

Capitolo primo

L'oltrepassamento dell'ideologia

L'esordio di Koolhaas è ben noto: nel 1971, ancora studente dell'Architectural Association School di Londra (alla quale era iscritto dal 1968), il giovane Rem, in occasione dell'esercitazione richiesta dal Summer Study, il viaggio di studio previsto al termine del terzo anno, anziché presentare – come consuetudine – l'analisi e il ridisegno di un complesso architettonico storico-monumentale, sceglie come proprio «caso studio» il Muro di Berlino. Quest'ultimo – in analogia con altri «macro-oggetti» progettati e soprattutto teorizzati in quel periodo¹ – viene interpretato come una sorta di «megastruttura» lineare, un «incubo» *realizzato* di Superstudio o di Archizoom², capace di trasformare l'intero ambiente urbano intorno a sé. Facendo compiere al Muro berlinese un paradossale *spillover*, da micidiale «apparato» tecnico-militare, espressione crudele della Guerra Fredda, a forma architettonica priva di ogni connotazione politica capace di creare una vasta gamma di «situazioni» e di «opportunità» sociali e urbane, Koolhaas mostra per la prima volta in azione il suo spietato realismo. *The Berlin Wall as Architecture* diviene così l'occasione per liberare l'ambivalente «potenza significativa»³ contenuta nei 165 chilometri del suo sviluppo longitudinale, pur senza mancare di riconoscere che in esso «*la bellezza dell'architettura era direttamente proporzionale al suo orrore*».

[1]

Il senso dell'operazione è chiaro: facendo proprio un comportamento che si potrebbe definire «extramorale»⁴, pressoché sconosciuto agli architetti fino a quel momento, Koolhaas decide di abbandonare la via «moralistica» battuta per qualche decennio dall'ideologia moderna (che mai avrebbe potuto comprendere *in uno* bellezza e orrore!) e incamminarsi su un sentiero solitario, all'apparenza assai poco promettente. La scelta di assumere nei confronti di un «fatto» urbano di gigantesca

rilevanza strategica e geopolitica come il Muro di Berlino uno sguardo deliberatamente distaccato, e del tutto distante dalla logica sulla base della quale questo era stato concepito, può essere considerato il riflesso di un atteggiamento maturato nel corso degli anni precedenti, durante i quali Koolhaas era ancora lontano dall'architettura. È la sua capacità di osservare il mondo con occhi smalzati e privi di illusioni, affinata grazie all'attività di giornalista⁵, che pare qui riemergere nel momento in cui deve esercitare un giudizio critico – prima ancora di qualsiasi abilità progettuale – in ambito architettonico. E questa capacità può essere stata influenzata a sua volta dall'ambiente frequentato nel periodo in cui scriveva per il settimanale olandese «Haagse Post», dalle mostre del movimento radicale Nul («Zero») allo Stedelijk di Amsterdam, e in particolare da Armando (Herman Dirk van Dodeweerd), artista, scrittore, attivista dello stesso movimento, nonché capo-redattore della rubrica culturale del giornale. Scrive Armando sulla rivista di avanguardia «Gard Sivik»:

Ci deve essere un'arte completamente nuova [...] un'arte che non sia piú arte, ma un dato di fatto. [...] Non per moralizzare o interpretare (arti-ficializzare) la realtà, ma per intensificarla. Punto di partenza: un'accettazione della realtà senza compromessi. [...] Metodo di lavoro: isolare, connettere. Quindi: autenticità. Non del creatore, ma dell'informazione. Un artista, che non è piú un artista: un occhio freddo e professionale⁶.

Il medesimo sforzo di mantenere un'impassibilità e un'oggettività puramente «fattuale» è perfettamente leggibile anche nei pezzi che Koolhaas realizza per l'«Haagse Post»⁷: dove l'ostentato disinteresse per le questioni potenzialmente «centrali» e la focalizzazione su aspetti apparentemente accessori traducono la volontà di presentare i personaggi su cui essi sono incentrati nella loro autenticità non mediata da parole o da intenzioni coscienti; e dove dunque a emergere sono soltanto alcuni «dati» significativi che rimangono *al di qua* dell'aura mitica che avvolge Le Corbusier, Federico Fellini o Constant Nieuwenhuys. Ne deriva, come nel caso dei rappresentanti del movimento Nul, una scrittura – e ancora di piú: un modo di vedere le cose – «with “no style”», senza stile⁸, o quantomeno il piú possibile esente da commenti, opinioni e giudizi⁹.

Niente affatto prive di stile sono invece le prime prove di «scrittura progettuale» nelle quali Koolhaas inizia a impegnarsi subito dopo l'esercitazione sul Muro di Berlino, prima fra tutte quella compiuta insieme a Elia Zenghelis, architetto greco e suo insegnante all'Architectural Association School, in risposta al concorso indetto nell'autunno del 1971 dall'Associazione per il Disegno Industriale di Milano, in collaborazione con la rivista «Casabella», sul tema *La città come ambiente significativa*¹⁰. Elaborata a Ithaca, presso la Cornell University, nel 1972, durante un periodo di ricerca reso possibile da una borsa di studio Harkness, la proposta dei due (che per alcune tavole si avvale del contributo grafico di Madelon Vriesendorp, compagna di Rem, e di Zoe Zenghelis, moglie di Elia) è intitolata *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*, e costituirà anche il *final project* di Koolhaas all'AA School. Nella versione inviata a «Casabella», e da questa pubblicata l'anno successivo, con tanto di immagine in copertina¹¹, gli autori si presentano sotto il nome collettivo di Dr. Caligari Cabinet of Metropolitan Architecture, antenato del più tardo Office for Metropolitan Architecture.

[2]

Exodus è la risposta indiretta alla «minacciosa» domanda che Alvin Boyarsky, *chairman* dell'AA School, aveva posto al termine della presentazione dell'esercitazione sul Muro di Berlino allo studente Rem Koolhaas: «Where do you go from here?»¹². La spietata «logica» di confinamento e separazione messa in atto nella città tedesca viene paradossalmente applicata alla città capitale della democrazia liberale, Londra; soltanto, nella circostanza, i due imponenti, lunghissimi muri paralleli che racchiudono una fascia di territorio urbano, suddivisa al proprio interno in dieci settori quadrati, non vengono assunti a emblema della negatività della condizione di segregazione, bensì piuttosto della *desiderabilità* di essa. Non a caso, a proposito dello stesso Muro di Berlino, Koolhaas aveva dichiarato: «Liberi non sono né coloro che stanno a Ovest né coloro che stanno a Est: soltanto quelli che sono intrappolati nel muro sono veramente liberi»¹³.

I dieci settori corrispondono ad altrettanti «scenari», ognuno dei quali rappresenta un'attività o un luogo attraente per una metropoli poliedrica ma in stato di deperimento quale per Koolhaas è la capitale britannica: piazze, parchi, residenze pri-

vate, edifici simbolici, «condensatori sociali», progettati spesso soltanto a grandi linee. Edonismo, lusso e benessere sono i criteri che guidano la scelta dei diversi «scenari», a un punto tale da rendere immaginabile – con un completo rovesciamento della logica costruzionale con cui era concepito il Muro berlinese – un «flusso inarrestabile»¹⁴ (un *esodo* vero e proprio) di cittadini verso l'*enclave* separata dal resto della città attraverso un *checkpoint* trasformato in *reception: prigionieri volontari*, «in estasi per la libertà offerta dai loro confini architettonici». Ma è proprio la scrittura di quella che gli autori definiscono una «novella architettonica»¹⁵ a dare un'inconfondibile impronta al progetto. Se le tavole mescolano con inusitata disinvoltura il *Monumento continuo* di Superstudio, frammenti di *Metropolis* di Fritz Lang, termografie a infrarossi di Empire State Buildings riprodotti in serie, fotogrammi tratti da *De blanke slavin* («La schiava bianca»), il film del quale lo stesso Koolhaas qualche anno prima aveva scritto la sceneggiatura insieme a Rene Daalder, fotografie del Muro di Berlino, padiglioni di marmo verde liberamente ispirato a quello impiegato da Mies van der Rohe a Barcellona, citazioni esplicite dell'*Angelus* di Millet, immagini di repertorio del pianeta assediato da una devastante *pollution* e da alienanti *suburbs* residenziali con piscina, il testo è spinto dal ritmo incalzante della necessità, ma al tempo stesso possiede una precisione a dir poco «chirurgica» nella scelta delle espressioni. La narrazione fluisce così tra un palese ricorso all'eccesso, una consapevole infrazione della realtà e un utilizzo costante dell'ironia. Si legga quanto è scritto a proposito di due degli edifici che sorgono sulla Piazza delle Arti:

Il primo emerge dalla superficie della Piazza; è stato costruito con i materiali del secondo, che a sua volta è stato ricavato dalla Piazza e di fatto costituisce l'interno del primo. A prima vista è impossibile capire che questi due edifici gemelli sono tutt'uno, e che non si tratta di un segreto.