

**Disegni per città in trasformazione.
Storia e progetto nelle invenzioni
architettoniche di Lebbeus Woods**

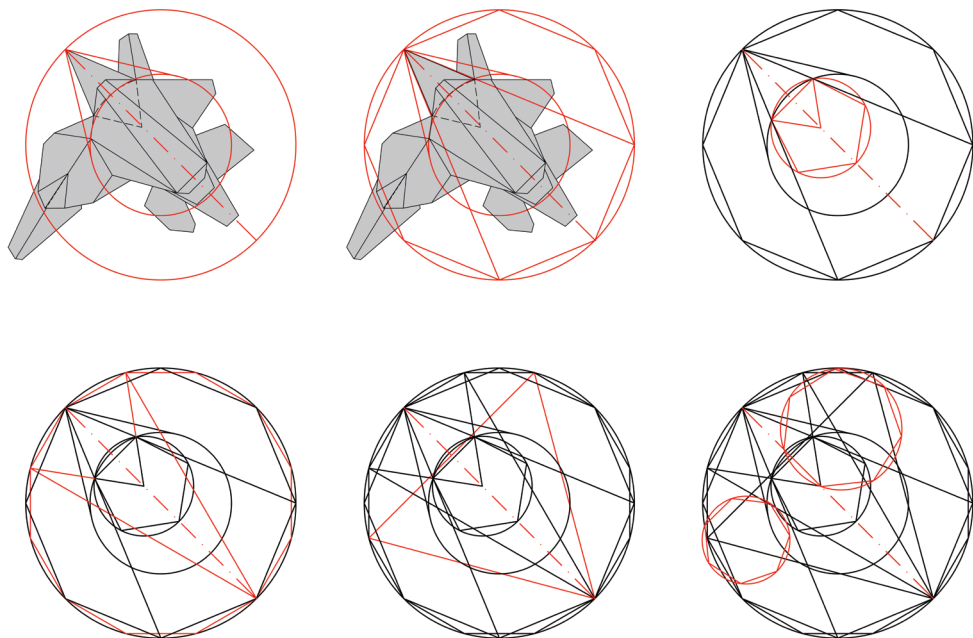
Massimo Mucci



Nell'opera dell'architetto americano Lebbeus Woods (1940-2012) il tema della trasformazione è stato costantemente presente lungo tutta la sua carriera, ma alla fine degli anni Ottanta assume un significato più rilevante. Sono gli anni in cui Woods prende consapevolezza che i suoi precedenti disegni visionari di città utopiche, quali *Four Cities* (1981-82), *AEON* (1983-84), *A City* (1985-86)¹, non hanno un impatto diretto sulla realtà della società, perché sono, come afferma lo stesso autore, "too much in the realm of deterministic idealisation"². La svolta che Woods sta per compiere, quindi, è dettata da un maggiore impegno nel voler ridefinire il ruolo politico dell'architettura nei processi di rinnovamento della società.

La trasformazione raccontata nei primi lavori è vissuta come troppo vincolata da fattori predeterminati, secondo un pensiero razionale rappresentato dall'uso di forme geometriche euclidee pure. Anche l'introduzione della quarta dimensione del tempo nel progetto *Centricity* (1987), come elemento di interferenza e variazione del ciclo di sviluppo urbano della città è ancora legata all'idea di un modello geometrico spazio-temporale multiscalare, in armonia con il resto del cosmo, che appare troppo deterministico per poter rappresentare il dinamismo della società contemporanea³. Il secondo stimolo alla svolta è legato alla visita della favela di Sao Paulo in Brasile nel 1987, esperienza che lo convince ulteriormente della necessità di un impegno politico più intenso da praticare attraverso il disegno di architettura, e che lo induce ad elaborare temi e strategie per sfidare e attaccare i concetti di storia e progetto in relazione all'idea di trasformazione⁴. Come può l'architettura agire sulla realtà come stimolo per il cambiamento? Quali sono le forme architettoniche di rappresentazione adatte a ragionare sulla trasformazione?

Dalla fine degli anni Ottanta Woods inizia a proporre progetti architettonici inseriti in città reali caratterizzate da situazioni di crisi socio-politica, quali *Berlin Underground* (1988), *Aerial Paris* (1989), e successivamente *Berlin-Free-Zone* (1990)⁵, ma è con *Zagreb-Free-Zone* (1991), i progetti per Sarajevo (1992-94) e Havana (1994-95) che la sua critica alle idee di progetto e di storia diventa più significativa.



Disegno di analisi compositiva: tracciati regolatori presenti nella pianta
 del progetto di Lebbeus Woods (1940-2012) per un *freespace*
 nel Museo di Arti Applicate di Zagabria, 1991.
 Elaborazione grafica di M. Mucci

Con *Berlin-Free-Zone* Woods introduce nella sua ricerca i fondamentali concetti di *freespace*,

a construction free of preconceived value, use or meaning; an element in a heterarchy

e di *free-zone*,

heterarchy of freespaces; pattern of urban order based on knowledge and performance; a system opposing mass culture; a subversion of hierarchies.⁶

A Zagabria i *freespaces* sono pensati come unità abitative temporanee e mobili, trasportate da un elicottero e posizionate nelle strade pubbliche per disturbare la percezione dello spazio urbano⁷. Ogni unità è dotata di strumentazioni elettroniche che permettono all'occupante di comunicare con le altre unità della zona e con il resto della rete telematica nel mondo. Le strutture sono staticamente dipendenti dagli edifici esistenti e appaiono formalmente tutte diverse, sebbene identificabili secondo tre possibili relazioni con il contesto: "suspended", in equilibrio per mezzo di cavi metallici in tensione ancorati agli edifici esistenti; "leaning" appoggiate al fronte esistente; infine il "bridge" che collega due fronti stradali opposti. Occupano lo spazio pubblico e si impongono come degli intrusi provocatori, degli oggetti inusuali che manifestano la loro interdipendenza con il contesto, ma allo stesso tempo la loro marcata autonomia, rappresentata da volumi ricurvi, come carapaci deformati e senza alcuna relazione mimetica con l'architettura storica. Dal punto di vista compositivo, Woods usa il contrasto tra lo sfondo, la tradizione e la storia, e il nuovo oggetto, che rappresenta il cambiamento, sebbene la tecnica grafica piuttosto tradizionale delle matite colorate su carta e l'uso della scena in prospettiva tendano a uniformare il tutto e a renderlo artificiosamente familiare⁸. L'obiettivo di questi oggetti è innescare un cambiamento sociale volto a costruire una società eterarchica composta da individui autonomi interconnessi tra di loro⁹. L'idea di eterarchia, introdotta nel 1945 negli studi neurologici, rimanda ad una struttura sociale policentrica dove i nodi della rete sono tra loro collegati senza distinzioni gerarchiche¹⁰. Questo modello per Woods risponde meglio alle esigenze della società contemporanea in continua autotrasformazione ed è in opposizione

ad ogni tipo di sistema totalitario, compresa la società di massa, che elimini le diversità tra gli individui. Questa parte utopica del pensiero di Woods prende forma nella planimetria generale di Zagabria, sulla quale disegna una composizione di circonferenze tra loro raggruppate e collegate da linee curve, e il cui centro indica la posizione dei *freespaces*. La struttura eterarchica si sovrappone a quella esistente, innescando nuove relazioni fra le varie parti storiche della città e come un evento catalizzatore del cambiamento, secondo una modalità simile a quella adottata dal gruppo Archigram nel progetto *Instant City* (1972)¹¹.

Dopo il primo ciclo di disegni per Zagabria, Woods elabora il progetto per un *freespace* da costruire nella corte interna del Museo di Arti Applicate della città. Qui è maggiormente visibile l'uso del disegno secondo una modalità esplorativa, volta a ridefinire il ruolo del progetto e a contestare l'uso della pianta interna come figura generatrice del volume. Nel suo progetto, infatti, la pianta interna non è disegnata e la composizione dei volumi è pensata dall'esterno, come giustapposizione e incastro di solidi originariamente regolari ma tra loro diversi, con aggiunta di alterazioni, deformazioni e piegature¹². In questo modo la pianta interna rimane sconosciuta e indeterminata fino alla fine del processo compositivo, e necessita di ulteriori operazioni grafiche per essere visualizzata. Ma questa modellazione di solidi tridimensionali in realtà è immaginaria, in quanto il vero strumento di progetto è il disegno in proiezioni mongiane, sul quale l'autore lavora per dare forma all'artefatto. Sulla pianta di copertura si ritrova la presenza di tracciati regolatori basati sull'intersezione di vari poligoni regolari sovrapposti in modo inusuale, che permettono di generare forme nuove e inaspettate, pur mantenendo un certo controllo ed escludendo l'arbitrio¹³.

In questo senso Woods reinterpreta l'affermazione di Le Corbusier, secondo cui "la scelta di un tracciato regolatore fissa la geometria fondamentale dell'opera"¹⁴, sebbene non escluda la libertà di scegliersi le forme di partenza. Il risultato finale è dato da una sequenza di operazioni grafiche e di scelte svolte durante il disegno della pianta e, simultaneamente, scegliendo i punti dell'alzato in seconda proiezione, alternando l'azione della mano, all'osservazione e riconoscimento dei punti significativi. Si scardina, quindi, l'idea del progetto come predeterminazione della forma planimetrica, dove il disegno è mero strumento di restituzione, a favore di un progetto inizialmente indeter-



La sede del parlamento della Bosnia-Erzegovina dopo essere stata colpita
da carri armati durante l'assedio del 1992.
Foto di M. Evstafiev

minato nel quale il disegno è un modo di pensare.

Nello stesso periodo in cui Woods disegna la serie *War and architecture*, a Sarajevo si comincia a elaborare il concetto di *warchitecture*, un neologismo coniato dall'Associazione degli architetti della città bosniaca durante la guerra (1992-96), per denominare il loro progetto di documentazione e denuncia delle estese distruzioni della città¹⁵. Da questo lavoro, condotto con rigore scientifico, emerge che il numero e la varietà di edifici colpiti è tale da non poter essere giustificabile come "military target" o "collateral damage". Da qui nasce la consapevolezza di essere coinvolti in una forma di guerra svolta con l'architettura, intesa come soggetto su cui si interviene sia con l'azione del costruire, sia con quella del distruggere, per ridisegnare la forma della città. Ad esempio, una grande quantità di edifici a torre sono bersagli privilegiati, tra cui spiccano la sede del parlamento della Bosnia Erzegovina e le torri gemelle degli uffici UNIS, su cui lavora anche Woods, e la sede della stampa locale¹⁶. Ciò che viene colpito è il loro significato simbolico di potere istituzionale, insieme all'immaginario di una città che si vedeva libera e moderna. In questo contesto si può chiaramente collocare la testimonianza di Lebbeus Woods:

The towers are burned now in Sarajevo. [...] Sarajevo's skyscrapers were prime targets of gunners in the hills together with minarets and domed mosques, the great library, the post office, the university buildings, and all others that symbolized reason and its promise of humane civil life. [...] The burning towers of Sarajevo are markers at the end of an age of reasons, if not of reason itself, beyond which lies a domain of almost incomprehensible darkness.¹⁷

Nell'immaginario di Woods il fuoco è l'energia che trasforma e rimodella la materia in modo irreversibile, metafora di una separazione netta e catartica da un passato che bisogna in qualche modo superare senza nostalgie. Questo significa anche abbandonare l'opposizione civiltà/barbarie, perché nella *warchitecture* le intenzioni distruttive sulla città non sono meno razionali di quelle difensive degli abitanti¹⁸. Il rapporto tra guerra e architettura è il parallelo del rapporto tra violenza e cultura, ma per comprenderne la dinamica è necessario uscire dalla concezione weberiana della città come esclusiva espressione di

civiltà. È stato recentemente osservato come la violenza contro la città fisica sia la manifestazione di una intenzione razionale di eliminazione proprio degli stessi edifici simbolici e istituzionali di cui si fregia la civiltà, per sostituirli con quelli di un'altra cultura civile in corso di formazione¹⁹. Questo è il quadro critico con cui si ritiene più opportuno leggere le parole di Woods scritte in calce al suo manifesto:

Architecture and war are not incompatible. Architecture is war.
War is architecture.²⁰

Se la guerra può essere combattuta costruendo e distruggendo l'architettura, significa che in entrambi i casi è presente un progetto che usa la violenza per ridefinire e controllare la città²¹.

Chi reagisce è la popolazione, che attraverso la resilienza, in parte spontanea e non pianificata, intraprende un'attività di resistenza dinamica e creativa, in cui lottano le opposte forze di cambiamento e conservazione²². Un'idea simile era stata affrontata da Woods nella serie di disegni intitolata *Turbulence*, in cui sono rappresentati edifici a torre nell'atto di resistere ad una tempesta di forze esterne che li deforma e li smembra nel tentativo di distruggerli²³. Metafore della lotta tra permanenza e temporaneità, queste immagini ricordano che il conflitto e le tensioni sono parte del cambiamento necessario per continuare a resistere.

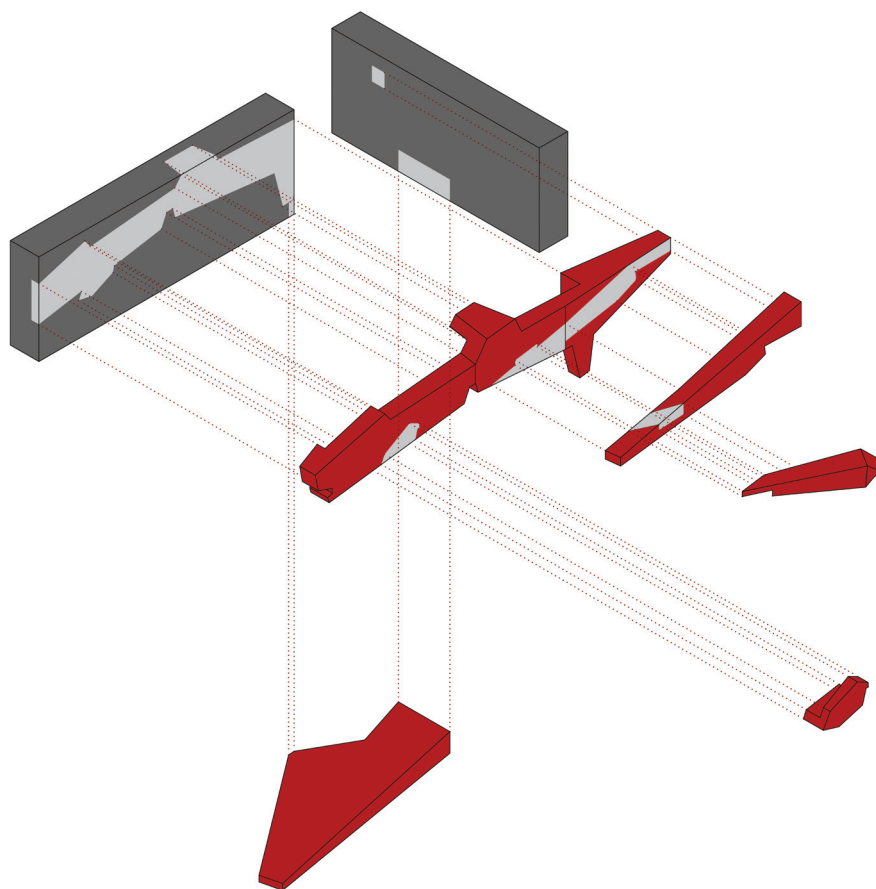
Architecture resisting change, even as it flows from it, struggling
to crystallize and be eternal, even as it is broken and scattered...²⁴

scrive Woods nella didascalia di uno dei suoi disegni, ma nella successiva versione dello stesso aggiunge un commento scritto a mano libera che sposta la questione su un altro piano:

Where do construction-deconstruction begin and end?²⁵

Ovvero, è sicuro che costruzione e decostruzione ottengano risultati formali diversi? Non sono forse entrambi processi formativi guidati da azioni intenzionali e pianificate con l'obiettivo di dare forma ad una cultura identitaria?

L'azione di distruzione qui diventa un'operazione di decostruzione dell'esistente, che per la sua natura violenta e repentina ha un elevato

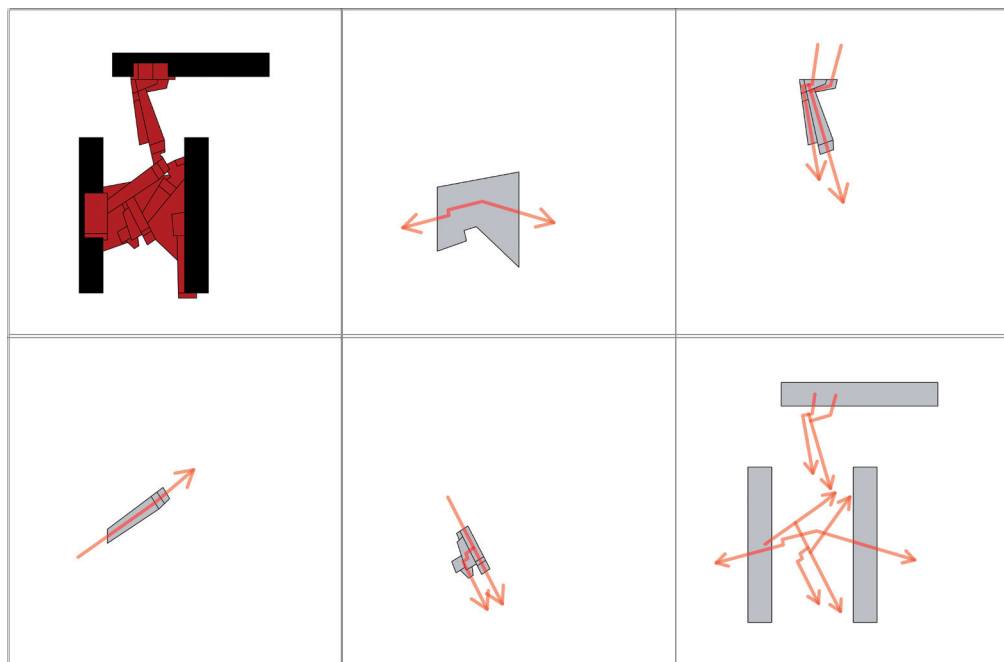


Disegno di analisi compositiva del progetto di Lebbeus Woods
(1940-2012) per la ricostruzione dei blocchi di appartamenti a Sarajevo, 1994;
esploso assometrico degli elementi primari del progetto.
Elaborazione grafica di M. Mucci

grado di imprevedibilità del risultato. Ma questo non significa che il risultato di una decostruzione non sia una forma. Ogni rovina sarà unica, ogni cumulo di macerie e traccia di colpo d'artiglieria in facciata sarà diverso dagli altri. Anche nell'ipotesi estrema di edifici in origine tutti uguali e ripetitivi, come Woods immagina siano gli *apartment blocks* modernisti, i danni bellici conferiscono loro una varietà e singolarità prima imprevedibile. Il caso irrompe in ciò che prima era stato progettato in modo uniforme e regolare, spezza la monolitica perfezione del volume stereometrico, scompaginando le eleganti facciate della città vecchia, e producendo nuove forme che diventano il contesto e lo stato di fatto su cui proseguire a trasformare la città. In definitiva, "construction" e "deconstruction" sono entrambi processi trasformativi della realtà fisica che producono forma.

Su questo punto Woods fonda il suo primo attacco alla storia: la rovina-forma non è né da celebrare né da annullare, bensì diventa la fonte ispiratrice del nuovo edificio che si verrà a costruire dal suo interno, è un luogo artificiale da interpretare come seconda natura, come dato di fatto imprevisto ma precisamente determinato. Il caos e la decostruzione, nel contesto della *warchitecture*, sono due potenti agenti di formatività che garantiscono a Woods l'assenza di riferimenti alla storia e di intenzioni progettuali predeterminate. I nuovi *freespaces* di Sarajevo, infatti, nascono dall'interno delle rovine, seguendo una sequenza di sviluppo in analogia alla guarigione delle ferite di un organismo vivente. La prima fase è la *injection*: riappropriazione delle rovine e costruzione spontanea di *freespaces* temporanei; la seconda fase è chiamata *scab*, perché prevede la costruzione di una iniziale struttura di rivestimento superficiale, non ancora sigillata; infine l'ultima fase è la *scar*, in cui l'involucro è chiuso e reso stabile²⁶.

Il risultato formale si suppone sia imprevedibile all'inizio perché non vi è un progetto, e Woods adotta dei linguaggi architettonici in netto contrasto con le forme tradizionali preesistenti per comunicare che il nuovo vernacolare è per scelta senza riferimenti al passato. I *freespaces* in *War and architecture* sono ancora costituiti da forme fluide e frammentate di involucri aggrappati lungo i profili casuali delle rovine, come incrostazioni biomorfiche sulle rocce, mentre negli *apartment blocks* sono volumi che traducono gli andamenti di immaginari vettori di forze e flussi energetici presenti in città. Ma l'elemento in comune è che l'evento di morfogenesi si manifesta in spazi



Disegno di analisi compositiva del progetto di Lebbeus Woods (1940-2012)
per la ricostruzione dei blocchi di appartamenti a Sarajevo, 1994;
pianta degli elementi primari e analisi del linguaggio dei vettori di forze.
Elaborazione grafica di M. Mucci



interstiziali, dove l'ordinario ha subito una frattura e la continuità della storia è stata spezzata. La memoria personale, quella trattenuta fisicamente dal corpo e visibile nelle ferite, è rispettata ed è rappresentata metaforicamente dalla conservazione integrale delle rovine, mentre la storia intesa come andamento lineare in progressione è negata, spezzata, in quanto vista come tendenza autoritaria a conservare lo *status quo*. Le pareti danneggiate dei *blocks* sono interpretate come "critical edges" tra interno ed esterno, e come "space in-between"²⁷ o spazio interstiziale, che una volta fratturato dai colpi di artiglieria, si può immaginare come estensibile fino a formare un spazio sospeso tra il privato e il collettivo, libero dai condizionamenti della società di massa. Il linguaggio dei vettori di forze interpreta la forma preesistente della ferita in facciata e ne mantiene una vaga traccia, ma disegna un andamento a scatti lineari rettilinei ispirato al linguaggio della fisica e della matematica, piuttosto che a quello della storia.

Vectors are mathematical symbols for expressing the direction and magnitude of forces active within or upon a system. [...] It still retains its expressive function, only now including not only magnitude and direction of mechanical forces, but also the intensity and extensity of cognitive and affective forces both active and latent in the city.²⁸

Questo è solo il primo passo nell'elaborazione di un linguaggio nuovo che verrà più ampiamente sviluppato nel progetto per L'Avana (1994-95), in particolare nella parte dedicate al grande muro-recinto che Woods propone di ricostruire sullo stesso sedime della cinta muraria della città vecchia²⁹. Qui l'uso della contraddizione diventa eloquente: da un lato il grande muro è un omaggio alla forma urbana della città storica e sembra dichiarare la volontà di conservarla; dall'altro lato, l'intervento è una megastruttura sulla quale gli abitanti possono liberamente costruire nuove strutture abitative che si estendono e proliferano per contagio sugli edifici preesistenti interni al recinto. In pianta è evidente che è lo stesso linguaggio architettonico dei vettori di forze, assemblati in modo da formare un *pattern* urbano nuovo che si sovrappone a quello preesistente. Anche le varie viste prospettiche, spesso di edifici sezionati, mostrano innesti volumetrici costituiti da montaggi di piastre piane diversamente inclinate, che formano spazi alveolari com-



plessi. Sono immagini metaforiche che rappresentano l'idea di un *new tissue* urbano spontaneo che segue regole genetiche completamente diverse, e che nel tempo trasforma l'intera città.

A L'Avana quindi non ci sono strutture temporanee come a Zagabria, non c'è una decostruzione da ricucire come a Sarajevo, bensì un intervento architettonico permanente a scala urbana, che ha il compito di scatenare una metamorfosi radicale del tessuto urbano basata su un diverso ordine, non lineare, non gerarchico.

It is an architecture operating outside the game. [...] it is not an architecture of revolution, for to revolt is to confirm the game – in fact, to play the game. The architecture I have in mind is simply outside the prevailing game of wealth, power, authority. It is its own game, has its own rules, its own means and ends.³⁰

In questo passaggio si chiarisce la posizione radicale di Woods nei confronti del rapporto tra architettura e storia: la sua ricerca di un'architettura fino ad allora sconosciuta non significa che sia rivoluzionaria, e nemmeno che sia l'evoluzione di quella del passato. Woods interpreta la parola "rivoluzione" nel suo significato etimologico di evento ciclico, come in astronomia, che applicato all'idea di storia corrisponde ad un andamento a spirale secondo l'idea hegeliana di progresso. Dopo una rivoluzione segue un ritorno al passato, senza possibilità di un sostanziale cambiamento della struttura politico-sociale. Per questo motivo, essendo il suo obiettivo quello di contribuire alla costruzione di una società eterarchica, dichiara apertamente guerra alla storia:

I am at war with my time, with history, with all authority that resides in fixed and frightened forms. [...] I declare war on all icons and finalities, on all histories that would chain me with my own falseness, my own pitiful fears.³¹

Una possibile modalità per uscire dalla ciclicità della storia è quella tracciata dallo scrittore anarchico Hakim Bey, pseudonimo di Peter Lamborn Wilson, che sostiene di abbandonare l'idea di grande rivoluzione sociale in favore del più efficace concetto di insurrezione, o sollevamento temporaneo³². Bey elabora il concetto di *Temporary Autonomous Zone* (TAZ) come evento spazio-temporale inaspettato e

transitorio, volto a scardinare l'ordinarietà dell'andamento del tempo storico, al fine di innescare un cambiamento radicale. Questa nozione è simile all'idea di *freespace* come struttura temporanea e fuori dai giochi, ma a L'Avana c'è una differenza fondamentale: il grande recinto è una costruzione permanente pensata da un architetto che innesci una TAZ a scala urbana, il cui effetto dovrebbe essere quello di deviare il corso della storia provocando una trasformazione radicale continua. Il *wall* può essere letto, quindi, non come rappresentazione del compimento e della protezione della rivoluzione cubana, bensì come il suo slittamento in un'enclave spazio-temporale per proseguire fuori dal processo storico involutivo.

Questa strategia, sebbene non priva di contraddizioni, può essere interpretata come un riposizionamento del progetto ad un ruolo centrale, di guida al cambiamento, anche quando è previsto di lasciare spazio all'indeterminatezza del vernacolare spontaneo, anche quando la visione futuristica sembra orientarsi verso intenzioni utopistiche. Ma è proprio quando il progetto diventa pratica dell'invenzione radicale con l'intenzione di incidere sulla realtà, che può essere messo in relazione al concetto di utopia, così come elaborato da Ruth Levitas³³. Quindi, non la visione di un mondo perfetto senza luogo e senza tempo, ma una "concrete utopia"³⁴, pensata come metodo costruttivo, fase preliminare e imperfetta di esplorazione del possibile futuro del presente, definita in termini esistenziali "as the expression of desire for a better way of living and of being"³⁵. In questa cornice si possono rimettere in relazione costruttiva il progetto e la storia con l'idea di trasformazione a lungo termine già in tempo di pace, senza aspettare che la *wararchitecture* si manifesti tragicamente, e attraverso l'utopia come metodo. La pratica dell'invenzione nelle situazioni problematiche reali, che chiamerei anche "esercizio all'immaginazione", è ciò che può aiutare il progetto a sviluppare processi trasformativi degli spazi architettonici e urbani al fine di costruire scenari e immaginari alternativi.

1. L. Woods, *Origins*, The Architectural Association, London 1985.

2. L. Woods, *Anarchitecture: Architecture is a Political Act*, Academy Editions, London/St.Martin's Press, New York 1992, pp. 9-10.

3. L. Woods, *Origins*, cit.; L. Woods, *Centricity. The Unified Urban Field. Architekturphilosophische Visionen*, Aedes, Berlin 1987.

4. L. Woods, *Anarchitecture*, cit., p. 13.

5. L. Woods, *Free-Zone Berlin: ein Projekt für das Zentrum der Metropole*, Aedes, Berlin 1991; L. Woods, *Terra Nova 1988-1991*, A+U (Architecture and Urbanism), August 1991 Extra Edition; L. Woods, *Anarchitecture*, cit.

6. L. Woods, *Anarchitecture*, cit., p. 142.

7. L. Woods, *Zagreb-free-zone: heterarchy of urban form and architecture*, in "Avant Garde: Journal of Theory and Criticism in Architecture and the Arts", n. 5, January 1991, pp. 72-103; L. Woods, *Anarchitecture*, cit., p. 14.

8. T. Porter, *Architectural Drawing Masterclass. Graphic techniques of the world's leading architects*, Charles Scribner's Sons & Maxwell Macmillan International, New York 1993, pp. 70-3.

9. L. Woods, *Zagreb-free-zone: heterarchy of urban form and architecture*, cit., pp. 72-103; L. Woods, *Anarchitecture*, cit., p. 10 e ss.

10. W. S. McCulloch, *A Hierarchy of Value Determined by the Topology of Nervous Nets*, in "Bulletin of Mathematical Biophysics", n. 7, 1945, pp. 89-93; C. L. Crumley, *Heterarchy and the Analysis of Complex Societies*, in "Archeological Papers of the American Anthropological Association", vol. VI, n. 1, January, 1995, pp. 1-5; E. Von Goldammer, J. Paul, J. Newbury, *Heterarchy-Hierarchy: two complementary categories of description*, in "Vordenker", August, 2003, http://www.vordenker.de/heterarchy/a_heterarchy-e.pdf (visitato il 10/09/2018).

11. P. Cook (a cura di), *Archigram*, Studio Vista, London 1972, p. 86-101.

12. L. Woods, *Anarchitecture*, cit., p. 126.

13. L'analisi dettagliata è stata svolta nell'ambito della ricerca di dottorato del sottoscritto presso la Scuola di dottorato dell'Università Iuav di Venezia, Curriculum Composizione Architettonica, XXXI ciclo, 2015-2018, "Experimental architecture" e utopia: l'architettura di Lebbeus Woods tra immaginazione figurativa e decostruttivismo linguistico; relatore: Agostino De Rosa; controrelatori: Guido Zuliani, Gundula Rakowitz.

14. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Crès, Paris 1923; tr. it. di P. Cerri, P. Nicolini, C. Fioroni *Verso una architettura*, Longanesi, Milano 1973, p. 57, ed. 1996⁶.



15. Il progetto comprende un numero monografico della rivista dell'associazione, un'esposizione itinerante, e un catalogo; "Warchitecture, ARH. Magazine for Architecture, Town Planning and Design", Sarajevo, n. 24, June 1993; Association of Architects DAS-SABIH (a cura di), *Urbicide Sarajevo. A Warchitecture Dossier*, Association of Architects DAS-SABIH, Sarajevo October 1993.
16. M. Prstojević, *Sarajevo. The wounded city*, IDEJA, Sarajevo 1994.
17. L. Woods, *War and Architecture*, Princeton Architectural Press, New York 1993, p. 3.
18. A. Herscher, *Warchitectural Theory*, in "Journal of Architectural Education", vol. LXI, n. 3, 2008, pp. 35-43.
19. R. Bevan, *The destruction of memory. Architecture at war*, Reaktion Books, London 2006 (ed. 2016²); A. Herscher, *op. cit.*, p. 40.
20. L. Woods, *War and Architecture*, cit., p. 1.
21. Cfr. T. Stoppani, *The Architecture of the Disaster*, in "Space and Culture", n. 15, May 2012, pp. 135-50; T. Stoppani, *Architecture and Trauma*, in Y. Ataria, D. Gurevitz, H. Pedaya, Y. Neria (a cura di), *Interdisciplinary Handbook of Trauma and Culture*, Springer, Cham 2016, pp. 133-49.
22. M. Prstojević, *Sarajevo: Survival Guide*, FAMA, Sarajevo, 1993 (Workman Press, New York, 1994); A. Pilav, *Before the War, War, After the War: Urban Imageries for Urban Resilience*, in "International Journal of Disaster Risk Science", vol. III, n. 1, 2012, pp. 23-37.
23. L. Woods, *Anarchitecture*, cit., pp. 40-45; L. Woods, *Turbolence*, in H. Zeitlian (a cura di), *Semiotext[e] Architecture*, Columbia University Press, New York 1992, pp. 53-7.
24. L. Woods, *War and Architecture*, cit., p. 36; L. Woods, *Radical Reconstruction*, Princeton Architectural Press, New York 1997, p. 17.
25. L. Woods, *Radical Reconstruction*, cit., p. 34.
26. L. Woods, *War and Architecture*, cit., p. 21-31.
27. L. Woods, *Radical Reconstruction*, cit., p. 13.
28. L. Woods, *System Wien*, in P. Noever (a cura di), *Lebbeus Woods. System Wien*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, p. 17.
29. P. Noever (a cura di), *The Havana Project. Architecture Again: International Conference on Architecture, Havana, Cuba*, Prestel, Munich 1996; L. Woods, *Radical Reconstruction*, cit., pp. 90-130.
30. L. Woods, *Freespace and the Tyranny of Types*, in P. Noever (a cura di), *The end of architecture. Documents and manifestos. Vienna Architecture Conference*, Prestel, Munich 1993, p. 86.
31. L. Woods, *Freespace and the Tyranny of Types*, cit., p. 91; L. Woods, *War and Architecture*, cit., p. 1.



32. H. Bey, *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism: Anarchy and Conspiracy*, Autonomedia, New York, 1991; tr. it. di Syd MIGX, *T.A.Z. Zone Temporaneamente Autonoma*, Shake, Milano 1995. Sulle somiglianze tra il pensiero di Bey e Woods si veda E. Keller, *Representing Force. Lebbeus Woods and The Havana Projects*, Master in Design Studies Thesis, Harvard University Graduate School of Design, May 2016, p. 38; cfr. M. Menser, *We Still Do Not Know What a Building Can Do*, in L. Woods, *Radical Reconstruction*, cit., p. 156.

33. R. Levitas, *Utopia as Method. The Imaginary Reconstruction of Society*, Palgrave Macmillan, New York 2013.

34. Ivi, p. 6.

35. Ivi, p. 4.