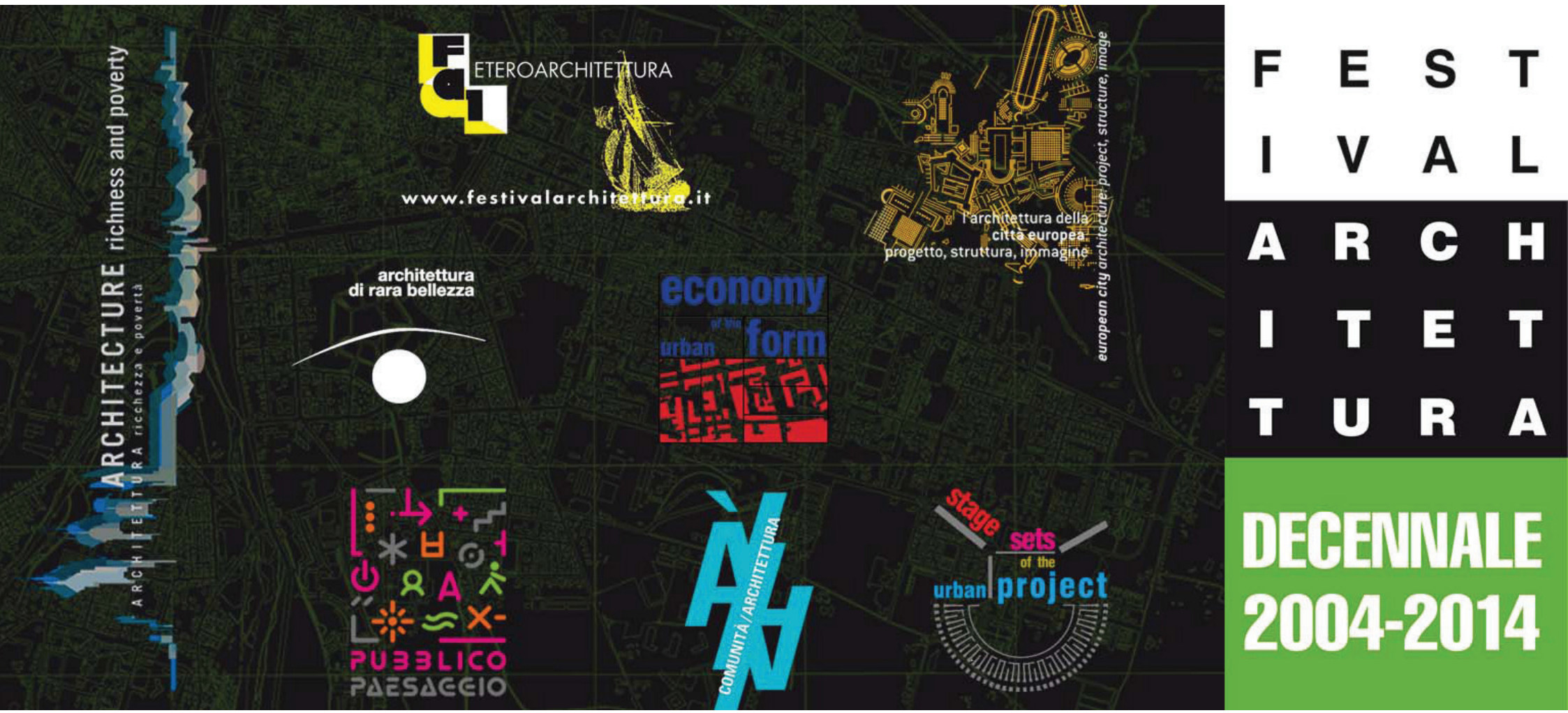
ISSN 2039-0491

magazine FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

ricerche e progetti sull'architettura e la città
research and projects on architecture and city

DIECI ANNI DI FESTIVAL DELL' ARCHITETTURA
TEN YEARS OF FESTIVAL OF ARCHITECTURE

a.V n.29 / settembre-ottobre 2014



a cura di / edit by Lamberto Amistadi e Enrico Prandi

bigelman isola nicolini pace quintelli tsiomis zuliani

ISSN 2039-0491

magazine
FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA
ricerche e progetti sull'architettura e la città
research and projects on architecture and city

Organizzazione / *Organization*

Editore / *Publishe*:
Festival Architettura Edizioni

Direttore responsabile / *Director*:
Enrico Prandi

Caporedattore / *Editor-in-chief*:
Lamberto Amistadi

Comitato di redazione / *Editorial staff*:
Renato Capozzi, Ildebrando Clemente, Daniele Carfagna, Cristiana Eusepi, Carlo Gandolfi, Marco Maretto, Mauro Marzo, Susanna Pisciella, Giuseppina Scavuzzo, Carlotta Torricelli

Segreteria di redazione / *Editorial office*:
Paolo Strina, Enrico Cartechini
Tel: +39 0521 905929 - Fax: +39 0521 905912
E-mail: magazine@festivalarchitettura.it

Corrispondenti dalle Scuole di Architettura / *Correspondents from the Faculty of Architecture*:
Marco Bovati, Domenico Chizzoniti, Martina Landsberger (Milano), Ildebrando Clemente (Cesena), Francesco Defilippis (Bari), Andrea Delpiano (Torino), Corrado Di Domenico (Aversa), Massimo Faiferri (Alghero), Esther Giani, Sara Marini (Venezia), Marco Lecis (Cagliari), Nicola Marzot (Ferrara), Dina Nencini, Luca Reale (Roma), Giuseppina Scavuzzo (Trieste), Marina Tornatora (Reggio Calabria), Alberto Ulisse (Pescara), Federica Visconti (Napoli), Andrea Volpe (Firenze), Luciana Macaluso (Palermo)

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

FAMagazine - ricerche e progetti sull'architettura e la città è la rivista on-line del Festival dell'Architettura a temporalità bimestrale.

FAmagazine è stata ritenuta **rivista scientifica** dalle due principali Società Scientifiche italiane (*Pro-Arch* e *Rete Vitruvio*) operanti nei Settori Scientifico Disciplinari della Progettazione architettonica e urbana (ICAR14,15,16).

FAmagazine ha adottato un **Codice Etico** ispirato al codice etico delle pubblicazioni, *Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors* elaborato dal COPE - *Committee on Publication Ethics*.

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (*Digital Object Identifier*) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere.

I contributi liberamente proposti devono essere redatti secondo i criteri indicati nel documento **Criteri di redazione dei contributi editoriali**.

Al fine della pubblicazione i contributi giunti in redazione vengono valutati (peer review) e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente.

Gli articoli vanno inviati a magazine@festivalarchitettura.it

Gli articoli sono pubblicati interamente sia in lingua italiana che in lingua inglese. Ogni articolo presenta **keywords**, **abstract**, **note**, **riferimenti bibliografici** e **breve biografia** dell'autore.

Gli articoli sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported.

2010 Festival dell'Architettura
2010 Festival dell'Architettura Edizioni

FAMagazine. research and projects on architecture and the city *is the bi-monthly online magazine of the Festival of Architecture.*
FAMagazine *has been deemed a scientific journal by the two leading italian scientific associations (Pro-Arch and Rete Vitruvio) operating in the scientific-disciplinary sectors of Architectural and Urban Design (ICAR 14, 15, 16).*

FAmagazine *has adopted an* **Ethical Code** *inspired by that of the publications: Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors laid down by the COPE - Committee on Publication Ethics.*

Every article is attributed a DOI (Digital Object Identifier) code which allows it to be indexed in the main Italian and foreign data banks.

*Freely submitted contributions must be written according to criteria indicated by FAMagazine (**Publishing criteria for editorial contributions**).*

On being published the contributions submitted are evaluated (peer review) and the referees' assessments are communicated anonymously to the authors.

Articles should be sent to: magazine@festivalarchitettura.it

*Articles are published in full in both Italian and English. Each article features **keywords**, an **abstract**, **notes**, **bibliographical references**, and a brief **biography** of the author.*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

2010 Festival dell'Architettura
2010 Festival dell'Architettura Edizioni

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

ISSN 2039-0491
magazine
FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA
ricerche e progetti sull'architettura e la città
research and projects on architecture and city

Comitato di indirizzo scientifico / *Scientific Committee*

Roberta Amirante, *Dip. di Architettura dell'Università di Napoli*

Eduard Bru, *Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Barcelona*

Antonio De Rossi, *Dip. di Architettura e Design del Politecnico di Torino*

Maria Grazia Eccheli, *Dip. di Architettura dell'Università di Firenze*

Alberto Ferlenga, *Dip. di Culture del Progetto dell'Università IUAV di Venezia*

Manuel Iñiguez, *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Donostia-San Sebastian*

Gino Malacarne, *Dip. di Architettura dell'Università di Bologna*

Franz Prati, *Dip. di Scienze per l'Architettura dell'Università di Genova*

Carlo Quintelli, *Dip. di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura dell'Università di Parma*

Piero Ostilio Rossi, *Dip. di Architettura e Progetto dell'Università di Roma*

Maurizio Sabini, *Hammons School of Architecture, USA*

Andrea Sciascia, *Dip. di Architettura dell'Università di Palermo*

Angelo Torricelli, *Dip. di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano*

Alberto Ustarroz, *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Donostia- San Sebastian*

Ilaria Valente, *Dip. di Architettura e Studi urbani del Politecnico di Milano*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

ISSN 2039-0491

magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

ricerche e progetti sull'architettura e la città

research and projects on architecture and city

DIECI ANNI DI *TEN YEARS OF* FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA *FESTIVAL OF ARCHITECTURE*

a cura di / edit by

Lamberto Amistadi, Enrico Prandi

a.V n.29 / settembre-ottobre 2014

www.festivalarchitettura.it

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

Indice

Index

Carlo Quintelli — Editoriale: Dieci anni di Festival dell'Architettura — **7** *Editorial: Ten Years of Festival of Architecture*

Renato Nicolini — *Polis* e architettura — **10** Polis *and architecture*

Aimaro Isola — Eravamo maestri? — **18** *Were we Maestros?*

Yannis Tsiomis — Glossario per la città europea — **28** *Glossary for the European City*

David Bigelman — Simbolo e concetto nell'architettura di Ricardo Porro — **37** *Symbol and Concept in the Architecture of Ricardo Porro*

Guido Zuliani — Note sull'architettura di John Hejduk — **48** *Notes about John Hejduk's architecture*

Sergio Pace — Luoghi critici — **61** *Places to criticize*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/edit

Carlo Quintelli

DIECI ANNI DI FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

TEN YEARS OF FESTIVAL OF ARCHITECTURE

Cari amici del Festival dell'Architettura,

sono ormai passati dieci anni dalla prima edizione di una manifestazione che è nata per gettare un ponte tra l'ambito universitario della ricerca di architettura e il mondo delle professioni, dell'impresa, degli amministratori pubblici ma soprattutto delle tante persone che semplicemente vivono nell'architettura e nella città.

In questi dieci anni di vita il Festival ha coinvolto, oltre che migliaia di partecipanti, centinaia di docenti e ricercatori italiani e stranieri nonché numerosi attori impegnati nella trasformazione della città attraverso l'architettura, dove città e architettura ci appaiono quali categorie inscindibili, a maggior ragione quando si parla di progetto, cioè del divenire delle cose.

Nell'itineranza tematica e di raccolta dei contributi scientifici da presentare al pubblico vasto ci siamo sempre tenuti a distanza dalla seduzione delle espressioni della moda, dagli apprendisti stregoni dell'immaginario della comunicazione ormai dimentichi del corpo reale dell'architettura e nel 2004, come ben sapete, non era cosa da tutti, soprattutto se si parlava attraverso lo strumento "festival". Una scelta difficile rispetto alla ricerca di un facile consenso di pubblico, ma credo che tale atteggiamento, semplicemente di onestà intellettuale, ci abbia nel tempo largamente ripagato.

Non credo che si possa a consuntivo parlare di una linea culturale in senso stretto del Festival dell'Architettura, ma sicuramente le cose prodotte in questi anni costituiscono un profilo che enuncia l'espressione di una continuità culturale con la ricerca e i protagonisti della stagione italiana della seconda metà del 900 in particolare tra Milano e Venezia, la volontà di una ricerca continua attraverso

Dear friends of the Festival of Architecture,

By now ten years have passed since the first edition of an event that was born to build a bridge between the university environment of architectural research and the world of professions, business, public administrators, but above all the many people who simply inhabit architecture and the city.

In these ten years of life, the Festival has seen the involvement, in addition to thousands of participants, hundreds of Italian and foreign lecturers and researchers, of numerous players committed to transforming the city through architecture, where city and architecture appear as inseparable categories, especially when we speak of projects, i.e. of the becoming of things.

In the thematic itinerary that collects scientific contributions to present to the general public, we have always kept our distance from the seduction of fashionable expressions, from the sorcerers' apprentices of communication imagery by now forgotten by the real body of architecture, while in 2004, as you well know, it was not commonplace, especially if one were speaking via the "festival" tool. A tough choice with respect to the search for easy public consensus, however, I believe that this attitude, simply of intellectual honesty, amply repaid us over time.

In the end, I do not believe that one can speak of a cultural line of the Festival of Architecture in a strict sense, but undoubtedly the things produced in these years constitute a profile that enunciates the expression of a cultural continuity with the research and leading players of the Italian season of the late 1900s, in particular between Milan and Venice, the desire for continual research through the heteronomy of an architecture that cannot betray the man-

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/edit

l'eteronomia di un'architettura che non può tradire il mandato di una responsabilità finale sulla forma, un atteggiamento aperto ma non di meno critico rispetto alla fenomenologia urbana in continuo divenire, superando ogni provincialismo e ogni uso modellistico del pensare e del fare l'architettura.

Moltissimi allievi delle scuole non solo di architettura ma anche di altri settori scientifici dell'Università di Parma, nonché giovani collaboratori della rete universitaria italiana ed europea sono passati attraverso le esperienze del Festival, spero ricavandone valore aggiunto formativo, spunti di ricerca, nuovi orientamenti. Per altri versi le città, bisogna dirlo lungimiranti, innanzitutto di Parma, poi nel tempo anche di Reggio Emilia e Modena - così sperimentando la dimensione urbana territoriale di "Cittaemilia" a noi cara per gli studi svolti a riguardo - con coinvolgimenti in quel di Bologna e Forlì, e la Regione Emilia Romagna, realtà ospitanti le manifestazioni di un Festival "territorializzato", hanno ricevuto informazioni, stimoli, incentivi all'autoriflessione sui temi della città e viceversa il Festival inteso come laboratorio di ricerca ha tratto spunto dalle peculiarità delle tradizioni insediative di questi stessi contesti acquisiti quali luoghi di applicazione, sperimentazione, verifica delle metodologie progettuali.

Tra le cose realizzate - mostre, incontri, presentazioni spesso immaginate attraverso formule di assoluta originalità situazionale a cui ha dato supporto una segreteria organizzativa tanto volontaria quanto produttiva – mi piace sottolineare lo sforzo editoriale, che vuol dire porsi il problema della trasmissibilità dei contenuti, e quindi la nascita, già nel 2006, di Festival Architettura Edizioni che ha prodotto sino ad oggi decine di volumi restituenti in forma di catalogo tematico le ricerche portate al Festival. Il sito web è stato un altro punto di forza del Festival per come la rete può essere pienamente coinvolta in una strategia di questo tipo ed in particolare la nascita

date of a final responsibility on form, an open but no less critical attitude towards the ceaselessly ongoing urban phenomenology, surpassing any provincialism and any modelling use of architecture's thinking and doing.

Very many students, not only of architecture but also of other scientific sectors of the University of Parma, as well as young collaborators from the Italian and European university network have passed through the Festival's experiences, I trust deriving from it some added educational value, inspiration for research, new orientations. In other ways, cities, it has to be said far-sightedly, first and foremost Parma, then with time also Reggio Emilia and Modena – have experimented with the urban and territorial dimension of "Cittaemilia" so dear to us because of the many studies carried out on it – with the involvement of Bologna and Forlì and the Emilia Romagna Region, venues hosting the events of a "territorialized" Festival, have received information, spurs, incentives to self-reflection on the themes of the city, while on the contrary, the Festival in the sense of a research laboratory, has drawn inspiration from the peculiarities of the settlement traditions of these same contexts, acquired as places of application, experimentation, and verification of project methodologies.

Among the things realized – exhibitions, meetings, presentations often imagined through formulae of absolute situational originality supported by an organizational secretaries' office as voluntary as it was productive – I like to underline the publishing effort, which meant coping with the problem of the transmissibility of the contents, hence the birth, as early as 2006, of Festival Architettura Editions, which has produced to date dozens of volumes that report the research brought to the Festival, in the form of themed catalogues.

The website has been another strong point of the Festival showing how the Internet can be fully involved in a strategy of this type, and in particular, the

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

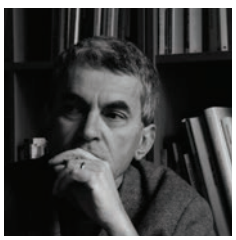
© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/edit

di Festival Architettura Magazine, una rivista web sui temi del progetto architettonico che oggi raccoglie una vasta rete di collaborazioni, in particolare nel circuito dei dottorati e dei giovani ricercatori.

Non so quanto il Festival debba alla Facoltà di Architettura di Parma o viceversa, sicuramente le due cose sono cresciute in parallelo. Certamente l'occasione del Festival dimostra alla scuola che l'esperienza formativa dello studente-architetto non può essere intesa solo nel chiuso delle aule e nella trasmissione delle tecniche, ma anche nel campo aperto della contaminazione degli apporti, della conoscenza dei circuiti culturali, dei confronto con l'esterno, innanzitutto europeo, tra scuole e protagonisti animati dalla comune passione per il rischio della ricerca, dell'avanzamento metodologico, dell'innovazione consapevole.

Il mio recente incarico istituzionale a servizio dell'Università di Parma, incarico che vorrei svolgere anche quale occasione di ricerca disciplinare, non mi consente di proseguire nell'avventura del Festival. Ma il rinunciare può acquisire un senso positivo, direi quasi necessario, se pensiamo che il Festival esige l'energia di una componente generazionale rinnovata, per propria natura vocata ad affrontare la ricerca più esplorativa. Lascio quindi il testimone del Festival dell'Architettura ad un gruppo di più giovani colleghi con l'auspicio che molto di ciò che è stato fatto sia valorizzato e portato avanti ma molto altro ancora, di inedito quanto di atteso, possa ancora scaturire da questo stimolante laboratorio delle idee sull'architettura e la città.



Carlo Quintelli, Professore Ordinario in Composizione architettonica e urbana, dirige il Festival dell'Architettura dal 2004 al 2013. Attualmente è Prorettore all'Edilizia, Infrastrutture e Insediamento Urbano dell'Università degli Studi di Parma.

birth of the Festival Architettura Magazine, an online magazine dealing with architectural projects which today enjoys a vast network of collaboration, in particular in the circuit of PhDs and young researchers.

I cannot say how much the Festival owes to the Faculty of Architecture of Parma or vice versa; unquestionably, the two grew in parallel. What is certain, is that the occasion of the Festival shows the school that the educational experience of the student-architect cannot be understood solely in the closed environment of a classroom and in the transmission of techniques, but also needs the open field of a fertilisation of contributions, of knowledge of the cultural circuits, of comparison with the outside world, first and foremost European, among schools and leading players animated by a common passion for the risks of research, of methodological progress, of informed innovation.

My recent institutional post in the service of the University of Parma, a post that I should like to carry out also as an occasion for disciplinary research, does not allow me to carry on in the adventure of the Festival. However, this abandonment can acquire a positive sense, I would say almost necessary, if we think that the Festival demands the energy of a renewed generational component, by its very nature inclined to tackle the most exploratory research. I therefore leave the witnessing of the Festival of Architecture to a group of younger colleagues with the wish that much of what has been done should be developed and carried onward, but much more still, brand new as much as expected, could still be sparked off by this stimulating laboratory of ideas on Architecture and the City.

Carlo Quintelli, Professor in Architectural and Urban Composition, directed the Festival of Architecture from 2004 to 2013. He is currently Pro-rector of Building, Infrastructure and Urban Settlements at the University of Parma.

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

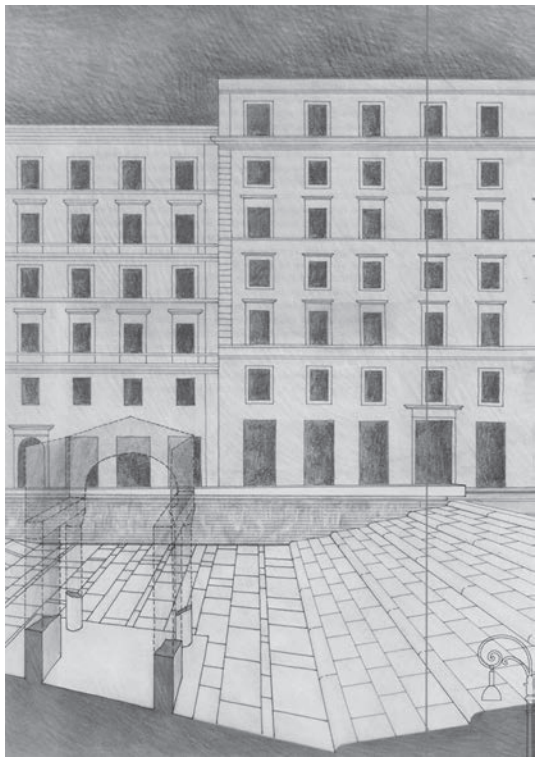
© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/1

Renato Nicolini

POLIS E ARCHITETTURA

POLIS *AND ARCHITECTURE*



Sopra e seguente / *Above and on the next page:* R. Nicolini (capogruppo), con G. Accasto, U. Colombo, G. De Boni, M. De Marinis, Concorso di idee per la riqualificazione di Piazza S. Cosimato, Roma 2002

Abstract

Nicolini tesse un ragionamento che ribalta il modo consueto di guardare al rapporto tra architettura e città. Si chiede, non cosa può fare l'architettura per la città, ma: cosa può fare la città, intesa come insieme di cittadini e istituzioni, per l'architettura nell'epoca della globalizzazione e della comunicazione di massa?

Cosa può fare la polis per l'architettura? Ecco una buona domanda, che rovescia la vecchia abitudine a domandarsi cosa possa fare l'architettura per la polis. Tra i compiti dell'architettura, leggendo con intelligenza Vitruvio, troviamo, infatti, già quello di rendere visibili i principi della polis, di rappresentarli.

Qualcosa che si è ovviamente complicata con l'eclissi del principe e l'affermazione della democrazia. Proprio nel nesso tra architettura e democrazia Giulio Carlo Argan individuava l'essenza della nuova concezione di Walter Gropius, formando (non meno della distinzione tra tipo e modello e della relazione tipologia-morfologia) la mentalità della generazione di architetti cui appartengo. Ragionando del movimento moderno, più di uno ha teorizzato come elemento di democrazia, e di implicita ripulsa del totalitarismo, la rinuncia ai codici formali dell'architettura storica per la ricerca della corretta espressione delle sole funzioni dell'abitare. Restando ugualmente prigioniero di un'idea – tendenzialmente totalizzan-

Abstract

The author weaves a thesis that overturns the usual way of viewing the relationship between architecture and city. He wonders, not what architecture can do for the city, but: what can the city, in the sense of a set of citizens and institutions, do for architecture in the era of globalization and mass communication? Recalling on the way the exceptional experience of the "Estati Romane".

What can the polis do for architecture? A good question, that turns the old habit of wondering what architecture might do for the polis on its head. In fact, amongst architecture's tasks, reading Vitruvius with astuteness, we can already find that of making the principles of the polis visible, of representing it.

Evidently, something became complicated with the eclipse of the principles and the establishment of democracy. It is precisely in the link between architecture and democracy that Giulio Carlo Argan identifies the essence of Walter Gropius' new conception, forming (no less than the distinction between type and model and of the relationship between typology-morphology) the mentality of the generation of architects I belong to. Reasoning on the modern movement, more than one person has theorized as an element of democracy – and of an implicit refusal of totalitarianism – the rejec-

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/1

te – di corrispondenza biunivoca tra la forma della società e le sue espressioni culturali e linguistiche. Trovandosi così costretto, in tempi recenti, a insostenibili discussioni fuori tempo massimo sulla moralità della simmetria (qualcosa che si può perdonare al solo Bruno Zevi) – sulla correttezza dei quartieri ad alta densità come lo Zen di Palermo, il Gallaratese e Corviale – sulla liceità degli shopping mall e dei nuovi musei, detti dell'iperconsumo, etc.

L'architettura degli ultimi dieci anni, in contaminazione con altri codici linguistici – il design, la pubblicità, la moda, lo spettacolo (i confini tra le discipline sono sempre più incerti…) – persegue visibilmente lo scopo di essere eloquente, di comunicare. Ma, a differenza dall'architecture parlante di Boullèe e Ledoux, o dal Costruttivismo russo, non vuole parlare dell'universale ma del particolare. Il Guggenheim di Gehry non è solo il manifesto di un'idea di museo, nella quale l'immagine del contenitore comunica il contenuto; ma (come del resto la nuova sistemazione del Louvre di I.M. Pei, e prima ancora il Centre Pompidou di Piano e Rogers) è anche l'icona attraverso cui si comunica al mondo globale la città, sia essa Bilbao o Parigi. Resisteranno all'invecchiamento, a differenza di quanto è accaduto ad un altro singolare sforzo di esprimere la novità, com'è il Monumento a Vittorio Emanuele del Sacconi?

Non fosse che per uscire da troppe aporie, è giusto rovesciare i termini della domanda. È un'oziosa occupazione notarile domandarsi cosa può fare l'architettura per la polis, ha già fatto. È utile invece interrogarsi su cosa possano fare istituzioni democratiche e cittadini per l'architettura. Perché proprio questo desiderio dell'architettura di parlare del presente, di poter essere duttile come la moda o come l'arte, rivela un'incertezza profonda sulla propria condizione. È il desiderio di essere inutili (titolo scelto da Hugo Pratt per una conversazione-autobiografia) che dimostra la condizione di buona salute, non il contrario. Bisogna aggiungervi l'esito perlomeno

tion of the formal codes of historical architecture to pursue a correct expression of the sole functions of dwelling. Equally remaining a prisoner of an idea – tendentially totalizing – of a bi-univocal correspondence between the form of society and its cultural and linguistic expressions. Finding oneself heavily forced, of late, into unsustainable discussions without time limit on the morality of symmetry (something that could only be forgiven Bruno Zevi) – on the correctness of high-density housing estates like the Zen in Palermo, the Gallaratese in Milan or the Corviale in Rome – on the validity of shopping malls and new museums, summoned by hyper-consumerism, and so forth.

The architecture of the last ten years, fertilized by other linguistic codes – design, advertising, fashion, show-business (the confines between disciplines are increasingly uncertain…) – visibly pursue the objective of being eloquent, of communicating. However, unlike the speaking architecture of Boullée and Ledoux, or Russian Constructivism, it does not wish to speak of the universal, but of the particular. Gehry's Guggenheim is not only the manifesto of a museum idea, in which the image of the container communicates the content; but (like the new layout of the Louvre by I. M. Pei, and even earlier the Pompidou Centre by Piano and Rogers) is also an icon through which the city is communicated to the global world, be it Bilbao or Paris. Will they stand up to ageing, unlike what has happened to another singular effort to express novelty, namely, Sacconi's Monument to Vittorio Emanuele?

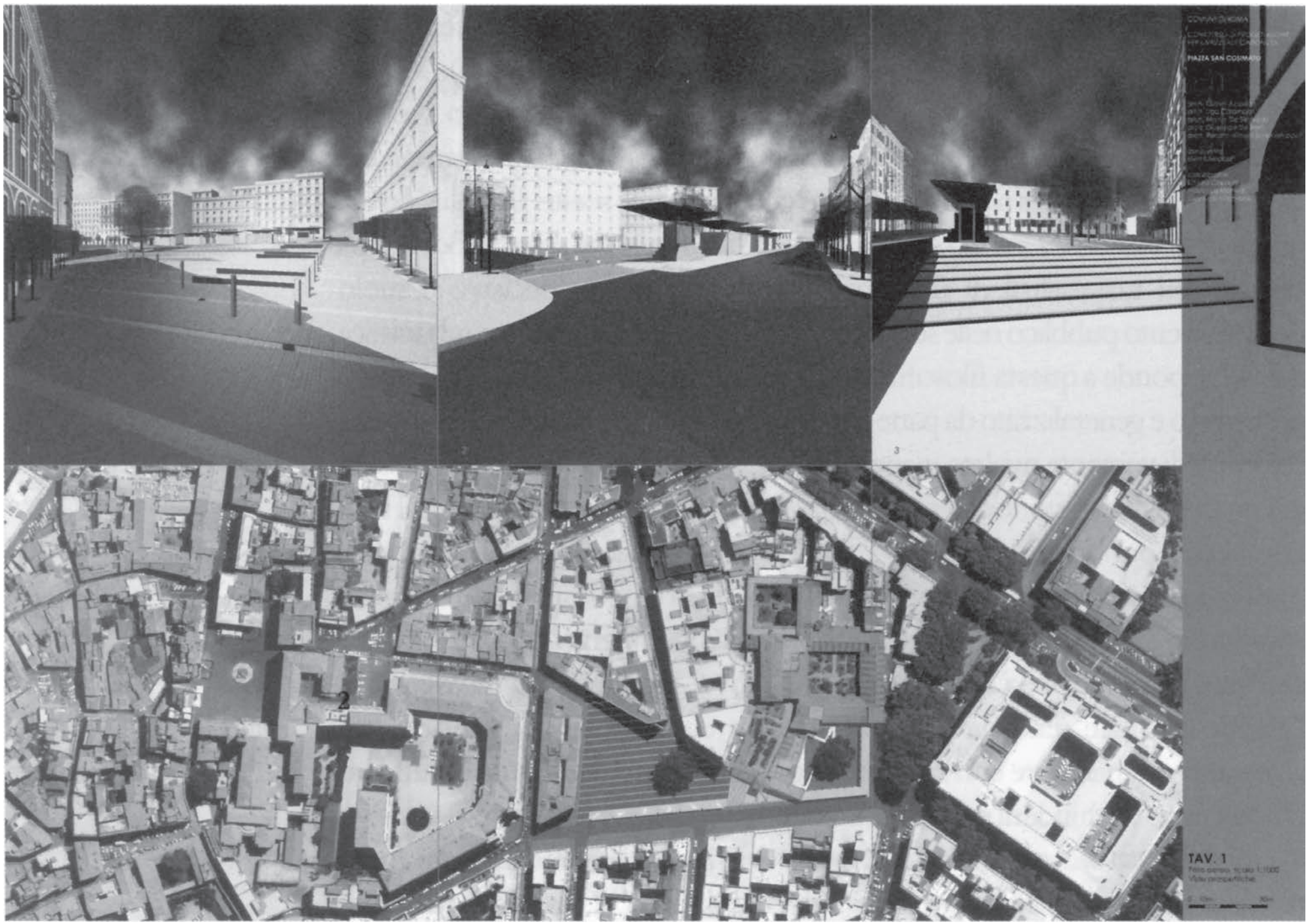
Were it not for the fact of abandoning too many aporias, it is legitimate to overturn the terms of the question. It is an idle notarial occupation to wonder what architecture might do for the polis, it has already done it. Instead it is useful to question what democratic institutions and citizens can do for architecture. Because it is precisely this desire

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/1



www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/1

dubbio di casi – come il Museo dell'Ara Pacis di Roma – in cui si è ricorsi al progettista (in quel caso Richard Meier), come ad una griffe in grado di aggiungere di per sé valore ad una città.

Dunque, non cosa può fare una nuova architettura per la città, ma il contrario. Distinguerò le cose che possono fare le istituzioni politiche da quelle che possono fare direttamente i cittadini. La democrazia diretta è stata l'ambizione maggiore della mia generazione, qualcosa che teneva insieme la Libertà comunista di Galvano della Volpe, Raniero Panzieri e Quaderni Rossi, la critica della delega ed il mito dell'Atene di Pericle. Sarebbe strano dimenticarmene proprio in questo caso.

Riguardano le istituzioni politiche tre questioni di grande importanza: la tutela (in particolare la tutela del moderno); la pratica dei concorsi; le decisioni urbanistiche. Non metto nell'elenco la qualità: perché ormai non dipende più, quanto meno non esclusivamente, dall'intervento pubblico – e per l'ambiguità del termine. Nell'Uomo senza qualità, Robert Musil nega la "qualità" al suo protagonista, Ulrich, e la concede invece alle città – che, scrive, "si riconoscono al passo". Ma la qualità musiliana è oggettiva, scientifica e statisticamente misurabile. Tutt'altra cosa dalle ceneri di Mitterrand – che avocava a sé l'ultima decisione sui grands travaux di Parigi – vale a dire la creatività di sindaci ed assessori che l'identificano di volta in volta con i "grattacieli alti e snelli", con la nuvola di Fuksas, con il firmamento degli archistar. Quanto alla tutela del moderno, c'è invece molto da fare. I centenari di Libera e di Ridolfi sono amare occasioni per un bilancio. A Roma la carta di credito Diner's (per colmo d'ironia qualificatasi per la cultura) ha scempiato la facciata della palazzina Furmanik di Mario De Renzi sovrapponendole brutalmente la propria griffe in neon azzurro – e ne ha distrutto gli interni, che si erano miracolosamente conservati intatti fin negli armadi. Non va meglio a Luigi Moretti, la cui casa della Scherma al Foro Itali-

of architecture to speak of the present, to be able to be ductile like fashion or fine art, that reveals a profound uncertainty regarding its own condition. It is the desire to be useless (a title chosen by Hugo Pratt for a conversation-autobiography) that demonstrates the condition of good health, not the contrary. It is necessary to add the outcome, to say the least, doubtful, of cases – such as the Ara Pacis Museum in Rome – in which the designer was turned to (in this case Richard Meier), like some kind of griffe that could in itself add value to a city.

Consequently, not "what can a new work of architecture do for the city", but the contrary.

I will distinguish the things that political institutions can do from those that citizens can do directly. Direct democracy was the greatest ambition of my generation, something that held together the "Communist Freedom" of Galvano della Volpe, Raniero Panzieri and Quaderni Rossi, the criticism of delegation and the myth of Pericles' Athens. It would be odd to forget this, especially in this case.

Three questions of great importance relate to political institutions: protection (in particular, protection of the modern); the practice of competitions; town-planning decisions. I will not add quality to this list: because by now this no longer depends, at least not exclusively, on public intervention – and also because of the ambiguity of the term. In his The Man without Qualities, Robert Musil denies the "qualities" of his main character, Ulrich, and instead concedes it to cities – which, he writes, "can be recognized by their pace". But Musil's quality is objective, scientific, and statistically measurable. Quite different from the ashes of Mitterrand – who took upon himself the ultimate decision on the grands travaux of Paris – that is to say, the creativity of mayors and councillors who from time to time identify it with "tall slim skyscrapers", Fuksas' cloud, the firmament of the archistars. Instead, when it comes to protecting the modern, there is much to

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/1

co deve ancora riemergere dall'aula bunker in cui è stata trasformata, mentre la GIL di Trastevere è minacciata da un crescente degrado. I laudatores del nuovo Auditorium di Renzo Piano ignorano il Villaggio Olimpico di Libera e Moretti… Non si può essere soddisfatti di quanto accade per i concorsi, che, se generalizzati, corrono contemporaneamente il pericolo di svuotarsi a competizioni di facciata tra curriculum o archistar e, soprattutto, di vedere messa a concorso pure l'idea in base alla quale si dovrebbe bandire il concorso, delegata, anche nelle sue implicazioni urbanistiche ed economiche, ai concorrenti stessi (se non ho capito male, è il caso degli ex Mercati Generali di Ostiense a Roma).

Con le decisioni urbanistiche, si affaccia il ruolo che possono giocare direttamente i cittadini. Non penso alla vecchia progettazione partecipata, ma alla crepa che si è aperta nel processo che porta a queste scelte. In Italia, fin dai tempi dell'architettura arte di Stato – qualcosa che non parte solo da Bottai, ma dai giovani razionalisti di Quadrante – si è considerato decisivo il ruolo dell'intervento pubblico nelle scelte che riguardano le città. La legge urbanistica del '42 risponde a questa filosofia, ma il suo strumento principale, l'esproprio preventivo e generalizzato da parte dei Comuni delle aree di nuova espansione, si è immediatamente rivelato inapplicabile. Da qui la crescita della complessità dei processi di decisione che si presentano oggi comunque irriducibili al solo intervento pubblico. Fatti salvi i vincoli e la definizione di un massimo di trasformazione sostenibile, occorrerebbero strumenti in grado anche di mantenere sospesa e aperta la discussione e il confronto delle idee (penso al caso esemplare dell'area archeologica centrale di Roma, dove appare ormai insostenibile l'assetto formale dato da Munoz, ma non emerge ancora un progetto alternativo pienamente convincente), una sorta di progetto dell'attesa, piuttosto che rischiare di chiuderli prematuramente.

do. The centenaries of Libera and Ridolfi are bitter occasions to take stock of. In Rome the Diners credit card (as the height of irony, qualified as "culture") devastated the façade of Mario De Renzi's Furmanik building by brutally superimposing its griffe on it in blue neon – as well as demolishing its interiors, which had been miraculously preserved intact, right down to the cupboards. It did not go any better for Luigi Moretti, whose Fencing Academy at the Foro Italico still has to re-emerge from the high-security courtroom it was transformed into, while the GIL in Trastevere is being threatened by growing deterioration. Praisers of Renzo Piano's new Auditorium ignore the Olympic Village by Libera and Moretti… It is impossible to remain happy with what is happening through competitions, which, if generalized, run the simultaneous risk of voiding themselves to competitions for façades between curriculum or archistar and, above all, to see put up for grabs even the idea based on which competitions and delegations should be banned, also in their town-planning and economic implications, to competitors themselves (unless I have misunderstood, this is the case of the former Ostiense General Markets in Rome).

With town-planning decisions, the role that citizens can play directly appears. I am not thinking of the former Cooperative Design, but of the chink that has opened up in the process that leads to these choices. In Italy, from the era of architecture as a State art – something that did not begin only from Bottai, but from Quadrante's young rationalists – the role of public intervention in choices concerning the city has been considered decisive. The town-planning law of '42 responds to this philosophy, but its main tool, a preventive and generalized expropriation by Municipalities of areas in new expansion, immediately turned out to be inapplicable. Hence the growth in complexity of the decisional processes that now appear ir-

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/1

Nel progetto dell'attesa, la cittadinanza può svolgere direttamente un ruolo per definire il senso delle architetture. Partirò da lontano. Una stretta relazione lega tra di loro teatro e città, fin dalla scena vitruviana. Il teatro nell'Atene di Pericle svolgeva una funzione assembleare, la rappresentazione era offerta all'assemblea dei cittadini. Inversamente, la città è stata usata come scena per le rappresentazioni rituali del potere. Penso ai percorsi urbani per le incoronazioni dei Re, o per l'ascesa al soglio dei Pontefici; agli Anni Santi; alla festa, farina e forca borbonica ed agli alberi della libertà; alle manifestazioni di massa. L'effimero dello spettacolo urbano, attraverso la sua ripetizione, definisce e consolida il valore simbolico, dunque il significato, di un luogo urbano. Dagli Anni Sessanta in poi, sia dalla parte del teatro (il terzo teatro di Barba e Grotowski, il Living Theatre ed il coinvolgimento del pubblico nell'azione scenica) sia dalla parte dello spettacolo urbano (l'effimero dell'Estate romana comparato all'effimero degli Anni Venti e Trenta, invece fortemente segnato dall'impronta del potere), si definisce una nuova relazione tra architettura, rappresentazione, formazione e riconoscimento del significato di un luogo. La rinuncia a comunicare precisi significati ideologici non porta alla scomparsa del senso, ma alla moltiplicazione dei significati possibili.

Assistendo alla rappresentazione di Edipo a Colono messo in scena da Mario Martone (e definito da lui stesso teatro assembleare), negli spazi del Teatro India da lui voluto ed aperto nel periodo della direzione artistica del Teatro di Roma (India altro non è che una serie di capannoni industriali dismessi, in un luogo in cui si sente la presenza del Tevere e che può apparire come un superstite frammento di campagna, ma in cui insieme si avverte, col Gasometro, la presenza decisiva della città), ho avuto la netta sensazione che il valore architettonico di quegli edifici oggi dipenda principalmente dall'uso che se ne fa. La bellezza del luogo è in funzione della bel-

reducible to a mere public intervention. Excluding the restrictions and the definition of a maximum for sustainable transformation, we need tools that can also keep the discussion and comparison of ideas outstanding and open (I am thinking of the exemplary case of the central archaeological area in Rome, where by now the formal layout given by Munoz appears untenable, however, a fully convincing alternative project has not yet emerged), a sort of waiting project, rather then risking closing it prematurely.

In the waiting project, citizens can directly play a role to define the sense of the works of architecture. I will begin from afar. An intimate relationship binds theatre and city together, right from the Vitruvian scene. Pericles' Athenian theatre performed an assembly function, representation was offered to the assembly of citizens. Inversely, the city was used as a scene for the ritual representations of power. I have in mind the urban routes for coronations of a King, or for the accession of Pontiffs; of the Holy Years; the Bourbons' Feste, Farina e Forca (Feste=celebrations; Farina=flour; Forca=gallows, the proverbial "Three F's," said to keep the masses in line) and liberty poles; of public demonstrations. The ephemera of the urban spectacle, through its repetition, defines and consolidates the symbolic value, hence the meaning, of an urban place. From the Sixties onwards, both on the part of the theatre (The Third Theatre of Barba and Grotowski, the Living Theatre and the involvement of the audience in the scenic action) and on the part of the urban spectacle (the ephemera of the Roman Summer compared to the ephemerae of the Twenties and Thirties, instead marked by the stamp of power), defines itself as a new relationship between architecture, representation, formation and recognition of the meaning of a place. The renunciation of communicating precise ideological meanings does not lead to the disap-

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/1

lezza della rappresentazione, e della presenza del pubblico. Non vedo molto diversamente la questione dell'uso dell'area archeologica centrale di Roma. Credo sia stata la relazione tra architettura e città ad avere dato senso unitario ad un'esperienza, la mia, altrimenti dispersa tra politica, rappresentanza istituzionale, curiosità per lo spettacolo e le forme più diverse della cultura. L'Estate romana è stata la ricomposizione, proprio negli anni di piombo, attraverso l'affermazione di una nuova mentalità, di una frattura tra i cittadini, tra il privilegio del centro storico e l'emarginazione della periferia. L'architettura dei suoi allestimenti effimeri (affidati, tra gli altri, a Franco Purini e Laura Thermes, Ugo Colombari e Giuseppe De Boni) non ha mai avuto la pretesa, comune a via dell'Impero e alle mostre degli Anni Trenta al Circo Massimo, di asserire una continuità tra i tanti tempi storici di Roma, al contrario. A impostazioni nelle quali il progetto di architettura si propone con la durezza dell'anastilosi precoce, o con le ambizioni di una griffe di per sé risolutiva, contrapporrei perciò la possibilità di esperimenti, affidati piuttosto all'effimero, all'uso collettivo, allo spettacolo. Si può andare oltre l'Estate romana, per riaffermare in modo non retorico il valore della città di Roma come communis patria, città che appartiene non solo alla cultura italiana. Forse non soltanto con i grandi concerti al Circo Massimo o di fronte al Colosseo – o con il Festival della Letteratura che ha nuovamente recuperato all'uso pubblico, dopo una ventennale interruzione, la Basilica di Massenzio – ma con esperimenti nel campo delle arti visive e di allestimento provvisorio dello spazio. Provo irritazione quando le energie vengono assorbite da esperimenti in cui il decoro della città è visto con gli stessi occhi con i quali il piccolo borghese guarda il proprio salotto buono (nuove pavimentazioni del selciato stradale, ombrelloni e tavolini da bar tutti uguali, scandalo per i cartelloni pubblicitari). La città, nell'epoca della comunicazione globale e della diffusione senza precedenti dell'immagine, può giocare un altro ruolo. Più che nella di-

pearance of sense, but to a multiplication of possible meanings.

Attending a performance of Oedipus at Colono staged by Mario Martone (and defined by him as an assembly theatre), in the spaces of the Teatro India which he commissioned and which opened in the era of artistic direction by the Teatro di Roma (India is nothing other than a series of derelict industrial sheds, in a place where one can feel the presence of the Tiber and that can appear as a surviving fragment of countryside, but in which together one perceives, with the Gasometer, the decisive presence of the city), I had the clear sensation that the architectural value of those buildings now depends mainly on the use made of them. The beauty of the place depends on the beauty of the performance, and the presence of the audience. I cannot see the question of the use of Rome's central archaeological area much differently. I believe it was the relationship between architecture and city that gave unitary sense to an experience, my own, otherwise dispersed among politics, institutional representation, curiosity for the spectacle and various forms of culture. The Roman Summer was the re-composition, in those years of terrorism, through the affirmation of a new mentality, of a fracture among citizens, between the privilege of the historic centre and the alienation of the suburbs. The architecture of its ephemeral layouts (entrusted to Franco Purini and Laura Thermes, Ugo Colombari and Giuseppe De Boni, amongst others) never had that pretension, common to Via dell'Impero and the exhibitions of the Thirties at the Circus Maximus, of asserting a continuity between the many historical epochs of Rome; quite the contrary. The formulations that the architectural project proposes with the ruthlessness of a premature anastylosis, or with the ambitions of a griffe in itself resolutive, would therefore counter the possibility of experiments, entrusted

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

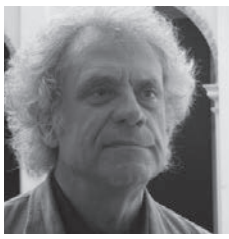
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/1

rezione della banalità dell'ordine, o forzando la propria capacità di comunicazione verso l'icona pubblicitaria ed il messaggio immediato, può spingersi nella direzione del messaggio differito e polisenso, e nella creazione di luoghi in cui stare, dimorare, nuovi spazi pubblici. I classici luoghi d'incontro delle città italiane (la strada, le piazze) risentono della crisi che investe in generale i luoghi d'incontro di tutte le città. Si formano nuovi spazi pubblici, come sono diventati i Musei, e come sono (più ancora) gli shopping mall. È nella definizione attiva di ulteriori possibilità di incontro, scambio e dimora, attraverso l'espressione libera dei propri desideri e dei propri gusti, che la cittadinanza può dare oggi il suo contributo migliore all'architettura.

instead to the ephemera, collective use, spectacle. It is possible to venture beyond the Roman Summer, to re-affirm in a non-rhetorical way the value of the city of Rome as a communis patria, a city that belongs not only to Italian culture. Perhaps not merely with grand concerts at the Circus Maximus or in front of the Colosseum – or with the Festival of Literature that has newly restored the Basilica of Maxentius for public use, after two decades of interruption – but with experiments in the field of visual arts and temporary arrangements of spaces. I feel irritated when energies are absorbed by experiments in which the decorum of the city is seen with the same eyes with which the petit bourgeois look at their own fine salon (new paving for the roads, the same umbrellas and tables in every bar, billboard scandals). The city, in the era of global communication and unprecedented diffusion of images, can play another role. Instead of taking the direction of banal order, or forcing its communication capacity towards the advertising icon and the instant message, it can push itself in the direction of the deferred and multi-sense message, in the creation of places to linger in, live in, new public spaces. The classic meeting places of Italian cities (the street, the piazzas) are affected by the general crisis that is impacting meeting places in all cities. New public spaces have formed, as museums have become, and also (even more so) shopping malls. It is in the active definition of further possibilities for meeting, exchange and dwelling, through the free expression of their own desires and tastes, that citizens can now make their best contribution to architecture.



Renato Nicolini (1942-2012) è stato architetto, politico e drammaturgo italiano, inventore dell'*Estate romana*.
È stato. Professore Ordinario di Composizione architettonica all'Università "Mediterranea" di Reggio Calabria.

Renato Nicolini (1942-2012) was an Italian architect, politician and playwright, the inventor of the "Estate Romana", a cultural festival held annually in Rome. He was Professor of Architectural Composition at the "Mediterranea" University in Reggio Calabria.

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/2

Aimaro Isola

ERAVAMO MAESTRI? *

WERE WE MAESTROS?

Roberto Gabetti, Aimaro Isola poi Isolarchitetti. Piano di recupero ex-area Fiat Novoli e interventi all'interno del Piano. Firenze 1998-2006 / *Roberto Gabetti, Aimaro Isola, later Isolarchitetti, Plan to recuperate the former Fiat Novoli area, and interventions as part of the Plan. Florence 1998-2006*

Abstract

Aimaro Isola indaga tutto il fascino e l'ambiguità del rapporto fragile e complesso tra Maestro e allievo. E lo fa con il gusto, la statura e la leggerezza di un "vero maestro". Fondazione di un luogo e formazione del discepolo diventano metafore l'una dell'altra. "Ecco che l'insegnamento diventa lavoro comune. (...) riconoscimento di un linguaggio e di un paesaggio comune, nello spazio, ma soprattutto nel tempo. Paesaggi che ci comprendono e che dobbiamo comprendere."

Qui si espongono i lavori e si discorre di "giovani" che sono stati allievi di variegate scuole d'Architettura. Coloro che in qualche modo sono stati i loro maestri, cioè noi, ci affacciamo spiando curiosi tra le righe e le immagini.

E' forse anche un'occasione per interrogare noi stessi sul nostro essere stati Maestri.

Ma prima dobbiamo essere sicuri di essere stati veramente Maestri.

E ancora: "che cosa autorizza un uomo od una donna ad istruire un altro essere umano? Dove risiede l'autorità dell'insegnamento?" Che cosa temere oggi da Edipo o piuttosto come rincuorarlo nel momento in cui il mito e lui stesso si stanno disfacendo? (G. Steiner, *La lezione dei Maestri*, Garzanti).

E che cosa in realtà trasmettiamo, traduciamo,

Abstract

The author investigates all the fascination and ambiguity of the fragile and complex relationship between Teacher ("Maestro") and Student. And he does so with the real gusto, stature and lightness of a "true maestro". The founding of a place and the training of the student become metaphors for one another. "Here is [where] the teaching becomes common work. (...) recognition of the language and a common landscape in the space, but especially over time. Landscapes that understand us and that we must understand."

Here we describe the works and discuss the "young people" who were students of varied schools of architecture. Those who were their Maestros in some way, which means us, gaze on, spying curiously between the lines and images.

Perhaps this is also an opportunity to question ourselves on our having been Maestros.

But first we must be sure that we really were Maestros.

And then again: "What authorizes a man or woman to teach another human being? Wherein lies the authority to teach?" What should we fear today from Oedipus, or rather, how should we cheer him up when the myth and he himself are wasting away? (G. Steiner, The Lesson of the Masters*).*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/2

cioè trasciniamo, di generazione in generazione, delle nostre certezze delle nostre retoriche e dei nostri inganni? Sono domande silenziose che ci hanno accompagnato dietro la cattedra, ma soprattutto ci hanno tormentato quando, tra i banchi, seduti sugli sgabelli, correggevamo, condannavamo, approvavamo, incoraggiavamo il lavoro dei giovani allievi.

L'età, i molti esami che noi stessi abbiamo sopportato e sofferto, i concorsi, i libri studiati e letti, l'esperienza, la tradizione, ci hanno confermato nel nostro ruolo sospingendoci, per fortuna nostra, a non "farci problemi".

Molti ci hanno chiamato Maestri. Giovanni Durbiano, riprendendo l'ironia di Bruno Zevi, intitola un libro che parla di noi, *I Nuovi Maestri* (Marsilio); altri indicano la nostra generazione, o meglio quella che ci ha preceduto, come quella degli Ultimi Maestri.

A molti di noi, in fondo, tra amici, piace chiamarci Maestro.

Ciò ha un sapore antico, di governo del cantiere, di guida di maestranze: ma ora più che prestigio ciò sembrerebbe dare sicurezza e conforto.

Abbiamo sovente guardato, Roberto Gabetti ed io, con spregiudicatezza ciò che stava dietro al nostro esser Maestri e ci pareva di vedere, come la generazione dei Maestri – se mai fosse esistita – stesse ormai estinguendosi. Questo indebolimento del ruolo del Maestro, forse, va insieme, è parte del "disincantamento del mondo". Disincanto verso la tradizione, verso l'idea del classico, dell'esemplarità, di una verità già data in qualche luogo. C'era una sacralità nel Maestro, ma come in ogni sacralità anche una "violenza"antica.

Il Maestro, come in un rito sacrificale (R. Girard), doveva custodire ed ostentare certezza per imporla. Doveva essere, infine, vittima sacrificale, nel tempo della emancipazione, da parte dei discepoli migliori, che ne facevano scempio.

Roberto ed io provavamo, nel sentirci dire Maestri,

And what in reality are we passing on, translating, i.e. dragging, from generation to generation, in the certainty of our rhetoric and our deceptions? These are silent questions that accompanied us behind the dais, but above all, plagued us when, among the desks, sitting on stools, we corrected, condemned, agreed with, and encouraged the young students' work.

Our age, the many exams that we ourselves endured and suffered, the competitions, the books studied and read, experience, tradition, confirmed our role, urging us - fortunately for us - not to "create problems for ourselves".

Many people called us Maestros. Giovanni Durbiano, taking up Bruno Zevi's irony, entitled a book that speaks about us, I Nuovi Maestri *– (The New Maestros) (Marsilio); others pointed to our generation, or better, the one that preceded us, as that of The Last Maestros.*

Many of us, at the end of the day, among friends, still like to call ourselves Maestros.

This has an old-fashioned flavour, of managing the building site, of guiding the workers: but nowadays, more than prestige, being Maestros would seem to confer security and comfort.

We often watched, Roberto Gabetti and I, with freedom from prejudice, what lay behind our being Maestros, and we seemed to see, just like the generation of Maestros - if such ever existed - them dying out. This weakening of the role of the Maestro, perhaps, goes together with, is a part of, a "disenchantment with the world". Disenchantment with tradition, with the idea of the classical, with exemplariness, with a truth already uttered somewhere. There was sanctity in the Maestro, but as in any sacredness also an ancient "violence".

As in a sacrificial rite, the Maestro had to preserve and parade certainties in order to impose them. He had to be, in the end, a sacrificial victim, in the time

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/2

una sensazione di disagio che sovente coprivamo con l'ironia. Ironia e disagio nel vedere il discepolo segnato dal marchio di fabbrica di certezze nelle quali noi stessi, sovente, dubitavamo, Disagio perché ci trovavamo, docente e discente, in una situazione asimmetrica che ci imbarazzava.

Forse il Maestro diventa veramente Maestro nel momento in cui sente di potersi ritirare (penso ad Agostino, *De Magistro*).

Mettendo in gioco se stesso si assenta come Maestro, cede il proprio spazio: è allora che il discepolo può aprire ed occupare uno spazio suo, può diventare se stesso.

Così anche noi, Roberto ed io, credo, da Muzio da Mollino, come da Aloisio, da Astengo, da Rigotti, ma anche da Cavallari Murat e da Pizzetti abbiamo imparato, dal loro magistero, nel momento in cui ci siamo staccati dalle loro figure, con amore, forse, certamente senza odio Edipico.

(A.Isola, *Roberto Gabetti: il collega, il Maestro, l'amico*, Acc. delle Scienze, Torino.).

Nel tempo lungo del disincantamento del mondo la devozione e l'ammirazione per la statura dei Maestri, per quelli nuovi, ma anche per gli Antichi Padri sembrano essere venute meno. Il Sublime, il non essere più all'altezza dei "forti" del passato, dei loro insegnamenti e delle loro etiche non ci spaventano più come terrorizzavano i romantici. Anche il mito ormai elaborato e rielaborato, che celebrava l'esemplarità dell'Eroe (come ci insegna Blumenberg) sembra quasi "ormai portato a termine"; o, forse, solo è degradato e reso irriconoscibile. I modelli, gli esempi sono nei media e nei loro protagonisti.

Per apparire "nell'età dell'irriverenza, i nostri idoli devono esibire una testa di argilla" fama e celebrità, autorità ed autorevolezza divergono sempre di più. Gli eroi, ed i Maestri diventano trasparenti.

of emancipation, for his best pupils, who ruined him.

Roberto and I experienced, in hearing ourselves called Maestros, a feeling of discomfort that we often covered with irony. Irony and discomfort at seeing the student marked by the trademark of a certainty that we ourselves often doubted; discomfort because we were, Maestro and student, in a situation of asymmetry that ruined it.

Perhaps the Maestro truly becomes a Master the moment he or she feels able to withdraw (I have in mind St. Augustine, De Magistro*).*

By staking his all, he absents himself as a Maestro, he cedes his own space: it is then that his pupils can open up and occupy their own space, can become themselves.

Thus we too, Roberto and I, I believe, learned from Muzio, Mollino, Aloisio, Astengo, Rigotti, but also from Cavallari Murat and Pizzetti, from their teaching, at the moment when we broke free from their Oedipus figures, with love, perhaps, but certainly without hate.

(A. Isola, Roberto Gabetti: il collega, il Maestro, l'amico*, Acc. delle Scienze, Turin.).*

In the long time of disenchantment with the world, devotion and admiration for the stature of the Maestros, for new ones but also for the founding fathers, seem to be disappearing. The Sublime, no longer being at the height of the "strong" of the past, their teachings and their ethics, does not terrify us any more as it did the Romantics. Also the Myth, by now processed and reprocessed, and celebrating the exemplarity of the Hero (as Blumenberg teaches us) almost seems "by now completed"; or, perhaps, only degraded and made unrecognizable. The models, the examples, are in the media and in their protagonists.

To appear "in the age of irreverence, our idols must

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/2

Ma anche i Maestri, va detto, sono pronti a sconfessare e a prendere le distanze da quegli allievi che una volta erano i prediletti; già Agostino si domandava, ed è domanda che speso anche noi ci siamo dovuti porre, se il Maestro è responsabile della condotta dei suoi discepoli.

Insegnare può essere "impresa terribilmente pericolosa"; ogni teoria pedagogica fa sempre riferimento al libero arbitrio; tutti pensiamo infatti che l'autentico discepolo può essere soltanto qualcuno che imparerà a seguire se stesso, cioè la propria "*libido sciendi*", la propria curiosità .

Uno strano nesso sembra tenere insieme, dall'origine, la fondazione e la progettazione di un luogo (città, casa, struttura) e la formazione del discepolo. La sacralità era attributo del Maestro, il culto ed il rito presiedevano in qualche modo alla conservazione, alla diffusione e alla tutela dei saperi quindi alla formazione dei discepoli. Così anche il gesto che fonda e forma lo spazio costruito, che segna sulla terra limiti, traccia strade, appartiene, nel tempo, al *sacro*.

Formatività (direbbe Pareyson) e *Bildung* sembrano ieri, ma ancor oggi, invocare una loro possibile trascendenza. L'edificio, la città, il mondo, ciò che viene costruito ad "Arte" conservano la loro carica di emozione , di ammaestramento, di esemplarità: allo stesso modo ciò che viene insegnato dà forma, cioè architettura, alla personalità dell'allievo, deve sedurlo, costruirlo, "abitarlo", quasi che l'Accademia stessa rispecchi i caratteri della Città.

Abitare ed essere si intrecciano nel momento del loro avvento.

L'origine sacra veicola nel tempo emozioni, seduzioni, eros, ma anche quella violenza che oggi emerge inattesa nei saperi e nei luoghi. (A.Isola, *Violenza nell'architettura*, Aion).

present a head of clay" fame and celebrity, authority and authoritativeness diverge more and more. The heroes, along with the Maestros, become transparent.

But even the Maestros, it has to be be said, are willing to repudiate and distance themselves from those pupils who were once the beloved; already Augustine wondered, and this is a question we have often asked ourselves, whether the Maestro is responsible for the conduct of his students.

Teaching can be "a terribly dangerous enterprise"; each educational theory always refers to free will; in fact, we all believe that true students can only be people who learn to follow themselves, namely their libido sciendi*, their own curiosity.*

Right from the beginning, a strange bond seems to hold together the foundation and design of a place (city, house, or structure) and the training of the pupil. Sacredness was an attribute of the Maestro, the cult and the rite in some way presided over the preservation, dissemination and protection of knowledge, hence, the training of the pupils. In the same way, the gesture that founds and shapes the constructed space, that marks limits and traces roads on the ground, belongs, in time, to the sacred.

Formativity *(Pareyson would say) and* Bildung*, seemed yesterday, but also today, to invoke a possible transcendence. The building, the town and the world, what is built "artistically" retain their charge of emotion, of mastery, of exemplarity: in the same way what is taught brings form, i.e., architecture, to students' personalities, must seduce them, build them, "inhabit them", almost as if the Academy itself reflected the character of the city.*

Living and being intertwine at the time of their advent.

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/2

Recinti, nascondimenti, rituali, governano discipline e dipartimenti; rivive sempre la difesa esoterica dei teoremi pitagorici. Aristofane ride ancora oggi di Empedocle cacciato dalla sua città che voleva governare da filosofo. La diffusione delle scienze va tutelata: "il sapere può essere pericoloso".

Per fortuna, il fremito del dubbio ha accompagnato da sempre le nostre sicurezze scientifiche. Da sempre il "vero Maestro" ed il suo sapere non solo è messo in dubbio, ma lui stesso incomincia ad ostentare il proprio dubitare. Socrate, come l'oracolo di Delfi, professando la propria ignoranza mira a creare, ingannandolo, uno stato di insicuezza nell'allievo (ma solo, Lui alla fine, darà la soluzione del quiz).

All'incertezza dei comandamenti viene in aiuto l'esemplarità etica del Maestro che pone il proprio *corpo* come modello di vita. La parola ed il gesto segnano e sottolineano il valore orale del sapere rispetto a quello della parola scritta.

Qualche cosa, dunque, sfugge alla regola, al comandamento, alla legge al manuale. (Se Antigone invoca inutilmente le Leggi non scritte dagli dei, anche Cristo "si dice", come ogni buon insegnante è rimasto il Maestro, ma non Professore perché non ha mai pubblicato nulla).

Le avventure ed il prestigio dei Maestri si declinano in modo diverso a seconda delle aree geografiche. Noi siamo ormai degli ibridi. I nostri antenati *Maitres à Penser* sembrano quasi scomparsi o sono sospettati di essere i "cattivi Maestri".

Il *Meister* tedesco ci fa un po' paura. Goethe, Mann, Hesse, e Freud ci hanno messo in guardia. Nietzsche conclude nella disperazione il tempo dei Maestri. Senza più discepoli Zarathustra proclama la necessità e l'impossibilità di avere allievi: " le cose migliori essenziali non devono essere rese pubbliche". Il vero discepolo può essere soltanto colui che

A sacred origin conveys in time, emotions, seduction, eros , but also that violence that unexpectedly emerges today in knowledge and places. (A. Isola, Violenza nell'Architettura*, Aion).*

Fences, concealments and rituals govern disciplines and departments; constantly revive the esoteric defence of Pythagorean theorems. Aristophanes still laughs today at Empedocles kicked out of the city he wanted to govern as a philosopher. The dissemination of science must be preserved: "Knowledge can be dangerous"*.*

Since time immemorial, not only are the "true Maestro" and his knowledge questioned, but he himself begins flaunting his doubt. Like the Oracle of Delphi, by professing ignorance, Socrates sought to create, through deceit, a state of insecurity in the pupil (but, in the end, only he would give the solution to the quiz).

The uncertainty of the Commandments is aided by the ethical exemplarity of the Maestro who offers his own corpus *as a model of life. The word and the gesture mark and emphasize the value of oral knowledge over that of the written word.*

Something, therefore, escapes the rule, the commandment, the law, the book. (If Antigone uselessly invokes the Laws not written by the gods, then even Christ, "it is said", like every good teacher, remained a Maestro, but not a Professor because he never published anything).

The adventures and prestige of the Maestros are described differently depending on geographical area. By now we are hybrids. Our Maitres à penser *ancestors seem almost to have disappeared or are suspected to be "Bad Masters".*

The German Meister frightens us a little. Goethe, Mann, Hesse, and Freud warned us about them. Nietzsche ended the Time of the Maestros in despera-

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/2

"imparerà a seguire se stesso".Come per Wittgenstein " la virtù superiore del Maestro consiste nel dare un dono che deve essere respinto". Solo dopo il sacrificio del Maestro si avrà la "speranza del grande meriggio".

I francesi che sono stati molto attenti a qualificare la "serietà" delle loro istituzioni culturali formate nell'Illuminismo e nelle Accademie, hanno contribuito a ridefinire l'intellettuale come "*clerc*" , chierico della laicità, con il significato che si è diffuso nella modernità (G.Steiner).

Oggi noi siamo un incrocio tra l'occidente ed una cultura di oltre Atlantico entro la quale la mitologia Europea sembra dissolversi; il senso della scoperta, l'avventura, l'impegno non dottrinario *self – made*, aprono alla creatività, ma anche all'improvvisazione.

Certo, alle volte, figure prestigiose, *guru* della cultura nelle università e nei centri di ricerca inducono forti migrazioni di discepoli. Il modo di lavoro è sempre quello del *workshop*, dei seminari e dei laboratori che danno spazio al gruppo. Conta più il metodo che la guida ed il metodo comporta richiamare e far scomparire figure significative da opporre all'entropia culturale. Anche la scienza si distacca dalle personalità che la praticano. Non "fine dei Maestri",dunque, ma Maestro diffuso disincantato, rimitizzato e sovraesposto dai media?

La critica , le riviste, sono oggi attente a scrutare l'orizzonte dell'architettura per cogliere eventuali tendenze ed emergenze di nuovi e vecchi protagonisti. Io non sono, certo, in grado di dare un contributo: ammiro Franco Purini sempre più bravo a tracciare "geoarchitetture" che ci restituiscano il panorama delle scuole, dei nessi e delle radici che governano le nostre pratiche ed i nostri saperi.

Temo però che sia giunto il momento di domandare a me stesso e di dichiarare in che cosa è consistito il mio insegnamento. E questo mi pare è ciò che mi si chiede.

tion. With no more students, Zarathustra proclaims the necessity and inability to have students: "The best essential things must not be made public". The true student can only be the one who "will learn to follow himself". Just as for Wittgenstein, "The superior virtue of the Maestro is to give a gift that must be rejected." Only after the sacrifice of the Maestro, does the "hope of the great rest" come.

The French, who were very careful to qualify the "seriousness" of their cultural institutions founded during the Enlightenment and in the Academies, helped to redefine the intellectual as a "clerc"*, a cleric of secularism, with a meaning that has become widespread in modern times (G. Steiner).*

Today we are a cross between the West and a transatlantic culture, within which European mythology seems to have dissolved; the sense of discovery, adventure, self-made non-doctrinaire commitment, are open to creativity, but also to improvisation.

Certainly, at times, prestigious figures, gurus of culture in universities and research centres incite strong migration of students. The way of working is always that of workshops, seminars and laboratories, which afford room for the group. What counts more is the method rather than the guide, and the method means recalling and hiding significant figures to resist cultural entropy. Science too detaches itself from the personalities who practice it. Not "the end of the Maestros", therefore, but Maestros all over the place, disenchanted, made into new myths and overexposed by the media?

Critics and the press are now careful to scrutinize the architectural horizon to take advantage of any trends and the emergence of new and old players. I am not, of course, capable of making a contribution: I admire Franco Purini who is increasingly good at drawing "geo-architecture" so that it gives us back

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/2

Vorrei rimandare a quanto hanno detto in queste pagine i miei “prediletti” allievi.

Più che volti e nomi ricordo bellissimi e laboriosissimi progetti, appassionanti discussioni. Oggi, a loro volta, sono Maestri e con molti di essi sono stato lieto di condividere, nel tempo ed in diversa misura, lavori e conoscenze. Certamente i loro interventi mi hanno emozionato ed anche in parte sorpreso. E’ a loro che devo molto. Se ho insegnato qualche cosa sono state le cose meno insegnabili. Può essere banale, ma progettare e costruire luoghi ed edifici è anche costruire sé stessi. Dopo ogni lavoro cancelliamo buona parte di ciò a cui credevamo. Dopo ogni lavoro siamo quindi diversi. Così con molti giovani e meno giovani abbiamo percorso insieme l’avventura del costruire indicando a vicenda pericoli e possibili strade da percorrere, portando sui tavoli un patrimonio comune, ciò che già siamo e ciò che già sappiamo.

Abbiamo affrontato, “in uno” problemi e temi reali, dichiarando i nostri limiti, quelli della disciplina, della cultura, ma anche le nostre responsabilità rispetto a ciò che c’è e a ciò che ci potrebbe essere, senza nascondere quei rischi che la *volontà di potenza* nasconde in ogni progetto. Troppe volte abbiamo parlato di “giochi” e di “narrazioni”; ciò che c’è e ciò che ci potrebbe essere non sono solo racconti: qui il libro non si può chiudere quando siamo stufi: i nostri interventi sempre lasciano cicatrici.

Ma occorre coraggio e ironia nel rimettere in gioco, ogni volta noi stessi ed i luoghi: anche la debolezza, e il non fare, sovente sono colpe.

Bisogna saper lavorare in gruppo (fin dai banchi di scuola) rispettando le nostre, ma anche le altrui specificità disciplinari. Soprattutto riconoscere che tutti, al di là dei vari ruoli (di tecnici, di imprenditori, di committenti), hanno oggi, per fortuna, una *Kunstwollen*, una volontà d’arte almeno pari alla nostra volontà, che và accolta e discussa. Non ci si può più

the panorama of the schools, the links, and the roots that govern our practices and our knowledge.

I am afraid, however, that the time has come to ask myself and to declare what my teaching actually consisted of. And I think this is what I wonder.

I would like to refer to what my "pet" students have said in these pages.

More than faces and names I recall beautiful and extremely arduous projects, absorbing discussions. Today it is their turn to be Maestros, and with many of them I have been happy to share, over time and to different degrees, work and knowledge. Certainly their interventions excited me and also partially surprised me. I owe so much to them. If I have taught anything at all, they were the less teachable things. It may be banal, but designing and constructing places and buildings, also means constructing ourselves. After each job we erase a good part of what we used to think. As a result, after each job we are different. Thus with many young and not so young people, we have gone on the adventure of construction together indicating the perils to each other and possible ways forward, bringing to the drawing board a common heritage, what we already are and what we already know.

We have dealt "as one" with real problems and issues, declaring our limits, those of discipline and culture, but also our responsibilities with respect to what there is and what there could be, without hiding those risks that the desire for power *masks in each project. Too many times we have spoken of "games" and "narratives"; what there is and what there could be are not just stories: here the book cannot be closed when we are fed up, our interventions always leave scars.*

But, each time, it takes courage and irony for ourselves and places to re-enter the fray: even weakness and doing nothing are often faults.

We need to know how to work in a group (start-

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/2

nascondere dietro a fedi disciplinari, agli archetipi, a Regole immutabili. Occorre, cioè, come si diceva una volta, “mettersi nella pelle degli altri”, ma senza addormentarsi in essa.

Se ormai da tempo insisto (con un po’ di arroganza e molta incompetenza) sul tema del *paesaggio*, sul valore euristico, ma anche effettuale che l’ambiguità stessa del termine veicola, è perché mi sembra di leggere, attraverso di esso, la storia e la messa in gioco dell’avventura della modernità ed il suo compimento. E’ proprio dal vuoto che la violenza ha creato sui nostri paesaggi nel tempo e recentemente, (per me paesaggio è non solo alberi, pietre, fiumi, ma anche persone) che si può aprire lo spazio travagliatissimo di un riscatto che si fa strada nel tempo. “Là dove è più forte il pericolo, là è anche ciò che salva”.

Paesaggio comporta *koinè* non soltanto di linguaggi, ma di generazioni, di ruoli, di discepoli e Maestri. Paesaggio che si protende nel nostro corpo come i nostri *corpi* si distendano nel paesaggio.

Corpus, plurale, (J.L. Nancy) non soltanto organico, ma connessione di *res extensa* e *res cogitans* . Ecco l’oltre di una modernità sorta nel disincanto, da un sapere e da una curiosità laica: ricerca di continuità attraverso le contraddizioni - che solcano lo spazio ed il tempo - tra noi e la realtà, tra pensiero e mondo, tra parole e cose.

Continuità e responsabilità che si estende oltre le generazioni, passate ma anche oltre quelle future. Ecco che l’insegnamento diventa lavoro comune. Così la *paideia* raccoglie in sé il senso antico della *philia* , intesa non come generico altruismo, solidarietà, ma riconoscimento di un linguaggio e di un paesaggio comune, nello spazio, ma soprattutto nel tempo. Paesaggi che ci comprendono e che dobbiamo comprendere.

Il rapporto asimmetrico tra maestro e discepolo

ing from the school benches) respecting our own disciplinary specificity, but also others'. Above all recognizing that everyone, ignoring their different roles (technicians, contractors, clients), have today, fortunately, a Kunstwollen *, a desire for art at least as strong as our own, which is to be welcomed and thrashed out. We can no longer hide behind disciplinary faiths, archetypes, immutable laws. In other words, we need, as they used to say, "to put ourselves in others' shoes", but without falling asleep in them.*

If for some time now, I have insisted on the theme of the landscape, the heuristic but also effectual value that the ambiguity of the term conveys, this is because I seem to read through it, the history and the putting at stake of the adventure of modernity and its fulfilment. It is precisely from the void that violence has created on our landscapes in the past but also recently, that we can open up the tormented space of a redemption that progresses in time. "There where the danger is stronger, there, there is also what saves."

Landscape involves the koinè *not only of languages, but also of generations, of roles, of pupils and Maestros. Landscape that extends into our body as our bodies distend into the landscape.*

Corpus, plural, not merely organic, but a link to res extensa *and* res cogitans*. Here is the beyond of a modernity that arose in disenchantment, from a knowledge and secular curiosity: a search for continuity through the contradictions - that plough space and time - between ourselves and reality, between thought and world, between words and things.*

Continuity and responsibility that extend beyond the past generations, but even beyond those of the future. Here is where the teaching becomes common work. Thus, the paideia *collects in itself the ancient sense of* philia*, understood not as a generic*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/2

Aimaro Isola, Enea e Anchise

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/2

sembra rovesciarsi, così, in quello apparentemente simmetrico, intimo che si dà nell'amicizia: nella *philia* troviamo "l'altro come se stessi", apertura dell'io al tu e dal tu all'io.

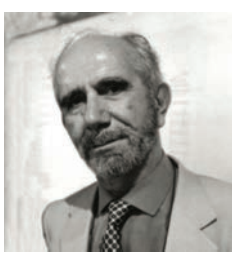
Derrida (*Le politiche dell'amicizia*, Cortina.) ci fa vedere come nell'apparente simmetria dell'amicizia si nasconda una dismisura, un disequilibrio una continua interrogazione che apre ad una misura nuova rivolta all'esterno, all'Altro. Tensione verso il fare, verso una felicità che una volta si chiamava *eudaimonia* , costruzione della *polis*.

Forse stiamo abbandonando la vecchia città per ricostruire, con le macerie dell'antica, nuovi e diversi spazi.

Così guardiamo il mondo con ironia e *pietas* - che è rispetto per gli avi e per i Maestri, ma che può anche essere stima e amicizia per i figli - allievi.

Vorrei infine disegnare, a piè di pagina, un Anchise *tombé en enfance*, a cavalluccio sulle spalle di un figlio avviato a fondare nuove città, a cercare nuove avventure. Il vecchio è girato all'indietro verso Troia che brucia. Non vedo lacrime sul suo volto, ma un ammiccamento, un sorriso ironico, liberatorio. (L'Angelo di Klee?).

** Una versione ridotta del saggio è apparsa sul FAmagazine dell'ottobre 2010.*
www.festivalarchitettura/isola



Già Ordinario di Composizione Architettonica e Progettazione Urbana, è Professore emerito al Politecnico di Torino e Accademico di San Luca.

altruism, solidarity, but recognition of a language and a common landscape, in space, but especially in time. Landscapes that understand us, and that we must understand.

In this way, the asymmetrical relationship between Maestro and pupil seems to spill over into that apparently symmetrical, intimate one given in friendship: in philia *we find 'the other as ourselves", the opening of the I to the Thou and the Thou to the I.*

*Derrida (*Le politiche dell'amicizia - *T*he Policies of Friendship*, Cortina.) lets us see how the apparent symmetry of friendship conceals an intemperance, an imbalance, a continuous questioning that opens up to a new measure directed to the outside world, to the Other. Tension towards doing, towards a happiness that was once called* eudemonia*, the construction of the* polis*.*

Perhaps we are leaving the old city to reconstruct, with the ruins of the old, new and different spaces.

So let us look at the world with irony and pietas *– which is respect for our ancestors and the Maestros, but which can also be friendship and esteem for sons – pupils.*

Finally, I would like to draw, as a footnote, an Anchises tombé en enfance*, piggybacking on the shoulders of a son setting out to build new cities, to seek new adventures. The old man has turned back towards Troy that is burning. I do not see tears on his face, but a wink, an ironic, liberating smile (Klee's Angel?).*

Previously Professor of Architectural Composition and Urban Design, and Professor Emeritus at the Polytechnic of Turin and Academic of San Luca.

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/3

Yannis Tsiomis

GLOSSARIO PER LA CITTÀ EUROPEA

GLOSSARY FOR THE EUROPEAN CITY

Leonardo da Vinci, Mappa di Imola, 1502

Abstract

Il concetto di “città in estensione” di Giuseppe Samonà è l'occasione per riflettere sul significato del fenomeno urbano oggi. Yannis Tsiomis lo fa attraverso nove punti, da “estensione” a “polisemia”, passando per “scala”, “metodo” e “funzione”, che diventano i termini di un nuovo glossario ragionato per la città europea, per un approccio cosciente allo studio e al progetto di quello che lui chiama “il dilemma territoriale”.

Abstract

Giuseppe Samonà's idea of the "city in extension" offers the occasion to reflect on the meaning of the urban phenomenon today. The author does so through nine points, from “extension” to “polysemy”, passing via “scale”, “method” and “function”, which become the terms of a new reasoned glossary for the European city, for an aware approach to studio and the project of what he calls “the territorial dilemma”.

1. Estensione: una constatazione ed un paradosso

La constatazione: il fenomeno dell'estensione territoriale delle grandi città iniziato nel 20° secolo ha assunto oggi proporzioni inquietanti. Città come Parigi, Shanghai, Sâo Paulo, Città del Messico sono diventate vere e proprie megalopoli. I problemi comuni, che esse generano (demografici, di densificazione e/o di diffusione; di circolazione e di residenza; di repentini cambiamenti economici ed ambientali; di rapporto con la natura...) ci portano a parlare di “mondializzazione”, di ricerca di un nuovo “paesaggio” alla scala del territorio, che risponda alla questione della “globalizzazione”, economica, culturale, sociale. I fenomeni che accompagnano tali mutazioni sono stati denunciati come nefasti, oppure, al contrario, considerati come ineluttabili o ancora interpretati come il segno di una nuova modernità. Ne è un esempio il concetto di *Oecuménopolis* di

1. Extension: an ascertainment and a paradox

The ascertainment: the phenomenon of the territorial extension of large cities which began in the 20th century has by now assumed disturbing proportions. Cities like Paris, Shanghai, São Paulo, and Mexico City have turned into real megalopoleis. The common problems these generate (demographic, densification and/or sprawl; traffic and residential; sudden economic and environmental changes; relationship with nature...) lead us to speak of globalisation, of the search for a new “landscape” on a territorial scale, to respond to the resultant economic, cultural, and social questions. The phenomena that accompany these mutations have been condemned as ill-omened, or, on the contrary, considered ineluctable, or even interpreted as a sign of a new modernity. One example is the concept

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/3

Konstantinos Doxiadis, l'urbanista d'Islamabad, che ha proclamato, nel 1960, che da Pechino a New York gli stessi problemi richiedono le stesse soluzioni.

Nel corso dell'ultimo secolo, l'urbanistica tedesca, francese, italiana, inglese, americana, ha cercato in tempi e momenti diversi, di risolvere la stessa questione: quella della dispersione e della diffusione legata alla metropolizzazione. Ma non si è posta sempre e con la dovuta perseveranza la domanda se tale fenomeno poteva esprimersi in modo diverso e secondo diverse soluzioni in funzione dei paesi e delle città in questione.

Ed ecco che appare il paradosso presente nelle pratiche e nei discorsi correnti: da una parte si parla di Mondializzazione e dall'altra di Identità. La domanda che ci si pone riguardo ai territori metropolitani è la seguente: alcuni discorsi oppongono la mondializzazione all'identità (la prima impedirebbe alla seconda di esprimersi) e altri tentano di trovare un equilibrio tra la mondializzazione e le identità. Contrariamente agli economisti, ai politologi, ai sociologi, ai filosofi che, per quanto riguarda le questioni della mondializzazione economica, si suddividono in altromondialisti e in mondialisti liberali (la lettura della crisi della Grecia ne è un esempio), gli urbanisti affrontano in modo unanime la questione ricercando un equilibrio possibile. I progetti per la Grand Paris hanno dimostrato che tale discorso unanime da parte degli architetti-urbanisti si esprime attraverso l'idea che l'attuale metropolizzazione, con tutti i problemi che essa genera, sia ineluttabile ma che essa possa cercare una pacificazione attraverso il mantenimento delle identità locali o la ricerca di nuove specificità, attraverso l'equilibrio tra il materiale (paesaggio fisico) e l'immateriale (fattore umano, culture dell'abitare, usi e pratiche…).

2. Scale

Il passaggio di scala a cui si assiste oggi tra pro-

of Oecuménopolis *from Konstantinos Doxiadis, the Islamabad town planner, who proclaimed, in 1960, that from Beijing to New York the same problems demand the same solutions.*

Over the last century, German, French, Italian, English and American town planning, have tried at different times, to resolve the same question: that of the dispersion and diffusion linked to metropolisation. But the question is not always asked nor with due perseverance whether this phenomenon might express itself in a different way in line with different solutions, according to the countries and cities in question.

And here is the paradox present in current practices and discourses: On the one hand Globalisation is spoken of and on the other Identity. The question to be asked concerning metropolitan territories is the following: certain discourses pit globalisation against identity (the former would stop the latter from expressing itself) while others try to find a balance between the globalisation and the identities. Unlike economists, political experts, sociologists and philosophers (who, as far as the question of economic globalisation is concerned, are split into other-worldists and liberal globalists the interpretation of the Greek crisis is just one example), town planners are unanimous in tackling the question, seeking a potential balance. The projects for Grand Paris have shown that this unanimous discourse on the part of architects/town planners is expressed through the idea that the current "metropolisation", with all the problems it generates, is ineluctable, but that it can hunt for pacification through the maintenance of local identities or a search for new specificities, through a balance between material (physical landscape) and immaterial (the human factor, the culture of living, customs and practices…).

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/3

getto urbano e progetto di territorio è un dato di fatto. Da più di 25 anni, e soprattutto in Francia, malgrado i diversi metodi, approcci e definizioni, il progetto urbano è stato affrontato circoscrivendo "pezzi" di città ben definiti: zone industriali o portuali dismesse da ristrutturare, spazi pubblici, parchi e zone verdi da creare, quartieri abitativi da risanare, *grands ensembles* e alloggi sociali da migliorare, quartieri giardino perifierici da riordinare, luoghi dove sviluppare nuovi mezzi di trasporto collettivi. La sinergia tra i diversi attori - i politici locali, regionali e nazionali, le collettività pubbliche e le imprese private, i tecnici e gli utenti, ecc. – è stata considerata come la *conditio sine qua non* della riuscita del progetto urbano. La ricerca di un consenso è stata la regola principale e ogni fallimento è stato attribuito alla sua assenza.

Ciò ha portato ad un cambiamento nel modo di intendere la problematica, riscontrabile sia nelle dottrine - che non esprimono tutte una teoria - che nei programmi proposti agli architetti-urbanisti, e ha provocato opposizioni corporativiste tra urbanisti "puri", ingegneri e architetti-urbanisti.

Cos'è dunque il progetto di territorio? Esso è definito da un insieme di entità diverse, a volte collocate entro confini fisici precisi e rigidi, dati dalle infrastrutture o da elementi geografici, a volte imprecisi e vaghi. I limiti di uno spazio da pensare non sono più i limiti amministrativi, della logica fondiaria, dell'accordo micro-politico, ma sono quelli della percezione, della coerenza interna del progetto, del paesaggio (in greco «topion» che significa spazio e luogo, «topos»). Un progetto di territorio è allora l'invenzione di un insieme composto da sottoinsiemi, che formano una figura. Esso provoca un cortocircuito tra il frammento e la visione d'insieme, la sua figura: si tratta di una visione del "paesaggio" secondo le varie accezioni del termine (a cominciare dalla definizione data dalla «Convenzione europea del paesaggio»).

2. Scale

The scale passage between urban and territorial projects we experience today is a fact. For over 25 years, especially in France, despite differing methods, approaches and definitions, the urban project has been tackled by circumscribing well-defined "pieces" of city: abandoned industrial or port areas to be renovated, public spaces, parks and green areas to be created, residential quarters to be redeveloped, grands ensembles and social dwellings to be improved, suburban garden neighbourhoods to be rearranged, plus places to develop new means of collective transport. The synergy between the various players -local, regional and national politicians, public groups and private enterprise, technicians and users, and so forth. – this has been considered the sine qua non for a successful urban project. The search for consenso has been the main rule and every failure has been attributed to its lack.

This has led to a change in the way of understanding the problem, to be found both in the doctrines – which do not all express a theory – and in the programmes suggested to architects/town planners, and has provoked corporative opposition between "purist" planners, engineers and architects/town planners.

So just what is a territorial project? It is defined by an ensemble of different entities, at times located within precise, rigid physical confines provided by infrastructure or geographical elements, at others imprecise and vague. The limits of a space to be thought of are no longer the administrative limits, landed logic, micro-political agreement, but are those of perception, the project's internal coherence, the landscape (in Greek topion which means both space and place, topos).

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/3

3. Il dilemma territoriale: l'uno e il molteplice

Nello stesso tempo appare un dilemma, legato all'incoerenza tra tale figura d'insieme e i frammenti di cui essa è composta. Si può allora avanzare l'ipotesi che l'obiettivo del progetto è quello di ritrovare una nuova coerenza d'insieme pur mantenendo l'identità del frammento. Il dilemma riguarda l'estensione del territorio e la difficoltà a leggere le relazioni tra frammento ed insieme. La figura diventa allora inoperante in quanto, data l'estensione del territorio metropolitano, come è possibile la ricerca di una sola identità? E se si tratta di articolare più identità, come è possibile che un progetto renda conto simultaneamente dell'uno e del molteplice?

E il dilemma si complica per ragioni ideologiche, politiche e di visioni del mondo in quanto, come ho già affermato, da una parte si legge il fenomeno della metropolizzazione a partire dal punto di vista della mondializzazione - le funzioni delle metropoli e la loro forma che sembrano presentare infrastrutture identiche e rendere identiche tutte le metropoli – e dall'altra si rafforzano le identità dei singoli frammenti.

Oggi sappiamo che costruire la città e il territorio non è una scienza. E' un'azione che si nutre di approcci multidisciplinari e, nello stesso tempo, è il frutto della visione della cultura personale dell'architetto-urbanista. L'autonomia non è frutto dell'arbitrio ma della capacità di creare un "racconto spaziale", una coerenza interna costruita a partire dalla composizione di elementi disparati. Il disegno è allora la formalizzazione di questo *bricolage* sapiente.

4. Tempi, strati

Nella sua *Autobiografia scientifica* Aldo Rossi scrive sul "doppio senso del tempo": fenomeno atmosferico e fenomeno cronologico. Ma nel ter-

Thus a territorial project is the invention of an ensemble composed of subsets, which form a figure. This provokes a short circuit between the fragment and the vision of the whole, its figure: this is a vision of the "landscape" according to the various accepted meanings of the term (starting from the definition provided by the "European Landscape Convention").

3. The territorial dilemma: the one and the many

At the same time a dilemma appears, linked to the incoherence between this figure of an ensemble and the fragments that make it up. Thus we can advance the hypothesis that the goal of the project is to rediscover a new coherence for the whole while conserving the identity of the fragment. The dilemma concerns the extension of the territory and the difficulty in interpreting the relationship between the fragment and the whole. Then the figure becomes inoperative since, given the extension of the metropolitan territory, how is it possible to seek one identity only? And if we have to separate out several identities, how is it possible for one project to simultaneously embrace the one and the many?

And then the dilemma becomes complicated because of ideological and political reasons and visions of the world since, as I already stated, on the one hand the phenomenon of metropolisation is understood starting off from a point of view of globalisation - the functions of metropoleis and their form which seem to present identical infrastructures and make all metropoleis identical – and on the other strengthen the identity of the single fragments.

Nowadays we know that constructing a city and its territory is not a science. It is an action that feeds on multidisciplinary approaches and,

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/3

mine "cronologico" si nascondono altri "tempi". Il tempo della storia e il tempo della memoria. La città europea possiede la qualità secolare di non confondere tali due temporalità che appartengono, la prima al mondo intellettuale, la seconda al mondo dell'esperienza e del vissuto. In seguito agli studi degli storici, antropologi e sociologi francesi, gli architetti francesi e italiani tra gli anni 1930 e 1970 hanno saputo distinguere tra, da una parte, il tempo dell'esperienza, delle pratiche e dei modi di vita - il tempo dell'oralità - e, dall'altra, il tempo degli strati e dell'osservazione dei diversi strati - tempo della scrittura, dell'archeologo, dell'architetto.

Ma la museificazione forzata, il livellamento del tempo della memoria e del tempo della storia non rischiano di confondere ciò che appartiene alla "permanenza" e ciò che appartiene alla "trasformazione"? Non rischiano di togliere forza allo zoccolo archeologico, cioé al ragionamento spaziale tra ciò che deve essere perennizzato e ciò che può essere trasformato? Nello stesso tempo, un altro rischio di tale amalgama non è quello di museificare la tipologia e di degradare il rapporto tra luogo e tipo, quale lo intendeva Samonà?

5. Mobilità

Da una parte le reti si estendono, con macchine sempre più perfezionate, legate alla domanda di non lasciare nulla racchiuso all'interno dell'area metropolitana e all'idea che ciascuno possa muoversi dove e quando lo desidera. Rivendicazione leggittima mi si dirà.

Ma l'idea della mobilità per "tutti" non lascia spazio alla questione sociale e culturale dell'immobilità di una certa parte della popolazione. Il nuovo tornante della storia della città e del lavoro, legato alla storia del consumo della città-territorio, viene adottato come modello per il progetto di territorio (1). E la rivendicazione di una riduzione del tempo passato

at the same time, is the fruit of a vision from the architect/town planner's personal cultural background. Autonomy is not the result of free will but the capacity to create a "spatial tale", an internal coherence constructed starting from the composition of disparate elements. The design is then the formalisation of this canny bricolage.

4. Times, layers

In his Scientific Autobiography, Aldo Rossi writes of the "double sense of time": Atmospheric phenomenon and chronological phenomenon. However within the term "chronological" other "times" are hidden. Historical Time and the Time of Memory. The European city possesses the centuries-old quality of not confusing these two temporalities; the first of which belongs to the intellectual world, and the second to the world of experience and the lived. Following studies by French historians, anthropologists and sociologists, between the 1930s to 1970s French and Italian architects were able to distinguish between, on the one hand, the time of experience, practices and ways of living – the time of orality – and, on the other, the time of layers plus the observation of different layers – the time of writing, of the archaeologist, of the architect.

But do the enforced confinement in museums, the levelling off of the time of memory and historical time not run the risk of muddling up what belongs to "permanence" and what belongs to "transformation"? Isn't there a risk of removing strength from the archaeological core, i.e. the spatial reasoning between what has to be perpetuated and what can be transformed? At the same time, isn't there yet another risk that this amalgam will confine typology to a museum and degrade the relationship between place and type, as Samonà thought?

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/3

nei trasporti diventa sinonimo di rivendicazione del tempo legato al consumo di merce e di spazio, come, a livello geostrategico ed economico, dimostra l'esempio dell'eccessivo consumo del rapporto spazio/tempo e l'ipertrofia degli aeroporti delle compagnie dei voli low-cost.

6. Metodo

Si può percepire lo spazio in più maniere in funzione della propria cultura, del proprio stato psicologico, delle ragioni dello spostamento. Ma quando si è architetti e si ha come obiettivo di fare un progetto per un certo luogo, la percezione di quest'ultimo dipende dal mezzo di trasporto e dall'estensione dello spazio da percorrere. In funzione della scala del progetto, si deve cercare di conoscerne lo spazio e di "percorrerlo", di sentirne gli "odori" e i profumi, di coglierne i colori e le forme. Come percepire allora uno spazio di diversi chilometri quadrati da attraversare con un treno ad alta velocità? La distanza e il mezzo di spostamento implicano un salto di scala e quindi di metodo. Non si progettano allo stesso modo un quartiere, un settore industriale in disuso e un territorio che si può cogliere, nella sua estensione, solo grazie ad un'immagine satellitare. Se per l'urbanista è possibile concepire un piano regolatore a partire da una carta alla scala 1:20.000 oppure 1:50.000 (si tratterebbe allora di una suddivisione spaziale delle funzioni economiche in senso largo), l'architetto-urbanista adeguerà il metodo alla scala. Il suo metodo sarà quello dei ritagli e del lavoro per sequenze, in modo da poter cogliere e capire ciò che è afferrabile e che costituisce la realtà da prendere in considerazione: città, pezzi di città, villaggi, paesi, fiumi, ruscelli, campi e valli, colline, piane coltivate, foreste e boschi disegnano una geografia e una topografia storica che non si può leggere se non attraverso sequenze spaziali. Non si può progettare un territorio - e soprattutto il territorio europeo, con la sua storia e la sua stratificazione so-

5. Mobility

On the one hand the networks spread out, with ever more sophisticated cars, linked to the demand to leave nothing enclosed within the metropolitan area and the idea that everyone can move where and when he/she wants. A legitimate demand we might say.

But the idea of mobility for "everyone" leaves no room for the social and cultural question of a certain sector of the population's immobility. The new hairpin bend of the history of the city and work, linked to the story of city/territory consumption, has been adopted as a model for the territorial project1. And the demand for a reduction in the time spent on transport becomes a synonym of the claim for time linked to the consumption of goods and space, as, at a geostrategic and economic level, is demonstrated by the example of the excessive consumption of the space/time relationship and the hypertrophy of low-cost airline airports.

6. Method

It is possible to perceive space in several manners according to one's culture, one's psychological state, the reasons for moving around. But when one is an architect with the objective of producing a project for a certain place, the perception of the latter depends on the means of transport and the extent of the space to be covered. According to the scale of the project, it is necessary to try to know the space and to "run over it", smell its "odours" and perfumes, take on board its colours and forms. So how can we perceive a space measuring several square kilometres to be crossed by high-speed train? The distance and the means to move imply a leap in scale and hence in method. It is impossible

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/3

ciale, culturale, spaziale - come si progetta un oggetto architettonico. Occorrono "strumenti architettonici" che permettano di lavorare ad ogni scala. La differenza è data dal grado di astrazione: i concetti astratti per progettare un edificio sono di tutt'altro ordine rispetto ai concetti astratti per progettare un territorio.

7. Funzione

«Con gli strumenti architettonici noi quindi favoriamo un evento, indipendentemente dal fatto che esso accada; […] Perciò il dimensionamento di un tavolo, o di una casa, è molto importante; non come pensavano i funzionalisti, per assolvere una determinata funzione (2) ma per permettere più funzioni.
Infine per permettere tutto ciò che nella vita è imprevedibile.» (3).
Tale affermazione di Aldo Rossi può essere letta come una metafora: come può il progetto architettonico, finito, costruito materialmente, accogliere, malgrado la sua indispensabile "certezza", l'incertezza dell'imprevisto sociale? In altri termini, come può l'aspetto sociale - l'"immateriale" - trasformare e alterare le funzioni prestabilite dall'architetto? Se ciò è più facile da concepire alla scala dell'edificio, dovrebbe esserlo anche alla scala del territorio, in cui più situazioni e configurazioni si succedono. Ma spesso noi architetti-urbanisti, perché non afferriamo l'ampiezza del problema, confondiamo forma e configurazione. Confondiamo contesto (per definizione statico) e situazione (per definizione dinamica e cangiante).

8. Poiesis

La costruzione dello spazio non è una pratica narcisistica: è una pratica che ha bisogno dell'apporto di altre discipline. Costruire lo spazio è una pratica poietica (nel doppio senso del termine poiesis, creazione e forma del fare) e creazione "poetica",

to plan in the same way a housing estate, the renovation of an industrial area and a territory that can only be comprehended, in its full extension, thanks to a satellite image. If for the town planner it is possible to conceive a regulatory plan starting from a map on a scale of 1:20.000 or 1:50.000 (these would be a spatial subdivision of the economic functions in the broadest sense), the architect/town-planner will then adapt the method to the scale. His or her method would be that of cuttings and working in sequence, so as to be able to garner and understand what can be grasped that actually constitutes the reality to be taken into consideration: city, pieces of city, villages, rivers, streams, fields and valleys, hills, cultivated plains, forests and woods design a geography and historical topography that cannot be understood except through spatial sequences. One cannot design a territory – and especially a European territory, with its history and social, cultural and spatial stratification – as one would an architectural object. It is necessary to have "architectural instruments" that allow work at any scale. The difference is given by the degree of abstraction: to plan a territory.

7. Function

*"Therefore, with architectural instruments we favour an event, independently from the fact that it happens; […] Hence the measuring of a table, or a house, is very important; not as the functionalists thought, to absolve a determined function (2) but to allow several functions.
Lastly to allow for everything in life that is unforeseeable." (3).*

This statement by Aldo Rossi can be read as a metaphor: how can the architectural project, finished, materially constructed, embrace the uncertainty of unforeseen social events, despite

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/3

che non è autosufficiente: si tratta di una "poetica collettiva". In questo modo l'urbanistica si apparenta all'epos: un racconto collettivo, un racconto di azioni collettive racchiuse e strutturate all'interno di un'opera. Nel nostro caso si tratta di un racconto spaziale, di un "racconto di un territorio", internamente coerente e che integra dei racconti parziali, esattamente come l'Odissea è composta da storie autonome che si integrano nell'insieme: il viaggio epico di Ulisse.

9. Polisemia

Se è chiaro che l'urbanistica, in quanto cultura e azione cosciente, nasce in Europa all'inizio del 20° secolo, lo è anche il fatto che in ogni paese le pratiche urbanistiche sono differenti, anche se legate spesso alle stesse dottrine. Ciò dipende dal fatto che i regolamenti, le leggi, le logiche degli attori, le scale, le storie delle città, le politiche e le strategie sono altrettanto differenti. Basta osservare le politiche urbane in Francia e la loro differenza rispetto all'Italia, malgrado la porosità delle idee tra i due paesi. Si è creduto che, in seguito alla mondializzazione e alla globalizzazione, e a causa dei modelli formali imposti ovunque dalle grandi personalità dell'architettura, le pratiche legate alla costruzione del territorio fossero intercambiabili. Ma, lo ripeto, non si costruisce il territorio come si produce un oggetto di architettura.

Il progetto del territorio non è monosemico, non ha dappertutto gli stessi significati e gli stessi valori. Il rapporto, non tanto tra "fattori naturali e fattori umani", quanto tra cultura della natura e cultura urbana, differisce non solo per ragioni climatiche e "naturali", ma soprattutto per ragioni di "cultura", di visione legata alla civilizzazione. E allora la questione fondamentale diventa: quale forma di civiltà presente futura vogliamo costruire?

its indispensable "certainty" ? In other terms, how can the "immaterial" social aspect – transform and alter the functions pre-established by the architect? If this is easier to conceive on the building scale, it should equally be so at the territorial scale, where several situations and configurations follow one another. But often we architects/town-planners, because we do not grasp the breadth of the problem, muddle form and configuration. We confuse context (with a static definition) and situation (with a dynamic and ever-changing definition).

8. Poiesis

The construction of space is not a narcissistic practice: it is a practice that needs the contribution of other disciplines. Constructing space is a poietic practice (in the double sense of the term poiesis, creation and the form of doing) and "poetic" creation, which is not self-sufficient: this is a "collective poetic". In this way town-planning establishes a relationship with the epos: a collective tale, a tale of collective actions enclosed by and given structure within a work. In our case a spatial tale, a "tale of a territory", internally coherent and supplementing partial tales, exactly as the Odyssey is made up of autonomous stories that integrate the whole: Ulysses' epic journey.

9. Polysemy

If it is clear that town-planning, inasmuch a conscious culture and action, was born in Europe at the beginning of the 20th century, this is equally true of the fact that, in every country, town-planning practices vary, even though frequently linked to the same doctrine. This depends on the fact that the regulations, the laws, the logic of the actors, the scales, the histories of the cities, and the policies and strategies are

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/3

Note / *Notes*

1. "De la ville industrielle et industrieuse à la ville commerçante et consommatrice", Entretien avec Nancy L. Green, in Libéerale ou libérée. La ville monde. Mouvements, 39/40, 2005, pp. 25-30
2. Sottolineatura mia (YT) / *My underlining (YT)*
3. Aldo rossi, *Autobiografia scientifica*, Milano 1999, p.13

equally different. It is sufficient to observe the urban policies in France and how they differ with respect to Italy, despite the unhindered flow of ideas between the two countries. It was believed that, following globalisation, and because of the formal models imposed everywhere by the great personalities of architecture, the practices linked to the construction of the territory were somehow interchangeable. But, I repeat, the territory cannot be built like an architectural object.

The territorial project is not monosemic, it does not have the same meanings and values everywhere. The relationship, not so much between "natural factors and human factors", as between the culture of nature and urban culture, differs not only because of climatic and "natural" reasons, but above all for reasons of "culture", of a vision linked to civilisation. And so the basic question becomes: for which form of present/future civilisation do we want to build?

Architetto, vive e lavora a Parigi. È professore Ordinario di progetto urbano all'Ecole d'Architecture de Paris "La Villette" e direttore di ricerca all'EHESS. Ha fondato nel 1987 l'Atelier AYTA e nel 2009 l'Atelier CMYT. Ha realizzato numerosi interventi di riqualificazione urbana e progetti di edifici pubblici, culturali e abitativi.

An architect, he lives and works in Paris and Athens. He is Full professor in Urban planning at the Ecole d'Architecture de Paris "La Villette" and director of research at the EHESS. In 1987, he founded Atelier AYTA and in 2009 Atelier CMYT. He has completed numerous projects for urban regeneration and designs for public, cultural and residential projects.

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/4

David Bigelman

SIMBOLO E CONCETTO NELL'ARCHITETTURA DI RICARDO PORRO

SYMBOL AND CONCEPT IN THE ARCHITECTURE OF RICARDO PORRO

Ricardo Porro, Scuola di Danza moderna, La Avana, 1961-64

Abstract
L'autore analizza la dimensione simbolica e concettuale dell'architettura di Ricardo Porro ed in particolare delle scuole d'Arte dell'Avana. Contenuti derivati dall'analisi iconografica di E. Panofsky a cui lo stesso Porro si rifà in corsi, conferenze e pubblicazioni.

Premesse

La nozione di contenuto nelle opere architettoniche è un tema che lo stesso Ricardo Porro ha già ampiamente sviluppato in passato in numerosi corsi, conferenze e pubblicazioni. Attraverso il mio intervento vorrei portare una visione esteriore di questa problematica, limitandomi al livello simbolico e concettuale della sua produzione, in particolare nelle sue scuole d'Arte all'Avana.

In uno dei suoi scritti Porro elenca gerarchicamente (1) i diversi livelli di contenuto nelle opere d'arte, cominciando dal *significato immediato*, seguito dagli altri che sono: *la persuasione, la tradizione, l'immagine sovrapposta e il significato mediato o indiretto*.

Porro riprende in parte i livelli proposti da Panofsky nel suo magistrale saggio sull'Iconografia (2), ma egli se ne allontana quando, nel suo secondo livello, la *persuasione*, analizza la volontà dell'artista di convincere lo spettatore circa un soggetto, che può essere esplicito o implicito, al fine di attirarlo,

Abstract
The author analyses the symbolic and conceptual dimension of the architecture of Ricardo Porro, and above all of the Schools of Art of Havana. Contents derived from the iconographic analysis by E. Panofsky which inspired Porro himself in his courses, conferences and publications.

Introduction

The notion of content in architectural works is a theme that Ricardo Porro himself had already widely developed in the past during numerous courses, conferences and publications. In my contribution, I would like to bring an outside vision of this issue, limiting myself to the symbolic and conceptual level of his production, particularly at his Art Schools in Havana.

In one of his essays, Porro hierarchically lists (1) the various levels of content in works of art, beginning from the immediate meaning*, followed by others, which are* persuasion, tradition, superimposed image and mediated or indirect meaning*.*

In part, Porro was taking up the levels proposed by Panofsky in his masterly essay on Iconography (2). However, he distanced himself from these when, in his second level, persuasion*, he analysed the desire of the artist to convince spectators of a particular subject, which might be explicit or implicit, in order to attract them, in the best*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/4

Wilfredo Lam, Donna seduta, 1940; Casa coloniale a L'Havana, XIX s /

nel migliore dei casi, verso il suo punto di vista (3). D'altro canto, il terzo livello, la *tradizione*, comporta la comprensione dei caratteri particolari che sottintendono una cultura o un tempo preciso della storia. Il quattrocento fiorentino, il razionalismo francese, il barocco romano sono degli esempi conosciuti (4). Per quanto ci riguarda Porro scrive nel capitolo del suo saggio sull'*immagine sovrapposta*: "l'architettura riguarda il processo costruttivo ma essa ha il diritto di sembrare altra cosa che non sia un edificio"(5) e per lui questa «altra cosa» può essere descritta sotto la forma di un simbolo o di un'immagine figurativa.

In uno dei suoi significati il simbolo è descritto come un: "Oggetto o fatto naturale ricco di immagine che evoca, per la sua forma o per la sua natura, un'associazione di idee «naturale» con qualche cosa di *astratto* o di assente". Gli aspetti astratti dei simboli in architettura come il cerchio, il quadrato, la piramide, molte volte studiati in passato da Hautecoeur (6) e da altri, sono ricorrenti in tutte le forme costruttive tradizionali dall'origine fino ai giorni nostri. Secondo Porro il carattere astratto dei simboli si trova, ad esempio, nella forma circolare della città ideale di Arc et Senans a Chaux, che Ledoux stesso sviluppa nel suo libro (7) o, ancora più sorprendente, nella ripetizione simbolica dei numeri quattro o sei nella scuola dell'architettura dell'IIT di Mies van der Rohe(8).

D'altronde la sua visione dell'*immagine sovrapposta* (non astratta) è più originale, seppure utilizzata meno frequentemente in architettura, in confronto al contenuto delle altre arti visive.

Queste immagini figurative si collegano al subcosciente collettivo nel senso junghiano della parola.

È evidente la loro analogia con le forme architettoniche archetipiche come la scala, la porta, la casa, il labirinto, la torre, la capanna primitiva. Del resto altre immagini archetipiche, assai numerose, si allontanano alquanto dal vocabolario architettonico, ad esem-

of cases, towards his or her own point of view (3). Meanwhile, the third level, tradition*, requires an understanding of the particular characteristics implied by a culture or a precise era in history. The fourteen hundreds in Florence, French rationalism, Roman Baroque are some well-known examples (4). In our case, Porro writes in a chapter of his essay on the* superimposed image*: "architecture concerns the constructive process but it has the right to seem something else that is not a building" (5) and for him this 'something else' can be described in the form of a symbol or a figurative image.*

In one of its meanings the symbol is described as an: "Object or natural occurrence rich in image that evokes, because of its form or nature, an association of 'natural' ideas with something abstract *or absent about it." The abstract aspects of the symbols in architecture such as the circle, square, pyramid, had often been studied in the past by Hautecoeur (6) and others, and are recurrent in all traditional construction forms from the beginnings to our own times. According to Porro, the abstract nature of symbols is to be found, for instance, in the circular shape of the ideal city of Arc-et-Senans near the Forest of Chaux, which Ledoux himself developed in his book (7) or, still more surprisingly, in the symbolic repetition of the numbers four or six in the IIT school of architecture of Mies van der Rohe (8).*

On the other hand, his vision of the superimposed image *(non-abstract) is more original, albeit less frequently used in architecture, compared to the content of the other visual arts.*

These figurative images are linked to the collective subconscious in the Jungian sense of the word.

They are clearly analogous to archetypical architectural forms such as the stairway, the

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/4

Ricardo Porro, Casa Abad-Villegas, L'Avana, 1954

pio: la montagna, il boschetto, la grotta, l'uccello, il serpente, il corpo umano. Il numero delle possibili immagini risulta, perciò, infinito. Gli architetti che si interessano a questo potenziale del linguaggio architettonico sono rari ai giorni nostri, Porro cita la volontà del Bernini di imporre alla Basilica di San Pietro, con il colonnato della piazza, l'immagine di "mera chiesa, come un essere umano gigantesco, capace di accogliere il mondo intero"(9). Il Bernini stesso, citato da Wittkower, spiega il senso di questa opera: "*essendo la chiesa di S. Pietro quasi matrice de tutte le altre doveva haver un portico che per l'appunto dimostrasse de ricevere a braccia aperte maternamente i cattolici per confirmarli ne la credenza, gl'eretici per reunirli a la chiesa e gl'infedeli per illuminarli alla vera fede*"(10).

Ma quest'ultimo aspetto potrebbe essere visto sotto la stessa ottica del secondo livello proposto da Porro, cioè la *persuasione*. In un altro esempio citato nel suo saggio, la sinagoga Beth Shalom a Elkins Park, Filadelfia, di F. Ll. Wright, l'*immagine sovrapposta* è la «montagna luminosa» che assomiglia alla geometrizzazione della montagna presso gli egiziani, in un'accezione meno astratta (11). Tuttavia altre immagini possono ancora essere aggiunte a queste: il candelabro a sette bracci, il cespuglio ardente del Monte Sinai, l'arco dell'Alleanza…..

Queste due modalità di formalizzare i simboli, astratta attraverso la geometria o le proporzioni, e figurativa attraverso l'uso di immagini archetipiche, in definitiva sono semplicemente dei veicoli per trasmettere un messaggio più profondo che Porro esamina successivamente nell'ultimo livello di significato: il *contenuto mediato* o *indiretto (*12).

In questo senso per Porro la *forma* (simbolica o simboleggiante) deve necessariamente esprimere il *contenuto* (simboleggiato). Questo contenuto esprime un momento critico contemporaneo all'elaborazione dell'opera (una rivoluzione politica, per esempio) o un aspetto di carattere universale dell'u-

door, the house, the labyrinth, the tower, and the primitive hut. Moreover, other fairly numerous architectural images distance themselves somewhat from the architectural vocabulary, for example: the mountain, the wood, the grotto, the bird, the snake, the human body. Consequently, the number of possible images becomes infinite. Architects who are interested in this potential of architectural language are rare in our own times; Porro cites Bernini's desire to impose on the Basilica of San Pietro, with its colonnaded piazza, the image of a "mere church, like a giant human being, capable of welcoming the whole world." *(9) Bernini himself, cited by Wittkower, explains the sense of this work:* "considering that Saint Peter's is almost the matrix of all the churches, its portico had to give an open-armed, maternal welcome to all Catholics, confirming their faith; to heretics, reconciling them with the Church; and to the infidels, enlightening them about the true faith" *(10).*

However, this latter aspect could be seen from the viewpoint of the second level proposed by Porro, namely, persuasion*. In another example cited in his essay, the Beth Shalom Synagogue in Elkins Park, Philadelphia, by F. Ll. Wright, the* superimposed image *is the 'shining mountain' that resembles the geometrization of the mountain among the Egyptians, in a less abstract sense (11). Nonetheless, even more images can be added to these: the seven-armed candelabra, the burning bush of Mount Sinai, the Ark of the Covenant…..*

These two ways of formalizing symbols, abstract via geometry or proportions, and figurative via the use of archetypal images, at the end of the day are merely vehicles to transmit a more profound message, which Porro goes on to examine in the last level of meaning: the mediated or indirect content *(12).*

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/4

manità: la fecondità creativa dell'eros, l'angoscia della morte (thanatos), la saggezza, la simultaneità nel percorso del tempo, il male, la violenza. Ancora secondo Wittkower nelle teorie dell'arte degli umanisti la comprensione del contenuto inerente a un'opera, il *concetto*, è strettamente legata ad un tema poetico (13). È in questa prospettiva che si devono comprendere il metodo creativo di Porro e la sua volontà di produrre un'architettura che si potrebbe definire «parlante». Questo metodo proviene da una lunga tradizione artistica teorizzata fin dall'epoca di Alberti, alla quale si ispirarono Michelangelo, Palladio, Philibert de l'Orme e molti altri ancora. L'uso del *concetto* è particolarmente evidente presso i maestri del barocco romano.

All'inizio del XX secolo le opere di Gaudì e, più vicino al mondo di Porro, la produzione, seppure assai diversa dalla sua, di architetti come Gunnar Asplund o Jože Plecnik continuano questo percorso. Porro ama sostenere che la produzione spontanea non esiste nella creazione artistica.

Ogni creatore ha un predecessore, ogni opera ha un precedente. Questo comporta, pertanto, che per comprendere le opere di Porro è necessario conoscere ugualmente il suo itinerario e la sua «weltanschauung».

Contesto

Porro nacque nel 1925 nella città di Camagüey, a est dell'isola di Cuba, in seno ad una famiglia di grandi proprietari di origine lombarda, stabilitasi nella regione fin dal XVIII secolo. Affascinato, durante la sua giovinezza, da una visita all'esposizione universale di New York nel 1939, egli decide di cominciare gli studi di architettura all'Università dell'Avana. Nonostante il livello mediocre dell'insegnamento nella facoltà, una certa effervescenza anima un piccolo gruppo di studenti attorno a Porro. Essi contestano un percorso accademico retrogrado e invitano

In this sense, for Porro, the form *(symbolic or symbolizing) must necessarily express the* content *(symbolized). This content expresses a critical contemporary moment in creating the work (a political revolution, for example) or an aspect of a universal characteristic of humanity: the creative fecundity of Eros, the anxiety of death (*Thanatos*), wisdom, simultaneity in the passing of time, evil, violence. Once again, according to Wittkower, in the Humanist theories of art, an understanding of the inherent content of a work, the* concept*, is strictly linked to a poetic theme (13). It is from this perspective that Porro's creative method should be understood, along with his desire to produce architecture that could be defined 'speaking'. This method comes out of a long artistic tradition theorized since Alberti's time, which inspired Michelangelo, Palladio, Philibert de l'Orme, and many others. The use of a* concept *is particularly obvious among the masters of the Roman Baroque.*

At the beginning of the 20th century, the works of Gaudì and, closer to Porro's world, the production, albeit fairly different from his, of architects such as Gunnar Asplund or Jože Plecnik, would carry on this trend.

Porro loved to claim that spontaneous production does not exist in artistic creation. Each creator has a predecessor; each work has a precedent. This means that to understand Porro's works it is also necessary to know his background and his Weltanschauung.

Context

Porro was born in 1925 in the city of Camagüey, to the east of the island of Cuba, into a family of major landowners from Lombardy, who had settled in that region since the 18th Century. Fascinated during his youth by a visit to the Universal

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

*This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 3.0 Unported License*

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/4

Ricardo Porro, Scuola di Danza moderna, La Avana, 1961-64,

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/4

Ricardo Porro, Scuola di Danza moderna, La Avana, 1961-64, con la fontana al centro della corte / the fountain in the middle of the courtyard

Gropius, fra gli altri, a fare delle conferenze e delle critiche a progetti. Insieme al più anziano, l'architetto Eugenio Batista (senza alcuna relazione con il dittatore), essi si impegnano ad elaborare una visione critica dell'architettura funzionalista internazionale, simile a quella dei loro contemporanei italiani, scandinavi o a quella di Barragan in Messico. Vengono allora posate le basi di un'architettura moderna adattata alle particolari condizioni dell'isola e alla sua cultura ed è attorno alla costruzione di qualche residenza privata che comincia ed essere formulato un linguaggio architettonico originale e locale.

È importante osservare come questi giovani architetti (oltre a Ricardo Porro si possono citare Emilio del Junco, Frank Martinez, Mario Romañach) lavorino in un contesto di emulazione intellettuale, nella misura in cui l'isola vive un momento di relativa prosperità in questi tempi di guerra, accogliendo numerosi intellettuali rifugiati dall'Europa. La loro presenza insieme alla comparsa della rivista Origines, fondata dal poeta Lezama Lima, produrrà un grande impatto sugli ambienti culturali del paese.

All'inizio degli anni Cinquanta Porro parte per Parigi e l'Europa con una borsa di studio post-laurea. Ai corsi dell'Istituto di Urbanistica egli assimila le critiche acerbe che Gaston Bardet erige contro le teorie di Le Corbusier, malgrado la grande ammirazione che egli nutriva verso le opere tardive del maestro. Soprattutto il suo contatto con l'Italia del dopoguerra, i mirabili esempi urbani di Venezia e delle altre città storiche lo segnano profondamente insieme alla possibilità, in quel periodo privilegiato, di poter frequentare personalità così importanti per la sua formazione: Ernesto Rogers, Franco Albini, Ignazio Gardella, Carlo Scarpa con il quale ha potuto confrontarsi e discutere sulle idee e teorie della elaborazione.

Di ritorno all'Avana dopo qualche anno, Porro riscopre il carattere intrinseco della cultura cubana attraverso la produzione del suo grande amico, il

Exhibition in New York of 1939, he decided to begin studying architecture at the University of Havana. Despite the mediocre level of teaching at the faculty, a certain effervescence animated a small group of students around Porro. They rebelled against the retrograde academic syllabus and invited Gropius, amongst others, to hold conferences and offer criticisms of their projects. Together with the most senior among them, the architect Eugenio Batista (no relation to the dictator), they undertook to create a critical vision of international Functionalist architecture, similar to that of their Italian or Scandinavian contemporaries, or that of Barragan in Mexico. And so the basis was laid for a modern style of architecture adapted to the particular conditions of the island and its culture, while around the construction of some private residences an original local architectural language began to be formulated.

It is important to observe how these young architects (as well as Ricardo Porro we should mention Emilio del Junco, Frank Martinez, and Mario Romañach) worked in a context of intellectual emulation, given that the island was experiencing a moment of relative prosperity in these times of war, welcoming numerous intellectuals who had fled there from Europe. Their presence, together with the appearance of the magazine Origines*, founded by the poet Lezama Lima, was to produce a great impact on the country's cultural milieux.*

At the beginning of the Fifties, Porro left for Paris and Europe on a post-graduate scholarship. On courses at the Institute of Urban Planning, he assimilated the acerbic criticisms that Gaston Bardet put up against Le Corbusier's theories, despite the great admiration he harboured towards the master's late works. Above all, his contact with post-war Italy, the wonderful urban examples of Venice and the other historical cities,

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/4

Ricardo Porro, Scuola di Danza moderna, La Avana, 1961-64

pittore Wilfredo Lam. Per loro la cultura cubana è la conseguenza del sincretismo di due tradizioni: da una parte la cultura spagnola con il suo senso tragico della vita, in parte temperato dal clima tropicale, e l'influenza arabo-andalusa. Le forme curve e sensuali del barocco coloniale con il suo sistema dei patii e dei giardini e gli spazi illuminati dalla luce velata delle persiane e dei vetri fanno parte di questa stessa tradizione. Dall'altra parte si trova la forte traccia delle culture africane arrivate sull'isola al tempo degli schiavi. Senza portare qualche cosa di preciso nelle arti visive e ancora meno nell'architettura, il loro mondo è marcato dalla sfrenatezza sensuale di una natura sovrabbondante e divinizzata, riccamente accompagnata dalla musica, dal ballo e dalla poesia popolare.

Con le sue prime opere, dimore per una borghesia moderna ed illuminata, Porro tenta di sperimentare un nuovo linguaggio14. Contemporaneamente egli collabora con Franco Albini nel suo progetto di estensione dell'Avana ad est della baia, registrato nel piano regolatore ideato da J.L. Sert e L. Wiener. Coinvolto in attività sovversive contro il dittatore Fulgencio Batista egli è costretto ad andare in esilio in Venezuela dove svolgerà una breve attività nell'insegnamento.

Le Scuole d'Arte dell'Avana

Dopo la caduta della dittatura nel 1959 Porro, come numerosi altri cubani, ritorna nel suo paese pieno di speranza e di energia creativa. È allora che si consacra all'insegnamento alla facoltà di Architettura e nei suoi corsi si delineano le basi di nuove posizioni teoriche. Nel 1961 il governo gli propone di progettare le scuole d'arte sui terreni del vecchio Country Club a ovest dell'Avana.

Consapevole dell'enormità del compito Porro invita due giovani architetti conosciuti durante il suo esilio in Venezuela, Vittorio Garatti, milanese, e Roberto

marked him profoundly along with the possibility, in that privileged period, of being able to frequent personalities that would prove so important for his development: Ernesto Rogers, Franco Albini, Ignazio Gardella, and Carlo Scarpa with whom he was able to swap ideas and discuss ideas and theories of development.

On his return to Havana some years later, Porro rediscovered the intrinsic character of Cuban culture through the production of his great friend, the painter Wilfredo Lam. For them Cuban culture was the consequence of the syncretism of two traditions: on the one hand Spanish culture with its tragic sense of life, partially tempered by the tropical climate, and the Arabian-Andalusian influence. The curved sensual shapes of colonial baroque with its system of patios and gardens and its spaces lit by the veiled light of blinds and windows are a part of this same tradition. On the other hand, there were strong traces of the African cultures that had reached the island in the period of slavery. Without bringing anything precise to the visual arts, and even less to architecture, their world was marked by the sensual excess of an overabundant and exalted nature, richly accompanied by music, dancing and popular poetry.

With his first works, residences for a modern and enlightened bourgeoisie, Porro tried to experiment with a new language (14). At the same time, he was collaborating with Franco Albini in his project to extend Havana to the east of the bay, recorded in the regulatory plan drawn up by J. L. Sert and L. Wiener. Thanks to involvement in subversive activities against the dictator Fulgencio Batista, Porro was forced into exile in Venezuela where he taught for a while.

The Art Schools in Havana

After the fall of the dictatorship in 1959, Porro,

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/4

Ricardo Porro, Progetto del villaggio degli artisti, Vela Luka, 1969 ; Art center, Vaduz, 1971

Gottardi, veneziano, a condividere il suo lavoro e i diversi programmi. Delle cinque scuole situate ai bordi del campo da golf irregolare ed attraversato da un ruscello, Gottardi si occuperà della scuola delle Arti Drammatiche, Garatti della scuola di Danza Classica e della scuola di Musica mentre Porro prenderà in carico la scuola delle Arti Plastiche e la scuola di Danza Moderna.

Le due scuole progettate da Porro, insieme a quelle progettate da Gottardi e da Garatti, esprimono di comune accordo la volontà di creare un microcosmo urbano le cui sale dei corsi formeranno l'intelaiatura di «isolotti» concentrati attorno a «piazze» circondate da portici mentre alcuni elementi straordinari come la biblioteca, il teatro, il museo, il refettorio superano la scala «domestica» diventando i suoi «monumenti».

Dopo l'inizio di questo insieme e per ragioni economiche, gli architetti decidono, in corso d'opera, di sostituire la costruzione in cemento armato con opere in muratura tradizionali in mattoni e volte in terracotta, tecniche importate nell'isola dai muratori catalani all'inizio del XX secolo. La scuola delle Arti Plastiche, probabilmente la più conosciuta e famosa dell'insieme, apre in pompa magna il suo ingresso sbandierando tre corni conici a forma di arco di trionfo su un «vestibolo» leggermente interrato. Penetrando da questo nella penombra fresca dello spazio di accoglienza da un esterno abbagliante di luce e calore, colui che entra ne viene confortato e sperimenta una sorta di ritorno al ventre materno. A partire da qui i portici curvi fatti a volta e scanditi da un ritmo incessante di piloni sormontati da doccioni (gargouilles) lo accompagnano verso la piazza centrale la cui punta di diamante è rappresentata dalla famosa fontana col frut to a forma di vagina, simbolo chiave di tutta la scuola. Come l'«origine del mondo», la tavola di Courbet, questa opera offende i filistei dell'epoca per l'audacia della sua rivelazione. Come fonte feconda di tutti gli esseri viventi, essa sembra librarsi maestosamente al di sotto di un sole

like numerous other Cubans, returned to his country full of high hopes and creative energy. It was at this point that he dedicated himself to teaching at the Faculty of Architecture and in his courses outlined the basis of his new theoretical positions. In 1961, the government asked him to design some art schools in the grounds of the old Country Club to the west of Havana.

Aware of the enormity of his task, Porro invited two young architects he had met during his exile in Venezuela, Vittorio Garatti from Milan, and Roberto Gottardi from Venice, to share in his work and in the various teaching programmes. Of the five schools situated around the irregularly shaped golf course that was also crossed by a stream, Gottardi dealt with the School of Dramatic Arts, Garatti with the School of Ballet and the School of Music, while Porro took on the School of Plastic Arts and the School of Modern Dance.

The two schools designed by Porro, together with those designed by Gottardi and Garatti, expressed by mutual agreement the desire to create an urban microcosm whose classrooms would form an interweaving of 'city blocks' concentrated around 'piazzas' surrounded by porticoes, while some extraordinary elements like the library, the theatre, the museum, and the refectory would go beyond the 'domestic' scale, to become its 'monuments'.

After the start of this group, for financial reasons, the architects decided, while the work was in progress, to replace the construction in reinforced concrete with traditional brickwork and terracotta vaults, techniques imported into the island by Catalan builders in the early 20th century. The School of Plastic Arts, probably the best-known and most famous of the group, opened its entrance in full regalia by flaunting three conical horns in the form of a triumphal arch over a slightly sunken 'vestibule'. Penetrating the cool

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/4

mobile e come una divinità arcaica essa ammira il suo riflesso sulla superficie colma di acqua. Questa *immagine sovrapposta* è ancora accentuata dalle cupole ovali che coprono le sale dei corsi che sono per Porro, con i loro lucernari appuntiti, simili ai seni di una donna gigantesca. In questa specie di «città che diventa eros»(15) la sensualità dell'insieme delle costruzioni in mattoni con l'ocra patinata delle superfici curve, in contrasto con il verde intenso della vegetazione posta all'interno degli interstizi, ricorda e celebra il carattere meticcio, spagnolo ed africano della cultura cubana, rivendicato per la prima volta anche nel mondo dell'architettura.

Nelle sue opere successive l'architetto sviluppa spesso questa vena antropomorfa, come nel progetto del villaggio degli artisti di Vela Luka nell'isola di Korçula nel Mar Adriatico (1969) o al centro dell'Arte a Vaduz nel Liechtenstein (1970).

Simile a grandi linee alla scuola delle Arti Plastiche, la sorella dedicata alla Danza Moderna si trova all'opposto dal punto di vista della sua forma e del suo contenuto simbolico. Infatti, contrariamente alla prima, tutte in curve dolci e colori vellutati, questa scuola, con le sue forme stridenti e il suo bianco sgargiante, sembra uscita da un cataclisma prometeico. Un certo effetto di esaltazione nello spazio dell'ingresso è indotto dalle volte la cui espansione sembra trattenuta da possenti pilastri posti in modo apparentemente casuale, ma già in mezzo a questa area un bacino a forma di crepaccio ricorda l'immagine di un bicchiere rotto, esploso.

Con questo discorso poetico l'architetto suggerisce l'ambiente di questi anni di euforia in cui creatori quasi sconosciuti si sentivano sull'orlo di un baratro. Una schiera di pilastri nei portici a zigzag conduce alle sale da ballo i cui triplici confini con grate concentriche e il rigonfiamento delle volte amplificano lo spazio ed esaltano i movimenti centrifughi delle coreografie. Ma è a partire dalla torre dell'ultimo ordine di palchi che l'architetto ha voluto che si percepisse

penumbra of this reception space from a dazzling sizzling exterior, whoever enters is comforted and experiences a sort of return to the womb. Staring from here, the curved porticoes vaulted over and given an incessant rhythm by pillars topped by gargoyles accompany visitors towards the central piazza whose diamond point is represented by the famous fountain with a fruit in the shape of a vagina, a key symbol of the whole school. Like the 'Origin of the World', the canvas by Courbet, this opera offended the philistines of the time for the audacity of its revelation. As the fecund source of all living beings, it seems to majestically free itself from beneath a moving sun and, like an archaic divinity, admires its reflection in the surface filled with water. This superimposed image *is further accentuated by the oval domes that cover the classrooms, which for Porro, with their pointed skylights, are similar to the breasts of a giant woman. In this species of 'city that becomes Eros' (15), the sensuality of the group of constructions in brick with the patinated ochre of their curved surfaces, in contrast with the intense green of the vegetation placed inside the interstices, recalls and celebrates the half-caste Spanish and African character of Cuban culture, proclaimed for the first time in the world of architecture, too.*

In his successive works, the architect would often develop this anthropomorphic vein, as in the project for the artists' village at Vela Luka on the island of Korçula in the Adriatic Sea (1969), or the Arts Centre in Vaduz, Liechtenstein (1970).

Similar to the grand lines of the School of Plastic Arts, its sister, dedicated to Modern Dance, is at the opposite end of the spectrum in its form and symbolic content. In fact, unlike the former, all gentle curves and velvety colours, this school, with its strident shapes and its glaring white, seems to have emerged from a Promethean cataclysm. A certain effect of exaltation in the

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/4

l'insieme della scuola. In questa visione a volo d'uccello le volte delle sale da ballo, le nervature a tela di ragno in origine piene di buganvillee di un porpora intenso che irradiano i lucernari bizantini compongono un paesaggio inaudito: il miraggio di una città appartenente ad una civiltà sconosciuta, inghiottita da un terremoto.

L'universo caotico scoperto nella scuola di Danza è quasi immediatamente adattato al suo progetto per il Kursaal a San Sébastien (1963) che, con la violenza della sua vetta, prefigura i suoi progetti più tardivi come la scuola della Gendarmerie a Plaisir (1991), il Commissariato di Polizia di Vélizy (2004) e perfino le opere di qualche architetto «decostruttivista» attuale….

Molto prima che le scuole venissero finite, il processo di burocratizzazione del regime aveva assunto proporzioni tali che le opere diventarono totalmente incomprensibili ai finanziatori e la loro esistenza divenne perfino scandalosa ai loro occhi. Dopo essere stato maltrattato dai critici ufficiali che lo incolparono di essere il residuo di una cultura borghese decadente, Porro fu obbligato a lasciare sia il cantiere che l'insegnamento dell'architettura e ad abbandonare definitivamente il paese nel 1966. In seguito, stabilitosi a Parigi, egli ha continuato fino ai nostri giorni ad insegnare e costruire, facendo maturare il linguaggio architettonico abbozzato a Cuba nei numerosi progetti e scritti. Grazie alla loro crescente notorietà internazionale le scuole d'Arte dell'Avana e i loro architetti sono stati ufficialmente riabilitati soltanto in tempi recenti, ma il processo di riflessione sulle cause dell'insuccesso dell'utopia non è ancora iniziato.

Ricardo Porro, Progetto per il Kursaal, Saint Sébastien, 1963

entrance space is induced by the vaults, whose expansion seems held back by imposing pillars positioned in an apparently random way; but already in the middle of this area, a basin in the shape of a crevasse recalls the image of a broken, exploded glass.

With this poetic discourse, the architect is suggesting the atmosphere of these years of euphoria in which virtually unknown creators felt themselves on the brink of an abyss. A zigzag line of pillars in the porticoes leads to the dance studios whose triple confines with concentric gratings and swelling vaults amplify the space and exalt the centrifugal moves of the choreography. However, it is starting from the tower of the last order of boxes that the architect wished the overview of the school to be seen from. In this bird's eye view, the vaults of the dance studios, the spider's web of ribbing originally full of bougainvillea of an intense purple that irradiated the Byzantine skylights make up a totally original vista: the mirage of a city belonging to an unknown civilization, swallowed up by an earthquake.

The chaotic universe discovered in the School of Dance was to be almost immediately adapted to his project for the Kursaal in San Sébastien (1963) which, with the violence of its peak, prefaced his later projects such as Gendarme School in Plaisir (1991), the Police Commissariat in Vélizy (2004), and even the works of some current 'deconstructionist' architects….

Long before the schools were finished, the regime's red tape process had assumed proportions that meant that these works had become totally incomprehensible to the financial backers, and their very existence even grew scandalous to their eyes. After being mistreated by the official critics, who accused him of being the scum of a decadent bourgeois culture, Porro was obliged to leave both the building site and the teaching

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/4

of architecture and to definitively abandon the country in 1966. Later, after settling in Paris, he continued until our own times to teach and build, maturing the architectural language that he had sketched out in Cuba in numerous projects and essays. Thanks to their growing international fame, the art schools of Havana and their architects have recently been reinstated, however, the process of reflecting on the causes of this unsuccessful Utopia has not yet begun.

Note / *Notes*

1 R. Porro, *Les cinq aspects du contenu*, Parigi, 1990.

2 E. Panofsky, *Studies in Iconology*, Londra, 1939, (trad. it. *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino 1975).

3 R. Porro, *op. cit.*, pp. 60-64.

4 Ibid, pp. 70-94.

5 Ibid, pp. 96.

6 L. Hautecoeur, *Mystique et Architecture, symbolisme du cercle et de la coupole*, Parigi, 1954, (trad. it. *Mistica e architettura. Il simbolismo del cerchio e della cupola*, Bollati Boringhieri, Torino 2006).

7 C-N. Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l art, des moeurs et de la législation*, Parigi, 1804.

8 R. Porro, op. cit., p. 110. In privato, Porro precisa che la sua interpretazione è soggettiva e che Mies probabilmente non era per niente consapevole di questa possibilità, per poi inoltre aggiungere che tutte le grandi opere d'arte sono veramente piene di significati ed alcune di esse possono addirittura essere indipendenti dalla volontà dei loro autori. / *In private, Porro emphasized that his interpretation is subjective, and that Mies probably may have been totally unaware of this possibility, to then go on to add that all great works of art really are full of meanings and some of these can actually be independent of their creator's will.*

9 Ibid, p. 112.

10 R. Wittkower, *A counter-project for Bernini's Piazza San Pietro*, Journal of the Warburg Institute, III, N° 1-2, Londra, 1939-40.

11 R. Porro, *op. cit.* p. 112.

12 Ibid, pp. 122-154.

13 R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Londres, 1958, (trad. it. *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Einaudi, Torino 1958).

14 K. Bastlund, *José Luis Sert, architecture, city planning, urban design*, Zurich 1967.

15 R. Porro, *Oeuvres*, Parigi 1990, p. 24.

David Bigelman, architetto cubano, è stato professore all'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville dal 1972 al 2008.
È autore del libro "Revolution of Forms: Cuba's Forgotten Art Schools" (1999).

David Bigelman, cuban architect, was teacher at Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville from 1972 to 2008.
He is author of the book "Revolution of Forms: Cuba's Forgotten Art Schools" (1999).

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

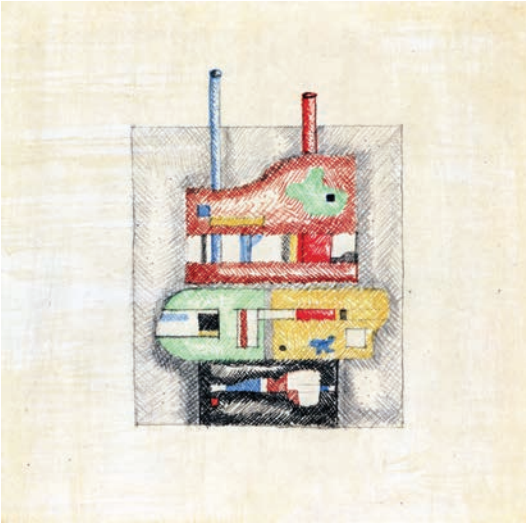
© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/5

Guido Zuliani

END GAMES - NOTE SULL'ARCHITETTURA DI JOHN HEJDUK

END GAMES - NOTES ABOUT JOHN HEJDUK'S ARCHITECTURE



John Hejduk, Wall House 2 (A.B. Bye House) progettp, 1973-76

Abstract
Guido Zuliani si interroga sul "senso complessivo" del lavoro di uno dei più importanti architetti della seconda metà del '900, tentando una lettura unitaria delle diverse fasi di cui si compone la sua opera: una prima fase tutta centrata sulla rivisitazione e lo sviluppo di canoni linguistici modernisti; una seconda di stampo "urbanistico"; quella successiva, della prima metà degli anni '90 più poetica, autenticamente creativa e immaginifica fino all'ultima tutta intrisa di religiosa spiritualità.

L'intera produzione artistica di John Hejduk, approssimativamente 15 volumi ed altrettante strutture, tra temporanee e permanenti, è il risultato di un lungo ed intensamente vissuto itinerario intellettuale che con coerente continuità ha attraversato l'intera seconda metà del XX secolo, e nel suo svolgersi ha esplorato senza sosta e con lucida radicalità la condizione di crisi dell'Architettura nella società del compimento del capitalismo maturo. Un vasto *Opus* architettonico, quello di Hejduk, che è venuto via via strutturandosi su un susseguirsi ininterrotto di progetti emblematici, veri e propri capisaldi di un ragionamento continuo sulla natura dell'architettura, svolto tutto per figure architettoniche, volta per volta definite e superate sviluppandone gli autonomi contenuti logico-formali. È questa sua natura di *scrittura ideografica*, al tempo stesso cifra e contenuto del suo lavoro, che da un lato inserisce l'intera produzio-

Abstract
The author questions himself on the "overall sense" of the work of one of the most important architects of the second half of the 1900s, attempting a unified reading of the various phases that make up his work: a first phase all centred on a re-visitation and development of Modernist linguistic canons; a second of an "urbanistic" stamp; the successive one, from the first half of the 1990s that is more poetic, authentically creative and imaginative right up to the last one imbued with religious spirituality.

The whole of John Hejduk's artistic work amounting to roughly 15 volumes and as many structures, both temporary and permanent, is the result of a long and intense intellectual journey which with consistent progression spans the entire second half of the 20th century. Throughout its development, it has tirelessly and lucidly explored the critical situation affecting Architecture in a society that has witnessed the evolution of established capitalism. Hejduk's work is a vast architectural Opus *that has gradually been built on the basis of an unbroken series of emblematic projects, veritable landmarks representing a continual reflection upon the essence of architecture, achieved entirely through architectural figures that are one by one defined and surpassed by developing their own individual logico-formal con-*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/5

ne architettonica di Hejduk e la riflessione sviluppata attraverso di essa all'interno di quella tradizione di filosofia del fare artistico che ha come concetto fondante l'affermazione di Conrad Fiedler che asserisce l'autonomia del *contenuto* della rappresentazione realizzata nell'opera d'arte figurativa, e che dall'altro, per ragioni per altro già rese esplicite dallo stesso Fiedler, la rende oggetto alquanto difficile per una complessiva lettura critica che non si limiti a fare ricorso, come spesso è accaduto, alla tanto vaga quanto riduttiva e criticamente inutile figura dell'architetto-poeta e alle idiosincrasie ad esso connesse.

Ciò che con questo breve contributo mi ripropongo è una ipotesi di lettura critica dell'opera di Hejduk dal punto di vista del suo *senso complessivo*, una lettura cioè che seppur sommaria e senza la pretesa di essere esaustiva ne per profondità e ne per estensione, imposti alcune considerazioni necessarie alla valutazione della stessa come *corpus* intrinsecamente unitario e coerente, una interpretazione cioè che superi l'inevitabile impasse critico prodotto da quelle letture descrittive che la vedono invece scandita in fasi successive, discontinue e poco o niente relazionate tra loro: una prima fase tutta centrata sulla rivisitazione e lo sviluppo di canoni linguistici modernisti; una seconda fase, forse la più popolare tra tutte, di stampo "urbanistico"; quella successiva, della prima metà degli anni '90, più poetica, creativamente più libera, immaginifica ed al tempo stesso più enigmatica; quella finale tutta intrisa di spiritualità religiosa spiegata solo come conseguenza del progredire della grave malattia che lo portò nel 2000 alla morte.

Per iniziare a strutturare una interpretazione che eviti di riproporre quel tipo di logica constatativa incapace di dare un senso generale ai molteplici aspetti dell'opera di Hejduk, è necessario, a mio avviso, partire proprio da quel progetto che sembra marcarne il momento di maggiore discontinuita` e che riapparirà quale oggetto di numerose e fonda-

tents. It is the element of ideographic writing, at the same time the sum and content of his work, which on the one hand places Hejduk's entire architectural achievement and the reflection it provokes within the philosophical tradition that relates to artwork - at the basis of which lies Conrad Fiedler's assertion contending that the content of the representation created in the figurative work of art exists in its own right - and on the other, for reasons already explained by Fiedler, makes it a somewhat difficult subject for an overall critical understanding that does not merely resort, as has often been the case, to the elusive yet dismissive and critically useless figure of the architect-poet and its inherent idiosyncrasies.

The suggestion that I would once again like to make with this short contribution is one of a critical interpretation of Hejduk's work from the point of view of its overall sense, or rather an interpretation which despite being merely summary and not intended as an exhaustive analysis, neither in depth nor scope, imposes certain considerations needed for its evaluation as an essentially unitary and consistent corpus. An interpretation which therefore goes beyond the inevitable critical impasse resulting from those descriptive readings which instead see it as articulated in various stages, that lack continuity and bear little or no relation to one another: an initial phase which centres entirely on revisiting and developing modernist linguistic canons; a second phase, perhaps the most popular of all, with its "urbanist" slant; the next phase, dating from the first half of the nineties, of a more poetic nature and with greater creative freedom, with a rich imagery yet at the same time increasingly enigmatic; the final phase imbued with a religious spirituality that can only be explained as a consequence of the progressive worsening of the serious disease which led to his death in the year 2000.

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/5

mentali riflessioni figurative a partire dai volumi pubblicati negli anni '90 e cioè il progetto della Wall House nella forma paradigmatica e concettualmente più completa che assunse nella versione denotata con il numero 2. Questa struttura, conosciuta anche come Bye House e concepita tra il 1971 ed il 1972, ad una prima ricognizione emerge con evidenza quale punto più alto e momento finale di quella lunga e diversificata fase di esplorazione dei lasciti linguistici e concettuali dell' esperienza dell'arte moderna che caratterizza la produzione progettuale di Hejduk degli anni '60 e marca la soglia, lo spartiacque dopo il quale l'intera sua produzione subirà una prima radicale e irreversibile svolta. A meno di lasciare le ragioni di questo drammatico cambiamento in uno stato di incomprensibilità relegandolo nell'ambito della libera ed arbitraria scelta "artistica" soggettiva, sarà necessario assumere che sono proprio le radicali conclusioni sintetizzate in questa struttura, i suoi contenuti e le sue irreversibili implicazioni concettuali, a sollevare quelle interrogazioni che svolgeranno un ruolo fondamentale nella determinazione delle nuove direzioni che il lavoro dell'architetti newyorkese affronterà d'ora in avanti

Per valutare a pieno il significato che Wall House 2 ha per l'intero sviluppo dell' opera di Hejduk, ciò che va attentamente preso in considerazione è che se nella fase della ricerca sviluppata durante gli anni '60 il legame con l'architettura modernista è di fatto limitato all'uso di elementi lessicali e inflessioni formali di per se canonici, il suo nucleo concettuale profondo si concentra invece sul tentativo di trasporre nell'ambito dell'architettura i risultati più radicali delle esperienze della avanguardia pittorica che l'architettura modernista ha lasciato inesplorate. Tale ricerca, ben lontana dal cadere in un facile manierismo modernista e le cui origini vanno ritrovate nell'opera di sistematizzazione dei caratteri formali modernisti iniziata nei primo anni '50 da H. R. Hitchcock e C. Rowe, si orienterà in particolare verso il Cubismo, soprattutto

In order to begin formulating an interpretation that avoids putting forward the type of constative logic that is unable to provide us with a general understanding of the many aspects of Hejduk's work, I believe it is necessary to take as our starting-point precisely that project which would appear to signal the moment of greatest discontinuity and which later reappears as the subject of numerous essential figurative cogitations beginning with those volumes published in the nineties. The project in question was that of the conceptually more complete Wall House, with its paradigmatic form, seen in the version called number 2. This building, also known as the Bye House and conceived between 1971 and 1972, on initial analysis clearly stands out as the climax and final moment of that long and diverse period which explores the linguistic and conceptual legacies of modern art characterising Hejduk's project work during the sixties. It marks the threshold, the watershed following which the entirety of his works reached its first radical and irreversible turning-point. Unless the reasons for this dramatic change are to remain a source of confusion and thus relegated to the realms of subjective and arbitrary "artistic" choice, it is necessary to assume that it is precisely the radical features synthesised in this structure, its contents and its irreversible conceptual implications which raise the questions that were to play a fundamental part in establishing the new directions in which the work of New York architects will move from that time on.

In order to fully ascertain to what extent Wall House 2 is significant in the overall development of Hejduk's work, a careful consideration must be made of the fact that while in the research phase developed during the sixties, the link with modernist architecture is actually limited to the use of lexical entities and formal inflexions that are by their very nature canonical, its deep underlying con-

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

*This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 3.0 Unported License*

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/5

quello più tardo di J. Gris la cui opera in quegli anni è, non a caso, riferimento per uno dei punti di forza del progetto pedagogico messo in atto alla Cooper Union, e verso l'opera di P. Mondrian, che è al centro della serie dei Diamond Projects sviluppati tra il 1963 ed il 1967, immediatamente precedenti la serie delle Wall Houses di cui sono al tempo stesso premessa ed inseparabile complemento. È fondamentale considerare che all'interno del panorama modernista queste specifiche esperienze artistiche, a cui va senz'alto aggiunto il Purismo di C. E. Jeanneret con cui sia i Diamond Projects e che le Wall Houses hanno una vera "affinità elettiva", saranno tra quelle che porteranno a compimento la critica al naturalismo implicito nell'idea di profondità spaziale e degli eventi che in essa hanno luogo quale oggetto specifico della rappresentazione pittorica, portando in tal modo un attacco diretto all'idea stessa di *rappresentazione*. All'origine di queste critiche che hanno di fatto come obbiettivo l'idea di *prospettiva*, c'è la crisi della sua natura di *forma simbolica*, crisi che è la conseguenza del definitivo, e per altro già inscritto in quello spazio-tutto-colcolabile che fu premessa alla definizione proprio dello spazio prospettico, ed irreversibile compimento della secolarizzazione di quella globalità che è lo spazio tecnico-scientifico della metropoli. È proprio questa critica al naturalismo spaziale sia concettuale che percettivo, con tutte le sue implicazioni, che la ricerca di Hejduk, appunto con i tre Diamond Projects, trasporterà al centro della sua riflessione architettonica.

Non è qui possibile entrare in dettaglio riguardo a tutte le stratificazioni concettuali e le implicazioni teoriche dei materiali e delle procedure che determinano i tre progetti della serie Diamonds ed i loro contenuti. Mi limiterò perciò ad indicarne alcuni elementi che credo sufficienti a illustrare quanto affermato sopra.

Il primo significativo elemento è la riflessione che Hejduk svolge sulla serie delle *Lozenges* dipinte da

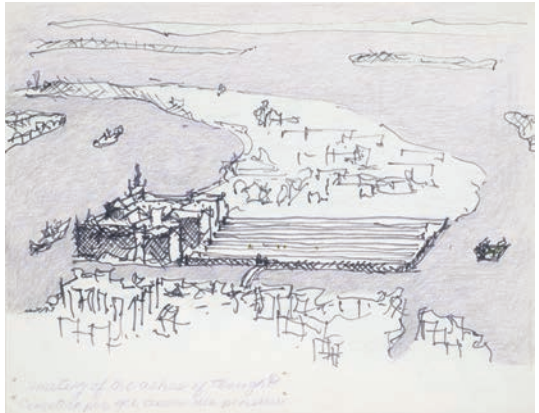
cept instead centres on the attempt to transpose into the architectural sphere the most radical effects of the pictorial avant-garde which modernist architecture has left as unexplored territory. This research, which is in no way connected to a superficial modernist Mannerism and whose origins can be found in the systemisation of formal modernist characters begun in the early fifties by H. R. Hitchcock and C. Rowe, was to direct itself in particular towards Cubism. In particular, that developed later on by J. Gris whose work in those years is not by chance a point of reference for one of the most important elements of the teaching project set up by the Cooper Union. Likewise, it was to move towards the work of P. Mondrian, which centres on the Diamond Project series developed between 1963 and 1967, immediately prior to the Wall House series of which it is considered both a premise and an integral complement. It is essential to bear in mind that from a modernist point of view these specific artistic experiences, to which must certainly be added C. E. Jeanneret's Purism and with which both the Diamond Projects and the Wall Houses have a genuine "elective affinity", were among those that led to criticism towards naturalism implicit in the idea of spatial depth, and of the events which take place within it as a specific subject of pictorial representation, thus making a direct attack upon the idea of representation itself. This criticism, whose object is in actual fact the idea of perspective, stems from the crisis concerning its nature as a symbolic form*. A crisis which is the consequence of the definitive, which is moreover already inherent in that all-definable space that was the preamble to the definition of the perspective space itself, and the irreversible secularisation of that globalism which is the technical-scientific space of the metropolis. It is precisely this conceptual and perceptive criticism of spatial naturalism, with all its implications, that Hejduk's research and more specifically the three*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/5



John Hejduk, Cemetery for the Ashes of Thought, 1974-1979

Mondrian durante gli anni '20. Nel processo di disgiunzione e contrapposizione tra la cornice ruotata di 45° e la struttura della composizione della superficie dipinta che invece rimane in posizione, Hejduk individua il prodursi di una peculiare condizione spaziale sospesa tra le due e le tre dimensioni, condizione che è funzione da un lato dell'affermazione della differenza tra i due piani, quello virtuale della cornice e quello reale virtualmente espanso lateralmente all'infinito della griglia della composizione, e dall'altro dalla assoluta compressione, fino al suo annullamento, della loro concettuale *distanza*. Questa condizione è integralmente traslata in architettura da Hejduk a livello della pianta tramite l'adozione di una griglia strutturale quadrata inscritta in un perimetro ruotato di 45°.

Il secondo elemento è la constatazione della novità derivata dall'adozione del rombo come figura planimetrica, la constatazione cioè che nella sua rappresentazione isometrica, cioè nella condizione di rappresentazione della tridimensionalità, tale figura diventa un quadrato ruotato verticalmente che comprime tale tridimensionalità tra se ed il piano del disegno fino alla sua soppressione completa, producendo nel caso di una struttura a più piani sovrapposti la percezione dello stato tridimensionale dell'oggetto architettonico, conservando l'astrazione bidimensionale di una serie di piante proiettate una sull'altro.

Il terzo elemento è la considerazione del rombo dal punto di vista della percezione della sua attuale spazialità. Anche in questo caso il tema è la compressione della profondità spaziale sia esterna che interna al rombo sulla superficie bidimensionale di un piano di proiezione prospettico che si verifica quando si osserva la figura del rombo frontalmente e cioè posizionandosi di fronte ad uno dei suoi vertici. La superficie in cui si attua tale compressione prospettica della profondità reale, e che potremmo definire come il piano su cui si ordinano le sensazioni

Diamond Projects, were to make a key consideration of his architectural meditation.

It is not possible to go into detail about all the conceptual stratifications and theoretical implications of the materials and procedures that determine the three projects in the Diamond series and their content. I will therefore simply point out some of the elements which I believe are enough to illustrate what has been contended above.

The first significant element is Hejduk's reflection on the series of the Lozenges painted by Mondrian during the twenties. In the process of disjuncture and conflict between the frame rotated by 45° and the structure of the composition on the painted surface which instead remains in position, Hejduk identifies the development of a peculiar spatial state suspended between the two and the three dimensions. A state that on the one hand is the assertion of the difference between the two planes, the virtual one in the frame and the real one that expands virtually sideways into infinity within the composition's grid, and on the other by the total compression of the conceptual distance between them, to the point of obliteration. This state is fully translated in Hejduk's architecture at plan level by means of a square structural grid contained within a perimeter rotated by 45°.

The second element is the realisation of originality achieved using the rhombus as a planimetrical figure, thus the realisation that in its isometric representation, i.e. in representing three-dimensionality, this figure becomes a vertically-rotated square which then compresses that three-dimensionality between itself and the plane of the drawing until it is completely suppressed. In the case of a structure with a series of overlapping floors this ensures that the three-dimensional nature of the architectural subject is perceived, whilst also preserving the two-dimensional abstraction of a series of floor plans projected one above the other.

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/5

John Hejduk, Sheet with sixty-six sketches of objects for Victims, 1984

del soggetto, coincide per Hejduk con la diagonale stessa del rombo.

È questo determinato annientamento ai vari livelli della rappresentazione architettonica della spazialità rappresentata dalla profondità prospettica che, paradossalmente assottigliata fino al limite della pura concettualità, corre parallela al piano di proiezione, a legare la ricerca di Hejduk all'essenza delle ricerche delle avanguardie pittoriche del 900. Con queste ultime, ben lontane dal proporre una sostituzione dello spazio "classico" con uno "modernista" qualunque ne sia la forma, come invece farà, eccetto poche eccezzioni, l'architettura del periodo, giungerà a definitiva formulazione, attraverso appunto la critica alla "vecchia e superata prospettiva", parole queste usate da Hejduk stesso nella presentazione dei Diamond Projects, quella critica ben più generale e radicale all'idea stessa di spazio, e cioè quella critica alla possibilità stessa di un'idea di spazio quale sfondo e fondamento meta-fisico alla rappresentazione. Con questi tre progetti, con questi esperimenti condotti con il rigore e la freddezza di un tecnico di laboratorio, Hejduk, infatti, nella doppia accezione di risultato e di riconoscimento, realizza in architettura ciò che È già avvenuto per l'arte delle avanguardie nei confronti dell'oggetto e del suo spazio, l'eliminazione cioè del *referente* che per l'architettura corrisponde appunto all'idea stessa di *spazio* come suo fondamento meta-fisico, *naturalità* sulla cui *Ratio* si fondano, dandole di fatto forma, le forme ed i modi del progetto. Così dietro alle superfici in cui nei Diamond Projects la profondità spaziale si ritrae, ciò che resta, ciò che paradossalmente emerge è il vuoto. Non si tratta però, attenzione, semplicemente dello spazio vuoto, ma di quel *vuoto* che di quello spazio che a partire dalla prospettiva umanista – è infatti in questo orizzonte storico che l'opera di Hejduk trova il suo pieno significato – è fondamento e contenuto di ogni rappresentazione, e cioè lo spazio stesso del *senso*, è assenza, sua negazione assoluta. Di

The third element is the consideration of the rhombus from the point of view of a perception of its actual spatiality. The theme here again concerns the compression of both the internal and external spatial depth of the rhombus on the two-dimensional surface of a plane of perspective projection that occurs when the figure of the rhombus is viewed head-on, in other words by positioning oneself opposite one of its vertices. The surface on which the perspective compression of the actual depth takes effect, and which we can define as the plane where the sensations of the subject arrange themselves, coincides with the same diagonal of the rhombus according to Hejduk.

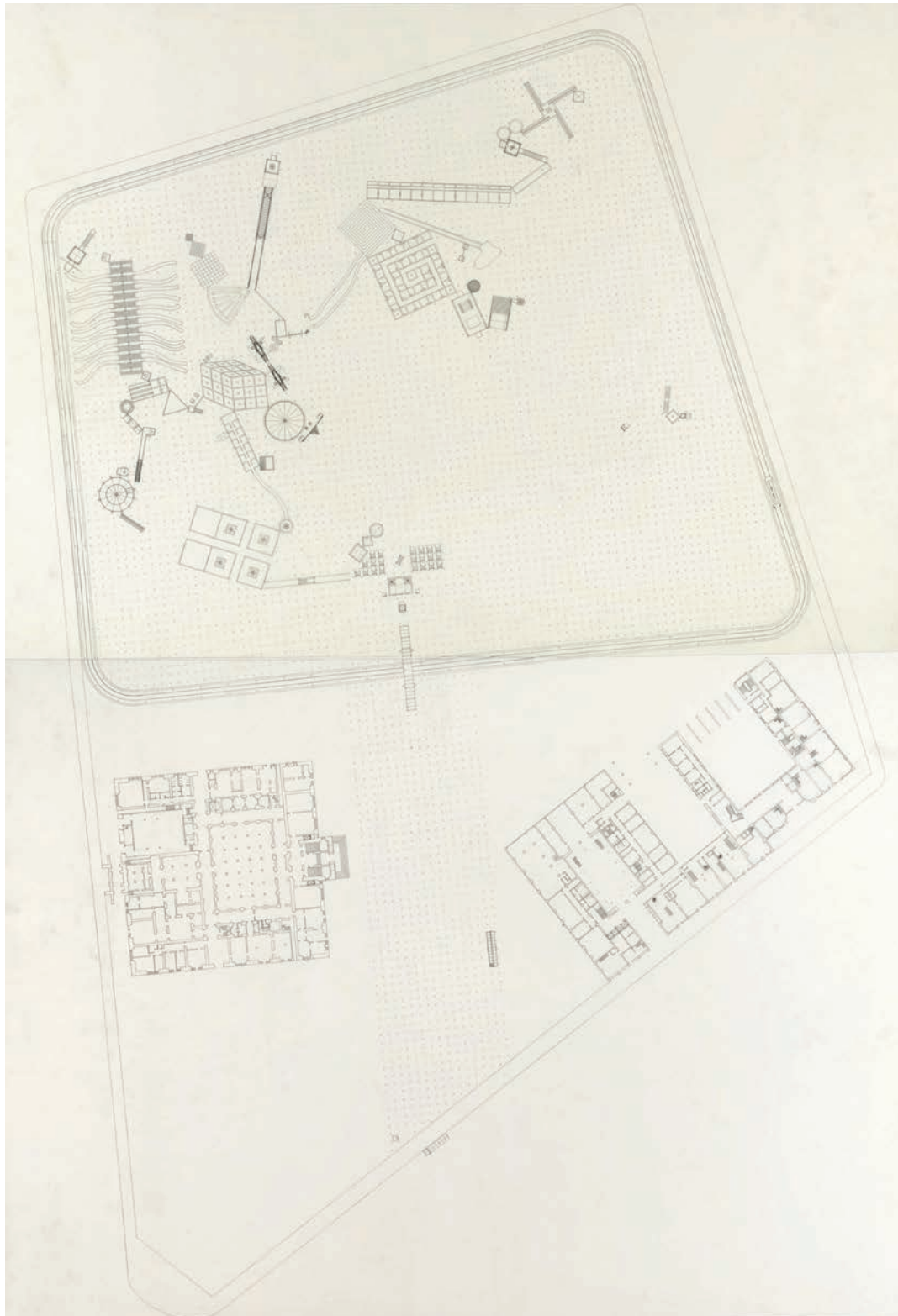
It is thus precisely this annihilation at the various levels of the architectural representation of spatiality, represented by the perspective and paradoxically reduced to the limit of pure conceptuality, which runs parallel to the projection plane, linking Hejduk's research to the core of the research relating to the pictorial avant-garde movements of the 1900s. With these aforementioned movements, far from suggesting that the "classic" space is replaced with a "modernist" equivalent in any shape or form, as indeed the architecture of the time was to do with a few exceptions, that much more generalised and extreme criticism towards the idea of space itself was to arrive at a definitive formulation, by means of the criticism directed at the "old and outdated perspective", in the words of Hejduk himself when he presented the Diamond Projects. Namely that criticism of even the possibility of the idea of space as a background and metaphysical foundation of the representation. With these three projects, along with these experiments carried out with the precision and detachment of a lab technician, in accepting both the result and the recognition, Hejduk achieves through architecture that which has already taken place in avant-garde art movements

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/5



John Hejduk, Site plan for Victims, 1984

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/5

tale *vuoto* il muro della Wall House è il segno, l'unico possibile di quella assenza. Si può così affermare che la struttura concepita da Hejduk si pone come diretta antitesi del progetto brunelleschiano per Santo Spirito: se infatti con quest'ultimo, inizio di quella tradizione tuttora attiva e sulle cui aporie l'architettura di Hejduk è una delle più lucide riflessioni, l'era moderna ha fondato il senso dell'architettura sul suo essere *forma simbolica* dell'universalità dello spazio naturale, fornendo con ciò quel diagramma ideale di ordinamento formale, la griglia matematica, in cui gli enti tutti, nella loro singolarità, partecipano, appartenendovi, all' unità organica del tutto, antiteticamente le tre architetture che Hejduk sovrappone nella configurazione di un assemblaggio di fatto arbitrario a ridosso del muro della Wall House 2 parlano invece di una assoluta ed irriducibile *etero-geneità*: eliminato il referente, cioè lo spazio come la meta-forma che le unificherebbe in quanto parti del tutto, quelle architetture si scoprono infatti assolutamente *autonome*, isolate nella loro assoluta libertà e senza radici alcune. Solo il muro, indice di quella scomparsa che è ciò che le accomuna, le àncora in uno stato di prossimità senza però eliminarne la differenza insormontabile.

Sarà la Wall House 3 a rendere esplicite queste problematiche conclusione: composta ormai solo da un singolo isolato volume, essa si riconosce priva di radici in un qualsiasi sfondo metafisico e sospesa nella sua condizione di *parte senza tutto*. Nel primo di una serie di 4 progetti in forma allegorica che Hejduk sviluppa per Venezia, privata anche di un suo vocabolario specifico, questa singola, isolata architettura dall'apparenza informe, confinata nei limiti di una zattera al cui recinto murario è inesorabilmente ancorata, trova il suo approdo naturale, ma pur sempre temporaneo in quanto oggetto dalla natura costituzionalmente nomade, nello specchio d'acqua a fronte del margine occidentale della città *senza fondamenta*, quella città formata dall'insieme di "cen-

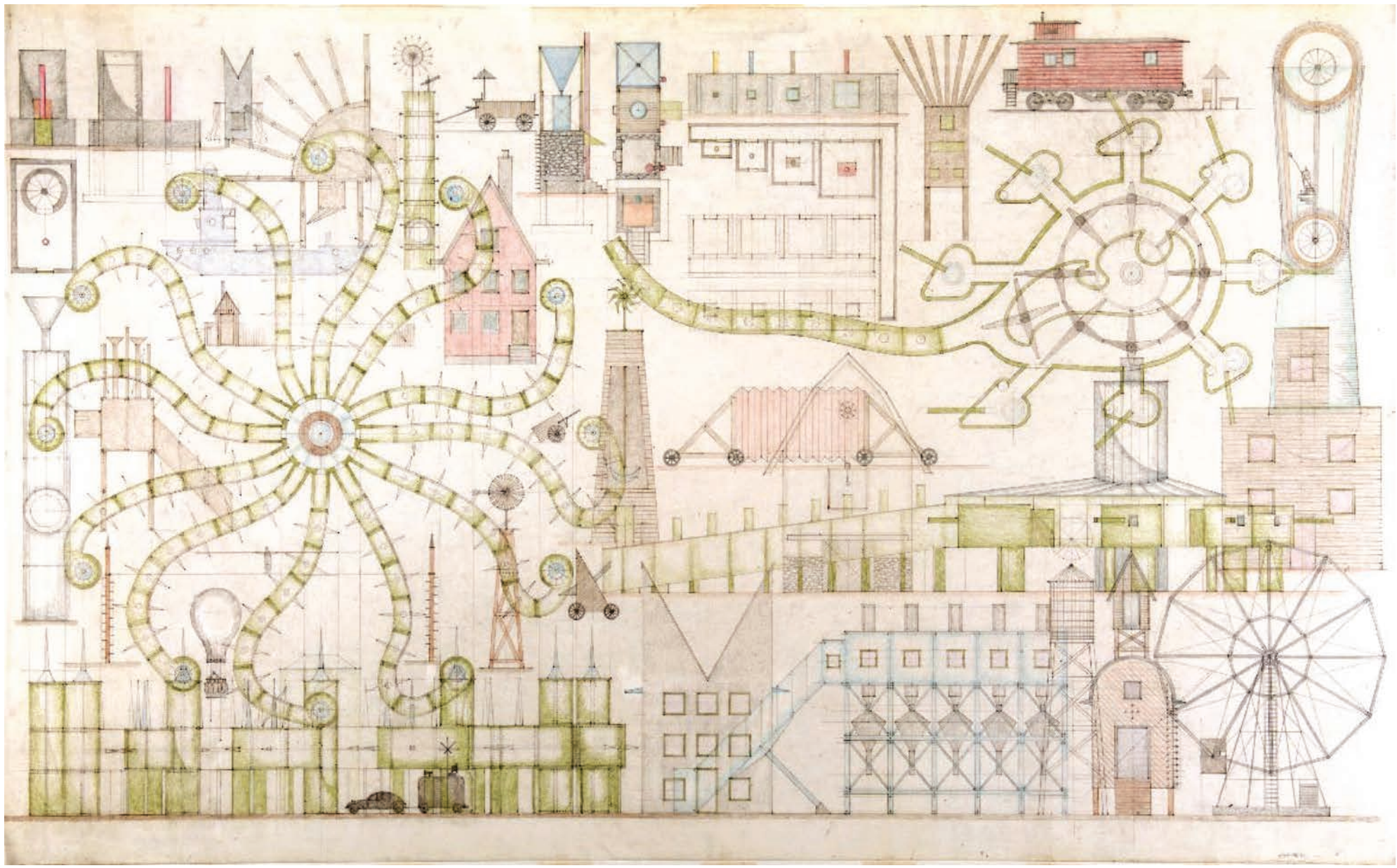
with regard to the subject and its space. Namely the elimination of the representative *which according to architecture corresponds to the very idea of* space *as its metaphysical basis, a* naturalism *on whose* Ratio *the forms and methodology of the project are based, enabling them to take shape. In the Diamond Projects, therefore, behind the surfaces in which spatial depth retracts, that which remains and which paradoxically stands out is the emptiness. Importantly, it is not however merely empty space, but rather that emptiness of that space which beginning with a humanistic perspective – it is in fact this historic context that Hejduk's work finds its true meaning – forms the foundation and content of every representation, namely the very space of the sense, it is absence, its absolute negation. The wall of the Wall House signifies this emptiness, the only possible representation of that absence. It can thus be affirmed that the structure conceived by Hejduk proposes itself as a direct antithesis of the Brunelleschian project for the Santo Spirito church: if in fact with this project, the beginning of a tradition which is still alive even today and upon whose aporia Hejduk's architecture is one of the most lucid reflections, the modern era has based the meaning of architecture on its being a symbolic form of the universality of natural space, thus providing that ideal diagram of formal arrangement, the mathematical grid, in which all of the entities as individual items take part in and belong to the organic unit of it all, antithetically the three structures that Hejduk superimposes when configuring an arbitrary assemblage near the wall of Wall House 2 instead convey a sense of an absolute and irreducible heterogeneity: on eliminating the representative, namely the space as the metaform that joins them as parts of the whole, those structures are found to be entirely autonomous, isolated in their absolute freedom and entirely without roots. Only the wall, the indicator of that disappearance which*

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/5



John Hejduk, Elevations and plans of thirty-one buildings and vehicles for Lancaster/Hannover Masque, 1980-1982

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/5

to profonde solitudini" che per Nietzsche costituisce "un'immagine per gli uomini del futuro". Lo stesso oggetto, ripetuto 18.000 volte, sarà pochi anni dopo l'unità del tessuto residenziale del quartoprogetto veneziano, la "Nuova Città per i Nuovi Ortodossi", progetto che, inevitabilmente incompleto, sta ad indicare la direzione *urbanistica* che il lavoro di Hejduk prenderà d'ora in avanti e le ragioni di tale svolta vanno ricercate proprio nella lucida riflessione che Hejduk continuerà su quello statuto dell'architettura messo in luce appunto dalle Wall Houses.

Liberata come si è detto dal referente, libera cioè dai *doveri* nei confronti dall'oggetto della sua rappresentazione, oggetto che però ne costituiva e garantiva il significato, e pertanto completamente autonoma nei suoi contenuti, la Wall House 3 diventa per Hejduk l'elemento generatore, la pro-genitrice non solo di quella serie di oggetti delle fisionomie zoomorfe che sono stati troppo spesso fatti coincidere con il nucleo della sua opera, ma, a partire proprio da quella sua natura di *ideo-gramma* architet-tonico, ispiratrice anche, e sopratutto, di una libera ed ininterrotta proliferazione di sorprendenti ed a volte sconcertanti invenzioni e variazioni architettoniche.

Proprio questa potenzialmente infinita proliferazione di architetture, la loro nomadicità e l'indeterminatezza innata delle loro incessanti disseminazioni e assembramenti, anch'essi appunto infiniti nelle loro possibili permutazioni, provvisoriamente compresi nel perimetro del foglio da disegno o raccolti nelle griglie e nelle liste di altrettanto provvisorie ed infinite tassonomie, vere e proprie *etero-topie* foucaultiane, pongono all'architettura di Hejduk quel problema generale che consiste in quella crisi del senso che ogni infinità porta con sè.

Allo stesso tempo l'attraversamento di Venezia porterà Hejduk a riconoscere d'ora in avanti nella ricerca di nuovi modi e forme di *com-posizione*, di forme nuove di *urbanità*, il tentativo necessario e vitale di riformulare in qualche modo proprio quelle

is what unites them, anchors them in a state of proximity yet without removing the insurmountable difference.

It is Wall House 3 which explains these problematic conclusions: basically consisting of a single isolated volume, it is understood that it is rootless against any kind of metaphysical background and suspended in its state as a part without everything. In the first of a series of 4 projects in allegorical form developed by Hejduk for Venice, deprived even of a single specific word, this single, isolated structure with its shapeless appearance, confined within the boundaries of a raft that is inexorably anchored to its walled enclosure, finds its natural mooring place, although still temporary in that it is a subject by its very nature nomadic, in the waters opposite the western outskirts of the foundationless city, that city made up of "a hundred pro-found solitudes" combined, which according to Nietzsche forms "an image for the man of the future". A few years later the same subject, repeated 18,000 times, was to be the unity of the residential fabric for the fourth Venetian project, the "New City for the New Orthodoxies", a project that whilst inevitably never completed, pointed to the urbanistic direction which Hejduk's work was to take from then on. The reasons behind that turning-point are to be found in precisely that lucid reflection which Hejduk was to go on with that architectural canon brought to light by the Wall Houses. Freed from the representative as has been explained, namely free from the obligations towards the subject of its representation, a subject which nevertheless consti-tuted and secured its meaning, and was therefore entirely autonomous in its content, in Hejduk's eyes Wall House 3 became the driving element. The fore father not only for that series of subjects characterised by a zoomorphic physiognomy that has all to often been made to coincide with the core ofhis work, but in

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/5

infinite disseninazioni in forme nuove di *comunità*. I progetti urbani che Hejduk svilupperà a partire da quello per la ipotetica comunità rurale di Lancaster-Hannover disegnato tra il 1979 ed il 1982, fino alla grande pianta assemblata nel 1999 e che porta il titolo significativo di "A Gathering", letteralmen-te "Un raduno", e che forse potrebbe leggersi come il vero impianto della "Nuova Città dei Nuovi Ortodossi", trovano infatti, ed è questo il punto fondamentale, il loro specifico *senso* proprio nel mai stanco tentativo di defi-nizione nelle forme di nuove configurazioni progettuali, della possibilità di una nuova dimensione sintetica, nel perseguire cioè la possibilità/necessità di una riformu-lazione di un possibile nuovo orizzonte di significato per un'architettura i cui elementi rischiano invece, per loro stesso destino, di ridursi a segni indecifrabili ed afoni. Nel fare ciò Hejduk eviterà sempre comunque di cedere alla tentazione di una nostalgica restaurazione di una falsa condizione simbolica che consentirebbe alle sue architetture di parlare di nuovo il linguaggio di un ormai anacronistico fondamento meta-fisico, ne cederà alla seduzione di altrettanto nostalgiche nuove mitologie su cui ipoteticamente fondare nuovi ed efimeri linguaggi universali per una rassicurante nuova ortodossia.

Dei risultati di tale ricerca mi limito qui ad illustrare sommariamente soltanto due esempi. Nel progetto berlinese intitolato Victims un insieme di 65 diverse strutture architettoniche, originariamente disseminate disordinatamente su preziosi fogli di carta di riso in forma di neri geroglifici casualmente numerati, veritiere icone dell'*eteroclito*, cercano nella planimetria del progetto una possibile condizione materiale che le accomuni, di riconoscersi cioè l'un l'altra in una improbabile unità, toccandosi in un singolo punto, tentando così, con un gesto dalla tonalità beckettiana, di superare senza colmarla, anzi confermandola, quell'impossibile distanza che le separa, con l'atto drammatico e silenzioso, l'unico forse a loro possibile, di un puro contatto fisico. All'altro estremo,

particular, beginning with his nature characterised by the architectural ideogram, the inspiration for an unrestrained and uninterrupted prolifera-tion of surprising and at times bewildering inventions and architectural variations.

It is precisely this potentially infinite proliferation of structures, their nomadic nature and the inherent in-determinateness of their incessant disseminations and gatherings, in turn also infinite in their possible permuta-tions, provisionally enclosed within the perimeter of the drawing sheet or gathered in the grids and lists of equally provisional and infinite taxonomies, veritable Foucaultian heterotopies, that poses a general problem for Hejduk's architecture consisting of that crisis of meaning that each infinity brings with it.

At the same time the experience with Venice was to lead Hejduk to recognise from that time on in his search for new compositional methods and shapes, for new forms of urbanism*, the necessary and vital attempt to in some way reformulate precisely those infinite disseminations into new forms of* community*. The urban projects which Hejduk was to evelop beginning with the hypothetical rural community of Lancaster-Hannover designed be-tween 1979 and 1982, and the great plan put together in 1999 bearing the significant title "A Gathering", and that can perhaps be considered the true plan of the "New City of the New Orthodoxies", actually find, and this is the key point, their own specific meaning in the untiring attempt to achieve definition in the shapes of new project configurations, of the possibility of a new artificial dimen-sion. Namely inpursuing the possibility of/need for a re-formulation of a potential new level of meaning for a style of architecture whose features instead risk becoming undecipherable and voiceless. In doing so, Hejduk was nevertheless always to avoid giving in to the temptation of a nostalgic re-establishment of a false symbolic state that*

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/5

complementari al progetto precedente e senz'altro tra i momenti più alti della sua produzione artistica, possiamo collocare i grandi disegni d'insieme in cui Hejduk raccoglie le architetture del vasto ed eterogeneo catalogo di cui consiste il progetto di Lancaster-Hannover, ma che potrebbero propriamente riferirsi anche alla pianta del "Gathering". Questi complessi disegni composti dall'assemblaggio simultaneo di piante, sezioni e prospetti di strutture diverse ed autonome, svuotati da qualsiasi concezione spaziale naturalistica propongono con le accidentali sovrapposizioni e trasparenze di disegni esclusivamente bidimensionali un superamento dell'assoluto isolamenti di ognuna di quelle architetture e dell'incongruità dei loro accostamenti in una possibile forma di sintesi tutta concettuale dove la comprensione di una nuova totalità organica può aver luogo solo nella condizione a-topica di un'intuizione trascendente. È qui che per Hejduk si ricostituisce non solo la possibilità, ma la necessità stessa di un linguaggio poetico, l'unico che potrebbe consentire di nuovo all'Architettura di parlare del e nel Mondo.

L'occasione non consente qui di addentrasi nel resto del lavoro che Hejduk porterà avanti negli anni '90 e che pubblicherà nei volumi "Adjusting Foundations" e "Pewter Wings, Golden Horns, Stone Veils". Vorrei solamente indicare, in relazione alle investigazioni che avranno come oggetto il tema della rappresentazione e che sfoceranno in una lunga serie di riscritture del tema delle Wall House e in una serie di cappelle e chiese, il possibile legame di complementarietà di quanto detto sopra con il concetto di cosmologia che queste ultime esplicitamente enunciano. E riguardo all'ultimo significativo progetto, quello per una Cattedrale che raccoglie incastonati sulle sue pareti una serie di progetti dello stesso tra cui spicca quello della Wall House 3, a fronte del solipsismo che tale struttura sembra enunciare, vorrei suggerire con le parole del poeta portoghese Fernando Pessoa, "l'anima che sente e pensa, l'universo

would allow his architectural structures to once again speak the language ofa basically anachronistic metaphysi-cal foundation. Nor was he to be seduced by the equally nostalgic new mythologies on which new and ephemeral universal languages could hypothetically be based to create a reassuring new orthodoxy.

I will briefly illustrate just two examples of the results from this research here. In the Berlin project entitled "Victims" a collection of 65 diverse architectural structures, that were originally haphazardly disseminated on delicate sheets of rice paper in the form of black randomly-num-bered hieroglyphics, veritable heteroclitic icons, look to the planimetry of the project for a possible material state that would unite them, namely to recognise each other in a seemingly improbable unit, touching one another in a single point, in an attempt to overcome the impossible distance that separates them, confirming it rather than actually bridging it, with an almost Beckettian gesture, with the dramatic and silent act, perhaps the only way open to them, of a purely physical contact. At the other extreme, as accessories to the previous project and doubtless one of most successful moments of his lifelong artistic achievements, we are able to place his great collective drawings in which Hejduk gathers the architectural styles from the vast and heterogeneous catalogue consisting of the Lancaster-Hannover project, but which could quite rightly also refer to the plan of the "Gathering". These complex drawings made up of the simultaneous assemblage of plans, cross-sections and views of diverse and autonomous structures, devoid of any naturalistic spatial conception, achieve a means of overcoming, by way of accidental overlaps and transparencies of exclusively two-dimensional drawings, the total isolation of each structure and the incongruity of their combinations in a possible form of synthesis based

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/5

che io sono per me stesso", la forma di un'altro dei molti ed inaggirabili *finali di partita* che la multiforme opera di Hejduk contiene come suoi destini.

entirely on concept where the understanding of a new organic totality may take place only *in the unusual state of a transcendent intuition. According to Hejduk, it is here that not only the possibility, but also the necessity of a poetic language is re-established, the only language that may enable Architecture to communicate both about and to the World once again.*

On this occasion, we are unable to examine the rest of the work that Hejduk was to continue developing through-out the nineties and to publish in "Adjusting Foundations" and "Pewter Wings, Golden Horns, Stone Veils". I would simply like to point out, with regard to the investigation the subject of the theme of representation and that will become a long series of rewritings on the theme of the Wall Houses and in a series of chapels and churches, the possible link of complementariness between the above and the concept of cosmology which these latter buildings clearly express. In respect of the last significant project, designed for a cathedral that collects a series of projects of the building itself embedded in its walls among which that for Wall House 3 stands out, in the face of the solipsism that the structure would seem to express, I would like to suggest in the words ol the Portuguese poet Fernando Pessoa, "the soul that eels and thinks, the universe that I am for myself", the form of another of the many and unavoidable end games *which Hejduk's diverse works embody as their destiny.*

Guido Zuliani è professore in Architettura presso la Irwin S. Chanin School of Architecture della Cooper Union di New York, dove insegna dal 1986. Ha collaborato sia a livello didattico che professionale con Raimund Abraham e Peter Eisenman. Ha pubblicato tra l'altro: P. Eisenman, *Evidence of Things Unseen*, London 2006 e *La città implicita* (sulla Cooper Union), Milano 2008.

Guido Zuliani is Professor of Architecture at the Irwin S. Chanin School of Architecture of the Cooper Union in New York, where he has taught since 1986. He has collaborated at both a teaching and professional level with Raimund Abraham and Peter Eisenman. His publications include: P. Eisenman, Evidence of Things Unseen, London 2006, and La Città Implicita (on the Cooper Union), Milan 2008.

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

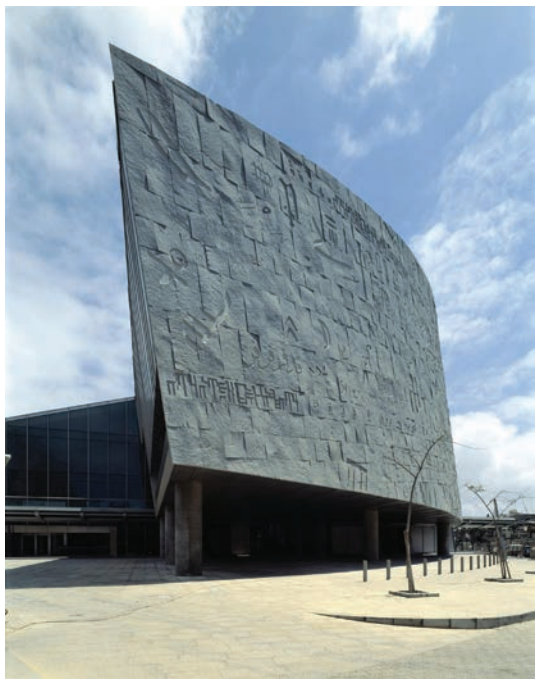
© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/6

Sergio Pace

LUOGHI CRITICI

PLACES TO CRITICIZE



Snohetta As., Biblioteca alessandrina, Alessandria d'Egitto, 1989-2002

Abstract
L'autore si interroga sull'esistenza della critica, sul suo stato di salute e sui modi per esercitarla. Luoghi critici si pone l'obiettivo, non di ridare dignità alla critica o ai critici, quanto piuttosto di verificare le possibilità di costruire gerarchie di valore che non attendano i tempi necessariamente lunghi della storiografia. Nove aspiranti critici sono invitati a scegliere altrettante architetture (o spazi urbani) per provare a mostrarne pregi e difetti.

I.

Esiste la critica d'architettura? E – se esiste – quali sono i suoi metodi, parametri di giudizio, inevitabili virtù e vizi capitali? Chi è autorizzato a parlare d'architettura, e perché? Come si forma il giudizio in architettura, quando in gioco è l'architettura contemporanea, vale a dire quegli edifici, città o territori che nascono e crescono (oppure muoiono) intorno a noi? Esiste un linguaggio specifico della critica d'architettura, che non diventi gergo esoterico? Quale rapporto si può ancora costruire tra storia e critica? E infine: è possibile che la critica d'architettura riesca a svolgere un ruolo protagonista nell'indirizzare le scelte che consentono la costruzione delle città e del territorio contemporanei?

Non è facile rispondere a queste domande, soprattutto senza rispondere alla prima, cioè senza sapere se la critica d'architettura è ancora viva oppure sia

Abstract
The author questions himself on the existence of Criticism, on its state of health and the ways of practising it. "Places to Criticize" sets itself the objective, not so much of restoring dignity to criticism or critics, but of verifying the possibility of building hierarchies of value that do not wait for the necessarily long times of historiography. Nine aspirant critics were invited to choose as many works of architecture (or urban spaces) to try to show their good and bad points.

I.

Does architectural criticism exist? And, if it does exist, what are its methods, assessment parameters, unavoidable capital virtues and vices? Who is authorized to speak of architecture, and why? How is a judgement of architecture formed, when it is contemporary architecture that is at stake, namely, those buildings, cities or territories that are born and grow (or die) around us? Is there a specific language of architectural criticism that does not slip into esoteric jargon? What relationship might still be built between history and criticism? And lastly; could architectural criticism play a leading role in guiding the choices that countenance the construction of contemporary cities and territories?

It is not easy to answer these questions, especially without answering the first one, i.e. without

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/6

Snohetta As., Biblioteca alessandrina, Alessandria d'Egitto, 1989-2002

una maniera di parlare d'architettura evitando, per mera comodità, gli scogli della filologia e della storia.

A oltre dieci anni dalla morte di Manfredo Tafuri, sembra giunto il momento in cui si può ricominciare a parlare del tema, verificandone i confini e le capacità conoscitive e interpretative. L'architettura, anche in Italia, è ormai al centro degli interessi d'un pubblico sempre più vasto, che mal sopporta di non comprendere il senso di quel che accade intorno anche se non sembra aver a disposizione tutti gli strumenti per la formazione del giudizio. Pertanto l'obiettivo dell'iniziativa *Luoghi critici*, ospitata dall'edizione 2006 del Festival dell'Architettura di Parma, non è ridare dignità alla critica o ai critici, quanto piuttosto verificare le possibilità di costruire gerarchie di valore che non attendano i tempi necessariamente lunghi della storiografia.

Nove (aspiranti) critici sono invitati a scegliere altrettante architetture (o spazi urbani) per provare a mostrarne pregi e difetti. L'insieme di tali architetture dà luogo a una mostra documentaria, parte integrante del progetto in quanto occasione per riflettere su quali possono esser i parametri omogenei, anche dal punto di vista iconografico, per ogni possibile esercizio di critica.

Scegliere i critici e scegliere le architetture è già stato un esercizio di critica, forse quello che finisce inevitabilmente per condizionare l'intero progetto. Chi scrive ha scelto i primi: ciascuno poi ha scelto un caso esemplare, su cui proporre un esercizio di critica. Il risultato è un panorama parziale, troppo parziale forse, che tuttavia intende essere un primo, piccolo contributo alla rianimazione d'una pratica ormai moribonda, almeno in Italia (1).

II.

Non è detto sia sfortuna, ma la critica d'architettura – in quanto tale – non fa parte delle aree disciplinari conosciute dall'università e dalla ricerca italiane. Del

knowing whether architectural criticism is alive or is simply a way of speaking about architecture, conveniently sidestepping the pitfalls of philology and history.

More than ten years after the death of Manfredo Tafuri, the time seems ripe to start discussing the subject, to confirm its limits and cognitive and interpretative capacities. Architecture, also in Italy, is by now at the centre of attention of an increasingly vast audience, who have problems with not understanding the sense of what is happening around them, even if they do not seem to possess all the tools to form a judgement. Hence, the objective of the initiative Places to Criticize*, part of the 2006 edition of Parma's Festival of Architecture, was not to restore dignity to criticism or critics, but rather to verify the possibility of building hierarchies of value that do not wait for the necessarily long times of historiography.*

Nine (aspiring) critics were invited to choose the same number of architectural works (or urban environments) to attempt to show their merits and shortcomings. Together, these works of architecture yielded a documentary exhibition, an integral part of the project, since it offered an occasion to reflect on what homogeneous parameters might exist for each possible criticism, also from an iconographic point of view.

Choosing the critics and selecting the works of architecture was already an exercise in criticism, conceivably one that unavoidably conditioned the entire project. The undersigned chose the former: each of whom then chose an exemplary case to criticize. The result was a partial panorama, perhaps too partial, which nonetheless aimed to be a first, tiny contribution to resurrect a by-now moribund practice, in Italy at least (1).

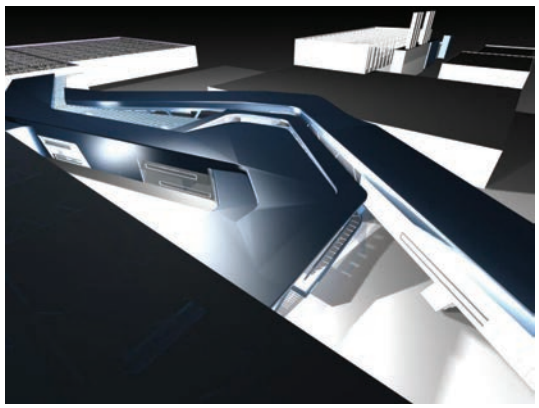
II.

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/6



Zaha Hadid, BMW Central building, Lipsia, 2002-2004. Computer render,

resto, e non soltanto in Italia, non esistono cattedre cui aspirare e non si trovano manuali di teoria o *good practice* da consultare: una professione fantasma o un mestiere clandestino, si direbbe. Chi è il critico d'architettura, posto che nessuno autorizza altri ad esserlo o a dichiararsi tale? Non è facile rispondere, anche se si possono fare ipotesi sulla base di quanto accade con maggior frequenza. In prima approssimazione, sono tre i mestieri che finiscono per esercitare un diritto di critica, non meglio definito: gli architetti, i giornalisti, gli storici dell'architettura e della città contemporanea.

Tutti hanno diritto, com'è ovvio, di dir la propria su questo o quel progetto; tutti possono sentirsi in dovere di parlar bene o male di questa o quella architettura. Gli architetti per dovere deontologico, i giornalisti per dovere di cronaca, gli storici perché quasi ogni narrazione *non fictional* sembra ormai ricadere tra le loro possibilità. Il punto, tuttavia, non è chi esercita il diritto di critica, bensì in cosa questo diritto consista e come lo si possa esercitare. È una questione di strategie culturali e metodi conoscitivi, rispettando i quali si acquista diritto di critica, senza i quali si può soltanto aspirare alla chiacchiera.

I critici invitati a Parma – si desume dal curriculum di ciascuno – hanno spesso a che fare con la storia dell'architettura. Non è una scelta programmata, ma forse non è nemmeno casualità. Tra architetti, giornalisti e storici, è il mestiere di questi ultimi in particolare che ha riflettuto sui modi in cui è possibile costruire un giudizio critico narrando vicende avvenute, non importa se poco o molto tempo fa: è un dato da tenere in conto. Dal canto loro, i giornalisti seri hanno sempre insegnato come osservare la realtà, indagandone anche gli aspetti meno evidenti, al fine di ricostruire un quadro all'inizio non scontato: un lavoro, in fondo, non così distante da quello dello storico. Inoltre, storico e giornalista sembrano esercitare entrambi un lavoro che ha molto a che vedere con quello del poliziotto o del giudice, sempre attenti

It may not be such ill fortune, but architectural criticism – as such – is not one of the disciplinary areas recognized by Italian universities and research. That apart, and not just in Italy, there are no Chairs to aspire to and there are no manuals of theory or "good practice" to consult: a ghost profession or a clandestine trade, we might say. So who exactly is an architectural critic, given that no one authorizes others to become one or to declare themselves as such? It is not easy to answer, even if some hypotheses can be made based on what happens most often. In a first, rough assessment, there are three trades that end up exercising their right to criticize, no better defined: architects, journalists, and historians of architecture and the contemporary city.

Clearly, everyone has the right to state his or her opinion on this or that project; everyone can feel the urge to speak well or badly about this or that work of architecture. Architects via an ethical duty, journalists via a duty to give news, historians because virtually every non-fictional narration by now seems to fall into their brief. However, the point is not who exercises the right to criticize, but what this right consists of and how it can be exercised. It is a question of cultural strategies and cognitive methods, by respecting which the right to criticize is acquired, and without which one can only aspire to idle gossip.

The critics invited to Parma – it can be inferred from their curricula – often have something to do with the history of architecture. This was not a predetermined choice, but perhaps not an accident, either. Among architects, journalists and historians, it is the latter's trade in particular that has reflected on the ways to build critical judgement by recounting past events, no matter whether a short or long time since: these are facts to take account of. For their part, serious journalists have always taught us how to observe reality, also by investigating less obvious aspects, in order to reconstruct an unfore-

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/6

alle prove prima della formulazione del giudizio (*crisis*, appunto).

In questa prospettiva, gli architetti sono piuttosto gli indagati: sembra imprudente affidar loro le indagini.

III.

Una parte delle difficoltà che incontrano critica e critici d'architettura sembra legata all'incertezza del proprio statuto scientifico. Ad esempio, è tutt'altro che chiaro quali siano i confini entro cui si può esercitare una critica. Se, infatti, è alquanto evidente che luoghi come il Duomo di Parma o il giardino di Colorno sono oggetti di storia, maggiore incertezza

*seen outline at the beginning: a task not so far from that of the historian, at the end of the day. Moreover, both historians and journalists seem to carry out work that has much in common with that of the policeman or judge, always heedful of the proof before formulating a judgement (*crisis*, in fact).*

In this light, architects are actually those under investigation: it seems imprudent to entrust them with investigations.

III.

A part of the difficulties that criticism and critics of architecture encounter appears to be linked to the uncertainty of their own scientific statute.

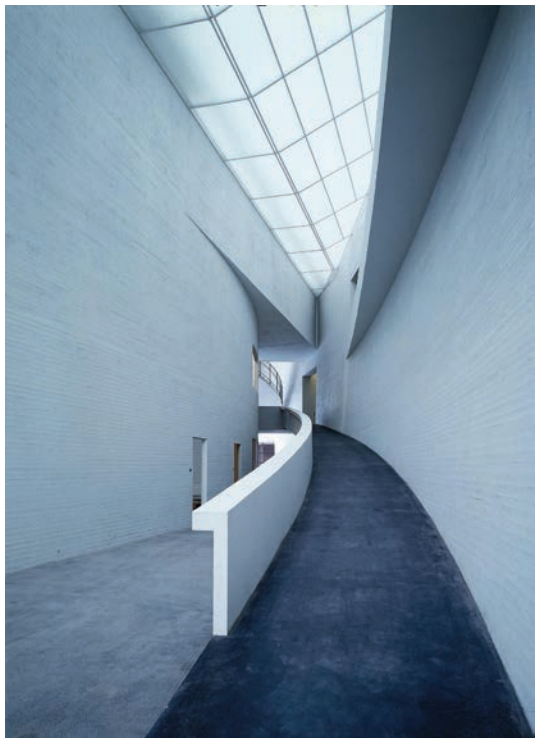
Steven Holl, Museum of contemporary art Kiasma, Helsinki, 1998 /

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/6



Steven Holl, Museum of contemporary art Kiasma, Helsinki, 1998.

sussiste per luoghi altrettanto celebri (ormai) come il Museo Guggenheim di Bilbao o Potsdamer Platz a Berlino. All'atto del giudizio ciascuno costruisce qualche barriera, che però poi risulta quanto mai debole. I primi sarebbero opere d'arte, i secondi no: è la distinzione più inconsistente (ma anche quella più frequente). I primi sarebbero abbastanza antichi da disporre di fonti consolidate e dunque sarebbero materiali per la storia, i secondi no: talvolta, tuttavia, occorrerebbe soltanto cercare fonti consolidate, anche per oggetti di studio più recenti, recentissimi. I primi sarebbero oggetti desueti, privi di qualunque capacità d'incidere sul presente, laddove i secondi sarebbero materiali vivi, ancora operanti: eppure, a sentire molti architetti, negli immaginari sembra sopravvivere con maggior facilità il Partenone che lo stadio di Monaco di Baviera.

In realtà, tutto sembrerebbe poter essere oggetto di critica. Ancora una volta, è meglio far riferimento alle possibili strategie culturali che si muovono dietro a un progetto critico. Da questo punto di vista, è più importante chiedersi perché parlare di un'architettura piuttosto che di un'altra, e in che termini. In termini assai provvisori, si potrebbe dire che lo storico non può tollerare un obiettivo diverso, per il suo lavoro, dalla ricostruzione della verità storica (qualunque cosa questa significhi); il critico, dal canto suo, è chiamato a giudicare un'opera nella misura in cui questa significhi anche qualcos'altro, possa diventare metafora d'un atteggiamento più generale, nel presente e magari nel futuro: d'un gusto, d'una tendenza, persino d'una moda frivola e transitoria. Con questi termini la storia non può avere commercio, ma la critica sì. Allo storico che scrive del Partenone interessa poco sapere quanti architetti postmoderni ne conservano il modello accanto al computer, mentre al critico che scrive dello stadio di Monaco deve interessare quanto tale costruzione può costituire lo specchio d'uno scenario, attuale o prevedibile. Ancora una volta, si tratta di strategie e metodi, non

For example, it is anything but clear within what boundaries a criticism can be made. If, in fact, it is fairly obvious that places like Parma Cathedral or Colorno Park are historical objects, a greater dubiety subsists for (already) equally famous places like the Guggenheim Museum in Bilbao or Potsdamer Platz in Berlin. Everyone erects a barrier around every act of judgement, which may then turn out to be extremely insubstantial. The former constructions would be works of art, the latter would not: this is the most inconsistent distinction (but also the most frequent). The former constructions would be old enough to boast consolidated sources and therefore would be material for history, the latter would not: nevertheless, sometimes it might only be necessary to seek consolidated sources, also for more recent, even very recent, objects of study. The former would be obsolete objects, devoid of any capacity to influence the present, while the latter would be living material, still operative. Yet, according to many architects, in the mind's eye the Parthenon would seem to live on more easily than the Munich Stadium in Bavaria.

In reality, everything would appear to be a potential object to criticize. Once again, it is better to refer to the possible cultural stratagems at work behind a critical project. From this point of view, it is more important to ask ourselves why we should speak of one work of architecture rather than another one, and in what terms. In fairly provisional terms, we could say that historians cannot tolerate a different objective for their work, from reconstruction to historical truth (whatever that means); critics, on their part, are summoned to judge a work to the extent to which it means something else, it may become a metaphor of a more generic attitude, in the present and perhaps in the future: of a taste, a tendency, or even of a frivolous, fleeting fashion. History cannot deal with these terms, but criticism can. For the historian who writes of the Parthenon it is of little

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/6

di oggetti: si può scrivere una critica del Partenone o una storia dello stadio di Monaco senza invertire l'ordine delle cose.

IV.

La vita del critico d'architettura, in queste condizioni, è resa difficile dalla difficoltà d'individuare le sedi adatte al suo esercizio. In Italia, la situazione è deprimente: i giornali semplicemente ignorano l'ambiente costruito, a meno che non ci sia da parlare (anche se giustamente) di scandali edilizi o scempi territoriali. Qualche architetto famoso scrive, è vero, ma talvolta lo fa per accreditare la propria opera o screditare quella altrui – e così facendo vanifica ogni sforzo critico, anche quello bene intenzionato. Spesso si scrive (o si è costretti a scrivere) d'architettura scrivendo d'altro: di libri, di mostre, di viaggi. È uno scenario paradossale, con pochissime eccezioni, in cui si recensisce di tutto, dai *reality* in televisione alle riedizioni di dischi degli anni cinquanta, eppure, quando occorrerebbe parlare semplicemente di un'architettura inaugurata di recente, ci si attende quanto meno che l'architetto sia una *star* mediatica. Tale scenario paradossale pare talvolta mimato persino da riviste specializzate, che talvolta sembrano scrivere di tutto tranne che d'architettura: tant'è che, in edicola o libreria, risultano poi largamente ignorate dai lettori specializzati per eccellenza, vale a dire dagli studenti e dai professionisti.

In questi casi – è vero – ancora prima del problema critico viene il problema informativo. Quali informazioni occorre dare d'un'architettura perché poi il lettore possa seguire il critico nel suo ragionamento? Non è affatto chiaro, né ai critici né agli iconografi che s'occupano di illustrare le suddette pubblicazioni. I manuali di deontologia professionale dei giornalisti potrebbero aiutare molto in tal senso, ad esempio ad eliminare qualunque sottinteso, qualunque allusione a codici all'apparenza condivisi,

interest to know how many post-modern architects keep a model of it alongside their computer, while the critic who writes on the Munich Stadium must be interested in how much this construction might mirror a current or predictable scenario. Yet again, it is a question of stratagem and method, not of objects: it is possible to write a criticism of the Parthenon or a history of the Munich Stadium without upsetting the order of things.

IV.

In these conditions, the life of architectural critics is made awkward by the difficulty of identifying sites suitable for their practice. In Italy, the situation is depressing: the newspapers simply ignore the built environment, unless there are building scandals or destruction of land to talk about (even if justifiably). It is true that certain famous architects do put pen to paper, but sometimes they do so only to credit their own work or discredit that of others – and in doing so thwart any critical effort, even the best intentioned. Often, architecture is written of (or is compelled to be) while writing of something else: books, exhibitions, travels. This is a paradoxical scenario, with very few exceptions, in which everything is reviewed, from TV reality shows to reissues of 'fifties records. Yet, when it is necessary simply to speak of a recently opened work of architecture, it is expected that the architect should be nothing less that a media star. On occasion, this paradoxical scenario appears to be mimicked even by specialized journals, which sometimes seem to write about everything except architecture: to the extent that, at the newsagent's or bookshop, they are widely ignored by specialist readers par excellence*, namely, students and professionals.*

In these cases – it is true – even before the problem of criticism, there is the problem of information. What information needs to be given about a work

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/6

qualunque sarcasmo o compiacimento che possa essere confuso con l'informazione. Ma – si sa – dietro a chiunque si metta al computer a scrivere due righe si nasconde Roberto Longhi o almeno Alberto Arbasino: rischiare di non farlo vedere, nello spazio di 4.000 battute, sarebbe un delitto.

V.

Come sempre accade nei territori dell'incertezza, nemmeno *Luoghi critici* riuscirà a chiarire tutti i dubbi sull'esercizio della critica d'architettura. Troppi sono i mestieri in campo, più o meno interessati, troppe le variabili in gioco. Se, tuttavia, solo così fosse, non sarebbe valsa la pena nemmeno pensare un progetto che, invece, ha come obiettivo primario non tanto dar le coordinate epistemologiche della critica d'architettura, quanto rilevarne la sua assoluta necessità.

Non si tratta di offrire un utile servizio agli studenti più volenterosi o ai professionisti meno cinici: la critica d'architettura deve poter (ri)conquistare un suo ruolo culturale come strumento per la costruzione della coscienza civile e politica dei cittadini, democraticamente chiamati a decidere del loro spazio vitale, per via diretta o indiretta, ma con assoluta consapevolezza. Ancora una volta, l'interesse non è sull'oggetto di cui si discute (museo d'arte o stazione ferroviaria, villetta di geometra o mega-villa di *archistar*), ma su come se ne possa discutere, e perché. La critica deve (tornare a) essere lo strumento principale attraverso cui ogni cittadino, non soltanto architetto o urbanista, riesce a comprendere quel che sta accadendo al corpo delle città, all'ambiente costruito. Fallire ancora una volta questa missione, forse l'unica che valga davvero la pena, sarebbe il definitivo segnale d'uno scollamento tra architettura e società civile che rischierebbe di confinare l'architettura al ruolo di gioco sofisticato tra anime belle.

of architecture so that readers can follow critics in their reasoning? This is far from clear, either to critics or to the iconographs who deal with illustrating the above-mentioned publications. Journalists' manuals of professional ethics could be of great help in this sense, for instance by eliminating any misunderstanding, any allusion to apparently shared codes, any sarcasm or complacency that might be muddled with the information. However – and this is well known – behind anyone who sits down at the computer to scribble a couple of lines stands Roberto Longhi or at least Alberto Arbasino: risking to hide them, in the space of 4,000 characters, would be a crime.

V.

As always happens in uncertain terrain, not even Places to Criticize *could clarify all the doubts on the practice of criticizing architecture. There are too many trades, more or less interested, too many variables at stake. If, however, this were all, it would not even have been worthwhile dreaming up a project whose primary objective was not so much to provide the epistemological coordinates of architectural criticism, as to elicit its absolute necessity.*

This is not about offering a useful service to the more willing students or less cynical professionals: architectural critics must be able to (re)conquer their cultural role as a tool for the construction of the civic and political conscience of the citizens, democratically called upon to decide on their vital space, whether directly or indirectly, but with utter awareness. Yet again, the interest is not in the object under discussion (an art museum or railway station, a surveyor's cottage or the mega-villa of an archistar), but in how it can be discussed, and why. The critic must (once more) be the main tool through which every citizen, and not just architects or town planners, can understand what is hap-

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
29, settembre-ottobre 2014

DOI: 10.12838/issn.20390491/n29.2014/6

pening to the substance of the city, to the built environment. Failing again in this mission, perhaps the only one that is really worthwhile, would be the definitive signal of a drifting apart of architecture and civil society that risks confining architecture to the role of a sophisticated game among the well-intended.meaning to the city's places, which is inscribed in the centrality of the architectural project. In this recovery of an urban thought that becomes a project, knowledge and the ability to interpret reality, lies the humanistic core of the attempt to relate the reason and fascination of sensible forms.

Note / Notes

Questi gli accoppiamenti tra critici e luoghi critici / *These are the combinations between critics and places to criticize:*

1. Matteo Agnoletto - Centre Georges Pompidou (Parigi, Renzo Piano e Richard Rogers);
2. Chiara Baglione - BMW Zentralgebäude (Lipsia, Zaha Hadid);
3. Marco Biraghi - Ciudade de Cultura da Galicia (Santiago de Compostela, Peter Eisenmann);
4. Michele Bonino - Archivo General de Navarra (Pamplona, Rafael Moneo);
5. Federico Bucci - Kiasma (Helsinki, Steven Holl);
6. Alessandra Coppa - chiesa del Santo Volto (Torino, Mario Botta);
7. Roberto Dulio - Ara Pacis (Roma, Richard Meier);
8. Fabio Mangone - biblioteca di Alessandria, (Alessandria d'Egitto, Snøetta);
9. Sergio Pace - Mercato di Santa Caterina (Barcellona, Eric Miralles e Benedetta Tagliabue).

Mostra a cura di / *exposition by*
Sergio Pace con / with Elena Demartini, Caterina Pagliara e Carla Zito

Sergio Pace è Professore Ordinario in Storia dell'Architettura al Politecnico di Torino dove dirige il Dottorato in Architettura Storia Progetto.

Sergio Pace is Professor of History of Architecture at the Polytechnic of Milan and coordinator of the PhD in Architecture, History, and Design.

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License