

ISSN 2039-0491



magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

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

LA RICERCA IMPOSSIBILE *IMPOSSIBLE RESEARCH*
L'IMMAGINAZIONE *IMAGINATION*
NEL PROGETTO *IN THE ARCHITECTURAL*
DI ARCHITETTURA *PROJECT*

a.V n.27-28 / maggio-agosto 2014



a cura di / *edit by* Lamberto Amistadi e Ildebrando Clemente

clemente amistadi espuelas rizzi kirschenfeld malacarne

Organizzazione / Organization

Editore / *Publisher*:
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 Piscella, 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 Defilip-
pis (Bari), Andrea Delpiano (Torino), Corrado Di Domenico
(Aversa), Massimo Faiferri (Alghero), Esther Giani, Sara
Marini (Venezia), Marco Lecis (Cagliari), Nicola Marzot (Ferra-
ra), Dina Nencini, Luca Reale (Roma), Giuseppina Scavuzzo
(Trieste), Marina Tornatora (Reggio Calabria), Alberto Ulisse
(Pescara), Federica Visconti (Napoli), Andrea Volpe (Firenze),
Luciana Macaluso (Palermo)

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** dall'ANVUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'UNiversità e della Ricerca Scientifica e dalle due principali Società Scientifiche italiane (*Pro-Arch* e *Rete Vitruvio*) operanti nei Settori Scientifico Disciplinari della Progettazione architettonica e urbana (ICAR 14,15,16).

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 (DOAJ, URBADOC, Archinet).

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.

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 ANVUR (Agency for the Evaluation and Scientific Research of the Italian Ministry) and 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 (DOAJ, URBADOC, Archinet)..

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.



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

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



2010 Festival dell'Architettura
2010 Festival dell'Architettura Edizioni

2010 Festival dell'Architettura
2010 Festival dell'Architettura Edizioni



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*

ISSN 2039-0491



magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

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

LA RICERCA IMPOSSIBILE *IMPOSSIBLE RESEARCH*
L'IMMAGINAZIONE *IMAGINATION*
NEL PROGETTO *IN THE ARCHITECTURAL*
DI ARCHITETTURA *PROJECT*

a cura di / *edit by*

Lamberto Amistadi, Ildebrando Clemente

a.V n.27-28 / maggio-agosto 2014

Indice

Lamberto Amistadi, Ildebrando Clemente	Editoriale: La ricerca impossibile. L'immaginazione nel progetto di architettura
Ildebrando Clemente	Immagini che innamorano
Lamberto Amistadi	Le strutture dell'immaginazione. Un disegno di John Hejduk
Fernando Espuelas	Architettura dell'istante
Renato Rizzi	Il Teatro Shakespeariano di Danzica. L'alato
Jonathan Kirschenfeld	La città come teatro
Gino Malacarne	Un progetto per Padova. Piazzale Stanga e Via Venezia

Index

7	<i>Editorial:</i> <i>Impossible Research.</i> <i>Imagination</i> <i>in the Architectural Project</i>
11	<i>Enamouring Imagis</i>
21	<i>Structures</i> <i>for the Imagination.</i> <i>A John Hejduk's Drawing</i>
31	<i>Architecture of the Moment</i>
36	<i>Gdansk Shakespearian Theatre.</i> <i>The Winged</i>
42	<i>City As Theater</i>
51	<i>A project for Padua.</i> <i>Piazzale Stanga and Via Venezia</i>

Lamberto Amistadi,
Ildebrando Clemente

EDITORIALE: LA RICERCA IMPOSSIBILE. L'IMMAGINAZIONE NEL PROGETTO DI ARCHITETTURA

EDITORIAL: IMPOSSIBLE RESEARCH. IMAGINATION IN THE ARCHITECTURAL PROJECT



“La ricerca impossibile. Ovvero il teatro senza spettacolo” è il titolo del programma proposto da Carmelo Bene per la sezione teatro della Biennale di Venezia nel quadriennio 1988-92. L'intento era quello di promuovere “laboratorio e ricerca”, fare un “teatro senza spettacolo” in cui l'idea stessa di teatro veniva sottratta alle strutture convenzionali della comunicazione e della rappresentazione per restituirlo alla scena autentica del gioco, dell'arte viva e dell'espressione interdetta.

La ricerca impossibile in Architettura riguarda la convivenza al suo interno di una parte che può essere ascritta alle convenzioni e alle regole della rappresentazione, la sua natura tecnico-linguistica (*téchne*) e di un'anima (*arché*) di cui non si può dire e che appartiene alla sfera dell'arte e dell'espressione.

Il campo semantico in cui l'architettura è chiamata ad esprimersi è la città. È evidente come il nostro tempo sia caratterizzato da un istinto ipertrofico alla comunicazione, che J.L. Nancy ha definito “iper-rappresentatività”. Un istinto che nasce e s'impone alla nostra epoca nella misura in cui essa si convince che il significato, la bellezza e l'uso di ogni cosa possano essere ridotti a contenuti comunicabili univocamente. Contenuti tecnologicamente certificati messi a disposizione di tutti, senza ombre e ambiguità, eliminando ogni residuo d'ignoto, ogni eccedenza di spiritualità e intimità.

Nella città dell'architettura il contenuto espressivo

“Impossible Research. Or rather, theatre without a show” was the title of the programme proposed by Carmelo Bene for the theatre section of the Venice Biennial in the quadrennial 1988-92. The intention was to promote “workshops and research”, to make “theatre without a show” in which the very idea of theatre was removed from the conventional structures of communication and representation to take it back to an authentic scenario of play, live art and prohibited expression.

IMPOSSIBLE RESEARCH IN ARCHITECTURE concerns the combination of a part that can be ascribed to the conventions and rules of representation, its technical-linguistic nature (*téchne*) and a soul (*arché*) that cannot be spoken of and which belongs to the sphere of art and expression.

The semantic field in which architecture is called to express itself is the city. It is obvious that our own times are characterised by a hypertrophic instinct for communication, which J. L. Nancy has defined “hyper-representativeness”. An instinct that is born and imposes itself on our epoch to the extent in which it convinces that the meaning, beauty and use of every thing can be reduced to unequivocally communicable contents. Contents that are technologically certified and made available to all, without shade and ambiguity, eliminating every residue of the unknown, every excess of spirituality and intimacy.

non può essere comunicato analiticamente sotto forma d'informazione, ma lo può essere sincreticamente nella forma architettonica e nella messa in opera dell'immaginario simbolico-figurativo, cui essa si riferisce e che contribuisce ad inventare e riattivare continuamente. Tale parte fondamentale della natura urbana è affatto improduttiva: essa non produce niente, non comunica niente, non vuole spiegare niente. E, come per il teatro di Carmelo Bene, corrisponde alla sua parte più vitale: essa produce lo spazio "vuoto" in cui assumersi la responsabilità di esistere e di desiderare.

Per questa parte, la ricerca in Architettura è impossibile. Mentre tutti i programmi di ricerca nazionali ed europei richiedono la descrizione degli obiettivi finali, dei risultati da raggiungere e delle ricadute economiche, questa natura primigenia dell'Architettura (*arché*) può essere esperita solo attraverso la fascinazione espressa dalla forma ritrovata. Appartenendo alla sfera di "ciò di cui non si può parlare" e che non può essere comunicato univocamente, il contenuto espressivo dell'architettura non può essere oggetto che di un'esemplificazione di carattere persuasivo e fideistico, che abbiamo chiamato "prove figurative" e che corrispondono a progetti in grado di attingere a questo mondo sotterraneo ed invisibile di significati, di cui si nutrono e che sono illuminati dai desideri dell'uomo.

Questo numero di FAmagazine contiene sia articoli di carattere teorico, tra cui quello di Fernando Espuelas, della Scuola di Architettura dell'Università Europea di Madrid, che altri più espressamente progettuali come testimonianze o "prove figurative" del tema in oggetto.

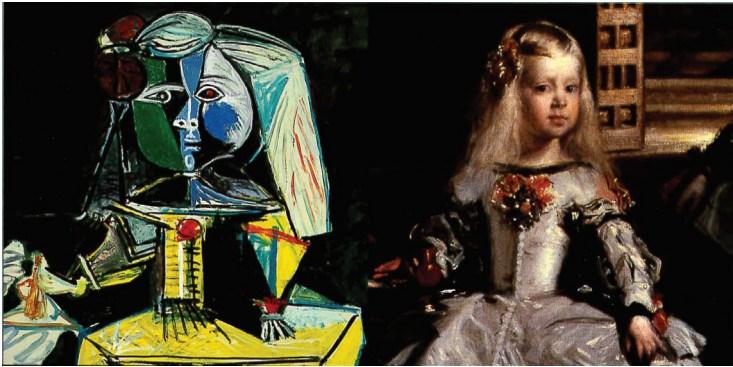
Si tratta dei progetti del Teatro Elisabettiano di Danzica di Renato Rizzi, dei progetti per sei case, una piscina galleggiante e tre teatri dell'architetto newyorkese Jonathan Kirschenfeld e di una parte della città di Padova ad opera di Gino Malacarne.

In the city of architecture the expressive content cannot be communicated analytically under the form of information, but can be syncretically, in the architectural form and in the application of the symbolic-figurative imagery it refers to, which contributes to ceaseless invention and reactivation. This fundamental part of urban nature is in point of fact unproductive: it produces nothing, communicates nothing, seeks to explain nothing. And, like the theatre of Carmelo Bene, it corresponds to its most vital part: it produces the "empty" space in which to assume the responsibility to exist and desire.

*For this part, research in Architecture is impossible. While all the national and European research programmes request a description of the final objectives, the results to be reached and the economic implications, this primogenital nature of Architecture (*arché*) can only be carried out through the express fascination of the rediscovered form. Belonging to the sphere of "that which cannot be spoken of" that which cannot be communicated unequivocally, the expressive content of architecture can only be the object of an exemplification of a persuasive and fideistic character, which we have called "figurative proofs" and which correspond to projects that can draw upon this subterranean and invisible world of meanings, which they feed upon while being illuminated by man's desires.*

This issue of FAmagazine contains articles of both a theoretical nature, including one by Fernando Espuelas from the School of Architecture of the European University of Madrid, and others that are more expressly project-oriented as testimonials or "figurative proofs" of the subject. These are the projects for the Elizabethan Theatre in Gdansk by Renato Rizzi, projects for six houses, a floating swimming pool, three theatres by New York architect Jonathan Kirschenfeld, and a part of the city of Padua by Gino Malacarne.

Pablo Picasso, Las Meninas, 1957
Diego Velázquez, Las Meninas, 1656



Se Dante fa Beatrice novenne, è perché deve scriverne e perciò lei, gentilmente, non deve esistere. Che cos'è la bambina? Cosa *non* è, intanto? Non è donna. È deliziosa perché *non* è. Donna è. Ed è tutt'altro che "bello". Fare delle bambine delle donne in minore è volgare. Questa Beatrice non è donna-lilliput; non siamo nel pigmeismo della femmina. Siamo nella mancanza della donna: disiata, purchè manchi, ecco.

*Io dubitava e dicea "Dille, dille!"
fra me: "dille" dicea, alla mia donna
che mi disseta con le dolci stille;
ma quella reverenza che s'indonna
di tutto me, pur per Be e per Ice,
mi richiamava come l'uom ch'assonna.*

La bambina non è. Attraverso la bambina, la donna stessa non è. Bisogna proprio non apprezzare questa età della donna che, non essendo tale grazie a lei, ci meraviglia. [...] La bambina, *provvidenza incosciente dell'onnipotenza*, è un miracolo, perché, mancandosi come donna, è tuttavia reale e viva. È opera d'arte. [...]. Bambina è la vita e basta; manca ed è: bionda, occhi azzurri verdi neri viola. [...]

Beatrice bambina. Beatrice è un nome e al tempo stesso un nome convenuto, quasi la cifra dell'innominabile. È quel che manca in un nome:

non sapeano che si chiamare

Trasalire in "*Bea*" e "*ice*". È l'afasia della nominazione. La parola che manca in *Beatrix* (nella felicità).
Se la parola è un dono in bocca a chi non l'usa per dire altro

If Dante makes Beatrice nine years old, it is because he must write about her and therefore she, by your leave, must not exist. What is this child? What *is she not*, meanwhile? She is not a woman. She is delightful because *she isn't*. She is a woman. And is anything but "beautiful". Making children out of under-age women is vulgar. This Beatrice is not a Lilliput-woman; we are not in the pigmyism of the female. We are in the lack of a woman: *disiata*, because she is missing, that's all.

*Io dubitava e dicea "Dille, dille!"
fra me: "dille" dicea, alla mia donna
che mi disseta con le dolci stille;
ma quella reverenza che s'indonna
di tutto me, pur per Be e per Ice,
mi richiamava come l'uom ch'assonna.*

The little girl does not exist. Through the girl, the woman herself does not exist. We really must not appreciate this age of the woman who, not being such thanks to her, amazes us. [...] The girl, *provvidenza incosciente dell'onnipotenza*, is a miracle, albeit not a woman, she is real and alive nonetheless. She is a work of art. [...]. The little girl is life and that's all; she is missing and she exists: blonde, blue-green-black-purple-eyed. [...]

The girl Beatrice. Beatrice is a name and at the same time a name agreed on, almost a cipher of the unnameable. That is what is missing in a name:

non sapeano che si chiamare

Start from "*Bea*" and "*ice*". This is the aphasia of nomination.
THE IMPOSSIBLE REASERCH

dalla parola stessa, che sarà mai *smarrire la parola*. E allora ecco che il vecchio Schopenhauer ritorna ancora quell'educatore che Nietzsche riconosceva: santa Cecilia – così il maestro chiude il suo superbo capitolo sull'arte – abbandona i suoi strumenti musicali e si lascia trascinare in cielo dagli angeli, fuori dalla tela stessa, dallo specifico della musica:

*Che se ne fa delle armonie degli angeli,
quando ha trovato gli angeli in persona?*

E allora ecco che l'infanzia bambina è l'*afasia del nominare*, è il venir meno della parola. È la fine dell'arte. Schopenhauer s'apre all'*ascesi*; io m'incanto in quest'attimo di grazia assoluta che non più gli artisti, ma soltanto i santi possono meritare. L'eroismo è superato. Bambina: *parola perduta*.

Bambina presente = donna assente = parola che *nel dirsi vien meno*.

“ Dille, dille!”

E allora la voce, che dalla tonalità maggiore, scende incontro al suo occaso nell'allegretto in minore, sola possibile tonalità per andare incontro alla bambina-vita che innocentemente ci corre diventando incontro; la voce perde la voce. *La voce perde se stessa*. Musicalmente si fa silenzio; e “qui l'arte vien meno / qui respirano la terra e il fato”. Si verificano solo i miracoli. Tutti il resto è scontato.

Carmelo Bene, *LA VITA BAMBINA*

tion. The missing word in *Beatrix* (in bliss).

If the word is a gift in the mouths of those who do not use it to say anything other than the word itself, which will never *smarrire la parola*. And it is here that old Schopenhauer again becomes that educator that Nietzsche recognized: Saint Cecilia – thus does the master close his superb chapter on art – abandons his musical instruments and lets himself be dragged into heaven by the angels, outside the canvas itself, outside the specifics of the music:

*Che se ne fa delle armonie degli angeli,
quando ha trovato gli angeli in persona?*

And hence the girl infancy is the aphasia of the naming, and the fading of the word. It is the end of art. Schopenhauer opens up to the ascesis; I become enchanted in this moment of absolute grace that artists cannot merit, but only the saints. Heroism is surpassed. Little girl: word lost.

Girl present = woman absent = word that in saying it fades.

“ Dille, dille!”

And then the voice, which from a major key, descends to meet its death in the minor *allegretto*, the only possible tonality to meet the girl-life that innocently runs around there becoming a meeting; the voice loses its voice. *La voce perde se stessa*. Musically there is silence; and “*qui l'arte vien meno / qui respirano la terra e il fato*”. Only miracles occur. Everything else is atoned for.

Carmelo Bene, *LA VITA BAMBINA*

Ildebrando Clemente

IMMAGINI CHE INNAMORANO

Abstract

La ricerca impossibile in architettura, ovvero l'impossibile come ricerca, l'impossibile con tutto il suo carico di tentazioni e speranze è assunto in questo articolo come energia rivitalizzante i significati che favoriscono una buona nascita del progetto di architettura. Si tratta dell'impossibile fare immagini capaci di riflettere, potenziandoli reciprocamente, dimensione logica e dimensione simbolica delle forme dell'architettura. Ricerca impossibile da ridurre alla sola ragione discorsiva della produzione di significati generati dal mondo dell'informazione informatico/mediatica ma necessaria per risvegliare l'intreccio costitutivo di una concezione immaginativa del progetto di architettura e costitutiva dell'anima della realtà.

ROMEO: «È la mia anima che chiama il mio nome / Nella notte la lingua degli amanti ha un dolce / Suono d'argento, come una musica / Dolcissima per le orecchie che la ascoltano». Nel giardino della casa dei Capuleti Giulietta e Romeo sono afferrati nel vortice sincero di pensieri e gesti in cui l'immaginazione s'inventa fantasie e immagini di libertà. Qui l'immaginazione virtuosa, il più vitale "strumento dell'anima", congiunta ai sensi e ai desideri, fa innamorare. Di questo stesso sostegno e nutrimento, di una buona e sincera immaginazione, ha forse bisogno il progetto di architettura. Esso, infatti, è l'immaginare e il

Ildebrando Clemente IMMAGINI CHE INNAMORANO

ENAMOURING IMAGES

Abstract

Impossible research in architecture, or the impossible as research. The impossible with all its load of temptations and hopes has been assumed in this article as energy, revitalizing the meanings that promote a good birth for an architectural project. This is the impossible making of images that are capable of reflecting the logical and symbolic dimension of the forms of architecture, mutually boosting them. Impossible research to be reduced to a mere discursive reason for the production of meanings generated by the IT/media world, but necessary to reawaken the constitutive interweaving of an imaginative conception of the architectural project, and constitutive of the soul of reality.

ROMEO: "It is my soul that calls upon my name / How silver-sweet sound lovers' tongues by night, / Like softest music to attending ears! In the garden of the Capuleti house, Romeo and Juliet are gripped by the sincere vortex of thoughts and actions in which imagination invents fantasies and images of freedom. Here the virtuous imagination, the most vital "instrument of the soul", combined within the senses and desires, enamours. Perhaps this same support and nourishment, a good, sincere imagination, is what architectural design needs. In fact, archi-

ENAMOURING IMAGES

predisporre le cose in modo tale da favorire accadimenti. *GIULIETTA*: «Più ricca di realtà che di parole / La fantasia si vanta della sua sostanza, / Non dell'ornamento. Solo i mendicanti / Possono contare il loro denaro. / Ma il mio amore sincero è cresciuto / In tale eccesso che io non so sommare / La metà dei miei beni».

Dalle parole di Romeo e Giulietta, ciò che si pone dunque alla nostra considerazione è che il flusso di coscienza della poesia con i suoi accadimenti immaginari, e così dunque anche l'ideazione di un progetto o la realizzazione di un'opera, sembrano sbocciare come frutti dal pathos dell'anima piuttosto che svilupparsi come una *prova* della sola ragione discorsiva o produttiva. Le parole di Shakespeare chiedono alla nostra coscienza di risvegliarsi per cogliere e interpretare la realtà affinché ogni nostra azione, ogni nostro progetto, non siano privi di senso e intrappolati in attaccamenti funzionali e deviazioni strumentali.

Sul Risorto di Piero della Francesca di Sansepolcro Massimo Cacciari ha scritto che il "termine di sacrificio è assolutamente fuorviante; qui si tratta del puro *donarsi*, nella sua misura più consapevole e libera – libera, poiché qui il dono non corrisponde ad alcun calcolo, non è in vista di alcun effetto. L'atto di questo donare è l'*im-possibile* per l'anima umana, per la sua invincibile *philopsychia*. E tuttavia mai il Verbum è stato predicato con più forza che da questa figura silenziosa e sola. Essa *apre*, attraverso la sua pura presenza, all'idea dell'*im-possibile* per noi, e cioè della possibilità estrema che avvenga, che si dia la capacità di corrispondere alla misura di libertà, di conoscenza e di dono che in lui, per un'unica volta, si è incarnata."¹ Queste parole chiariscono il significato dell'affresco di Piero della Francesca in cui la 'fragile dignità' dell'uomo è chiamata a rispecchiarsi nell'attesa dell'evento *im-possibile*. In questo frammento e ancor di più nell'intero testo di Cacciari sul Risorto di Sansepolcro, le parole nascono e incanta-

tectural design is the imagining and arranging of things so as to promote events. JULIET: "Conceit, more rich in matter than in words, / Brags of his substance, not of ornament. / They are but beggars than can count their worth. / But my true is grown to such excess / I cannot sum up sum of half wealth."

From the words of Romeo and Juliet, what is offered for our consideration is that the stream of consciousness of the poetry with its imaginary events, as too the conception of a project or the realization of a work, seem to blossom like fruits from the pathos of the soul rather than develop as a proof of discursive or productive reason itself. The words of Shakespeare are asking our consciousness to awaken to grasp and interpret reality so that our every action, our every project, are not devoid of meaning and trapped in functional attachments and instrumental deviations.

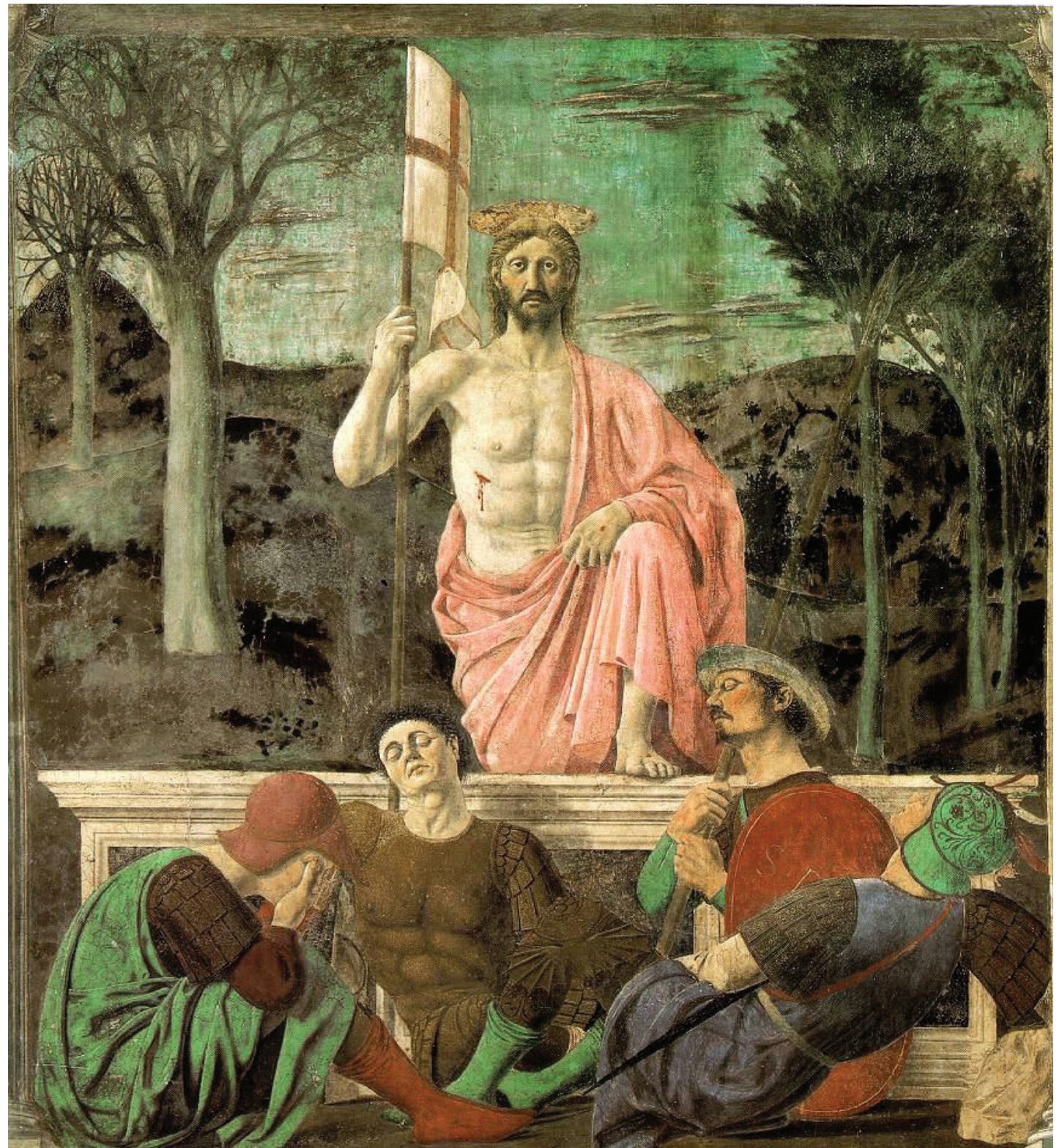
On the Risen Christ by Piero della Francesca in Sansepolcro, Massimo Cacciari wrote that: "the term 'sacrifice' is absolutely misleading; here it is the pureness of giving oneself, in its most conscious and free measure – free, since here the gift does not correspond to any calculation, is not in view of any effect. This act of giving is im-possible for the human soul, because of its invincible philopsychia. However, never has the Word been preached with more force than by this silent lonely figure. It opens up, through its sheer presence, to the idea of the im-possible for us, that is to say, the extreme possibility that arises, that gives itself the capacity to match the extent of freedom, knowledge and giving, which in Him, for a single time, is embodied."¹ These words clarify the meaning of the fresco by Piero della Francesca in which the 'fragile dignity' of man is called upon to be reflected in expectation of the im-possible event. In this fragment, and even more so in the entire text by Cacciari on the

Nella pagina seguente / *In the next page:*

Il Cristo risorto di Piero della Francesca. Affresco realizzato nel Palazzo del Governo cittadino di Sansepolcro (1467-68).

Ildebrando Clemente IMMAGINI CHE INNAMORANO

ENAMOURING IMAGES



Ildebrando Clemente IMMAGINI CHE INNAMORANO

ENAMOURING IMAGES

no procedendo da un'immagine muta. È da questa immagine visiva che inizia l'evento del discorso, l'inizio della ricerca del suo senso e del suo simbolismo. Un discorso che diventa potente, impressionante, perché si sviluppa proprio articolando indissolubilmente le relazioni tra pensiero, linguaggio e immagine. Se, infatti, noi provassimo ad 'ascoltare' la resurrezione attraverso il solo linguaggio discorsivo, allontanandoci quindi progressivamente dell'immagine visiva del Risorto, dai suoi elementi di pathos visivo, per sviluppare sempre più i tratti di una spiegazione del significato teologico o in qualche modo astratto del risorgere, sempre più grande diventerebbe il rischio di dimenticare il Risorto stesso, il suo *pàthema*, il suo volto. Quest'allontanamento decide del nostro inconsapevole distacco dal mondo 'interferente' della vita, dalla cifra dell'esistenza vissuta, e di ciò che di essa non si può comprendere pienamente, in direzione delle verità discorsive, rassicuranti, esplicite e delle immagini incontrovertibili cui tende, per esempio, il mondo della scienza o quello dell'informazione massmediatica. La potenza sperimentale e linguistica che la logica scientifica e della comunicazione informatico-mediatica conferiscono alla volontà dell'uomo consistono proprio nel proposito di poter descrivere, spiegare e prevedere, con sempre più corrispondenza alle cose e ai fatti a cui si riferiscono, ciò che è e ciò che può diventare per l'uomo meritevole d'interesse e di maggiore profitto.

Ora è quanto mai chiaro che l'architettura, in quanto prodotto meritevole e strumento della vita degli uomini, non può non affrontare una ricerca e un'interrogazione su ciò che è, su ciò che dovrebbe essere e sul come realizzare queste interrogazioni. Ebbene, osservate le imprescindibili differenze con l'*immagine* di Sansepolcro, possiamo dire che il rischio dell'annichilimento dell'elemento patetico e della cifra dell'esistenza vissuta - che è possibile rilevare quando l'umana esigenza di conoscenza si sposta progressivamente in favore del trionfo dell'elemento

Risen Christ of Sansepolcro, the words are born and enchant proceeding from a mute image. It is from this visual image that the event of the discourse begins; the start of a search for its meaning and symbolism. A discourse that becomes powerful and impressive, precisely because it develops by inextricably articulating relationships between thought, language and image. If, in fact, we tried to 'listen to' the resurrection only through discursive language, thereby progressively distancing ourselves from the visual image of the Risen Lord, from the elements of visual pathos, to develop more and more the traits of an explanation of the theological, or some abstract meaning of the resurrection, there would be an increasingly greater risk of forgetting the Risen One himself, his pathema, his face. This distancing determines our unconscious detachment from the 'interfering' world of Life, from the figure of life lived, and from what cannot be understood of it fully, in the direction of discursive, reassuring explicit truths, and the incontrovertible images towards which the worlds of science or mass media information tend, for example. The experimental and linguistic power that scientific and IT/media logic bestow on the will of man consist precisely in being able to describe, explain, and predict, with more and more correspondence to the things and facts they refer to, what is and what can become worthy of interest and of the greatest profit for man.

Now it is clear that architecture, as a worthy product and instrument of the lives of men, cannot avoid tackling research and interrogation into what it is, into what it should be and how to achieve these interrogations. Thus, observe the essential differences between the image of Sansepolcro; we can say that the risk of annihilation of the pathetic element and the figure of life lived – that it is possible to detect when the human

discorsivo e astratto, come nell'esempio dell'allontanamento del significato concettuale del Risorto dalla sua immagine visiva – può essere avvertito anche per immagini non propriamente sacre. E nei limiti che ogni immagine architettonica pone alla ricerca del senso di una visione prefigurativa e trasformativa della realtà, lo stesso discorso può essere adottato nella lettura delle immagini progettuali e per la ricerca architettonica.

La via dell'espressione in cerca dell'impossibile verità è anche quella che Manfredo Tafuri ha suggerito di seguire agli architetti contemporanei invitandoli a resuscitare il rapporto tra pensiero e immagine sollevandolo proprio dalle voci e dalle opere del genio dell'Umanesimo e del Rinascimento. L'invito, sicuramente non senza rischi e non facile da seguire è congiunto all'avvertimento a cogliere, del Rinascimento, la sua energia e la sua potenza originaria, affrancandosi dall'idea *surrettizia* che vede l'epoca della rinascenza esclusivamente come il punto iniziale, l'origine di un processo disteso unicamente "su un piano inclinato, teleologicamente orientato verso il trionfo del pensiero calcolante e progettante contemporaneo".²

L'esigenza di una riscoperta dei linguaggi e delle forme dell'Umanesimo e del Rinascimento italiano e della "vertigine semantica su cui esso poggia" è stato anche oggetto delle riflessioni del filosofo Roberto Esposito. Questa vertigine semantica è in direzione di una "impossibilità, per l'essere umano, di definirsi affermativamente in quanto tale e dunque la necessità di qualificarsi in rapporto a ciò che, essendo sempre più, oppure meno, dell'uomo, lo decentra spingendolo al di là di se stesso".³

Massimo Cacciari è tornato, in *Labirinto filosofico*, a ribadire l'opportunità della rivitalizzazione delle relazioni tra pensiero e immagine fondative del cuore stesso dell'anima occidentale e per riaffermare che il pensare per immagini "costituisce il tratto profondo del pensiero dell'Umanesimo, e, direi, il carattere,

need for knowledge moves progressively in favour of the triumph of the discursive and abstract element, as in the example of the distancing from the conceptual meaning of the Risen Christ from its visual image – can also be perceived for images that are not sacred in the strict sense. And within the limits that every architectural image sets on the search for sense of a vision that is prefigurative and transformative of reality, the same discourse can be adopted in the reading of architectural project images and research.

The way of expression in search of the impossible truth is also that which Manfredo Tafuri has suggested contemporary architects follow, inviting them to revive the relationship between thought and image by drawing from the voices and works of genius of Humanism and the Renaissance. This invitation, certainly not without risks and not easy to follow, is combined with advice to take the Renaissance's energy and original power, freeing oneself from the deceptive idea that sees the time of rebirth exclusively as the initial point, the origin of an extended process solely "on an inclined plane, Teleologically oriented towards the triumph of contemporary calculating and scheming thought".²

The need for a rediscovery of the languages and forms of Humanism, the Italian Renaissance and of the "semantic vertigo on which it rests" was also the subject of reflections by the philosopher Roberto Esposito. This semantic vertigo veers in the direction of an "impossibility, for the human being, to be defined affirmatively as such, and therefore the need to be qualified in relation to that which, being more and more, or less of Man, decentralizes him driving him beyond himself".³

In his Labirinto Filosofico, Massimo Cacciari returned to emphasizing the opportunity of revitalising the relationships between the thought

Ildebrando Clemente IMMAGINI CHE INNAMORANO

ENAMOURING IMAGES

se ve n'è uno, del *genus italicum* del filosofare".⁴ Le parole alle quali Cacciari invita all'ascolto per riattivare l'energia vitale peculiare dei linguaggi filosofici e artistici del Rinascimento, sono tratte dalle argomentazioni del Filebo di Platone: «Sapienti immagini il filosofo vuole dipingere nell'anima (*Filebo*) e di quelle farla innamorare».

Il filosofo, secondo Platone, e - seguendo le tracce degli autori citati - l'umanista, l'artista o l'architetto del Rinascimento, attraverso i loro linguaggi specifici dipingono immagini. Essi cioè non svolgono soltanto un esatto ragionamento logico. Il loro pensare e fare, le loro parole e le loro forme, sono immaginative, cioè producono e suscitano immagini nell'anima degli uomini, capaci di far innamorare. L'immaginazione, come facoltà fondamentale della nostra anima con la quale noi produciamo immagini, secondo Platone/Cacciari, non è semplicemente una facoltà con la quale noi entriamo in rapporto con l'aspetto sensibile della realtà, ma essa produce nella nostra coscienza forme. Il senso di questo incedere immaginativo – "una sorta di *pensiero in immagine*, o di *immaginario pensante*"⁵ - costituisce, anche secondo Roberto Esposito, il modo in cui nell'Umanesimo il mondo viene alla luce. Egli infatti ha scritto: "L'intero Umanesimo [...] sostituisce la potenza creativa dei *verba* all'entità sostanziale delle *res*, l'acutezza inventiva dell'*ingenium* alla fissità metafisica delle *essentiae*, la plasticità contagiosa dell'*imaginatio* alla rigidità astratta della logica".⁶

Il mezzo dunque con il quale la nostra coscienza, la nostra interiorità, opera per rapportarsi alla realtà esterna è dunque di ordine immaginativo *fantastico*. Il movimento di relazione della nostra coscienza col mondo avviene attraverso la produzione d'immagini e di forme. Giacché, quindi, siamo in relazione immaginifica con la realtà, il pensare per immagini appare dunque costitutivo del nostro esserci.

Se seguiamo questa energia produttiva e le tracce che ci offre il testo di Cacciari, possiamo riconoscere

and basic image of the very heart of the Western soul, and to reaffirm that thinking in images "constitutes the profound trait of Humanistic thought, and, I would say, the characteristic, if there is one, of the genus italicum of philosophizing".⁴ The words which Massimo Cacciari invites us to listen to, in order to reactivate the vital energy peculiar to the philosophical and artistic languages of the Renaissance, are drawn from the arguments of Plato's Philebus: "Wise images the philosopher wants to paint in the soul (Philebus) and make it love them."

The philosopher, according to Plato, and the humanist, artist or architect of the Renaissance paint images through their specific languages – following the clues of the authors cited. That is to say, they do not only carry out exact logical reasoning. Their thinking and doing, their words and their forms are imaginative, i.e. they produce and stir up images in the soul of men, which can make them fall in love. Imagination, as a fundamental faculty of our soul with which we produce images, according to Plato/Cacciari, is not merely a faculty with which we enter into a relationship with the sensible aspect of reality. It produces forms in our consciousness. The meaning of this imaginative gait – "a sort of thinking in images, or thinking imagery"⁵ – constitutes, also according to Roberto Esposito, the way in which the world came to light for Humanism. In fact, he wrote: "The whole of Humanism [...] replaces the creative power of verba by the substantial entity of res, the inventive acuteness of ingenium by the metaphysical fixity of essentiae, the contagious plasticity of imaginatio by the abstract rigidity of logic".⁶

Therefore, the medium with which our consciousness, our interiority, works in order to relate to external reality is of an imaginative, fantastic order. The shifting relationship of our conscious-

come ogni altro momento della nostra coscienza, quindi anche la ricerca progettuale, si sviluppa dal nostro esserci che si fa immagine. Ciò significa che l'immagine è immediatezza e mediazione, riflesso reale o ipotetico di una realtà vivificante e originaria in grado di scardinare la composta uniformità del cose, conferendo al reale la ricerca dell'impossibile. L'immagine è dunque elemento costitutivo della comunicazione; del linguaggio, rappresenta la parte silenziosa, muta, quindi autenticamente originaria. Ma ogni linguaggio e ogni immagine non esauriscono mai il loro senso. Vi è sempre qualcosa di un'idea che il linguaggio non riesce a dire così come c'è sempre qualcosa di un'immagine che rimane indefinibile. In questa indicibilità, o invisibilità che è presente nella nostra esperienza, si racchiudono e vivono le intime passioni e le invenzioni degli uomini. "L'immagine non 'ripete' l'idea, ad uso, magari, della memoria, ma *in-dica* ciò che l'idea non può da sé rappresentare. E questo vale per un aspetto essentialissimo, che ancora si fatica a comprendere, a causa dei fraintendimenti dualistico-misticheggianti che 'offendono' il neoplatonismo rinascimentale: la speculazione (*speculum*) non perviene al proprio fine se non si fa *contemplazione* ('figura' della futura *visio facialis*), ma questa non è tale se non dà *piacere*. Piacere significa toccare l'oggetto della propria *philia*, o del proprio eros".⁷ L'immagine, ha scritto il filosofo francese Jean-Luc Nancy, è costitutivamente *absenso*, ovvero "qualcosa che dà la sua verità solo nel ritrarsi della sua presenza".⁸ Una mancanza che fa innamorare e che, pertanto è anche pathos. Nessun pensiero discorsivo e nessun immaginare può dunque essere autenticamente tale se crede di escludere dalla propria espressione l'elemento patetico. In questa assenza che diventa presenza, che diventa linguaggio e immagine, abita l'espressione del sentimento. Il pensare per immagini implica dunque il rapporto che ogni linguaggio, verbale, visivo, musicale e anche scientifico, intrattiene con il pathos, con il sentimento. Esprimere il sentimento di

ness with the world takes place through the production of images and forms. Therefore, given that we are in an imaginative relationship with reality, thinking in pictures appears constitutive of our being here.

If we follow this productive energy and the clues that Cacciari's text provides, we can recognize that, like every other moment of our consciousness, so also does project research develop from our being here, making an image of it. This means that an image is immediacy and mediation, a real or hypothetical reflection of a life-giving original reality able to demolish the composed uniformity of things, bestowing on the real the search for the impossible. The image is therefore a constitutive element of communication; of language, it represents the silent, mute, hence truly original part. But no language and no image ever exhaust their meaning. There is always something of an idea that language fails to express, just as there is always something of an image that remains indefinable. In this unexpressed, or in this invisibility that is present in our experience, the intimate passions and the inventions of men are enclosed and live. "The image does not 'repeat' the idea, to be used, perhaps, by the memory, but in-dicates what the idea alone cannot represent. And this is true for a quite essential aspect, that is still difficult to comprehend, due to the dualistic-esoteric misunderstandings that 'offend' Renaissance Neoplatonism: speculation (speculum) never reaches its end without contemplation (a 'figure' of the future visio facialis), but this is not such if it does not bring pleasure. Pleasure means touching the subject of one's own philia, or one's own eros."⁷ The image, as the French philosopher Jean-Luc Nancy wrote, is constitutively absenso, i.e. "something that gives its truth only in portraying its presence".⁸ A lack that enamours and that,



Ambrogio Lorenzetti, *Affresco del Buon Governo*,
particolare (1338-39). Siena Palazzo Pubblico, Sala
dei Nove.

Ildebrando Clemente IMMAGINI CHE INNAMORANO

ENAMOURING IMAGES

una figura è possibile mettendola in immagine. E la forza dell'immagine, dell'elemento narrativo immaginativo che hanno certe immagini, certe architetture, fa innamorare. Ma è soltanto attraverso l'immagine secondo Cacciari che noi "presagiamo" tale gioia. La gioia prima, luminosa e immanente del piacere che nasce nella contemplazione.

La ricerca impossibile in architettura è un'intenzione comunicativa. Ed è anche un'esortazione a rigenerare i nessi tra il pensiero e le immagini e queste con il pathos che suscitano. La consapevolezza che il logos, la razionalità di cui il progetto di architetture necessariamente deve nutrirsi, può comunicare soltanto se al suo interno alimenta similmente la dimensione traboccante di sensi che scaturisce dall'emozione, dalle passioni e dai sentimenti. In altre parole: la ricerca delle relazioni tra pensiero/linguaggio/immagine/pathos è una ricerca da resuscitare perché in grado di restituire una visione unitaria del nostro esserci e del nostro *fare immagini*, progetti e opere di architettura, senza annullare la complessità dei distinti che compongono la realtà. Fino al livello più profondo che la ricerca dell'impossibile può indicare. Fino al silenzio dell'immagine che dona e t'innamora. Fino alla ricerca del *sommo* bene.

Reckoner / You can't take it with you / Dancing for your pleasure/ You are not to blame for / Bittersweet distractor / Dare not speak its name / Dedicated to all you all human beings / Because we separate like / Ripples on a blank shore / Because we separate like / Ripples on a blank shore / Reckoner / Take me with you / Dedicated to all you all human beings / Reckoner. Ogni occasione riporta l'architettura sulla soglia del rapporto con l'*altro*, con le altre discipline, con altre attese e speranze. Nell'architettura dei differenti suoni, ritmi e melodie acustiche di *Reckoner* dei Radiohead, e nelle immagini quasi indecifrabili che la voce di Thom Yorke evoca, c'è un'esperienza incomunicabile e razionale allo stesso tempo, che non può che restare tale, enigmatica, e che ha a che

therefore, is also pathos. No discursive thought and no kind of imagining can therefore be authentically such if we believe we can exclude the pathetic element from its expression. In this absence that becomes a presence, that becomes language and image, dwells the expression of sentiment. Thinking in images therefore implies the relationship that every language, whether verbal, visual, musical or even scientific, entertains with pathos, with sentiment. Expressing the sentiment of a figure is possible by putting it in an image. And the strength of the image, of the imaginative narrative element possessed by certain images, by certain works of architecture, enamours. But it is only through the image, according to Cacciari, that we "foresee" such joy. The first joy, bright and immanent of the pleasure born from contemplation.

The impossible search in architecture is a communicative intention. And it is also an exhortation to regenerate the links between thought and images. and the latter with the pathos they inspire. The awareness that the logos, the rationality that the architectural project must necessarily feed on, can communicate only if, internally, it likewise feeds the dimension overflowing with meanings flowing from emotion, passions and sentiments. In other words: the search for the relationships between thought/language/image/pathos is a search to be revived since it can restore a unitary vision of our being here as well as our making images, projects and works of architecture, without cancelling the complexity of the particulars that make up reality. Up to the deepest level that the search for the impossible may indicate. Up to the silence of the image that endows and enamours. Up to the search for the supreme good.

Reckoner / You can't take it with you / Dancing for your pleasure/ You are not to blame for / Bittersweet distractor / Dare not speak its name /

Ildebrando Clemente IMMAGINI CHE INNAMORANO

ENAMOURING IMAGES

fare, probabilmente, ai limiti dell'*im-possibile*, con la sua stessa verità.

Dedicated to all you all human beings / Because we separate like / Ripples on a blank shore / Because we separate like / Ripples on a blank shore / Reckoner / Take me with you / Dedicated to all you all human beings / Reckoner. Every occasion brings architecture to the threshold of a relationship with the other, with other disciplines, other hopes and expectations. In the architecture of the different sounds, rhythms and acoustic melodies of Reckoner by Radiohead, and in the almost unintelligible images that the voice of Thom Yorke evokes, lies an incommunicable, yet at the same time rational experience, which can only remain so – enigmatic – and has to do with its own truth, conceivably at the limits of the impossible.

Note

- 1. Massimo Cacciari, *Il Risorto di Sansepolcro*, in Id. *Tre icone*, Adelphi, Milano 2007, pag. 41.
- 2. Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Einaudi, Torino 1985, p. XIX.
- 3. Roberto Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino, 2010, pag. 37.
- 4. Massimo Cacciari, *Labirinto filosofico*, Adelphi, Milano, pag. 132.
- 5. Roberto Esposito, *Pensiero vivente*. Op. cit., pag. 87.
- 6. Roberto Esposito, *Pensiero vivente*. Op. cit., pag. 41.
- 7. Massimo Cacciari, *Labirinto filosofico*, Adelphi, Milano, pag. 134.
- 8. Jean-Luc Nancy, *La rappresentazione interdetta*, in Id., *Tre saggi sull'immagine*, Napoli, Cronopio, 2007, p.62.



Ildebrando Clemente IMMAGINI CHE INNAMORANO

Ildebrando Clemente è Ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna ed ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Composizione architettonica presso l'Università IUAV di Venezia.

Ildebrando Clemente is Researcher in Urban and Architectural Composition at the Department of Architecture of the Alma Mater Studiorum University of Bologna and PhD in Architectural Composition at the IUAV University of Venice.

ENAMOURING IMAGES

Lamberto Amistadi

LE STRUTTURE DELL'IMMAGINAZIONE. UN DISEGNO DI JOHN HEJDUK

Abstract

Un disegno di John Hejduk è l'occasione per riflettere sul rapporto tra ideazione, rappresentazione e realizzazione dell'opera di architettura, seguendo i ragionamenti del maestro americano.

Attraverso i mezzi che le sono propri, *walls, roofs, boundaries*, l'immagine architettonica ha la capacità di evocare e richiamare il senso profondo di situazioni inattese e "rinfrescare" la nostra visione delle cose contro il pericolo dell'automatizzazione.

Ne esce un quadro in cui, nel circolo creativo che coinvolge artefice e fruitore, la realtà dell'architettura contribuisce per la sua parte al progetto di "fabbricazione" del mondo".

Il numero di marzo-aprile del 1978 del magazine "Art in America" pubblica un breve saggio di Richard Pommer dal titolo "Structures for the Imagination".¹ Pommer coglie l'occasione della mostra dei disegni di Michael Graves, Venturi & Rauch, Walter Pichler, John Hejduk e Aldo Rossi presso la galleria Leo Castelli di New York per richiamare il ruolo dell'immaginazione nel progetto di architettura e la fede ("mystical modernist faith") nella sua capacità di rigenerare e vivificare la realtà. John Hejduk espone il disegno della Grandfather Wall House [fig. 1], di cui Pommer dice: "The function of drawing in creating the new architecture of imagination is nowhere more explicit than in this work."²

STRUCTURES FOR THE IMAGINATION. A JOHN HEJDUK'S DRAWING

Abstract

A drawing by John Hejduk is an opportunity to reflect on the relationship between the creation, representation and realisation of a work of architecture, following the reasoning of the American maestro.

Through its own means - *walls, roofs, boundaries* - the architectural image has the capacity to evoke and invoke the profound sense of unexpected situations, to "refresh" our vision of things against the danger of automation.

What emerges is a scenario in which, in the creative circle involving maker and spectator, the reality of architecture contributes to its part in the project of "manufacturing the world".

The March-April 1978 issue of the magazine "Art in America" published a short essay by Richard Pommer entitled "Structures for the Imagination".¹ Pommer took advantage of an exhibition of drawings by Michael Graves, Venturi & Rauch, Walter Pichler, John Hejduk and Aldo Rossi at the Leo Castelli Gallery in New York, to recall the role of imagination in the architectural project and the "mystical modernist faith" in its ability to regenerate and vivify reality. John Hejduk showed a drawing of the Grandfather Wall House [Figure 1], of which Pommer had to say: "The function of drawing in creating the new architecture of imagination is nowhere more explicit than in this

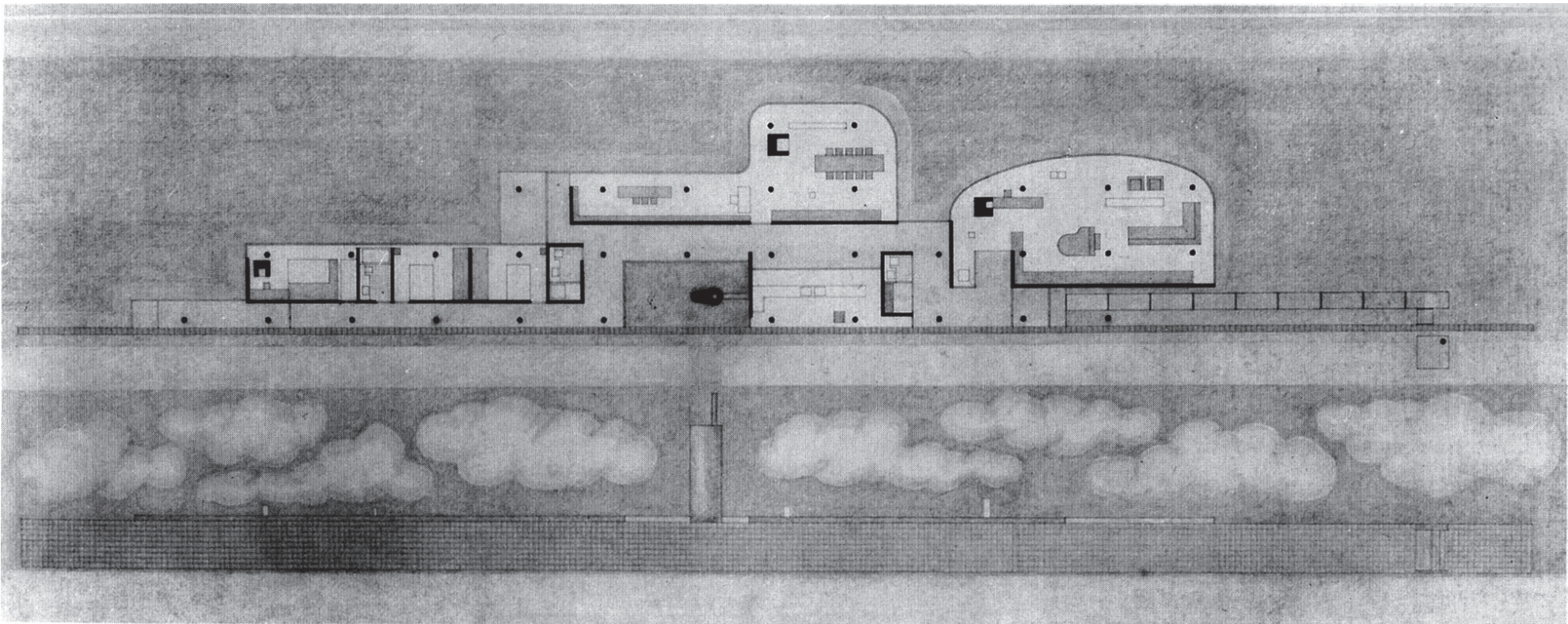


Fig. 1 - John Hejduk, Grandfather Wall House,
1966-76

Lamberto Amistadi LE STRUTTURE DELL'IMMAGINAZIONE. UN DISEGNO DI JOHN HEJDUK

STRUCTURES FOR THE IMAGINATION. A JOHN HEJDUK'S DRAWING

Il disegno suggerisce a Pommer fundamentalmente due questioni, legate una all'altra o una l'effetto dell'altra: la capacità evocativa del disegno, cioè di evocare una realtà "(...) which neither perspective views nor the building itself could evoke in the same way." E che tale evocazione è in qualche modo indotta forzatamente ("The drawing thereby enforces in the imagination (...)." - "We are forced to imagine (...)." da una rappresentazione che lavora all'interno del circolo o del corto circuito che si instaura tra concezione dell'opera e osservatore.

I. Realtà e Finzione

La natura di un'opera si può comprendere dal modo in cui è concepita e dal modo in cui può essere osservata, all'interno del circolo concezione (ideazione, elaborazione mentale, immaginazione) – rappresentazione - realizzazione (fabbricazione, costruzione).³

Io posso immaginare una brocca, una mela, un tavolo e metterli in relazione tra di loro, cioè comporli. Posso disegnare questi oggetti immaginati su una superficie bidimensionale e rappresentarli all'interno di una cornice.⁴ Disegnato su una superficie di carta, ciò che ho immaginato è una finzione, ma è anche una realizzazione, la realtà di un disegno su un foglio di carta. Io posso anche realizzare la brocca e il tavolo che ho immaginato e comporli nello spazio tridimensionale, nel cosiddetto spazio reale. Posso imprimere una pellicola con una videocamera girando intorno alla costruzione per 360°, con diverse luci naturali dall'alba all'oscurità o realizzare io stesso la sorgente di luce. Posso anche fotografare la brocca-mela-tavolo, producendo un'immagine fissa della rappresentazione di una costruzione.

A differenza della pittura, a causa della sua complessità, l'architettura non può essere concepita a partire da un'immagine singola, ma si compone di una serie di immagini che sono solo dei frammen-

work.¹²

To Pommer, drawing basically suggests two issues, bound to one another or with one the effect of the other: the evocative power of drawing, that is, to evoke a certain reality" (...) which neither perspective views nor the building itself could evoke in the same way." And that this evocation is somehow forcibly induced ("The drawing thereby enforces in the imagination (...)." - "We are forced to imagine (...)." by a representation that works inside the circle or short circuit that is established between the conception of the work and the observer.

I. Reality and Fiction

The nature of a work can be understood by the way in which it is conceived and by the extent to which it can be observed, within the conception circle (concept, mental processing, imagination) - representation - realization (manufacturing, construction).³

I can imagine a jug, an apple, a table and put them in relation to one another, i.e. compose them. I can draw these objects pictured on a two-dimensional surface, and represent them inside a frame.⁴ Drawn on a paper surface, what I imagined is a fiction, but is also a realization, the reality of a drawing on a sheet of paper. I can also realize the jug and the table that I imagined and arrange them in three-dimensional space, in the so-called 'real space'. I can make a film with a video camera shooting all around the building from 360°, with different natural light from dawn to dusk or create a light source myself. I can also photograph the jug-apple-table, producing a still image of the representation of a construction.

Unlike painting, due to its complexity, architecture cannot be conceived starting from a single image, but is made up of a series of images that

ti della realtà dell'opera, a partire da un'immagine "inside his mind's eye", che funziona da catalizzatore.⁵ Siamo di fronte all'illusione di una realtà, di cui l'architetto può fare un certo numero di rappresentazioni su un foglio di carta. Egli può disegnare piante, prospetti e sezioni, isometrie, assonometrie e prospettive. Tutte sono nello specifico reali (inchiostro e carta), tutte sono rappresentazioni di ciò che verrà e illusione di spazio e profondità. "In any case, drawing on a piece of paper is an architectural reality."⁶

Poi l'architettura è costruita. Allo stesso modo che per quanto riguarda il suo concepimento, essa non può essere colta simultaneamente dall'osservatore in tutta la sua interezza. Noi possiamo osservare l'interno dall'esterno, l'esterno dall'interno e l'interno dall'interno. Si tratta di una serie di frammenti interni ed esterni. Da distante l'osservatore può percepire l'edificio simile al modello, quindi si avvicina all'opera fino ad essere compreso nel suo spazio interno. Può ripetere lo stesso percorso con una telecamera che riprende immagini in movimento o con una macchina fotografica che riprende immagini fisse. Si può vedere la pellicola sviluppata e proiettata su uno schermo, ma il confronto più profondo, "a most reduced confrontation", avviene quando l'osservatore fisso guarda una singola immagine fissa, un singolo fotogramma: "The mind of the observer is heightened to an extreme, exorcising out from a single fixed photographic image all its possible sensations and meanings – a fragment of time suspended, a recapturing of the very image that has been photographed."⁷ L'intensità del confronto non dipende solo dall'empatia con le modalità attraverso cui l'opera è stata concepita, cioè la singola immagine, il frammento catalizzatore. Ma anche dalla fissità con cui l'osservatore osserva l'immagine fissa. Hejduk pone in relazione il movimento del corpo e della mente nello spazio, stabilendo una proporzionalità inversa che ci ricorda la tradizione tardo-medievale dello "spirito peregrino", che abbandona il corpo nel so-

are only fragments of the work's reality, starting from an image "inside his mind's eye", which works as a catalyst.⁵ We are faced with the illusion of a reality of which the architect can make a certain number of representations on a sheet of paper. He can draw plans, elevations and sections, isometric or axonometric views, and perspectives. All are specifically real (ink and paper), all are representations of what will be, and an illusion of space and depth. "In any case, drawing on a piece of paper is an architectural reality."⁶

Then the work is built. In the same way as its conception, it cannot be grasped simultaneously by the viewer in its entirety. We can observe the inside from the outside, the outside from the inside and the inside from the inside. It is a series of internal and external fragments. From afar the observer may perceive the building as similar to the model, then approaches the work until it is understood in its internal space. The same route can be repeated with a telecamera that takes moving images, or with a camera that takes stills. The developed film can be viewed and projected onto a screen, but a more profound comparison, "a most reduced confrontation", occurs when a fixed observer looks at a single fixed image, a single frame: "The mind of the observer is heightened to an extreme, exorcising out from a single fixed photographic image all its possible sensations and meanings – a fragment of time suspended, a recapturing of the very image that has been photographed."⁷ The intensity of the comparison is not only dependent upon an empathy with the ways in which the work was conceived, i.e. the single image, the catalysing fragment. But also by the steadiness with which the observer observes the fixed image. Hejduk relates the movement of the body and mind in space, establishing an inverse proportionality that re-

Lamberto Amistadi LE STRUTTURE DELL'IMMAGINAZIONE. UN DISEGNO DI JOHN HEJDUK

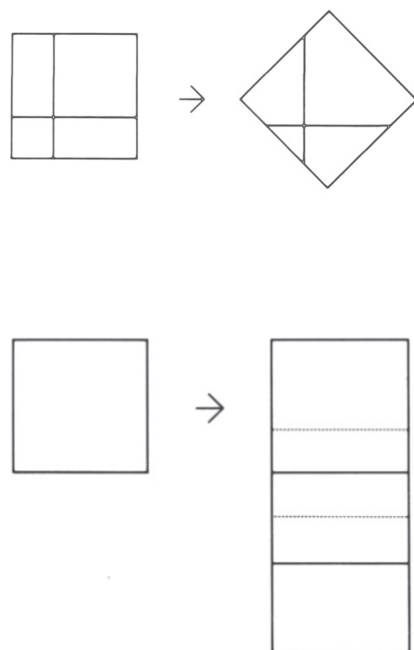
STRUCTURES FOR THE IMAGINATION. A JOHN HEJDUK'S DRAWING

Fig. 2 - John Hejduk, Genesi della "Diamond configuration", da *Mask of Medusa, Introduction to Diamond catalogue*, New York 1985.

Sotto: la isometria della "Diamond configuration" appare come una rappresentazione piatta e frontale.

John Hejduk, Genesis of the "Diamond Configuration", from *Mask of Medusa, Introduction to Diamond Catalogue*, New York 1985.

Below: The isometry of the "Diamond Configuration" appears as a flat, frontal representation.



gno o nell'estasi.⁸ Quando il corpo è in movimento, la mente assume un ruolo secondario e viceversa. "When our mind is working intensively, our body, for all intents and purposes, seems to be fixed and might as well not be in motion."⁹

II. Processo e Intuizione

Le diverse forme che la realtà assume nel circolo concezione - rappresentazione - realizzazione concorrono a produrre l'oggetto della trasfigurazione, come la produzione di un quadro concorre a produrre ciò che viene ritratto.¹⁰ "In this movement and tension between the real and the imagined, between drawing, model and construction"¹¹, il lavoro di interpretazione e reinterpretazione, rappresentazione e ri-presentazione, decodificazione e ricodificazione riguardano ogni volta (e ogni volta daccapo) il passaggio dal non-rivelato al rivelato, dall'invisibile al visibile. È in tale passaggio, in questi "between", che si identifica l'ossessione di Hejduk ed è questo spazio, mistico e misterioso, che egli assume come luogo della trasfigurazione: "The many masks of apparent reality have made me wonder, speculate and ponder about the revealed and the unrevealed." (...) "Some sort of distortion is occurring, a *distortion that has to do with intuition as primal yearning* [corsi-vo mio], which, in turn, has something to do with the interpretation and re-interpretation of space and all the mysteries the word space encompasses, including its spirit."

Hejduk torna spesso sulla necessità che tale processo di trasfigurazione sia stimolato con una forzatura. Altre volte aveva parlato di "dictatorial insistence"¹², questa volta di una "sort of distortion", che assume la forma di un movimento minimo, di uno scarto: "I believe that full comprehension of an object involves *the least physical movement* [corsi-vo mio] of the observer. I can speculate that painting is fixed, sculpture is fixed, and architecture is fixed."¹³ Picas-

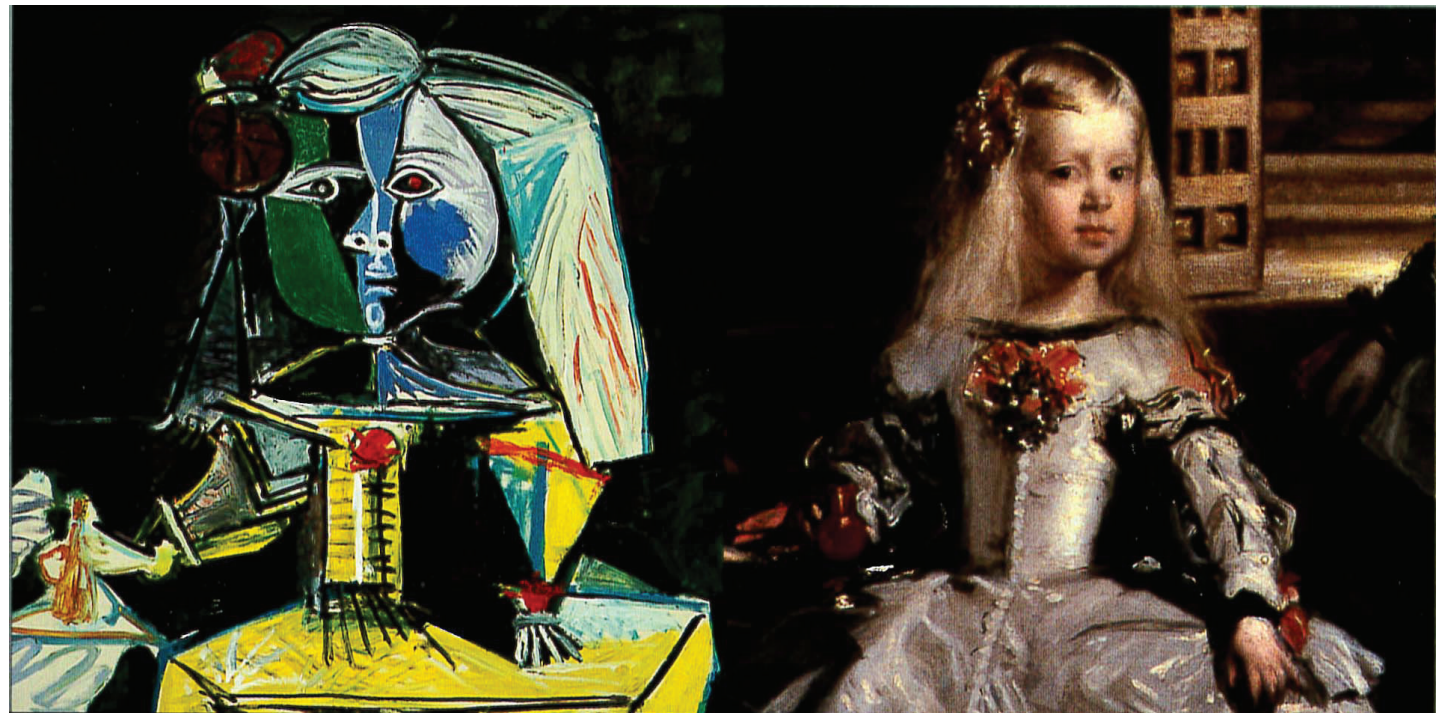
minds us of the tradition late-medieval "wandering spirit", which leaves the body in a dream or in ecstasy.⁸ When the body is in motion, the mind assumes a secondary role and vice versa. "When our mind is working intensively, our body, for all intents and purposes, seems to be fixed and might as well not be in motion."⁹

II. Process and Intuition

The different forms that reality assumes in the circle conception - representation - realization combine to produce the object of the transfiguration, just as the production of a picture contributes to produce what is portrayed.¹⁰ "In this movement and tension between the real and the imagined, between drawing, model and construction"¹¹, the work of interpretation and reinterpretation, representation and re-presentation, decoding and recoding concern every time (and every time from scratch) the passage from the non-revealed to the revealed, from the invisible to the visible. It is in this passage, in these "between", that Hejduk's obsession is identified, and it is this mystical and mysterious space that he assumes as the place of the transfiguration: "The many masks of apparent reality have made me wonder, speculate and ponder about the revealed and the unrevealed." (...) "Some sort of distortion is occurring, a distortion that has to do with intuition as primal yearning [my italics], which, in turn, has something to do with the interpretation and re-interpretation of space and all the mysteries the word space encompasses, including its spirit."

Hejduk often returned to the necessity that such a process of transfiguration be stimulated by a forcing. At other times he spoke of "dictatorial insistence"¹², this time of a "sort of distortion", which takes the form of a minimal movement, a

Fig. 3 - Pablo Picasso, Las Meninas, 1957
Diego Velázquez, Las Meninas, 1656



so fa partire la monumentale interpretazione di "Las Meninas" di Velázquez dalla rotazione verso sinistra della testa dell'infanta Margarita Maria, che funziona da catalizzatore per la trasfigurazione dell'intera opera.¹⁴ [fig. 3] Con la nota intuizione della rotazione del campo di 45° [fig. 2], la "Diamond configuration", Hejduk scardina ogni familiarità con la rappresentazione assonometrica, facendogli assumere i tratti di una rappresentazione piana ("shallow depth"). Mentre gli artisti delle avanguardie astratte riconoscono nel modello assonometrico la possibilità di rappresentare la nuova architettura, che non riconosce tipi fondamentali e immutabili, rifugge simmetria e frontalità, "(...) non distingue un 'davanti' (facciata) dal 'retro', il 'destro' dal 'sinistro' e, se possibile, neppure l' 'in alto' dall' 'in basso' "¹⁵, la "Diamond configuration" consente ad Hejduk di recuperare i riferimenti spaziali primordiali (alto, basso, ecc.) indispensabili a qualsiasi iconologia.¹⁶

III. Conclusione: Teatro senza Spettacolo¹⁷

Lamberto Amistadi LE STRUTTURE DELL'IMMAGINAZIONE. UN DISEGNO DI JOHN HEJDUK

*throwaway: "I believe that full comprehension of an object involves the least physical movement [my italics] of the observer. I can speculate that painting is fixed, sculpture is fixed, and architecture is fixed."*¹³ Picasso began a monumental interpretation of "Las Meninas" by Velázquez from the turning to the left of the Infanta Margarita Maria's head, which works as a catalyst for the transfiguration of the entire work.¹⁴ With the well-known intuition of 45° field rotation – the "Diamond Configuration" – Hejduk demolished every familiarity with an axonometric view, causing it to take on the features of a planar representation ("shallow depth"). While the artists of the abstract avant-garde recognize in the axonometric model the possibility of representing new architecture, which does not recognize basic and immutable types, shuns symmetry and frontality, "(...) does not distinguish between a 'before' (façade) from a 'behind', a 'right' from a 'left', and, if possible, even an 'up' from a 'down' "¹⁵, the "Diamond Con-

STRUCTURES FOR THE IMAGINATION. A JOHN HEJDUK'S DRAWING

Gli scardinamenti di Hejduk, le forme inusuali che assumono i suoi disegni, le assonometrie e i montaggi planimetrici, non hanno niente di sadico o di allucinato, come dice Tafuri.¹⁸ Ciò che lo interessa è esperire la capacità evocativa dell'architettura: "What is important is that there is an ambience or an atmosphere that can be extracted in drawing that will give the same sensory aspect as being there, like going into the church and being overwhelmed by the Stations of the Cross (a set of plaques which exude the sense of a profound situation). You can exude the sense of a situation by drawing, by model or by good form. None is more exclusive than the other or more correct. They are."¹⁹

La preoccupazione di Hejduk è quella di rappresentare il senso profondo di una situazione, non con una spiegazione, ma attraverso un chiarimento che passa dall'essere sopraffatti da una rappresentazione, che trasuda ("exude"), come da un corpo, il senso di una "situazione profonda". La sua rottura delle convenzioni della rappresentazione assomiglia al concetto di "defamiliarizzazione" di cui Šklovskij investe il linguaggio letterario e l'arte, che non hanno alcuna funzione pratica, ma hanno il compito di farci vedere le cose con occhi diversi e di "rinfrescare" la nostra visione delle cose contro il pericolo dell'automatizzazione.²⁰ Nel disegno della Grandfather Wall House il cielo e la terra perdono la loro posizione abituale e l'osservatore è posto direttamente di fronte al muro con una precisione assiale impossibile da raggiungere nella realtà. E ciononostante, si tratta di una teatralità antiscenografica, in cui la mente dell'osservatore è forzata ad immaginare nuovi modi di percorrere e abitare gli spazi da una composizione per frammenti, in cui l'immagine architettonica – come dice Pommer, indirizza e guida l'idea, "(...) it is architecture as signpost to idea".

Ciò che Hejduk ricerca attraverso il progetto è la capacità evocativa dell'architettura in sé, esperita attra-

figuration" allowed Hejduk to recover the primordial spatial references (high, low, etc.) that are essential to any iconology.¹⁶

III. Conclusions: Teatro senza Spettacolo¹⁷

Hejduk's demolitions, the unusual shapes that his drawings assume, the axonometric views and planimetric montages, have nothing sadistic or hallucinatory, as Tafuri pointed out.¹⁸ What interested him was bringing out the evocative power of the architecture: "What is important is that there is an ambience or an atmosphere that can be extracted in drawing that will give the same sensory aspect as being there, like going into the church and being overwhelmed by the Stations of the Cross (a set of plaques which exude the sense of a profound situation). You can exude the sense of a situation by drawing, by model or by good form. None is more exclusive than the other or more correct. They are."¹⁹

Hejduk's concern was to represent the profound meaning of a situation, not by an explanation, but through a clarification that passes from being overwhelmed by a representation, that exudes, like a body, the sense of a "profound situation". His breaching of the conventions of representation resembles the concept of "defamiliarisation" with which Šklovskij invests literary language and art, which have no practical function, but have the task of letting us see things with different eyes and "refreshing" our vision of things against the danger of automation.²⁰ In the drawing of the Grandfather Wall House the sky and the ground lose their usual position and the observer is located directly in front of the wall with an axial precision impossible to achieve in reality. And yet this is an anti-scenographic theatricality, in which the mind of the observer is forced to imagine new ways to travel through and inhabit living spaces

verso i suoi elementi, "(...) a reflection on the nature of architecture itself, on what architecture is or ought to be, on walls and roofs and boundaries, for example, rather than on technology or a social program, or a vision of the future, as earlier modern architecture was meant to be."²¹ E ciò di cui Hejduk cerca una comprensione piena ("full comprehension"), attraverso scarti continui a partire dal proprio sistema simbolico di riferimento, è l'architettura stessa.

by a composition in fragments, in which the architectural image – as Pommer stated – directs and guides the idea, "(...) it is architecture as signpost to idea".

What Hejduk sought through the project was the evocative power of the architecture itself, expressed through its elements, "(...) a reflection on the nature of architecture itself, on what architecture is or ought to be, on walls and roofs and boundaries, for example, rather than on technology or a social program, or a vision of the future, as earlier modern architecture was meant to be."²¹ And what Hejduk sought to fully comprehend, through a continual paring, starting from his own symbolic reference system, is architecture itself.

Note / Notes

1. Lo scritto è la recensione ad una serie di mostre prodotte a New York tra il 1977 e il 1978 sui disegni di Michael Graves, Venturi & Rauch, Walter Pichler, John Hejduk e Aldo Rossi: "Drawings Towards a More Modern Architecture" presentata congiuntamente dal Cooper-Hewitt Museum e dal Drawing Center di New York; "Architecture I" organizzata da Pierre Apraxine per la galleria Leo Castelli e in una versione ampliata presso l'Institute of Contemporary Art di Philadelphia con il titolo "Architecture: Seven Architects".

Richard Pommer dirigeva al tempo il Department of Art History al Vassar College di New York. /

This essay was a review of a series of exhibitions mounted in New York between 1977 and 1978 with drawings by Michael Graves, Venturi and Rauch, Walter Pichler, John Hejduk and Aldo Rossi: "Drawings Toward a More Modern Architecture" presented jointly by the Cooper-Hewitt Museum and the Drawing Center in New York; "Architecture I" organised by Pierre Apraxine for the Leo Castelli Gallery, and in an expanded version at the Institute of Contemporary Art in Philadelphia under the title "Architecture: Seven Architects".

At that time, Richard Pommer was head of the Department of Art History at Vassar College in New York.

2. "The drawings of John Hejduk are of particular interest in their attempt to revivify *the mystical modernist faith* [corsivo mio / *my italics*] in the meaning of abstract spatial signals by matching the convention of pictorial flatness to the ground plan of architecture. The drawing thereby enforces in the imagination spatial perceptions which ironically can't be controlled in the actual experience of architecture. In a drawing for one of Hejduk's Wall House projects — a drawing which is a monument in itself, 33 by 75 inches and entirely colored by short strokes of the pencil — we are shown the elevation of the concealing wall below, and the plan of the house above. The plan commences a dialogue with the elevation on the surface of the drawing: the shapes of the rooms in the plan recall those of the clouds in the elevation; the wall in the elevation refers to the concrete walk shown in plan in front of the wall. Up and down, earth and sky, lose their accustomed positions. Instead, the fundamental positions in space are defined by reference to the wall, which here coincides with the plane of the drawing. We are directed frontally against the plane of this very long wall with an axial precision impossible to achieve in reality. We are forced to imagine the different states of approaching and dwelling, of freedom and containment, of our eventual isolation, which neither perspective views nor the building itself could evoke in the same way. The function of drawing in creating the new architecture of imagination is nowhere more explicit than in this work.[corsivo mio / *my italics*]" Estratto da Richard Pommer,

Lamberto Amistadi LE STRUTTURE DELL'IMMAGINAZIONE. UN DISEGNO DI JOHN HEJDUK

STRUCTURES FOR THE IMAGINATION. A JOHN HEJDUK'S DRAWING

Structures for the Imagination, «Art in America», marzo-aprile, 1978.

Questo testo è ripubblicato da John Hejduk in *Mask of Medusa*, New York 1985. / *This text was republished by John Hejduk in Mask of Medusa, New York 1985.*

3. "The problems of conception, image, representation and realization are haunting obsessions to my mind's eye." John Hejduk, *The Flatness of Depth*, in *Mask of Medusa*, New York 1985.
4. „It must also put reality into a frame. The so-called reality is transformed." John Hejduk, *The Flatness of Depth*, in Op.cit..
5. "Whatever the initial catalyst is, let us assume that an architect has an architectural image inside his mind's eye. The initial image is like a single still-frame, because I do not believe that at first any architect has a total image of an architecture simultaneously- to my experience or knowledge, it doesn't work that way. There may be a series of images one after the other over a period of time, but that period, no matter how small, is a necessary ingredient for the evolution toward a totality. It must be understood that so-called total architecture is ultimately made up of parts and fragments and fabrication." John Hejduk, *The Flatness of Depth*, in Op.cit..
6. John Hejduk, *The Flatness of Depth*, in Op.cit.. Molto esplicitamente Hejduk parla dell'architettura come di un sistema notazionale: "Although the perspective is the most heightened illusion – whereas the representation of a plan may be considered the closest to reality – if we consider it as substantively notational, the so-called reality of built architecture can only come into being through a notational system." Per Nelson Goodman un sistema simbolico è notazionale quando permette di risalire retroattivamente dall'opera alla rappresentazione a partire dalla quale essa è stata realizzata e che ne certifica altresì l'identità. Goodman considera l'architettura un sistema notazionale di transizione, il cui linguaggio "non ha ancora acquistato la piena autorità per poter creare in ogni caso un divorzio fra l'identità dell'opera e la sua produzione particolare (...)" / *Very explicitly, Hejduk speaks of architecture as a notational system: "Although the perspective is the most heightened illusion – whereas the representation of a plan may be considered the closest to reality – if we consider it as substantively notational, the so-called reality of built architecture can only come into being through a notational system."* For Nelson Goodman, a symbolic system is notational when it allows us to track back retroactively from the work to the representation it was made from and that also certifies its identity. Goodman considers architecture a transitional notational system, whose language "has not yet acquired the full authority to be able to create in every case a divorce between the identity of the work and its particular production (...)".
- Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cap. V, par. 9, *L'architettura*.
7. Vedi l'intera sequenza delle rappresentazioni e ri-presentazioni in / *See the entire sequence of representations and re-presentations in* John Hejduk, *The Flatness of Depth*, in Op.cit..
8. Cfr. Robert Klein, *Pensiero e simbolo nel Rinascimento*, in *La forma e l'intelligibile*, Torino 1975.
9. John Hejduk, *The Flatness of Depth*, in Op.cit..
10. È nota la risposta di Picasso a chi gli rimproverava il fatto che il suo ritratto di Gertrude Stein non le assomigliasse affatto: "Non importa, le assomiglierà!" / *There is a well-known response by Picasso who reproached him for the fact that his portrait of Gertrude Stein looked nothing like her: "It doesn't matter, it will look like her!"*
11. Richard Pommer, *Op.cit.*
12. "Objects relate in various ways to its dictatorial insistence". John Hejduk, *Out of time and into space*, in *Mask of Medusa*, Op.cit.. Cfr. Lamberto Amistadi, *Paesaggio come rappresentazione*, TECA 3, Napoli 2008, pp.37-41.
13. John Hejduk, *The Flatness of Depth*, in Op.cit..
14. "If one set out to copy *Las Meninas* in all good faith, let's say, when one got to a certain point and if the person doing the copying were me, I'd say: *How about putting that girl a little more to the right or the left?* [corsivo mio / *my italics*] I'd try to do it in my own way, forgetting Velázquez. Trying it out, I'd surely end up modifying the light or changing it, because of having changed the position of the figure. And so, little by little, I'd be painting *meninas* that would seem detestable to the professional copyst; they wouldn't be the ones the copyst would believe he'd seen in Velázquez's canvas, but they'd be '*my meninas* (...)" / *Da Picasso's Las Meninas*, Editorial Meteora, Barcelona 2001, p.28.

Lamberto Amistadi

LE STRUTTURE DELL'IMMAGINAZIONE. UN DISEGNO DI JOHN HEJDUK

STRUCTURES FOR THE IMAGINATION. A JOHN HEJDUK'S DRAWING

15. Theo van Doesburg, *De architectuur als synthese der nieuwe beelding*, in «De Stijl», 6, pp.78-83. Cfr. Bruno Reichlin, *L'assonometria come progetto. Uno studio su Alberto Sartoris*, «Lotus», 22, 1979.

16. Vedi: John Hejduk, *Introduction to Diamond catalogue, Cubist influence*, in *Mask of Medusa*, op. cit..

17. Nel suo *Teatro senza spettacolo* Carmelo Bene scardina le convenzioni della rappresentazione teatrale. / *In his Teatro senza Spettacolo – Theatre without the Spectacle, Carmelo Bene demolished the conventions of theatrical representation*.

18. Cfr. Manfredo Tafuri, *John Hejduk: «l'evento interrotto»*, in *Five architects* N.Y., Roma 1998.

19. John Hejduk in *Mask of Medusa*, Section A, op.cit., p.58.

20. Cfr. Viktor Borisovič Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino 1968.

21. Richard Pommer, *Op.cit.*.



Lamberto Amistadi

Lamberto Amistadi è Ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna ed ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Composizione architettonica presso l'Università IUAV di Venezia.

LE STRUTTURE DELL'IMMAGINAZIONE. UN DISEGNO DI JOHN HEJDUK

Lamberto Amistadi is Researcher in Urban and Architectural Composition at the Department of Architecture of the Alma Mater Studiorum University of Bologna and PhD in Architectural Composition at the IUAV University of Venice.

STRUCTURES FOR THE IMAGINATION. A JOHN HEJDUK'S DRAWING

Fernando Espuelas

ARCHITETTURA DELL'ISTANTE



Scala. Padiglione solare. Alison e Peter Smithson.
Fotografia di Peter Smithson. / *Ladder. Solar Pavilion. Alison and Peter Smithson. Photography of Peter Smithson*

Abstract

L'articolo si propone di liberare l'architettura dalla *Techné* e dalla *Hermeneia* e permettere a quest'ultima di essere solo fonte di stimoli per la percezione. E', in definitiva, la rivendicazione dell'architettura come evento e del corpo come il territorio in cui l'architettura accade.

Chiamatemi Ismaele, esorta il narratore di *Moby Dick*. E così facendo, annulla la distanza tra narratore e lettore per lasciare intrappolato quest'ultimo in una irresistibile complicità. Allo stesso modo, il tema della *ricerca impossibile in architettura* invita ad annullare la distanza che la teoria, questo sguardo inquisitorio del *theorein* greco, pretende per adottare altresì la più pura contingenza. Come in un carnevale rovesciato, noi ci sentiamo invitati a toglierci la maschera accademica, a dimenticare la critica e la storia e a percepire, percepire l'architettura con l'intensità di un bambino o di un innamorato, senza mediazioni, senza trascendenza.

Lasciamo riposare Hermes quale trafficante di significati, non gli chiederemo più messaggi degli dei. Diamo almeno oggi all'architettura l'opportunità di mostrarsi senza strani vestiti, senza storia, innocente. Avviciniamoci ad essa con curiosità primordiale, quasi infantile. Cerchiamola con il corpo.

L'architettura accade nel corpo, si dissolve in esso. Come dice Juan Navarro Baldeweg, si può intendere

ARCHITECTURE OF THE MOMENT

Abstract

The article proposes to free architecture from Techné and Hermeneia, and allow the latter to be merely a source of stimuli for perception. It is, ultimately, the assertion of architecture as an event and of the body as the territory in which architecture happens.

Call me Ishmael, exhorts the narrator in *Moby Dick*. And in so doing, annuls the distance between narrator and reader to trap the latter in an irresistible complicity. In the same way, the theme of Impossible Research in Architecture invites an annulment of distance and theory this inquisitorial gaze of the Greek *theorein*, equally expects to adopt the purest contingency. As in an upside down carnival, we feel we are invited to remove the academic mask, to forget critiques and history and just perceive, perceive architecture with the intensity of a child or a lover, without mediation, without transcendence.

Let us leave Hermes aside as a trafficker of meanings, we will no longer ask him for messages from the gods. At least for today, let us give architecture the opportunity to show itself without strange garbs, without history, innocent. Let us draw near to it with primordial, almost childish curiosity. Let us look for it with the body.

Architecture happens in the body, it dissolves in it. As Juan Navarro Baldeweg has said, it can be understood as a form of body-art. In my body have

come una forma di *body-art*. Nel mio corpo hanno avuto luogo il Panteon di Roma e le chiese di Lewerentz, il pozzo di San Patrizio e le torri di San Gimignano, la Villa Mairea e il palazzo di Katsura. L'architettura si "inscrive" nel corpo, si tatua su di esso.

Un racconto è un codice cifrato, scritto in maniera permanente nell'oggetto-libro che lo contiene, ma solo durante la lettura esso si attiva nella mente del lettore. Solamente aprendo il libro di *Moby Dick* e cominciando la sua lettura ci appaiono la voce di Ismaele, i mari sconfinati, la ferocia della balena, l'odio del capitano Achab. Allo stesso modo, l'architettura è latente nella materia costruita ed appare solo quando la si osserva e la si ascolta, quando si chiede di lei, quando la si interroga. L'architettura si risveglia nel momento in cui qualcuno le domanda della luce, delle distanze, dei colori, o si interessa della rugosità della sua superficie, della sua struttura.

Inoltre non bisogna uscire a cercarla. L'architettura accade, ti assale o ti accompagna. Forse non si distingue da te. Parlo di quei momenti speciali in cui non si può distinguere colui che percepisce da ciò che è percepito. Questa è l'esperienza che cerca l'*haiku*, l'unità tra il soggetto, l'oggetto e l'atto, e che il buddismo zen chiama *satori*.

Ciò che vedi è ciò che vedi. Accettiamo come puro stupore o puro benessere le sensazioni che l'architettura ci offre, niente di più, senza bisogno di relazioni simboliche da interpretare.

Chiamiamo "architettura" quel fenomeno intermittente che si verifica in particolari momenti, durante il resto del tempo esiste solo l'inerte materia edificata. Così intesa, l'architettura è un fenomeno "istantaneo", qualcosa che "accade".

Solo nell'attimo si fa eterna. Gli avverbi di tempo: *allora, ieri, domani, dopo*, portano con sé il germe della rovina. Espulsa la durata e i suoi inganni narcotizzanti, salutiamo l'"architettura istantanea", che

taken place the Pantheon of Rome and the churches of Lewerentz, St. Patrick's Well and the towers of San Gimignano, the Villa Mairea and the Katsura Detached Palace. Architecture is "inscribed" in the body, tattooed onto it.

A tale is a ciphered code, written permanently in the object-book that contains it, but only during reading does it activate in the reader's mind. Only by opening the book of Moby Dick and starting to read it do the voice of Ishmael appear to us, along with the boundless seas, the ferocity of the whale, the hatred of Captain Ahab. In the same way, architecture is latent in the material built, and appears only when it is observed and listened to, when asked after, when interrogated. Architecture is reawakened in the moment when someone demands light, distances, or colours from it, or becomes interested in the roughness of its surface, its structure.

In addition, it is not necessary to go out to look for it. Architecture happens; it assails or accompanies you. Perhaps it is not separate from you. I am talking about those special moments when it is not possible to distinguish the one perceiving from what is perceived. This is the experience sought by the haiku, the unity between the subject, the object and the act, which Zen Buddhism calls satori.

What you see is what you see. We accept as pure amazement or pure wellbeing the sensations that architecture offers us, nothing more, without the need for symbolic relations to interpret.

We call "architecture" that intermittent phenomenon which occurs at particular moments, the rest of the time there is only the inert built material. Understood thus, architecture is an "instantaneous" phenomenon, something that "happens".

Only in the moment does it become eternal. The time adverbs: then, yesterday, tomorrow, afterwards, carry the germ of ruin. With duration and

appare come una festa, che si dissolve nell'istante della percezione, come i lampi dei fuochi d'artificio.

Il grande architetto Josep Llinás dice che l'architettura è ciò che segue la costruzione. Per lui, *architettura è riposo* mentre *la costruzione è lavoro*. L'architettura è la festa, la celebrazione, ciò che affiora quando il lavoro termina. Essa ci fornisce i piaceri elementari, ciò che si ottiene senza sforzi, senza nemmeno chiederlo, i piaceri generosi e appassionati della festa.

Allo stesso modo l'architettura "si impregna" delle storie della vita, i suoi muri non sono mai bianchi. Infatti, l'architettura senza chi la abita non è niente. Adorno dice che l'arte è in relazione con l'altro da sé. L'architettura, come l'arte, si realizza solo nell'altro. E l'altro, nel suo caso, è l'abitante. Allo stesso modo, per chi la abita l'architettura diventa il suo *alter ego*. La casa è una sorta di "io" sdoppiato. L'architettura, impregnata dell'abitudine, si ritira, diventa il volume di un'ombra. Si trova dietro di noi, silenziosa, vigile, desiderosa. L'architettura, la casa, è fedele solo al suo abitante e tuttavia per lui essa è invisibile.

Noi facciamo la casa e la casa a sua volta fa noi. La casa segue un proprio statuto nell'assemblea degli esseri che condividono uno stesso luogo. L'abitante stabilisce un patto con la sua casa in termini di privacy e di immunità. La casa lo aspetta, si avvicina quando medita e si espande quando riceve. Nell'inconscienza la casa si ritira, nello sguardo si esalta. Quando si lascia una casa, si conserva sempre qualcosa dei suoi abitanti.

In *My Blueberry Nights*, Il film di Wong Kar-Wai, Lizzy (Norah Jones) si avvicina ogni notte alla sua vecchia casa per guardare, con inquietudine e sofferenza, l'unica luce accesa dell'edificio dove una volta fu felice e dove forse lui, ecco la fitta di dolore, continua ad esserlo con un'altra. In *Wakefield*, il racconto di Nathaniel Hawthorne, un marito, con la scusa di un viaggio di affari, lascia la sua casa

its narcotic deceits expelled, we welcome "instant architecture", which appears as a feast, which dissolves in the moment of perception, like the flashings of fireworks.

The great architect Josep Llinás says that architecture is what follows the construction. For him, architecture is rest while construction is work. Architecture is the feast, the celebration, what emerges when the work ends. It brings us elementary pleasures, what can be achieved without effort, without even asking for it, the generous and impassioned pleasures of the feast.

In the same way architecture "is impregnated" with stories of life; its walls are never blank. In fact, architecture without an inhabitant is nothing. Adorno said that art is in relation with the other. Architecture, like art, is only realized in the other. And the other, in this case, is the inhabitant. In the same way, for those who inhabit it, architecture becomes their alter ego. The house is a sort of split "I". Architecture, impregnated with habit, retreats, becomes the volume of a shadow. It is located behind us, silent, alert, eager. Architecture, the house, is faithful only to its inhabitants, and yet it is invisible to them.

We make the house, and in turn, the house makes us. The house follows its own statute in the assembly of beings that share the same place. Inhabitants establish a covenant with their house in terms of privacy and immunity. The house awaits them, approaches when they meditate and expands when it receives. In the unconscious the house recedes, to the gaze it becomes elated. When a house is left, it always retains something of its inhabitants.

In My Blueberry Nights, the film by Wong Kar-Wai, Lizzy (Norah Jones) approaches her old home every night to gaze, with anxiety and suffering, at the only light in the building where she was once happy and where perhaps he – here the spasm of pain

di Londra e scomparire per vent'anni. Tuttavia, non è scappato in un posto lontano bensì si è nascosto nello stesso quartiere e ogni giorno si avvicina alla sua casa. Lì, furtivo nell'ombra, osserva l'interno di quella che fu la sua casa e sua moglie dentro di lei.

Le case abbandonate producono malinconia. Giorgio Agamben, a proposito della malinconia amorosa, dice che questa "non sarebbe tanto frutto di un'azione regressiva dovuta alla perdita dell'oggetto dell'amore, bensì la capacità illusoria di far apparire ciò che si è perso come un oggetto di cui non ci si può appropriare". La malinconia, magistralmente rappresentata da Dürer nell'incisione che porta il nome *Melencolia I*, è il sentimento prodotto dalla casa vuota, quella che ha perso il suo abitante. In tale situazione, la casa o il suo osservatore generano quindi un sostituto del suo abitante, che è il fantasma.

La casa è una realizzazione unitaria nella quale si condensano i tratti e le tracce dell'abitare. La casa è un contenitore di "aria condizionata", overosia, un luogo in cui si condivide l'aria che si respira e le abitudini della convivenza. La casa, tutta l'architettura, è un'eccezione per l'atmosfera, un segno per gli altri e un riparo per se stessi. In un racconto di Scott Fitzgerald si stabilisce che la dimensione più adatta per una casa è quella in cui la voce della madre la raggiunge fino all'ultimo angolo.

Dante nel Purgatorio della *Commedia* racconta del sapore amaro del pane degli altri e di quanto ripida risulti la scala in una casa sconosciuta. Il protagonista di *Alla ricerca del tempo perduto* prova un terrore inspiegabile quando rimane solo nella lussuosa camera del Gran Hotel de Balbec. E tuttavia, Hölderlin trova sollievo nell'abitazione che il falegname Zimmermann gli offre in quella torre lungo il Neckar.

Guardare l'orizzonte da una casa è come guardare da pari a pari, perché sentiamo che alle nostre spalle abbiamo l'architettura. L'architettura è

– continues to stay with another women. In Wakefield, the story by Nathaniel Hawthorne, a husband, under the pretext of a business trip, leaves his home in London and disappears for twenty years. However, he has not escaped to some far-off place but has hidden in the same neighbourhood and every day comes closer and closer to his house. Li, slinking in the shade, observes the inside of what was once his home and his wife inside it.

Abandoned houses produce melancholy. Giorgio Agamben, with regard to the melancholy of loving, says that this "would not be so much the result of a regressive action due to the loss of the object of love, but the illusory capacity to make what has been lost appear as an object we cannot appropriate." Melancholy, masterfully portrayed by Dürer in the engraving that bears the name Melencolia I, is the feeling produced by an empty house, one that has lost its inhabitant. In this situation, the house or its observer thus generate a substitute of its inhabitant, which is the ghost.

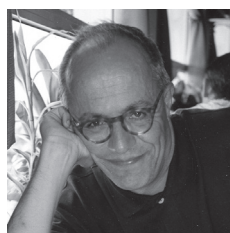
The house is a unitary construction in which are condensed the features and traces of living. The house is a container of "conditioned air", i.e., a place to share the air we breathe and the habits of living together. The house, all of architecture, is an exception for its atmosphere, a sign for others and a shelter for ourselves. In a story by Scott Fitzgerald it is established that the most suitable size for a house is one in which the voice of the mother reaches every last corner.

Dante in the Purgatory of The Divine Comedy tells of the bitter taste of the bread of others and of how steep the stair is in an unknown house. The main character of *In Search of Lost Time* feels an inexplicable terror when he remains only in the luxurious room of the Grand Hotel de Balbec. Nevertheless, Hölderlin finds relief in the dwelling that the carpenter Zimmermann offers him in the tower along the Neckar.

un fatto latente che rafforza la frontalità evolutiva dell'essere umano, perché ci protegge la schiena che non dispone della visione ("ci copre le spalle"). L'architettura, quindi, non richiede attenzione, è pura latenza, volume di un'ombra. Con l'architettura e la casa, l'essere umano ha messo in gioco un mondo complesso e mutevole che si contrappone alla Natura. L'artificio si è costituito come contropotere della Physis. Il verticale, l'eroe di Barnett Newman, si erge contro l'orizzonte.

Oggi noi possiamo permetterci di dimenticare la Cultura, vagare con la mente vuota. Solo oggi resteremo innocenti, anche se sappiamo bene che l'architettura, intesa come l'interno contrapposto al grande esterno della Natura, è una solida struttura simbolica che ci protegge da vecchie minacce, non meno inquietanti del freddo o del rumore.

L'architettura ti accompagna, sta con te, discreta, nell'ombra. Oggi "sentila" senza indugi, domani forse potrai chiedere del suo nome e della sua storia, del suo autore e dei simboli di cui è stata investita. Dice una vecchia canzone di Stephen Stills: "Love one you're with". Ama e senti l'architettura che ti accompagna, sia essa un'umile casa di pescatori o l'Empire State Building.



Professore Ordinario di Progettazione architettonica presso la Scuola di Architettura Europea dell'Università di Madrid, che ha diretto dal 2003 al 2006. È membro del Gruppo di Ricerca [Inter]sección Filosofía- Arquitectura ed editore della rivista REIA (Revista Europea de Investigación en Arquitectura). È autore dei volumi *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura* (ARQUIA, 1999) e *Madre Materia* (LAMPREAVE, 2009), in cui combina argomenti di architettura, arte e filosofia. Entrambi i volumi sono editi in Italia da Marinotti.

Fernando Espuelas ARCHITETTURA DELL'ISTANTE

Looking at the horizon from a house is like looking on an equal footing, because we feel that we have architecture behind us. Architecture is a latent fact that strengthens the evolutive frontality of the human being, because it protects our back, which has no vision ("covers our shoulders"). Architecture, then, does not require attention; it is pure latency, the volume of a shadow. With architecture and the house, the human being has brought into play a world that is complex and changeable which opposes Nature. The artifice is constituted as a counter-power of Physis. The vertical, the hero of Barnett Newman, rises against the horizon.

Today we can afford to forget Culture, to roam with mind empty. Only today will we remain innocent, even if we know well that architecture, understood as the inside opposing the great outside of Nature, is a solid symbolic structure that protects us from old threats, no less disturbing than cold or noise.

Architecture accompanies you, stays with you, discreetly, in the shadow. "Feel it" today without delay, tomorrow maybe you can ask about its name and its history, its creator and the symbols with which it has been invested. As an old song by Stephen Stills says: "Love the one you're with." Love and feel the architecture that accompanies you, be it a humble fisherman's cottage or the Empire State Building.

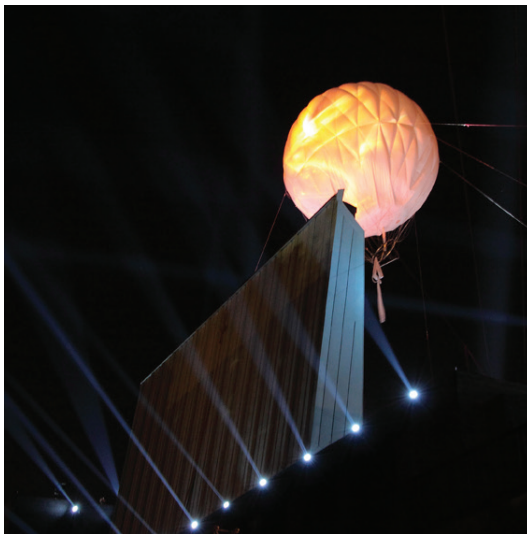
*Full Professor in Architectural Design at the School of Architecture of the European University of Madrid, which he directed from 2003 to 2006. He is member of the Research Group [Inter]sección Filosofía- Arquitectura and editor of the Research Magazine REIA (Revista Europea de Investigación en Arquitectura). He is the author of *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura* (ARQUIA, 1999) and *Madre Materia* (LAMPREAVE, 2009), which combines topics of architecture, art and philosophy. Both volumes were published in Italy by Marinotti.*

ARCHITECTURE OF THE MOMENT

Renato Rizzi

IL TEATRO SHAKESPEARIANO DI DANZICA. L'ALATO

GDANSK SHAKESPEARIAN THEATRE. THE WINGED



Il pallone illuminato che spunta dal ventre del teatro durante la cerimonia di inaugurazione del tetto apribile / *The illuminated sphere that emerged from the belly of the theatre during the retractable roof opening ceremony*

Nelle pagine seguenti / *In the next pages:*
i modelli del teatro e dell'ala del tetto apribile /
Models of the theatre and the wing of the retractable roof

Abstract

Il 23 aprile, giorno della nascita e della morte di William Shakespeare, è stato inaugurato il tetto apribile del nuovo Teatro Elisabettiano, che sarà inaugurato il prossimo settembre a Danzica.

L'evento diventa l'occasione per celebrare allo stesso tempo le potenze plastiche del simbolo, che, disseminate nella metafisica dei luoghi (e della memoria), guidano le forze alla 'forma' e i valori e gli ideali che hanno sostenuto il tormentato processo storico della città baltica e della nazione polacca.

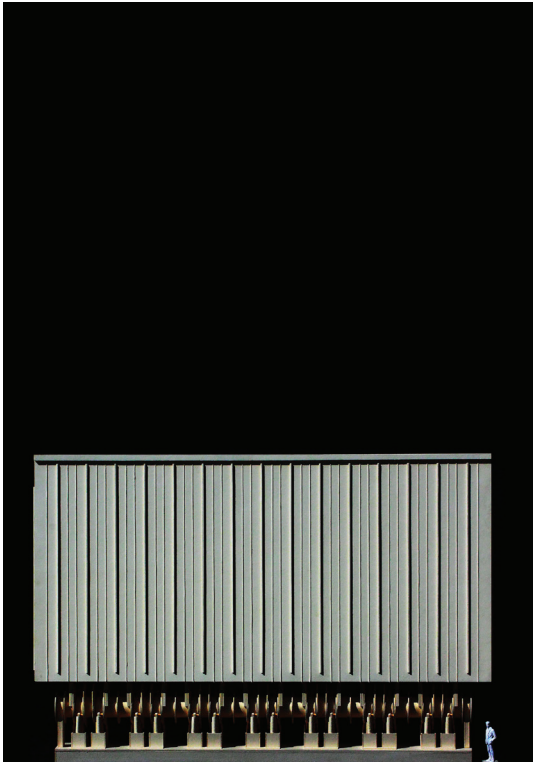
William Shakespeare (1564-1616) nasce e muore nello stesso giorno: il 23 aprile. Quella data diventa ora l'occasione per un altro duplice evento. Commemorare il genio inglese e inaugurare le ali del tetto apribile del nuovo teatro a lui dedicato e che sarà completato entro il prossimo settembre a Danzica. Un evento 'simbolico' e concreto allo stesso tempo. Quella sera una folla di oltre tremila persone gremiva le tribune appositamente montate a ridosso delle mura storiche, di fronte alla lunga sagoma scura del nuovo edificio. I muri di mattoni neri, resi ancora più evanescenti dal buio, sembravano per incanto un immenso sipario spalancato sull'immaginazione del pubblico. In effetti le cose mutavano i loro ruoli abituali. L'edificio del teatro era il vero protagonista. Gli spettatori attendevano la sua 'recita'. Ma il programma dell'evento dipendeva da un altro fattore. Dal tempo atmosferico. La sensazione generale era

Abstract

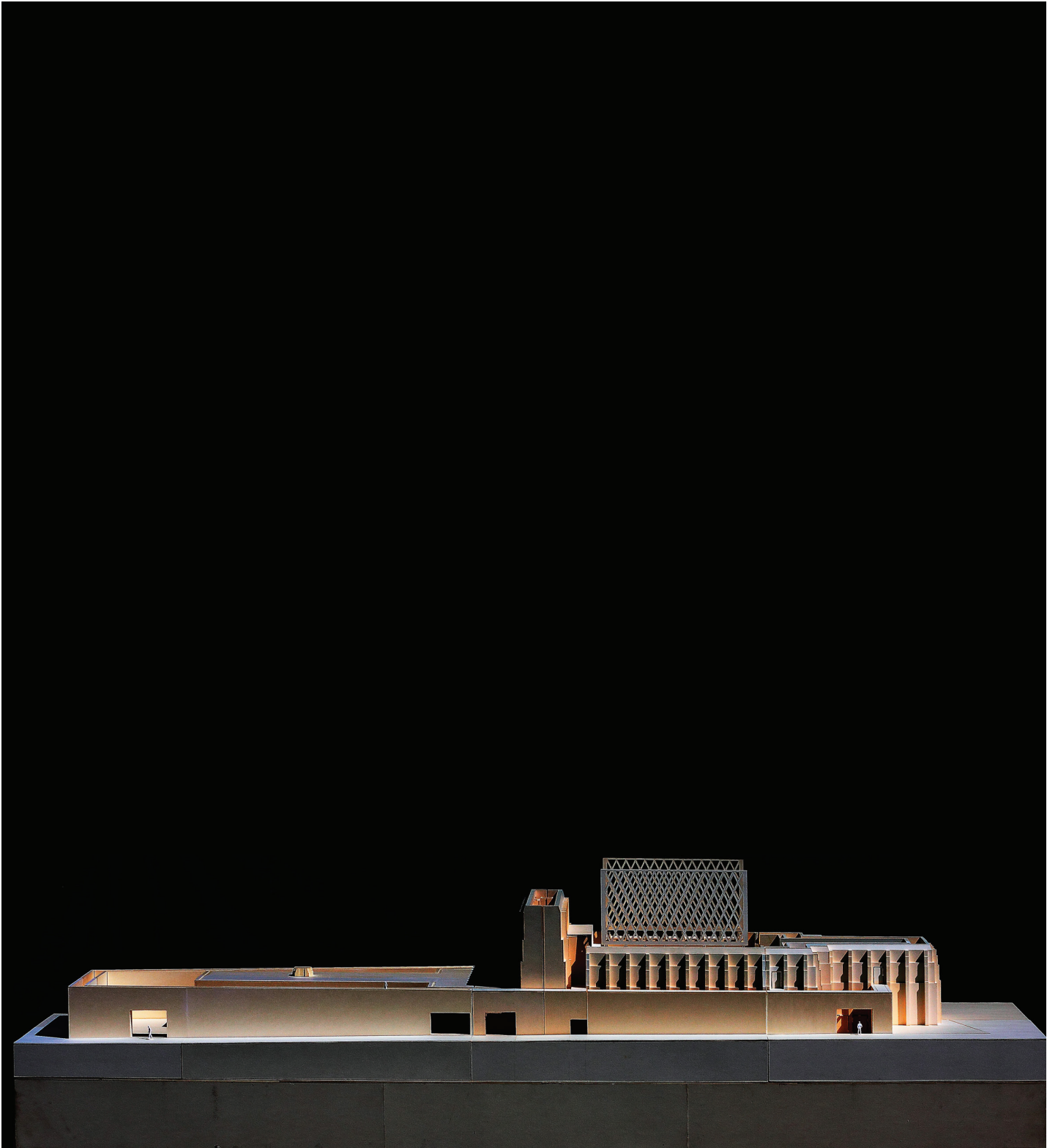
On 23 April, the date of the birth and death of William Shakespeare, the openable roof of the new Elizabethan Theatre in Gdansk was inaugurated, with an official ceremony for the latter to come in September.

The event became an opportunity to celebrate both the plastic powers of the symbol, which, scattered through the metaphysics of places (and memory), guide the forces to 'form' as well as the values and ideals that have sustained the tormented historical process of this Baltic city and the Polish nation as a whole.

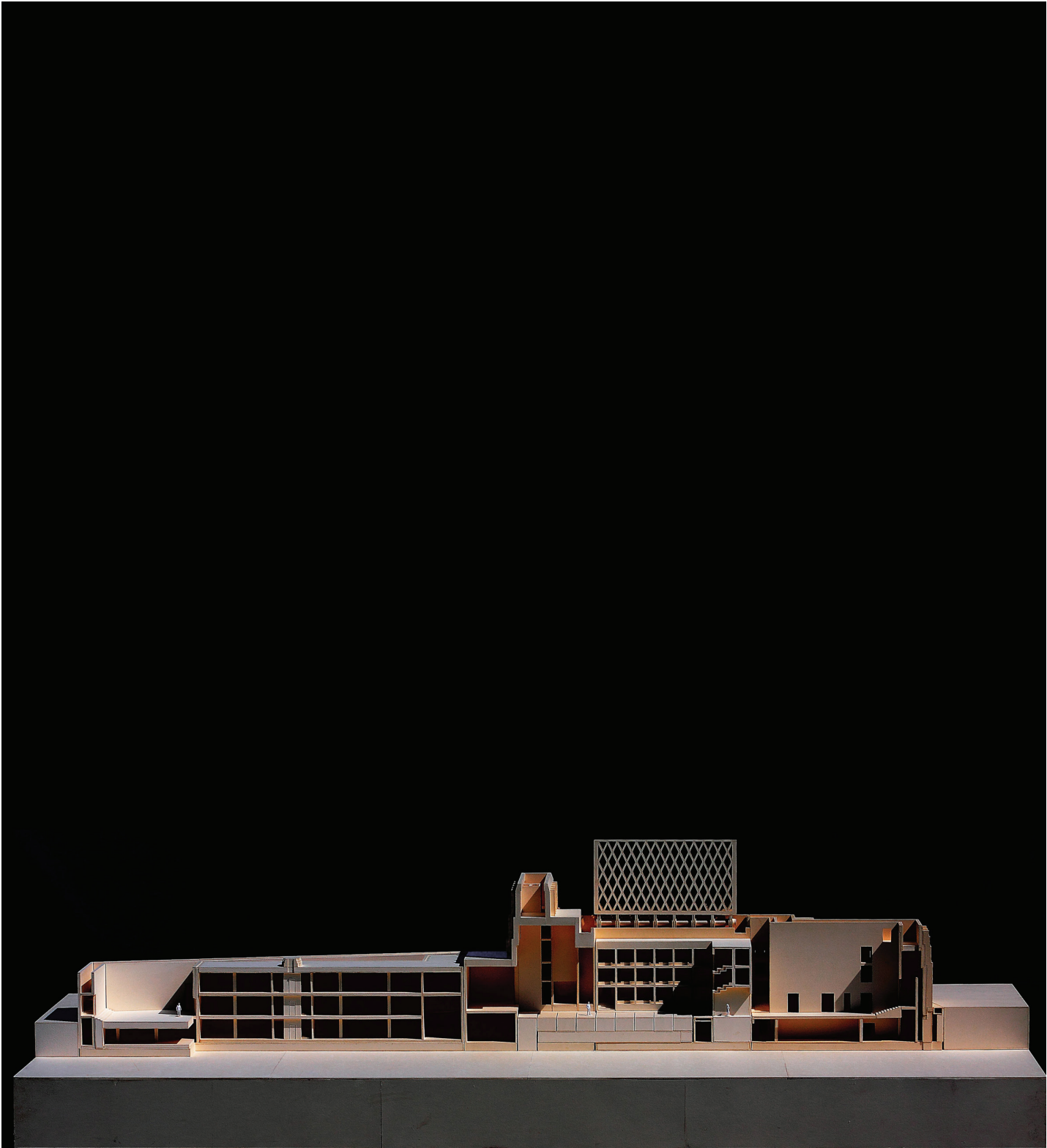
William Shakespeare (1564-1616) was born and died on the same day: 23 April. That date now becomes the occasion for another dual event. Commemorating this English genius and inaugurating the wings of the retractable roof of the new theatre in Gdansk dedicated to him, which will be completed by next September. An event that is 'symbolic' and concrete at the same time. That evening, a crowd of more than three thousand people thronged the grandstands specially built close to the historical city walls, in front of the long dark outline of the new building. The walls of black brick, made even more evanescent by the dark, as if by magic looked like an immense curtain opening onto the audience's imagination. In fact, things had swapped their habitual roles. The



Renato Rizzi IL TEATRO SHAKESPEARIANO DI DANZICA. L'ALATO



GDANSK SHAKESPEARIAN THEATRE. THE WINGED



Renato Rizzi IL TEATRO SHAKESPEARIANO DI DANZICA. L'ALATO

GDANSK SHAKESPEARIAN THEATRE. THE WINGED



Dettaglio del muro di mattoni neri e dell'ingranaggio dell'ala del tetto apribile / *Detail of the black brick wall and the mechanism of the retractable roof's wing*

comunque quella di assistere alla celebrazione di un rito. E poiché ogni rito ha la propria liturgia, nel nostro caso l'offerta sostituiva il sacrificio. La cerimonia iniziava con l'omaggio delle maschere. Era l'offerta al 'protagonista'. Un lungo corteo sfilava sugli spalti come gli spettri nella mente di Amleto. Quelle sagome danzanti erano spinte dal vento. Soffiava da nord, freddo, ad oltre venti nodi. Persistente, spegneva anche le speranze affidate al copione. La sorpresa, infatti, doveva venire da un grande pallone dal diametro di 12 m. Nascosto nel ventre del teatro avrebbe dovuto spuntare fin sopra le ali, quando si fossero aperte, come una magnifica luna sorgente. Emblema di un mondo nuovo già avvenuto e di un altro che stava per avvenire. Ma quei venti boreali soffiavano in un'altra direzione. Solo le ali si aprirono. Per motivi di sicurezza non fu possibile alzare il pallone. Il tempo aveva deciso diversamente. Aveva voluto restituire al 'teatro', al suo solitario gesto alato, la dimensione 'sacrale': di Danzica, della Polonia.

Dobbiamo però chiarire subito l'uso dei termini 'sacrale' e 'simbolico'. Il tetto apribile ha certamente una motivazione tipologica che appartiene alla storia del teatro elisabettiano del XVII sec. Erano strutture prevalentemente a corte aperta, come il Globe, illuminate dalla luce naturale. E se questo è indiscutibile dal punto di vista storico, non lo può essere dal punto di vista simbolico. La tecnica contemporanea, con le sue infinite possibilità costruttive, è totalmente indifferente al senso (all'ideale) e completamente vincolata al significato (al pratico). Mentre il 'simbolo', per le sue proprietà metà-linguistiche, è totalmente vincolato al senso e liberamente svincolato dal significato. Le potenze plastiche del simbolo sono disseminate nella metafisica dei luoghi (e della memoria) e guidano tutte le forze alla 'forma'. E per uscire dall'astrazione del ragionamento possiamo dire che i 'luoghi' metafisici, sempre immanenti o incorporati nei luoghi fisici, non sono altro che la densificazione dei valori e degli ideali decantati lungo il tormentato processo storico della città baltica e della nazione polacca. Il

theatre building was the real actor. The spectators were awaiting its 'performance'. However, the event's programme depended on another factor. The weather. The general feeling was, however, of attending the celebration of a ritual. And since every ritual has its own liturgy, in our case, the offer replaced the sacrifice. The ceremony began with a masked tribute. This was the offer to the 'star'. A long procession wended onto the terraces like the ghost in Hamlet's mind. Those dancing shapes were driven by the wind. It blew from the north, chill, at more than twenty knots. Persistent, it even dulled the hopes entrusted to the script. The surprise, in fact, was supposed to come from a large sphere with a 12m diameter. Hidden in the bowels of the theatre it was supposed to protrude above the wings, when they were open, like a magnificent rising moon. An emblem of a new world already here and another on the point of arriving. But those boreal winds blew in another direction. Only the wings opened. For safety reasons, it was not possible to raise the sphere. The weather had decided otherwise. The desire was to restore to the 'theatre', through its solitary winged gesture, the 'sacred' dimension of Gdansk, of Poland itself.

However, we must immediately clarify the use of the terms 'sacred' and 'symbolic'. The openable roof certainly has a typological motivation that belongs to the history of 17th century Elizabethan Theatre. The buildings, like the Globe, were predominantly open courtyards lit by natural light. And if this is indisputable from a historical point of view, it cannot be from a symbolic one. Modern technique, with its endless constructive possibilities, is totally indifferent to sense (the ideal) and completely restricted to meaning (the concrete). While the 'symbol', due to its meta-linguistic properties, is fully restricted to sense and freely devoid of meaning. The plastic powers of the symbol are sown among the metaphysics of places (and memory) and guide all forces to the 'form'. And

Renato Rizzi IL TEATRO SHAKESPEARIANO DI DANZICA. L'ALATO

GDANSK SHAKESPEARIAN THEATRE. THE WINGED



Dall'alto / *From above:*
Il teatro nel suo contesto. Sullo sfondo il Duomo di Danzica / *The theatre in its context. In the background, Gdansk Cathedral*

Renato Rizzi IL TEATRO SHAKESPEARIANO DI DANZICA. L'ALATO

problema da risolvere, allora, non riguardava tanto la realizzazione pratica di un tetto apribile. Una soluzione a piani scorrevoli, per esempio, era senz'altro più economica da finanziare e più facile da realizzare. Piuttosto dipendeva da quel senso di 'ritualità' che si voleva infondere al movimento dell' 'apertura'. Aprire le falde di un tetto come fossero due ali incernierate su muri maestri che si innalzavano sull'edificio raddoppiandone l'altezza, avrebbe avuto ripercussioni sull'intera impostazione formale del teatro. I carichi maggiori non erano dati dalla statica dei materiali, ma dalla dinamica delle forze che agivano in alto. Anzi, sopra il tetto. Le ali, comportandosi come due gigantesche vele sotto l'azione del vento avrebbero moltiplicato gli sforzi che dovevano poi essere scaricati nelle fondazioni. Come avere una diga sul tetto. Ormai era chiaro. Questo tipo di 'apertura' avrebbe influenzato definitivamente il 'carattere' complessivo dell'edificio. Il ritmo delle nervature verticali, l'anello murario orizzontale, l'ancoraggio al terreno, tutto era necessario per dare forza alla colonna interna della luce verticale, la quale svuotando l'artificio funzionale della costruzione lo smaterializzava, trasformando il teatro in una corte esterna, ma soprattutto in un vortice per l'immaginazione (doppiamente funzionale). Ed è proprio da lì che si rigenera il soffio potente della storia e della coscienza del popolo polacco. Da quella cavità sgorgano le folate del vento nordico. L'urlo di Oscar Matzreath che frantuma i vetri delle finestre, (il personaggio principale nel romanzo "Il tamburo di latta" dello scrittore gedanense Gunter Grass, premio Nobel della letteratura nel 1999) anticipa di vent'anni le urla degli operai dei cantieri navali Lenin a Danzica. Quelle grida si ripetono come un eco incessante contro ogni sopruso e violenza del potere come della convenzioni sociali. Di allora e di ora. Sono così forti da frantumare nel 1989 l'intera 'cortina di ferro' e ridisegnano completamente i confini geopolitici dell'Europa centrale. Il leader di Solidarnosc, Lech Walensa, con l'aiuto non tanto sotterraneo di Papa Karol Wojtyla, riceverà, proprio per

to exit from the abstraction of reasoning, we can say that metaphysical 'places', always immanent or incorporated in physical places, are nothing more than a densification of the values and ideals decanted along the tormented historical process of this Baltic city and the Polish nation as a whole. The problem to solve, then, was not the practical realization of a openable roof. A solution using sliding panels, for example, was unquestionably cheaper to finance and easier to construct. Instead, it depended on that sense of 'ritual' that it was desired to infuse the movement of the 'opening' with. Opening the wings of a roof as if they were two wings hinged on the main walls, which would rise above the building to double its height, was going to have repercussions on the theatre's entire formal setting. The larger loads were not given by the static nature of the materials, but by the dynamics of the stresses acting at the top. Indeed, above the roof. The wings, behaving like two gigantic sails under the action of the wind, were going to multiply the stresses that were then to be discharged through the foundations. Like having a dam on the roof. By now, it was clear. This type of 'opening' was definitively going to influence the building's overall 'character'. The rhythm of the vertical ribs, the horizontal masonry ring, the anchorage to the ground, everything was necessary to give force to the inner column of vertical light, which by depriving the functional artifice of the construction, dematerialized it, transforming the theatre into an external court, but above all into a vortex for the imagination (doubly functional). And it is precisely from here that is regenerated the powerful breath of history and consciousness of the Polish people. From that cavity gush forth the gusts of Nordic wind. The howl of Oscar Matzreath that shattered the glass of the windows, (the main character in the novel "The Tin Drum" by the Gdansk writer Gunter Grass, 1999 Nobel Prize Winner for Literature) anticipating by twenty years,

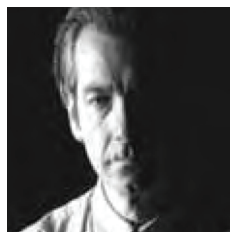
GDANSK SHAKESPEARIAN THEATRE. THE WINGED

questa sua volontà di acciaio, il Nobel per la Pace nel 1983. La costruzione del nuovo teatro a Danzica come poteva allora ignorare queste potenze ideali, metafisiche, dello spirito polacco? Come poteva ignorare l'insegnamento e l'opera di un altro grande uomo e regista, Jerzy Grotowski, che pensava al teatro come 'cerimonia rituale', alla 'santità dello spazio scenico'?

Ecco allora dove il 'simbolo' e il 'sacro' si uniscono. Non in una futile definizione, ma in una possibile rappresentazione. In una reale costruzione. Il movimento di apertura delle ali, queste braccia metalliche che si protendono in alto verso il cielo (altra analogia con i film 'L'uomo di marmo' e 'L'uomo di ferro' di Andrzej Wajda, Oscar alla carriera nel 2000, lavori dedicati al movimento sindacale di Danzica) non sono altro che un gesto di ringraziamento, di gratitudine nei confronti di quello spirito polacco e di quegli ideali che ancora oggi ci dovrebbero accomunare. Il teatro, con la 'cerimonia rituale' dell'apertura delle ali rinnova e perpetua (almeno questo è l'auspicio) la liturgia della devozione: alla città di Danzica, e alle sofferenze di un popolo che sono alla base dei valori e della nostra dignità umana.

the screams of the Lenin shipyard workers in Gdansk. Those cries are repeated like an incessant echo against all abuse of power and violence as social conventions. Then as Now. They were so strong that that, in 1989, they would crush the entire 'Iron Curtain' and completely transform the geopolitical boundaries of Central Europe. The leader of Solidarność, Lech Wałęsa, with the not-so-surreptitious aid of Pope Karol Wojtyła, was to receive the 1983 Nobel Peace Prize, precisely because of his steely determination. So how could the construction of the new theatre in Gdansk ignore these ideal, metaphysical powers, of the Polish spirit? How could it ignore the teaching and work of another great man, the film director, Jerzy Grotowski, who thought of theatre as a 'ritual ceremony', as the 'sanctity of theatrical space'?

So here is where the 'symbol' and the 'sacred' come together. Not in a futile definition, but in a feasible representation. In a real building. The opening movement of the wings, these metal arms that extend upwards towards the sky (another similarity with the films 'Man of Marble' and 'Man of Iron' by Andrzej Wajda, an Oscar winner for his career in 2000; works dedicated to the trade union movement of Gdansk) are nothing more than a gesture of thanks, of gratitude to the Polish spirit and those ideals that should still unite us today. The theatre, with the 'ritual ceremony' of the opening of the wings, renews and perpetuates (this at least is the desire) the liturgy of devotion: to the city of Gdansk, and the sufferings of a people that are the basis of values and our human dignity.



Renato Rizzi è Professore Associato in Composizione architettonica alla Facoltà di Architettura dell'Università IUAV di Venezia. Attualmente è impegnato nella costruzione del teatro elisabettiano di Danzica.

Renato Rizzi is Associate Professor in Architectural Composition at the Architecture Faculty of the IUAV University of Venice. He is currently involved in the construction of the Elizabethan theatre of Gdansk.

Renato Rizzi IL TEATRO SHAKESPEARIANO DI DANZICA. L'ALATO

GDANSK SHAKESPEARIAN THEATRE. THE WINGED

Jonathan Kirschenfeld

LA CITTÀ COME TEATRO

CITY AS THEATER



La Piscina Galleggiante rimorchiata sul sito della banchina "Pier 4" a Brooklin / *Floating Pool being tugged into place at Pier 4 Brooklyn*

Abstract

I progetti elaborati dal nostro studio nel corso di oltre quindici anni di attività comprendono temi di social housing, piscine pubbliche e progetti di teatri (non realizzati). Questi temi apparentemente molto diversi fra di loro, condividono un comune punto di vista che coinvolge la loro forma concettuale piuttosto che quella fisica: considerare la stanza urbana come un teatro. In ognuno dei casi, sia che si tratti di una piscina, di un teatro o di abitazioni, mobili o adattabili ai diversi luoghi, nel progetto vengono privilegiati gli spazi di aggregazione. Ognuno di questi progetti, intesi come “stanze urbane”, tende, secondo le parole di Aldo Rossi, ad “apparecchiare la tavola” per il teatro della vita di ogni giorno.

"Una casa è come una piccola città e una città è come una piccola casa".

Leon Battista Alberti

"Tutto il mondo è un palcoscenico e la maggior parte di noi è disperatamente impreparata".

Sean O'Casey

I progetti elaborati dal nostro studio nel corso di oltre quindici anni di attività comprendono temi di *social housing*, piscine pubbliche e progetti di teatri (non realizzati). Questi temi apparentemente molto

Abstract

The design work produced in our office over the past 15 years includes social housing, public swimming pools, and (un-built) theater projects. These seemingly disparate project types share a common thread which runs through their conceptual if not physical form: the notion of the urban room as theater. In each case, whether pool, theater or housing, physically mobile or adaptable to a variety of sites, the spaces of social engagement are privileged throughout these projects. These urban living rooms act to set the table, in Aldo Rossi's words, for the theater of everyday life.

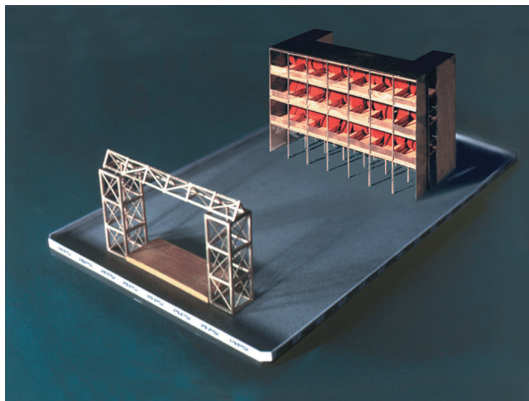
"A house is like a small city and a city like a big house."

Leon Battista Alberti

"All the world's a stage and most of us are desperately unrehearsed."

Sean O'Casey

The design work produced in our office over the past 15 years includes social housing, public swimming pools, and (un-built) theater projects. These seemingly disparate project types share a common thread which runs through their conceptual if not physical form:



Modello del Teatro Galleggiante / *Model of Floating Theater*

diversi fra di loro, condividono un comune punto di vista che coinvolge la loro forma concettuale piuttosto che quella fisica: considerare la stanza urbana come un teatro.

Questa modalità di interpretazione del teatro, almeno nei primi due casi, non intende suggerire un luogo dedicato a performance teatrali, o un palcoscenico con attori, ma piuttosto uno spazio di interazione, un'occasione di incontro dove i ruoli dell'osservatore e dell'osservato sono costantemente rimessi in gioco.

Inoltre, le piscine e i teatri mobili sono pensati come strutture pubbliche che si muovono da un luogo ad un altro, con un carattere temporaneo o stagionale. L'abitare, d'altra parte, tipicamente legato e radicato a un luogo specifico, è qui inteso come un DNA mobile o una matrice urbana in grado di produrre immagini di spazi collettivi adatti a riempire qualsiasi area irregolare.

In tutti e tre i casi resta implicita la questione della permanenza e della mobilità, il tema del trascorrere del tempo, la perdita e la memoria.

Sei progetti abitativi per luoghi residuali

La *supportive housing* è un'abitazione ibrida realizzata con finanziamento pubblico, che combina piccoli appartamenti-laboratori e servizi di supporto – trattamenti medici, consulenza, formazione professionale. L'edificio ospita anche spazi di aggregazione quali biblioteche, sale da pranzo e palestre. Come primo obiettivo, nei nostri progetti le singole unità si organizzano attorno a una corte con giardino che garantisce la definizione di spazi di incontro sicuri e attrattivi, "stanze all'aperto", destinati a persone precedentemente senza abitazione.

Una delle principali sfide, e forse la più grande opportunità del progetto, consiste nell'individuazione dei siti. Con l'attuale scarsità di lotti a basso costo con ampio affaccio su strada, la maggior parte dei cantieri destinati a imprese

the notion of the urban room as theater.

This understanding of theater, at least in the first two instances, is not meant to suggest a theatrical space of performance, or a stage with actors, but more a space of interaction, of chance meetings, where the roles of the observer and the observed are constantly in flux.

Moreover, the pools and mobile theaters are envisioned as public structures which travel physically from place to place, and have a clearly temporal or seasonal element. The housing, on the other hand, typically fixed and rooted to a particular site, is here conceived as a mobile DNA or urban spatial matrix that acts to figure collective spaces, nimble and adaptive to any number of irregular infill sites.

In all three cases there is always implied the questions of permanence and mobility, the passage of time, loss and memory.

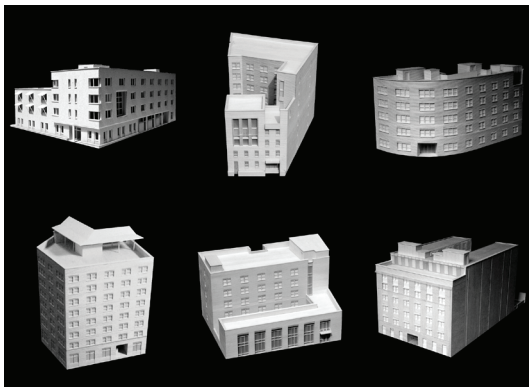
Six Housing Projects on Remnant Sites

Supportive housing is a publically-funded hybrid housing type that combines small studio apartments with supportive services - medication-management, counseling, job training. The buildings also include congregate spaces such as libraries, dining rooms and lounges, and exercise rooms. As a primary focus in all of our buildings, the units are organized around exterior courts and gardens that provide safe and attractive gathering spaces, the 'outdoor rooms' for the building's formerly homeless residents.

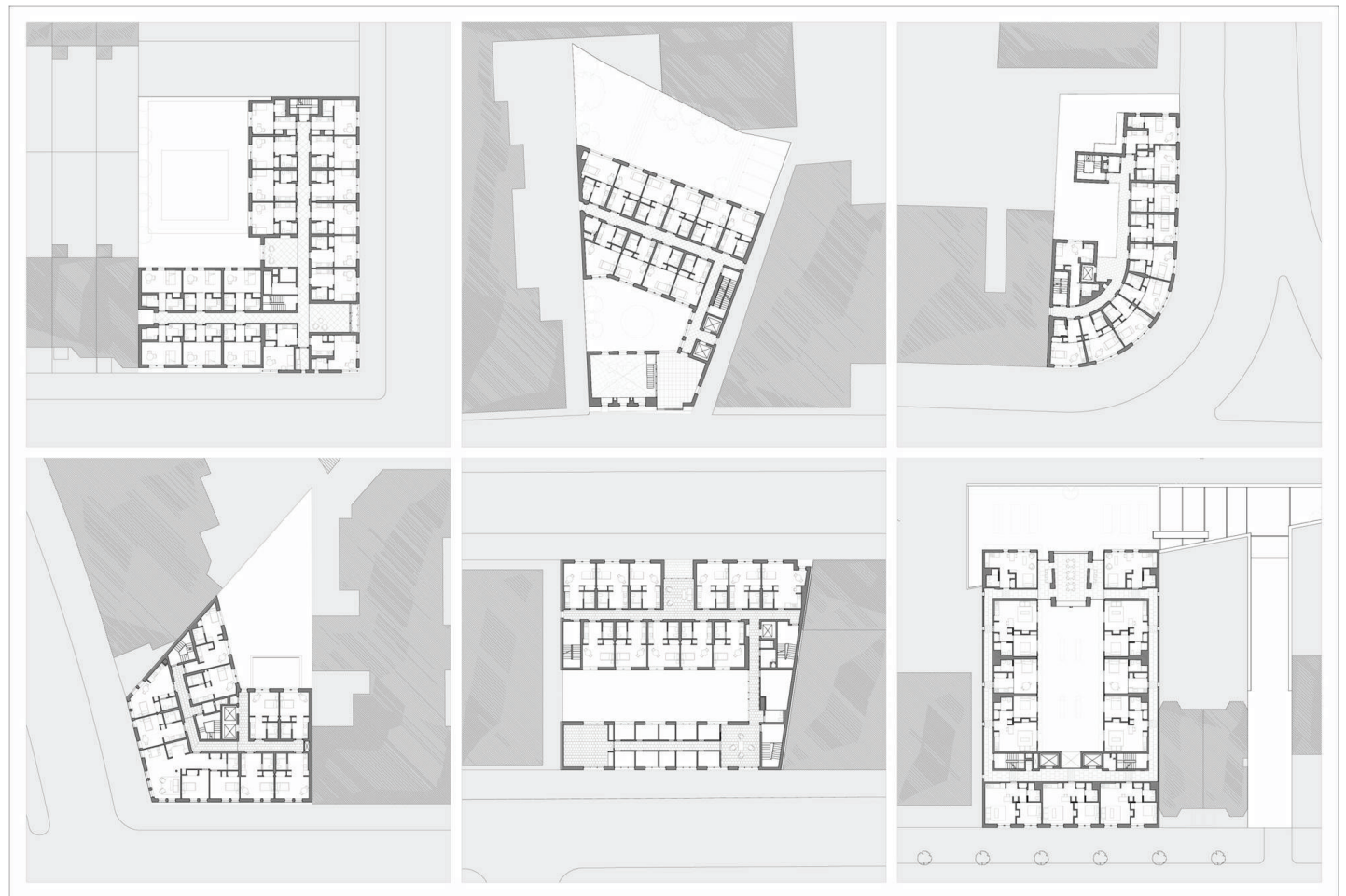
One of the main challenges, and perhaps the greatest design opportunity, lies in the sites we now find. With the current scarcity of inexpensive lots having wide street frontage, the majority of building sites left to not-for-profit developers and their architects have been the irregular 'left-over' parcels: narrow on street

Jonathan Kirschenfeld LA CITTÀ COME TEATRO

CITY AS THEATER



Sei edifici residenziali / *Six Housing Projects*:
vista sulla strada / *street views*; modelli / *baswood models*; piante tipo / *typical floor plans*



no-profit sono costituiti da lotti di risulta: lotti stretti su strada e profondi, di forma curva, triangolare o trapezoidale, molte volte in pendenza o con rocce affioranti. L'alta densità del programma di *social housing* fa sì che questi edifici siano perfettamente aderenti alla forma del sito. Il risultato è una grande varietà di forme a dispetto di un programma simile. Consideriamo questo lavoro come caso studio nell'intervento in spazi urbani residuali.

Ogni luogo presenta un proprio grado di mistero e piacevolezza. In tutti e sei i casi piante e sezioni sono costantemente ottimizzate e affinate al fine di ottenere il massimo dell'efficienza e dell'effetto spaziale: la sequenza di ingresso presenta altezze

frontage and deep in proportion, curved, triangular or trapezoidal in shape, sloping from grade or with rock outcroppings. The high density of the social housing program requires that these buildings be 'shoe-horned' into their sites, and the result is a great variation of building forms in spite of a similarity of program. We see it as a 'case study' in urban-remnant infill.

Each site condition presented its own puzzle and pleasures. In all six cases plans and sections were constantly tweaked and honed both for maximum efficiencies and spatial effect: ceiling heights compressed and then

Jonathan Kirschenfeld LA CITTÀ COME TEATRO

CITY AS THEATER

differenti producendo effetti di compressione e dilatazione; configurazioni sfalsate garantiscono l'ingresso della luce naturale nei corridoi pubblici e nelle aree di attesa; tra i vuoti delle aperture regolari sono scavate delle figure "collettive" di maggiori dimensioni.

Dal punto di vista tecnico, malgrado il ridotto budget a disposizione, sono stati impiegati sistemi innovativi: involucri ad alte prestazioni con riscaldamento centralizzato e raffrescamento tramite fan coil, tetti verdi, ascensori silenziosi, illuminazione ed elettrodomestici ad alta efficienza energetica, materiali riciclati e riciclabili. La mutevolezza dei vincoli di bilancio, delle richieste dell'ente e dei tempi, sono stati a volte motivo di frustrazione ma anche liberatori. Le soluzioni progettuali devono essere semplici, chiare ed efficaci e ogni elemento deve assolvere a più funzioni.

raised within the unit entry sequence, double-loaded configurations pierced at strategic moments to allow natural light into public corridors and waiting areas, larger scale 'collective' figures carved into punched fields of regular openings.

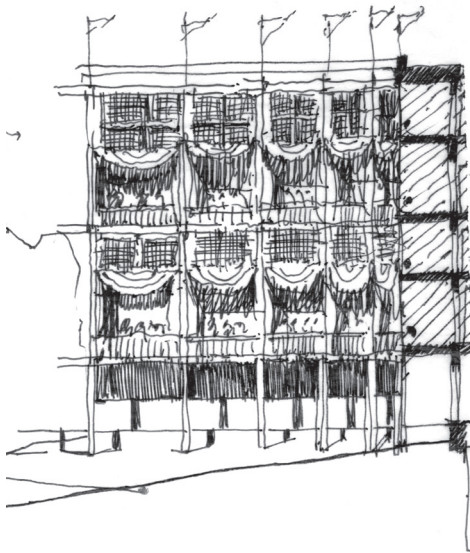
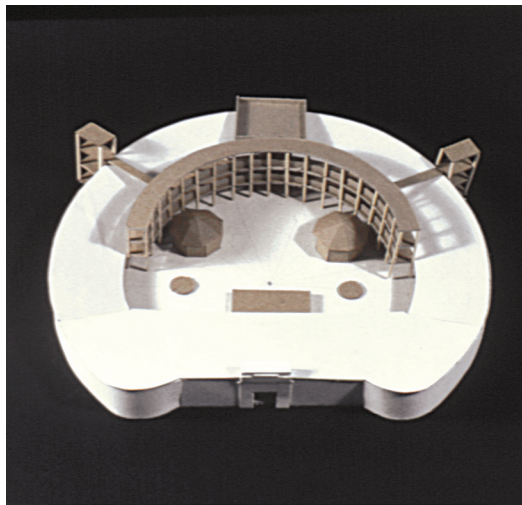
On the technical end, environmentally progressive systems were employed in each building iteration despite their low budget: high performance exterior envelopes with central heating and cooling fan coils, green roofs, gearless elevators, energy efficient lighting and appliances, re-cycled and recyclable materials. The constraints of budget, agency requirements and time schedules, while sometimes challenging and frustrating, have also been liberating. Design solutions need to be simple, strong and clear, and each element must perform double duty and sometimes more.



Vista dalla terrazza della piscina sul porto di New York / View from the pool deck to New York harbor

Jonathan Kirschenfeld LA CITTÀ COME TEATRO

CITY AS THEATER



Modello del Castle Clinton con il teatro / *Model of Castle Clinton with theater.*

Schizzo della sezione del Castle Clinton / *Sketch section through Castle Clinton seating structure*

Jonathan Kirschenfeld

La piscina galleggiante

Dal punto di vista progettuale, abbiamo affrontato il tema della piscina galleggiante nello stesso modo in cui ci poniamo di fronte a qualsiasi progetto urbano: scegliamo una forma di organizzazione che sia in grado di esprimere l'essenza dell'azione di aggregazione e impegno sociali. In questo caso abbiamo definito una corte rivolta al sole, uno spazio pubblico di ampie dimensioni, chiuso su tre lati mentre il rimanente si apre sulla piscina e il panorama. Le prescrizioni normative riferite agli ingressi, agli spogliatoi e alle docce ci hanno indotto a costruire una sequenza tortuosa di spazi ognuno delimitato da cabine rivestite di legno con lucernari. La messa a punto del progetto e la formazione della squadra di tecnici – idraulici, meccanici e strutturisti, un consulente per la piscina, ingegneri dell'ormeggio e della profondità, consulenti per la normativa e direttori dei lavori – si è rivelato essere la parte più semplice.

Le sfide sono state molte nel corso dei sei anni di lavoro: l'individuazione di una chiatta dismessa delle giuste dimensioni e non arrugginita; far fronte all'aumento del costo dell'acciaio; la riprogettazione e le varianti di dettaglio specifiche delle costruzioni navali. Nel frattempo sono state necessarie le approvazioni da parte del Corpo degli Ingegneri dell'Esercito, della Guardia Costiera, del Building Department of Homeland Security. E infine si è aggiunto alle difficoltà di raccolta fondi nel periodo successivo alla crisi "dot-com", l'imprevisto uragano Katrina, che ha ritardato la costruzione di oltre un anno.

La nostra perseveranza è stata comunque ripagata. La piscina galleggiante è stata ormeggiata alla banchina "Pier 4" sul lungomare di Brooklyn all'inizio dell'estate del 2007. Dopo una nottata di lavoro (e dopo aver subito al mattino stesso dell'apertura il controllo finale del Dipartimento di Sanità), mi rivedo stanco ma felice a guardare da uno dei padiglioni come il

LA CITTÀ COME TEATRO

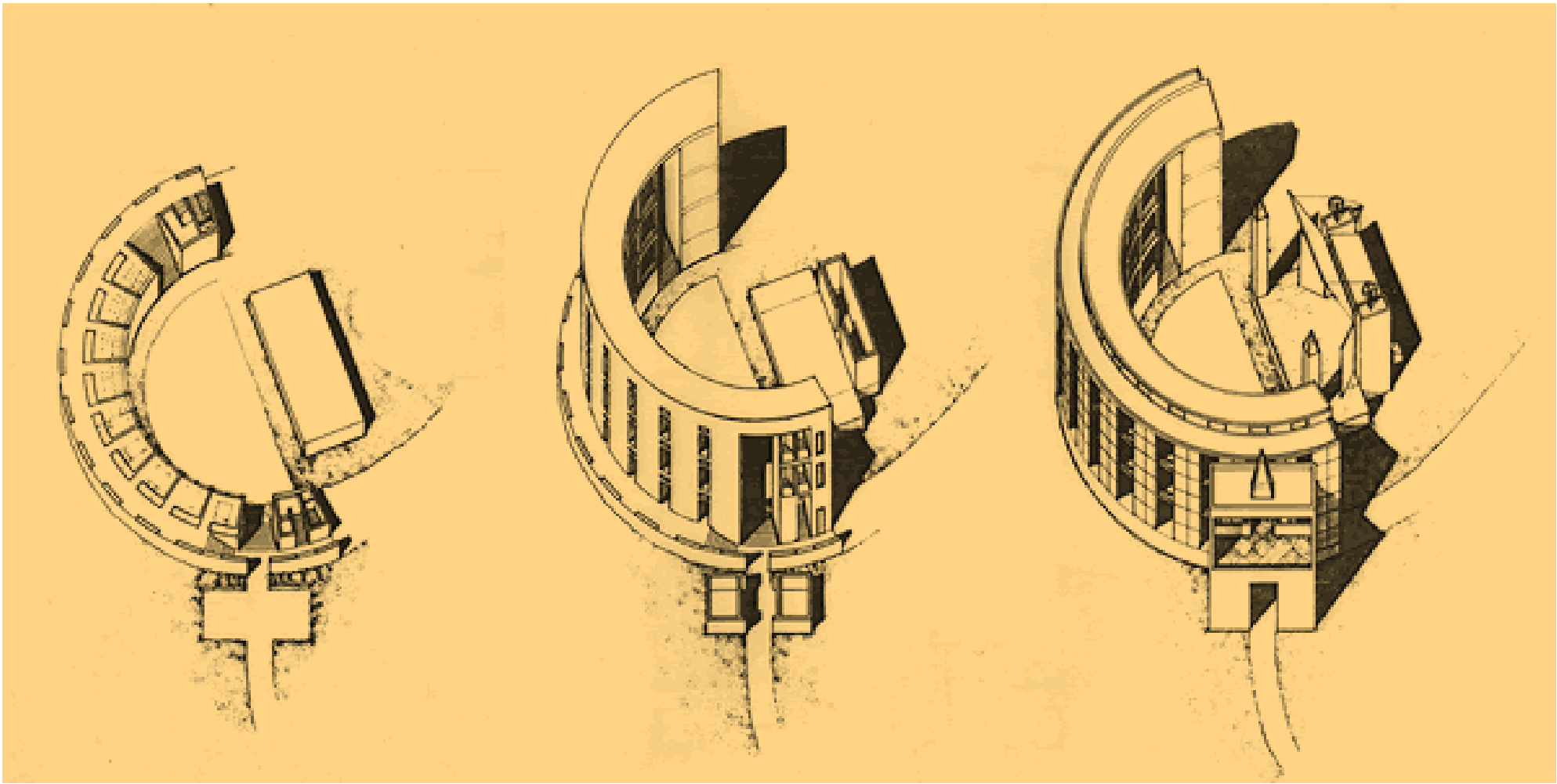
The Floating Pool

In terms of design, we approached the Floating Pool in the same way we approach any urban project: we chose an organizing form which expressed the essence of the social act of gathering and engagement. Here, we created a sun court, a generous public space enclosed on three sides and open to the pool and view on the fourth. Health Department requirements for entry, changing and showering acted to structure a meandering sequence through the variety of pool program pieces, each bounded by clapboard-skinned cabins with open-air skylights. Coming up with the design and assembling the engineering team -marine mechanical and structural engineers, a pool consultant, mooring and subsurface engineers, code consultants and construction managers- turned out to be the easy part.

The challenges were many over the next six years: locating a decommissioned river barge of the right dimensions with minimal rust, the rising cost of steel, re-designs and changes in detailing to match ship-building techniques. Meanwhile, regulatory approvals kept mounting, from the Army Corps of Engineers to the Coast Guard, from the Building Department to the Department of Homeland Security. And finally added to the fund-raising difficulties in the aftermath of the dot-com crisis was the unforeseen Hurricane Katrina, which set construction back by more than a year.

Our perseverance however paid off. The Floating Pool was tugged into place at Pier 4 along the Brooklyn waterfront in early summer of 2007. After an all-nighter (we had to pass the final Health Department inspection the same morning the Pool opened to the public) I remember wearily but happily watching from one of the shading pavilions as the first group of kids streamed across the 90' gangways into

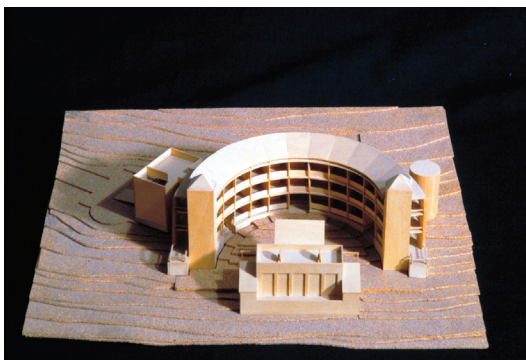
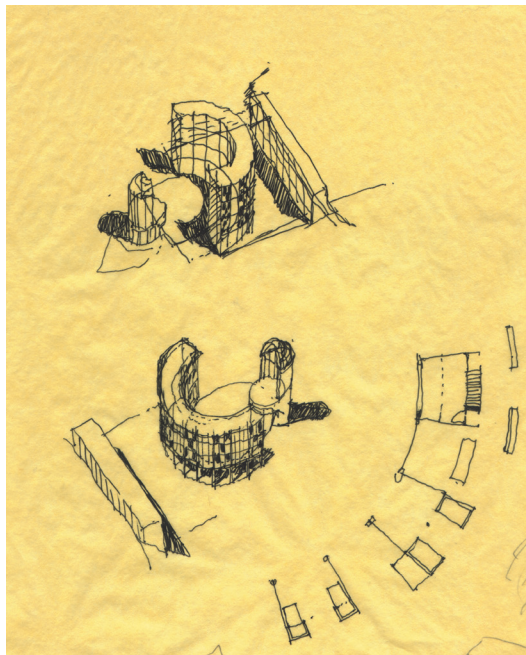
CITY AS THEATER



Sequenza assonometria della costruzione del
Music Mountain / *Axonometric sequence of Music
Mountain construction*

Jonathan Kirschenfeld LA CITTÀ COME TEATRO

CITY AS THEATER



Schizzi del Music Mountain / *Music Mountain sketches*

Modello ligneo del Music Mountain theater / *Basswood model of Music Mountain theater*

primo gruppo di ragazzi si riversava attraverso le passerelle e gli spogliatoi sulle lunghe rampe che conducono al ponte-piscina. Abbiamo svolto un importante ruolo nel realizzare un nuovo spazio sociale per i bambini di New York: questo ci ha ricompensati di sette anni di duro lavoro.

Oggi, con la piscina galleggiante utilizzata da mille bambini al giorno durante i mesi estivi a Hunts Point, nel Bronx, ce ne hanno commissionata una seconda per Brooklyn Bridge Park la cui apertura è prevista per l'estate 2016.

Tre progetti di Teatro

I tre progetti di teatro qui descritti sono variazioni sullo stesso tema realizzate in diversi luoghi e con diversi committenti. Il tema progettuale è basato sulla ripetizione di palchi cellulari che definiscono lo spazio collettivo del teatro-casa attraverso l'utilizzo di spazi discreti lungo i loro bordi. Lo sviluppo dello schema lineare o curvilineo ha costituito un'indagine sul doppio ruolo della struttura intesa ora come scena e ora come spalto, mettendo in discussione le nozioni tradizionali di spazio per lo spettatore e spazio per l'attore.

Il progetto del Music Mountain Performance Center, sede del più antico festival di musica da camera degli Stati Uniti, è consistito nell'ampliamento dei servizi per gli studenti. Il sito per il nuovo centro si trova a Falls Village nel Connecticut su una collina boscosa che sorge dietro il campus esistente risalente agli anni '30 e composto da edifici realizzati con la tecnologia Sears Kit buildings. Il nuovo edificio multifunzionale ospita alloggi temporanei, aule prova e uditori per gli studenti di musica che frequentano le sessioni estive della durata di due settimane. Ogni unità abitativa (di m 2.75 x 3.00) contiene un letto a scomparsa, un armadio e una grande finestratura affacciata sul palco e funziona come sala prove durante il giorno, camera da letto durante la notte e palco durante le *performances*.

the court, through the changing rooms and down the long ramps to the pool deck. We had a part in making a new social space for NYC children and this made the seven-year struggle worthwhile.

Now, seven years later, with the Floating Pool serving 1000 children per day during the summer months in Hunts Point, Bronx, we have been commissioned to design a second floating pool for Brooklyn Bridge Park, scheduled to open for summer 2016.

Three Theater Projects

The three theater projects describes here are variations on a theme, each with different clients and sites. The design theme centers on the repetition of cellular viewing boxes, defining the collective space of the theater-house through the use of discreet spaces along its edges. The development of the linear or curvilinear 'bar' scheme was an investigation into the dual role of the structure as skene (scene) building and as seating structure, challenging the traditional notions of the space of viewer and performer.

The design of the Music Mountain performance center was to expand the student facilities of the oldest chamber music festival in the US. The site for the new center is along a heavily wooded hill which rises behind the existing campus of loosely organized 1930's Sears Kit buildings in Falls Village, Connecticut. The new multi-functioning building serves as temporary living quarters, practice studios, and box seating for the music students attending a series of two-week summer sessions. Each 9' x 10' living unit in the arc contains a pull-down bed, closet and large casement window opening to an unobstructed view of the stage, and functions as practice room during the day, bedroom at night, and viewing box during performances. Bathrooms and showers are

CITY AS THEATER

Jonathan Kirschenfeld LA CITTÀ COME TEATRO

I bagni e le docce sono situati alle estremità della platea come anche le torri delle scale circolari. La struttura del palcoscenico ospita vari dispositivi per le rappresentazioni: i piani sono incernierati all'esterno per poter essere utilizzati come copertura dell'orchestra, oppure possono scorrere sul retro per creare uno spazio profondo utile alle rappresentazioni teatrali e agli spettacoli di danza. Quando non utilizzata per le rappresentazioni, l'area del backstage serve come sala da pranzo collegata alla dispensa. La costruzione modulare è composta da legno lamellare, da un rivestimento in doghe e da un pavimento in assi di legno.

Il progetto della struttura smontabile delle sedute per Castle Clinton a Battery Park, NYC, è stato commissionato dalla Conservancy for Battery Park and the National Park Service.

La fortificazione originale in pietra, eretta nel 1808, venne usata come sala da concerti pubblica grazie alla copertura realizzata nel 1824. Attualmente il Forte, senza copertura, viene utilizzato come centro informazioni e come luogo per eventi informali. Il nuovo teatro all'aperto comprende un'impalcatura di tre piani di palchi disposti ad arco inserita nelle mura del castello 6 metri sopra di esso. Lo scheletro arcuato delle sedute posto di fronte ad un piccolo palcoscenico, da origine a uno spazio teatrale più formale, ampliando la capacità del teatro a 400 posti. Una piattaforma-belvedere orientata verso il porto di New York è sospesa sulle mura del Castello; sono inoltre presenti due torri-scala che garantiscono accessi addizionali ai palchi.

Il Teatro galleggiante, precursore della Piscina galleggiante, e costruito sul ponte di una chiatta è pensato quale edificio destinato ad ospitare rassegne cinematografiche o spettacoli all'aperto. Il Teatro potrà essere ormeggiato in differenti luoghi intorno a Manhattan nel corso delle rassegne estive. Il punto centrale di questo luogo di incontro da 600 posti è una struttura di 4 piani di sedute

located at the arc extremities, as are the round stair towers. The stage building accommodates a variety of performance requirements: flaps are hinged out for 'band-shell' use, or are slid back to create a deep space for dance and theater. When not used for performances, the backstage area functions as dining room with adjacent warming pantry. Modular construction would comprise a glue-lam system, tongue-and-groove wood siding and plank floors.

The demountable theater seating structure for Castle Clinton in Battery Park, NYC was commissioned by the Conservancy for Battery Park and the National Park Service. The original stone fortification, erected in 1808, was roofed over in 1824 and used as a public concert hall; the unroofed fort now serves as an information center and site for informal outdoor events. The new open-air theater is comprised of a three-story arc of steel scaffold theater boxes inserted within the castle walls and rising 20 feet above. The skeletal seating arc set opposite a small stage creates a more formal theatrical space while increasing capacity by 400. A viewing platform oriented towards New York Harbor is suspended over the Castle walls, as are the two stair towers which provide additional access to the boxes.

The Floating Theater, the precursor to the Floating Pool, is conceived as a temporary outdoor film and performance venue built on a floating deck barge. The barge would be moored at different locations around Manhattan over the course of several summers. The focus of this 600-seat venue is a four-story seating structure comprised of open-air 'theater boxes' which face the stage and projection screen. This seating structure is made from a steel scaffolding system, plank decking, and fabric curtains. The balance of viewer seating is on folding chairs set on the barge deck itself,

comprensiva di palchi all'aperto rivolti verso il palcoscenico e lo schermo di proiezione. La struttura delle sedute è realizzata in acciaio, con un pavimento in assi di legno, e tende di tessuto. Il resto dei posti a sedere degli spettatori consiste in un set di sedie pieghevoli collocate sul ponte della chiatta, così da permettere a questo spazio di essere liberato in qualsiasi momento per eventi, danze e mostre.

In ognuno dei casi, sia che si tratti di una piscina, di un teatro o di abitazioni, mobili o adattabili ai diversi luoghi, nel progetto vengono privilegiati gli spazi di aggregazione. Ognuno di questi progetti, intesi come “stanze urbane”, tende, secondo le parole di Aldo Rossi, ad “apparecchiare la tavola” per il teatro della vita di ogni giorno.

allowing this area to be cleared at other times for events, dances, and exhibitions.

In each case, whether pool, theater or housing, physically mobile or adaptable to a variety of sites, the spaces of social engagement are privileged throughout these projects. These urban living rooms act to set the table, in Aldo Rossi's words, for the theater of everyday life.



Jonathan Kirschenfeld Architect PC è riconosciuto a livello internazionale per l'eccellenza di una vasta gamma di progetti rispettosi dell'ambiente e socialmente sostenibili, con eccezionali credenziali in materia di edilizia sociale, centri per l'infanzia, attività ricreative e strutture di servizio.

Lo Studio Kirschenfeld è meglio conosciuto per la sua riconversione di una nave da carico in una Piscina Galleggiante. Il complesso ha ospitato oltre 50.000 visitatori durante la sua prima stagione di otto settimane a Brooklyn e ora serve fino a 1.200 bagnanti ogni giorno al Hunt's Point, Bronx.

Kirschenfeld ha recentemente fondato l'Institute for Public Architecture (IPA), un'organizzazione senza scopo di lucro per promuovere l'architettura socialmente impegnata attraverso progetti di ricerca urbana e un programma di residenze per designers.

Jonathan Kirschenfeld Architect PC is internationally recognized for design excellence over a wide range of environmentally- and socially-sustainable projects, with exceptionally strong credentials in the areas of supportive housing, childcare centers, recreation and performance facilities.

Mr. Kirschenfeld's firm is best known for its large-scale conversion and re-purposing of a cargo vessel into the Floating Pool. The complex hosted over 50,000 visitors during its first eight week season in Brooklyn and now serves up to 1,200 swimmers daily at its Hunt's Point, Bronx location.

Kirschenfeld recently founded the Institute for Public Architecture (IPA), a not-for-profit organization promoting socially engaged architecture through urban research projects and a residency program for design practitioners.

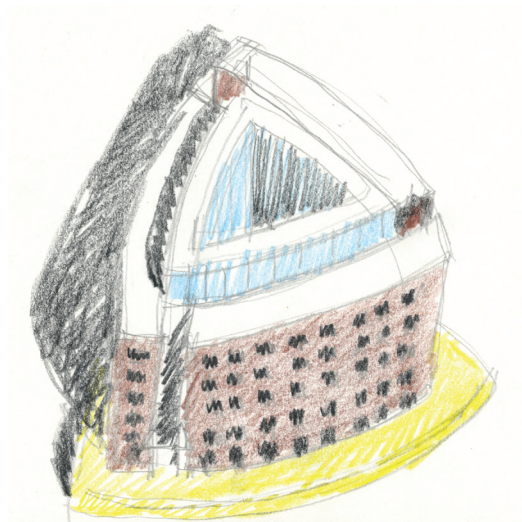
Jonathan Kirschenfeld LA CITTÀ COME TEATRO

CITY AS THEATER

Gino Malacarne

UN PROGETTO PER PADOVA. PIAZZALE STANGA E VIA VENEZIA

A PROJECT FOR PADUA. PIAZZALE STANGA AND VIA VENEZIA



Schizzo assonometrico per una casa collettiva /
Axonometric sketch for a collective house

Nella pagina seguente / *in the next page:*
Assonometria generale dell'intervento / *General
axonometric view of the project*

Abstract

Piazzale Stanga e via Venezia a Padova costituiscono lo scenario del progetto che ridefinisce un crocevia viabilistico a stella, caratterizzante un luogo che non presenta qualità architettoniche di rilievo. Il progetto ha cercato di dare forma a questo spazio attraverso l'architettura, cercando di costruire per frammenti il tema della porta urbana. Il progetto si presenta con una serie di edifici autonomi che danno vita ad un insieme urbano articolato in un arcipelago di punti singolari, tenuti assieme dai rapporti di tensione reciproca che si stabiliscono tra i diversi elementi nello spazio.

Piazzale Stanga e via Venezia identificano un importante ingresso nel centro di Padova, per chi arriva da Venezia e dalla autostrada a nord. Via Venezia si presenta come una sorta di autostrada urbana che si chiude sul piazzale Stanga, un incrocio automobilistico a stella, con sei strade di pari importanza. Questo crocevia viabilistico definisce un luogo che non presenta qualità architettoniche di rilievo, se si esclude l'hotel Biri, ma al contempo racchiude in sé tutte le potenzialità di una "porta urbana". Da qui si entra in città: si può entrare in centro storico, si va verso la fiera e verso una importante zona universitaria, infine verso la stazione. La centralità di quest'area della città si oppone alla propria marginalità architettonica e rappresentativa. L'eterogeneità delle aree residenziali che vi insistono ne connota il loro

Abstract

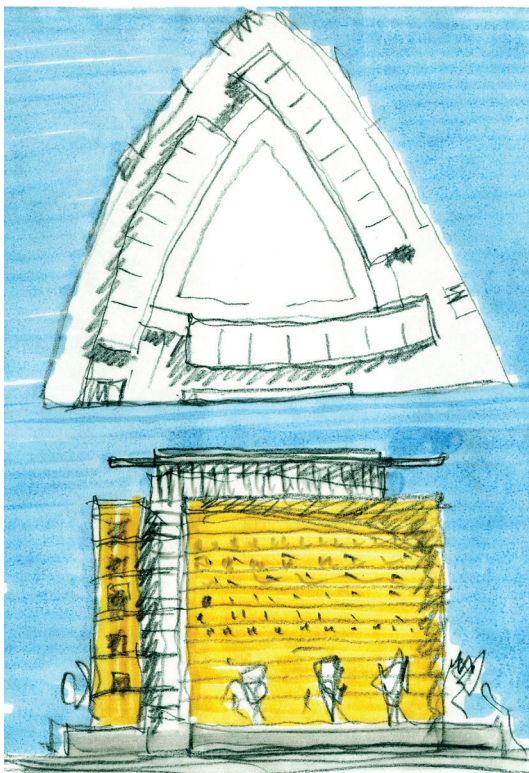
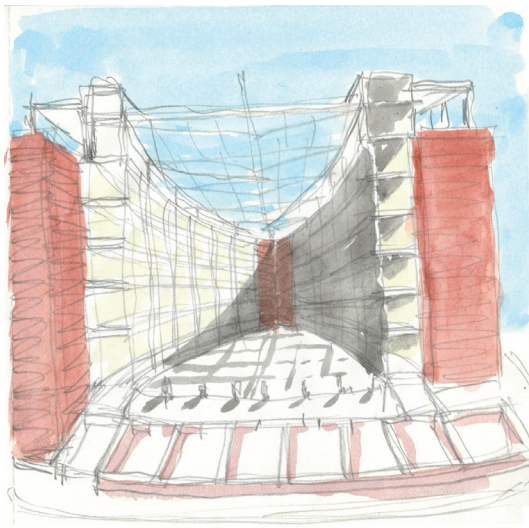
Piazzale Stanga and Via Venezia in Padua constitute the setting for the project that redefines a star-shaped crossroads, characterising a place of no important architectural quality. The project has sought to bring form to this place through the architecture, trying to build the theme of the urban gateway by fragments. The project presents itself as a series of separate buildings that bring life to an urban ensemble arranged in an archipelago of singular points, held together by relationships of mutual tension established between the different elements in space.

Piazzale Stanga and Via Venezia mark an important entrance to the centre of Padua, for those arriving from Venice and the motorway to the north. Via Venezia appears as a kind of urban motorway that ends in Piazzale Stanga, a star-shaped automobile crossing, with six streets of equal importance. This traffic crossroads defines a place that has no important architectural quality, if we exclude the Biri Hotel, but at the same time it embodies all the potential of an "urban gate". From here we enter the city: we can enter the historical city centre, we can head for the trade fair quarter and a significant university area, and finally, for the station. The centrality of this area of the city is contrary to its architectural and representative marginality. The heterogeneity of the residential areas that lie there connotes its



Gino Malacarne PADOVA. PIAZZALE STANGA E VIA VENEZIA

PADUA. PIAZZALE STANGA AND VIA VENEZIA



Schizzi per la casa collettiva / *Sketch for the collective house:*
sezione prospettica, pianta e prospetto / *perspective section, plan and elevation*

Gino Malacarne

carattere residuale.

Il progetto ha cercato di dare forma a questo luogo attraverso l'architettura cercando di costruire per frammenti, nelle aree disponibili alla trasformazione, luoghi e architetture che vorrebbero essere significativi, interpretando il tema della porta urbana nella sua possibile attualità. Tuttavia il progetto pur tentando di prefigurare uno scenario urbano possibile trova la sua forza nell'individuazione di un tema generale evidentemente suscettibile di declinarsi in una rispondenza al reale stato delle necessità. Inoltre, si assume la questione viabilistica come un dato di fatto, aprendosi a nuove possibili soluzioni indagate ad una scala più ampia.

Il progetto si presenta con una serie di edifici autonomi che danno vita ad un insieme urbano articolato in un arcipelago di punti singolari, tenuti assieme dai rapporti di tensione reciproca che si stabiliscono tra i diversi elementi nello spazio. Il centro commerciale si presenta come un edificio complesso, chiuso e compatto all'esterno, attraversato in senso longitudinale da una galleria che interpreta il tema del passage. Elementi verticali lo sormontano, ritmando l'edificio verso viale Venezia e costituendo un punto di riferimento nella definizione della porta urbana. Il centro commerciale, che sostituisce il preesistente, vuole essere un edificio collettivo pensato in forma di città, con strade e piazze interne; esso inoltre definisce, assieme all'hotel Biri, due nuove corti residenziali, che sostituiscono in parte il quartiere preesistente, arricchendolo di un nuovo spazio collettivo, una piazza giardino. Il progetto cancella così quella parte del quartiere residenziale di via Anelli e la sua ingloriosa storia recente, con la consapevolezza, comunque, che l'architettura può solo predisporre gli spazi per la vita dell'uomo e non certo determinarli.

Sul lato opposto un edificio in linea parallelo al centro commerciale e all'Hotel definisce la conclusione di via Venezia verso piazzale Stanga e delimita un insieme di architetture immerse nel verde; l'area è

PADOVA. PIAZZALE STANGA E VIA VENEZIA

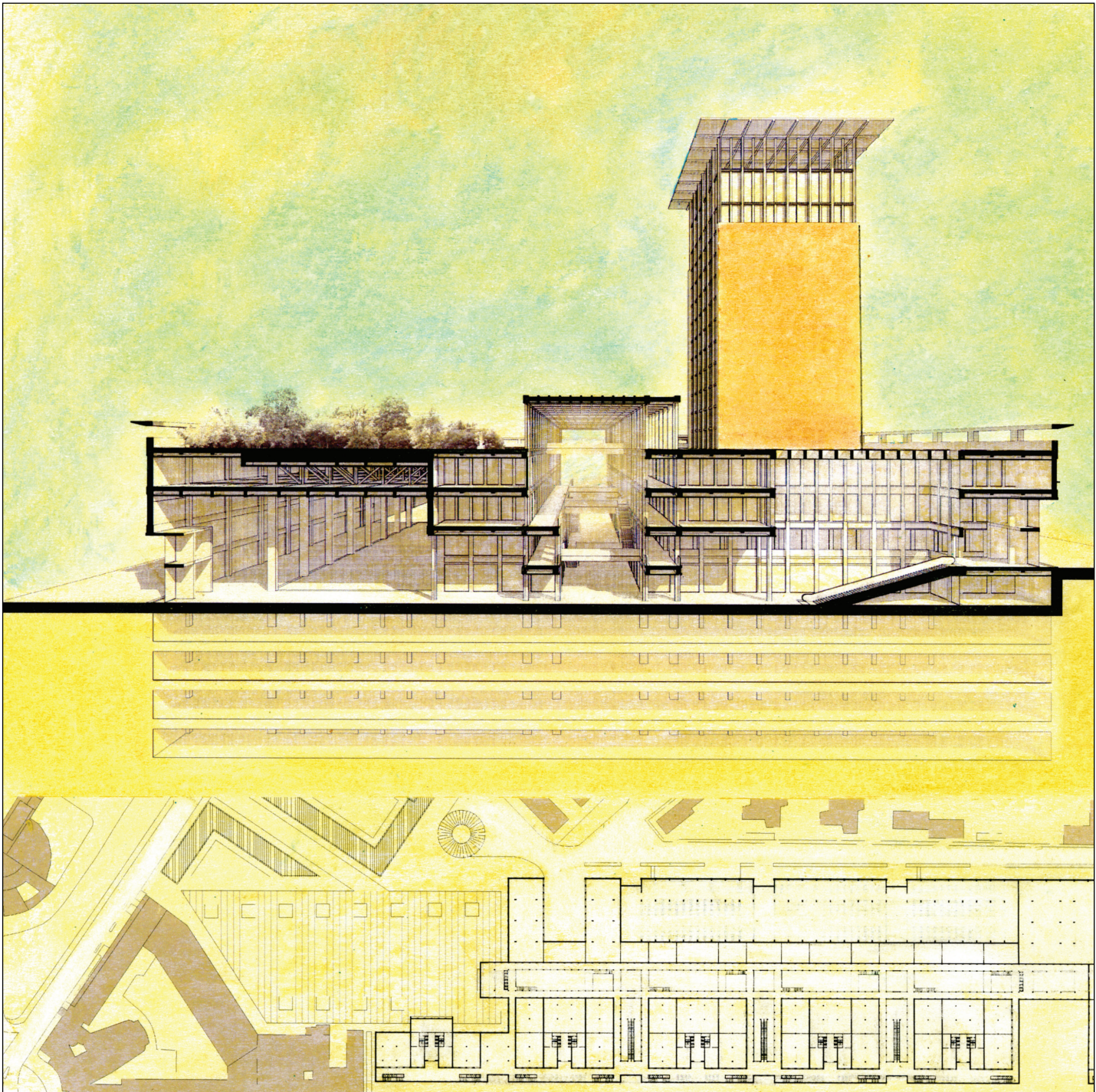
residual nature.

The project has sought to bring form to this place through the architecture, trying to build by fragments, in the areas available for transformation, places and works of architecture that would like to be significant, interpreting the theme of the urban gate in its potential modernity. However, while trying to arrange a possible cityscape, the project finds its strength in the identification of a general theme clearly susceptible to adapt to a correspondence of the real state of need. In addition, the traffic question is taken as read, opening up to the possible new solutions investigated on a larger scale.

The project presents itself as a series of separate buildings that bring life to an urban ensemble arranged in an archipelago of singular points, held together by relationships of mutual tension established between the different elements in space. The shopping centre is a complex building, closed and compact on the outside, crossed longitudinally by a gallery that interprets the theme of the "passage". Vertical elements loom over it, giving the building rhythm towards Viale Venezia and constituting a point of reference in defining the urban gate. The shopping centre, which replaces the pre-existing one, aims to be a collective building designed in the form of a city, with streets and squares inside; it also defines, together with the Biri Hotel, two new residential courts that partly replace the existing neighbourhood, enriching it with a new collective space, a garden square. In this way, the project cancels out that part of the Via Anelli residential district and its inglorious recent history, with the awareness, however, that architecture can only provide spaces for the life of man and certainly not establish them.

On the opposite side, a building lying parallel to the commercial centre and the hotel defines the conclusion of Via Venezia towards Piazzale Stanga, and delimits a set of architectural structures sur-

PADUA. PIAZZALE STANGA AND VIA VENEZIA



Gino Malacarne PADOVA. PIAZZALE STANGA E VIA VENEZIA

PADUA. PIAZZALE STANGA AND VIA VENEZIA



Prospettiva del crocevia dell'area Stanga / *Perspective of crossroads of the Stanga area*

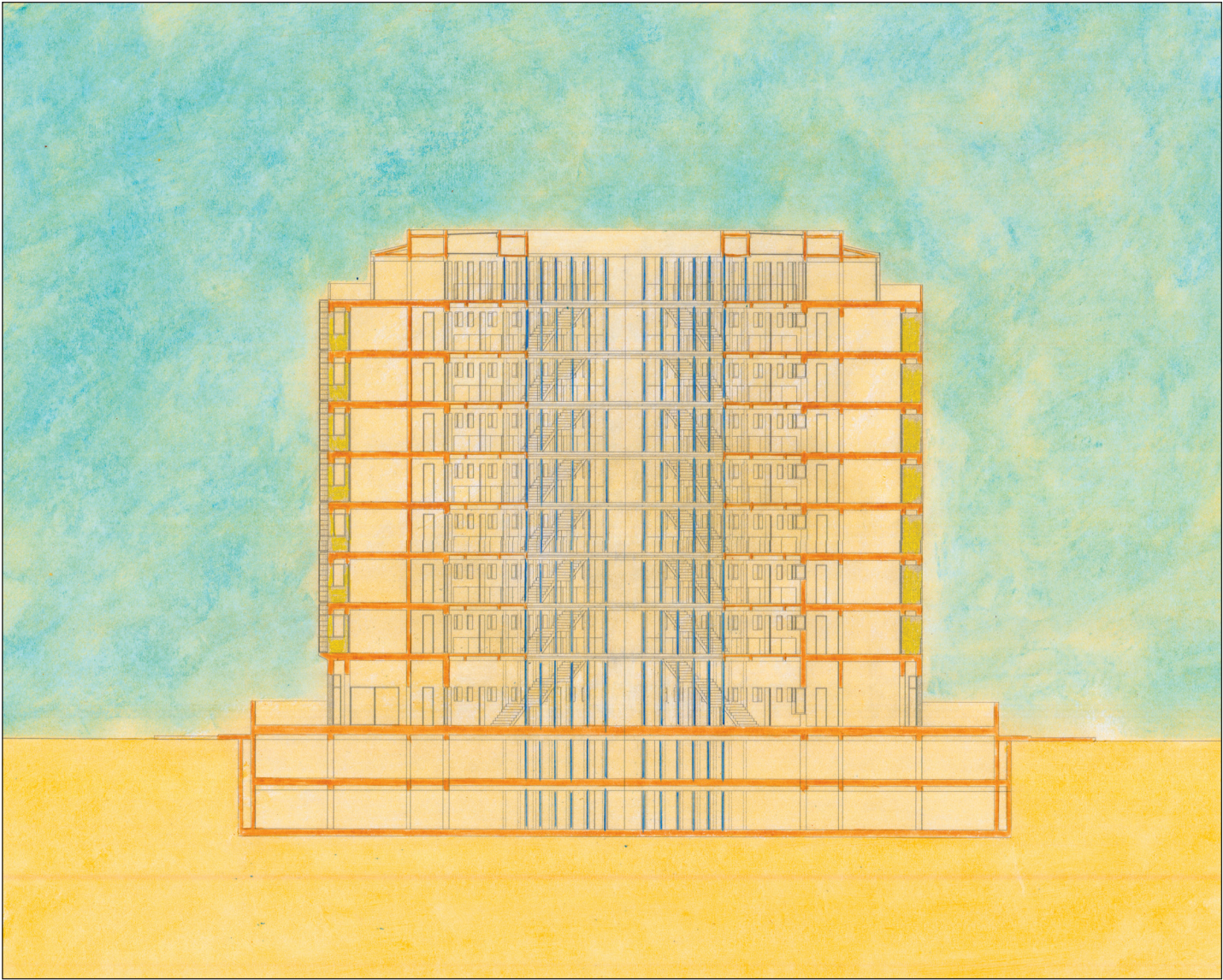
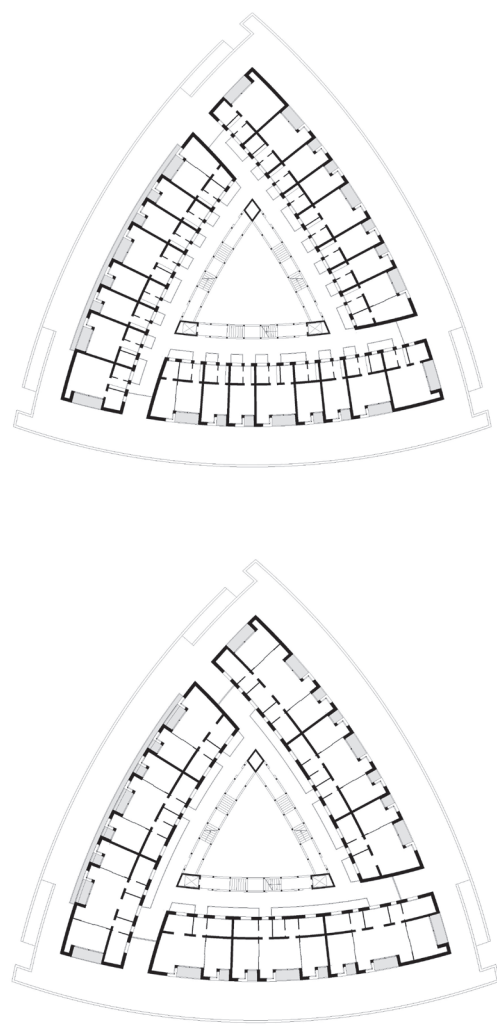
Nella pagina precedente / *In the previous page:*
Sezione prospettica del centro commerciale / *Perspective section of the mall*

inoltre caratterizzata da un edificio alto, con funzioni miste, che diventa il fuoco e il punto di riferimento per questa parte di città: una sorta di scena fissa delle principali strade che convergono su piazzale Stanga. Due edifici a blocco disposti simmetricamente chiudono infine la prospettiva di via Venezia verso la città storica; gli edifici, adibiti a residenza, si compongono di tre elementi in linea leggermente convessi verso l'esterno che delimitano una corte centrale coperta che costituisce lo spazio collettivo

rounded by greenery; this area is also characterized by a high-rise building, with mixed functions, that becomes the focus and reference point for this part of the city: a sort of landmark for the main roads that converge on Piazzale Stanga. Finally, two symmetrically arranged blocks close the prospect of Via Venezia towards the historical town; the buildings, designed to be residences, are composed of three in-line elements that are slightly convex towards the outside, and delimit a central covered

Gino Malacarne PADOVA. PIAZZALE STANGA E VIA VENEZIA

PADUA. PIAZZALE STANGA AND VIA VENEZIA



Piante "tipo A" e "tipo B" e sezione della casa col-
lettiva / *Plans "type A" and "type B" and section for
the collective house*

Gino Malacarne PADOVA. PIAZZALE STANGA E VIA VENEZIA

PADUA. PIAZZALE STANGA AND VIA VENEZIA

comune. Queste architetture riprendono un progetto del 1929 di Mies van der Rohe per un edificio ad uffici in Friedrichstrasse a Berlino, traslandone l'aspetto funzionale in case collettive o per studenti o in piccoli alloggi. Questi edifici stabiliscono rapporti a distanza con gli altri elementi di piazzale Stanga, costruendo un inedito paesaggio urbano il quale si confronta con la dimensione urbana della grande città, riproponendone la scala e la complessità, proponendosi come un caposaldo, un frammento di architettura civile.

Il progetto attraverso rimandi alle architetture amate rappresenta un tentativo di costruire una storia o una narrazione urbana efficace o quantomeno comprensibile, alternativa a quella esistente, attraverso assonanze, per costruire nuovi modi di compimento per il progetto urbano. Gli edifici proposti vorrebbero infatti avere una loro utilità non solo come apparati funzionali ma soprattutto in quanto moltiplicatori dell'immaginario urbano. Essi cercano di verificare se sia ancora possibile reimmaginare la città in cui viviamo e pensare ad un'architettura civile, capace di ricomporre la città anche per frammenti, assecondando un'idea di libertà, di adeguatezza rispetto al tema e ai luoghi e persino un'idea di bellezza; tutto questo a partire dalla ricchezza delle forme evocative riprese dalla storia trascritte nella attualità di nuove forme d'uso. Con questo progetto inoltre si aspira a proporre una differente idea di costruzione della città, intesa come un fatto costituito da una doppia anima: una materiale, espressione della struttura e dell'assetto stesso della città; l'altra invece mentale, visibile in quelle forme di rappresentazione teorica, artistica o letteraria forgiate nel corso del tempo e generative dell'universo multiforme che è la città. Un atteggiamento cioè che non si limiti ad un'interpretazione astratta e descrittivamente quantificabile della realtà urbana ma che riscopra la ricchezza della materialità fisica e figurativa della città e del territorio. Nel passato recente il territorio è

court that constitutes the communal collective space. These works of architecture echo a project from 1929 by Mies van der Rohe for an office building in Berlin's Friedrichstrasse, translating its functional aspect into council housing, student halls or small dwellings. These buildings establish a distant relationship with the other elements of Piazzale Stanga, building a brand new urban landscape that compares with the urban dimension of the great city, reflecting its scale and complexity, presenting itself as a bench mark, a fragment of civil architecture.

Through references to beloved works of architecture, the project represents an attempt to build a history or a an effective or at least understandable urban narrative, an alternative to the extant, through assonance, to build new ways of completion for the urban project. The buildings proposed would in fact serve not only as functional apparati but above all as multipliers of the urban imagery. They seek to verify whether it is still possible to re-imagine the city in which we live and to think of a civic architecture that can recompose the city even by fragments, fostering an idea of freedom and adequacy with respect to the theme and the places, and even an idea of beauty; all this beginning with the wealth of evocative forms taken from history and transcribed in the currency of new forms of use. This project also aims to propose a different idea of city construction, understanding it as a fact consisting of a dual soul: one material, which is an expression of the structure and appearance of the city itself; the other instead mental, visible in those forms of theoretical, literary or artistic representation forged over the course of time and generative of the multi-form universe that a city is. An attitude, that is to say, which is not confined to an abstract and descriptively quantifiable interpretation of urban reality, but that rediscovers the richness of the physical and figurative materiality of the city and its surroundings.

Gino Malacarne PADOVA. PIAZZALE STANGA E VIA VENEZIA

PADUA. PIAZZALE STANGA AND VIA VENEZIA

stato inteso come risorsa inesauribile di sfruttamento produttivo, residenziale e agricolo; oggi invece, in corrispondenza con la fine del grande periodo di espansione delle città, i temi della riqualificazione e della trasformazione di intere aree urbane appaiono concrete occasioni per rispondere ai temi della qualità dello spazio urbano e alle aspettative fin qui celate o eluse. Si rende necessaria cioè una riflessione che valuti concretamente le questioni della forma, di una risignificazione dei luoghi della città, inscritta nella centralità del progetto di architettura. In questo recupero di un pensiero urbano che diventi progetto, conoscenza e capacità di interpretare la realtà, risiede il nucleo umanistico del tentativo di relazionare la ragione e la fascinazione delle forme sensibili.

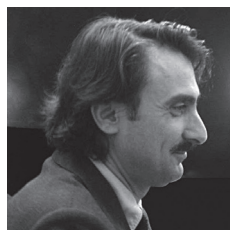
In the recent past, the surrounding countryside has been understood as an inexhaustible resource of productive, residential and agricultural exploitation; now however, in correspondence with the end of the period of major city expansion, the themes of the regeneration and transformation of entire urban areas appear practical opportunities to respond to issues of the quality of the urban space, and expectations so far hidden or circumvented. In other words, what is necessary is a reflection that concretely assesses the questions of form, giving new 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.

Un progetto per Padova. Piazzale Stanga e Via Venezia

Progetto: Gino Malacarne
Collaboratori: Francesco Primari, Claudia Bartoli, Alessandro Costanza, Antonio Nitti

A Project for Padua. Piazzale Stanga and Via Venezia

Project: Gino Malacarne
Collaborators: Francesco Primari, Claudia Bartoli, Alessandro Costanza, Antonio Nitti



Gino Malacarne UN PROGETTO PER PADOVA. PIAZZALE STANGA E VIA VENEZIA

Gino Malacarne è Professore Ordinario in Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Gino Malacarne is Full Professor in Architectural and Urban Composition at the Department of Architecture of the Alma Mater Studiorum University of Bologna.

A PROJECT FOR PADUA. PIAZZALE STANGA AND VIA VENEZIA