible in all their splendour. Also, the exhilarating decay of the old London, can be witnessed from this roof.

From here a gigantic escalator descends into that part of London which is to be preserved within the confines of the strip (mainly the achievements of Nash, conceptual predecessor).

S,M,L,XL | 1995

The roof of the Reception Area, accessible from the inside, is a high-altitude plateau from which both the decay of the old town and the physical splendor of the Strip can be experienced.

|
|

From here, a gigantic escalator descends into a preserved fragment of the “old” London. These ancient buildings provide temporary accommodation for recent arrivals during their training period: the area is an environmental sluice.

Exit Utopia | 2005

The roof of the Reception Area, accessible from the inside, is a high-altitude plateau from which both the decay of the old town and the physical splendor of the Strip can be experienced.

|
|

From here, a gigantic escalator descends in to that part of London which is preserved within the strip. These ancient buildings will provide temporary accommodation for recent arrivals, during the period they are trained as voluntary prisoners: the area is an environmental sluice.

Casabella | 1973

On the other (West) side of the roof is the ceremonial square. It is completely empty, except from the intrusion of a canal and the mast of the jamming station, which will protect the inhabitants from exposure to the mental exhaust of the Rest of the World.

|
|
|

S,M,L,XL | 1995

The other (west) side of the roof is completely empty, except for the tower of the Jamming Station, which will protect the inhabitants of the Strip from electronic exposure to the rest of the world.

|
|

This black square will accommodate a mixture of physical and mental exercises, a conceptual Olympics.

Exit Utopia | 2005

On the other (west) side of the roof is the ceremonial square. It is completely empty, except for the tower of the Jamming Station, which will protect the inhabitants of the Strip against electronic exposure to the rest of the World.

The exact nature of the ceremonies on this black square is not yet known; it is a mixture of physical and mental exercises, conceptual Olympics.

Casabella | 1973

The frontline of the Architectural warfare waged on the old London. **Just behind the frontline, in the relative safety of the planning trenches, the day-to-day progress is plotted. Last minute changes are accommodated in a process of effortless improvisation, dictated almost by the inescapable momentum and “will to be” of the architecture itself.**

|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|

S,M,L,XL | 1995

This is the frontline of the architecture warfare on the old London. **Here, the merciless progress of the Strip performs a daily miracle; the corrective rage of the architecture is at its most intense. In a continuous confrontation with the old city, existing structures are destroyed by the new architecture, and trivial fights break out between the inmates of the old London and the Voluntary Prisoners of the Strip. Some monuments of the old civilization are incorporated into the zone after a rehabilitation of their questionable purposes and programs. A model of the Strip, continuously modified through incoming information from the Reception Area, conveys strategies, plans, and instructions. Life in the building barracks at the Tip of the Strip can be hard, but the ongoing creation of this object leaves its builders exhausted with satisfaction.**

Exit Utopia | 2005

The frontline of the architecture warfare **waged** on the old London. Here, the merciless progress of the Strip performs a daily miracle. Here the corrective rage of the architecture is at its most intense. It is a continuous confrontation with the old city, from the destruction of existing structures by the new Architecture to the more trivial fights between the inmates of the old London and the Voluntary Prisoners of the Strip. Some monuments of the old civilization are incorporated into the zone **only** after a rehabilitation of their questionable purposes and programs. Strategies, plans and instructions are conveyed by another model of the strip, continuously modified by information arriving from the reception area. Life in the building barracks at the Tip of the Strip can be hard, but the **permanent** creation of this object leaves its builders exhausted from satisfaction.

Casabella | 1973

In this part of the strip, the **inhabitants** can have a small piece of land for private cultivation; they will need these to recover in privacy from the demands the intense collectivism **and the communal way of life makes on them.**

The houses on these allotments are built from the most beautiful and expensive materials – marble, chromium steel (small palaces for the people).

|
|
|
|
|
|
|
|
|
|

Papers are banned, radios mysteriously out of order, the whole concept of “news” is ridiculed by the patient devotion with which the plots are ploughed, scrubbed, polished and embellished.

|
|
|
|

S,M,L,XL | 1995

To recover in privacy from the demands of intense collectivism, **each Voluntary Prisoner** has a small piece of land for private cultivation. The houses on these Allotments are built from the most lush and expensive materials (marble, chromium, steel); they are small palaces for the people. **On a shamelessly subliminal level this simple architecture succeeds in its secret ambition to instill gratitude and contentment.**

The Allotments are well supervised so that both external and internal disturbances can be avoided, or at least quickly suppressed. Media intake in this area is nil.

|
|
|

Papers are banned, radios mysteriously out-of-order, the whole concept of “news” ridiculed by the patient devotion with which the plots are plowed; the surfaces are scrubbed, polished, and embellished.

Time has been suppressed.

Nothing ever happens here, yet the air is heavy with exhilaration.

Exit Utopia | 2005

In this part of the strip, the Voluntary Prisoners each have a small piece of land for private cultivation; they need this to recover in privacy from the demands intense collectivism, **and the communal way of life make on them.**

The houses on these allotments are built from the most lush and expensive materials (marble, chromium, steel) – small Palaces for the People.

On this shamelessly subliminal level this simple Architecture succeeds in its secret ambition to instill gratitude and contentment.

The allotments are well supervised, so that both external and internal disturbances can be avoided, or at least quickly suppressed.

Media intake in this area is nil.

Papers are banned, radios mysteriously out of order; the whole concept of “news” ridiculed by the patient devotion with which the plots are plowed, the surfaces are scrubbed, polished and embellished.

Time has been suppressed.

Nothing ever happens here, yet the air is heavy with exhilaration.

Casabella | 1973

The park is divided into four square areas.

|
|

The first square, “air”, consists of a number of pavilions with very elaborate networks of **responsive** ducts, which emit different mixtures of gasses and can create various aromatic experiences.

|
|
|
|

Moods of exhilaration, depression, serenity and receptivity can be evoked invisibly, in programmed or improvised sequences and rhythms.

|
|

Identical in size to the **previous one**, but sunken below **the level of the strip**, is “**the desert**”. an artificial **recreation** of the Egyptian landscape, simulating its **halluc[in]ogenic** conditions: a small oasis, a fire organ, **replacing the sun**.

|
|
|
|

At the end of the four linear caves, Mirage-Machines project desirable, **but intangible** ideals.

|
|
|
|
|

S,M,L,XL | 1995

Divided into four square areas, the Park **of the Four Elements disappears into the ground in four gigantic steps**.

The first square, “Air,” consists of several **sunken** pavilions **overgrown** with elaborate networks of ducts that emit various mixtures of gasses to create aromatic **and hallucinogenic** experiences. **Through subtle variations in dosage, density, and perhaps even color, these volatile scented clouds can be modified or sustained like musical instruments**.

Moods of exhilaration, depression, serenity, and receptivity can be evoked invisibly in programmed or improvised sequences and rhythms. **Vertical air jets provide environmental protection above the pavilions**.

Identical in size to the **first square** but sunken below **surface level** is “Desert,” an artificial **reconstruction** of an Egyptian landscape, simulating its **dizzying** conditions: **a pyramid**, a small oasis, and the fire organ—**a steel frame with innumerable outlets for flames of different intensity, color, and heat. It is played at night to provide a pyrotechnic spectacle visible from all parts of the Strip, a nocturnal sun**.

At the end of four linear caves, mirage machines project images of desirable ideals. **Those in the Desert who enter the tubes run to reach these beatific images. But actual contact can never be established: they run on a belt that moves in the opposite direction at a speed that increases as the distance between mirage and**

Exit Utopia | 2005

The park is divided into four square areas, **which disappear** into the ground like four gigantic steps.

The first square, “air,” consists of a number of sunken pavilions overgrown with elaborate networks of ducts that emit various mixtures of gasses to create aromatic and hallucinogenic experiences.

By subtle variations in dosage, density, and perhaps even colouration, these volatile scented clouds of scent can be modified or sustained **almost** like a musical instrument.

Moods of exhilaration, depression, serenity, and receptivity can be evoked invisibly in programmed or improvised sequences and rhythms. Vertical air jets provide environmental protection above the pavilions.

Identical in size to the first square, but sunken below the level of the surface is “**the desert**”: an artificial reconstruction of an Egyptian landscape, simulating its dizzying conditions: a pyramid, a small oasis, and the fire organ: a steel frame with innumerable outlets for flames of different intensity, color, and heat. It is played at night to provide a pyrotechnic spectacle visible from all parts of the strip, a nocturnal sun.

At the end of four linear caves, Mirage-machines project images of desirable ideals.

Those in the desert who enter the tubes run to reach these beatific images, but as they run on a belt which moves in the op-

Casabella | 1973

|
The secret that the pyramid does not contain a treasure chamber will be kept forever. (Have its builders perhaps been executed?)

Deeper into the earth still is the water square, a pool whose surface is permanently agitated through the regular but variable movement of one of its walls, which produces waves of sometimes gigantic proportions.

|
|
|
|
|
The fourth square, on the bottom of the pit, is devoted to "earth". Part of the original stone is left in the form of a Matterhorn, its top exactly level with the surface of the strip.

|
|
|
|
Close scrutiny of the walls of the cavity reveals archaeological clues to the past. Part of a now deserted underground line intrudes in the volume.

|
|
|
|
|
|
|

S,M,L,XL | 1995

runner shrinks. The frustrated energies and desires will have to be channeled into sublimated activities. (The secret that the pyramid does not contain a treasure chamber will be kept forever.)

Deeper still into the earth is "Water," a pool whose surface is permanently agitated through the regular but variable movement of one of its walls, producing waves of sometimes gigantic proportions. This lake is the domain of some pleasure seekers, who have become completely addicted to the challenge of the waves. Day and night, the sounds of this interior sea serve as the acoustic background to the activities of the Strip.

The fourth square, at the bottom of the pit, "Earth," is occupied by a vaguely familiar mountain, its summit precisely level with the surface of the Strip. At the top, a group of sculptors debate whose bust to carve into the rock; but in the accelerated atmosphere of this prison, no one is important long enough for them ever to reach a conclusion.

The walls of the cavity repeat the past history of this location like a scar; part of a now deserted Underground line is suspended in this void. Deep in the other walls, cave dwellings and cavernous meeting places are carved out to accommodate certain primordial mysteries. After spiraling through the four squares, the wanderer is returned by an escalator to the surface.

|

Exit Utopia | 2005

posite direction at a speed that increases as the distance between Mirage and runner shrinks, actual contact can never be established. The frustrated energies and desires will have to be channeled into sublimated activities. (The secret that the pyramid does not contain a treasure chamber will be kept forever.)

Deeper into the earth still is the water square, a pool whose surface is permanently agitated through the regular but variable movement of one of its walls, which produces waves of sometimes gigantic proportions. This lake is the domain of some pleasure seekers, who have become totally addicted to the challenge of the waves. Day and night, the sounds of this interior sea will be the acoustic background to the activities of the Strip.

The fourth square at the bottom of the pit is devoted to "earth"; it is occupied by a vaguely familiar mountain, its top exactly level with the surface of the strip. At the top of this mountain, a group of sculptors is involved in a debate, trying to decide whose bust they will carve in the rock, but in the accelerated atmosphere of this prison, no one is important long enough for them ever to reach a conclusion.

The walls of the cavity reveal the past history of this location like a scar; part of a now deserted Underground line is suspended in this void. Deep in the other walls cave dwellings and cavernous meeting places are carved out to accommodate certain primordial mysteries.

Casabella | 1973

|
|
|

S,M,L,XL | 1995

|
|
|

Exit Utopia | 2005

After the spiral movement through the four squares, an escalator returns the wanderer to the surface.

Casabella | 1973

The function of the baths is the creation and recycling of private and public fantasies.

Apart from the two square pools (different temperatures, different temperatures) and the sunken circular main collector, the whole ground floor is an area of public action and display.

|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|

The two long walls of the building consist of an infinite number of cells of various proportions to which individuals, couples, or groups can retire. The cells are serviced to facilitate the indulgence and materialisation of their intentions.

|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|

S,M,L,XL | 1995

The function of the Baths is to create and recycle private and public fantasies, to invent, test, and possibly introduce new forms of behavior. The building is a social condenser. It brings hidden motivations, desires, and impulses to the surface to be refined for recognition, provocation, and development.

The ground floor is an area of public action and display, a continuous parade of personalities and bodies, a stage for a cyclical dialectic between exhibitionism and spectatorship. It is an area for the observation and possible seduction of partners who will be invited to participate actively in private fantasies and the pursuit of desires.

|
|
|

The two long walls of the building consist of an infinite number of cells of various sizes to which individuals, couples, or groups can retire. These cells are equipped to encourage indulgence and to facilitate the realization of fantasies and social inventions; they invite all forms of interaction and exchange.

The public area/private cells sequence becomes a creative chain reaction. From the cells, successful performers or those confident about the validity and originality of their actions and proposals filter into the two arenas at both ends of the Baths. Finally, in the arena, they perform. The freshness and suggestiveness of these

Exit Utopia | 2005

The function of the baths is the creation and recycling of private and public fantasies, the transactions between them and the invention, testing, and possibly introduction of new forms of behavior.

The building is a social condenser which brings hidden motivations, desires, and impulses to the surface to refine them for recognition, provocation, and development.

Around the two square pools (warm and cold) and the circular main collector, the ground floor is an area of public action and display, a continuous parade of personalities and bodies, a stage where cyclical dialectic between exhibitionism and spectatorship takes place.

It is an area for the observation and possible seduction of partners who will be invited to actively participate in private fantasies and the pursuit of desires.

The two long walls of the building consist of an infinite number of cells of various sizes, to which individuals, couples, or groups can retire. These cells are equipped to encourage indulgence, and to facilitate the realization of fantasies, and social inventions; they invite all forms of human interaction and exchange.

The public area – private cells sequence becomes a creative chain reaction in the two Arenas at both ends of the baths, where successful performers or those confident about the validity and originality of their actions and proposals filter into from the cell. Finally, in the Arena,

Casabella | 1973

In the arena, they perform **for a critical but eager audience, consisting of their fellow inhabitants. It is here that minds are re-fuelled.** Inspired by the performance, the audience descends to the ground floor **concourse**, looking for those willing and able **to share...**

S,M,L,XL | 1995

performances activate dormant parts of the brain and trigger a continuous explosion of ideas in the audience. Over-charged by this spectacle, the Voluntary Prisoners descend to the ground floor looking for those willing and able **to work out new elaborations.**

Exit Utopia | 2005

they perform. The freshness and suggestiveness of these performances activate dormant parts of the brain, and trigger **off** a continuous explosion of ideas in the audience. Overcharged by this spectacle, the Voluntary Prisoners descend to the ground floor looking for those willing and able to work out new elaborations.

Casabella | 1973

|
|
|
|
|
|
|

S,M,L,XL | 1995

are small buildings that resemble pawns on the grid of an ancient game. They are dropped like meteorites of unknown metaphysical meaning, waiting to be moved to the next intersection of the game; with each move they are further deciphered.

Exit Utopia | 2005

are small buildings that look like pawns on the grid of an ancient game. They are dropped like meteorites of unknown metaphysical meaning, waiting to be moved to the next intersection of the game, each time they are further deciphered.

Casabella | 1973



S,M,L,XL | 1995

pavilions, through the cruciform building, and straight into the cemetery.

The mood here is continuously festive. The same smells, the same ethereal dance, are made still more human by the contrast between the ruthlessly formal layout of the plots and the unnaturalness of the dark green shrubbery.

In another part of the square, the Three Palaces of Birth, there is a statistical balance between births and deaths. The physical proximity of these events suggests the consolation of a causal relationship between the two, a gentle relay. The lowering of the average life expectancy creates an ambitious urgency; it does not allow the luxuries of underexploited brains, the artificial prolongation of childishness or wasted adolescence. The Three Palaces of Birth will also care for babies, educating them and turning them into small adults who—at the earliest possible date—can actively participate in life in the Strip.

In the fourth part, mental patients will be on display as in former days, not as themselves but as part of a well-produced exhibition of their delusions, sustained by the most advanced technical equipment: an infinite number of Napoleons, Florence Nightingales, Einsteins, Jesus Christs, and Joans of Arc, all in their custom-made uniforms.

Exit Utopia | 2005

that the belt leads beyond the pavilions, through the cruciform building straight into the cemetery.

There is a continuity of festive mood here, the same smells, the same ethereal dances, made more moving, more human still by the contrast of the ruthless formal layout of the plots and the unnaturalness of the dark green shrubbery.

In the third part of the square, in the three palaces of birth, there will be a statistical balance between births and deaths. The physical proximity of these events through the architectural arrangement suggests the consolation of a causal relationship between the two, a gentle relay. The lowering of the average life expectancy creates an ambitious urgency; it does not allow the luxuries of underexploited brains, the artificial prolongation of childishness or wasted adolescence. Therefore the three palaces of birth will also take care of the babies during their first infancy, school them, turn them into small adults at the earliest possible date (between eight and eleven), capable of actively taking part in life in the strip.

In the fourth square, mental patients will be on display as in former days; not as themselves however, but in an extremely well produced exhibition of their delusions, sustained by the latest technical equipment: an infinite number of Napoleons, Florence Nightingales, Einsteins, Jesus Christs, and Joans of Arc, each in their custom-made uniforms. These in-

Casabella | 1973

|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|
|

S,M,L,XL | 1995

|
|
|

Finally, the cruciform building, which separates the four compartments, contains the archives-records of all vital facts, developments, and life incidents of past and present Prisoners. Bureaucracy, so often criticized for its passion for control, contempt for privacy, and moral blindness, guarantees the Prisoners a new kind of immortality: this statistical treasure, linked to the most imaginative computers, produces not only instant biographies of the dead in seconds, but also premature biographies of the living-mixtures of facts and ruthless extrapolations-used here as essential instruments for plotting a course and planning the future.

Exit Utopia | 2005

mates will also stage performances for the accelerated education instead of history classes.

In the cruciform building, finally, which separates the four compartments, reside the Archives that contain all vital facts, developments, life incidents of past and present prisoners. Bureaucracy, so often criticized for its passion for control and contempt for privacy (and moral blindness), guarantees the prisoners a new kind of immortality: this statistical treasure coupled to the most imaginative computers, produces instant biographies of the dead in seconds, but also premature biographies of the living, mixtures of facts and ruthless extrapolations which have become the essential instruments for plotting a course and planning the future.

Casabella | 1973



S,M,L,XL | 1995



In this recreational area, rudimentary structures were erected to correct and channel aggressive desires into creative confrontations. The unfolding ego/world dialectic generates the continuous emergence of conflicting ideologies. Their imposed coexistence invokes childish dreams and the desire to play. The Park is a reservoir of sustained tension waiting to be released, a gigantic playground of flexible dimensions to accommodate the Strip's only sport: aggression.

Here, conflicts are reenacted: the staged battles dissolve the corrosive hysteria of good manners. On an individual level, the Park is a sanatorium where patients recover from remnants of Old World infections: hypocrisy and genocide. The diagnoses provide richer forms of intercourse.

The most prominent edifices are the two towers. One is infinite, a continuous spiral; the other, consisting of 42 platforms, has a familiar architectural style. Magnetic fields between these towers create a tension that mirrors the psychological motivations of their users.

Exit Utopia | 2005

This is the second park in the city. It was laid out at the same time as the square of the Captive Globe, and is next to it.

In this recreational area, rudimentary structures were erected to correct and channel aggressive desires into creative confrontations. The ego-world dialectic which unfolds in the adjoining square, generates the continuous emergence of conflicting ideologies. Their imposed coexistence invokes childish dreams and the desire to play. This park is a reservoir of sustained tension waiting to be used: a gigantic playground of flexible dimensions to accommodate the only sport played in the strip: Aggression.

Here, the conflicts between corresponding antagonisms are re-enacted and fought out: the battles that are staged dissolve the corrosive hysteria of good manners. In fact on an individual level, this park is a reservoir where patients recover from remnants of infections they brought with them from the old world: hypocrisy and genocide. The diagnoses provoke richer forms of intercourse.

The most prominent edifices are the two towers. One of them is infinite: a continuous spiral stretched out of an elastic piece of rock. The other tower has a familiar architectural style and consists of 42 platforms. Magnetic fields help create a tension between these towers which mirrors the psychological motivations of their users.

Casabella | 1973



Delirious New York | 1978

The City of the Captive Globe is devoted to the artificial conception and accelerated birth of theories, interpretations, mental constructions, proposals and their infliction on the World. It is the capital of Ego, where science, art, poetry and forms of madness compete under ideal conditions to invent, destroy and restore the world of phenomenal Reality.



Each Science or Mania has its own plot. On each plot stands an identical base, built from heavy polished stone. To facilitate and provoke speculative activity, these bases – ideological laboratories – are equipped to suspend unwelcome laws, undeniable truths, to create non-existent, physical conditions.

From these solid blocks of granite, each philosophy has the right to expand indefinitely toward heaven.



Exit Utopia | 2005

This square is devoted to the artificial conception and accelerated birth of theories, interpretations, mental constructions and proposals, and their infliction on the World.

It is the capital of Ego, where science, art, poetry and certain forms of manias will be allowed to compete under ideal and identical conditions, to invent the answers to metaphysical questions, to propose changes in social organization, to destroy and restore the World of phenomenal reality.

It will be an incubator of ideologies, which will not be permitted to consume the world, to recognize only certain phenomena and suppress others. Each of these sciences and manias has its own plot. On each plot stands an identical base, built from heavy polished stone. These bases, ideological laboratories, are equipped to temporarily suspend unwelcome laws, undeniable truths, to create non-existent physical and mental conditions, to facilitate and provoke speculative activities.

From these solid blocks of granite, each philosophy expands indefinitely towards heaven; This growth from the blocks (in direct proportion to the popular appeal, excitement and moral volume of the intellectual activities inside) will house additional accommodation, data storage, fabricated evidence, etc...

At the same time, these towers will be the visualizations, and symbols of these ideas, a spectacle of sublime communi-

Casabella | 1973

To express their everlasting gratitude the
voluntary prisoners sing an ode on the
Architecture by which they are forever
enclosed:

“De ce terrible paysage
Que jamais **oeil** mortel ne vit,
Ce matin encore l’image,
Vague et lointaine, me ravit...”

|
|
|
|

|
|
|
|

|
|
|
|

|
|
|
|

|
|
|
|

|
|
|
|

S,M,L,XL | 1995

To express their everlasting gratitude the
voluntary prisoners sing an ode on the
Architecture by which they are forever
enclosed:

‘De ce terrible paysage,
Que jamais œil mortel ne vit,
Ce matin encore l’image,
Vague et lointaine, me ravit...

Le soomeil est plein de miracles!
Par un caprice singulier
‘J’avais banni de ces spectacles
Le végétal irrégulier ...

Et, peintre fier de mon génie,
‘Je savourais dans mon tableau
L’enivrante (!) monotonie
Du métal, du marbre et de l’eau.

‘Babel d’escaliers et d’arcades,
C’était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades
Tombant dans l’or mat ou bruni;

Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
A des murailles de métal.

Non d’arbres, mais de colonnades
Les étangs dormants s’entouraient,
Où de gigantesques naïades,
Comme des femmes, se miraient.

Des nappes d’eau s’épanchaient, bleues,

Exit Utopia | 2005

To express their everlasting gratitude the
voluntary prisoners sing an ode on the
Architecture by which they are forever
enclosed:

‘De ce terrible paysage,
Que jamais œil mortel ne vit,
Ce matin encore l’image,
Vague et lointaine, me ravit...

‘J’avais banni de ces spectacles
Le végétal irrégulier ...

‘Je savourais dans mon tableau
L’enivrante (!) monotonie
Du métal, du marbre et de l’eau.

‘Babel d’escaliers et d’arcades,
C’était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades
Tombant dans l’or mat ou bruni;

‘Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
A des murailles de métal.

‘Non d’arbres, mais de colonnades
Les étangs dormants s’entouraient,
Où de gigantesques naïades,
Comme des femmes, se miraient.

‘Des nappes d’eau s’épanchaient, bleues,

Casabella | 1973

|
|
|

|
|
|
|

|
|
|
|

|
|
|
|

|
|
|
|

S,M,L,XL | 1995

Entre des quais roses et verts,
Pendant des millions de lieues,
Vers les confins de l'univers;

C'étaient des pierres inouïes
Et des flots magiques; c'étaient
D'immenses glaces éblouies
Par tout ce qu'elles reflétaient.

'Et tout, même la couleur noire,
Semblait fourbi, clair, irisé;
Le liquid enchâssait sa gloire
Dans le rayon cristallisé.

'Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges
De soleil, même au bas du ciel,
Pour illuminer ces prodiges,
Qui brillaient d'un feu personnel!

Et sur ces mouvantes merveilles
Planait (terrible nouveauté!
Tout pour l'oeil, rien pour les oreilles!)
Un silence d'éternité

Exit Utopia | 2005

Entre des quais roses et verts,
Pendant des millions de lieues,
Vers les confins de l'univers;

'C'étaient des pierres inouïes
Et des flots magiques; c'étaient
D'immenses glaces éblouies
Par tout ce qu'elles reflétaient!

'Et tout, même la couleur noire,
Semblait fourbi, clair, irisé ...

'Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges
De soleil, même au bas du ciel,
Pour illuminer ces prodiges,
Qui brillaient d'un feu personnel (!)'

|
|
|
|

APPENDICE

Approfondimenti – metatesto + img

Mark Rothko
September 8–October 16, 1979
Associate opening: September 7, 1979, 9–10 p.m.
Rothko has been known since the 1930's for his poetry and prose and is today considered one of France's foremost writers. In the 1950's he began to apply the automatic techniques he had experimented with in his writing to painting and drawing. He invents a script that resembles real words and thus explores the territory in which visual imagery and written language overlap. This retrospective was organized by the Centre Georges Pompidou, Paris, and contains works from every period of Rothko's career, including ideograms, 18 drawings produced after his experiments with hallucinatory drugs and examples from series such as *Black*, *Darkness*, *Monochrome* and *Apollinaire*.

OMA: The Sparkling Metropolis
November 11–December 10, 1979
Associate opening: November 10, 1979, 9–10 p.m.
OMA, the London-based Office for Metropolitan Architecture, is made up of architects from Rotterdam, Mies van der Rohe, Eero Saarinen and Jørn Utzon. The group contends that in the early 20th century a particularly successful approach to solving the problems of urban living was developed in Manhattan, but that the intention to repeat these solutions was lost. One to a profound failure of nature on the part of the white of society. The aim of the works on paper which comprise the exhibition illustrates the imaginative, sometimes fanciful plans OMA has devised to reverse this failure.

Mark Rothko, 1930-1970: A Retrospective
October 27, 1979–January 14, 1979
Associate opening: October 26, 1979, 9:00–11:30 p.m.
Professional opening: October 26, 1979, 9–11 p.m.

Calendar of Events
An essential companion
Summer-Fall 1979

Gallery Talks and Tours

Membership

This is the most comprehensive museum exhibition ever held of the work of the 20th-century master Mark Rothko. It includes a selection of close to 200 paintings and works on paper ranging from the early years of his career in the mid-1930's to the period just prior to his death in 1970. Diane Waldman, Guggenheim Curator of Exhibitions, has selected the exhibition and has written a major historical and critical essay which will appear in the fully illustrated catalogue, along with a personal memoir by Bernard Malamud, the distinguished author and friend of the artist. As the curator of the Guggenheim during the retrospective will travel to The Museum of Fine Arts, Houston, the Walker Art Center, Minneapolis, and the Los Angeles County Museum of Art. The exhibition is made possible by a generous grant from Atlantic Richfield Foundation.

PERMANENT EXHIBITION
The Judd K. Thornebush Collection
On permanent view, the collection consists of 75 works by 19th and 20th-century masters, including Picasso, Manet, Renoir, Cézanne, van Gogh, Gauguin, Pissarro, Toulouse-Lautrec and Degas.

Events
The Museum produces a weekly radio program entitled **ROUND AND ABOUT THE GUGGENHEIM**, and on Thursday evenings at 8:00 p.m. on WNYC-FM 93.1.

THE SPARKLING METROPOLIS

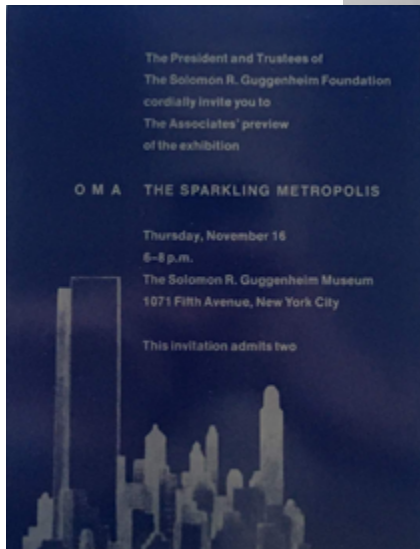
THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK NOVEMBER 12 - DECEMBER 11, 1979

Figura 130. (a sinistra, in alto) leaflet della mostra organizzata al museo Guggenheim di New York contestualmente al lancio della prima edizione di *Delirious New York*.

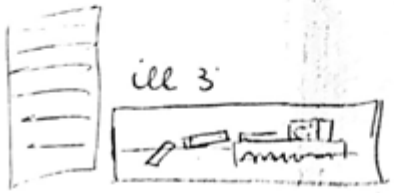
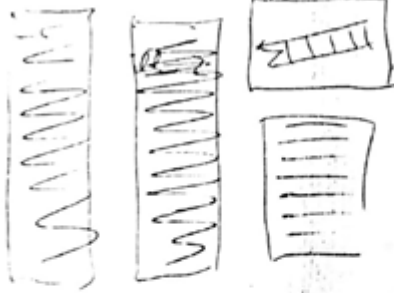
Figura 131. (a sinistra, in basso) locandina della mostra organizzata al museo Guggenheim di New York contestualmente al lancio della prima edizione di *Delirious New York*.

Figura 132. (a fianco in alto) Foto e invito alla mostra "The Sparkling Metropolis".
Montaggio [F.L.]

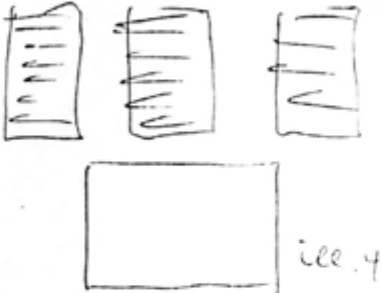
Figura 133. (a fianco in basso) Schizzo per la disposizione di immagini e testi nella Newsletter informativa del museo Guggenheim Museum.
Rielaborazione [F.L.]



2 LONDON PROJECTS



2 DISCOVERY OF MANHATTAN



THE SECRETS OF BUILDINGS



PROJECTS FOR NEW YORK



EXODUS, or “The Voluntary Prisoners of Architecture”

Exodus, (1) was created in 1972 when “fun” architecture was preferably invisible at its peak and should therefore be seen as a polemic against the anti-architectural “Flower Power” ideology of groups such as Archigram, who then spoke the highest word. The project can be seen as the “cry for help” of a student who could not believe that the discipline he wanted to learn was so frivolously dealt with and wanted to clarify the power for the good and for the worse of the architecture.

Inspired by a documentation / interpretation of “The Berlin Wall as Architecture” (1971 - not published), a zone is proposed that runs through the center of London from East to

the rules of the strip and with rituals that take place on the adjacent ceremonial square. During the adaptation period to the new lifestyle, the newly arrived are housed in a fragment of old London that has been kept inside the walls, so that they do not feel too displaced. The baths (8): the function of the baths is to cultivate new forms of social behavior by transforming from private to public fantasies. On the ground floor there are three pools for evoking collective exhibition-

West. Two walls on both sides protect the existing city.

The strip within these walls is subdivided into a series of squares, each with its own program and scenario ranging from intensively communal facilities to areas for total privacy. The aim of this injection of new activities is to wake up the sleepwalking capital city of London and create a zone where the diluted idea of the metropolis is restored to a sparkling intensity. Attracted by this sparkle, residents of the “unconscious” London will enter the strip in an impulsive exodus to become the voluntary prisoners of architecture.

Starting with the Eastern end of the strip, there are the following squares: The end of the strip (2): the point where the old city blocks the progress of the new zone: a

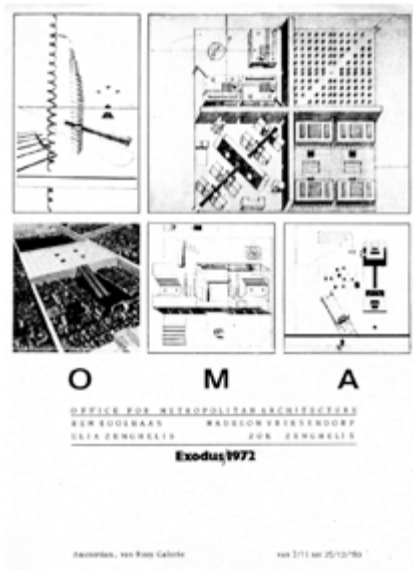
ism. Those who have found a partner there withdraw into the small cells in the walls of the bath. These rooms are arranged in such a way that they stimulate fantasies, which, once they have been expressed and refined, can be performed in two theater-shaped spaces where they cause a chain reaction under the audience, which is provoked to further elaborate the suggestions. There are three buildings on the art square (9). The first is massive, a fact that does not prevent an

permanent confrontation of ideal and reality. The individual “allotment gardens” (3): where each of the voluntary prisoners has a small “folk palace” built of marble and chrome, where he can cultivate a small piece of land and polish his house while the inevitable passing of time is lifted.

The park of the four elements (4): is divided into four squares that descend into the earth as four gigantic steps. A complex infrastructure worked out in the first sector spreads hallucinating gases in ever-changing quantities. The second sector is an artificial desert with a narrow oasis, the third is a water park with artificial waves for urban surfers, the fourth is simply the bottom of the well.

Ceremonial square (5), reception room (6), and temporary housing (7): the reception room introduces the incoming prisoners with

endless line of waiting people from forming at the entrance every day. The second is the interior of the first, a series of descending galleries dug into the ground, where visitors are indoctrined in an accelerated version of art history, so intensely that they project their own projects in a constant stream of create new work on blank canvases, which will then be hung in the British Museum.



EXODUS, of "De vrijwillige vertrekken van de architectuur".

Exodus (1) werd gemaakt in 1972 toen "leuke" architectuur - bijvoorbeeld ontworpen - op zijn hoogtepunt was en niet dan ook gezien worden als een politiek tegen de anti-architectuurisme "Flower Power" ideologie van groepen als JACOBS, die toen het hoogste woord voerden. Het project mag gezien worden als de "moedkracht" van een student die niet kon geloven dat er met de discipline die hij wilde leren, als Erichson werd ingesprengelen en de nacht - zowel ten goede als ten kwaad - van de architectuur handmatig wilde verlaten.

Geïnspireerd op een documentatie/introductie van "De Britse naar als architectuur" (1971 - niet gepubliceerd), wordt een zone voorgesteld die dwars door het centrum van Londen loopt van Oost naar West, door twee muren aan voorkeuren beschermd tegen de bestaande stad. De strip binnen deze muren is onderverdeeld in een serie rijkdommen, elk met zijn eigen programma en scenario variërend van intense gemeenschappelijke faciliteiten tot gebieden voor sociale privacy. Het elkaar is het de bedoeling om door deze rijen van nieuwe activiteiten de slaapwandelaars hoofdstad-Londen wakker te schudden en zo een zone te creëren waar het verwachte idee van de metropool heruit wordt in een sprakelende intensiteit. Aanpakten door deze schittering zullen inwoners van het "Onderwerpt" Londen - de strip binnenmuren in een ingehouden vloed, om de vrijwillige vertrekken van de architectuur te worden.

Te beginnen met het Oostelijk eind van de strip zijn er de volgende vierkanten:
Het einde van de strip (2): het punt waar de oude stad de voortgang van de nieuwe zone tegenwoordig een permanente coëxistentie van ideaal en realiteit.

De individuele "ruktuurtjes" (3): waar ieder van de vrijwillige vertrekken een klein "ruktuurtje" heeft, gebouwd van marmer en chroom, waar hij een klein stuk land kan cultiveren en zijn huis kan oppotten - waarbij het overmatig voortgaan van de tijd even opgehouden wordt.

Het park van de vier akkerbouw (4) is verdeeld in vier vierkanten die in de eerste afsluiting zijn vier gouden trapreden. Een ingewikkeld uitgeverij (infrastructuur in de eerste sector verspreid) halloinerende gassen in alrijd veranderende hoeken. De tweede sector is een kantelmige voortgang met een rechte naar, de derde is een vertrek van een kantelmige gassen voor stedelijke sferen, de vierde is simpelweg de bodem van de put.

Ceremonieel plein (5), ontrentruimtelijk, en tijdelijke behuizing (7): de overgangstruimtelijk, en tijdelijke behuizing met de regels van de strip en met rijkdommen die plaats vinden op het aangrenzende ceremonieel plein. Gedurende de aanpakperiode naar de nieuwe levenswijze worden de gas aanpakten gebouwd in een fragment van het oude Londen dat binnen de muren is bewaard, zodat ze zich niet al te zeer omdoen worden.

De bodem (6) de functie van de bodem is een nieuwe vorm van sociaal gebruik te kwetsen door het transformeren van privé naar publieke functies. Op de begane grond zijn drie zonnecellen voor het oproepen van een collectief exhibitionisme. Dagen, die daar een partner hebben gevonden, trekken zich daarmee terug in kleine cellen in de waaier van het land. Deze vertrekken zijn zo ingericht dat later eindig er door geïmagineerd worden. De, met al te eenmaal zijn gait en verrijkt, in twee theaterverantwoordelijken kunnen worden opgevoerd - waar zij een kettingsreactie onder het groter verzoeken, dat geprovoceerd wordt de suggesties verder uit te werken.

Op het kunstplein (8), staan drie gebouwen. Het eerste is maximaal, een feit dat niet vertoont dat zich intreedt dat weer een etnische rij wachtendes voor de lagere formen. Het tweede is het interieur van het eerste, uitgegraven in de grond een serie afsluiter galerijen, waar bezoekers grondschermend worden in een verspreide variatie van de kunstschermend, te intensief dat zij hun eigen projecten daaruit in een voortdurende stroom van nieuw veeik op lege doeken zullen creëren, die dan daarna in het Britsk Museum worden opgehangen.

Figura 134. Locandina della mostra su Exodus inaugurata ad Amsterdam (Van Rooy Galerie) nel novembre 1980. A sinistra, il testo tradotto in inglese.



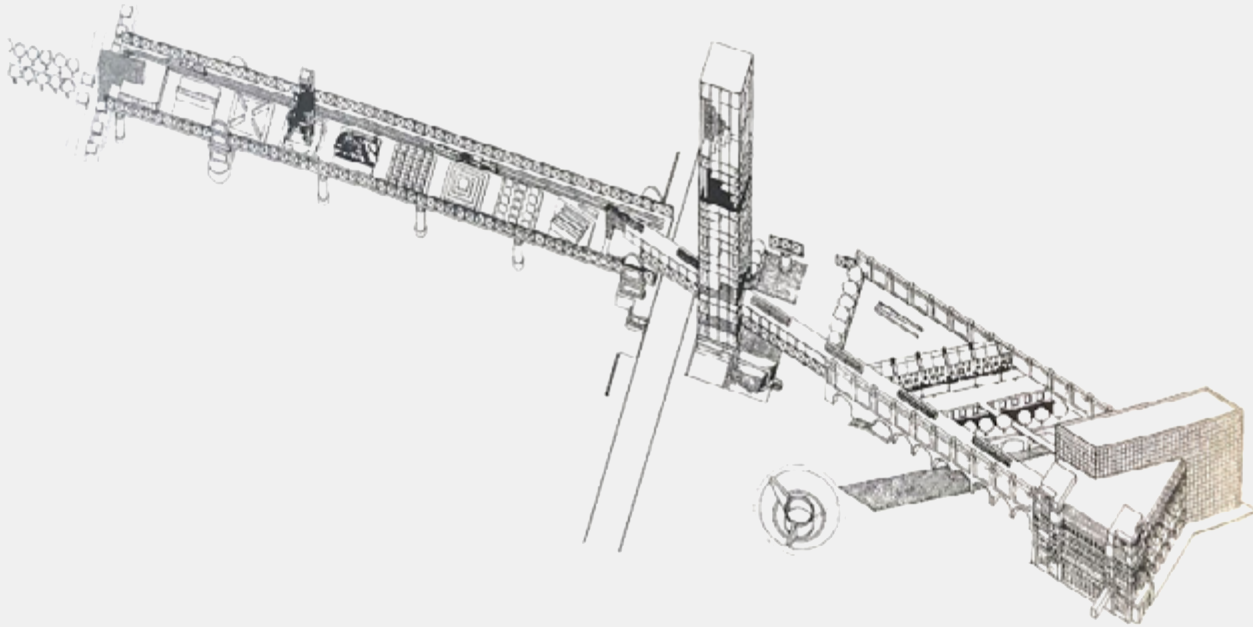
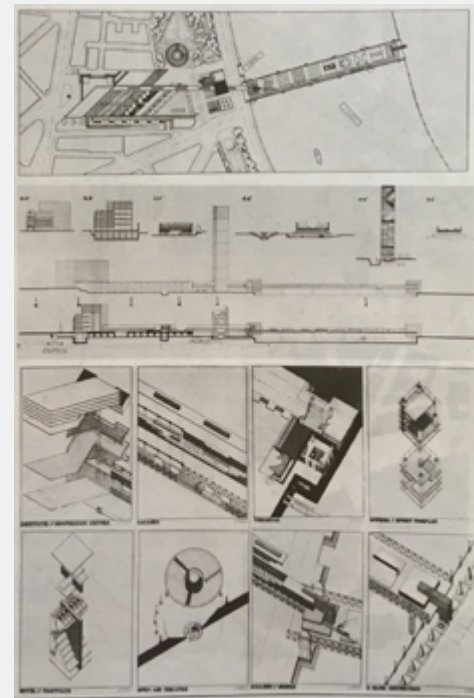


Figura 135. (a fianco)
sezione del progetto di Zaha Hadid per il
museo del XIX secolo (in forma di vagoni
deragliati) presso la stazione di Charing Cross.

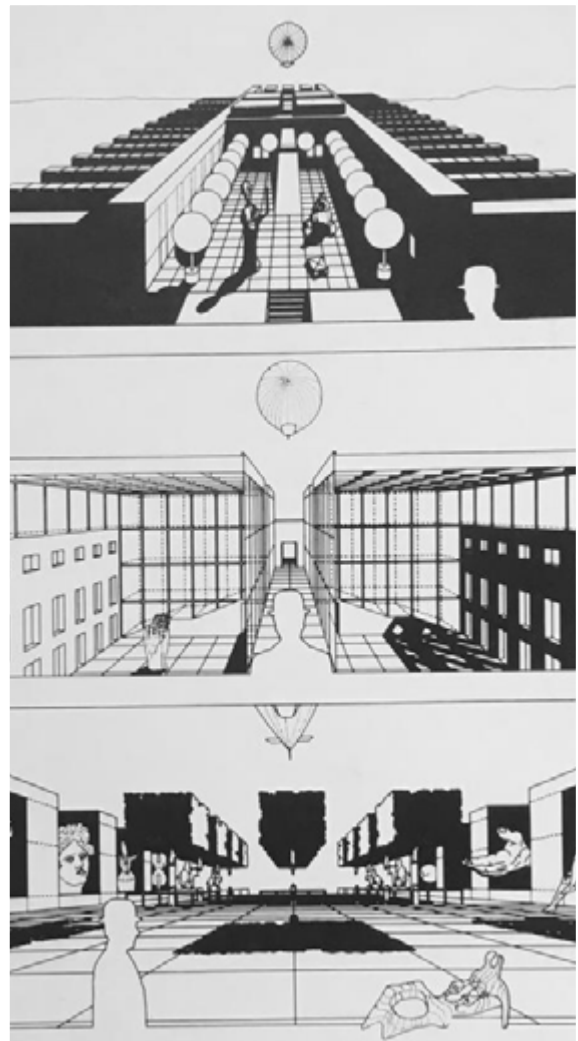
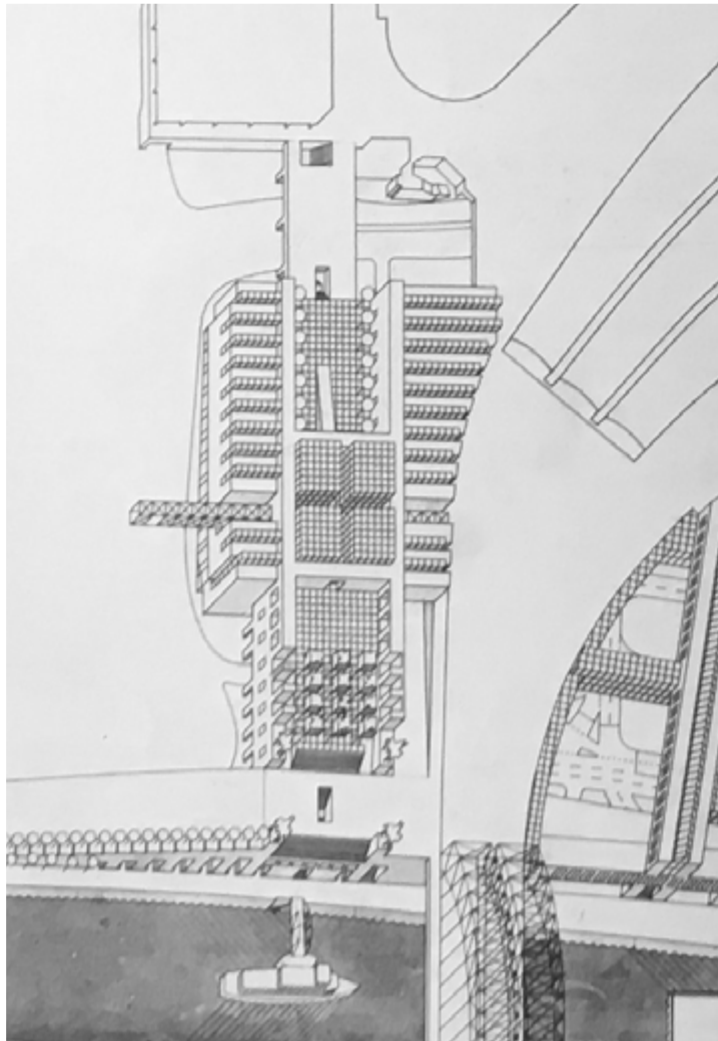
Figura 136. (a destra)
Bob Chan / Kenichi Shimomura
Museum for the 19th century
Charing Cross, London.
Progetto realizzato nella Unit 9 Diretta
da Koolhaas e Zenghelis alla AA nell'anno
accademico 1976-77.



Il progetto di Oswald Mathias Ungers per il Wallraf-Richartz-Museum a Colonia (1975) presenta un sorprendente nu-

mero di similitudini con la strip di Exodus, tuttavia il nome di Koolhaas non compare tra i collaboratori del progetto. La se-

quenza di spazi che qui vengono indicati come *öffentlicher durchgang*, *eingangshalle* e *skulpturen garten* corrisponde in modo



quasi invariato alla *central area* di Exodus. Anche gli spazi interni nella versione tedesca della reception sembrano ricalcare quelli della strip Londinese: c'è uno spazio vuoto (qui chiamato *luftraum*), sale di lettura (*lesesaal*) e una sala conferenze (*vortragssaal*).

Inoltre, la progettazione di ambienti museali nei dintorni di una stazione ferroviaria in prossimità di un fiume ricorda gli esercizi svolti come parte del programma della Unit 9 – diretta da Rem Koolhaas e Elia Zenghelis – del 1976-77.

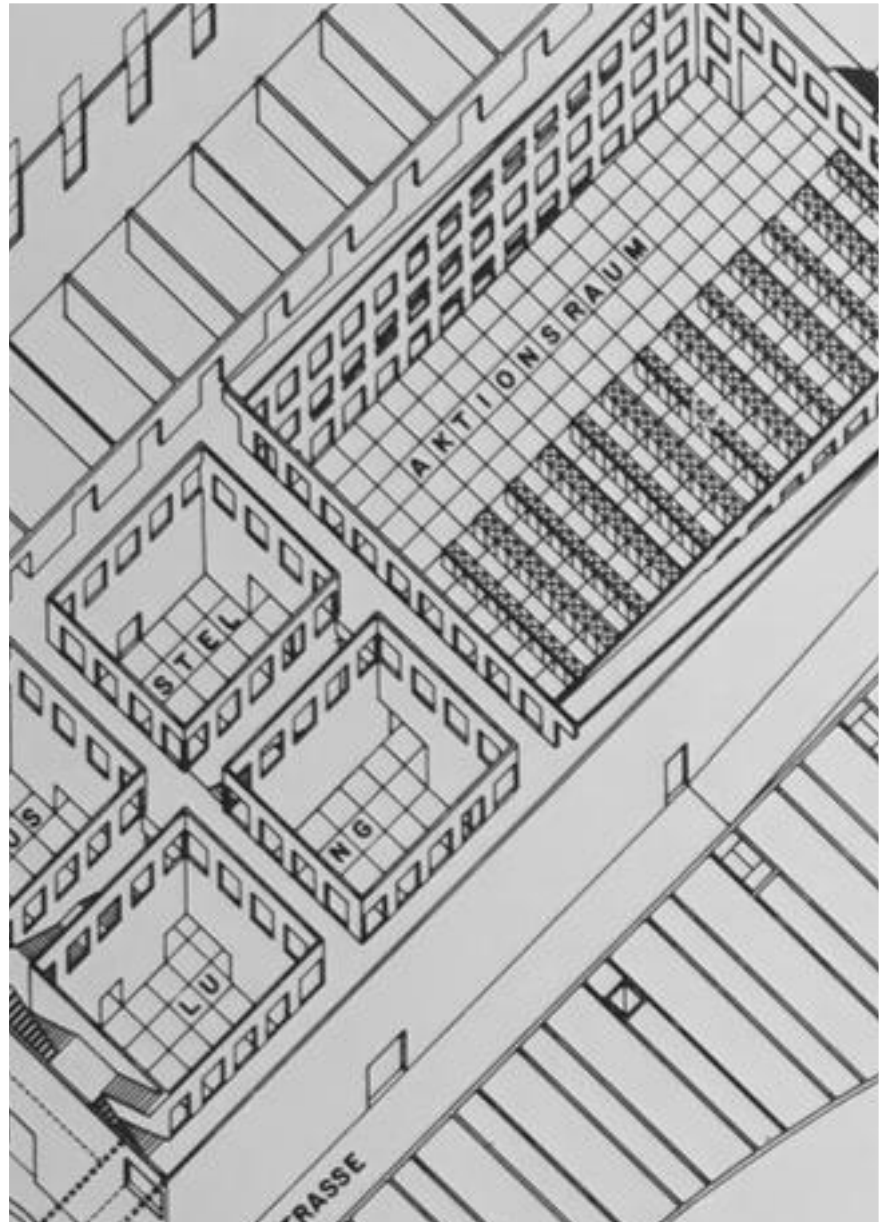
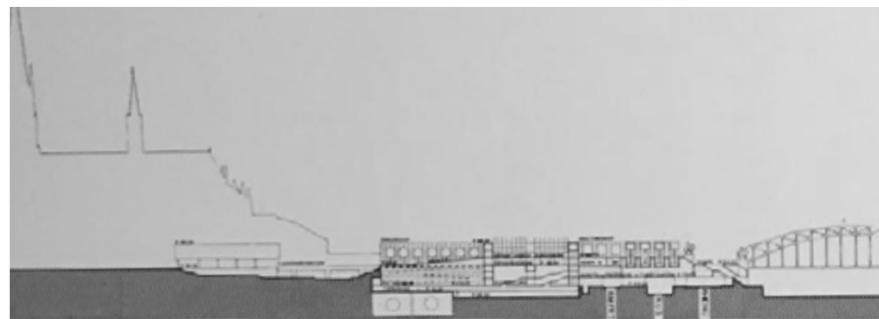
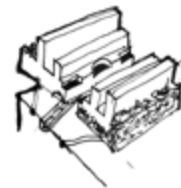
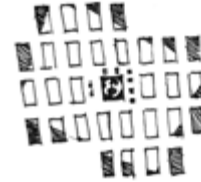
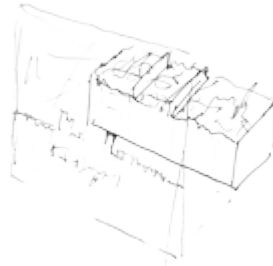
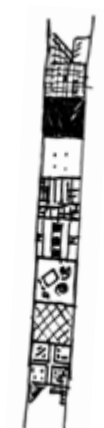
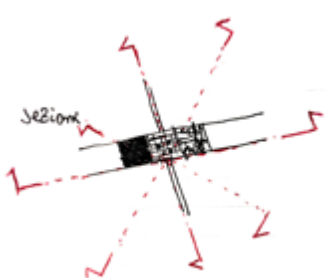
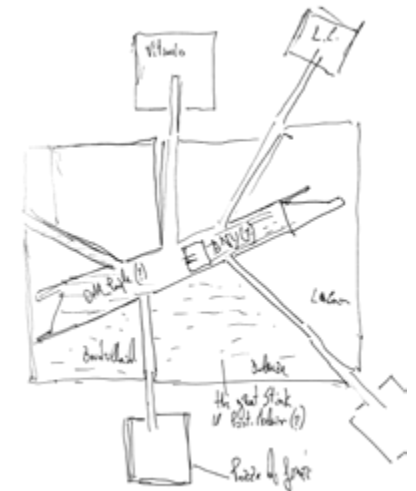
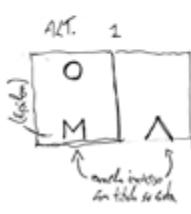
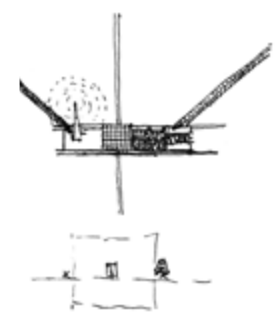
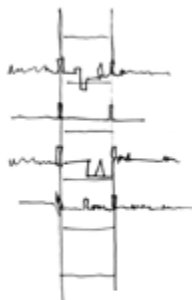
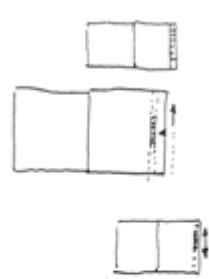
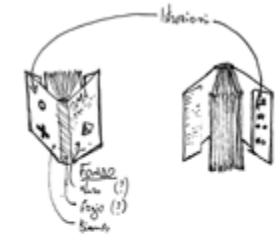
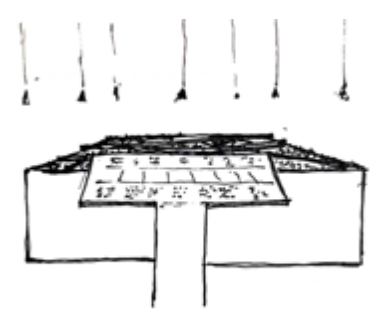
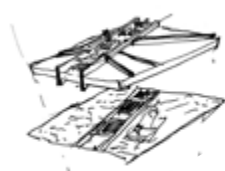
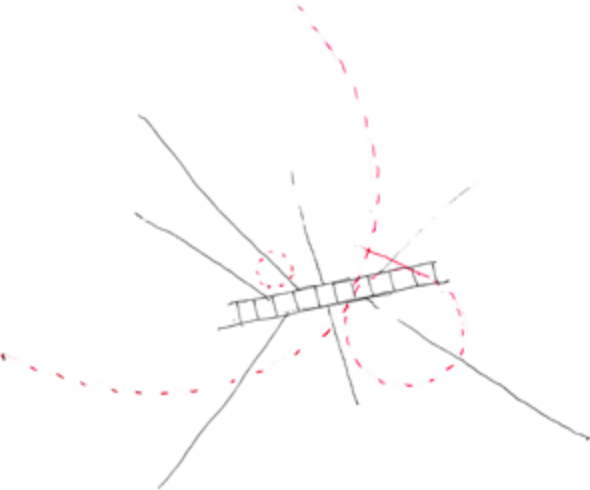


Figura 137. (in questa doppia pagina)
Tavole di progetto per il Wallraf-Richartz-
Museum a Colonia (1975), di Oswald Mathias
Ungers.

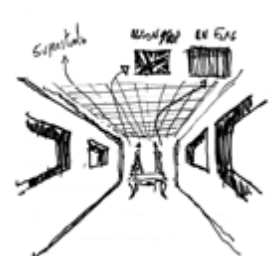
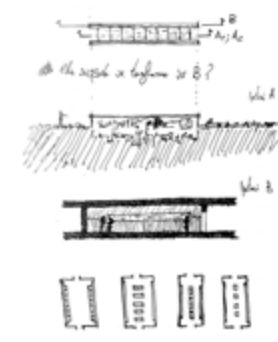
Figura 138. (nella pagina successiva)
Schizzi di studio
[F.L.]







Modifiche Disegni originali
 Assonometriche
 Sezioni prospettiche
 Schematiche
 Analisi comparative



BIBLIOGRAFIA

Publicazioni di *Exodus* ordinate cronologicamente

Rem Koolhaas e Elia Zenghelis. “Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture”, *Casabella*, n. 378 (giugno 1973), 42–45

Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis, OMA. “Roosevelt Island Housing Competition, O.M. Ungers e OMA”, *Lotus International*, n. 11 (1976), 34–41

Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, “Exodus”, Vol. 47 di *Architectural Design*, n. 5 (1977), 328–329

Rem Koolhaas, “Exodus or Voluntary Prisoner of Architecture”, *A+U Architecture and Urbanism*, n. 217 (ottobre 1988), 96

Rem Koolhaas, “Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture”, In *S,M,L,XL, Small, Medium, Large, Extra-Large*, pp. 2–21, The Monacelli Press, New York, 1995

Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, con Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis, “Exodus or The Voluntary Prisoners of Architecture”, In *Perfect acts of architecture*, a cura di Jeffrey Kipnis, pp. 14-31, MoMA / Thames & Hudson, New York, 2001

Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, con Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis, “Exodus or The Voluntary Prisoners of Architecture”, In *Exit Utopia, Architectural Provocations 1956-76*, a cura di Máčel Otakar & Martin van Schaik, pp. 237–253, Prestel, Munich, 2005

Archivi Consultati

The Museum of Modern Art
Architecture & Design Study Center
11 W 53rd St, New York, NY 10019

Solomon R. Guggenheim Museum Archives
One Liberty Plaza, 24th Floor
New York, NY 10006

Architectural Association School of Architecture
34-36 Bedford Square
London, WC1B 3ES

Het Nieuwe Instituut
Museumpark 25
3015 CB Rotterdam

OMA Archive collection
Heer Bokelweg 149
3032 AD Rotterdam

ADI Associazione per il Disegno Industriale
via Bramante 29, I-20154 Milano

Testi critici di riferimento elencati in ordine cronologico

- Franco Raggi. “Proposte al Concorso Adi/Casabella”, *Casabella*, n. 383 (novembre 1973), 17–35
- George Baird. “Les Extrême Qui se Touchent”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 326
- Kenneth Frampton. “Two or Three Things I Know About Them, A Note on Manhattanism”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 315
- Demetrios Porphyrios. “Pandora’s Box, An Essay on Metropolitan Portraits”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 357
- Patrice Goulet. “La deuxième chance de l’architecture moderne... , entretien avec Rem Koolhaas”, *L’Architecture d’Aujourd’hui* 238 (aprile 1985), 2–27
- Fritz Neumeier. “OMA’s Berlin, The Polemic Island in the City”, *Assemblage*, n. 11 (1990), 37–53
- Jacques Lucan, Rem Koolhaas e Office for Metropolitan Architecture. *OMA - Rem Koolhaas, Architecture, 1970-1990*, Princeton Architectural Press, New York, 1991
- Lieven De Caeter e Hilde Heynen. “The Exodus Machine”, In *Exit Utopia, Architectural Provocations 1956-76*, a cura di Otakar Máčel & Martin van Schaik, Prestel, Munich, 2005
- Roberto Gargiani. *Rem Koolhaas/OMA*, Laterza, Bari, 2006
- . *Rem Koolhaas | OMA , The Construction of Merveilles*. Tradotto da Stephen Piccolo, EPFL Press, Lausanne, 2008
- Lara Schrijver. “OMA as Tribute to OMU, Exploring Resonances in the Work of Koolhaas and Ungers”, *The Journal of Architecture* 13, n. 3 (2008), 235–61
- Sébastien Marot. “The genesis of a hopeful monster”, in *The City in the City, Berlin: A Green Archipelago*, A cura di Peter Riemann, Hans Kollhoff, Arthur Ovaska, Florian Hertweck e Sébastien Marot, Lars Müller Publishers, Zürich, 2013
- Ingrid Böck. *Six Canonical Projects by Rem Koolhaas: Essays on the History of Ideas*, Jovis, Berlin, 2014

Publicazioni realizzate da (o in stretta collaborazione con) OMA/AMO/Rem Koolhaas in ordine cronologico

Rem Koolhaas e Elia Zenghelis. “Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture”, *Casabella*, n. 378 (giugno 1973), 42–45

Rem Koolhaas. “The Architect’s Ball - A Vignette, 1931”, n. 3 (1974), 92–96

Rem Koolhaas e Gerrit Oorthuys. “Ivan Leonidov’s Dom Narkomtjazzprom, Moscow”, *Oppositions*, n. 2 (1974), 95–104

Oswald Mathias Ungers, A. Krieger e Rem Koolhaas. “Risanamento a Düren, 1973”, *Lotus international*, n. 11 (1976), 19–21

Oswald Mathias Ungers,, Rem Koolhaas, K.L. Dietzsch, S. Clarck e A. Ovaska. “Berlin-Lichterfelde, 4 Ring, 1975”, *Lotus international*, n. 11 (1976), 28–33

Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. “O.M.A.” *Lotus International*, n. 11 (1976), 34–37

Oswald Mathias Ungers, Koolhaas Rem, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis.

“Roosevelt Island Housing Competition”, *Lotus international*, n. 11 (1976), 38–41

Rem Koolhaas e Elia Zenghelis. “Egg of Columbus Center”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 334

———. “Exodus”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 328–329

———. “Hotel Sphinx”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 338

———. “House in Miami”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 352

———. “Life in Metropolis”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 319

———. “Museum in Amsterdam”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 352

———. “New Welfare Island”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 341

———. “New Welfare Island, The Ideological Landscape”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 344

———. “Roosvelt Island”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 348

———. “The City of the Captive Globe”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 331

———. “The Discovery of Manhattanism”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 330

———. “The Story of the Pool”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 352

———. “Welfare Palace Hotel”, *Architectural Design* 47, n. 5 (1977), 345

Rem Koolhaas. *Delirious New York*, Oxford University Press, New York, 1978

Oswald Mathias Ungers, Rem Koolhaas, Peter Riemann, Hans Kollhoff e Arthur Ovaska. “La città nella città. Proposte della Sommer Akademie per Berlino”, *Lotus international*, n. 19 (1978), 82–97

Patrice Goulet. “La deuxième chance de l’architecture moderne... , entretien avec Rem Koolhaas”, *L’Architecture d’Aujourd’hui* 238 (aprile 1985), 2–9

- . “... Ou le Début de la Fin du Réel, entretien avec Elia Zenghelis”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n. 328 (aprile 1985), 10–14
- Rem Koolhaas. “Urbanisme, Imaginer Le Néant”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n. 238 (aprile 1985), 38
- . “Questionnaire, Rem Koolhaas”, *Zone*, n. 1–2 (1986), 448–51
- . “Studieplan Koolhaas voor koepel in Arnhem, eerste aanzet tot omslag in het beleid”, *Architect* 17, n. 5 (1986), 76–83
- . “Rem Koolhaas – Office for Metropolitan Architecture”, *A+U*, *Architecture and Urbanism*, n. 217 (ottobre 1988)
- Rem Koolhaas e Patrice Goulet. *6 Projets*, Institut Français d’Architecture, Carte Segrete, Paris, 1990
- . *Lille, Fin de Siècle*, Institut Français d’Architecture, Carte Segrete, Paris, 1990
- Rem Koolhaas. “Berlino, idee massacrata”, *Casabella*, n. 585 (1991), 27
- . “Atlanta”, *OASE architectural journal*, n. 33 (1992), 43–50
- . “Urbanism after Innocence, Four Projects”, *Assemblage*, n. 18 (1992), 82–113
- . “Toelichting ruimtelijk scenario IJ-oever Amsterdam”, *OASE architectural journal*, n. 35 (1993), 8–21
- Rem Koolhaas, Nikolaus Kuhnert, Philipp Oswald e Alejandro Zaera Polo. “De ontplooiing van de architectuur, in gesprek met Rem Koolhaas [interview]”, *Architect* 25, n. 1 (1994), 16–39
- Rem Koolhaas, Jennifer Sigler, Bruce Mau, Hans Werlemann e Office for Metropolitan Architecture. *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York, 1995
- Rem Koolhaas. “Amnestie voor de hedendaagse stad, mondriaanlezing van Rem Koolhaas.” *Architect* 27, n. 2 (1996), 36–41
- Rem Koolhaas e Sarah Whiting. “Spot Check, A Conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting”, *Assemblage*, n. 40 (1999), 36–55
- Pritzker Prize Jury, Carter Brown, Thomas J. Pritzker, Rem Koolhaas e Paul Goldberger. *The Pritzker Architecture Prize 2000, Rem Koolhaas*, Jensen & Walker, Los Angeles, California, 2000
- Rem Koolhaas. “Faculty Project, Casa de Musica, Porto, Portugal, Office for Metropolitan Architecture”, *Harvard Design Magazine*, n. 11 (2000), 106–8
- Rem Koolhaas, Stefano Boeri, Sanford Kwinter e Nadia Tazi. *Mutations*. Vol. 0, Project on the City, ACTAR–Arc en rêve centre d’architecture, Barcelona–Bordeaux, 2000
- Rem Koolhaas. “City Limits [Lagos, Nigeria]”, *Blueprint (London, England)*, n. 179 (2001), 42–44
- . “Koolhaas on Shopping [Interview].” *Arq, Architectural Research Quarterly* 5, n. 3 (2001), 201–3

- Rem Koolhaas, Chuihua Judy Chung e Sze Tsung Leong. *Great Leap Forward*, Project on the City 1, Taschen, Köln, 2001
- , a cura di. *Harvard Guide to Shopping*, Project on the City 2, Taschen, Köln, 2001
- Jeffrey Kipnis. *Perfect acts of architecture*, MoMA / Thames & Hudson, New York, 2001
- Rem Koolhaas, Jens Hommert e Michael Kubo. *Prada*, Fondazione Prada, Milano, 2001
- Rem Koolhaas. “Junkspace”, *October*, n. 100 (2002), 175–90
- . “Lagos”, *Quaderns d’arquitectura i Urbanisme*, n. 235 (2002), 25–39
- Rem Koolhaas e Peter G. Rowe. “On the Harvard Design School Project on the City”, *Harvard Design Magazine*, n. 17 (2002), 91–92
- Rem Koolhaas, a cura di. “Kool World 30 Spaces Spaces for the 21st Century”, in *WIRED (numero speciale)*, Condé Nast, 2003
- Rem Koolhaas e Fred A. Bernstein. “Fast Forward, Illinois Institute of Technology”, *RIBA Journal* 110, n. 11 (2003), 26-32,34
- Rem Koolhaas. “Preservation Is Overtaking Us”, *Future Anterior: Journal of Historic Preservation History, Theory, and Criticism* 1, n. 2 (2004), 1–4
- Rem Koolhaas, Brendan McGetrick OMA e AMO, a cura di. *Content, Triumph of Realization*, Taschen, Köln, 2004
- Rem Koolhaas. “Brief Encounter, Rem Koolhaas [Interview].” *RIBA Journal* 111, n. 2 (2004), 10
- . *Junkspace, per un ripensamento radicale dello spazio urbano*. A cura di Gabriele Mastrigli e Filippo De Pieri, Quodlibet, Macerata, 2006
- . *Post-Occupancy*, Domus d’autore, Domus, Milano, 2006
- Rem Koolhaas e AMO. *The Gulf*, Lars Müller Publishers, Baden, Lars Müller, 2006
- Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist e Julia Peyton-Jones. *Serpentine Gallery 24-Hour Interview Marathon*, Serpentine gallery, London, 2006
- Rem Koolhaas e Hans Ulrich Obrist. *Rem Koolhaas - Hans Ulrich Obrist*, The Conversation Series 4, König, Köln, 2006
- Rem Koolhaas, Ole Bouman, AMO, e Mitra Khoubrou. *Al Manakh, Dubai Guide*, Al Manakh 1, Archis, Amsterdam, 2007
- Rem Koolhaas e Fernando Márquez Cecilia. *AMO, OMA ; Rem Koolhaas [II] ; 1996-2007 ; teoría y práctica*, El Croquis Ed., Madrid, 2007
- Rem Koolhaas, Germano Celant. *Unveiling the Prada Foundation*, Fondazione Prada, Milano, 2008

- Rem Koolhaas. *Singapore songlines , ritratto di una metropoli di cartapesta ... o trent'anni di tabula rasa*. Tradotto da Manfredo Nicolis Di Robilant, Quodlibet, Macerata, 2010
- Rem Koolhaas e Todd Reisz. *Al Manakh, Gulf Continued*, Al Manakh 2, Archis, Amsterdam, 2010
- Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist, Kayoko Ota e James Westcott. *Project Japan, metabolism talks*, Taschen, Köln, 2011
- Rem Koolhaas e Obrist Hans Ulrich. *London dialogues, Serpentine Gallery 24-hour Interview Marathon*, Skira, Milano, 2012
- Rem Koolhaas e Hal Foster. *Junkspace with Running room*, Notting Hill Editions, Widworthy Barton, Devon, 2013
- Oswald Mathias Ungers e Koolhaas Rem. *The City in the City, Berlin, A Green Archipelago*. A cura di Peter Riemann, Hans Kollhoff, Arthur Ovaska, Florian Hertweck, Sébastien Marot, & UAA Ungers Archives for Architectural Research, Lars Müller Publishers, Zürich, 2013
- Rem Koolhaas, Jorge Otero-Pailos, Mark Wigley e Jordan Carver. *Preservation Is Overtaking Us*, GSAPP Transcripts 1, GSAPP Books, New York, 2014
- Rem Koolhaas e AMO, a cura di. *Fundamentals*, Marsilio, Venice, 2014
- Rem Koolhaas, James Westcott, Irma Boom, Harvard University e AMO, a cura di. *Elements of Architecture*. 15 vol., Marsilio, Venezia, 2014
- Joseph di Pasquale. "Quiet everybody, Koolhaas is speaking!" *l'Arca International*, n. 8 (ottobre 2014), 26–35
- Cynthia Davidson e Elia Zenghelis. "A Conversation with Elia Zenghelis", *Log*, n. 30 (2014), 69–105
- Rem Koolhaas e Andrew Mackenzie. "National Identity in Architecture, An Interview with Rem Koolhaas." *Architecture Australia* 103, n. 2 (2014), 72–78
- Francesco Dal Co, Elisabetta Molteni, Rem Koolhaas e Ippolito Laparelli Pestellini. *Il Fondaco dei tedeschi, Venezia, OMA, il restauro e il riuso di un monumento veneziano*, Electa, Milano 2016
- Rene Daalder e Rem Koolhaas. *The White Slave*. Tradotto da Laura Martz, CulturBooks, Hamburg, 2016
- Reinier de Graaf. *Four Walls and a Roof, The Complex Nature of a Simple Profession*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 2017
- Rem Koolhaas, Francesco Stocchi e Adachiara Zevi. *Sol LeWitt, Between the Lines*, König, Köln, 2018
- AMO, Rem Koolhaas, Harvard Graduate School of Design, The Beijing Central Academy of Fine Arts, Wageningen University, the Netherlands, The University of Nairobi, Irma Boom. *Countryside, A Report*, Taschen, Köln, 2020

Testi di Rem Koolhaas pubblicati in diverse edizioni e/o traduzioni

- Koolhaas Rem. *Delirious New York*, Oxford University Press, New York, 1978
- . *Delirious New York*, Thames and Hudson, London, 1978
- . *New York délire*, Chêne, Paris, 1978
- . *Delirious New York*. New ed., Monacelli Press, New York, 1994
- . 錯乱のニューヨーク. Tradotto da 鈴木圭介, 筑摩書房, Tokyo, 1995
- . 錯乱のニューヨーク. Tradotto da 鈴木圭介, 筑摩書房, Tokyo, 1999
- . *Delirious New York*. Tradotto da Marco Biraghi & Ruggero Baldasso, Electa, Milano, 2001
- . *New York délire*, Parenthèses, Marseille, 2002
- . *Delirious New York*. Tradotto da Fritz Schneider, Arch+, Aachen, 2006
- . *Nova York delirante*. Tradotto da Denise Bottmann, Cosac & Naify, São Paulo, 2008
- . לבב, קרוי וינ תייזה, 2010
- . *Deliryczny Nowy Jork*. Tradotto da Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków, 2013
- . Нью Йорк вне себя, Strelka Press, Moskva, 2013
- . *New Yorkul în delir*. Tradotto da Magda Teodorescu, Ion Mincu University Press, 2018
- Koolhaas Rem, Sigler Jennifer, Mau Bruce, Werlemann Hans e Office for Metropolitan Architecture. *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York, 1995
- . *S,M,L,XL*, Taschen, Köln, 1997
- . *S,M,L,XL*, Monacelli Press, New York, 1998
- . *S,M,L,XL*, Monacelli Press, New York, 1998
- Koolhaas Rem. *S,M,L,XL*, 2006, ناهفصرا ، كاخ
- . *S,M,L,XL+*, 現代都市をめぐるエッセイ. A cura di 太田 佳代子. Tradotto da 渡辺 佐智江, 筑摩書房, 東京, 2015
- Koolhaas, Rem, Westcott, James, Boom, Irma, Harvard University, AMO e Harvard GSD. *Elements of Architecture*. 15 vol., Marsilio, Venezia, 2014
- Koolhaas, Rem, Westcott, James, Boom, Irma, Harvard University, AMO e Harvard GSD. *Elements of Architecture*, Taschen, Köln, 2018

Materiali audio/video

Koolhaas Rem e Elia Zenghelis. *OMA*, AA School of Architecture, 1976

<https://www.youtube.com/watch?v=ZXtyrp340gY>

Koolhaas Rem. *The Socialist City, Ernst May's Brigade*, AA School of Architecture, 1974

<https://www.youtube.com/watch?v=CITimiMTS6g&list=WL&index=2>

———. *Salvador Dali, The Paranoid Critical Method, Le Corbusier, New York*, AA School of Architecture, 1976

<https://www.youtube.com/watch?v=HcnRzxQu27w>

———. *S, M, L, XL*, AA School of Architecture, 1995

<https://www.youtube.com/watch?v=YEGmhjouAeM>

———. *Rem Koolhaas interview*, Charlie Rose, 1996

<https://charlierose.com/videos/12054>

———. *Rem Koolhaas interview*, Charlie Rose, 2003

<https://www.youtube.com/watch?v=OLXKY-bflwo>

———. *Supercrit #5*, University of Westminster, 2005

<http://www.supercrits.com/5/>

———. *Russia for Beginners*, Garage center, 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=6oelsf4pdZg>

———. *Oase Journal. OASE 94, "OMA, The First Decade", A Conversation with Rem Koolhaas*, 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=OMUWyFEI9p8>

———. *Rem Koolhaas on form and light in architecture*, Zumtobel, 2015

<https://youtu.be/J0MZabpt-aY>

———. *How EU Leavers Are Looking Back*, BBC Radio 4, 2016

https://www.bbc.co.uk/programmes/p03yglbs?utm_medium=website&

———. *Workspace, Challenge vs. Comfort*, Cannes Lions, 2013

<https://vimeo.com/136752391>

Zenghelis Elia. *The 1970s and the Beginning of OMA*, The Berlage, 2009

http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2009_11_24_the_1970s_and_the_beginning_of_oma

———. *Fabricating Ideology and Architectural Education*, The Berlage, 2009

http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2009_04_21_fabricating_ideology_and_architectural_education

———. *ISU Architecture Lecture Series*, Iowa State University Architecture, 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=I3MOPiNEJTM>

———. *The Image as Story Line and Emblem*, Harvard GSD, 2016

<https://www.youtube.com/watch?v=Ycl1Qj3IrL4>

Altri testi consultati

- Aldegheri Claudio, Aymonino Carlo, Canella Guido, Dardi Costantino, Fabbri Gianni, Panella Raffaele, Polesello Gianugo, Sabini Maurizio e Semerani Luciano. *Per un'idea di città, la ricerca del Gruppo architettura a Venezia 1968-1974*, CLUVA, Venezia, 1984
- Aleksandrov Pavel Alekseevic, Chan-Magomedov Selim Omarovič, Quilici Vieri e Scolari Massimo. *Ivan Leonidov*. 2^a ed., Franco Angeli, Milano, 1978
- Ambasz Emilio. *Italy, The New Domestic Landscape, Achievements and Problems of Italian Design*, New York Graphic Society, Greenwich (CT), 1972
- Arets Wiel. *The Berlage Institute. Platform for Architecture Culture, Practice and Education 1990-2010*, NAI, Rotterdam, 2010
- Argan Giulio Carlo. *L'arte moderna, 1770-1970*, Sansoni, Milano, 2002
- Aymonino Carlo. *Il significato delle città*, Laterza, Bari, 1975
- Baglione Chiara. *Casabella 1928-2008*, Electa, Milano, 2008
- Banham Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London, 1960
- . *Design by Choice*, Academy Editions, London, 1981
- Barthes Roland, Marrone Gianfranco (a cura di). *Il senso della moda, forme e significati dell'abbigliamento*, Einaudi, Torino, 2013
- Baudrillard Jean. *Simulacra and simulation*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994
- Bekaert Geert. *Sea Trade Center Zeebrugge, [Rem Koolhaas, Fumihiko Maki, Aldo Rossi, Charles Vandenhove, Bob van Reeth]*, Standaard, Antwerpen, 1990
- Benjamin Walter. "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [seconda stesura]", in *Opere complete*, vol. VII, Einaudi, Torino, 2006
- Biraghi Marco. *Progetto di crisi, Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*, Marinotti, Milano, 2005
- . *Storia dell'architettura contemporanea*, Einaudi, Torino, 2008
- . "Prada, Koolhaas e altri diavoli", 13 settembre 2015. <http://www.gizmoweb.org/2015/09/prada-koolhaas-e-altri-diavoli/>
- Borges Jorge Luis. "La Muralla y los Libros", In *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974
- Caccia Gherardini Susanna e Olmo Carlo. *La villa Savoye, icona, rovina e restauro (1948-1968)*, Donzelli, Roma, 2016
- . *Metamorfosi americane, destruction through neglect, Villa Savoye tra mito e patrimonio*, Quodlibet, Macerata, 2016
- Cacciatore Francesco. *Il muro come contenitore di luoghi. Forme strutturali cave nell'opera di Louis Kahn*, LetteraVentidue, Siracusa, 2016

- Campbell Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*, Pantheon Books, New York, 1949
- Colomina Beatriz, Craig Buckley. *Clip Stamp Fold, The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*, Actar, Barcelona, 2010
- Copeland Jack B., a cura di. *The Essential Turing, Seminal Writings in Computing, Logic, Philosophy, Artificial Intelligence, and Artificial Life plus the Secrets of Enigma ; [the Ideas That Gave Birth to the Computer Age]*, Clarendon Press, Oxford, 2005
- Coupland Douglas. *Generation X, Tales for an Accelerated Culture*, St. Martin's Press, New York, 1991
- Daalder Rene. "Frank Gehry, Foreshadowing the Twenty-first Century", In *Gehry draws , essays by Horst Bredekamp, Rene Daalder and Mark Rappolt , commentary by Frank Gehry, Edwin Chan and Craig Webb*, Violette editions, London, 2004
- Dali Salvador. *Le mythe tragique de l'Angélu de Millet, Interprétation "paranoïaque-critique"*, Abscondita, Milano, 2000
- De Capoa Chiara e Zuffi Stefano. *La Bibbia nell'arte*, Electa, Milano, 2013
- De Carlo Giancarlo. *La piramide rovesciata: Architettura oltre il '68*, Quodlibet, Macerata, 2018
- De Michelis Marco. *La ricostruzione della città*, Triennale di Milano-Electa, Milano, 1985
- Debord Guy e Pasquale Stanziiale. *La società dello spettacolo*, Massari, Bolsena, 2002
- Dodds George. *Building desire, on the Barcelona Pavilion*, Routledge, New York, 2005
- Dyckhoff Tom. "Mies and the Nazis", *the Guardian*, 30 novembre 2002, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2002/nov/30/architecture.artsfeatures>
- Eco Umberto. *La struttura assente, la ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano, 1968
- Edelmann Frédéric. *Dessins d'architectes D. Agrest, M. Gandelonas, Michael Graves, Antoine Grumbach, OMA, Massimo Scolari, L'Esquerre*, Paris, 1980
- Eisenman Peter e Matt Roman. *Palladio Virtuel*, Yale University Press, New Haven, 2015
- Ėjzenštejn Sergej e Jay Leyda. *Film Form, Essays in Film Theory*, Bookman Books, Taipei, 1949
- Ėjzenštejn Sergej e Montani Pietro. *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1985
- Ferriss Hugh. *The Metropolis of Tomorrow*, Washburn, New York, 1929
- Flaubert Gustave. *Dictionnaire des idées reçues*, Napoli, Liguori, 1966
- Foscari Giulia. *Elements of Venice*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2014
- Foucault Michel. *Surveiller et punir naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975
- Frampton Kenneth. *Modern Architecture, A Critical History*, Oxford University Press, New York, 1980
- Freijser Victor e Bavelaar Hestia. *Hoog Haags*, Stichting Matrijs, Utrecht, 1987
- Frutiger Adrian. *Signs and Symbols, Their Design and Meaning*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1989
- Garroni Emilio. *Immagine linguaggio figura, osservazioni e ipotesi*, Laterza, Bari, 2010

- Gozak Andrei, Catherine Cooke, Andrei Leonidov e Igor Palmin. *Ivan Leonidov, The Complete Works*, Rizzoli, New York, 1988
- Gregotti Vittorio. “Ungers l’ossessione del quadrato”, *Repubblica*, 20 marzo 1998. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/03/20/ungers-ossessione-del-quadrato.html>
- Gregotti Vittorio e Umberto Eco. *Il territorio dell’architettura*, Feltrinelli, Milano, 2008
- Harmon Dan. “Story Structure 101”, Channel 101 Wiki. Consultato 26 febbraio 2019. https://channel101.fandom.com/wiki/Story_Structure_101,_Super_Basic_Shit
- . “Story Structure 105, How TV Is Different”, Channel 101 Wiki. Consultato 25 ottobre 2018. http://channel101.wikia.com/wiki/Story_Structure_105,_How_TV_is_Different
- Hays Michael K. “The Opposition of Autonomy and History”, In *Oppositions Reader, Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture, 1973-1984*, Princeton Architectural Press, New York, 1998
- Heynen Hilde. *Architecture and modernity, a critique*, MIT Press, Cambridge (Mass), 1999
- . “Engaging Modernism”, In *Back from Utopia, The Challenge of the Modern Movement*, 010 Uitgeverij, Rotterdam, 2002
- Hilberseimer Ludwig. *Groszstadt Architektur*, Hoffmann, Stuttgart, 1927
- Hoogstraten Dorine van. *Dirk Roosenburg, 1887-1962*, 010 Publishers, 2005
- Huizinga Johan. *Homo ludens, Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur*, Burg, Basel, 1944
- Jacobs Jane. *The Death and Life of Great American Cities, the Failure of Town Planning*, Penguin books, Harmondsworth, 1965
- . *The Economy of Cities*, Random House, New York, 1969
- Jencks Charles. “The New Paradigm in Architecture”, *The Architectural Review*, n. 1272 (febbraio 2003), 72–77
- . *Iconic Building, The Power of Enigma*, Frances Lincoln Publishers Ltd, London, 2005
- . *The Story of Post-Modernism, Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, John Wiley & Sons Inc, Chichester, 2011
- Jencks Charles e George Baird. *Meaning in Architecture*, Barrie & Rockliff, London, 1969
- Johnson Philip, Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist. *Layout, Philip Johnson in Conversation with Rem Koolhaas and Hans Ulrich Obrist*, König, Köln, 2003
- Kafka Franz. “Durante la costruzione della muraglia cinese”, In *Franz Kafka, Racconti*, tradotto da Ervino Pocar, IV., 398–412, I Meridiani, Mondadori, 1975

- Kantor Sybil Gordon. *Alfred H. Barr, Jr., and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, 2002
- Khan-Magomedov Selim Omarovič. *Ivan Leonidov*, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli International Publications, New York, 1981
- Koerner Joseph Leo. *Bosch and Bruegel, From Enemy Painting to Everyday Life*. Bollingen Series XXXV, 57 edizione., Princeton Univ Pr, Princeton, 2016
- Krohn Carsten. *Mies van Der Rohe, The Built Work*, Birkhäuser, Basel, 2014
- Lambert Phyllis, Philip Johnson e Jeff Kipnis. "A Conversation Around the Avant-Garde", In *Autonomy and Ideology, Positioning an Avant-Garde in America*, The Monacelli Press, New York, 1997
- Le Corbusier. *Vers une architecture*. GCres, Paris, 1924
- Le Corbusier e Pierre Jeanneret. *Œuvre complète de 1929-1934*, Les éditions d'architecture, Zürich, 1965
 ———. *Œuvre Complète 1910-1929*, Les éditions d'architecture, 1965
- Lootsma Bart. *Superdutch, New Architecture in the Netherlands*, Princeton Architectural Press, New York, 2000
- Lucarelli Fosco. "Hans Hollein's Alles Ist Architektur (1968)", *Socks*, 13 agosto 2013. <http://socks-studio.com/2013/08/13/hans-holleins-alles-ist-architektur-1968/>
- . "Luigi Moretti's Structures and Sequences of Spaces (1952)", *Socks*, 9 dicembre 2018. <http://socks-studio.com/2018/12/09/luigi-morettis-structures-and-sequences-of-spaces/>
- Lynch Kevin. *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1960
- Lyon Danny. *Memories of Myself, Essays*, Phaidon, London; New York, 2009
- Lyon Danny e Billy McCune. *Conversations with the Dead, Photographs of Prison Life, with the Letters and Drawings of Billy McCune #122054*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1971
- Mácel Otakar e Schaik Martin van. *Exit Utopia, Architectural Provocations 1956-76*, Prestel, Munich, 2005
- Magnani Carlo e Carlo Alberto Cegan. *Tecniche del progetto di architettura: strategie sommesse del progetto contemporaneo*, Il cardo, Venezia, 1995.
- Mantese Eleonora. *House and Site: Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*, Firenze University Press, Firenze, 2014
- Martí Arís Carlos e Pierini Simona. *Silenzi eloquenti, Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza, Marinotti*, Milano, 2013
- Marullo Francesco. "Pure Programme and Almost No Form, Notes on the Typical Plan and Ivan Leonidov", *San Rocco*, n. 7 (Summer 2013), 168–86

- . “Logistics Takes Command. Architecture, Warfare, Abstraction.” Consultato 22 maggio 2018. https://www.academia.edu/25544600/Logistics_Takes_Command._Architecture_Warfare_Abstraction
- Mastrigli Gabriele e Alessandro Toti. “Operative Differences. Eisenman, Tafuri and the Lesson of Piranesi”, *Saj. Serbian architectural journal* 6, n. 3 (2014), 238–55
- Mastrigli Gabriele, Cristiano Toraldo di Francia. *Superstudio, opere, 1966-1978*, Quodlibet, Macerata, 2016
- McKim Robert H. *Experiences in Visual Thinking*, Brooks/Cole, Monterey (Calif.), 1972
- McLuhan Marshall. *Understanding Media, The Extensions of Man*, McGraw-Hill, London; New York; Toronto, 1964
- McLuhan Marshall e Quentin Fiore. *The Medium Is the Massage*, Penguin, Harmondsworth, 1967
- Mills Grace H. S. “The 1974 Roosevelt Island Housing Competition as a Pivotal Point [of Departure]”, Consultato 26 giugno 2018. https://www.academia.edu/20840871/The_1974_Roosevelt_Island_Housing_Competition_as_a_Pivotal_Point_of_Departure
- Moholy-Nagy László. *Malerei Fotografie Film*, London 1969
- . *Von Material zu Architektur*. Florian Kupferberg, Berlin, 1968
- Moro Andrea e Noam Chomsky. *I confini di Babele, il cervello e il mistero delle lingue impossibili*, Longanesi, Milano, 2006
- Mosco Valerio Paolo. *Architettura italiana, dal postmoderno ad oggi*, Skira, Milano, 2017
- Munari Bruno e Paolo Fossati. *Codice ovvio*, Einaudi, Torino, 1971
- Nabokov Vladimir. *Lezioni di letteratura*, Adelphi, 2018
- Ockman Joan. “Venezia e New York”, *Casabella*, n. 619–620 (1995), 56–71
- Otero Marina. “Architectures of circulation and accumulation, Reassembling the Serpentine Gallery Pavilions”, *ARQ*, n. 90 (agosto 2015), 100–109
- Grandinetti Pierluigi. *Gianugo Polesello: Progetti di architettura*, Kappa, Roma, 1983
- Ponti Gio. *Amate l'architettura, l'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, Genova, 1957
- Pontiggia Giuseppe. *Dentro la sera. Conversazioni sullo scrivere*, Belleville, 2016
- Porter Belden Ezekiel. *New-York, Past, Present, and Future, Comprising a History of the City of New-York, a Description of Its Present Condition, and an Estimate of Its Future Increase*, Prall, Lewis & Co., New York, 1850

- Robilant Manfredo di. *Contro il metodo in architettura , episodi e temi dell'Architectural Association 1968-1982*, Quodlibet, 2019
- Rossi Aldo. *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966
- . *A scientific autobiography*, Oppositions Books, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1981
- Rottman Gordon L. *The Berlin Wall and the Intra-German Border 1961-89*, Osprey Publishing, Oxford, 2008
- Rowe Colin. *The mathematics of the ideal villa, and other essays*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1976
- Rowe Colin e Fred Koetter. *Collage City*, MIT Press, Cambridge, (Mass.), 1978
- Rykwert Joseph. *On Adam's House in Paradise, The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1981
- . *The Dancing Column, On Order in Architecture*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1996
- Schäfer Bernd. *The GDR in German Archives, A Guide to Primary Sources and Research Institutions on the History of the Soviet Zone of Occupation and the German Democratic Republic*, German Historical Institute, Washington D.C., 2002
- Schopenhauer Arthur. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bompiani, Milano, 2006
- Schrijver Lara. "Architecture as an Object of Research, Incorporating Ethical Questions in Design Thinking", in *Ethics, Design and Planning of the Built Environment*, 79–91, Urban and Landscape Perspectives, Springer, Dordrecht, 2013
- Šklovskij Viktor. *Teoria della Prosa*. Tradotto da Cesare G. de Michelis & Renzo Oliva, Einaudi, Torino, 1976
- Sokal Alan e Jean Bricmont. *Fashionable Nonsense, Postmodern Intellectuals' Abuse of Science*, St. Martins Press, New York, 1999
- . *Intellectual Impostures*, Profile Books, London, 2011
- Soleri Paolo, Scott Riley, Youngsoo Kim, Adam Nordfors, Charles Anderson, Tomiaki Tamura e Jeff Stein. *Lean Linear City, Arterial Arcology*, Cosanti Press, Mayer (AZ), 2012
- Sudjic Deyan. *The Edifice Complex, How the Rich and Powerful Shape the World*, Allen Lane, London, 2005
- Superstudio. "Monumento continuo. Storyboard per un film", *Casabella*, n. 358 (1971), 29–34
- Tafuri Manfredo. *Architecture and Utopia Design and Capitalist Development*, The Mit Press, Cambridge (Mass.), 1972
- . *La sfera e il labirinto, avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino, 1980
- . *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino, 2013
- Tafuri Manfredo e Francesco Dal Co. *Architettura contemporanea*. Electa, Milano, 1992
- Tafuri Manfredo, Camillo Gubitosi e Alberto Izzo. *Five architects NY*, Officina, Roma, 1976

- Tafuri Manfredo, Gerrit Oorthuys. *Socialismo, città, architettura URSS 1917-1937, Il contributo degli architetti europei*, Officina, Roma, 1972
- Tigerman Stanley. *Chicago Tribune Tower Competition and Late Entries*, Rizzoli International Publications, Incorporated, 1980
- Trask Maurice. *The Story of Cybernetics*, Studio Vista, 1971
- Tschumi Bernard. *The Manhattan Transcripts, Theoretical Projects*, Academy Editions, London, 1981
- Valenti Cecilia. "Dividere lo schermo", *Prismo*, 8 settembre 2016. <http://www.prismomag.com/split-screen>
- Venturi Robert, Denise Scott Brown e Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1972
- Vieths Stefan. *O.M. Ungers, progetti programmatici*, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna (RN), 2019
- Wigley Marc. *Constant's New Babylon, The Hyper-Architecture of Desire*, 010 Publishers, Rotterdam, 1998
- Zevi Bruno. *Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura*, Canal & Stamperia, Venezia, 1999
- Zucconi Guido. *L'invenzione del passato, Camillo Boito e l'architettura neomedievale, 1855-1890*, Marsilio, Venezia, 1997

Tesi consultate

- García González Carlos. “Atlas de Exodus”, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2014
- Mastigli Gabriele. “L’architettura dei libri : progetto, scrittura, editoria nella ricerca architettonica contemporanea”, Composizione Architettonica, Università degli studi Gabriele D'annunzio, 2004
- Micucci Caterina. “Rhiz (OMA) : the building of an alternative school, linguistic codes and theoretical territories”, Villard de Honnecourt, Iuav, 2015
- Robilant Manfredo di. “Le stanze dei destini incrociati : episodi e temi dell’Architectural association, 1968-1982”, Storia dell’architettura, Politecnico di Torino, 2004
- Skansi Luka. “Rem Koolhaas : scritti, architetture, 1963-1978”, Storia dell’architettura (tesi di laurea), Iuav, 2002

Riconoscimenti

Giancarlo Bisazza, Lily Bua, Iris de Jong, Arianna Delli Antoni, Paul Galloway, Eva Lintjes, Isabella Rossen, Karin Riezebos, Ineke Soeterik, Antonella Toniolo, Joey Vincennie e Talitha van Dijk sono le persone che hanno reso possibile il reperimento dei documenti che sorreggono scientificamente questo lavoro, spesso spingendosi oltre l'impegno richiesto dal ruolo professionale con entusiasmo e generosità. Il sentimento di riconoscenza nei loro confronti è acuito dalle straordinarie circostanze che oggi renderebbero impossibile ricevere il loro aiuto.

Bauke Albada, Michele Barbiero, Nicola Barbugian, Viola Bertini, Tomaso Boano, Edward, Bottoms, Antonio Buonsante, Nicola Campri, Paolo Caracini, Gian Maria Casadei, Federico Casati, Sylvia Chan, Lingxiu Chong, Kathleen Cayetano, Pino Letizia, Jean-Louis Cohen, Federico Giordano, Massimo Emiliano D'Elia, Daniele de Gregorio, Antonio Foscari, David Gianotten, Letizia Goretti, Ikki Kondo, Elena Longhin, Bart Lootsma, Eleonora Mantese, Gabriele Mastriqli, Davide Mazzucato, Maurizio Meriggi, Maurizio Messori, Caterina Micucci, Alessandro Mosetti, Massimo Mucci, Adolfo Natalini, Jessica Pappalardo, Matteo Parpagiola, Serena Zuppi, Paola Zuppi, Piercarlo Palmarini, Monica Pastore, Riccardo Petrella, Dorotea Petrucci, Pierre Piccotti, Franca Pittaluga, Jonas Prišmontas, Luka Skansi, Chiara Velicogna, Francesco Venturi, Stefan Vieth, Viviano Villarreal-Buerón, Winnie Wong, Marianna Zarrillo e Matteo Zuppi hanno contribuito a migliorare questo lavoro grazie ai loro consigli, al loro supporto logistico e attraverso puntuali scambi di idee.

Come è ovvio, questa ricerca deve molto al contesto geografico, istituzionale e umano che ne ha permesso lo sviluppo. Tuttavia il confronto periodico e continuativo con docenti e colleghi dell'Università Iuav di Venezia in questi anni ha costituito un valore aggiunto eccezionale. Tra questi, desidero indirizzare un ringraziamento particolare a Gundula Rakowitz, Carlo Magnani, Carlotta Torricelli e Lorenza Gasparella. Quattro come i punti cardinali.

Un ringraziamento speciale è riservato a Maria D'Uonno, che più di ogni altro ha contribuito quotidianamente all'avanzamento di questa ricerca. Senza il suo aiuto questa tesi si presenterebbe in modo completamente diverso, e lo stesso si può dire del sottoscritto.

La dedica di questo lavoro va a Pompeo Zuppi. La persona più estranea al contenuto di queste pagine ma che rappresenta l'essenza della parte migliore di chi le ha scritte.

