

Lamberto Amistadi

EDITORIALE: LA CITTÀ ORDINATA. DISPOSITIO E FORMA URBIS

“L’architettura consiste nel mettere ordine, che in senso greco si dice *taxis*, nel disporre, che i Greci chiamano *diathesis*, nell’eurythmia, nella *symmetria*, nel decoro e nella distribuzione, che in greco si dice *oikonomia*.” (Vitruvio, I libro, I.II)

Generalmente, una ricerca si svolge a differenti livelli, che, nel loro insieme, definiscono la natura dell’oggetto di studio. Nonostante una lunga tradizione epistemologica abbia certificato come tale natura possa essere descritta, rappresentata e comunicata secondo differenti “stili”¹ e a diverse profondità², non di rado queste differenze vengono assunte come pretesti, più o meno consapevoli, per contrapposizioni di ordine ideologico. Ciò è avvenuto, per esempio, nel mondo dell’arte rispetto al quale Yve-Alain Bois³ ci mette in guardia dal pericolo della *asymbolia*, che definisce come una sorta di patologia, che limita la capacità dell’uomo di percepire ed accettare significati coesistenti; si tratterebbe di un’atrofizzazione della funzione di simbolizzazione. Come ogni sistema simbolico, a maggior ragione l’architettura, a causa della sua complessità, non solo permette ma necessita di diversi livelli di descrizione e di rappresentazione. Questo lo aveva capito molto bene John Hejduk, che non mettendo limiti all’immaginazione, spiegava come l’intuizione creativa possa innestarsi in qualsiasi momento e a qualsiasi livello del processo di produzione dell’opera: l’architettura non può essere concepita a partire da una sola immagine, ma si compone di una serie di

EDITORIAL: THE ORDERLY CITY. DISPOSITIO AND FORMA URBIS

*“Architecture consists of ordering, which in Greek is called *taxis*, and of design which the Greeks call *diathesis*, in shapeliness and symmetry, in correctness and distribution which in Greek is *oikonomia*.” (Vitruvius, Book I, I.II)*

*Generally speaking, research is carried out at different levels, which, as a whole, define the nature of whatever is being studied. Despite a long epistemological tradition certifying how this nature may be described, represented and transmitted in line with different “styles”¹ and at different depths², not by chance these differences are assumed as more or less informed pretexts for contrasts of an ideological order. This happened, for example, in the world of art where Yve-Alain Bois³ warns us of the danger of *asymbolia*, which he defines as a sort of pathology that limits humans’ capacity to perceive and accept coexistent meanings; which would mean an atrophying of the function of symbolization. Like every symbolic system, but being complex, architecture not only allows but demands different levels of description and representation. This was well understood by John Hejduk, who, by not setting limits on imagination, explained how creative intuition can arise at any moment and at any level during the process of producing a work: architecture cannot be conceived starting from one single image, but is composed of a series of partial images that grow*

immagini parziali, che crescono attorno ad un nucleo figurativo "interno" (l'occhio della mente). Solo che tale nucleo può spaziare verticalmente dall'immagine del volto alla sua struttura osteologica, dalla natura alla composizione, per dirla con van Doesburg, tra lo schema e la sua espressione finale, o per Chomsky, dallo spazio superficiale del significato e dell'espressività a quello profondo, severo e astratto, che ne sostiene e ne permette le articolazioni.

Anche gli scritti di questo numero 32 di FAmagazine (sezione Teoria della *international call 2015*), che riguardano il concetto vitruviano di *dispositio* in relazione alla forma della città e ad una strategia insediativa, non possono fare a meno di cavalcare l'onda lunga che oscilla tra astrazione e figurazione e, ancor più lunga, tra formale e informale. Lo stesso Le Corbusier riconosceva il valore strutturale "profondo" e astratto della pianta, definendola "un'austera astrazione" e "un'algebrizzazione arida"⁴. Assumendo come termini opposti ed estremi di questa tensione lo spazio "striato" (Palma) e lo spazio "liscio" (Mical) non possiamo fare a meno di chiederci, facendo la tara alle differenze terminologiche, che una disciplina "debole" come la nostra prevede, e alla distanza culturale dei nostri interlocutori, se il "campo di possibilità" che la natura strumentale del concetto di *dispositio* dispiega possiede un valore latente. In altre parole, se sia possibile definire tali possibilità di relazione tra gli elementi di un contesto urbano, indipendentemente dalla loro manifestazione e quindi indipendentemente dalla natura dello spazio, liscio o striato, la cui contrapposizione non riguarda tanto la natura delle relazioni quanto la loro stabilità nel tempo: "inscritte" antropologicamente piuttosto che "morbide" e reversibili. Ma forse, la differenza fondamentale tra questi modelli riguarda la capacità della morfologia del sito (che già Canella definiva come "invariante") o, più in generale, di una struttura formale preesistente di porre un limite al numero delle possibilità disponibili ad una combinatoria. Quello della finitezza delle possibilità è veramente un

around an "internal" figurative nucleus (the mind's eye). Except that this nucleus can range vertically from the image of a face to its bone structure, from nature to composition - as Van Doesburg would have it, between the scheme and its final expression, or for Chomsky, from the superficial space of the meaning and expressiveness to that profound, severe and abstract one that supports it and allows articulation.

The essays in this issue, number 32 of FAmagazine (section Theory of the "international call 2015"), concerning the Vitruvian concept of dispositio in relation to the form of the city and a settlement strategy, cannot avoid straddling the long wave that oscillates between abstraction and figuration and the even longer one between the formal and the informal. Le Corbusier himself recognized a "profound" and abstract structural value for the plan, defining it as "austere abstraction" and "an arid algebrization"⁴. Assuming as opposing and extreme terms of this tension "striated" space (Palma) and "smooth" space (Mical), we cannot avoid wondering, taking the various terminologies with a pinch of salt, that a "weak" discipline like ours envisages, at the cultural distance of our interlocutors, whether the "field of possibilities" that the instrumental nature of the dispositio concept deploys possesses some latent value. In other words, whether it is conceivable to define these possibilities of a relationship between the elements of an urban context, independently of their manifestation and hence independently of the nature of space, be it smooth or striated, whose contrast does not so much concern the nature of the relationships as their stability over time: anthropologically "inscribed" rather than "soft" and reversible. But perhaps the basic difference between these models concerns the capacity of a site's morphology (which Canella once defined as "invariant") or, more generally, of a pre-existing for-

Lamberto Amistadi LA CITTÀ ORDINATA. *Dispositio e Forma Urbis*.

LA CITTÀ ORDINATA. *Dispositio and Forma Urbis*

punto dirimente all'interno di questa prospettiva topologica. Le rappresentazioni cartografiche del suolo offrono un punto di partenza rispetto al quale la nuova organizzazione dello spazio dovrà essere coerente (Palma). I *mandala* (Schirra) rappresentano configurazioni geometriche predefinite che permettono l'approntamento di "numerose", ma finite nuove sequenze spaziali e sviluppi architettonici. Dalla scala della città a quella dell'abitazione il *tatami* (Malfona) funge da sfondo ai movimenti precisi e calcolati attraverso i quali è scandita la cerimonia del tè. I concetti di campo, suolo, tappeto, *tatami*, *mandala*, zolla (Costanzo) corrispondono a diverse strategie configurazionali, a diversi livelli del processo, che scorre tra il singolo elemento e l'implosione retorica (il *lapsus* di Lacan) e soprattutto rappresentano strumenti di indirizzo delle possibilità, che, per quanto numerose, devono essere considerate finite. Le figure piranesiane del Campo Marzio rappresentano bene questa tensione tra ordine e disordine, ma soprattutto la latenza di diverse possibilità configurazionali, a diversi livelli, secondo diversi gradi, fino ad implodere nel "rumore bianco", in cui queste possibilità coesistono e si annullano vicendevolmente.

Il secondo argomento che si articola a partire da questi concetti è quello della continuità e della discontinuità dello spazio urbano. Anche in questo caso ci rendiamo conto di come questa non rappresenti l'opposizione fondamentale, perché posta in termini quantitativi (semmai potrebbe corrispondere all'altro concetto vitruviano, quello di *ordinatio*, che si esprime attraverso la *quantitas* rappresentata dal modulo). Difatti, a partire dalla condizione di prossimità, a quale distanza tra i volumi/corpi possiamo dire che cominci la discontinuità? Diversamente, quella tra spazio greco e spazio prospettico (Froio) non è una distinzione tra continuità e discontinuità, ma tra l'identità dei corpi in cui si articola lo spazio greco e l'indifferenza astratta dello schema prospettico. Questo lo aveva capito bene Erwin Panofsky, che include tra le alternative pri-

*mal structure, to set a limit on the number of possibilities available to a combinatoric formula. This finite number of possibilities is truly a settling point within this topological perspective. Cartographic representations of the land offer a departure point that the new organization of space must comply with (Palma). Mandalas (Schirra) are predefined geometric configurations that allow the preparation of "numerous", but finite new spatial sequences and architectural evolutions. From the scale of the city to that of the individual dwelling, the *Tatami* (Malfona) acts as a background to the precise calculated movements marking off the steps of the Tea Ceremony. The concepts of field, ground, carpet, *tatami*, *mandala*, and *clod* (Costanzo) correspond to various configurational strategies at different levels of the process that run between the single element and the rhetorical implosion (Lacan's *lapsus*) and above all represent policy tools of the possibilities, which, although numerous, are to be considered finite. The Piranesi figures of the "Field of Mars" well represent this tension between order and disorder, but above all the latency of the various configurational possibilities at different levels, in line with different degrees, until imploding into the "white noise" where these possibilities coexist and cancel one another out.*

*The second topic to come out of these concepts is the continuity and discontinuity of urban space. In this case too we realize that this does not represent a fundamental opposition, since it is posed in quantitative terms (even if it might correspond to another Vitruvian concept, that of *ordinatio*, which is expressed through *quantitas* represented by the module). In fact, starting from the condition of nearness, at what distance between volumes/bodies can we say that discontinuity begins? On the contrary, that between Greek and perspective space (Froio) is not a distinction between continuity and discontinuity, but between the identity of bodies in*

Lamberto Amistadi LA CITTÀ ORDINATA. *Dispositio e Forma Urbis*.

LA CITTÀ ORDINATA. *Dispositio and Forma Urbis*

9

marie dell'intenzione artistica quella tra "spazio aperto" e "spazio chiuso", ponendola come alternativa tra "unità volumetriche (corpi) ed estensione illimitata (spazio)"⁵, ossia tra "differenziazione" e "continuità". Ma la "differenza" non è solo una qualità topologica, essa è prima di tutto una qualità semantica, è ciò che permette l'intelligibilità di un elemento all'interno di una configurazione. Se chiamiamo "vuoto" lo spazio che scandisce il ritmo e regola la distanza tra gli elementi e i riti del fenomeno architettonico, allora il termine non può che essere inteso in termini semantici, alla maniera molto bella in cui lo spiega Martí Arís in *Silenzi eloquenti* o come Mallarmé utilizza gli spazi bianchi nella sua poesia. In altre parole, per quanto i concetti come campo, suolo, tappeto, tatami, mandala, zolla rappresentino possibilità topologiche e configurazionali, il loro valore strutturale, il loro essere "sfondo", non può che essere inteso anche e soprattutto in termini retorici e semantici, cioè come lo sfondo e la struttura che permettono la definizione di configurazioni significative.

*which Greek space is articulated and the abstract indifference of the perspective scheme. Erwin Panofsky understood this very well, including among the primary alternatives of artistic intention that of "open space" and "closed space", proposing them as an alternative between "volumetric unities (bodies) and unlimited extension (space)"⁵, i.e. between "differentiation" and "continuity". However, this "difference" is not only a topological quality, it is first and foremost a semantic quality; which is what allows the intelligibility of an element within a configuration. If we give the name "the void" to the space that brings rhythm and regulates the distance between the elements and rituals of the architectural phenomenon, then the term can only be understood in semantic terms, in the beautiful explanation of Martí Arís in *Silenzi Eloquenti* or as in Mallarmé's use of blank spaces in his poetry. In other words, as much as concepts such as field, ground, carpet, tatami, mandala, and clod stand for topological and configurational possibilities, their structural value, their being a "background", can only be well understood in rhetorical and semantic terms, i.e. as the background and structure that permit a definition of meaningful configurations.*

Note

¹ Cfr. A. G. Gargani, *Stili di analisi. L'unità perduta del metodo filosofico*, Milano 1993.

² Cfr. N. Chomsky, *L'analisi formale del linguaggio*, Torino 1969.

³ Cfr. I. Alain-Bois, *Painting as Model*, Cambridge/London 1993. Introduzione.

⁴ Le Corbusier, *Verso una architettura*, (1921), Milano 1999, pp. 35-37.

⁵ E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive* (1955), Torino 1999, p. 24. Sul rapporto in architettura tra spazio come ente cartesiano indifferenziato e corpi vedi anche: L. Semerani, "Il parco metropolitano del nord est", in Aa.Vv, *SS9 via Emilia*, Milano 2000.

Note

¹ Cf. I. Alain-Bois, *Painting as Model*, Cambridge/London 1993. Introduction.

² Cf. N. Chomsky, *L'analisi formale del linguaggio*, Turin 1969.

³ Cf. A. G. Gargani, *Stili di analisi. L'unità perduta del metodo filosofico*, Milan 1993.

⁴ Le Corbusier, *Verso una Architettura*, (1921), Milan 1999, pp. 35-37.

⁵ E. Panofsky, *Il Significato nelle Arti Visive* (1955), Turin 1999, p. 24. On the relationship in architecture between space as an undifferentiated Cartesian entity and bodies see also: L. Semerani, "Il Parco Metropolitano del Nord Est", in (Various authors), *SS9 Via Emilia*, Milan 2000.



Lamberto Amistadi LA CITTÀ ORDINATA. *Dispositio e Forma Urbis*.

Lamberto Amistadi è Ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Lamberto Amistadi is Assistant Professor in architectural and urban Composition at the Department of Architecture of the Alma Mater Studiorum University of Bologna.

LA CITTÀ ORDINATA. *Dispositio and Forma Urbis*