

Lecture/Riletture

Delirious New York di Rem Koolhaas

Alberto Sdegno

Il 23 gennaio 1931 viene pubblicato un breve avviso sul New York Times in cui si segnala che presso l'Hotel Astoria si sarebbe tenuto in serata l'annuale ballo Beaux Arts [AAVV 1931a]. Si tratta della dodicesima volta che questo evento si ripete – il primo era dedicato al tema *Venezia attraverso i secoli*, tenutosi nel 1912 – e si prefigura essere ricco di sorprese. Il ballo sarà in maschera, con una richiesta specifica di indossare costumi «in linea con i tempi moderni» e in cui «la fantasia dovrebbe essere l'indicazione da seguire per i partecipanti» [AAVV 1931a, p. 29].

Tale evento probabilmente sarebbe rimasto ignoto, se non fosse stato descritto da Rem Koolhaas in un breve saggio su *Oppositions* [Koolhaas 1974], la rivista di approfondimento teorico diretta da Peter Eisenman, Mario Galdesonas e Kenneth Frampton, recentemente riedito in un'opera collettanea curata da Michael Hays [Koolhaas 1998]. Il testo prende spunto da una stravagante fotografia della serata in cui architetti americani indossano costumi che richiamano alla mente opere delle quali sono autori (fig. 1) [1]. L'eccentricità risalta soprattutto nel loro copricapo che esemplifica, nella sagoma di un modello in scala, la forma stereometrica delle architetture, alcune immediatamente riconoscibili.

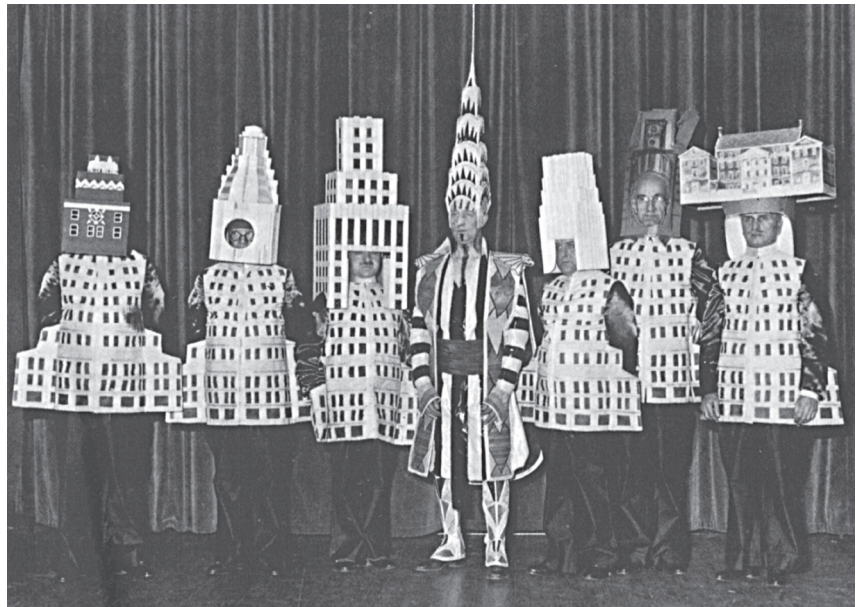


Fig. 1. Architetti al ballo Beaux Arts all'Hotel Astoria di New York, 1931. Da sinistra: A. Stewart Walker (Fuller Building), Leonard Schultze (Waldorf-Astoria), Ely Jacques Kahn (Squibb Building), William Van Alen (Chrysler Building), Ralph Walker (One Wall Street), D.E. Ward (Metropolitan Tower), Joseph H. Freedlander (Museo della Città di New York).

A margine del saggio una nota dichiara che il testo è parte di un libro in corso di pubblicazione per i tipi di Oxford University Press, con uscita prevista nel 1976, il cui titolo sarà *Delirious New York* [Koolhaas 1974, p. 92] [2]. Sebbene il volume uscirà soltanto due anni dopo la data indicata nel saggio su *Oppositions* [Koolhaas 1978a] – accompagnato da una mostra al Guggenheim Museum di New York – questo testo anticipa l'idea di fondo del volume. Prima della pubblicazione del libro almeno altri sei saggi [Koolhaas 1976a, 1976b, 1977a, 1978b, 1978c, 1978d] ne anticipano alcuni contenuti – come ben segnalato da Marco Biraghi [Biraghi 2001, pp. 298-299] nella postfazione all'edizione italiana – di cui quello su *L'architecture d'aujourd'hui* [Koolhaas 1976a], replica il medesimo titolo scelto per il volume. Il sospetto che il titolo del volume gli fosse suggerito anche da questa bizzarra – e per certi versi 'delirante' – fotografia può venire a chiunque si trovi ad analizzare la storia del testo nella sua interezza. Si tratta in realtà di una delle innumerevoli immagini – circa 10.000, spesso in forma di cartoline – che Koolhaas aveva reperito, come dichiarato in un'intervista, anche grazie alla frequentazione di un club di collezionisti di cartoline – il Metropolitan Postcard Collectors Club – dove si recava per consultare archivi di informazioni, che gli ha permesso di alimentare la sua ricerca su New York. Come ammetterà, infatti, «un terzo di *Delirious New York* è basato, sia dal punto di vista iconografico che informativo, sulle cartoline che ho trovato lì» [Colomina, Koolhaas 2007a, p. 355]. D'altronde un capitolo specifico tratterà il tema del grattacielo [Koolhaas 2001, pp. 102-121], all'interno del quale è possibile ritrovare l'immagine presente nel saggio su *Oppositions* e l'estesa narrazione dell'even-

to all'Hotel Astoria, sebbene nelle note non vi sia traccia del riferimento al saggio del 1974. L'immagine verrà pubblicata qualche anno dopo da Manfredo Tafuri nel volume *La sfera e il labirinto* [Tafuri 1980, fig. 211], il quale però dedicherà alla trattazione del ballo solo un breve inciso in una nota [Tafuri 1980, p. 231, n. 43] citando il saggio del 1974, mentre il libro di Koolhaas – uscito due anni prima, nel 1978 – non sarà considerato dallo storico.

Le vesti architettoniche dei noti progettisti non possono che evocare il carattere 'visionario' della stessa città alla quale gli edifici appartengono. New York è, forse, tra le metropoli contemporanee quella che più si presta ad accogliere questo aggettivo come identificativo della propria singolarità. Quel saggio anticipatorio, a ragione, potrebbe pertanto essere considerato il prologo naturale del denso libro che andremo a rileggere.

Struttura del libro

In merito al titolo, oltre a quanto abbiamo detto, è necessario anche riflettere sull'interesse per la figura di Salvador Dalí – che ricorderà in maniera estesa nel volume – e l'associazione con il modo di intendere questo aggettivo da parte dell'artista. Non a caso gli sarà riconoscente quando dovrà trattare il termine in una sorta di dizionario personale, alla voce *Delirious*: «Sentivo che Dalí era un'intelligenza vitale del ventesimo secolo, una figura scritta fuori dalla sceneggiatura. E sentivo di dover reintrodurre la parola 'Delirious'» [Colomina, Koolhaas 2007b, p. 379].

Il sottotitolo del volume, invece, è sufficientemente chiaro: si tratta di «Un manifesto retroattivo per Manhattan», vale a dire un programma che ha ef-

fetto per il passato, dal momento che, se «la fatale debolezza dei manifesti è la loro intrinseca mancanza di concretezza» [p. 7], in questo caso siamo in presenza di un dato di fatto abbastanza evidente: «Manhattan è esattamente l'opposto: una *montagna* di concretezza priva di un manifesto» [p. 7]. Il richiamo alla dimensione montuosa, con le sue cime geometriche e le vette spigolose, si avverte subito da qualsiasi punto si osservi la penisola: che sia dal basso, in cui sono evidenti sia la sensazione di spaesamento che di attraversamento di un canyon; ma ancor più dall'alto, in cui i prismi verticali sono quasi irriconoscibili nel valore morfologico dato dal singolo progettista, ma ben identificabili come emergenze volumetriche filiformi, prive di quel fascino naturale che ogni massiccio montuoso riserva all'alpinista provetto e al principiante in ferrata. Non è un caso che Manfredo Tafuri abbia riservato al tema, in un saggio pubblicato qualche anno prima del libro in oggetto – e non citato da Koolhaas – l'epiteto di «montagna disincantata» [Tafuri 1973], con un sottile riferimento al celebre romanzo di Thomas Mann [Mann 2005].

Per l'autore questo concentrazione urbano è «la Stele di Rosetta del XX secolo» [p. 7], vale a dire la tavola di conversione che permette la comprensione di linguaggi differenti, di cui egli potrebbe essere considerato – quale moderno Champollion [3] – come colui che offre un'interpretazione possibile. Non è difficile avvertire – nelle parole dello stesso – il medesimo entusiasmo del citato archeologo francese intento a decifrare la nota stele agli inizi dell'Ottocento, che si trasforma in acclarato stupore nel riconoscere la presenza in questa parte di città di «una teoria non ancora formulata, il *Manhattismo*» [p. 8] che l'autore defi-

nisce, poco dopo, come «esistere in un mondo interamente fabbricato dall'uomo, e quindi vivere dentro la fantasia». Obiettivo esplicito è, pertanto, identificare tale teoria per «dar vita a una nuova formula per un'architettura che sia al tempo stesso ambiziosa e popolare» e proporre quell'«estasi per l'architettura» [p. 8], che evidentemente diventa il principio progettuale della propria produzione architettonica, dal momento che, solo da qualche anno, aveva fondato quell'OMA – *Office for Metropolitan Architecture*, con Elia e Zoe Zenghelis, e con la moglie Madelon Vriesendorp – cui si assocerà a breve anche una giovane Zaha Hadid – che diventerà uno studio caratterizzato dall'utilizzo di morfologie architettoniche di grande articolazione compositiva.

La struttura del volume è dichiarata fin dall'inizio: come afferma esplicitamente, si tratta di un libro come «simulacro della Griglia di Manhattan: una sequenza di isolati la cui vicinanza e il cui accostamento ne rafforzano i significati individuali» [p. 9], in cui i primi quattro capitoli, dopo l'introduzione intitolata *Preistoria*, sono dedicati a descrivere l'evoluzione urbana alla luce di differenti sollecitazioni che di volta in volta si presentano, anche attraverso la puntuale analisi di singole e precise progettualità: *Coney Island: la Tecnologia del fantastico*, *La doppia vita dell'utopia: il Grattacielo*, *Quanto perfetta può essere la perfezione: la creazione del Rockefeller Center e Europei: Attenti! Dalí e Le Corbusier conquistano New York*. A questi fa seguito un capitolo finale, intitolato *Autopsia*, con un evidente riferimento ad un corpo non più vivente – la «carcassa del Manhattanismo» [p. 270], come la definisce in chiusura l'autore – e poi l'*Appendice: una conclusione immaginaria*, in cui al critico si giustappone l'architetto che – in collaborazione con gli altri membri del

citato OMA – offre le proposte progettuali già formulate in passato e determinate questa volta da una cosciente comprensione delle effettive necessità architettoniche di una tale realtà urbana. Non si può certo tralasciare il ruolo delle immagini più esclusive del volume, che ben chiarificano l'*intentio auctoris*, vale a dire di quei grattacieli dormienti – si tratta del Chrysler Building e dell'Empire State Building – a firma della Vriesendorp [4] presenti su varie edizioni delle copertine del volume: *Flagrant Délit*, (fig. 2) sull'edizione americana, francese e giapponese, e *Après L'Amour* (fig. 3), sull'edizione italiana, entrambe realizzate nel 1975. Pur se tali immagini non hanno alcun riferimento con il divano dello psicanalista – essendo entrambi i soggetti distesi su di un normale letto matrimoniale – ben si prestavano ad evocare un riferimento esplicito ai contenuti onirici di questi strani protagonisti dell'opera e alla loro possibile interpretazione proprio in ambito psicoanalitico. Un'altra figurazione della stessa (fig. 4), prodotta nel medesimo anno delle precedenti, richiama nel titolo *Freud Ulmimited* il riferimento alla psicoanalisi, ed esibisce un lettino a forma della penisola di Manhattan – in cui è ravvisabile la griglia reticolare della città – con un Chrysler Building accostato ad esso. Tutte queste singole opere, di fatto, possono essere considerate fotogrammi di un'unica sequenza animata (fig. 5) di cui la stessa autrice redige la sceneggiatura, intitolata *Flagrant Délit* (fig. 6) [5] che narra – in forma evocativa – la visita della Statua della Libertà alla città di New York, da cui, tra l'altro, si evince che i due grattacieli sdraiati sono reduci da un amplesso, ben sottolineato anche dalla presenza di un dirigibile sgonfio ai piedi del letto, evidente simbolo di un preservativo alla scala architettonica.

Fig. 2. Madelon Vriesendorp, *Flagrant Délit*, 1975.

Fig. 3. Madelon Vriesendorp, *Après L'Amour*, 1975.

Fig. 4. Madelon Vriesendorp, *Freud Ulmimited*, 1976.

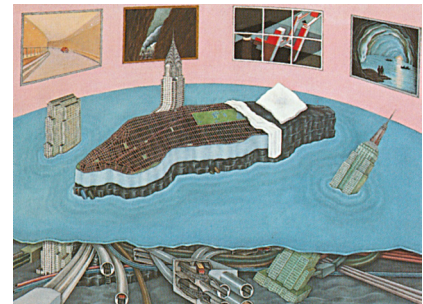
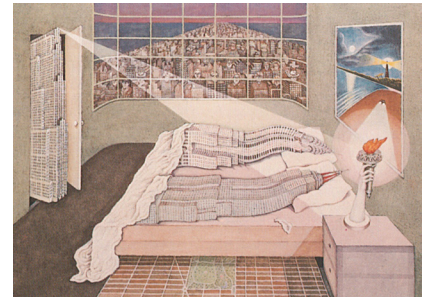
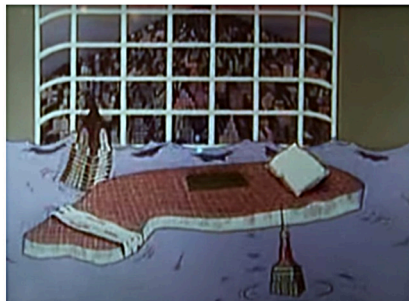
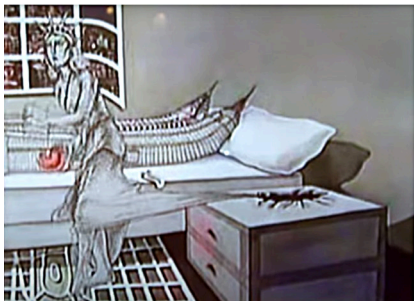
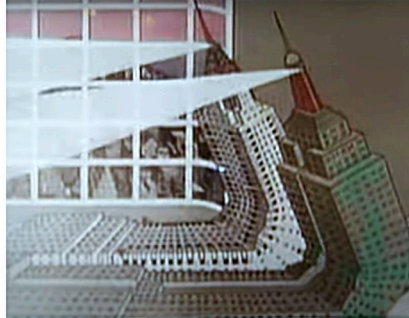


Fig. 5. Madelon Vriesendorp e Teri Wehn-Damisch, fotogrammi dell'animazione *Flagrant Délit* (*Fragran de lit*), <<https://www.youtube.com/watch?v=87ZWWqf40j0>> (consultato il 10 ottobre 2021).



È indiscutibile che, di fianco alla fotografia del ballo *Beaux Arts* di cui abbiamo parlato in apertura, vanno inserite anche tali figurazioni: in entrambi i casi, evidentemente, presupposti fondamentali nell'ideazione e nella scrittura di tutto il volume.

Visioni newyorkesi

Non ci soffermeremo a commentare ogni singolo capitolo, né saremo tentati di rileggere i molti successi progettuali successivi alla luce di quanto è presente in questo testo anticipatorio; cercheremo, invece, di comprendere gli elementi di visionarietà che sono avvertibili nel testo, che costituiscono – a nostro giudizio – il vero contributo innovativo che ha reso tale volume un punto di riferimento per molti architetti di quella e delle successive generazioni. Si pensi ad esempio alla descrizione del grande modello fisico di New York, esposto nella stessa città nel 1845 [p. 20] e poi spostato con mostre itineranti in altre sedi. Definito da un annuncio pubblicitario riportato dall'autore come il «duplicato della grande Metropoli» [p. 20], presenta l'architettura – nelle parole di Koolhaas – come «la nuova religione di Manhattan» [p. 20]. Così anche Central Park, la grande area centrale destinata al tempo libero, diventa «un Tappeto Arcadico sintetico» [p. 21], cui si aggiunge una puntuale descrizione dell'area periferica di Coney Island, epifania del divertimento di massa della popolazione newyorkese. Non è forse a raccontare in dettaglio tutti gli stratagemmi possibili di quell'universo della distrazione presente sull'isola: dall'elefante «grande quanto una chiesa» [p. 33], che poteva essere visitato dai turisti; al *Luna Park* [pp. 36-42], la straordinaria e geniale invenzione che portò i

due ideatori, Frederic Thompson – con studi pregressi in architettura – e Elmer Dundy, a dare corpo ad un parco per il divertimento di grandi dimensioni, tale che lo stesso nome, ancor oggi, identifica qualsiasi luogo di svago attrezzato con strutture sospese e dinamiche per procurare forti sensazioni agli utenti. Ma Thompson dichiarerà – citato da Koolhaas – di aver «costruito Luna Park con un preciso piano architettonico. Giacché si tratta di un luogo di divertimento, ho tolto dalla sua struttura ogni classica forma convenzionale e ho adottato una libera tipologia rinascimentale e orientale al contempo [...] in modo da ottenere quell'effetto esuberante e gioioso che sempre deriva dalle graziose forme di questo genere di architettura» [p. 39]. Una «piantagione architettonica» [p. 39] come la chiamerà Koolhaas, che modifica in continuazione il proprio aspetto, e che darà forma ad una «città magica» [p. 41]. L'autore ricorda che Thompson, dopo l'esperienza di Coney Island, concentrerà la sua attenzione su Manhattan, così come faranno altri investitori sull'area periferica: si pensi a George C. Tilyou e al suo *Steeplechase Park*, anticipatore del *Luna*, o anche a Wilson H. Reynolds e al suo *Dreamland*, che ospiterà alcune attrazioni singolari: *Lillipuzia*, una città con trecento nani come parte di una comunità a scala ridotta, con le architetture a misura delle dimensioni dei suoi abitanti; la *Caduta di Pompei*, con la simulazione dell'eruzione del Vesuvio; lo spettacolo degli animali addomesticati nel circo; e ancora *I canali di Venezia* – «un modello gigantesco di Venezia collocato all'interno di una versione ridotta del Palazzo Ducale» [p. 50] [6] –, il *Viaggio in Svizzera*, con una riproduzione in miniatura della nazione o il *Fighting the Flames*, in cui viene simulato l'intervento di accorti vigili del fuoco intenti a spegnere un incendio.

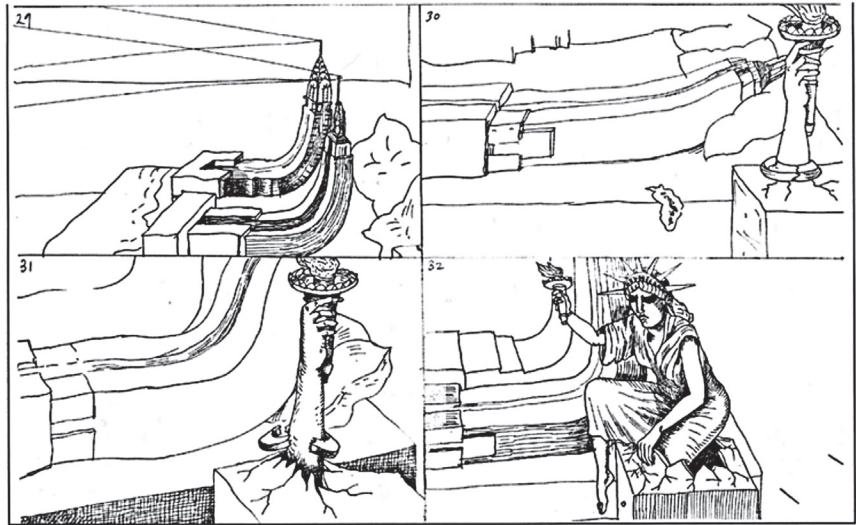


Fig. 6. Madelon Vriesendorp e Teri Wehn-Damisch, storyboard per l'animazione *Flagrant Délit* (*Fragran de lit*), <<https://www.madelonvriesendorp.com/copy-of-postcards>> (consultato il 10 ottobre 2021).

Grattacieli

Ma i capitoli indubbiamente più interessanti sono sicuramente quelli dedicati al grattacielo, un'entità architettonica che vedrà il suo pieno sviluppo agli inizi del XX secolo, pur se nel corso del secolo precedente si possono individuare significativi precursori. Le vicende progettuali e costruttive di alcuni significativi *exempla* newyorkesi vengono descritti e commentati dall'autore in maniera puntuale, esaltando le qualità morfologiche e l'impatto urbano, anche attraverso le citazioni dell'epoca. Così il Flatiron Building del 1902 diventa «la prima icona della *doppia vita dell'utopia*» [p. 82], per aver replicato per ventidue piani la forma del lotto; l'Equitable Building del 1915 viene definito dai costruttori «un nuovo continente» [p. 83] e pubblicizzato come una «Città in sé» [p. 83]; il Metropolitan Life

Building del 1893, verrà affiancato nel 1909 da un grattacielo con 39 piani, a forma del campanile veneziano di San Marco, avente sul colmo della copertura un proiettore di luce: «un capezzolo color rubino che sormonta la struttura dovrebbe comunicare, attraverso un sistema di segnali codificati, l'ora e le condizioni metereologiche a immaginari marinai sull'Atlantico» [p. 87]. Koolhaas individua anche una caratteristica evidente che sempre più verrà considerata dalla progettazione in quell'area, che chiama «lobotomia»: si tratta della netta separazione tra interno ed esterno, tanto che la facciata cela la destinazione interna. «Nell'esplicito divario tra contenitore e contenuto» – commenta l'autore – «gli artefici di New York scoprono un'area di libertà senza precedenti. Essi la sfruttano e la formalizzano nell'equivalente architettonico di una lobotomia – la separa-

Fig. 7. Hugh Ferriss nel suo studio, c.a. 1929.



zione chirurgica della connessione tra i lobi frontali e il resto del cervello eseguita per alleviare alcuni disturbi mentali attraverso la sconnessione dei processi intellettuali da quelli emozionali» [p. 93]. Ecco scardinato, quindi, il principio formulato da Louis H. Sullivan – tanto caro al suo allievo Frank Lloyd Wright – che prescrive che la forma debba seguire la funzione, imperativo rispettato da molti architetti del XX secolo. Esempio evidente è costituito dalle vicende del Waldorf-Astoria e dell'Empire State Building: per quest'ultimo, tra l'altro, viene usata una formula nuova: «L'Empire State Building è una forma di *architettura automatica*, una voluttuosa resa di tutti i suoi artefici – dal ragioniere all'idraulico – al processo dell'edificio» [p. 128], in cui si manifesta «una resa al processo di scrittura svincolata dal senso critico dell'autore [...] il cui unico programma è di rendere concreta un'astrazione finanziaria» [p. 128]. «Prodotto puro di un processo» – conclude Koolhaas – «l'Empire State Building non può avere alcun contenuto. L'edificio è un puro *involucro*» [p. 130] e, citando un libro dell'epoca prodotto a scopo promozionale [AAVV 1931b], riporta: «L'Empire State sembrava quasi galleggiare sopra New York, come una torre incantata delle favole. Un edificio così sublime, così sereno, così meravigliosamente semplice, così luminosamente bello, non era mai stato immaginato prima. Aveva proprio l'aspetto di un sogno ben pianificato» [p. 131]. Parlando di grattacieli, non vengono tralasciati due contenuti di rilievo: il primo è relativo al ballo di cui abbiamo parlato, la cui immagine (fig. 1), già commentata, evoca il ruolo autoriale che sta assumendo l'architetto nel contesto della socialità. Il testo su *Op-positions* viene in questo caso dilatato,

per adeguarsi all'occasione offerta dalla pubblicazione in volume [pp. 117-121]. Il secondo considera il ruolo di una figura significativa per la definizione di un immaginario urbano che sarà fondamentale per la città di New York: Hugh Ferriss. Straordinario disegnatore di architetture, Ferriss usa la tecnica del carboncino per figurare qualsiasi progetto proposto da committenze anche molto differenti, tanto che i suoi disegni «sono in grado di rappresentare l'architettura di Manhattan, a prescindere dall'architetto che ha progettato l'edificio» [p. 103] (figg. 7, 8). Definito come il «peretto pilota automatico» da Howard Robertson – futuro presidente del RIBA di Londra – «può infondere poesia prospettica anche nella meno promettente delle composizioni» [p. 106] come riporta Koolhaas. Anticipatore delle immagini sintetiche elaborate al computer, trova nelle figurazioni a carattere evocativo, più che in quelle verosimili, la chiave di volta per trasformare semplici parallelepipedi in rappresentazioni artistiche dalla forte connotazione onirica, che saranno raccolte in un libro [Ferriss 1929]. Ferriss avrà poi un ruolo fondamentale anche nella prefigurazione di molti altri progetti, tra cui quelli a firma di Raymond M. Hood, ideatore del Rockefeller Center: Hood, vincitore in precedenza, con John M. Howells, del concorso per la Chicago Tribune Tower; teorizza per NY uno sviluppo turrito, esplicitandolo in un imperativo: *una Città di Torri*, che concretizzerà in una serie di opere quali il grattacielo dell'American Radiator; quello del Daily News e quello per McGraw-Hill, ai quali viene riservato da Koolhaas sempre una descrizione accurata. Dell'ultimo citato, infatti, osserva che «con le sue tende dorate abbassate a riflettere il sole [...] sembra come un incendio che divampa all'interno di un iceberg: il fuo-

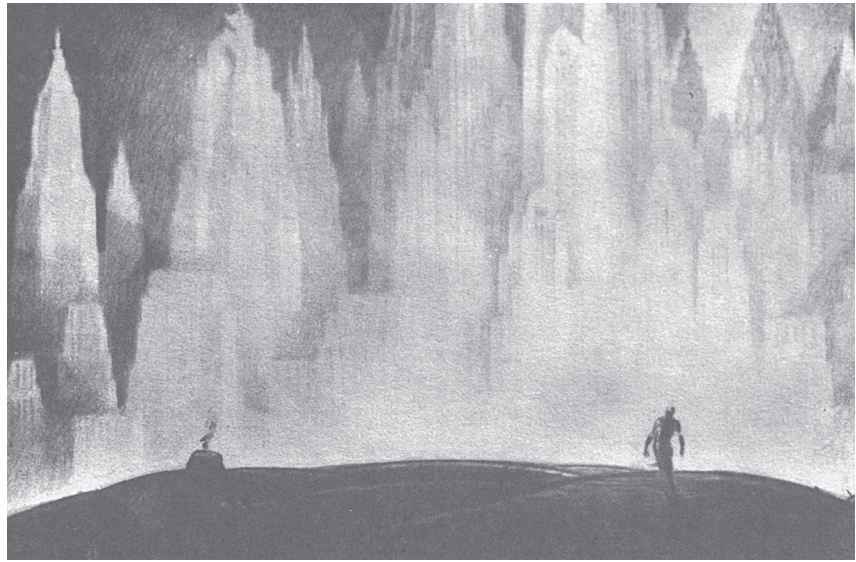


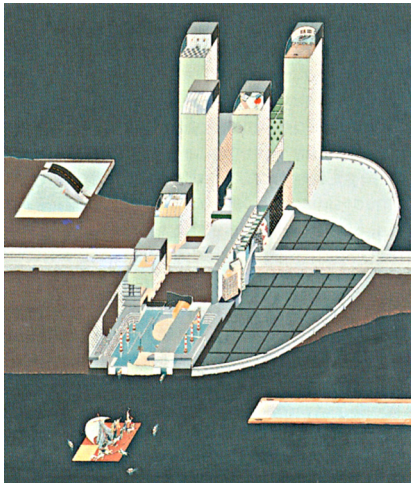
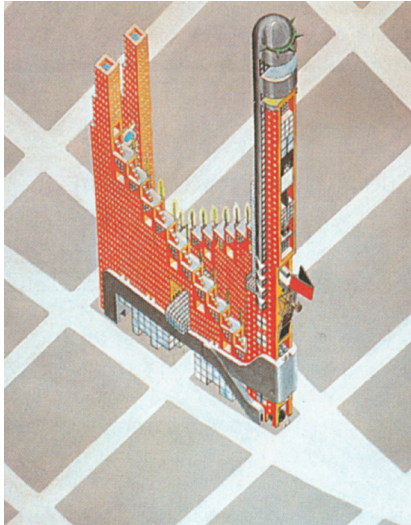
Fig. 8. Hugh Ferriss, *The Lure of the City*, 1929.

co del Manhattismo dentro l'iceberg del modernismo» [p. 160]. La complessa vicenda del Rockefeller Center viene poi attentamente analizzata, anche nelle differenti soluzioni progettuali fornite dagli Associated Architects, tra cui quelle di Hood e di Harvey Corbet sono sicuramente le più rappresentative e utopiche. Come ricorda Koolhaas, infatti: «I disegni di Ferriss mettono a fuoco soltanto gli elementi veneziani della proposta di Corbett: un Ponte dei Sospiri che scavalca 49th Street, un colonnato evocante quello di Piazza San Marco [...]». Gli altri dettagli del progetto scompaiono in una nebbia di particelle di carboncino» [p. 176]. Le diverse ipotesi vengono analizzate e commentate dall'autore, sottolineando gli aspetti più evocativi e visionari. Del Progetto n. 2, ad esempio, si sottolinea «un pianterreno fantastico

interamente occupato da una miriade di teatri: un oceano di poltrone di velluto rosso grande quanto tre isolati, migliaia di metri quadrati di palcoscenico e di quinte» [p. 189] commentando poi che «gli antecedenti di questa spianata teatrale sono Steeplechase, Luna Park e Dreamland» [p. 189] già ampiamente discusse prima. Preme ricordare, sebbene non citato nel libro, che la costruzione di questa importante parte di città di New York è stata ben documentata da una serie di fotografie e filmati d'epoca che mostrano operai in equilibrio su travi e solai a centinaia di metri di altezza: l'immagine di undici di loro intenti a pranzare su di una trave sospesa – intitolata *Lunch atop a Skyscraper* – è rimasta nell'immaginario collettivo per l'efficacia comunicativa del soggetto, subito pubblicata sul supplemento domenicale del *New*

Fig. 9. OMA (Elia e Zoe Zenghelis), *Hotel Spinx*, 1975-1976.

Fig. 10. OMA (Rem Koolhaas e Derrick Share, Richard Perlmutter), *Welfare Palace Hotel*, 1976 (dipinto di Madelon Vriesendorp).



York Herald Tribune del 2 ottobre 1932, anche a scopo pubblicitario.

Dalí e Le Corbusier

A conclusione delle vicende newyorchesi Koolhaas si sofferma a riflettere sullo sguardo di due autori, Salvador Dalí e Le Corbusier, dopo essere giunti a Manhattan. Pur essendo molto differenti tra loro «Dalí aborre il modernismo, Le Corbusier disprezza il surrealismo» [p. 231], hanno alcuni elementi in comune, tra i quali il metodo di lavoro. Se il primo ha basato la sua ricerca sul 'Metodo-Paranoico-Critico', definito dallo stesso artista come «il metodo spontaneo di conoscenza irrazionale basato sulle oggettivazioni critiche e sistematiche delle associazioni e delle interpretazioni deliranti» [p. 224] [Bosquet 1969, p. 115], vale a dire un approccio dai forti connotati onirici e provocatori, il secondo impiega di sovente l'iperbole per demolire concetti consolidati e proporre di nuovi. Da un lato Dalí resta ammaliato dalla città tanto da fargli ritenere che essa sia una sorta di monumento *retroattivo* alla sua figura, dall'altro Le Corbusier la denigra, con la celebre frase «i suoi grattacieli sono troppo piccoli» [p. 224] riportata dal *New York Herald Tribune* del 22 ottobre 1935, dopo l'intervista rilasciata al giornale al suo arrivo a New York, frase che verrà riproposta in un capitolo specifico nel suo libro *Quand les Cathédrales étaient blanches* [Le Corbusier 1937]. «Per Le Corbusier – ricorda Koolhaas, citando l'architetto – i grattacieli di New York sono “un gioco infantile”, “un incidente architettonico... Immagina una persona presa da una affezione misteriosa della sua vita organica; mentre il torso rimane normale, le gambe crescono a dismisura, fino a dieci o

venti volte più del normale”» [pp. 233, 234], aggiungendo che «i grattacieli sono “deformi adolescenti dell'Età della macchina” [...] immaturi, non ancora moderni» [p. 234]. Ma dopo la fase di demolizione teorica, Le Corbusier propone la sua soluzione: «Quando alla fine ‘presenta’ il suo anti-grattacielo, è come un prestigiatore che svela per errore il suo trucco: fa scomparire il grattacielo americano nel sacchetto di velluto nero del suo universo speculativo, vi aggiunge la giungla [...] mescola tali elementi incompatibili nel suo cilindro paranoico-critico e – sorpresa! – tira fuori il *Grattacielo orizzontale*, il coniglio cartesiano di Le Corbusier» [p. 236]. Non è forse un caso che a valle della riflessione di Le Corbusier vi è un breve capitolo, prima dell'appendice, dedicato all'*Autopsia*. Così come l'auspicio dell'architetto franco-svizzero era quello di augurarsi la fine della metropoli americana per poter rinnovare completamente l'area con i suoi grattacieli cartesiani, così le ultime pagine del libro riservano l'analisi di nuove geometrie, emerse nel dopoguerra, che si esprimono in maniera differente rispetto a quanto descritto prima. La parabola della X-City di Wallace K. Harrison, ad esempio, sembra essere l'inizio di un epilogo della forma a parallelepipedo che ha caratterizzato New York per molti anni, dove la curva – al posto della linea retta – sembra essere considerata come una possibile altra soluzione morfologica, nelle sue differenti componenti, sia planimetriche che altimetriche. L'autore ricorda, infine, come al centro dell'Esposizione Mondiale del 1964 era presente l'Unisphere, modello ideale del pianeta, avente le terre emerse appoggiate come fogli opachi sulla sfera trasparente, che non può che sollevare nello stesso la frase conclusiva: «Come braciole di maiale bruciacchiate, i conti-

nenti si aggrappano disperatamente alla carcassa del Manhattismo» [p. 270].

Progetti per New York

L'appendice è «una conclusione immaginaria» [p. 273], come recita il titolo che ci riserva l'autore al termine dell'opera: essa è tutta rivolta a descrivere in forma evocativa, ma anche esplicita, alcuni progetti realizzati dallo studio OMA negli anni in cui sta scrivendo il libro. Non si tratta della sintesi rivoluzionaria proposta da Le Corbusier, che sovverte l'equilibrio centenario di un contesto a forte caratterizzazione antropologica, ma una possibile risposta alle questioni sollevate nelle pagine precedenti: «queste proposte – afferma l'autore – sono il prodotto provvisorio del Manhattismo inteso come dottrina cosciente il cui territorio di pertinenza non è più limitato all'isola che l'ha generata» [p. 274], vale a dire «un'interpretazione dello stesso materiale, non mediante parole, bensì per mezzo di una serie di progetti architettonici» [p. 274]. Rientrano

come caratteri fondamentali quelli che sono emersi dalle analisi precedenti: ad esempio il tema della griglia urbana e della lobotomia – cioè la separazione interno-esterno sopra descritta – assieme ad altre considerazioni. Tra i progetti possiamo segnalare La Città del Globo Prigioniero, una configurazione impostata su di uno schema geometrico rigoroso, basata su blocchi di granito a forma di parallelepipedo su cui è possibile collocare volumi dissimili che si alzano senza limiti verso il cielo; l'Hotel Spinx (fig. 9) [pp. 277, 278], collocato di fronte a Times Square, un progetto avveniristico che – pur nel rispetto della maglia reticolare – sviluppa forme inconsuete e contenuti altrettanto eccentrici, quali ad esempio una piscina in cima alla torre più alta, coperta da un planetario mobile; ma anche il Welfare Palace Hotel (fig. 10) [pp. 282-284] collocato sulla Roosevelt Island, prima chiamata Welfare Island e rinominata da Koolhaas con la vecchia titolazione alla quale ha aggiunto il suffisso 'New'. In questo caso egli parla di «una Città nella Città» [p. 282], caratterizzata da

una serie di sette edifici verticali e due a sviluppo orizzontale, che si relazionano direttamente anche con l'ambiente circostante. In alcuni casi, infatti, le architetture continuano la loro sedimentazione nell'acqua per diventare «gratta-acqua» [p. 283], come vengono definite, cioè volumi che proseguono nell'East River. A conclusione di quanto abbiamo commentato c'è da ricordare l'intervista di Cinthia Davidson a Rem Koolhaas pubblicata sulla rivista *Any*, diretta dalla stessa, e dedicata al tema *Writing in Architecture*. In quella occasione Koolhaas è ritornato sulla struttura architettonica del volume, già discussa nell'introduzione, e sull'importanza che attribuisce al testo, anche per prefigurare un progetto architettonico, confermando lo strettissimo legame che lega un contenuto scritto da uno grafico, che possiamo sintetizzare nelle seguenti parole, che inequivocabilmente chiarificano – se ce ne fosse ancora bisogno – l'intenzione iniziale dell'opera: «voglio costruire – come scrittore – un terreno dove potrei eventualmente lavorare come architetto» [Koolhaas 1993, p. 42].

Note

[1] Oltre all'immagine citata, è possibile trovare su *Youtube* anche un breve video che mostra i partecipanti muoversi nelle loro insolite vesti: <<https://www.youtube.com/watch?v=9ezXbJ6DMwA>> (consultato il 10 ottobre 2021).

[2] Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione italiana [Koolhaas 2001], alla quale si fa riferimento indicando soltanto il numero delle pagine.

[3] Jean-François Champollion (1790-1832), archeologo francese. Grazie alla conoscenza di molte lingue antiche riuscì a decifrare nel 1822 i geroglifici, con la comparazione di tre testi – in geroglifico, demotico e greco – presenti sulla Stele di Rosetta.

[4] La serie dei grattacieli dormienti di Madelon Vriesendorp è presente sul sito della stessa au-

trice: <<https://www.madelonvriesendorp.com/newyorkseries>> (consultato il 10 ottobre 2021).

[5] L'animazione *Flagrant Delit* viene ideata dalla Vriesendorp nel 1976, in collaborazione con Teri Wehn-Damisch, per la televisione francese, sviluppata poi da Cartoon Farm, con la regia di Jean-Pierre Jacquet. Alcuni fotogrammi sono riconoscibili nei quadri della Vriesendorp, come si comprende dall'analisi dello *storyboard* presente all'indirizzo: <<https://www.madelonvriesendorp.com/copy-of-postcards>> (consultato il 10 ottobre 2021), mentre su *Youtube* è possibile visionare il video registrato in occasione della mostra itinerante del 2008, tenutasi presso l'Architectural Association di Londra e poi alla galleria Aedes di Berlino, intitolata *World of Madelon Vriesendorp* <<https://www.youtube.com/watch?v=87ZVWwqf40J0>> (consultato il 10 ottobre 2021). In occasione del-

la mostra è stato pubblicato anche il catalogo a cura di Shuman Basar e Stephan Trüby [Basar, Trüby 2008]. Segnaliamo che il titolo dello *storyboard* risulta essere *Fragran de lit*, con un sottile gioco di parole e significati rispetto al titolo dichiarato.

[6] Venezia ha sempre subito il fascino dell'imprenditoria americana: si pensi che negli stessi anni dell'esperienza citata a Coney Island, Abbott Kinney dà vita a *Venice*, un'area urbanizzata ad ovest di Los Angeles, in cui palazzi e canali, simili a quelli veneziani, costituiscono la struttura urbana principale, popolati da gondole e personaggi in costume tipico; ma anche a *The Venetian*, il più grande albergo degli Stati Uniti, collocato sulla Las Vegas Strip, realizzato da Sheldon Gary Adelson nel 1999, in cui è possibile trovare strutture che replicano, tra l'altro, il Palazzo Ducale, il Ponte di Rialto e il Campanile di San Marco.

Autore

Alberto Sdegno, Dipartimento Politecnico di Ingegneria e Architettura, Università degli Studi di Udine, alberto.sdegno@uniud.it

Riferimenti bibliografici

- AAVV. (1931a). Beaux Arts Ball to be Held Tonight. In *The New York Times*. January 23, 1931, p. 29.
- AAVV. (1931b). *Empire State. A History*. New York: Empire State Inc.
- Basar, S., Trüby, S. (2008). (Eds.). *The world of Madelon Vriesendorp: painting, postcards, objects, games*. London: AA Publications.
- Biraghi, M. (2001). Surfin' Manhattan. In R. Koolhaas. *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, pp. 292-302. Milano: Electa.
- Bosquet, A. (1969). *Conversations with Dalí*. New York: Dutton.
- Colomina B., Koolhaas, R. (2007a). The Architecture of Publication. Rem Koolhaas in conversation with Beatriz Colomina. In *El Croquis*, 134-135, pp. 350-374.
- Colomina B., Koolhaas, R. (2007b). Rem Koolhaas A-Y. A Dictionary. In *El Croquis* 134-135, pp. 378-385.
- Ferriss, H. (1929). *The Metropolis of Tomorrow*. New York: Ives Washburn.
- Hays, K.M. (Ed.). (1998). *Opposition reader. Selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press.
- Koolhaas, R. (1974). The Architect's Ball. A Vignette. 1931. In *Oppositions*, No. 3, pp. 92-96.
- Koolhaas, R. (1976a). Delirious New York. In *L'architecture d'aujourd'hui*, No. 186.
- Koolhaas, R. (1976b). Roxy, Noah und die Radio City Music Hall. In *Archithèse*, No. 18.
- Koolhaas, R. (1977a). Life in the Metropolis or the Culture of Congestion. The Story of the Pool/1976. In *Architectural Design*, Vol. XLVII, No. 5.
- Koolhaas, R. (1978a). *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York: Oxford University Press.
- Koolhaas, R. (1978b). Dalí and Le Corbusier: The Paranoidcritical Method. In *Architectural Design*, Vol. XLVIII, No. 2-3, pp. 152-164.
- Koolhaas, R. (1978c). Radio City Music Hall the Fun Never Sets. In *Wonen TABK*, No. 11.
- Koolhaas, R. (1978d). A Manifesto of Manhattism. In *Progressive Architecture*, No. 12.
- Koolhaas, R. (1993). Why I Wrote Delirious New York and Other Textual Strategies. In *Any*, No. 0, pp. 42-43.
- Koolhaas, R. (1998). The Architect's Ball. A Vignette. 1931. In Hays, K.M. (Ed.). *Opposition reader. selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973-1984*, pp. 579-584. New York: Princeton Architectural Press.
- Koolhaas, R. (2001). *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*. A cura di M. Biraghi. Milano: Electa.
- Le Corbusier (1937). *Quand les Cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*. Paris: Plon.
- Mann, T. (2005). *La montagna incantata*. Milano: TEA [Prima ed. Der Zauberberg. Berlin: S. Fischer-Verlag. 1924].
- Tafuri, M. (1973). La montagna disincantata. Il grattacielo e la City. In G. Ciucci, F. Dal Co, M. Manieri-Elia, M. Tafuri. *La città americana dalla guerra civile al «New Deal»*. Roma-Bari: Laterza.
- Tafuri, M. (1980). *La sfera e il labirinto*. Torino: Einaudi.