ISSN 2039-0491

magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

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

DISPOSITIO COME CARATTERE E IDENTITÀ DELL'OPERA

DISPOSITIO *AS CHARACTER AND IDENTITY OF THE WORK*

a.VII n.36 / aprile-giugno 2016

a cura di / edit by Renato Capozzi

adrianopoulos bertini gallucci giancipoli margiotta visconti

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

ISSN 2039-0491

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

Organizzazione / *Organization*

Editore / *Publisher*:
Festival Architettura Edizioni

Direttore responsabile / *Director*:
Enrico Prandi

Vicedirettore / *Deputy director*:
Lamberto Amistadi

Comitato di redazione / *Editorial staff*:
Tommaso Brighenti (Caporedattore), Renato Capozzi, Ildebrando Clemente, Daniele Carfagna, Carlo Gandolfi, Marco Maretto, Mauro Marzo, Susanna Pisciella, Giuseppina Scavuzzo, Carlotta Torricelli

Segreteria di redazione / *Editorial office*:
Paolo Strina, Andrea Matta
Tel: +39 0521 905929 - Fax: +39 0521 905912
E-mail: redazione@famagazine.it

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

in copertina / cover

Antonio e Tomaso Monestiroli

(Monestiroli Architetti Associati) con / with M. Ferrari; BMS Engineering (strutture/ structures); Amman Progetti (impianti / *technical systems*).

Nuova Biblioteca provinciale di Pescara, 2004 / ***New provincial Library in Pescara, 2004***.

Si ringrazia per l'impaginazione di questo numero / Thanks for the layout of this number to

Pierpaolo Gallucci

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

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

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

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

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

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

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

Gli articoli vanno inviati a magazine@festivalarchitettura.it

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

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

2010 Festival dell'Architettura
2010 Festival dell'Architettura Edizioni

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

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

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

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

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

Articles should be sent to: magazine@festivalarchitettura.it

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

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

2010 Festival dell'Architettura
2010 Festival dell'Architettura Edizioni

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

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

Comitato di indirizzo scientifico / *Scientific Committee*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Maurizio Sabini, *Hammons School of Architecture, USA*

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

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

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

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

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

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

ISSN 2039-0491

magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

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

DISPOSITIO DISPOSITIO COME CARATTERE *AS CARACHTER* E IDENTITÀ *AND IDENTITY* DELL'OPERA *OF THE WORK*

a cura di / edit by
Renato Capozzi

a.VII n.36 / aprile-giugno 2016

www.festivalarchitettura.it

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

Indice

Index

Renato Capozzi — Editoriale: *Dispositio* come carattere e identità dell'opera — **7** *Editorial:* Dispositio *as Carachter and Identity of the Work*

Tilemachos Adrianopoulos — *Diathesis* sotto tensione. La sala per concerti del Centro culturale di Atene di Jan Despo — **13** Diathesis *under Tension. Concert Theatre of the Athens Cultural Center by Jan Despo*

Viola Bertini — Analogie, trasposizioni, montaggi: la costruzione di un'identità — **19** *Analogies, Transpositions, Assemblies: the Construction of an Identity*

Pierpaolo Gallucci — Note sul carattere degli edifici — **29** *Notes on the carachter in buildings*

Gilda Giancipoli — Corpo e spazio — **39** *Matter and Space*

Lorenzo Margiotta — Un altro tipo di ordine — **48** *Another Type of Order*

Federica Visconti — Sull'identità della architettura italiana tra Teoria e Città — **58** *Identity of Italian Architecture: Theory and City*

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

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

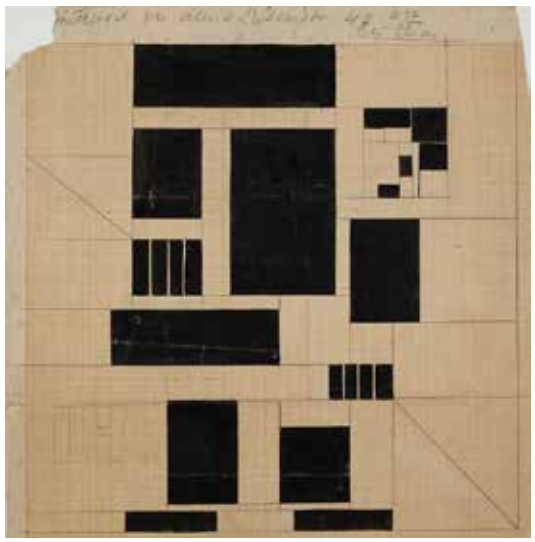
© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/edit

Renato Capozzi

EDITORIALE: *DISPOSITIO* COME CARATTERE E IDENTITÀ DELL'OPERA

EDITORIAL: DISPOSITIO *AS CARACHTER AND IDENTITY OF THE WORK*



Theo van Doesburg. 'The Digger'. Composizione di vetro macchiato, c. 1917-1928. Istituto per i Beni Culturali, Rijswijk/Amsterdam / *Theo van Doesburg. 'The Digger'. Stained glass composition, c. 1917-1928. Institute for Cultural Heritage, Rijswijk/ Amsterdam.*

Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate. Species dispositionis, quae graece dicuntur ideae, sunt hae: ichnographia, orthographia, scaenographia.

(Vitruvio, I libro, I.II)

Ancora un numero di FA_Magazine[1] sulla *dipositio*, ancora a partire da Vitruvio, ancora una riflessione su alcuni termini e procedure centrali della composizione architettonica qui sondati nella relazione tra la diposizione, il carattere e l'identità dell'opera. Nella voce "dipositio" dell'*Enciclopedia dell'Arte Antica Treccani* l'archeologo e storico dell'arte Silvio Ferri[2] ha ricondotto il termine – oltre alle note corrispondenze con le parole greche: *diatöposis*, *diatagè*, *diàthesis*, *oikonomìa* – a *divisio* e al greco *diamèrismos*, o *partitio oratoria*, anche come sinonimo di *dispensatio* connettendolo anche alla *dispositio*, *inventio*, *elocutio* quali "tre momenti dell'arte del comporre e del dire secondo Quintiliano (III, 9, 2)". Ferri, inoltre segnala come le tre figure della *dispositio (quod significant) ichnographia, orthographia, scaenographia* "richiedono – per inverarsi con qualità nell'opera – *cogitatio* e *inventio* (ragione progettante e invenzione); la prima consiste nella cura di conseguir l'effetto proposto con risultati piacevoli alla vista; la *inventio* è la risoluzione di problemi insoliti e l'impostazione, con un tratto di

Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate. Species dispositionis, quae graece dicuntur ideae, sunt hae: ichnographia, orthographia, scaenographia.

(Vitruvius, I libro, I.II)

Again an FA_Magazine[1] issue on dipositio*, again from Vitruvius, again a reflection on some terms and procedures related to the architectural composition here probed through the relationship between the* dipositio*, the character and identity of the architectural work. In the item "*dispositio*" in* Enciclopedia dell'Arte Antica Treccani*, the archaeologist and historian of art Silvio Ferri[2] investigated the term - in addition to the well-known correspondences with some Greek words:* diatöposis, diatagè, diathesis, oikonomia *– related to* divisio *and the greek* diamèrismos*, or* partitio oratoria*, also as synonym of* dispensatio*, connecting it to* dispositio*,* inventio*,* elocutio *as "three steps of the art of composing and saying according to Quintilian (III, 9, 2)." Moreover, Ferri stated that the three figures of* dispositio (quod significant) ichnographia, orthographia, scaenographia "*require – in order to becoming true in the work with quality -* cogitatio *and* inventio *(designing reason and invention); the first consists in the care of achieving the proposed effect with pleasing results at the sight;* inventio *is*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/edit

Josef Hoffmann, Klose-Hof, Volkswohnhaus, 1924.

genio, di un fatto nuovo."

Come è stato lucidamente osservato recentemente da Massimo Fagioli[3] assieme alla *eurytmia* - "il commisurato aspetto dei membri nella composizione" – la *dispositio* costituisce una coppia dialogica indicante "le categorie sintattico-progettuali, quelle che definiscono il metodo compositivo". Il trattato di Vitruvio è denso di sinonimie, di coppie e di diacrisi al punto che per alcuni il suo *De Architectura* è una continua ripetizione del già noto. Innanzitutto Adriano Prandi[4] ma anche il Ferri su richiamato "hanno visto nei due binomi *ordinatio-symmetria* e *dispositio-eurythmia* caratteri corrispondenti ma non perfettamente coincidenti, in quanto mentre i due termini *ordinatio-dispositio* si riferirebbero preferibilmente all'artista, gli altri due *symmetria-eurythmia* si riferirebbero prevalentemente all'opera".

Infatti, per Prandi "l'ordinatio si riferisce al modo in cui l'artista predispone gli elementi dell'opera facendo sì che le loro misure (*quantitas*) siano proporzionali rispetto ad un'unità di misura data arbitrariamente, mentre la dispositio si riferisce al momento in cui gli elementi vengono disposti in modo che scaturisca la qualità dell'opera nel suo complesso"[5]. In tal senso l'*ordinatio-symmetria* si riferirebbe all'effetto dell'opera ideata, in fieri, mentre la *symmetria-eurythmia* riguarderebbe l'aspetto dell'opera compiuta. In ogni caso si ribadisce, sulla scia di Vitruvio, come l'architettura costituisca un "modo dell'ordine", una ricerca dell'ordine ottenuto attraverso modi e procedure diverse siano esse legate al momento ideativo-tematico sia a quello sintattico espressivo manifestato "in astanza" nell'opera mediante il carattere e le forme convenienti selezionate, dis-poste e cum-poste per esprimerlo e renderlo intellegibile con *affordance*[6]. Ancora una volta nella tensione tra la logica, la razionalità e l'invenzione, la ricerca di una identità figurabile – ogni volta rinnovata e ritrovata "nella cosa" – che l'opera

the solution of unusual problems and the setting, with a stroke of genius, of a new fact".

Recently Massimo Fagioli[3] clearly observed that along with the eurytmia - "*commensurate appearance of the members in the composition*" - dispositio *constitutes a* "*dialogic couple*" *indicating* "*the syntactic-design categories, those that define the method of composition.*" *The Treaty by Vitruvius is full of synonymies, couples and diacrisis to the point that some authors define his* De Architectura *a continuous repetition of the already known. First Adriano Prandi[4] but also Ferri* "*saw in the two pairs* – ordinatio-Symmetria *and* dispositio-Eurythmia - *corresponding characters but not perfectly coinciding, the two terms* ordinatio-dispositio *are referred rather to the artist, the other two* Symmetria-Eurythmia *mainly to the work of art*".

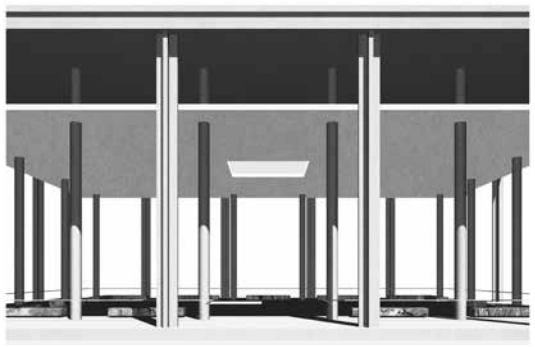
In fact, Prandi stated "*the* ordinatio *refers to the way in which the artist arranges the elements of the work by ensuring that their measures (*quantitas*) are proportional with respect to a unit of measurement arbitrarily given, while the* dispositio *refers to the time when the elements are arranged so that the quality of the work results as a whole*"[5]. *In this sense, the* ordinatio-Symmetria *would relate to the effect of the created work,* in fieri*, while the* Symmetria-Eurythmia *would concern the appearance of the accomplished work. In any case, it is stressed, following Vitruvius, that architecture constitutes a* "*way of order*"*, a search of order obtained through different ways and procedures related to the ideational-theme step and to that expressive syntactic,* "*in presentness*" *manifested in the work through the character and the affordable forms selected, arranged and composed in order to express it and make it intelligible with* affordance[6]*. Once again, in the tension between the logic, rationality and the invention, the search for a figurable identity - each time renewed and rediscovered* "*in thing*" *- that the work must be able*

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

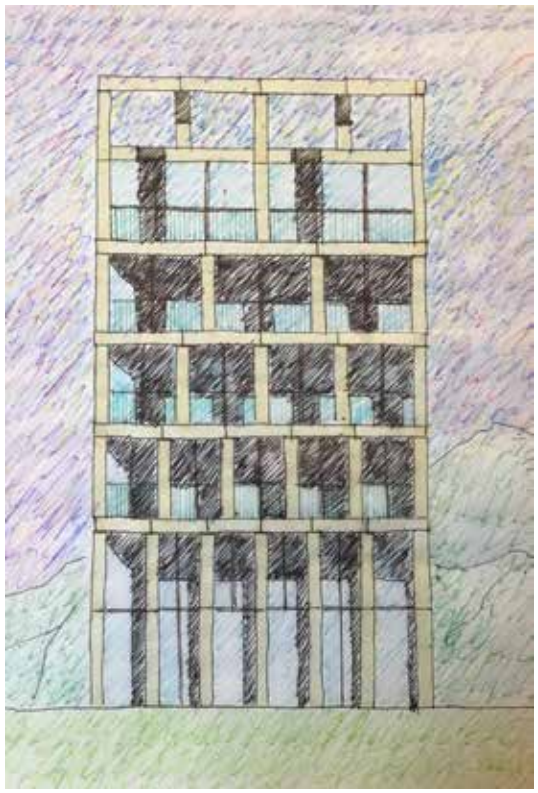
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/edit



Antonio e Tomaso Monestiroli (Monestiroli Architetti Associati), Progetto per una loggia ed un'aula civica a Fidenza, 2003 / *Antonio and Tomaso Monestiroli (Monestiroli Architetti Associati), Project for a loggia and civic hall in Fidenza, 2003.*



Renato Capozzi, Studio per un edificio-loggia / *Renato Capozzi, study for a building-loggia.*

deve poter mettere in scena.

La disposizione, la *collocatio* delle parti e delle forme deve essere rispondente alla finalità generale dell'opera per determinare quel carattere o decoro appropriato in grado di conferire una riconoscibile *facies* al manufatto che lo faccia riconoscere come espressione di valori e significati che sono prima e dopo il momento ideativo per poi essere riconosciuta da una collettività consapevole. Questo difficile equilibrio tra il senso, la finalità generale – o come piace dire ad Antonio Monestiroli[7] "la ragione degli edifici" – e i modi della sua espressione sintetica, tra le forme e il loro apparire, nel pensiero classico e razionale, è ogni volta stabilito con chiarezza.
In tal senso il lavoro teorico e la correlata ricerca progettuale[8] di Monestiroli appaiono esemplari e paradigmatici di un modo della *dispositio* rinvenibile in una raffinata selezione degli elementi (ad esempio nella serrata dialettica tra muro e telaio) e nella loro controllata e euritmica ripetizione e variazione in vista della definizione del decoro eloquente da conferire al manufatto.

Di contro nell'afflittiva condizione attuale il legame tra significati o ragioni e modi della loro rappresentazione sovente si polarizza e si disarticola in una prevalente ricerca di immagini accattivanti e seduttive prive di ogni legame con la costituzione tematica dei manufatti producendo oggetti fortemente espressivi dove è sempre molto arduo – se non impossibile – rinvenire parti, elementi modi della loro disposizione conveniente ma solo programmate, obnubilanti e in-formi[9] aggressioni ai sensi. In tale deriva autoriale si smarriscono non solo l'intellegibilità e la capacità di realizzare una "ricezione generalizzata"[10] del senso sotteso all'opera ma vieppiù ogni forma visibile di *dispositio* come ordinata posizione, collocazione degli elementi e delle parti – responsabili del carattere definitivo dell'opera – e degli stessi manufatti nella città.

Gli elementi da ordinare sono innanzitutto quelli

to put on stage.

The disposition, the collocatio *of the parts and the forms has to be responsive to the general purpose of the work in order to determine that character or appropriate* decorum *able to confer a recognizable* facies *to the artifact that make it recognizable as the expression of values and meanings that are before and after the ideational step and then to be recognized by an conscious community. This difficult balance between the sense, the general purpose - or as Antonio Monestiroli[7] says "the reason of the buildings" - and the ways of its synthetic expression, between the forms and their appearance, in the classical and rational thought, is always clearly stated. In this sense, the theoretical work and the related design research[8] by Monestiroli appear exemplary and paradigmatic of a way of* dispositio *findable in a fine selection of elements (for example in the tight dialectic between the wall and the frame) and in their controlled and eurhythmic repetition and variation considering the definition of eloquent decorum to give to the architectural work.*

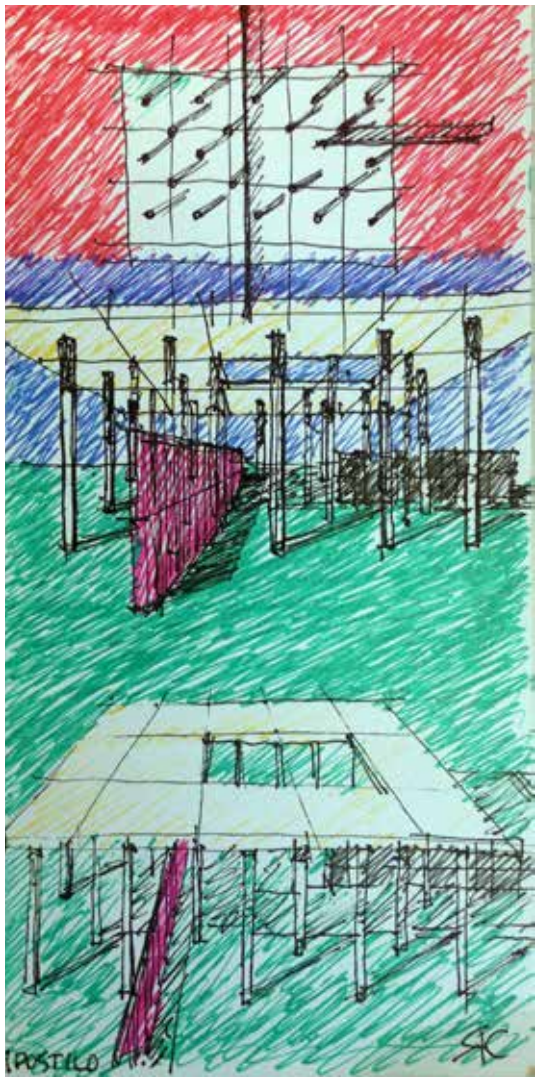
By contrast, in the current afflictive conditions, the link between meanings or reasons and ways of their representation often becomes polarized and dismantles in a prevalent search for attractive and seductive images which are unrelated to the theme of artifacts constitution, producing highly expressive objects where it is always very difficult - sometimes impossible - to recognize parts, elements or ways of their suitable disposition but only planned and formless[9] assaults to our senses. In this authorial drift not only the intelligibility and ability to carry out a "general reception"[10] of the work's sense is lost and increasingly every visible form of dispositio as ordered position, placement of elements and parts - responsible for the definitive character of the work - and of the same artifacts in the city.

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/edit



Renato Capozzi, Studio per un ipostilo / *Renato Capozzi, Study for a hypostyle.*

della costruzione i quali legittimano se stessi e la loro apparizione solo nella loro costituzione formale divenendo elementi architettonici – parti e figure – responsabili, in una continua tensione tra ideale e reale, della realizzazione e manifestazione del carattere e dell'identità del manufatto intesa come "eguaglianza di un oggetto rispetto a se stesso, al suo significato" (ταὐτότης), della propria essenza, della verità che sottende come "*adequatio rei et intellectus*", premessa e obiettivo di ogni espressione appropriata. Oggi sembra esserci un prevalente ed esclusivo interesse alla differenza, allo scarto, allo slittamento di senso, allo spostamento verso aspetti comunicativi sospinti da un'incessante *reductio ad imaginem* dove la disposizione diviene e si riduce a "dispositivo", macchina desiderante, evento, performance. Sarebbe invece ancora necessario proporre riflessioni e avanzamenti in grado di chiarire e rinnovare il rapporto consistente tra le procedure di controllo e di auto commisurazione della posizione e dell'ordinamento degli elementi e le espressività delle forme della costruzione in vista del conferimento del carattere adeguato e che "evochi visivamente l'adeguatezza", l'appropriatezza, riconoscendo come il tema dell'identità delle forme sia intimamente connesso ai modi della loro composizione, montaggio, disposizione.

Gli scritti contenuti in questo numero affrontano da varie angolazioni questo spettro di articolazioni del trinomio consistente dispositio-carattere-identità con interessanti aperture ed insolite ricorrenze. Se Tilemachos Andrianopoulos e Lorenzo Margiotta si focalizzano sull'analisi specifica della ricerca di due ben noti autori – i due Pritzker Prize Jan Despo e Frank O. Gehry – e delle loro opere progettate o costruite (il Centro culturale ad Atene e la DZ Bank a Berlino) e lo fanno puntando, il primo, al chiarimento dei caratteri costruttivi e sintattici e, il secondo, alle valenze espressive e ironico-simboliche pur rintracciandovi inedite procedure

The elements to be ordered are primarily those of the construction which legitimize themselves and they appearance only in their formal constitution becoming architectural elements - parts and figures - determining, in a continuous tension between ideal and reality, the realization and manifestation of the character and identity of the building meant as "equality of an object with respect to itself, to its meaning" (ταὐτότης), of its essence, its own truth that underlies as "adequatio rei intellectus"*, premise and objective of every appropriate expression.*

Nowadays there is a prevalent and exclusive interest to the difference, the range, the shift in meaning, to the displacement toward communicative aspects pushed by an incessant reductio ad imaginem *where the disposition becomes and is reduced to "device", desiring machine, event, performance. It would be still necessary to offer reflections and advancements able to clarify and renew the consistent relationship between the control and self commensurate procedures of location and order of the elements and the expressiveness of the construction forms for the transfer of the "appropriateness" that "visually evokes the adequacy", the appropriateness, recognizing that the theme of identity of the forms is intimately connected to the ways of their composition, editing (mounting), layout (disposition).*

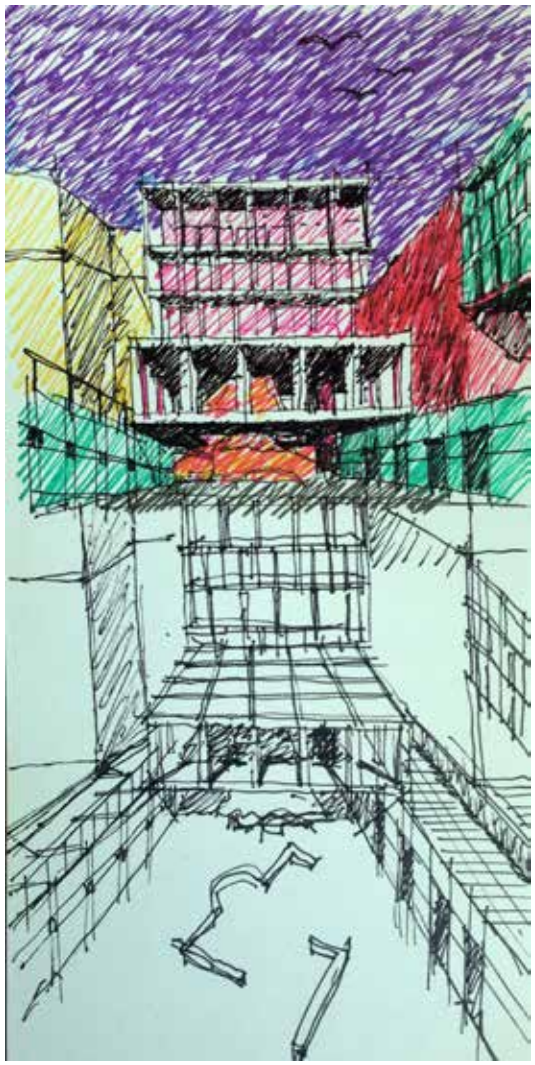
The essays contained in this issue from different points of view face this spectrum of articulations of the consistent trinomial dispositio-character-identity with interesting openings and unusual occurrences. If Tilemachos Andrianopoulos and Lorenzo Margiotta focus on the analysis of the specific research of two well-known authors - the two Pritzker Prize Jan Despo and Frank O. Gehry - and their designed or built works (the cultural center in Athens and the DZ Bank in Berlin) and they do it by focusing, the first, on the clarification of structural and syntactic characters, the second,

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/edit



Renato Capozzi, Loggia urbana e aula su resti archeologici / Renato Capozzi, urban Loggia and a hall building on archaeological ruins.

compositive comunque rivolte alla “appropriata collocazione delle cose” e la “scelta dell’effetto dell’opera”, di converso, Viola Bertini estrae ed enuclea, dalle opere di Hassan Fathy, riconoscibili procedure compositive – analogie, trasposizioni, montaggi – con forti legami con la lezione della storia, le tradizioni costruttive, figurative e identitarie dei luoghi in cui si collocano in vista della ricerca di una *nova sed antiqua venustas*. Diverso il taglio del contributo di Gilda Giancipoli che, se pur incentrato su un autore altrettanto noto – Oswald Mathias Ungers – ne indaga prevalentemente il contributo teorico compositivo sul tema dell'abitare domestico nella stringente relazione tra corpo-spazio-vita. Il tema della analogia ritorna nei contributi di Pierpaolo Gallucci e Federica Visconti, questa volta come rimando a forme e assetti urbani per la costruzione del carattere identitario dei luoghi ottenuto per evocazioni, metonimie e migrazioni di forme autorevoli desunte da altri luoghi e dalla tradizione eccellente dell’architettura e della città. In particolare il saggio di Visconti, che chiude questo numero a mo’ di postfazione, indaga i caratteri specifici della scuola Italiana attraverso i suoi riconosciuti capiscuola, Rogers, Samonà, Quaroni e poi Rossi, che con la loro ricerca sulla finitezza delle forme hanno chiarito la necessità dell’indissolubile rapporto tra architettura, storia e città anche mediante la tecnica dell’analogia come possibilità potente di fare avanzare la ricerca sulle forme.

Note

[1] *La città ordinata. Disposition e forma urbis / The orderly city. dispositioand forma Urbis*, a cura di L. Amistadi, “FA_Magazine”, a.VI n.32, apr-mag-giu 2015.
[2] S. Ferri, voce “*Dispositio*”, in *Enciclopedia dell’Arte Antica*, Treccani, Roma 1960.
[3] M. Fagioli, *RicordareVitruvio. Riflessioni intorno all’arte del costruire*, testo della lezione tenuta al Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli “Federico II”, 15 maggio 2014.
[4] A. Prandi, *Lezioni del prof. Adriano Prandi su “I trattati d'architettura da Vitruvio al sec. XVIII”*, Ferri, Roma 1945.

on the expressive and ironic-symbolic values while identifying unusual compositional procedures still addressed to the "appropriate placing of things" and the "choice of work’s effect ", conversely, Viola Bertini extracts and indicates, in Hassan Fathy’s works, recognizable compositional procedures - analogies, transpositions, assemblies - with strong links to the lessons of history, the construction and figurative traditions of the places where they are built in order to seeking a nova sed antiqua venustas*. Unlike the tenor Giulia Giancipoli’s contribution that, even if focused on an equally known author -Oswald Mathias Ungers- investigates mainly the compositional theoretical contribution on the issue of dwelling in the close relation between body-space-life.*

The theme of the analogy recurs back in the contributions by Pierpaolo Gallucci and Federica Visconti, this time as reference to forms and urban assets for the construction of the identitary character of places obtained by evocations, metonymies and migrations of authoritative forms derived from other sites and the excellent tradition of architecture and the city. Particularly, the essay by Visconti, that closes this issue as a sort of afterword, explores the specific characters of the Italian school through its headmaster Rogers, Samonà and Quaroni, through their research on the finiteness of the forms and the recognition of the indissoluble relationship between architecture, history and the city through the analogy technique as a powerful opportunity to advance the research on forms.

Notes

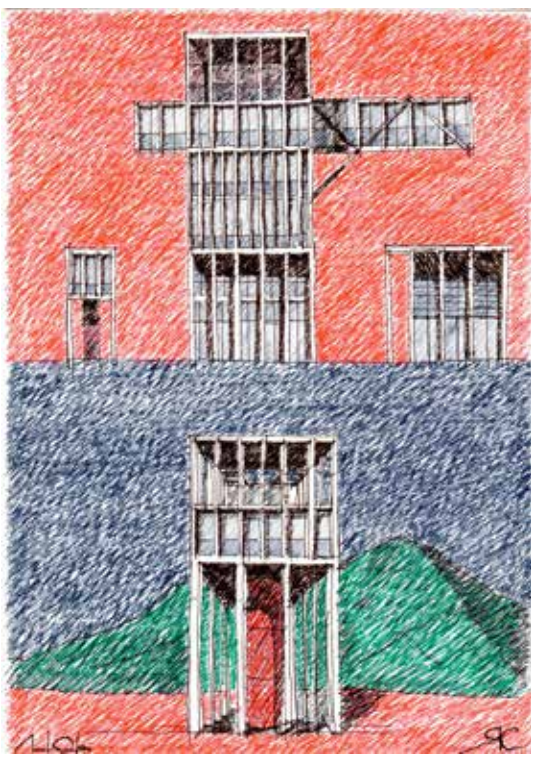
[1] La città ordinata. Disposition e forma urbis / The orderly city. dispositioand forma Urbis*, edit by L. Amistadi, “FA_Magazine”, a.VI n.32, April-May-June 2015.*
[2] S. Ferri, voice “Dispositio”, in Enciclopedia dell’Arte Antica*, Treccani, Rome 1960.*
[3] M. Fagioli, RicordareVitruvio. Riflessioni intorno all’arte del

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

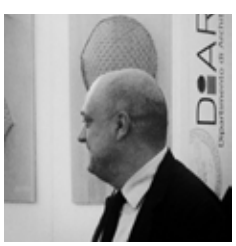
DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/edit



Renato Capozzi, studio di torre con sbalzo / *Renato Capozzi, Studio of tower with cantilevered.*

[5] M. Fagioli, *op. cit.*
[6] Cfr. J.J. Gibson, *The ecological approach to visual perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979.
[7] A. Monestiroli, *La ragione degli edifici. La scuola di Milano e oltre*, Marinotti, Milano 2010.
[8] Da qui anche la scelta di usare, nella copertina di questo numero, uno dei suoi recenti lavori. Sul suo contributo teorico si veda tra i numerosi e noti testi il recente: A. Monestiroli, voce "Teoria" in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012. Sui suoi progetti molti con Tomaso Monestiroli (Monestiroli architetti associati), si veda il recentissimo: A. Monestiroli, *Una pagina su… Trentasei progetti di Architettura*, LetteraVentidue, Siracusa 2016.
[9] R. Capozzi, *Forme vs informi*, in "Bloom", n.24, 2015.
[10] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, (1^ ed. 1966).

costruire*, text of lecture given at Deapartment of Architecture of University of Naples "Federico II", May 15, 2014.*
[4] A. Prandi, Lezioni del prof. Adriano Prandi su "I trattati d'architettura da Vitruvio al sec. XVIII"*, Ferri, Rome 1945.*
[5] M. Fagioli, op. cit.
[6] Cfr. J.J. Gibson, The ecological approach to visual perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979.*
[7] A. Monestiroli, La ragione degli edifici. La scuola di Milano e oltre*, Marinotti, Milan 2010.*
[8] Hence also the choice of using, for the cover of this issue, a drawing of one of his recent works. On his theoretical contribution see among the many popular texts and the recent A. Monestroli, voice "Theory" voce "Teoria" in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012. On his projects some of them with Tomaso Monestiroli (Monestiroli associate architects), see the recent A. Monestiroli,* Una pagina su…Trentasei progetti di Architettura*, LetteraVentidue, Siracusa 2016.*
[9] R. Capozzi, Forme vs informi*, in "Bloom", n.24, 2015.*
[10] W. Benjamin, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Turin 2000, (1^ ed. 1966).*



Renato Capozzi

Renato Capozzi (Napoli, 1971) si è laureato in architettura con lode nel 1998 a Napoli. Dottore di ricerca in Composizione Architettonica allo IUAV di Venezia nel 2004, nel 2005 ha conseguito la Specializzazione in Progettazione Architettonica e Urbana. Professore Associato di Composizione Architettonica e Urbana dal 2015 presso il Dipartimento di Architettura della Università di Napoli "Federico II" dove è membro del Collegio dei docenti del Dottorato di ricerca in Architettura. Componente del comitato di redazione di FA_Magazine e del Comitato Scientifico della rivista EdA_Esempi di Architettura e di numerosi editorial board di Collane sui temi della teoria della progettazione, della composizione architettonica e del progetto urbano. Tra le linee di ricerca, sui temi della teoria, ha indagato i rapporti tra pensiero architettonico e filosofico nel recente dibattito tra razionalismo e nuovo realismo; le tradizioni, i maestri e le scuole di architettura in Italia; le relazioni tra la costituzione tipologico-sintattica degli edifici collettivi ad Aula e l'idea di città aperta nella riflessione dei maestri del Moderno tra i quali Mies van der Rohe e Arne Jacobsen.

Renato Capozzi (Naples, 1971) graduated in architecture with honors in 1998 in Naples. PhD in Architectural Composition at the IUAV in Venice in 2004, in 2005 he specialized in Architectural and Urban Design. Associate Professor of Architectural and Urban Composition in 2015 at the Department of Architecture of the University of Naples "Federico II" where is member of Academic Board of the PhD in Architecture. Member of the editorial board of FA_Magazine and the Scientific Committee of EdA_Esempi di Architectura magazine and numerous boards of editorial series on the topics of design theory, architectural composition and urban design. Among the lines of research, on the theory topics, he investigated the relationship between architectural and philosophical thought in the recent debate between rationalism and new realism; the traditions, the Masters and the schools of architecture in Italy; the relationship between the typological syntactic constitution of collective Hall-buildings and the idea of an open city in the reflection of Modern masters like Mies van der Rohe and Arne Jacobsen.

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/1

Tilemachos Andrianopoulos

DIATHESIS *SOTTO TENSIONE. LA SALA PER CONCERTI DEL CENTRO CULTURALE DI ATENE DI JAN DESPO*

Abstract

Nel 1959, l'architetto greco Jan Despo (1903-1992) fu insignito del primo premio nella competizione per il Centro culturale di Atene, rimasto irrealizzato eccezion fatta per il Conservatorio di Atene. La sala circolare per concerti, danza e conferenze era l'edificio nodale di una ambiziosa composizione urbana: la sbalorditiva forma geometrica della sala, la funzione tipicamente composita e l'ingegnosa conformazione strutturale furono integralmente concepite all'interno di una "*diathesis spaziale*".

diathesis: in greco, *disposizione, condizione*, da diatithenai, *disporre: dia-*+tithenai, *disporre, collocare, sistemare.*

«*L'esistenza di uno spazio con una tale disposizione degli spettatori, è ciò che crea la consapevolezza che la città possieda un teatro*»[1].

Architetto greco, teorico e professore, Jan Despo (1903-1992) ha prodotto un'opera estesa ma relativamente poco conosciuta[2]. Numerosi progetti di piani e disegni urbani in Grecia e Svezia — dove ha vissuto per un periodo di quindici anni — attestano la centralità della condizione urbana nella sua visione. Nel suo libro *Die Ideologische Struktur der Städte* (1966), l'architettura della città è esaminata come l'impronta materiale ideologica dell'attività sociale umana, mentre il ruolo dell'"Agorà" come centro economico e culturale della città è estesamente

DIATHESIS *UNDER TENSION. CONCERT THEATRE OF THE ATHENS CULTURAL CENTER BY JAN DESPO*

Abstract

In 1959, Greek architect Jan Despo (1903-1992) was awarded First Prize in the competition for the Athens Cultural Centre -that remained unrealized, however, with the exception of the Athens Conservatory. The circular concert, dance and conference theatre was the nodal building of an ambitious urban composition: the theatre's stunning geometric form, distinctively composite function and ingenious structural conformation were all integrally conceived—within an essentially tense spatial diathesis.

diathesis*: Greek*, disposition, condition, *from diatithenai,* to dispose: dia-+*tithenai*, to place, set, arrange.

«The existence of such a space, with such a disposition of spectators, is what creates the consciousness that the city possesses a theater»[1].

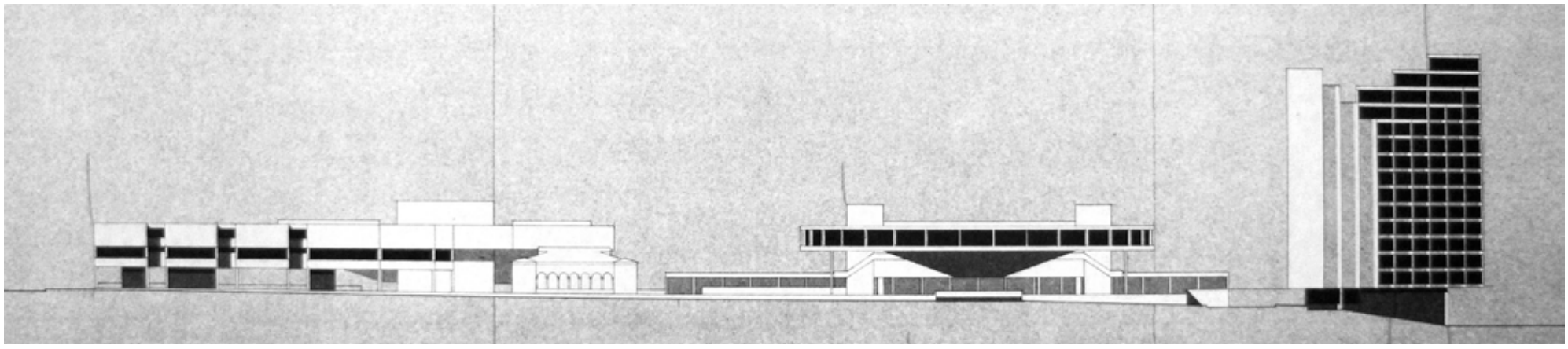
Greek architect, theorist and professor Jan Despo (1903-1992), produced an extensive but relatively unknown oeuvre[2].*Numerous urban design and planning projects in Greece and Sweden — where he lived for a period of fifteen years — attest to the centrality of the urban condition in his vision. In his book* Die Ideologische Struktur der Städte *(1966), the architecture of the city is examined as the ideological material imprint of human social activity, while the role of the "Agora"*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/1



Jan Despo, Athens Cultural Center, 1966.

presentato in concisi casi studio. Alla fine degli anni '50 del XX secolo Jan Despo operò sia in Svezia che Grecia, dove, nella prima nazione[3], costruì una serie di centri culturali che determinarono il terreno di base per la sua unica corrispondente composizione in Grecia, la cui prima versione venne concepita nel 1959 come iscrizione al concorso per il Centro culturale di Atene. Il progetto di Despo ricevette il primo premio ma in definitiva non venne mai costruito, tranne l'edificio per il Conservatorio. Secondo le modifiche del 1966, il progetto per il Centro culturale di Atene includeva una sala per concerti, ballo e conferenze, una sala per rappresentazioni liriche e di prosa, un teatro all'aperto, una libreria, dei musei, e il Conservatorio di Atene. Una sala, come spazio racchiuso per incontri civili, costituisce l'elemento articolativo simbolico e strutturale di tutte le composizioni urbane di Despo — sia in Svezia che in Grecia. Reagendo duramente all'aspetto spettacolare della consueta sala ricreativa — a favore di un "Aktives Theater", nel quale "*la* diathesis *della messa in scena, insieme alla disposizione spaziale degli spettatori*", sono ugualmente riconosciute come componenti dell'evento teatrale — Despo esplora instancabilmente il modo in cui lo spazio teatrale può sostenere la loro mutua interazione. In due studi di progetto tra loro correlati per le città di Luleå e Atene, la sbalorditiva forma geometrica, la funzione composta in modo distinto e l'ingegnosa conformazione strut-

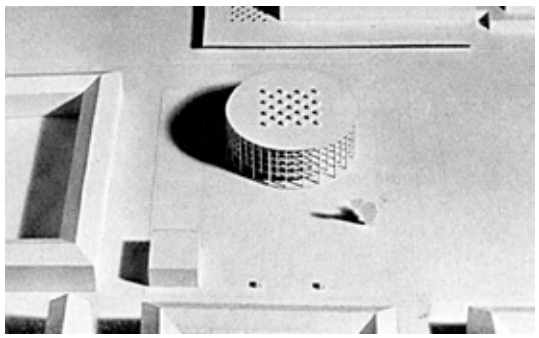
as the city's economic and cultural center is extensively presented in concise case studies. At the end of the 1950's, Jan Despo worked in both Sweden and Greece, a series of cultural centers in the former country[3] laid the groundwork for his only corresponding composition in Greece, the first version of which was conceived in 1959 as a competition entry for the Athens Cultural Centre. Despo's design was awarded First Prize but ultimately never constructed, apart from its Athens Conservatory building. As modified in 1966, his plans for the Athens Cultural Center included a concert, dance and conference theatre, a theatre for operatic and dramatic performances, an open-air theatre, a library, museums, and the Athens Conservatory. A theatre, as a closed space for civil encounters, *constitutes the symbolic and structural articulative element of all Despo's urban compositions—either Swedish or Greek. Strongly reacting to the spectacle aspect of ordinary recreational theatre — in favor of an "Aktives Theater", in which "*the play's diathesis, along with the spatial disposition of spectators*", are equally acknowledged as components of the theatrical event—Despo tirelessly explored the manner by which theatrical space might support their mutual interaction. In two related design studies for the cities of Luleå and Athens, the stunning geometrical form, distinctively composite func-*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/1



Folkethus in Luleå, Sweden, 1955.

turale dei rispettivi edifici teatrali sono stati concepiti simultaneamente fin dall'inizio. Forma, funzione e struttura sono inseparabili: un cambiamento in ciascuno di questi tre aspetti comprometterebbe gli altri due. Attraverso un'attenta considerazione del teatro di Atene, si rivela una predisposizione spaziale comune a tutti questi audaci progetti urbani.

***Diathesis* formale.** Il teatro per concerti, danza e assemblee del Centro culturale di Atene è l'edificio nodale della composizione proposta da Despo: "*In primo piano, il disco bilanciato del centro congressi tenta, in bilico sopra la piazza, di sigillare ideologicamente l'intero complesso*"[4]. L'edificio è progettato come uno spazio anfiteatrale per prosa e musica — senza le usuali richieste funzionali del palcoscenico di un teatro d'opera. La sua forma è un ritorno al passato all'idea dello spazio circolare teatrale precedentemente progettato per la città di Luleå, sebbene non senza cambiamenti: l'interno del teatro accoglie 3200 persone invece di 1000, mentre il diametro è stato aumentato da 55 a 75 metri. I supporti esterni visibili sui disegni preliminari sono stati subito abbandonati. L'architetto elabora ciò che emergeva nei disegni in prospettiva per Luleå, ma che allora erano strutturalmente irrealizzabili: la creazione di "*un disco sollevato sopra una piazza liberata*", un foyer circolare attorno a uno spazio teatrale circolare, il cui cono tronco è "in bilico". Nell'analizzare la Berliner Philarmonie (1963), Despo esprime una sincera ammirazione[5] per l'interno, ma aggiunge: "*Quando qualcuno vede quest'opera dall'esterno, segue il disappunto*"[6]. Per di più, "*un teatro di 3000 o 5000 posti è problematico di per se*"[7]. Uno spazio anfiteatrale di considerevole dimensione la cui *unità interiore* – che H. Scharoun realizza – dovrebbe essere espressa all'esterno, è "problematico": ossia è un problema da risolvere. Ampi spazi interni in teatri progettati per un vasto pubblico sono solitamente dominati da ingombranti esterni, chiusi rispetto a

tion and ingenious structural conformation of the respective nodal theatre buildings were simultaneously conceived from the start. Form, function and structure are inseparable: a change in any one of these three would have compromised the other two. Through a close consideration of the Athens theatre, a tense spatial predisposition — common to all of these daring urban design works — is unveiled.

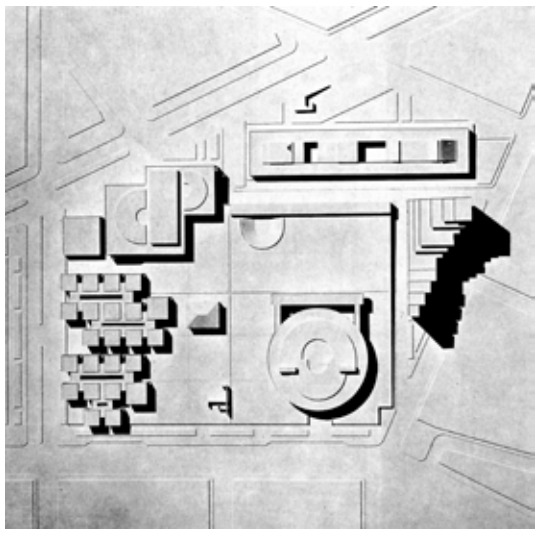
***Formal* Diathesis.** *The Athens Cultural Centre's concert, dance and convention theatre is the nodal building of Despo's proposed composition: "In the foreground, the balanced disc of the congress centre attempts,* hovering above the square, *to ideologically seal the whole complex"[4]. The building is designed as an amphitheatrical space of speech and music —without the usual functional demands for stage support required by an operatic theatre. Its form is a throwback to the idea behind the circular theatrical space previously designed for the city of Luleå, although not without changes: the theatre's interior accommodates 3200 people instead of only 1000, while the diameter has been increased from 55 to 75 meters. Peripheral supports are seen on preliminary drawings—however, soon to be abandoned. The architect elaborates on what was also emerging in perspective drawings for Luleå, but which then was structurally unfeasible: the creation of "an elevated disc over a liberated plaza", a circular foyer around a circular theatrical space, whose truncated cone is "hovering". In analyzing the Berliner Philarmonie (1963), Despo expresses a sincere admiration[5] for the interior, but adds: "When one sees this work from the outside, disappointment follows"[6].Furthermore, "a theater with 3000 or 5000 seats is problematic* per se*"[7].An amphitheatrical space of considerable size, whose* interior unity *– that H.Scharoun accomplishes – should*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/1



Athens Cultural Center, 1966.
Athens Music Academy_top right in model.

ciò che si trova nei dintorni. L'unità intrinseca dello scoperto, antico teatro greco, integrato in una pendenza naturale, era simultaneamente sia interno che esterno. Nel suo progetto per Atene, Jan Despo eleva la cavea teatrale al di sopra del suolo allo scopo di creare uno spazio pubblico di accoglienza al di sotto, mentre la piazza protetta funziona come uno sfondo liberato per la proiezione della forma assoluta, a sbalzo, del teatro: una cavea circolare teatrale coperta. La loro intensa opposizione formale segue una domanda di unità tra l'ambiente preesistente e la costruzione realizzata; non attraverso un cielo libero, come nell'antico teatro scoperto, ma tramite un suolo libero.

***Diathesis* funzionale.** Lo spazio teatrale resta sospeso al di sopra della piazza, al di sotto del quale si trovano cinque livelli di supporto. Sei scale principali – quattro lungo i piloni diametralmente opposti e due liberamente disposte al primo livello del foyer. L'altezza, dalla biglietteria al livello dell'entrata è di 15 metri, mentre il percorso d'ingresso è per la maggior parte all'aperto. Despo stacca il disco da terra, separando vigorosamente i livelli di sostegno dallo spazio teatrale per se. Il tortuoso percorso verticale tra i due è prolungato di proposito e svela gradualmente la plasticità dell'edificio. Lo spazio teatrale stesso consiste di due auditori da 2200 e 1000 posti rispettivamente, che operano anche autonomamente. Essi sono semicircolari, ma di differenti inclinazioni allo scopo di connettersi al livello del foyer circolare. Questi due spazi non sono soltanto spazi complementari per eventi musicali. L'ammirazione di Despo per il piccolo doppio teatro di Sant'Erasmo a Milano (1953-1954), di Carlo de Carli, dove il palcoscenico scompare e l'orchestra diviene dominante, favorisce la sua visione di uno spazio teatrale unificato, dove non è tanto l'azione drammatica a dominare, ma il logos – discorso come tono metrico – risultando in un annullamento dall'interno

also be expressed at the exterior, *is 'problematic': namely* a problem to solve*. Large interior spaces in theatres designed for big audiences usually lead to bulky exteriors, closed off from their surroundings. The inherent unity of the* unroofed*, ancient Greek theater, integrated into a natural slope, was simultaneously an interior and exterior one. In his design for Athens, Jan Despo elevates the theatrical cavea off the ground in order to create a welcoming public space beneath, while the protected plaza functions as a liberated background for the projection of the theatre's cantilevered, absolute form: a* roofed *circular theatrical* cavea*. Their intense formal opposition follows a demand for unity between the pre-existing setting and the built construction; not via a free sky, as in the unroofed ancient theatre, but via a free ground.*

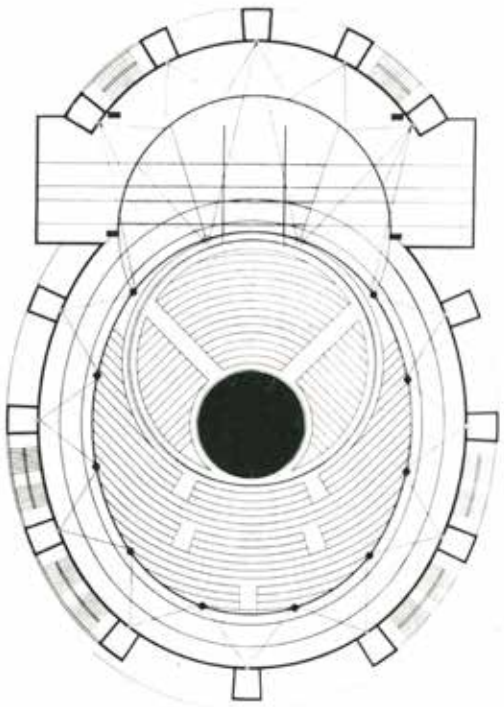
***Functional* Diathesis.** *The theatrical space hovers above the plaza, below which five supporting levels are found. Six main staircases –four at the diametrically opposed pylons and two free-standing lead to the first level of the foyer. The height from the ticket services to the level of the entrance is 15 meters, while the route of ingress is for the most part open-air. Despo detaches the disc from the ground, vigorously separating the supporting levels from the theatrical space per se. The vertical, winding route between the two is purposely prolonged and gradually unveils the building's plasticity. The theatrical space itself consists of two auditoria of 2200 and 1000 seats respectively, which operate also autonomously. They are semi-circular, but of different inclinations in order for both to be connected to the level of the circular foyer. These two spaces are not just complementary spaces for music events. Despo's admiration for the small double Sant' Erasmo Theatre at Milan (1953-1954), by Carlo de Carli, where the stage disappears and the orchestra becomes*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/1



Walter Gropius, Total Theatre, 1926.

dell'apparenza spettacolare del teatro.

***Diathesis* strutturale.** L'ingegnosa soluzione strutturale è di per se la soluzione al problema posto dalla dimensione del pubblico. In quanto spazio teatrale da 3200 posti, con l'auspicabile unità scultorea tra la sua conformazione interna ed espressione esterna, il teatro comprende semplicemente una cavea rinforzata di cemento. Due piloni diametralmente opposti, consistenti in sei muri laterali, sono collocati eccentricamente. Il cono tronco è sostenuto da questi muri, e da due ulteriori muri disposti in modo radiale. La disposizione eccentrica dei piloni - che sono connessi da una coppia di travi pretese con una luce di 45 metri - è dettata dalla necessità di controbilanciare il carico del teatro più ampio, mentre il cono del teatro minore lavora sul piano statico come una mensola. I piloni si distendono lungo tutta l'altezza dell'edificio, con le travi che li connettono che mostrano una luce crescente. Iniziando da 15 metri fino al bordo rimanente dei muri, queste travi terminano con un'altezza di 3 metri che definisce il sottopalco. Il tetto è "*teso sostenuto da un anello di cemento rinforzato*"[8]. Due travi gemelle pretese tra i piloni rappresenta la sua principale struttura di sostegno, mentre sei travi trasversali creano una griglia ottagonale sopra le due orchestre, attraverso cui si estende la distanza verso i bordi semicircolari dei due auditori. Il tetto, necessariamente ampio e teso, è la realtà strutturale di un unificato interno teatrale e della natura intrinseca da del suo esterno sospeso. Il progetto è realizzabile solamente quando lo spazio per l'azione rinuncia ai meccanismi del palcoscenico, quando il predominio del palcoscenico agisce mentre lo spettacolo si placa.

"*Ciò che noi chiamiamo una invenzione sono spesso catene auto-imposte.*[9]"

dominant, fostered his vision of a unified theatrical space, where it is not so much dramatic action that dominates, but logos *- speech as metrical tone - resulting in an annulment of theatre's spectacle aspect from within.*

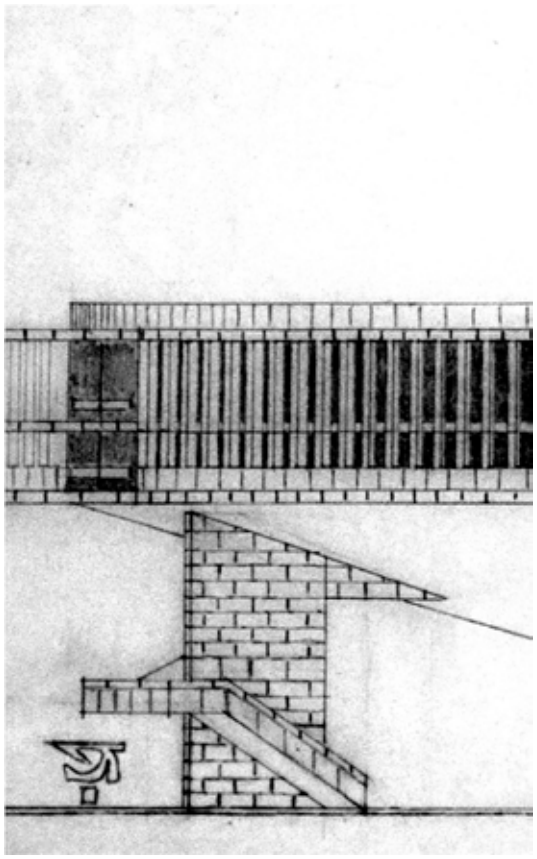
***Structural* Diathesis.** *The ingenious structural solution is per se the solution to the problem posed by audience size. As a theatrical space of 3200 seats, with the desirable sculptural unity between its interior conformation and exterior expression, the theatre comprises simply a reinforced concrete cavea. Two diametrically opposed pylons, consisting of six collateral walls, are eccentrically placed. The truncated cone is supported by these walls, as well as by two more walls placed radially. The eccentric placement of the pylons -which are connected by a pair of twin pre-tensioned beams that span 45 meters -is dictated by the necessity to counterbalance the load of the larger theater, while the cone of the smaller theatre acts as a cantilever. The pylons extend to the full height of the building, with the beams that connect them exhibiting an escalating height. Starting from 15 meters at the resting edge of the walls, these beams end with a height of 3 meters that defines the substage. The roof is "tense supported by a ring by reinforced concrete"[8]. A pair of twin pre-tensioned beams between the pylons represents its main supporting structure while six transverse beams create an octagonal grid above the two orchestras, through which the distance to the semicircular edges of the two auditoria is spanned. The necessarily flat, tense roof is the structural reality of a unified theatrical interior and the inherent nature of its hovering exterior. Feasible, only when the space for the act renounces the stage mechanisms, when the domination of the stage act as spectacle subsides.*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/1



Concert theater,

Dispositio è il secondo canone della retorica classica, essendo il primo l'inventio. Questi due principi sono essenzialmente interconnessi. Nel 1923, il diciannovenne Despo studiava al Bauhaus di Weimar, unico studente greco della scuola[10]. Visitava spesso l'archivio di Friedrich Nietzsche. In una delle sue prime opere il filosofo tedesco, riferendosi al Teatro e all'antica metrica greca invention come "*continue catene auto-imposte*", scrive: ''*Danzare in catene: sii duro con te stesso, ma nello stesso tempo dai l'impressione che sia qualcosa di facile, di semplice*"[11]. Walter Gropius fu insegnante di Despo al Bauhaus. Esaminando la pianta del teatro di Piscator durante la seconda fase della sua trasformazione, quando il proscenium circolare è già stato rovesciato, si può osservare che il palco-orchestra giace esattamente al centro dell'ellisse. Questa pianta inventiva è sorprendentemente semplice, un doppio anfiteatro ellittico e un'orchestra, senza sedili-cassa. Despo deve averlo visto di prima mano nel 1926[12]. In una lezione del 1963 sul teatro borghese del diciannovesimo secolo, Despo notò che la sua composizione ideologica (espressa tramite la divisione dell'auditorium tra panche e sedili derivata dall'appartenenza di classe) — che rifletteva l'idea delle elites – rappresenta un approccio antiquato, non più appropriato ai tempi: "*L'uguaglianza spirituale richiesta dal teatro di avanguardia crea lo spazio unificato*"[13]. Despo aggiunge: "*La gente non desidera vedere molta altra gente sederle vicino. Io ho perfino sentito degli stranieri meravigliarsi di come fosse possibile che negli antichi teatri greci si riunissero 15.000 persone, guardandosi l'una con l'altra. Questo è esattamente il punto, che noi non possiamo capire questo, questo necessariamente punta alla nostra valle*"[14]. Anche nei teatri d'opera e di prosa Despo non fa mai uso di logge, mentre per il teatro antico osserva: "*Non è vero che la curvilinearità delle file di spettatori è concepita in modo che essi possano vedere meglio. Si riesce a vedere meglio nel cinema, guardando verso una direzione, guardando le nuche*

Tilemachos Andrianopoulos

DIATHESIS SOTTO TENSIONE. La sala per concerti del centro culturale di Atene di Jan Despo

«What we call an invention is always self-imposed chains»[9].

Dispositio *is the second canon of classical rhetoric, with the first being* Inventio. *These two principles are essentially interconnected. In 1923, nineteen-year-old Despo was studying at the Weimar Bauhaus, the only Greek student in the school[10]. He often visited Friedrich Nietzsche's archive. In one of his early works, the German philosopher, referring to theatre and the metrical ancient Greek* invention *as "continuous* self-imposed *chains", writes: "*Dancing in chains: be hard on yourself, but give at the same time the impression that it is something easy, something simple*"[11]. Walter Gropius was Despo's teacher at Bauhaus. In examining the plan of the Piscator theater during the second stage of its transformation, when the circular* proscenium *has already revolved, one observes that the stage-orchestra lies exactly at the center of the ellipse. This inventive plan is strikingly simple, a double elliptical amphitheater and an orchestra, without box seats. Despo must have seen it firsthand in 1926[12]. In a 1963 lecture on the bourgeois theatre of the 19th century, Despo noted that its ideological composition (expressed through the class-inspired division of the auditorium between stalls and boxes) —which reflected the idea of the elites' individuality -represents an outdated approach, no longer appropriate for our times: "*The spiritual equality demanded by avant-garde theatre, creates the unified space*"[13]. Despo adds: "*People do not desire to see many other people sitting next to them. I have even heard foreigners wonder how it was possible that in ancient Greek theatres 15,000 people gathered, watching each other. That is exactly the point, that we cannot understand this, this necessarily points at our downstream*"[14]. Even in operatic and dramatic theatres Despo never makes use*

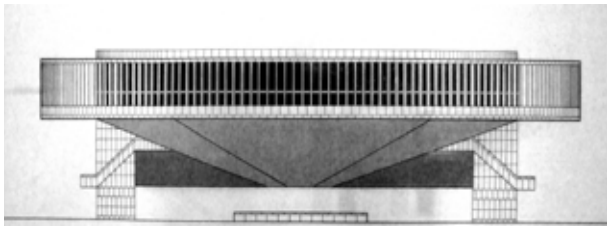
DIATHESIS *UNDER TENSION. Concert Theatre of the Athens Cultural Center by Jan Despo*

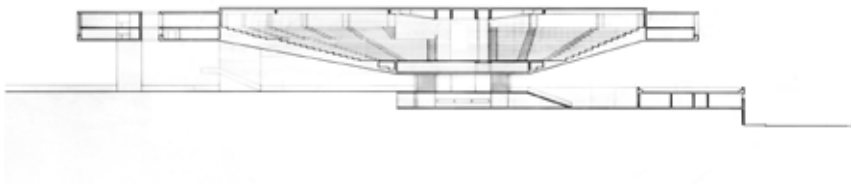
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

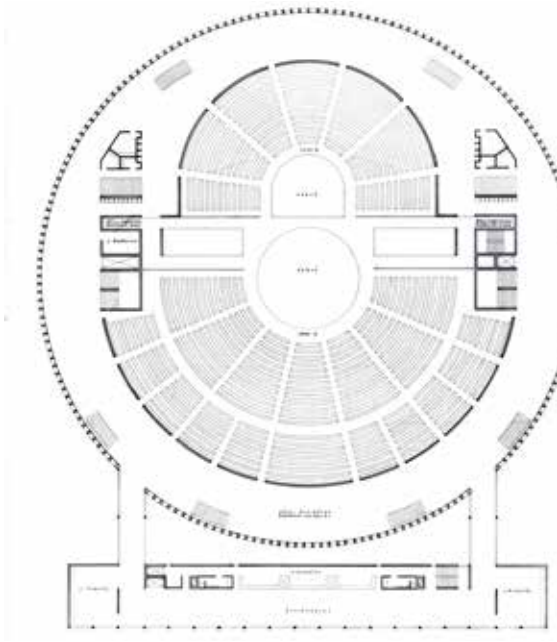
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

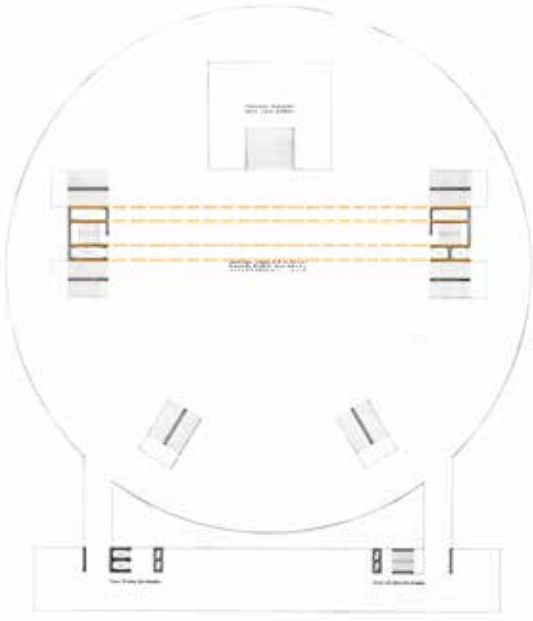
© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

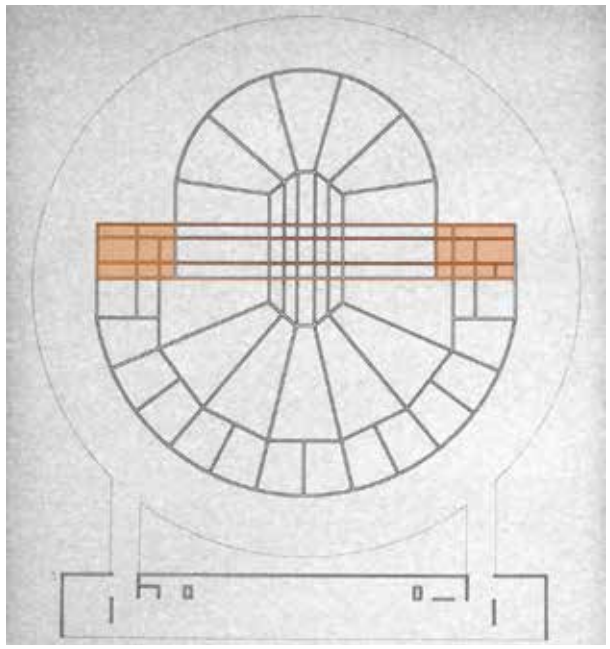
DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/1

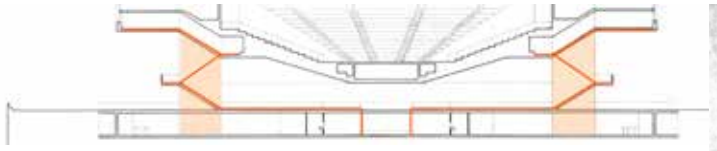


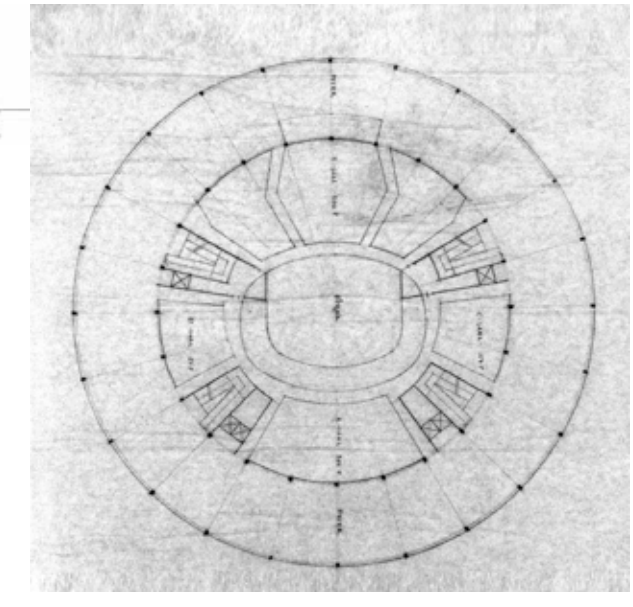












From left to right:
Concert Theatre, Athens Cultural Center, elevation / prospetto, 1961.
Concert Theatre, section / sezione, 1961.
Concert Theatre, Athens Cultural Center, plan / pianta, 1961.
Concert Theatre, groundfloor plan / pianta del piano terra, 196. Pre-tensioned beams in orange / in arancio le travi pre-tese.
Concert Theatre, structural plan of tense roof / pianta strutturale del tetto teso, 1961. Orange indicates the 4 main concrete beams / l'arancio indica le quattro principali travi in cemento..
Concert Theatre, section, 1961. Orange line indicates the route to the interior / la linea arancione indica il percorso verso l'interno..
Folkethus in Luleå, theatre plan / pianta del teatro, circa 1955.

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/1

degli altri – ma questo non crea l'interazione, la cooperazione dello spettatore con lo spettacolo"[15].

Per varie ragioni politiche, economiche e sociali, nessuno degli edifici teatrali circolari di Luleå e Atene venne realizzato. Questi progetti rappresentano opere di grande plasticità, contrapposte al loro campo urbano senza alcuna intenzione di adattamento organico: due invenzioni austere, geometricamente autonome. La loro forza emerge solo tramite una consapevolezza *della natura della disposizione umana alla quale esse invitano, la sua ritmica* diathesis*.* Solo la natura sociale di questa disposizione, che non teme grande plasticità – un'impressione della quale può essere data dal prolungato, lento movimento avvolgente attorno alle scale a mensola del teatro di Atene – potrebbe avere permesso la loro realizzazione. Come le stesse opere di parola e musica unite con questa disposizione umana nel corso del passato, l'accettazione, l'affermazione della loro realizzazione richiederebbe un tempo diverso dal nostro. Un altro ritmo, principalmente più lento: "*Pochi attori, maschere, nessun tratto individuale. Enormi dimensioni, quindi grande plasticità, tempi lenti. Scene senza azione.* L'Andante prevale."[16]

*of boxes, while for the ancient theatre he notes: "*It isn't true that the curvilinearity of the rows of spectators is conceived so that they are in position to see better. One is able to see better while in cinema, looking towards one direction, looking at each other's neck -but this doesn't create the interaction, the cooperation of the spectator with the play*"[15].*

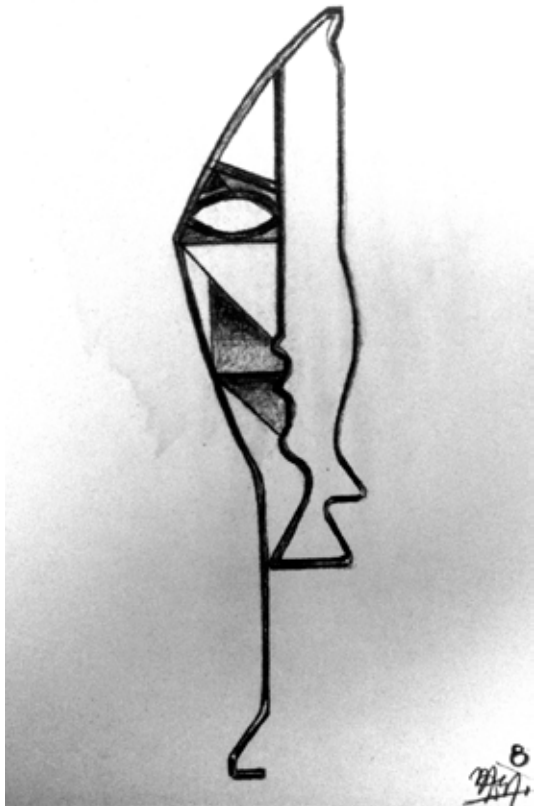
For various political, economic and social reasons, neither of the circular theatrical buildings in Luleå or Athens was realized. These designs represent works of great plasticity, opposed to their urban field without any intention of organic adjustment: two austere, geometrically autonomous inventions. Their strength emerges only through an awareness of *the nature of the human disposition to which they invite*, its rhythmic *diathesis*. Only the social nature of this disposition, which does not fear great plasticity - a feeling of which may be given by the prolonged, slow winding motion around the cantilevered staircases of the Athens theater -could have permitted their realization. Like the same works of speech and music united with this human disposition during the past, the acceptance, the affirmation to their realization would demand another tempo from our times. Another rhythm, mainly a slower one: "*A few actors, masks, no individual traits. Huge dimensions, therefore great plasticity, slow tempos. Scenes without action.* Andante prevails" [16].

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/1



Jan Despo, sketch of a mask for a relief of Folkethus in Ludvika / schizzo di una maschera per un rilievo del Folkethus in Ludvika, circa 1957.

Note

[1]. Despotopoulos, I. (1963). 5th recorded lecture in School of Architecture, NTUA. Athens: Neohellenic Architecture Archives, Benaki Museum.
[2] La sua opera è oggetto di studio attraverso quattro ricerche di dottorato.
[3] Per le città di Luleå, Hudiksvall, Strömsnäsbruk, Hällefors, Viskafors and Ludvika.
[4] Despotopoulos, I. (1996). *Η Ιδεολογική Δομή των Πόλεων*, Athens: NTUA Press. p.197.
[5] Despotopoulos, I. (1963). 4th recorded lecture in School of Architecture, NTUA. Athens: Neohellenic Architecture Archives, Benaki Museum.
[6] Op.cit.
[7] Op.cit.
[8] Despotopoulos, I. (1962). «*Το Πνευματικό Κέντρο της Αθήνας». Νέες Μορφές*, 1/1962 p. 9.
[9] Nietzsche, F. *Διόνυσος κατά Εσταυρωμένου*, (2009) Athens: Katarti, p.359. L'estratto proviene dalle note sul teatro greco antico.
[10] Jan Despo proseguì i suoi studi presso la Technische Universität Hannover (1924-28).
[11] Op.cit. p.359.
[12] Despotopoulos, I. (1996) *Η Ιδεολογική Δομή των Πόλεων*, Athens: NTUA Press. p.190
[13] Despotopoulos, I. (1963). 5th recorded lecture in School of Architecture, NTUA. Athens: Neohellenic Architecture Archives, Benaki Museum.
[14] Op.cit.
[15] Op.cit.
[16] Nietzsche, F., Op.cit. p.171.

Notes

[1]. Despotopoulos, I. (1963). 5th recorded lecture in School of Architecture, NTUA. Athens: Neohellenic Architecture Archives, Benaki Museum.
[2]. His work is under study -four doctoral theses on his work are currently being pursued.
[3]. For the cities Luleå, Hudiksvall, Strömsnäsbruk, Hällefors, Viskafors and Ludvika.
[4]. Despotopoulos, I. (1996). *Η Ιδεολογική Δομή των Πόλεων*, Athens: NTUA Press. p.197.
[5]. Despotopoulos, I. (1963). 4th recorded lecture in School of Architecture, NTUA. Athens: Neohellenic Architecture Archives, Benaki Museum.
[6]. *Op.cit.*
[7]. *Op.cit.*
[8]. Despotopoulos, I. (1962). «*Το Πνευματικό Κέντρο της Αθήνας». Νέες Μορφές*, 1/1962 p. 9.
[9]. Nietzsche, F. *Διόνυσος κατά Εσταυρωμένου*, (2009) Athens: Katarti, p.359. The excerpt comes from notes on the ancient Greek theater.
[10]. Jan Despo continued his studies in Technische Universität Hannover (1924-28).
[11]. *Op.cit.* p.359.
[12]. Despotopoulos, I. (1996) *Η Ιδεολογική Δομή των Πόλεων*, Athens: NTUA Press. p.190.
[13]. Despotopoulos, I. (1963). 5th recorded lecture in School of Architecture, NTUA. Athens: Neohellenic Architecture Archives, Benaki Museum.
[14]. *Op.cit.*
[15]. *Op.cit.*
[16]. Nietzsche, F., Op.cit. p. 171.

References:

Despo, J. (1966) *Die Ideologische Struktur der Städte*. Berlin: Akademie der Künste.

Despo, J. (1963) *Die Agora, das neuzeitliche Kulturzentrum*. Bauen + Wohnen, 17:2/1963. p. 49-61.

Despotopoulos, I. (1962). *«Το Πνευματικό Κέντρο της Αθήνας». Νέες Μορφές*, 1/1962. p. 6-10.

Despotopoulos, I. (1963). *Lectures in School of Architecture NTUA on Theatre*, Recorded. Athens: Neohellenic Architecture Archives, Benaki Museum.

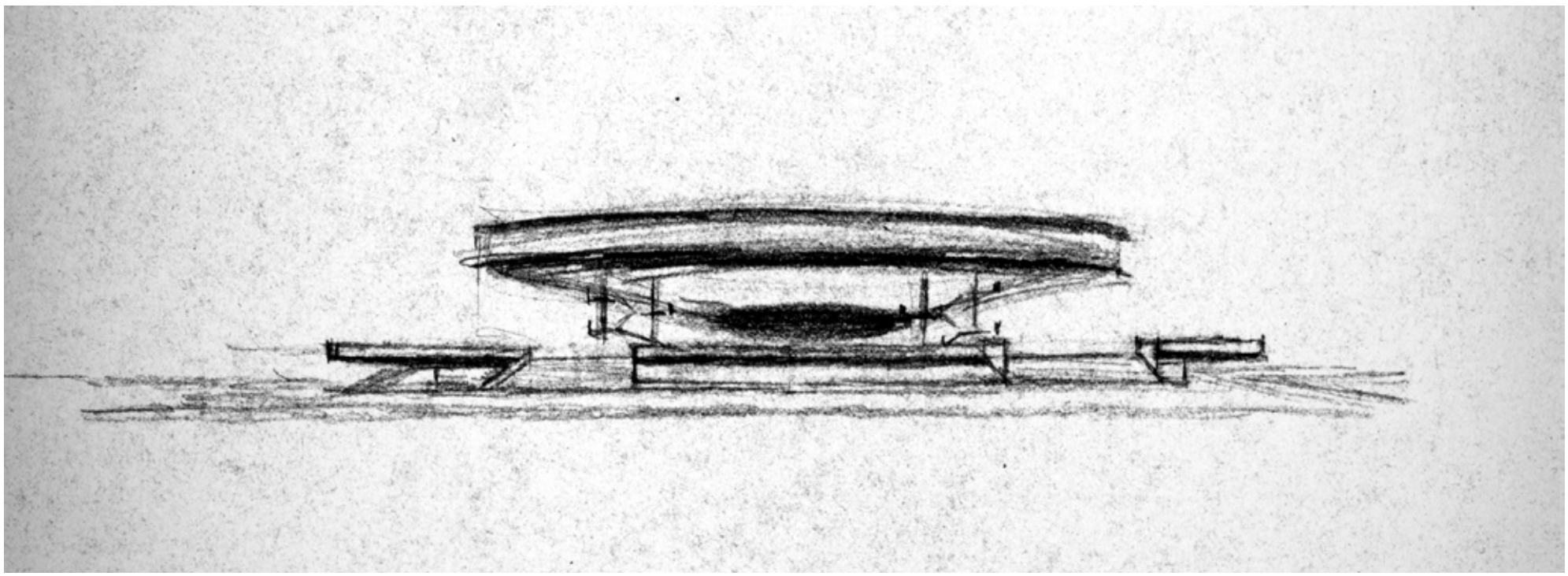
Tsakopoulos, P. (2014). *Reflections on Greek Postwar Architecture*. Athens: Kaleidoscope.

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/1



Jan Despo, Athens Cultural Center, Concert theater, preliminary sketch / schizzo preliminare.

Nato ad Atene (1974), Diploma in Architettura presso l'Università tecnica nazionale di Atene (2001), Metropolis Msc in Architettura e Cultura urbana, CCCB - Universitat Politècnica de Catalunya (2006). Co-fondatore di Tense Architecture Network_ TAN (2004), una rete di collaboratori e opere di architettura. La pratica professionale comprende proposte premiate tra le quali diversi progetti di residenze: l'abitazione a Megara è stata nominata per il premio Mies van der Rohe (2015) e l'abitazione a Sikamino è stata inclusa nelle candidature (2013). Membro del gruppo multidisciplinare Greenproject (2010), membro del Do.co.mo.mo (2015), candidato Ph.D., NTUA (2012). Docente nella Scuola di Architettura, NTUA (2013).

Born in Athens (1974), Diploma in Architecture, National Technical University of Athens (2001), Metropolis Msc in Architecture and Urban Culture, CCCB- Universitat Politècnica de Catalunya (2006). Co-founder of Tense Architecture Network_TAN (2004), as a network of collaborators and works of architecture. The practice's work includes first prize competition proposals as well as several awarded residences: Residence in Megara was nominated for the Mies van der Rohe award (2015) and Residence in Sikamino was shortlisted (2013). Member of the multidisciplinary group Greenproject (2010), member of Do.co.mo.mo (2015), Ph.D. candidate, NTUA (2012). Lecturer in the School of Architecture, NTUA (2013).

Tilemachos Andrianopoulos

DIATHESIS SOTTO TENSIONE. La sala per concerti del centro culturale di Atene di Jan Despo

DIATHESIS *UNDER TENSION. Concert Theatre of the Athens Cultural Center by Jan Despo*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/2

Viola Bertini

ANALOGIE, TRASPOSIZIONI, MONTAGGI: LA COSTRUZIONE DI UN'IDENTITÀ

ANALOGIES, TRANSPOSITIONS, ASSEMBLIES: THE CONSTRUCTION OF AN IDENTITY

Planimetria generale del villaggio di New Baris. Oasi di Kharga, 1965. Disegno dell'autore / *New Baris village general plan. Kharga Oasis, 1965. Drawing by the author*.

Abstract
Che Hassan Fathy lavori sulla tradizione è cosa nota. Ciò che lo scritto indaga è il metodo, provando a chiarire in quale modo l'architetto egiziano operi su un sistema di elementi e relazioni già codificate. Sono quindi messe in luce le principali tecniche compositive attraverso cui Fathy costruisce il proprio linguaggio, ponendosi in continuità con la storia e, al tempo stesso, dando vita ad architetture nuove, ma capaci di esprimere un forte carattere identitario.

La tua sorte ti segna quell'approdo.
Ma non precipitare il tuo viaggio.
Meglio che duri molti anni, che vecchio
tu finalmente attracchi all'isoletta,
ricco di quanto guadagnasti in via,
senza aspettare che ti dia ricchezze.
Itaca t'ha dato il bel viaggio.
Senza di lei non ti mettevi in via.
Nulla ha da darti più.

E se la trovi povera, Itaca non t'ha illuso.
Reduce così saggio, così esperto,
avrai capito che vuol dire un'Itaca.

Constantinos Kavafis, Itaca (24-36)

Abstract
Fathy's work on tradition is well known. What the paper wants to explore is the method, aiming at clarifying how the Egyptian architect operates on a set of elements and relations which are already codified. Therefore, we discuss here the main compositional techniques used by Fathy to build his language, being in continuity with history and, at the same time, creating a new architecture, that is able to express a strong identity character.

Keep Ithaca always in your mind.
Arriving there is what you are destined for.
But do not hurry the journey at all.
Better if it lasts for years,
so you are old by the time you reach the island,
wealthy with all you have gained on the way,
not expecting Ithaca to make you rich.
Ithaca gave you the marvellous journey.
Without her you would not have set out.
She has nothing left to give you now.

And if you find her poor, Ithaca won't have fooled you.
Wise as you will have become, so full of experience,
you will have understood by then what these Ithac
mean.

Constantinos Kavafis, Ithaca (25-37)

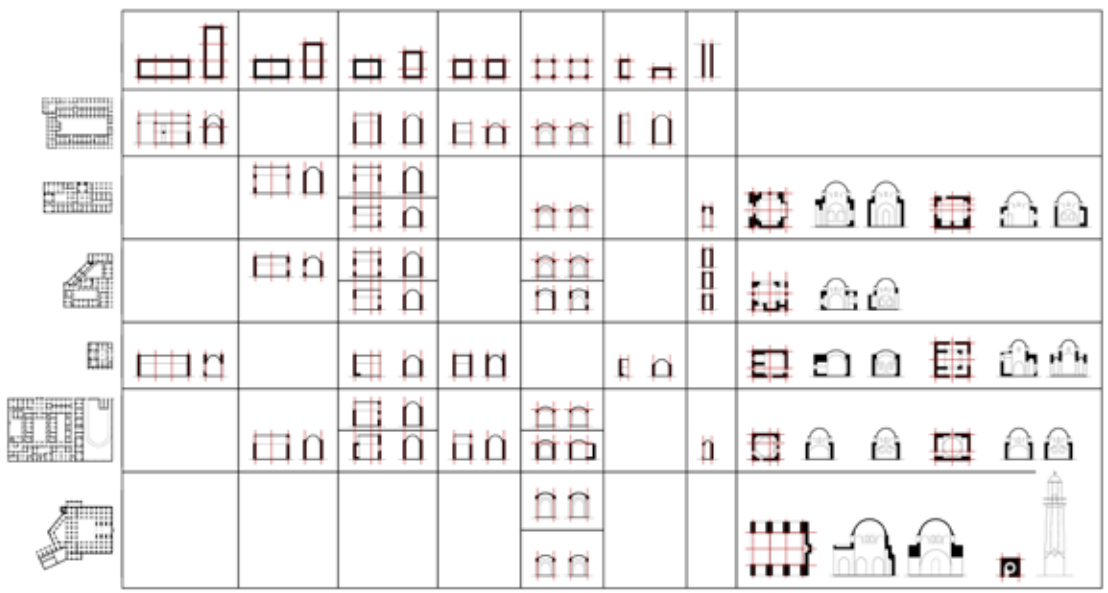
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/2

New Baris, il centro del villaggio. Frammento della pianta e prospetti. Disegno dell'autore / *New Baris village centre. Part of the plan and facades. Drawing by the author.*



New Baris, abaco dei sistemi spaziali di cui gli edifici pubblici si compongono. Disegno dell'autore / New Baris, abacus of the spatial systems of which the public buildings are made. Drawing by the author.

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/2

Moschea di New Gourna. Luxor, 1945. Foto dell'autore / *New Gourna mosque. Luxor, 1945. Photo by the author*.

Nel febbraio 1958 Dimitri Pikionis regala all'amico Hassan Fathy una raccolta di poesie del greco Kavafis. Il libro è una delle poche testimonianze rimaste della loro conoscenza. I due si incontrano ad Atene negli anni durante i quali l'architetto egiziano lavora nello studio di Constantinos Doxiadis (1957-61). Quando Fathy arriva in Grecia Pikionis sta completando il progetto di sistemazione delle aree di accesso all'Acropoli e al Filopappo, Fathy lo osserva ammirato mentre compone le pietre direttamente sul luogo. Entrambi sono esponenti di un'altra modernità; diverso è il modo di lavorare con la tradizione, ma comune è l'intento di 'inventare' una nuova architettura, traghettando le forme della storia nella contemporaneità (Luisa Ferro, 2004).

È questo, infatti, l'asse portante attorno al quale si struttura l'intera opera di Fathy, che si configura come un'ininterrotta ricerca intorno alla questione linguistica e identitaria. Una ricerca indissolubilmente legata ad un preciso momento storico in cui l'Egitto, ancora vincolato al suo passato di dominazione straniera, necessita di ridefinire la propria identità nazionale.

In questa necessità l'opera di Fathy trova la sua ragione più profonda: "Je suis un architècte, qui a perdu tout point de repère dans sa société arabe. Je suis un architecte arabe qui a perdu son arabité. Je suis en train de recherchér une architecture et un urbanisme, de retrouver mon arabité perdue" dice l'architetto in un'intervista del 1978, rispondendo alla domanda "qui êtes vous?". Un'arabità perduta, cercata e infine ritrovata, scegliendo di volgere lo sguardo al passato e di progettare a partire da esso. Non è però un processo mimetico quello che Fathy mette in campo, ma uno di tipo inventivo, che implica il riconoscimento della propria appartenenza ad una famiglia spirituale e richiede la definizione dei confini spaziali e temporali della tradizione alla quale fare riferimento. Orizzonti ampi in questo caso.

In February 1958 Dimitri PIkionis gave to his friend Hassan Fathy a poetry collection by the Greek poet Kavafis. The book is one of the few remaining proof of their relationship. The two met in Athens in the years during which the Egyptian architect worked in Constantinos Doxiadis office (1957-61). When Fathy arrived in Greece Pikionis was working on the project for Acropolis and Philopappou access areas. Fathy was fascinated by the work of Pikionis, who, at the time, was composing the stones directly on the site. Both are members of another modernity; their way of working with tradition is different, but they share the purpose to invent a new architecture, ferrying forms of history in the contemporary (Luisa Ferro, 2004).

This is, in fact, the backbone around which the whole work of Fathy is structured. A work that is an uninterrupted research around the language and identity issue. A search inextricably linked to a specific historical moment when Egypt, still bounded to its past of foreign domination, needs to redefine its national identity.

Fathy's work finds its deeper reason in this necessity: "Je suis un architecte, qui a perdu tout point de repère dans sa société arabe. Je suis un architecte arabe qui a perdu son arabité. Je suis en train de rechercher une architecture et un urbanisme, de retrouver mon arabité perdue" Fathy said in a 1978 interview, when asked "Qui êtes vous?". A lost Arabness, that Fathy searched for and finally found, looking to the past and choosing to design starting from it. However, the design process used by Fathy isn't mimetic but inventive; it's a method that firstly requires the definition of the spatial and temporary boundaries of the reference tradition. Broad horizons in this case. In fact, Fathy, finding in his being Arab the deepest identity of his people, chooses to embrace the Arab Koinè world as

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/2

New Gourna, dettaglio del teatro. Foto dell'autore /
New Gourna, theatre detail. Photo by the author.

Riconoscendo infatti nell'essere arabo l'identità più profonda del suo popolo, egli sceglie di abbracciare il mondo della koinè araba nella sua totalità, per codificare, a partire da essa, un nuovo linguaggio. Viene così innescato un processo di ritualizzazione e formalizzazione (Eric J. Hobsbawn, Terence Ranger, 2002) che si serve di materiali antichi, riscoperti e trasposti nella contemporaneità.

Sono elementi della tradizione, aulica o vernacolare, egiziana o araba, alcuni andati perduti, altri ancora vivi. Inserendosi nella catena genealogica della forma egli si pone in continuità con essi: nel dialogo con il passato e nella ripetizione è presupposto un meccanismo di riconoscimento e di condivisione, mentre nella scelta degli elementi che di volta in volta si compie e nelle trasformazioni semantiche sta invece un principio di modernità. Le architetture di Fathy procedono così per montaggi di citazioni e riscritture di parti già definite, ricomposte secondo un nuovo ordine. è la ricerca di un codice costruttivo e formale che, una volta assimilato, viene tradito. Qui nasce l'invenzione.

Ma se "le invenzioni architettoniche sono scelte tra materiali che esistono" (Luciano Semerani, 2000, 66), il modo in cui Fathy lavora sul sistema codificato della tradizione si traduce, dal punto di vista operativo, nell'uso di una serie di tecniche compositive.

Al principio sta l'analogia, in funzione della quale è guidata e legittimata la scelta degli elementi che di volta in volta si compie. Fathy guarda infatti al bacino della tradizione per individuare esempi che soddisfino condizioni analoghe a quelle di progetto, perché concepiti in una situazione analoga dal punto di vista semantico, sociale, culturale, climatico. Esempi che sono poi calati nella realtà del luogo e modificati, per adattamenti successivi, secondo precisi criteri, che rispondono alle intenzioni del progetto stesso.

a whole and to codify a new language, starting from it. In doing so, a process of ritualization and formalization is triggered (Eric J. Hobsbawn, Terence Ranger, 2002), a process that uses ancient materials, rediscovered and transposed into the contemporary.

Materials that are traditional elements, courtly or vernacular, Egyptian or Arab; some of them are lost and others are still alive. Fathy, fitting into the genealogical chain of forms, chooses to be in continuity with them: we find a recognizing and sharing mechanism in dialogue with past and repetition, while we can identify a principle of modernity in the choice of elements and in semantic transformations. So, Fathy's architectures are made of quotes and parts that are already defined but rewritten and recomposed according to a new order. It's a search for a constructive and formal code that, once absorbed, is betrayed. Hence the invention is born.

But, if "architectural inventions are a selection between materials which exist" (Luciano Semerani, 2000, 60), the way in which Fathy works whit the strengthened system of tradition implies, from the operational point of view, to use a set of composition techniques.

First of all, we have analogy, in function of which the choice of traditional elements is done and justified. In fact, Fathy looks to the tradition basin to identify examples that satisfy conditions which are similar to those of the project, that are designed in a similar condition in terms of semantic, social, cultural and climatic context. Examples which are then compared with the place reality and modified, for subsequent adjustment, according to precise criteria that meet the intention of the project itself. This is, for example, the case of the Tunisian desert village

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

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

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/2

New Baris, il mercato. Foto dell'autore / *New Baris, the market. Photo by the author.*

New Baris, mercato e municipio. Foto dell'autore / *New Baris, market and administration building. Photo by the author*

È questo, ad esempio, il caso della parte di villaggio desertico tunisino a partire da cui è concepito l'impianto dei nuclei residenziali del villaggio di New Baris (1965), ciascuno dei quali costituisce, nella sua configurazione spaziale, una variazione del modello di partenza (Adele Picone, 2009). Il modello, soggetto a un processo analitico, è scomposto, ne sono individuati i principi costitutivi ed è poi ricostruito, preservandone le regole intrinseche. Lo stesso accade con il centro del villaggio e con gli edifici pubblici di cui questo si compone. Lo spazio collettivo e le sue parti sono infatti operazioni di memoria di forma, operazioni analogiche e tipologiche. L'analogia è qui lo strumento attraverso il quale attribuire a ciascuna architettura il ruolo che deve recitare nell'insieme. Il valore urbano degli edifici si esplica nella dimensione dell'allusione e del ricordo. Essi sono una citazione e, al tempo stesso, un'interpretazione personale di essa. Sono memoria di una generica città araba e dei suoi personaggi significanti, di un palazzo nobiliare con le sue corti e i suoi giardini o di una città carovaniera che si perde nel deserto (Alberto Ferlenga, 1998). Pezzi analoghi, frammenti ricomposti. Tipo dunque come disposizione logica delle parti che lascia la sua impronta pur mutando, talvolta, il proprio significato e mezzo d'invenzione, attraverso operazioni di ibridazione e contaminazione, legate a una nuova interpretazione della realtà.

Anche il materiale, le scelte costruttive, quelle tecnologiche e gli elementi dei quali si compone il linguaggio di Fathy - siano sintagmi semplici o complessi, strutture spaziali o figure invarianti - stanno tutti in un rapporto analogico con le loro matrici di partenza, con i primi anelli di quella catena che l'architetto, con la sua opera, intende proseguire.

Gli elementi, estrapolati dal loro contesto originario e poi ricontestualizzati, sono oggetto di un processo di trasposizione (Fernanda De Maio, 2000). Trasposizione temporale, dal passato al presente e traspo-

part, starting from which Fathy designs the plan of the residential neighbourhoods of New Baris village (1965). Each neighbourhood is a variation of the starting model (Adele Picone 2009). The model is subject to an analytical process: it's broken up into its constitutive principles and it's then rebuilt, preserving the intrinsic rules. We find the same process in the village centre and the public buildings design. In fact, collective space and the parts of which it's made are the result of a memory of shape operation, of analogical and typological operations. Analogy is here the tool thanks to which Fathy assigns to each architecture the role to play within the whole. The buildings' urban value is expressed in an allusive and memory dimension. The buildings are a reference and, at the same time, a personal interpretation; they are memories of a generic Arab city with its mean characters, of a palace with its courtyards and gardens or a caravan city lost in the desert (Alberto Ferlenga, 1998). Similar pieces, reassembled fragments. Therefore, the type is here intended as a logical arrangement of parts that leaves its mark, despite altering, sometimes, its meaning and as a mean of invention, through an operation of hybridization and contamination, that is related to a new interpretation of reality.

Also the materials, the constructive and technological choices and the elements of which Fathy's language is made – whether simple or complex phrases, spatial structures or invariant figures – have all an analogic relation with their starting matrices, with the first ring of the chain that Fathy, with his work, wants to continue.

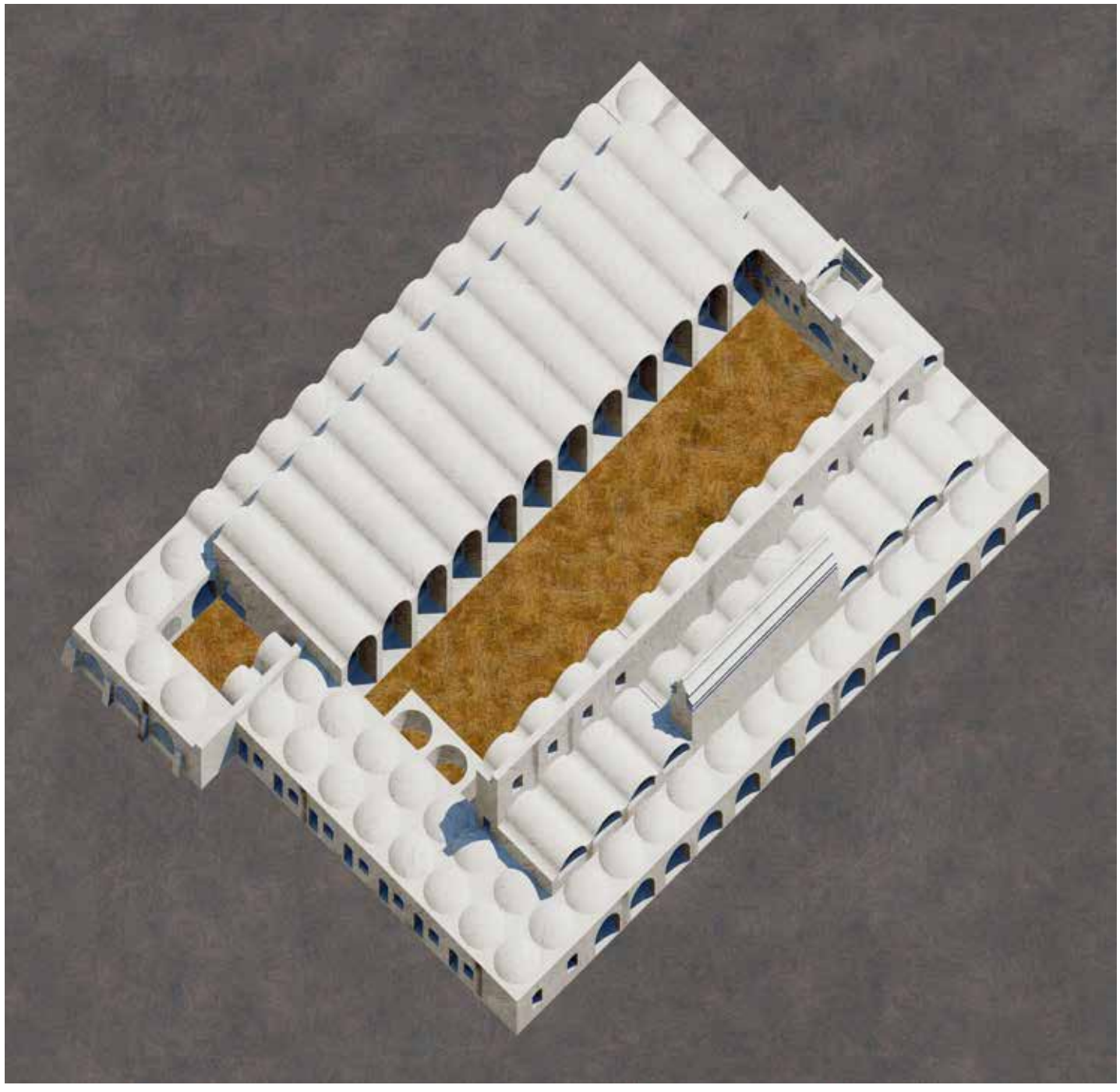
The elements, extrapolated from their original context and then re-contextualized, are subject to a process of transposition (Fernanda De Maio, 2000): a temporal transposition, from past to present, and a spatial transposition, from one place

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/2



Assonometria del mercato di New Baris. Disegno dell'autore / *Axonometric drawing of New Baris market. Drawing by the author*.

sizione spaziale, da un luogo ad un altro, anche tra loro geograficamente lontani, ma comunque afferenti a quel substrato comune che è per Fathy il luogo dell'identità collettiva: la tradizione.

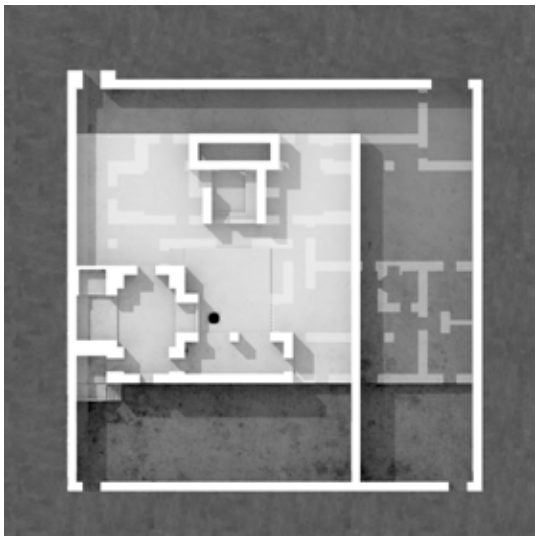
to another, even geographically distant but still related a common substrate that is, according to Fathy, the collective identity place, the tradition itself.

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

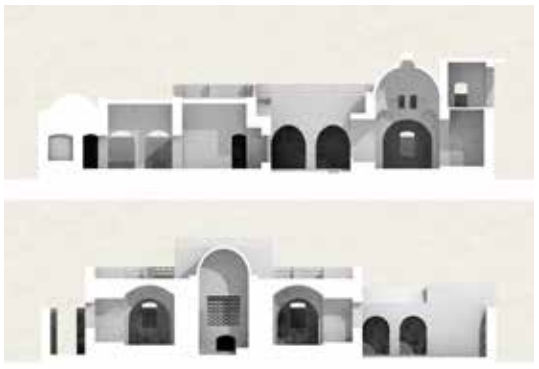
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/2



New Baris, pianta interpretativa di una delle case del villaggio. Il disegno mostra i principali elementi della composizione, articolati intorno al nucleo della corte. Disegno dell'autore / *New Baris, interpretative plan of one of the village houses. The drawing shows the principal elements of the composition, that are arranged around a central nucleus. Drawing by the author*.



New Baris, sezioni interpretative di una delle case del villaggio. Disegno dell'autore / *New Baris, interpretative sections of one of the village houses. Drawing by the author*

La natura degli elementi è duplice, essi sono semplici o complessi, assunti singolarmente o come facenti parti di sistemi in cui la disposizione e la relazione tra le parti sono già predefinite e che sono pertanto trasposti come interi nel progetto. In alcuni casi gli elementi sono mantenuti invariati, identici al modello, come citazioni. In altri si ha una variazione di scala; in altri ancora, una reinterpretazione o semplificazione, che riduce l'elemento alla sua essenza e ne conserva il principio intrinseco. è quest'ultimo, ad esempio, il lavoro fatto sulla Qa'a, la sala di ricevimento per gli ospiti dei palazzi del Cairo medievale, quando è assunta come stanza "per l'umile casa del contadino" (Hassan Fathy, 1972, 147). Se ne ripropongono la configurazione planimetrica e altimetrica e le parti costituitive. Ciò che è preservato è la forma stereometrica privata di ogni accidente, in cui l'idea di accostamento tra la grande e la piccola scala definisce uno spazio cavo, la cui articolazione costituisce il senso più profondo dell'elemento stesso.

La trasposizione, così concepita, implica in primo luogo uno straniamento. Straniante è l'effetto che una volta nubiana in terra cruda produce nella casa studio di Hamed Said (1943-45) nel sobborgo cairota di el-Marg, o quello derivato dalla presenza di un sistema Durqa'a-Iwan ad Abiquiu, in New Mexico (1980). Ma questo è solo un momento del processo progettuale. Mediante il montaggio, infatti, a tali elementi è data una nuova ragione, è ricostruita una nuova unità ed è raggiunta una nuova appropriatezza rispetto al contesto. Montaggio, dunque, come confluire di una serie di elementi separati nel tempo e nello spazio in una contemporaneità (Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1985) e quindi come strumento attraverso il quale costruire un'unità che travalica la sola giustapposizione delle parti. Ma anche come scomposizione e ricomposizione, smembramento analitico e restituzione di un intero, assemblaggio e riassunzione di pezzi in un quadro più vasto, trasformazione di un tutto. Gli

The nature of these elements is two fold, they're simple or complex, taken individually or as a part of a system where the arrangement and the relations between the parts are already pre-defined, and therefore transposed into the project as a whole. In some cases, the elements are kept unchanged, identical to the reference model, such as a quotation. In other cases, there's a variation in scale; in others, again, a reinterpretation or a simplification, which reduces the element to its essence, retaining its intrinsic principle. The latter, for example, is the type of work which has been done on the Q'a, originally the reception room for the guests of medieval Cairo's palaces, transformed by Fathy in a room "for the humble farmer's house" (Hassan Fathy, 1972, 147). Fathy reproduces the plan and section configuration and the fundamental elements. What Fathy maintains is the form, stripped of any stylistic attachment, where the idea of big and small scale defines a hollow space: its articulation represents the deepest sense of the element itself.

In this sense, the transposition primarily involves an estrangement: that's the case of the Nubian mud bricks vault in the home studio of Hamed Said (1943-45) in the Cairo suburb of El-Marg; or the Durqa'a-Iwan system used in Abiquiu, New Mexico (1980). But this is only a part of Fathy's design process: in fact, the juxtaposition gives these elements a new meaning, building a new unity and a new appropriateness to the context. Fathy, in the end, conceives the assemblage process as the confluence of a number of elements, which are separated in time and space, into a contemporaneity (Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1985). The assemblage is seen by Fathy as a tool to build a unity that goes beyond the mere juxtaposition of the parts; but it is also a tool to break up and recompose, to analytically dismember giving back an integrity,

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/2

New Baris, ingresso a baionetta in una delle case del villaggio. Foto dell'autore / *New Baris, blind entrance to one of the village houses. Photo by the author*.

elementi, montati tra loro, acquisiscono senso, non necessariamente quello originario, ma uno inedito, che è quello che l'architetto intende attribuirgli. Essi si rendono sempre riconoscibili e nel contempo sono soggetti attivi che concorrono alla definizione di un'unità complessa, la cui coerenza deriva dalla disposizione delle parti.

Alla scala urbana è il sistema delle strade a definire gli ambiti nei quali i pezzi analoghi di città antica vanno ad insediarsi. La città araba è così destrutturata e ricostruita seguendo una diversa logica, un'esigenza di razionalizzazione che determina un nuovo ordine, ridefinendo gerarchie e relazioni interne. Alla scala delle architetture sono invece la geometria e la maglia isotropa a base quadrata, la cui misura è data dalle massime capacità del sistema costruttivo, a ordinare la le parti. A esse si sovrappongono i principi: la volontà di introversione, la qualità dello spazio, la memoria di tipi e forme consolidate, la tensione verso una nuova codificazione …

Quindi montaggio, in ultima istanza, come tecnica applicata con approccio transcalare, attraverso la quale determinare la collocazione delle parti, definendo la forma urbana e, mano a mano, tutti i suoi componenti. Strumento di riscrittura e di sintesi di elementi eterogenei in un linguaggio coerente, che è tanto la cifra stilistica dell'architetto, quanto il tentativo di esprimere valori profondi e universali rispetto allo sfondo culturale di riferimento.

Così, ciò che definisce il carattere arabo delle architetture di Fathy non è tanto il fatto che esse si compongano di parti già definite, il cui valore implicito è la ragione che ne giustifica la scelta, quanto l'appropriata collocazione delle parti stesse, il modo in cui queste sono articolate e assemblate tra loro. La dispositio diventa quindi, infine, funzionale all'invenzione di un linguaggio che vuole essere rappresentativo di un preciso ambito culturale, espressione

to assembly and resume pieces into a bigger picture. That's the transformation of a whole. The juxtaposed elements acquire a new meaning, which is not necessarily the original one, but an unusual one, the architect's meaning. The elements are always recognizable and in the same time they are active subjects, contributing to define a complex unity, whose coherence comes from the disposition of different parts.

At the urban scale the road system defines the areas where similar constituent parts of the ancient city must be settled down. In this way Fathy deconstructs and reconstructs the Arab city with a different logic, a need for rationality that creates a new order, defining new hierarchies and internal relations. At the architectural scale the geometry and the square grid are ordering the elements' disposition. A series of overlapping principles lies beyond it: the will of introversion, the quality of the space, the memory of types and established forms, the tension towards a new coding...

Ultimately, Fathy sees the assemblage as a transcalar technique, that determines the collocation of different elements and defines the urban form and its components. The Architect sees the assemblage as a tool of rewriting and synthesis of heterogeneous elements into a coherent language, which is in the same time his own stylistic trait and an attempt to express deep and universal values, in comparison to the cultural background.

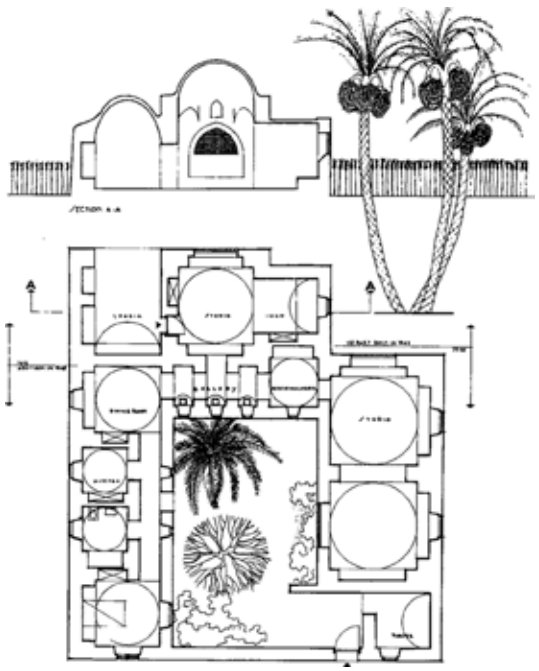
So, what sets the Arab character of Fathy's architecture is not the fact that it is made of predefined parts, whose implicit value is, per se, the reason that justifies the choice. Indeed, it's the appropriate placement of the parts themselves, the way in which these are structured and assembled together, that defines it. Eventually, the

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/2



Hassan Fathy, pianta e sezione della casa studio di Hamed Said, El-Marg, Il Cairo, 1942-455. Courtesy of Aga Khan Trust for Culture / *Hassan Fathy, plan and section of Hamed Said's studio, El-Marg, Il Cairo, 1942-455. Courtesy of Aga Khan Trust for Culture.*

di un "sentimento arabo" (Fathy, 1998, 60). E poco importa se l'amalgama delle diverse tradizioni che, nel loro insieme, così come esso è concepito, non appartengono a nessun luogo, è una finzione. Perché l'artificio, raccontando del vernacolo e dell'islamico, di Egitto e arabité, del presente e del passato si configura come una rifondazione. Qui sta il suo valore e, forse, anche la sua attualità.

Non è Itaca la meta, ma il viaggio che ci conduce ad essa.

"Dispositio" becomes functional to the definition of a language that wants to be representative of a precise cultural expression of an "Arab sentiment" (Fathy, 1998, 60). No matter if the amalgamation of different traditions that, as a whole, do not belong to any place, is a fiction. The artifice, which tells us of vernacular and Islamic, of Egypt and "Arabité", of present and past, is a new foundation. Therein lies its value and, perhaps, even its relevance.

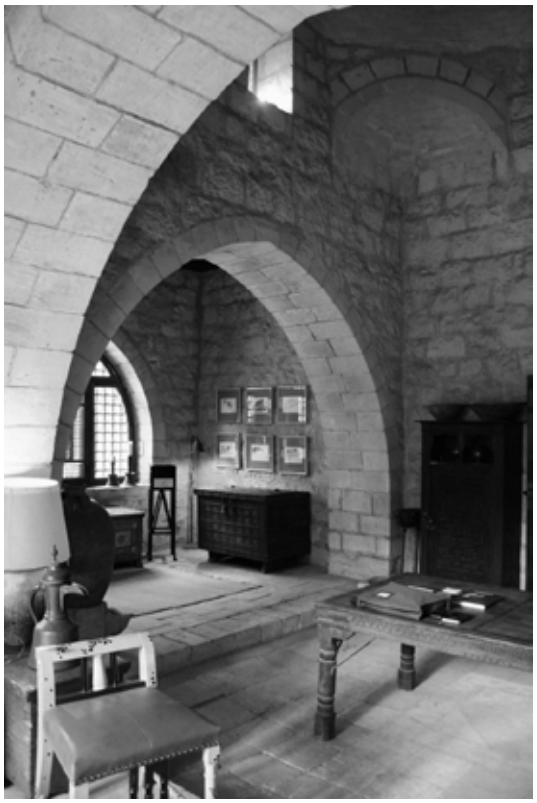
The destination is not Ithaca, but the journey leading to it.

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/2



Casaroni house, la sala di ricevimento per gli ospiti. Shabramant, 1980. Foto dell'autore / *Casaroni house, the guest reception room. Shabramant, 1980. Photo by the author*

Bibliografia / *Reference*

De Maio, F. (2000). *Hassan Fathy e l'architettura vernacolare: trasposizioni e variazioni*. Casabella, 680, 48-50.
Ejzenštejn, S. M. (1985). *Teoria generale del montaggio*. Venezia: Marsilio.
Hobsbawn, E. J., Ranger, T. (2002). *L'invenzione della tradizione*. Torino: Einaudi.
Fathy, H. (1972). *The Qa'a of the Cairene Arab House, Its Development and Some Usages for Its Design Concepts*. In Colloque International sur l'Histoire du Caire - 1969. Il Cairo: Ministry of Culture of the Arab Republic of Egypt, 135-152.
Fathy, H. (1998). *Che cos'è una città?* Trascrizione di una lezione tenuta all'Università di Al-Azhar nel 1967. Casabella, 653, 56-64.
Ferlenga, A. (1998). *Le piccole città di Hassan Fathy*. Casabella, 653, 54-55.
Ferro, L. (2004). *In Grecia: archeologia, architettura, paesaggio*. Cuneo: Araba Fenice.
Picone, A. (2009). *La casa araba d'Egitto. Costruire con il clima dal vernacolo ai maestri contemporanei*. Milano: Jaca Book.
Semerani, L. (2000). *L'altro moderno*. Torino: Umberto Allemandi.

Viola Bertini si laurea in architettura nel 2009 al Politecnico di Milano. Nel 2012 consegue, con diritto di pubblicazione, il Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica presso l'Istituto Universitario di Venezia, discutendo una tesi sull'opera dell'architetto egiziano Hassan Fathy. È docente a contratto nell'ateneo milanese e assegnista di ricerca presso lo Iuav. Collabora inoltre, in qualità di Consulente di Ricerca, con l'American University di Beirut.

Viola Bertini graduated in Architecture in 2009 at Politecnico di Milano. In 2012 she concluded, with honour, her Ph.D. in Architectural Composition at Iuav University of Venice, discussing a thesis on the Egyptian architect Hassan Fathy. She is a contract professor at Politecnico di Milano and a research fellow at Iuav University. Furthermore, she collaborates, as research consultant, with the American University of Beirut.

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/3

Pierpaolo Gallucci

NOTE SUL CARATTERE DEGLI EDIFICI

NOTES ON THE CHARACTER IN BUILDINGS

Abstract

Disegnando, l'architetto lascia la propria mano diventare parte di quel movimento collettivo che nel corso della storia procede a definire le forme. Da singoli manufatti come l'isolato costruito da Aldo Rossi in Schützenstrasse a Berlino nel 1992, oppure accostando architetture razionali progettate e realizzate in uno stesso luogo, come nel caso di Napoli qui esaminato, forse si può trarre che ricercare il carattere significa ricercare l'identità dell'oggetto, architettura e città, che l'architetto investiga.

Abstract

While drawing, architects leave their hands become part of that collective movement which during history proceeds in defining forms. From single constructions like the block build by Aldo Rossi at Schützenstrasse in Berlino in 1992, or drawing close rational architectures designed and realized in the same place, such as the case of Naples here examinated, mabe it is possible to argue that researching the character means reserarch the identity of the object, architecture and city, which the architects investigates.

«Mettere del carattere in un'opera significa impiegare nel modo giusto tutti i mezzi più idonei per non farci provare altre sensazioni oltre quelle caratteristiche del soggetto stesso», scriveva Etienne Louise Boullée in Architettura. Saggio sull'arte[1]. Il senso di un'affermazione simile forse va ricercato in una concezione dell'architettura che concentra tutti i propri sforzi nel restare aderente al tema di progetto che indaga, o se si preferisce all'oggetto del progetto, come anni fa disse Giorgio Grassi nella lezione con cui aprì l'anno accademico del Politecnico di Milano[2]. Per fare un esempio utile a chiarire il discorso, e tuttavia senza che ciò implichi lo scantonare in un'altra disciplina con la quale spesso gli architetti sogliono condire i loro ragionamenti, si può ricordare un lontano scritto di Tzvetan Todorov, *La quête du récit*, cioè *La ricerca del racconto*, nel quale a pro-

«Putting character in a work means using in the right way all the most suitable instruments in don't leave us feeling other sensations apart of the ones characteristic of the subject itself», wrote Etienne Louise Boullée in Architecture. Essai sur l'art[1]. The sense of such a statement maybe is to be found in a conception of architecture which concentrates each effort of its own in maintaining itself close to the theme of the project investigated, or if you prefer to the object of project, as years ago said Giorgio Grassi in the opening lesson of the Academic Year at Milan's Polytechnic[2]. Doing an example useful in order to keep clear the speech, and nevertheless without it implicates trespassing in another discipline with whom architects use to flavor their speeches, we remind to the sense of a far Tzvetan Todorov's text, La quête du récit*, that is* The

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/3

posito del romanzo medievale sulla ricerca del santo Graal affermava, come riporta Italo Calvino, il rimandarsi l'un l'altro dei livelli di significato del racconto senza inseguimenti proiettati verso l'esterno, rilevando appunto che «la ricerca del Graal altro non è che la ricerca del racconto[3]».

Quanto affermato qui verrà sviluppato ancora con altre citazioni ma soprattutto con un esempio di architettura particolarmente carico di significato, cercando poi di dare conto di alcuni studi diretti a sviluppare questa questione che si potrebbe definire di «ricerca dell'architettura», vale a dire un rimandarsi l'un l'altro degli elementi in gioco che ha come propria scaturigine l'architettura, l'edificio, la costruzione e non altro, nella convinzione che le posizioni sostenute nel campo disciplinare si misurino attraverso i progetti, a cominciare dai propri e nonostante tutti i limiti e le deficienze che possono scontare.

Per chiamare in causa sulla stessa questione un maestro almeno pari a Boullée, Mies van der Rohe, si possono citare le righe finali del testo con cui introduce il volumetto che ne condensa l'opera: «credo che l'architettura abbia poco o nulla a che fare con la ricerca di forme "interessanti" o con le inclinazioni personali. La vera architettura è sempre oggettiva, ed è espressione dell'intima struttura dell'epoca nel cui contesto si sviluppa[4]». A proposito di questo passo Carlos Martì Aris svolge diverse osservazioni molto utili, tra le quali quella forse che meglio aiuta a sostenere il ragionamento qui svolto è la seguente: «Ciò che Mies rifiuta è […] l'idea di "carattere" dell'edificio, basata su un uso arbitrario e indiscriminato di segni, cui viene attribuita la proprietà di "comunicare" ciò che l'opera vuole essere[5]». Si può riconoscere in trasparenza la consonanza del concetto espresso da Martì Aris con l'opposizione al formalismo sempre implicita tanto nel lavoro di autore di costruzioni come nell'opera teorica di Giorgio Grassi, relatore dell'architetto catalano nella tesi di dottorato della quale *Le variazioni dell'identità* è il

research of the tale*, in which while talking about medieval romance on the search for Holy Graal he affirmed, like Italo Calvino reports, the reminding each other of the meaning levels of the tale without pursuits thrown towards the outside, just noting «the search for Graal is not other than the search for the tale[3]».*

What just affirmed here it will be developed with other quotations yet, but after all with an example of architecture particularly full of meaning, trying then to refer about some our studies directed to develop this question that could be defined of «research of architecture», in other words a reminding each other of the elements on the play which has as its source the architecture, the building, the construction and nothing else, convinced as we are that positions sustained in the disciplinary field are to be measured through projects, starting from one's own and despite all the limits and the lacks they can contain.

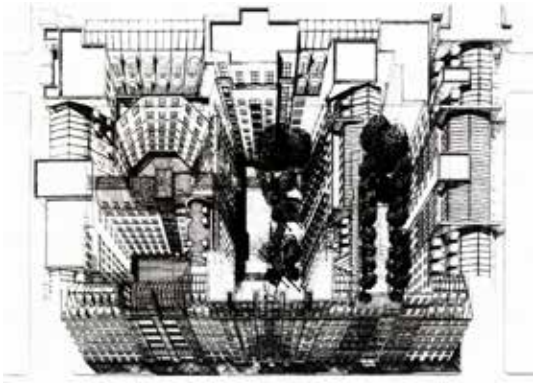
In order to summon a master at least similar to Boullée, Mies van der Rohe, we can quote the final lines of the text with which he introduces the small book condensing its work: «I believe architecture has less or nothing to do with the research for "interesting" forms or with personal inclinations. The true architecture is always objective, and it is expression of the intimate structure of the age in the context of which it works out itself[4]». About this passage Carlos Martì Aris develops some very useful observations, among which the one more suitable in the speech here played is the following: «What Mies refuses is […] the idea of "character" of building, based on an arbitrary and indiscriminated use of signs, to which is attributed the property of "communicating" what the work wants to be[5]». We suppose it is possible to recognize in transparence the consonance of the concept expressed by Martì Aris with the opposition to formalism always implied such as in the work of author of constructions such

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/3



Aldo Rossi, Isolato in Schützenstrasse a Berlino, 1992, prospettiva a quadro inclinato (in *Aldo Rossi. Disegni 1990-1997*, a cura di Marco Brandolisio, Giovanni da Pozzo, Massimo Scheurer, Michele Tadini) / *Aldo Rossi, Block in Schützenstrasse, Berlino, 1992, inclined table perspective (in* Aldo Rossi. Disegni 1990-1997*, edited by Marco Brandolisio, Giovanni da Pozzo, Massimo Scheurer, Michele Tadini)*.

risultato. E del resto concetti molto simili ritroveremo quando sarà Grassi in persona a esporli nella sua lezione menzionata all'inizio.

Se, come scrive l'architetto milanese, «Il carattere di un edificio sta nella sua storia, è scritto nel lungo processo di definizione che ha condotto a quella forma che appare ogni volta come fosse la prima volta, ma che invece, come ben sappiamo, ne è soltanto l'ultima incarnazione, diciamo così, tanto più autorevole quanto più fedele a se stessa[6]», qui si vorrebbe indagare da un lato fino a che punto sia possibile spingere questa nozione nella pratica compositiva senza scadere nel formalismo, e dall'altro, come sopra si accennava, mostrarla per il tramite di un caso concreto di studio.

Volendo rendere ancora più esplicite di quanto già non siano le parole di Grassi riferendosi, cercando di tenerli insieme, ai due livelli della *res aedificatoria* che vicendevolmente si richiamano della casa e della città, e tenendo conto che proprio Alberti sottolineava che «la città è come una grande casa, e la casa a sua volta una piccola città[7]», ebbene si potrebbe dire questo, che il lavoro dell'architetto consiste nel trovare l'identità di quel tema specifico sul quale sta lavorando. Alla scala dell'edificio tale impegno consiste in una ricerca che investe da una parte la questione del tipo nella sua progressiva liberazione dalle forme storiche che lo condizionano, e alla scala della città nel riuscire a rendere intellegibili quelle trame razionali che ne definiscono l'ordito. La liberazione del tipo architettonico dai suoi condizionamenti storici, quella ricerca della sua adeguatezza su cui si soffermano tanto Grassi nella lezione citata quanto ad esempio architetti come Antonio Monestiroli[8], procede insieme alla questione dell'inserimento dell'edificio in un luogo facendolo aderire a delle condizioni particolari che lo determinano, nel senso del carattere dell'edificio contenuto nella storia dell'edificio stesso di cui Grassi diceva. Proprio questo margine compositivo si vorrebbe qui

as in theorethical work of Giorgio Grassi, thesis supervisor for the Catalan architect in the doctorate of which Le variazioni dell'identità *is the result. And moreover we will find again very similar concepts when Grassi himself will expose them in his lesson mentioned at the beginning.*

If, as the architect of Milan writes, «The building's character stands in its history, is written in the long process of definition which has leaded to the form which appears every time as it would be the first time, but instead, as we know well, is only its last incarnation, let's say so, the more authoritative the more loyal to itself[6]», here it would be investigated on one side to what extent it is possible to push this notion in the compositional practice without falling down into formalism, and on the other, as it has been mentioned above, showing it by means of a concrete case study.

Trying to make it even more explicit than they already are Grassi's words by referring ourselves, trying to keep them together, to the two levels of res aedificatoria *wich refer to each other of the house and the city, and whereas Alberti himself underlined how «city is like a big house, and the house on its turn is like a little city[7]», well, it could be said this, that the work of the architect is to find the identity of the specific theme on which it is working. At the scale of the building that commitment consists in a research that involves on the one hand the question of the type in its progressive liberation from historical forms that shaped him, and at the scale of the city in being able to make intelligible those rational plots that define its warp. The liberation of the architectural type from its historical conditionings, that search of its adequacy on which linger as long Grassi in the lesson cited as for instance architect as Antonio Monestiroli[8], proceeds with the issue of integration of the building in one place making it adhere to the particular conditions that determine it, in the sense of the character of*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/3

Aldo Rossi, Isolato in Schützenstrasse a Berlino, 1992, il prospetto con l'inserimento della facciata di Palazzo Farnese e il mantenimento di un brano dell'isolato preesistente (in *Aldo Rossi. Tutte le opere*, edited by Alberto Ferlenga) / *Aldo Rossi, Block in Schützenstrasse, Berlin, 1992, the prospect with the insert of Palazzo Farnese's façade and the conservation of a piece of the preexistent block (in* Aldo Rossi. Tutte le opere*, a cura di Alberto Ferlenga).*

investigare più da vicino per mostrare come l'edificio costruisca il luogo stando dentro le regole dell'architettura e della città come della storia delle forme che le costituiscono entrambe.

Dati i riferimenti testuali citati forse verrebbe naturale aspettarsi esempi nel novero della concisione formale quando non del vero e proprio togliersi della voce dello stesso Giorgio Grassi, quando non degli approdi cui Mies van der Rohe seppe giungere. Si può però ricorrere a un esempio diverso, e cioè quell'edificio per residenze e uffici costruito in Schützenstrasse a Berlino da Aldo Rossi ormai più di venti anni fa, nel 1992[9].

Edificio, questo, alquanto distante dalla mimesi con la Berlino storica e forse anche da certe volontà recenti di fare tabula rasa del quarantennio in cui le scelte sulla costruzione urbana di metà della capitale tedesca sono dipese dal governo socialista della DDR. Un indizio lo fornisce lo stesso Rossi – del quale non si deve tralasciare il contributo alla conoscenza delle idee su architettura e città di Hans Schmidt, architetto svizzero che operò a lungo nella

the building contained in the history of the buildings about which Grassi told. Just this compositional margin we would like to investigate the closer to show how to the building constructs the place according to the rules of the architecture and the city as the history of the forms that constitute them both.

Given the textual references cited examples perhaps would be natural to expect examples in the ranks of formal conciseness even not of the proper take off of the voice of the same Giorgio Grassi or the formal goals which Mies van der Rohe was able to reach. However, it is possible to use a different example, and that is that building for residences and offices built in Schützenstrasse in Berlin by Aldo Rossi now more than twenty years ago, in 1992[9].

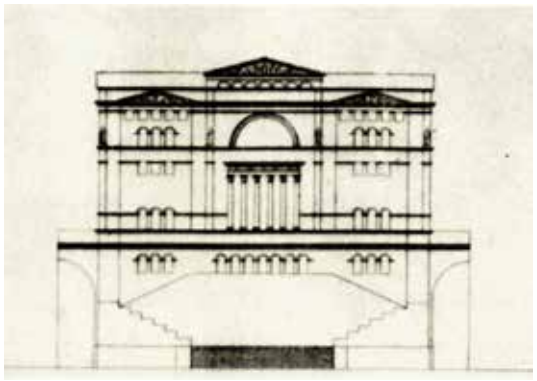
Building, this, quite far from mimesis with historical Berlin and maybe from some recent wills of making tabula rasa of the fourty years in which the choices about urban construction of half of the German capital depended by DDR's socialist government. A clue is provided by Rossi himself –

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/3



Alexandre-Jean-Baptiste-Guy de Gisors, Bagni pubblici (in Emil Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo*) / *Alexandre-Jean-Baptiste-Guy de Gisors, Public baths (in Emil Kaufmann,* Architecture in the Age of Reason*)*.

Loison, Casa a Saint-Germain (in Emil Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo*) / *Loison, House in Saint-Germain (in Emil Kaufmann,* Architecture in the Age of Reason*)*.

DDR – quando nel ricostruire questo isolato ricorre all'inserto di due brani, uno un pezzo dell'isolato preesistente e l'altro la citazione di Palazzo Farnese, come a dire la condizione locale mantenuta intatta da un lato e dall'altro la condizione più generale, il modello che assume la connotazione dell'esempio. Oltre tutto questo, tratti di facciata dall'aspetto diverso e ciononostante tenuti insieme grazie al tracciato regolatore che ne ordina le corrispondenze secondo allineamenti non espliciti. Rossi stesso descrive la tecnica di composizione usata per questo edificio, soffermandosi segnatamente su una «idea del progettare usando in modo diverso citazioni diverse», che egli osserva già presente in maestri dell'architettura berlinese come Schinkel o Schlüter, annotando poi che si è voluto ricreare la vita interna al blocco senza ripetere ciò che si è perduto, e soprattutto di aver voluto «offrire alternative alla pratica edilizia comune, con una varietà di tipologie piuttosto che di forme[10]».

Una tecnica simile non è troppo lontana da quella che un autore ben approfondito in gioventù da Rossi stesso, Emil Kaufmann, definì degli «schemi a rispondenze multiple[11]», facendo gli esempi del progetto per dei bagni pubblici di Alexandre Gisors e della casa in rue des Fontaines di Loison. Edifici individuali, rispetto a questo di Berlino che è un isolato, ma il punto in comune che vi si può riscontrare è l'essere costituiti attraverso una tecnica compositiva secondo la quale, per usare le parole di Kaufmann, «i motivi che compongono lo schema rispondono l'uno all'altro e divengono così "temi". Vari sottoschemi possono poi entrare nel discorso per mezzo di una notevole diversificazione negli spazi, nelle dimensioni o attraverso giochi di proporzioni numeriche[12]». Né c'è bisogno di sottolineare l'importanza della ricerca degli architetti rivoluzionari francesi per liberare l'architettura dal gravame delle ridondanze e delle sovrabbondanze di forma dell'epoca barocca che l'aveva preceduta.

of whom it must not be left out the contribute in the knowledge of idea on architecture and city by Hans Schmidt, Swiss architect who in the DDR worked long time – when in rebuilding this block uses the insertion of two pieces, one a part of the preexisting block and the other the quotation of Palazzo Farnese, as to say the local condition kept intact on the one side and on the other tht more general condition, the model which assumes the connotation of the example. Besides all this, traits of the façade of different aspect and and yet held together thanks to the regulating plan which orders the correspondances according not explicit alignments. Rossi itself describes the compositional technique used for this building, dwelling upon an «idea of designing by using different quotations in different ways», which he observes already present in Berlin architecture's masters such as Schinkel or Schlüter, noting then that it has been wanted to recreate the inner life of the block withut repeating what has been missed, and after all of having wanted «to offer alternatives to common building practice, with a variety of typologies rather than forms[10]».

A similar technique is not too far from the one an author studied in depth by Rossi during his youth, Emil Kaufmann, defined of the «patterns with multiple correspondances[11]», and referring to the examples of the project for public baths by Alexandre Gisors of the house in rue des Fontaines by Loison. Individual buildings if confronted to this in Berlin which is a block, but the point in common it seems to us they have is their being constituted through a compositional technique according which, by using Kaufmann's words, «the motifs composing the scheme respond one another becoming so "themes". Several subcharts can then come into the talk by meaning of a remarkable differentiation in spaces, in dimensions or through games of numeric proportions[12]». Neither it needs to be underlined the importance of the research made

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/3

Planivolumetrico delle architetture razionali pensate per Napoli, dettaglio da San Martino al Porto con, oltre agli elementi primari di Castel Sant'Elmo, Palazzo Reale, Castel dell'Ovo, del Maschio Angioino e degli ormai perduti Granili di Ferdinando Fuga, i progetti, tra gli altri, di Salvatore Bisogni per Montecalvario, Luigi Cosenza per via Marittima, Aldo Rossi per l'area di Monte Echia e per il Molo San Vincenzo, Gian Ugo Polesello per piazza Municipio-Stazione Marittima, disegno dell'autore / *Planivolumetric of the rational archtectures conceived for Naples, detail from San Martino to the Port with, apart from the primary elements of Sant'Elmo Castle, Palazzo Reale, Castel dell'Ovo, Maschio Angioino and of the by now lost Granili by Ferdinando Fuga, the projects, among the others, by Salvatore Bisogni for Montecalvario, Luigi Cosenza for the via Marittima, Aldo Rossi for the Mount Echia's area ant for the Pier of San Vincenzo, Gian Ugo Polesello for Municipio Square-Marittima Station, drawing by the author*.

Benché dall'opera dell'ultimo Rossi un senso comune diffuso tra gli architetti abbia teso a prendere le distanze, etichettandola come una conversione postmodernista, potrebbe risultare un esercizio non privo di qualche risultato quello di ordinare su singole tavole, città per città, tutti i suoi progetti, ed esaminare quale idea urbana possa scaturirne. Forse sarebbe alquanto diversa da quella ottocentesca che una mera riedificazione configurerebbe, e più tesa, per la via singola della propria voce di architetto, alla costruzione di una città policentrica, o aperta[13].

Questa la direzione di uno studio svolto dall'autore di questo testo diversi anni fa, nel quale cercò, anche con l'intenzione di cogliere il senso di composizioni come quella della Città analoga rossiana, riscrivendola con le proprie mani e di certo non estraneo all'averne subito il fascino, di riportare su una stessa tavola di Napoli a scala territoriale le architetture razionali che vi erano state collocate nel tempo, poco importava se realizzate o solo immaginate. Vi furono riuniti fatti diversi che andavano

up by French revolutionary architects to get architecture rid of the burden of redundancies and overabundances of form of the Baroque Age that came before it.

Although from last Rossi's work a diffused common sense among architects inclined to keep distance, marking it as a post-Modernist conversion, it would appear an exercise not lacking in some result the one of arranging on single tables, city by city, all Rossi's projects, and examining which urban idea it would result. Maybe it would be quite different from the Nineteen century's one, and more aimed, for the single way of its own voice of architect, to the construction of a polycentric city, or open[13].

This the direction of a study developed by the author of the current text some year ago, where he attempted, even with the intention of catching the sense of compositions like that of the Città analoga by Rossi, rewriting it with his hands and of course not too far from having suffered its charm,

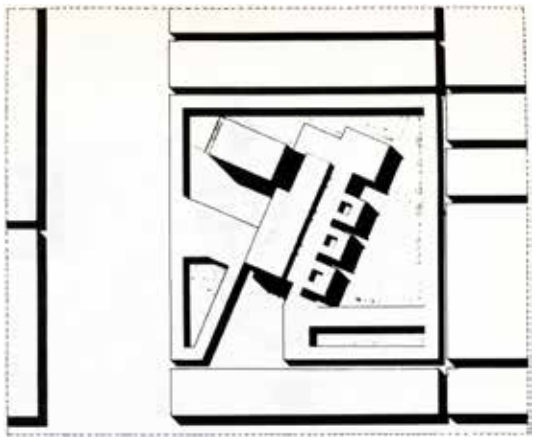
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/3

Complesso religioso di San Pietro ad Aram a Napoli inserito nella parte urbana della Duchesca, rilievo alla quota dei piani terra (in «Edilizia popolare», n. 111, marzo-aprile 1973) / *Religious building of Saint Peter at Aram in Naples inserted in the urban part of Duchesca, map at the ground level (in «Edilizia popolare», n. 111, marzo-aprile 1973).*



Corso di Composizione architettonica III, prof. Arch. Stefania Filo-Speziale, assistente prof. Arch. Agostino Renna, lavoro seminariale degli studenti Francesco Domenico Moccia ed Enzo Mendicino, progetto di un edificio in cui è riproposta la struttura letta in San Pietro ad Aram, planivolumetrico (in «Edilizia popolare», n. 111, marzo-aprile 1973) / *Cours of Architectural composition III, prof. arch. Stefania Filo-Speziale, assistant prof. arch. Agostino Renna, seminar work by students Francesco Domenico Moccia and Enzo Mendicino, project of a building in which it is reproposed the structure read in Saint Peter at Aram, planivolumetric (in «Edilizia popolare», n. 111, marzo-aprile 1973).*

dalle grandi architetture sociali di Ferdinando Fuga, al Palazzo Reale, alla Mostra d'Oltremare, al piano di Luigi Cosenza del secondo dopoguerra che ne configurò una forma da grande città, specialmente per quanto riguardava il ridisegno del versante a mare su via Marina di fronte al porto, che nel frattempo, sconfitta l'Italia, era diventato base navale della marina statunitense, fino ai progetti di Salvatore Bisogni per alcuni quartieri e parti della città, ai progetti di Rossi per il Molo San Vincenzo e per un percorso sotterraneo tra via Chiatamone e piazza Plebiscito tra le cavità del sottosuolo urbano. Non una Napoli analoga a sua volta, quanto invece una ricerca diretta a fare emergere una trama razionale attraverso quei progetti che la pongono in luce, e da essi partire come paesaggio urbano e quindi mondo formale ereditato cui attingere.

Questa la direzione anche di un ulteriore studio spinto fino alla scala edilizia, sotto la guida del professor Bisogni, immaginando di collocarlo all'interno del suo progetto generale per gli edifici pubblici e collettivi e le «zolle» in cui alcuni di essi sono raggruppati nel territorio dell'hinterland a nord di Napoli[14]. Tema era quello di un edificio civico intercomunale, nel quale cioè il personale politico e amministrativo di più comuni confinanti potesse affrontare quelle questioni, dal traffico, all'urbanistica, al commercio, meglio risolvibili in un quadro generale rispetto a un territorio in espansione e sulla via di addensarsi, essendo in superamento la fase della stessa dispersione urbana. Esempio architettonico nella ricerca del Movimento moderno era l'Alta Corte di Chandigarh di Le Corbusier, mentre riferimento più lontano nel tempo, ma contemporaneo secondo l'idea di architettura sottesa a questa ricerca, era il complesso religioso di San Pietro ad Aram a Napoli, studiato all'inizio degli anni '70 da Agostino Renna[15]. Il risultato di questo studio è quindi un edificio composto di manufatti diversi raccordati tra loro sia da una trama di aperture e di vuoti sia da corrispon-

of gathering on a same plan in a territorial scale of Naples rational architectures put down here during the time, less it didn't matter a lot if built or even only thought. There had been gathered toghether different facts going from the great social architectures by Ferdinando Fuga, to Palazzo Reale, to the Mostra d'Oltremare, to the urban design by Luigi Cosenza in the post World War II period who shaped the form of a big city, especially for what concerned the redraw of the side towards the sea on Marina Street in front of the port, that in the meanwhile, as Italy lost the war, became a naval base for the Navy of United States, until the projects by Salvatore Bisogni for some quarters and parts of the city, to the projects by Rossi for Molo San Vincenzo and for an underground path between Chiatamone Street and Plebiscito Square, among the cavities of urban subsoil. Not a Napoli analoga on its turn, as instead a research aimed in letting come out a rational plan through those projects that light up it, and start from them as urban landscape and so formal world inherited from which draw materials.

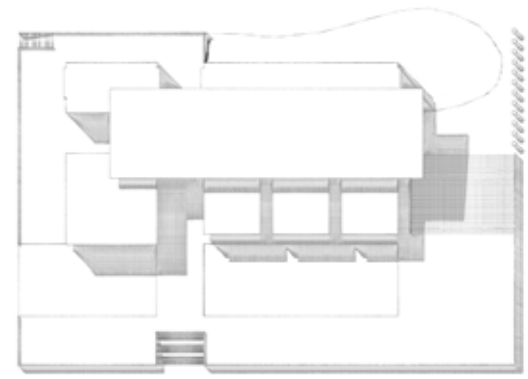
This the direction too of another study drove to the building scale, under Professor Bisogni guidance, imagining to put it as a part of his general project for public and collective buildings and for the «clods» in which are gathered some of them for the territory of the hinterland north of Naples[14]. Theme was the one of an intercommunal civic building, in which, that is, politic and administrative personnel of more neighbouring commons would have faced those questione, from traffic, to urban planning, to commerce, in a better way resolvable into a general pattern compared with an expanding territory on its way of thickening, being overcoming the phase of urban sprawl. Architectural example in the research of Modern movement was the Palace of Justice in Chandigarh by Le Corbusier, while more far in time, but contemporary according to the idea of architec-

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/3



Interpretazione del tema della struttura civica intercomunale, fatta sviluppare da Salvatore Bisogni, planivolumetrico e prospetto est della versione con la tettoia centrale interrotta all'altezza dell'aula / Interpretation of the theme of the intercommunal civic structure, got developed by Salvatore Bisogni, planivolumetric and east prospect of the version with the central roof interrupted near the main hall and east prospect of the version with the main roof extended in the way of unifying each building, project by the author.

denze metriche e proporzionali, la cui varietà e il cui carattere non sono il punto di partenza ma di arrivo, lavorando con un numero finito di materiali ricavati dall'architettura e dalla città.

Note

[1] Etienne Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, manoscritto conservato alla Biblioteca nazionale di Parigi (MS. 9153) con i disegni. trascrizione di Helen Rosenau in *H. R. Boullée Treatise on Architecture*, Tiranti, London 1953, trad. it. *Architettura. Saggio sull'arte*, con introduzione di Aldo Rossi, Marsilio, Venezia 1967, p. 74.
[2] Giorgio Grassi, *Il carattere degli edifici*, lezione tenuta in occasione dell'inaugurazione dell'Anno accademico 2003-2004, il 4 dicembre 2003 presso la Facoltà di Architettura civile del Politecnico di Milano, in «Casabella», n. 722, maggio 2004.
[3] Tzvetan Todorov, *La quête du récit*, in «Critique», n. 262, marzo 1969, citato in Italo Calvino, *La letteratura come proiezione del desiderio*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, ora in Id., *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, tomo primo, Mondadori, Milano 1995, 2001[3] p. 249.
[4] Ludwig Mies van der Rohe, testo introduttivo senza titolo a *Mies van der Rohe. Die Kunst der Struktur*, a cura di Werner Blaser, Verlag für Architektur Artemis, Zürich 1965, trad. It. *Mies van der Rohe*, Zanichelli, Bologna 1977, 1991[2], p. 8.
[5] Carlos Martì Aris, *Le variazioni dell'identità*, con una *Premessa* di Giorgio Grassi, Clup, Milano 1990, CittàStudiEdizioni 1993, p. 140.
[6] Giorgio Grassi, *Il carattere*, cit., p. 12.
[7] Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, trad. it. *L'architettura*, Il Polifilo, Milano 1966, trad. di Giovanni Orlandi, introduzione e note di Paolo Portoghesi, p. 64.
[8] Gyorgy Lukács, *Estetica*, Einaudi, Torino 1960, p. 1210, citato in Antonio Monestiroli, *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 24.
[9] Cfr. *Aldo Rossi. Tutte le opere*, a cura di Alberto Ferlenga, Electa, Milano 1999, pp. 402-407, e *Aldo Rossi. Disegni 1990-1997*, a cura di Marco Brandolisio; Giovanni da Pozzo, Massimo Scheurer, Michele Tadini, con uno scritto di Paolo Portoghesi, Motta Architettura, Milano 1999, pp. 90-97.
[10] *Aldo Rossi. Tutte le opere*, cit., p. 402.
[11] Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Harvard University Press, Cambridge 1955, trad. it. *L'architettura dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, 1991, p. 239.
[12] Id., p. 235.
[13] Antonio Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Clup, Milano

ture we support, was the religious complex of San Peter in Aram in Naples, studied in the early Seventies by Agostino Renna[15]. The result of this study is so a building made by several different constructions linked up both from a plot of apertures and voids, both of metric and proportional correspondances, whose variety and whose character are not the point of start but the point of arrive working with finite number of materials extracted by architecture and city.

Notes

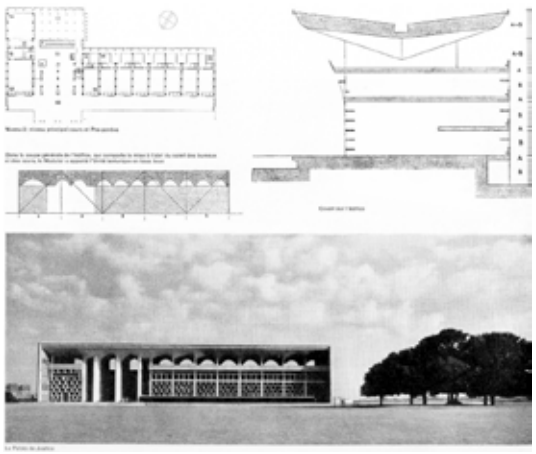
[1] Etienne Louis Boullée, Architecture. Essai sur l'art, manuscript conserved in the National Bibliotheque of Paris (MS. 9153) with the drawings. Transcription by Helen Rosenau in H. R. Boullée Treatise on Architecture, Tiranti, London 1953, trans. in italian Architettura. Saggio sull'arte, with an introduction by Aldo Rossi, Marsilio, Venezia 1967, p. 74.
[2] Giorgio Grassi, *Il carattere degli edifici*, lesson kept in occasion of the inauguration of the Academic Year 2003-2004, December 4th, 2003 at the Facoltà di Architettura civile of the Politecnico di Milano, in «Casabella», n. 722, maggio 2004.
[3] Tzvetan Todorov, *La quête du récit*, in «Critique», n. 262, marzo 1969, citato in Italo Calvino, *La letteratura come proiezione del desiderio*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, ora in Id., *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, tomo primo, Mondadori, Milano 1995, 2001[3] p. 249.
[4] Ludwig Mies van der Rohe, introductive text without title to *Mies van der Rohe. Die Kunst der Struktur*, edited by Werner Blaser, Verlag für Architektur Artemis, Zürich 1965, trad. It. *Mies van der Rohe*, Zanichelli, Bologna 1977, 1991[2], p. 8.
[5] Carlos Martì Aris, *Le variazioni dell'identità*, with a *Premessa* by Giorgio Grassi, Clup, Milano 1990, CittàStudiEdizioni 1993, p. 140.
[6] Giorgio Grassi, *Il carattere*, cit., p. 12.
[7] Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, translation in Italian *L'architettura*, Il Polifilo, Milano 1966, transl. by Giovanni Orlandi, introduction and notes by Paolo Portoghesi, p. 64.
[8] Gyorgy Lukács, *Estetica*, Einaudi, Torino 1960, p. 1210, citato in Antonio Monestiroli, *La metopa e il triglifo. Nove*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/3



Le Corbusier, Alta Corte di Chandigarh (in Le Corbusier, *Complete Works. Volume 7, 1957-1965*) / *Le Corbusier, Palace of Justice in Chandigarh (in Le Corbusier*, Complete Works. Volume 7, 1957-1965*)*

1979; CittàStudi srl, Milano 1991; CittàStudi Edizioni s.r.l., Milano 1994; ristampa della terza edizione del 1985, pp. 71-72.
[14] Cfr. il lavoro di Marco Zamprotta in *Ricerche in architettura, La zolla nella dispersione delle aree metropolitane. Resoconti della ricerca Murst 2000: Funzione e figura delle architetture pubbliche e servizi per lo sviluppo sostenibile delle aree metropolitane: Firenze, Milano, Napoli, Mestre*, a cura di Salvatore Bisogni, con scritti di Salvatore Bisogni, Guido Canella, Gian Luigi Maffei, Franco Purini (responsabili delle singole Unità di ricerca) *et alii*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2011, pp. 221-222.
[15] *Napoli: prospettive per l'architettura del Centro Storico*, a cura del gruppo di ricerca diretto da Agostino Renna e composto da Italo Ferraro, Ludovico Fusco, Enzo Mendicino, Francesco Domenico Moccia, «Edilizia popolare», n. 111, 1973, pp. 103-130.

lezioni di architettura, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 24.
[9] See *Aldo Rossi. Tutte le opere*, edited by Alberto Ferlenga, Electa, Milano 1999, pp. 402-407, and *Aldo Rossi. Disegni 1990-1997*, edited by Marco Brandolisio; Giovanni da Pozzo, Massimo Scheurer, Michele Tadini, with a text by Paolo Portoghesi, Motta Architettura, Milano 1999, pp. 90-97.
[10] *Aldo Rossi. Tutte le opere*, cit., p. 402.
[11] Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Harvard University Press, Cambridge 1955, trans. in Italian *L'architettura dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, 1991.
[12] Id., p. 235.
[13] Antonio Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Clup, Milano 1979; CittàStudi srl, Milano 1991; CittàStudi Edizioni s.r.l., Milano 1994; reprint of the third edtion of 1985, pp. 71-72.
[14] See the work by Marco Zamprotta in *Ricerche in architettura, La zolla nella dispersione delle aree metropolitane. Resoconti della ricerca Murst 2000: Funzione e figura delle architetture pubbliche e servizi per lo sviluppo sostenibile delle aree metropolitane: Firenze, Milano, Napoli, Mestre*, edited by Salvatore Bisogni, with texts by Salvatore Bisogni, Guido Canella, Gian Luigi Maffei, Franco Purini (responsibles of each Research unities) *et alii*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2011, pp. 221-222.
[15] *Napoli: prospettive per l'architettura del Centro Storico*, edited by the research group directed by Agostino Renna made up by Italo Ferraro, Ludovico Fusco, Enzo Mendicino, Francesco Domenico Moccia, «Edilizia popolare», n. 111, 1973, pp. 103-130.

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/3

Bibliografia/ *References*

Alberti, L.B.. *De re aedificatoria;* trad. it. (1966) *L'architettura*. Milano: Il Polifilo.

Brandolisio, M.; da Pozzo G., Scheurer M., Tadini M. (a cura di) (1999). *Aldo Rossi. Disegni 1990-1997.* Milano: Motta Architettura.

Ferlenga, A. (a cura di) (1999). *Aldo Rossi. Tutte le opere*. Milano: Electa.

Boullée, Etienne Louis. *Architecture. Essai sur l'art*, manoscritto conservato alla Biblioteca nazionale di Parigi (MS. 9153) con i disegni. trascrizione di Helen Rosenau in *H. R. Boullée Treatise on Architecture*, Tiranti, London 1953, trad. it. (1967) *Architettura. Saggio sull'arte*, con introduzione di Aldo Rossi. Venezia: Marsilio.

Calvino, I. (1980). *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società.* Torino: Einaudi.

Grassi G., *Il carattere degli edifici*, lezione tenuta in occasione dell'inaugurazione dell'Anno accademico 2003-2004, il 4 dicembre 2003 presso la Facoltà di Architettura civile del Politecnico di Milano, in «Casabella», n. 722, maggio 2004.

Kaufmann, E. (1955), *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England*, Italy, and France. Cambridge: Harvard University Press; trad. it. 1966, 1991 *L'architettura dell'Illuminismo*, Torino: Einaudi.

Boesiger, W. (a cura di) (1965). *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Vol. 7, Oeuvre complète 1957-1965*. Zurich: Les Editions d'Architecture.

Lukács, Gyorgy, (1960). *Estetica.* Torino: Einaudi.

Carlos Martì Aris, *Le variazioni dell'identità*, con una *Premessa* di Giorgio Grassi, Clup, Milano 1990, CittàStudiEdizioni 1993.

Ludwig Mies van der Rohe, testo introduttivo senza titolo a *Mies van der Rohe. Die Kunst der Struktur*, a cura di Werner Blaser, Verlag für Architektur Artemis, Zürich 1965, trad. It. *Mies van der Rohe*, Zanichelli, Bologna 1977, 1991[2].

Monestiroli, Antonio, (1979). *L'architettura della realtà.* Milano: Clup.

Monestiroli, A. (2002). *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*. Roma-Bari: Laterza.

Napoli: prospettive per l'architettura del Centro Storico, a cura del gruppo di ricerca diretto da Agostino Renna e composto da Italo Ferraro, Ludovico Fusco, Enzo Mendicino, Francesco Domenico Moccia, «Edilizia popolare», n. 111, 1973.

Tzvetan Todorov, *La quête du récit*, in «Critique», n. 262, marzo 1969.

Ricerche in architettura, La zolla nella dispersione delle aree metropolitane. Resoconti della ricerca Murst 2000: Funzione e figura delle architetture pubbliche e servizi per lo sviluppo sostenibile delle aree metropolitane: Firenze, Milano, Napoli, Mestre, a cura di Salvatore Bisogni, con scritti di Salvatore Bisogni, Guido Canella, Gian Luigi Maffei, Franco Purini (responsabili delle singole Unità di ricerca) et alii, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2011.

Pierpaolo Gallucci si laurea a Napoli con un disegno in cui accosta le architetture razionali pensate per quella città e talora costruite, da quelle di Ferdinando Fuga nel '700 al piano di Luigi Cosenza all'indomani della Seconda guerra mondiale, fino agli studi e alle costruzioni di Salvatore Bisogni incentrati su un'idea di città aperta. Dottore di ricerca in Composizione architettonica al Politecnico di Milano-Bovisa con un saggio dove indaga l'opera di Agostino Renna, proiettandone la ricerca sull'architettura sullo sfondo della cultura italiana tra anni '60 e '80. Nei corsi di Composizione architettonica e urbana del Diarc di Napoli cui collabora e dove è professore a contratto si occupa della trattatistica e del tema della residenza.

Pierpaolo Gallucci graduates in Naples with a general plan in which he draws up together the rational architectures conceived for that city and sometimes built, since those by Ferdinando Fuga in XVIII century to the masterplan by Luigi Cosenza after WWII until the studies and the buildings by Salvatore Bisogni based on an idea of open city. Ph.D. in Architectural composition at Politecnico di Milano-Bovisa with an essay where he analyzes the work by Agostino Renna, projecting his research on architecture on the background of Italian culture between the Sixties and the Eighties. In the courses of Architectural compositions at Diarc in Naples where he collaborates and he is Adjunct professor, he interests in treatises and in the theme of residence.

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/4

Gilda Giancipoli

CORPO E SPAZIO. UNA TEORIA COMPOSITIVA NELL'OPERA DI OSWALD MATHIAS UNGERS

Abstract
Tra i numerosi approfondimenti teorici e sperimentazioni condotti da Oswald Mathias Ungers in più di cinquant'anni della sua opera, emerge una delle prime teorie compositive applicate al tema dell'abitazione: la teoria di "corpo e spazio" che introduce una visione gerarchica degli spazi domestici anche nell'intento di ridurre il più possibile le superfici di distribuzione, per lasciare più spazio agli ambiti di vita collettiva della casa.

Alla vasta opera dell'architetto tedesco Oswald Mathias Ungers (Kaisersesch, 1926 – Colonia, 2007), contribuiscono numerosi approfondimenti teorici e sperimentazioni compositive, costituenti la base formativa per la sua evoluzione progettuale, culminata negli anni '80-'90.

Dopo un esordio nel rispetto dei canoni modernisti ed un breve interesse verso il Neo-Espressionismo tedesco, egli, spinto dalla ricerca di un pensiero compositivo autonomo, intraprende un personale ragionamento sulla percezione dello spazio, indipendente dalle contemporanee correnti architettoniche.

La teoria di corpo e spazio, che lascia tracce in tutta la sua opera, è una delle prime elaborazioni teoriche di Ungers, emersa nel periodo iniziale di attività a Colonia, negli anni '50-'60, sebbene l'architetto la enunci solamente nel 1963, quando intende abbandonare il proprio trascorso espressionista.

MATTER AND SPACE. COMPOSITIONAL THEORY IN THE WORK OF OSWALD MATHIAS UNGERS

Abstract
Between the multifarious theoretical studies and experimentations done by Oswald Mathias Ungers, in more than fifty years of his work, comes out one of the first compositional theory applied to the house-subject: the theory of "matter and space", which introduces a hierarchic view of domestic spaces, also to reduce as much as possible distributive surfaces and to give more space to collective rooms of the house.

To the extensive work of the German architect Oswald Mathias Ungers (Kaisersesch, 1926 - Cologne, 2007), took part also numerous theoretical insights and composition experiments, comprising the educational basis for his design evolution, culminating in the 80s and 90s.

After a debut in respect of modernists canons and a brief interest in the New German Expressionism, he, driven by the search for an autonomous compositional thought, made a personal reasoning on the perception of space, independent of contemporary architectural trends.

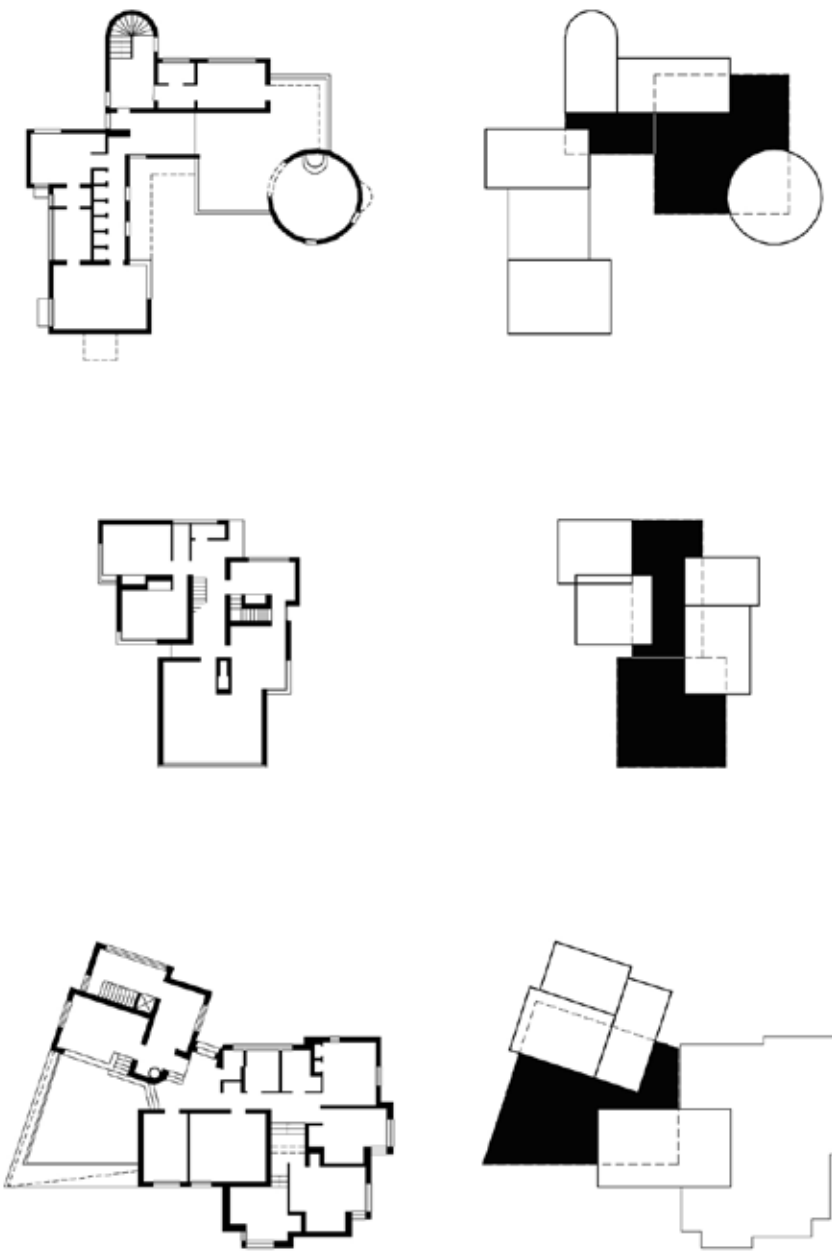
The theory of matter and space, which leaves traces in all his work, is one of the first theoretical elaborations of Ungers, comes out in the initial period of activity in Cologne, in the 50s and 60s, although the architect enunciated it only in 1963, when he wants to leave his expressionist past.

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

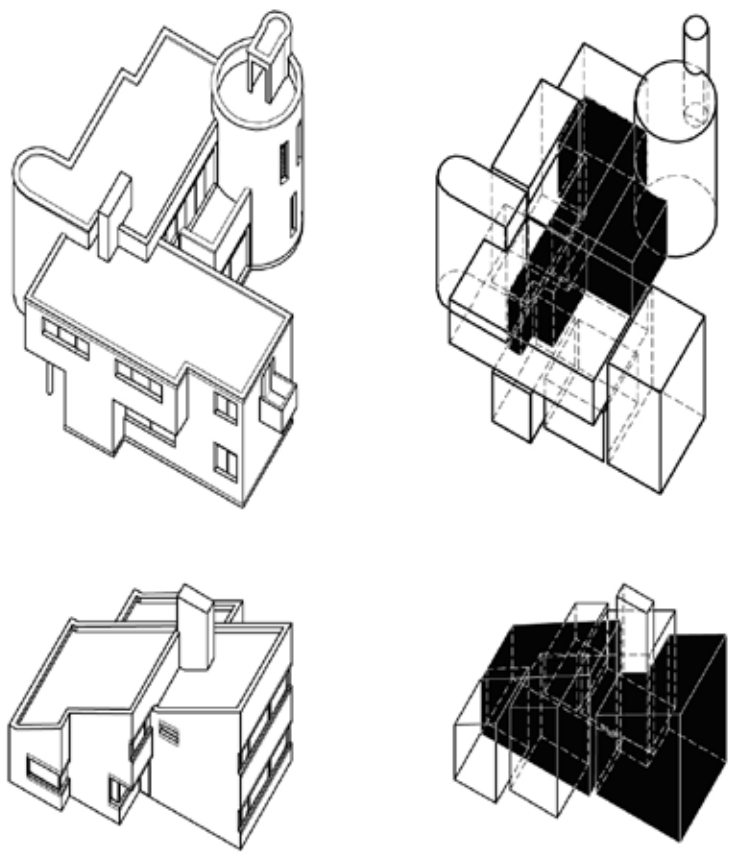
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/4



Piante e schemi compositivi. Dall'alto: casa Müller a Köln-Lindenthal, 1957-'58; casa a Bensberg, 1960; casa Bauer a Overath, 1960-'61 / *Plans and compositional schemes. From the top: House Müller in Köln-Lindenthal, 1957-'58; House in Bensberg, 1960; House Bauer in Overath, 1960-'61.*



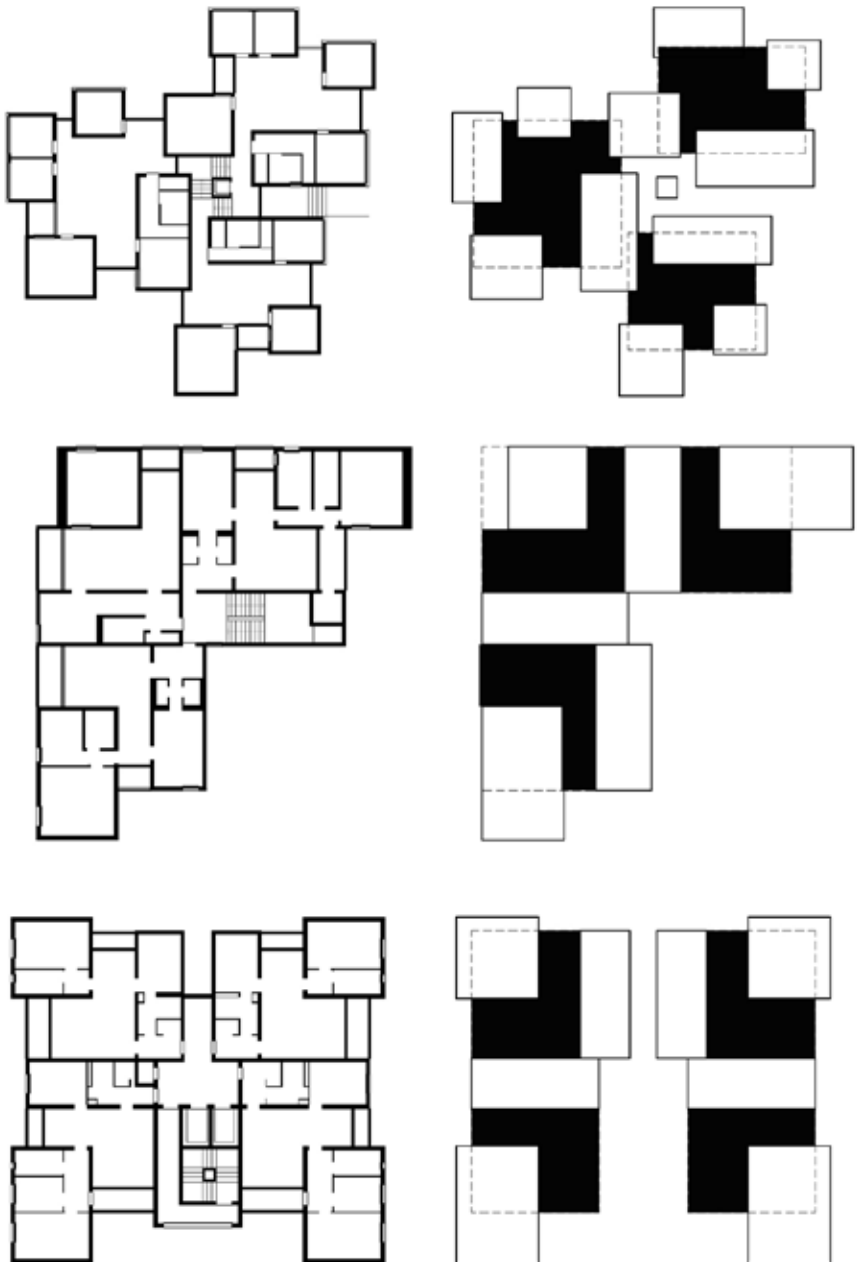
Assonometrie e schemi compositivi tridimensionali. Dall'alto: casa Müller a Köln-Lindenthal, 1957-'58; casa a Bensberg, 1960; casa Bauer a Overath, 1960-'61 / *Axonometric views and tridimensional compositional schemes. From the top: House Müller in Köln-Lindenthal, 1957-'58; House in Bensberg, 1960; House Bauer in Overath, 1960-'61.*

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

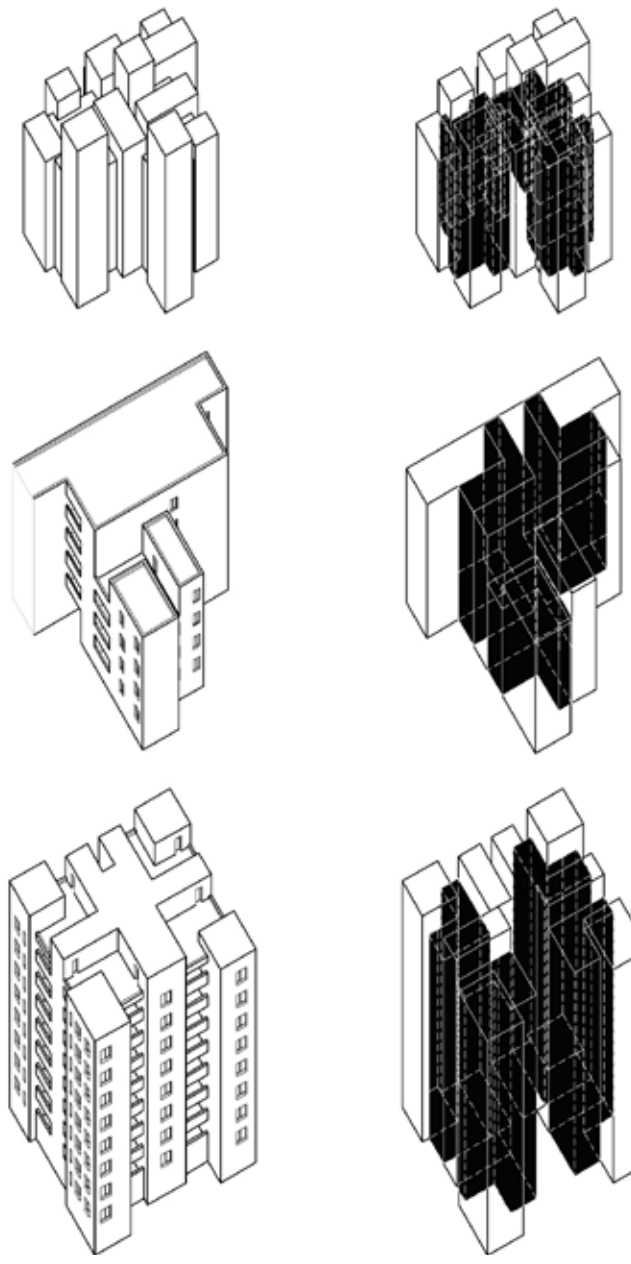
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/4



Piante e schemi compositivi. Dall'alto: blocco edilizio tipo del progetto per il quartiere Neue Stadt, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961; blocco edilizio tipo dell'edificio realizzato per il quartiere Neue Stadt, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1965; blocco edilizio tipo dell'edificio realizzato per il quartiere Märkisches Viertel, Berlino,1962-'67 / *Plans and compositional schemes. From the top: type of block of flats for the project Neue Stadt, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961; type of block of flats of the realized building in the district Neue Stadt, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1965; type of block of flats of the realized building in the district Märkisches Viertel, Berlino,1962-'67*.



Assonometrie e schemi compositivi tridimensionali. Dall'alto: blocco edilizio tipo del progetto per il quartiere *Neue Stadt*, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961; blocco edilizio tipo dell'edificio realizzato per il quartiere *Neue Stadt*, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1965; blocco edilizio tipo dell'edificio realizzato per il quartiere *Märkisches Viertel*, Berlino,1962-'67 / *Axonometric views and tridimensional compositional schemes. From the top: type of block of flats for the project* Neue Stadt*, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961; type of block of flats of the realized building in the district* Neue Stadt*, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1965; type of block of flats of the realized building in the district Märkisches Viertel, Berlino,1962-'67.*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/4

Essa si fonda su una considerazione prettamente filosofica e, di fatto, anche fisica: l'osservazione di un corpo costruttivo è condizionata dalla presenza di uno spazio nel quale esso possa essere preso in esame, viceversa, la percezione di uno spazio come vuoto, ma avente forma e dimensione, è subordinata alla sua delimitazione fisica, mediante elementi opachi, pieni, quindi: corpi.

Come sostiene l'urbanista Fritz Schumacher, nel suo libro *Die Sprache der Kunst*, ritenuto la prima fonte scritta, su cui Ungers approfondisce questo tema: «[…] si richiama alla consapevolezza che, anteponendo il plasmare la massa, all'obiettivo di formare opere convesse, plastiche, è perseguito tutto un altro scopo, ovvero la formazione di opere chiuse concave: vale a dire spazi[1]». Si delinea quindi una struttura concentrica dell'esistente, in cui lo spazio illimitato contiene liberamente l'architettura, come involucro dello spazio interno, racchiuso e finito, a sua volta ambiente della vita dell'uomo, che è il centro di questa figurazione tolemaica.

In ambito pratico, se si considera l'abitazione, essa è costituita da singoli ambienti, con differenti caratteristiche distributive e dimensionali in relazione al maggiore o minore carattere di collettività dei vani.

Ungers decide, quindi, di suddividere gli ambienti in due categorie: i corpi e gli spazi, ovvero positivi e negativi, determinanti e determinati, secondo un punto di vista inverso, per cui ciò che è negativo e determinato, ovvero lo spazio, è più importante degli "elementi strumentali" che lo definiscono.

A questo proposito, alla conferenza di nomina Prinzipien der Raumgestaltung[2], presso la Technische Universität a Berlino, del 1963, Ungers dichiarerà: «Nel significato più generale, l'architettura non è nient'altro che la demarcazione dello spazio aereo visibile dalla cella più piccola fino alla costruzione spaziale più complicata».

La formazione dello spazio (*Raumgestaltung*) av-

It is based on a purely philosophical consideration and, in fact, also physical: the observation of a constructive body is conditioned by the presence of a space in which it can be taken into consideration, vice versa, the perception of a space as empty, but having a shape and size, is subjected to its physical delimitation, through full and opaque elements: bodies.

As claimed by the city planner Fritz Schumacher, in his book Die Sprache der Kunst, which is considered the first written source for Ungers to develop this theme: «[...] refers to the awareness that, putting the mold of the mass, the goal of forming convex, plastics works, has pursued a completely different purpose, namely the formation of concave closed works: that is to say spaces[1]».Then we can outline that a concentric structure of the existing, in which the unlimited space freely contains the architecture such as housing of the interior space, enclosed and finished, that is the environment of human life, which is the center of this Ptolemaic figuration.

In the practical field, if one considers the dwelling, it consists of individual environments, with different distributional and dimensional characteristics in relation to the more or less characteristic collectivity of the rooms.

Ungers decided, therefore, to divide spaces into two categories: the bodies (matters) and spaces, or positives and negatives, determinants and determined, according to a reverse point of view, why what is negative and determined, the space, is more important than the "instrumental elements" which define it.

In this regard, at the Conference of Appointment Prinzipien der Raumgestaltung[2], at the Technische Universität in Berlin, 1963, Ungers declared: «In more general meaning, the architecture is nothing but the demarcation of visible

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/4

viene attraverso la formazione dei corpi (*Körpergestaltung*) in associazione con quanto affermato da un'altra fonte di Ungers: Hermann Sörgel con il suo *Einführung in die Architektur-Ästhetik*[3].

Perseguendo tale obbiettivo, Ungers concepisce i vani secondo forme geometriche semplici e riconoscibili anche attraverso la differenziazione nel disegno in pianta. La ricaduta formale prevede che questi elementi compositivi non siano semplicemente accostati o disposti in linea, ma parzialmente sovrapposti ed intersecati. Di conseguenza, le forme positive (opache, piene) mantengono la propria integrità formale, mentre quelle negative, subiscono l'inserimento dei corpi, perdendo la loro identità figurativa.

Come aveva inizialmente intuito anche Reinhard Gieselmann (Münster, 1925 – Karlsruhe, 2013), amico di Ungers, architetto e critico, questo sistema costituisce anche un espediente che permette la riduzione della superficie destinata alla distribuzione ai vani, consentendo un passaggio diretto tra i vari ambienti. In questi termini, egli, insieme ad un gruppo di giovani architetti di Basilea, aveva proposto al CIAM ad Aix-en-Provence del 1953, alcuni ragionamenti fortemente influenzati dall'opera di Frank Lloyd Wright sulla casa.

Per loro, l'abitazione ideale è il raggruppamento degli spazi privati attorno ad un nucleo centrale comune, il soggiorno, che riunisce la famiglia ed al contempo funge da disimpegno, intorno a cui si dispongono tutte le altre funzioni abitative.

L'elaborazione di questa teoria da parte di Ungers passa attraverso l'approfondimento teorico formativo, a cui concorrono numerosi contributi architettonico-filosofici, tra i quali quello dell'artista ungherese László Moholy-Nagy, che nel suo *Von material zu architektur*[4] teorizza a proposito della percezione dello spazio mediante il movimento, oppure la lettura degli scritti di Paul Fechter, come *Die Tragödie der*

air space from the smaller cell to the more complicated spatial construction».

*The formation of the space (*Raumgestaltung*) through the formation of matters (*Körpergestaltung*) in association with the statement made by another source of Ungers: Hermann Sörgel with his* Einführung in die Architektur-Ästhetik[3]*.*

In pursuing this goal, Ungers conceives compartments according to simple and recognizable geometric shapes even through differentiation in the design plan. The formal fallout is expected that these compositional elements are not merely juxtaposed or arranged in line, but partially overlapping and intersecting. Consequently, the positive forms (opaque, filled) retain their formal integrity, while the negative ones, suffer the insertion of the constructive bodies, losing their figurative identity.

As even Reinhard Gieselmann initially guessed (Münster, 1925 - Karlsruhe, 2013), a friend of Ungers, architect and critic, this system is also a gimmick that allows the reduction of the area used for distribution to the rooms, allowing a seamless transition between the environments. In these terms, he, along with a group of young architects of Basel, had proposed to the CIAM in Aix-en-Provence in 1953, some arguments strongly influenced by the work of Frank Lloyd Wright on the house-subject.

For them, the ideal dwelling is the grouping of private spaces around a common central core, the living room, which brings together the family and at the same time serves as a hallway, around which all other housing functions have place.

The development of this theory by Ungers passes through the theoretical deepening, to which numerous architectural and philosophical contributions helped, including that of the Hungarian artist László Moholy-Nagy, who in his Von material

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/4

Architektur, dove l'architettura è vista come «attivo contrasto con lo spazio[5]».

L'applicazione pratica di questa teoria, è sicuramente riscontrabile in 5 progetti, tra il 1957 ed il 1967: la casa bifamiliare in Werthmannstraße 19, a Köln-Lindenthal, del 1957; la casa a Bensberg, del 1960 (mai realizzata); la casa Bauer a Overath, del 1960-'61; il progetto per il quartiere Neue Stadt, a Köln-Chorweiler/Seeberg, del 1961-'65 ed il complesso residenziale del Märkisches Viertel, a Berlino del 1962-'67.

Il caso della villa Müller in Werthmannstraße 19, oltre ad essere quasi sicuramente la prima vera applicazione compositiva della teoria di corpo e spazio, è anche il sistema più chiaro: gli elementi geometrici sono pochi e facilmente riconoscibili. I vani della casa sono disposti a formare una pianta a "L", a cui si accede dall'intersezione dei due bracci. Le destinazioni d'uso sono separate chiaramente: il segmento orientato nord-sud è destinato, su entrambi i livelli, alle zone notte, mentre il lato est-ovest ospita la zona giorno. In quest'ultimo ambito è riconoscibile un ampio spazio di soggiorno quadrato, intersecato da tre elementi positivi: il cilindro della biblioteca, sul vertice più esterno, il rettangolo di servizio e cucina, diagonalmente opposto, ed accanto il vano scale che conduce al piano di sopra, la cui estremità semicilindrica emerge esternamente. La distinzione tra questi pochi elementi viene rafforzata da Ungers, concettualmente e visivamente, nel disegno, conferendo al soggiorno una superficie completamente vetrata ed una corporeità quasi del tutto chiusa agli elementi posti sulla sua diagonale.

Il progetto per la casa a Bensberg, che presenta solo un accenno di questa teoria, adotta un sistema più racchiuso e semplificato dove il soggiorno, sempre quadrato, non è più centrale, ma è interessato dall'inserimento del camino e dall'intersezione con la cucina, mentre ad uno spazio di disimpegno centrale, quasi simmetrico, aderiscono i vani più privati e di servizio.

zu architektur[4] *theorizes about the perception of space through movement, or the reading of the writings of Paul Fechter, as* Die Tragödie der Architektur[5]*, where the architecture is seen as «active contrast to the space».*

The practical application of this theory, it is definitely noticeable in 5 projects, between 1957 and 1967: the semi-detached house in Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957; House Bensberg, 1960 (never built); House Bauer in Overath, 1960-'61; the project for the district Neue Stadt, Köln-Chorweiler / Seeberg, 1961-'65 and the residential complex of the Märkisches Viertel, in Berlin in 1962-'67.

The case of Villa Müller in Werthmannstraße 19, as well as being almost certainly the first real application of the theory of composition of matter and space, it is also the clearest system: the geometric elements are few and easily recognizable. The rooms of the house are arranged into a "L" plant, to which is possible to enter from the intersection of the two sides. Uses are clearly separated: the north-south oriented segment is, on both levels, the sleeping area, and the east-west side the living area. In the latter area is recognizable an wide square living room, intersected by three positive elements: the cylinder of the library on the outermost summit, the diagonally opposite rectangle for service room and kitchen and, next to that, the stairwell leading to the higher plan, the ends of which semi-cylindrical externally emerge. The distinction between these few elements is enhanced by Ungers, conceptually and visually, in the design, giving the living room a fully glazed surface and a corporeality almost completely closed to the items placed on its diagonal.

The project for the house in Bensberg, which has just a hint of this theory, adopts a more enclosed and simplified system where the living room, always square, is no longer central, but is

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/4

La complessità della pianta aumenta decisamente con la realizzazione della casa Bauer a Overath. Il progetto si articola in due blocchi costruttivi, denominati “Wohnhaus” e “Schlafhaus”[6], l’“edificio per abitare” e l’“edificio per dormire”, associati dall’ampio soggiorno-ingresso romboidale. Nonostante l’eterogeneità compositiva, il sistema risulta chiaro: gli elementi positivi si sviluppano secondo due direzionalità distinte, non perpendicolari. Per enfatizzare il carattere di accoglienza e connettività del soggiorno, questo vano viene disposto ad una quota più bassa, rispetto al resto della casa. Anche in questo progetto, esso presenta una superficie completamente vetrata sui due lati esterni, che spicca nettamente rispetto ai volumi nitidi in muratura, rivestita in clinker, della casa. La forte compenetrazione con i volumi positivi fa sì che risulti molto difficile intuire l’appartenenza anche dell’ingresso alla figura connettiva negativa, mentre il rilievo gerarchico del grande parallelepipedo positivo centrale alla composizione, costituito dallo studio e dalla camera da letto padronale è tale da prevalere rispetto agli altri elementi positivi.

L’esempio, in cui la definizione della teoria di corpo e spazio raggiunge la piena espressione, è il progetto vincitore al concorso per il quartiere Neue Stadt, che definisce uno schema aggregativo variante, basato sul modulo della residenza. Per evidenziare ancora di più questo sistema, i corpi positivi sono quasi tutti costituiti da un unico vano di forma quadrata o rettangolare e nettamente separati, non c’è contatto tra di loro. Il passaggio tra due vani positivi può avvenire solo mediante l’interspazio negativo del soggiorno, tranne che per i servizi, come bagno e cucina, spesso accorpati in un unico elemento massivo. Il risultato dall’esterno è un insieme multiforme di “corpi a torre”, verticali, autonomi e continui per tutta l’altezza del fabbricato. Tra il progetto risultato vincitore e l’effettiva realizzazione, c’è molta differenza. Inevitabilmente, l’incontro tra studio tipologico e realtà determina la regolarizzazione del principio

concerned by the inclusion of the fireplace and the intersection with the kitchen, while to a space of central hallway, almost symmetrical, adhere to the most private and service rooms.

The complexity of the plant increases considerably with the construction of the house Bauer in Overath. The project consists in two building blocks, called "Wohnhaus" and "Schlafhaus"[6] ("house for living" and the “house to sleep"), associated to the large rhomboid hall-living. Despite the composition heterogeneity, the system is clear: the positive elements are developed according to two distinct directionality, not perpendicular. To emphasize the character of reception and connectivity of the living room, this compartment is placed at a lower altitude than the rest of the house. In this project, it will provide a glazed surface on the two outer sides, which stands out sharply compared to the masonry volumes, covered with clinker, of the house. The strong integration with the positive volumes, makes it very difficult to guess the membership of the entrance hall to the negative connective figure, while the hierarchical importance of large positive parallelepiped central to the composition, consisting of the study and the master bedroom is such that prevail over other positive elements.

The example, in which the definition of the theory of matter and space reaches full expression, is the winning design in the competition for the district Neue Stadt, which defines a variant aggregation pattern, based on the form of the residence. To highlight even more this system, the positive matters are almost all made of a single room of rectangular or square shape and clearly separated, there is no contact between them. The transition between two positive rooms can occur only through the negative gap of the living room, except for services, such as bathroom and kitchen, often merged into one massive element. The

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/4

compositivo, rendendo meno evidente l'applicazione della teoria di corpo e spazio.

Similmente, continuano questa linea teorica le residenza progettate subito dopo, per il quartiere Märkisches Viertel di Berlino. Gli alloggi sono aggregati in gruppi da tre a cinque, intorno ad un vano scale comune. Questo impianto organizzativo, a differenza del precedente della Neue Stadt, si affida alla simmetria, organizzando i servizi in una sorta di forma a croce centrale positiva che definisce lo spazio di ogni alloggio, mentre i vani privati delle camere da letto, intesi come corpi, vanno ad occupare i vertici esterni. La struttura aggregativa, qui introdotta, risulta estensibile all'infinito.

In ognuno di questi casi il principio teorico di separazione tra elementi primi finiti e spazi accoglienti intersecati viene generalmente rispettato ed Ungers pone l'attenzione sul conferire sempre agli spazi negativi una superficie vetrata in tutta la sua larghezza, in modo tale che anche nel disegno in pianta, questa differenza sia intuibile.

Successivamente, a seguito delle forti polemiche ricevute a causa dell'elevata densità abitativa del quartiere Märkisches Viertel, Ungers avvierà un processo di ripensamento delle proprie convinzioni, cercando forme più rigorose e semplici. Il sistema compositivo compenetrante di corpo e spazio, enunciato nella sua prima fase ideativa, perde il formalismo dell'intersezione tra geometrie, lasciando il posto a volumi puri, indipendenti.

Note

[1] Fritz Schumacher, *Die Sprache der Kunst, Deutsche Verlagsanstalt*, Stuttgart/Berlin 1942, p. 227

[2] Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag, zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in "Arch +", n. 181/182, dicembre 2006, p. 43.

[3] Hermann Sörgel, *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*, Piloty & Loehle, München, 1918, p. 149.

[4] Lázló Moholy-Nagy, *Von material zu architektur*, "Bauhau-

result from the outside is a multiform set "towers", vertical, autonomous and continuous throughout the height of the building. Among the winning project and its effective implementation, there is much difference. Inevitably, the meeting between typological study and reality, determines the regularization of the compositional principle, making it less obvious the application of the theory of matter and space.

Similarly, this theory is continued by the residences designed soon after, the Märkisches Viertel district of Berlin. Accommodations are aggregated in groups of three to five, around a common stairwell. This organizational structure, unlike the previous Neue Stadt, relies on symmetry, organizing services in a sort of central positive cross-shaped form that defines the space of each apartment, while the private bedrooms, thought as bodies, occupy the vertices outside. The grouped structure, introduced here, is infinitely extensible.

In each of these cases, the theoretical principle of separation between the first finite elements and intersected spaces is generally respected and Ungers focuses on always confering to the negative spaces a glass surface in its entire width, so that also in the design in plant, this difference is understandable.

Subsequently, as a result of strong controversy received due to the high population density of the neighborhood Märkisches Viertel, Ungers will start a process of reconsideration of their convictions, looking for more stringent and simple forms. The interpenetrating compositional system of matter and space, as set out in his first creative phase, loses the formalism of intersecting geometries, giving way to pure independent volumes.

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/4

sbücher", Albert Langen Verlag, München 1929.
[5] Paul Fechter, *Die Tragödie der Architektur*, Erich Lichtenstein, Weimar 1922, p. 7.
[6] *O. M. Ungers 1951-1985. Bauten und Projekte*, Vieweg, Brauschweig/Wiesbaden 1985, p. 65.

Notes

[1] Fritz Schumacher, Die Sprache der Kunst*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart/Berlin 1942, p. 227.*
[2] Oswald Mathias Ungers, Berufungsvortrag, zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in "Arch +", n. 181/182, december 2006, p. 43.*
[3] Hermann Sörgel, Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*, Piloty & Loehle, München, 1918, p. 149.*
*[4] László Moholy-Nagy, V*on material zu architektur, "Bauhausbücher"*, Albert Langen Verlag, München 1929*
[5] Paul Fechter, Die Tragödie der Architektur*, Erich Lichtenstein, Weimar 1922, p. 7.*
[6] O. M. Ungers 1951-1985. Bauten und Projekte*, Vieweg, Brauschweig/Wiesbaden 1985, p. 65.*

Bibliografia / *References*

Sörgel, H. (1918). *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*. München: Piloty & Loehle.
Fechter, P. (1922). *Die Tragödie der Architektur*. Weimar: Erich Lichtenstein.
Moholy-Nagy, Lázló (1929). *Von material zu architektur*, "Bauhausbücher". München, Albert Langen Verlag.
Schumacher, F. (1942). *Die Sprache der Kunst*. Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlagsanstalt.
Werkstattbericht, E. *Bauten und Projekten von O.M. Ungers*, in "Bauwelt", n. 8, 51 a., 22 febbraio 1960 , pp. 204-217.
Ungers, O. M., *Sozialer Wohnungsbau 1953-1966*, in "Baumeister", n. 5, 64 a., maggio 1967, pp. 557-572.
Ungers O. M., *Zum Projekt Neue Stadt in Köln*, in "Werk", n. 7, luglio 1963, pp. 281-284.
Klotz, H., (1977). *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*. Frankfurt/M: Verlag Ullstein GmbH.
(1985*). O. M. Ungers 1951-1985. Bauten und Projekte*. Brauschweig/Wiesbaden: Vieweg.
Kieren, M. (1997). *Oswald Mathias Ungers*. Bologna: Zanichelli.
Neumeyer, F. (1998). *Oswald Mathias Ungers*, *Opera completa. 1951-1990*. Milano: Electa.
Ungers, O. M. *Berufungsvortrag, zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in "Arch +", n. 181/182, dicembre 2006, pp. 30-44.
Cepl, J. (2007). *Eine Intellektuelle Biographie*. Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König.

Gilda Giancipoli accede nel 2005 alla Facoltà di Architettura "Aldo Rossi", dell'Alma Mater Studiorum, Università di Bologna. Nel 2010 scrive il saggio Ornamento e delitto, un film di Aldo Rossi, Gianni Braghieri, e Franco Raggi, in OMU/AR, Edizione CLUEB. Si laurea in Architettura nel 2011, con una Tesi in Tecnologie eco-efficienti per l'Architettura. Nel 2012 accede al Dottorato di Ricerca in Architettura del Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna, che conclude nel 2015 con la Tesi: Oswald Mathias Ungers. Belvederestraße 60. Zu einer neuen Architectur. Dal 2015 è Journal Manager della rivista In_Bo del Dipartimento di Architettura.

Gilda Giancipoli joined the "Aldo Rossi"' Architecture Faculty of Alma Mater Studiorum, University of Bologna in 2005. Author of the assay Ornamento e delitto, un film di Aldo Rossi, Gianni Braghieri, e Franco Raggi, in OMU/AR, CLUEB in 2010. Architecture graduate in 2011, with the subject "Sustainable Technology for Architecture". She joined the Architecture PhD at the Architecture Department of Bologna University in 2012, ended it in 2015 with a research entitled: Oswald Mathias Ungers. Belvederestraße 60. Zu einer neuen Architectur.From 2015 she is Journal Manager of the Architecture Department of Bologna University's e-journal In_Bo..

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/5

Lorenzo Margiotta

UN ALTRO TIPO DI ORDINE FRANK O. GEHRY E IL PROGETTO DI UN GRANDE EDIFICIO URBANO A BERLINO

Abstract

L'opera di Frank O. Gehry dà la possibilità di incontrare un ricco universo di tecniche compositive alternative rispetto a quelle di cui si avvalgono la maggior parte degli architetti del '900. L'architetto californiano, con la sua dimensione ironica, caricaturale, anti-classica, racconta di un modo alternativo di presentare nella città l'oggetto architettonico e di intendere "l'appropriata collocazione delle cose" e la "scelta dell'effetto dell'opera", come testimonia il grande edificio urbano costruito a Berlino, in uno dei luoghi più importanti della storia europea.

"Se tentate di capire i miei edifici in base ai punti di vista prospettici, alla coerenza strutturale o a definizioni formali, resterete certamente delusi".

(Frank O. Gehry)

Secondo alcuni è difficile parlare di composizione, disciplina che presuppone delle regole, nell'opera di Frank Gehry. Eppure, se la composizione è un *fare*, è possibile individuare il *come* del fare: i modi, le tecniche, i dispositivi, le leggi interne di cui l'architetto si serve.

Il repertorio delle operazioni compositive è essenzialmente fondato sui principi enunciati dai trattatisti classici, tra i quali si colloca anche quello vitruviano, poi fatti propri dal neoclassicismo francese: gerar-

ANOTHER TYPE OF ORDER FRANK O. GEHRY AND THE PROJECT OF A LARGE URBAN BUILDING IN BERLIN

Abstract

The work of Frank O. Gehry gives the chance to meet a rich universe of alternative compositional techniques than those of the architects of the '900. The Californian architect, with his ironic dimension, caricature, anti-classical, talks about an alternative way of presenting the architectural object in the city and about an alternative way of understanding "the proper placement of things" and the "choice of the effect of the works", as evidenced by the large urban building built in Berlin, in one of the most important places of European history.

"If you try to understand my buildings according to the perspective point of view, the structural coherence or formal definitions, certainly you will be disappointed".
(Frank O. Gehry)

According to some critics, it is difficult to talk about composition, a discipline that requires the rules, in the work of Frank Gehry. And yet, if the composition is an activity, you can find ways, techniques, devices, the internal laws of the architect uses.

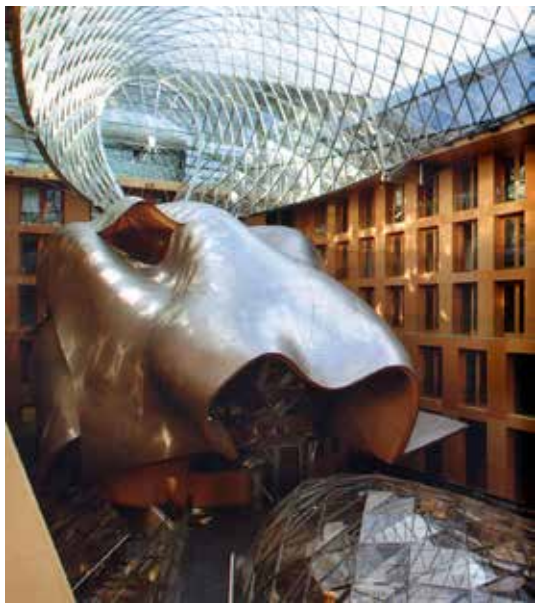
The repertoire of the operations of composition is essentially based on the principles set by the classic treatise, among which also ranks

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

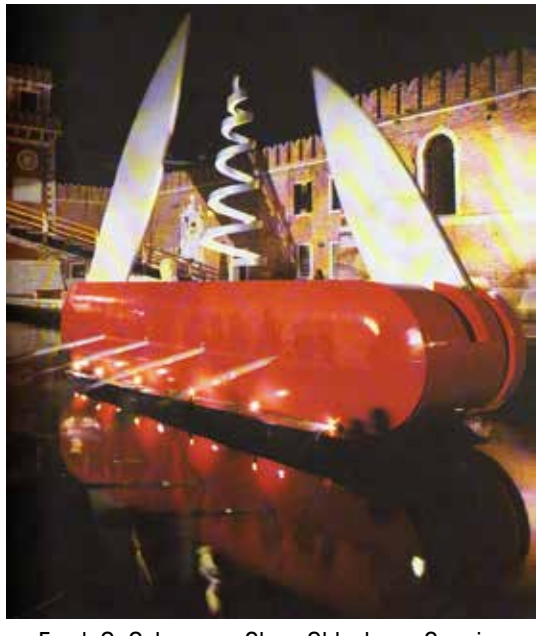
DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/5



Frank O. Gehry, DZ Bank, Berlino, 1995-2001. Vista della corte interna e della Conference hall / *Frank O. Gehry, DZ Bank, Berlin, 1995-2001. View of the courtyard and the Conference Hall.*

chia tra le parti, simmetria, percezione prospettica dello spazio, rapporti armonici nelle misure dei corpi, delle distanze, del ritmo. Difficilmente possiamo sostenere che questo repertorio si trova ancora nelle arti e nell'architettura del XX secolo, che hanno maturato una nuova coscienza del reale, nuove intenzioni, un nuovo senso del fare. Sono stati battuti sentieri indipendenti, di volta in volta l'orizzonte di ricerca è cambiato. Né Rem Koolhaas, né Peter Eisenmann, né Zaha Hadid, né Frank Gehry fanno composizione nel senso classico del termine. Ciò che accomuna le diverse tendenze è la scelta di infrangere un sistema codificato e la proposizione di un nuovo sistema di regole. Mentre nella musica ciò è avvenuto, con Schönberg, attraverso la scomparsa della tonalità maggiore e minore, in architettura questa tendenza porta all'abbandono dello spazio prospettico, della simmetria, nella quale "l'occhio si riposa"[1].

the Vitruvian, then endorsed by French neoclassicism: the hierarchy between the parties, symmetry, perspective perception of space, harmonious relations in the sizes of bodies, distance, pace. We can hardly argue that this repertoire is still in the arts and architecture of the twentieth century, who have gained a new awareness of reality, new intentions, a new way of doing. They were beaten paths independent from time to time the research horizon has changed. Or Rem Koolhaas, nor Peter Eisenmann, or Zaha Hadid or Frank Gehry make composition in the classical sense of the term. What unites the different trends is the choice to break a coded system and the proposition of a new system of rules. While this has happened in the music, with Schoenberg, through the disappearance of a major and minor, in architecture this trend leads to the abandonment of the perspective space, the symmetry in which "the eye rests"[1].



Frank O. Gehry, con Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen e Germano Celant, Il Corso del Coltello, Venezia, 1985 / *Frank O. Gehry, with Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen and Germano Celant, The Course of the Knife, Venice, 1985*

Il "Corso del Coltello"

Nel 1985, in occasione della terza Mostra internazionale di Architettura di Venezia, diretta da Aldo Rossi e intitolata *Progetto Venezia*, Frank Owen Gehry è protagonista, insieme a Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen e Germano Celant, di una performance chiamata il *Corso del Coltello*[2].

Nella sua versione definitiva i tre attori giungono nei pressi dell'Arsenale, teatro della rappresentazione, a bordo di una chiatta a forma di immenso coltello svizzero. Gehry indossa un cappello a falda a forma di pesce e un enorme timpano sulle spalle, dal quale penzolano molli colonne doriche. Nei panni di Frankie P. Toronto – dove la P. stava per Palladio e Toronto per la sua città di nascita –, disegna i propri schizzi, attraverso una lavagna luminosa, direttamente sui più importanti palazzi veneziani. Dal Co lo descrive come "una specie di manichino dell'architettura classica, che prende in giro, con una

The "Course of the Knife"

In 1985, at the third International Architecture Exhibition of Venice, directed by Aldo Rossi and entitled "Project Venice", Frank Owen Gehry is the protagonist, along with Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen and Germano Celant, of a performance called "The Course of the Knife"[2].

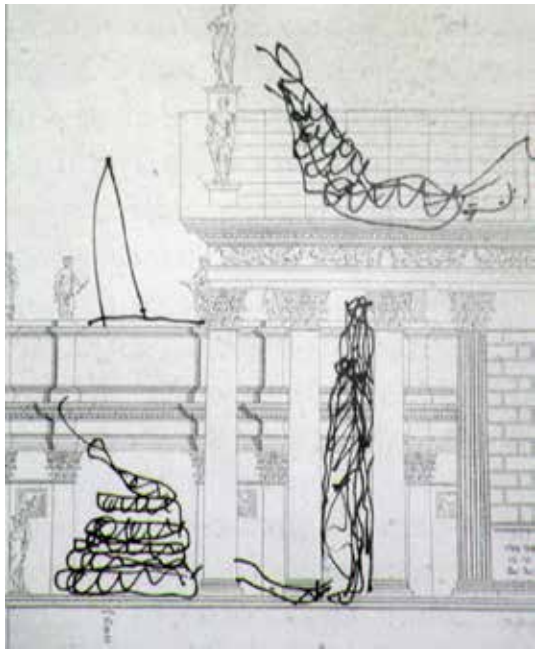
In its final version the three actors come near the Arsenal, the theater of representation, aboard a barge shaped like a huge swiss knife. Gehry wearing a brimmed hat in the shape of fish and a huge tympanum on the shoulders, from which dangle soft Doric columns. In the role of Frankie P. Toronto - where the P. was about to Palladio and Toronto for his hometown -, draw their sketches, through an overhead projector, directly on the most important Venetian palaces. Dal Co describes it as "a sort of

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/5



Frank O. Gehry, con Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen e Germano Celant, Il Corso del Coltello, Venezia, 1985 / *Frank O. Gehry, with Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen and Germano Celant, The Course of the Knife, Venice, 1985*

certa disinvoltura, il linguaggio adottato da poco dai postmoderni, pronto per il carnevale di Venezia. Recitando la parte del *jolly* nel mazzo di carte dell'architettura degli anni '80, Gehry deprecava la pomposità di tanto progettare contemporaneo"[3].

Questa performance rappresenta per Gehry una sorta di manifesto sul tema del passato, come lui stesso afferma: "Essere al centro di Venezia, così vicino a Palladio – e tantissima architettura oggi fa riferimento a Palladio – e parlare di disordine, di un altro tipo di ordine, è un po' irriverente… La cultura occidentale pensa a un solo tipo di ordine… alla simmetria, al classicismo, all'idea della prospettiva centrale. Ma il mondo intero non può essere costruito soltanto lungo degli assi"[4].

DZ Bank, Berlino (1995-2001)

"Credo che questo sia uno dei miei progetti migliori. I prospetti non sono frutto di compromessi. Questa costruzione rappresenta la sintesi di tutte le impressioni e i sentimenti che Berlino suscita in me"[5].

(Frank O. Gehry)

Progettare un edificio su Pariser Platz, al cospetto della Porta di Brandeburgo, significa lavorare in un'area urbana critica, uno dei luoghi più importanti della storia d'Europa.

Gehry risolve il fronte principale disegnando una rigorosa facciata di cinque ordini sovrapposti, rivestita da grandi lastre di pietra di Vicenza. La facciata, costruita come un tempio classico, è scandita da sette aperture, profondamente incassate, che generano ombre profonde e le conferiscono spessore e peso, accentuandone la natura fortemente tettonica.

Come è stato osservato, "la mancanza di limiti e conclusioni è il tratto caratteristico di questa facciata, (…) che esibisce unicamente la propria indefinita ripetibilità in un luogo dove ogni costruzione è ca-

mannequin of classical, teasing, with some confidence, the language adopted recently by the post-modern, ready for the Carnival of Venice. Playing the part of the joker in the pack of cards of the architecture of the '80s, Gehry deplored the pomposity of contemporary design"[3].

This performance is a kind of manifesto for Gehry on the past, as he himself says: "Being in the center of Venice, so close to Palladio - and lots of architecture today refers to Palladio - and speak of disorder, another type of order, is a bit irreverent... Western culture thinks of only one type of order... to symmetry, to classicism, the idea of the central perspective. But the world can not be built only along the axes"[4].

DZ Bank, Berlin (1995-2001)

"I think this is one of my best projects. The prospects are not the result of compromises. This building represents the synthesis of all the impressions and feelings that Berlin gives me"[5].

(Frank O. Gehry)

Design a building on Pariser Platz in front of the Brandenburg Gate, it means working in a critique urban area, one of the most important in the history of Europe.

Gehry solves the main front by drawing a strict facade of five overlapping orders, covered with large stone slabs of Vicenza. The façade, built as a classical temple, is punctuated by seven openings, deeply set, generating deep shadows and give it thickness and weight, emphasizing the highly tectonic.

As has been noted, "the lack of limits and conclusions is the characteristic feature of this facade, (...) that performs only its indefinite

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/5

muffata come irripetibile"[6]. Il suo fronte volutamente incompleto si offre come un "frammento scostante, (…) una presenza stridente rispetto a tutto ciò che lo circonda, dalle aggraziate e apparentemente colte cortine edilizie"[7].

Ma il riserbo del fronte principale è puro inganno. Dietro la sua facciata "contestuale", accuratamente costruita, l'edificio nasconde un altro racconto, di cui nulla traspare all'esterno.

A Berlino, città-teatro per eccellenza, Gehry tratta la facciata come un gigantesco sipario: "I suoi pieni e i suoi vuoti sono le ombre prodotte dalle pieghe del velluto. Dietro a queste pieghe, a differenza di quanto accade in tante altre costruzioni della nuova Berlino, lo spazio subisce un'orripilazione"[8].

Il prospetto posteriore dell'edificio, che si affaccia su Behrenstrasse, con una successione di nove piani di appartamenti, ha un carattere del tutto differente. La sua superficie, anch'essa in Pietra di Vicenza, disegna un fronte ondulato che rende l'edi-

repeatability in a place where every building is disguised as unrepeatable"[6].His face deliberately incomplete is offered as a "fragment unfriendly, (...) a strident presence compared to everything around him, from the graceful and seemingly educated building facades"[7].

But the reticence of the main front is pure deceit. Behind its "contextual", carefully constructed, the building hides another story, of which nothing shines outside. In Berlin, city-theater par excellence, Gehry uses the facade like a giant curtain: "Its full and its voids are shadows produced by the folds of velvet. Behind these folds, unlike what happens in many other constructions of the new Berlin, the space undergoes a process of mostrificazione*"[8].*

The rear elevation of the building, overlooking Behrenstrasse, with a succession of nine floors of apartments, has a completely different character. Its surface, which is also built in Vicenza

Vista del fronte dell'edificio con la Porta di Brandeburgo / *View of the front of the building and the Brandenburg Gate.*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/5

Modelli di studio dell'edificio DZ Bank / *Study's model of the DZ Bank*

ficio, almeno da un punto di vista prospettico, meno imponente. Le proporzioni di entrambe le facciate sono commisurate con l'area urbana con la quale ciascuna si confronta.

Il complesso si apre al centro in una grande corte interna, di 61 metri per 20, coperta da un enorme lucernario. Al centro della corte, leggermente rialzata e raggiungibile attraverso sei percorsi, una struttura cava rivestita esternamente di acciaio inossidabile, a forma di "testa di cavallo", ospita la sala conferenze, che poggia su un pavimento vetrato e incurvato.

I quattro fronti interni, rivestiti in legno, sono scanditi in cinque ordini, corrispondenti a quelli della facciata su Pariser Platz,. Essi appaiono come veri e propri fronti urbani che delimitano una "piazza" coperta.

Composizione di tre elementi

Osservando i successivi modelli di studio si nota come l'architetto assegni un ruolo decisivo a tre elementi della composizione: la sala conferenze; la copertura vetrata che la sovrasta; il pavimento, anch'esso vetrato.

Essi non sono sviluppati individualmente: la modificazione dell'uno e dell'altro provoca la modificazione degli altri due, in una concatenazione ininterrotta di varianti.

"Durante il concorso abbiamo posizionato una forma scultorea nel centro della corte (…) per mostrare che volevamo creare un elemento di contrasto nel centro della scatola rettangolare di legno (…). La forma astratta acquisì una presenza e un potere che aumentava via via che eliminavamo dalla corte gli altri elementi".

(Frank O. Gehry)

stone, draws a wavy face that makes the building, at least from a perspective point of view, less imposing. The proportions of both sides are commensurate with the urban area with which each is compared.

The complex is opened at the center in a large courtyard, 61 meters by 20, covered by a huge skylight. At the center of the court, slightly elevated and accessible via six footbridges, a hollow structure externally coated stainless steel, in the shape of "horse head", hosting the conference room, resting on a glass floor and arched. The four internal fronts, covered with wood, are scanned in five rows, corresponding to those of the facade on Pariser Platz. They appear as real urban fronts bordering a "square" covered.

Composition of three elements

Looking at the next study models is known as the architect assigns a decisive role in the composition of three elements: the conference room; the glass roof that dominates; the floor, which is also glazed.

They are not individually developed: the modification of both causes the modification of the other two, in a concatenation of uninterrupted variants.

"During the competition we placed a sculptural form in the center of the court (...) to show that we wanted to create an element of contrast in the center of the rectangular wooden box (...). The abstract form acquired a presence and a power that was increasing as we eliminated the other elements from the court".

(Frank O. Gehry)

At the heart of the tensions, the space be-

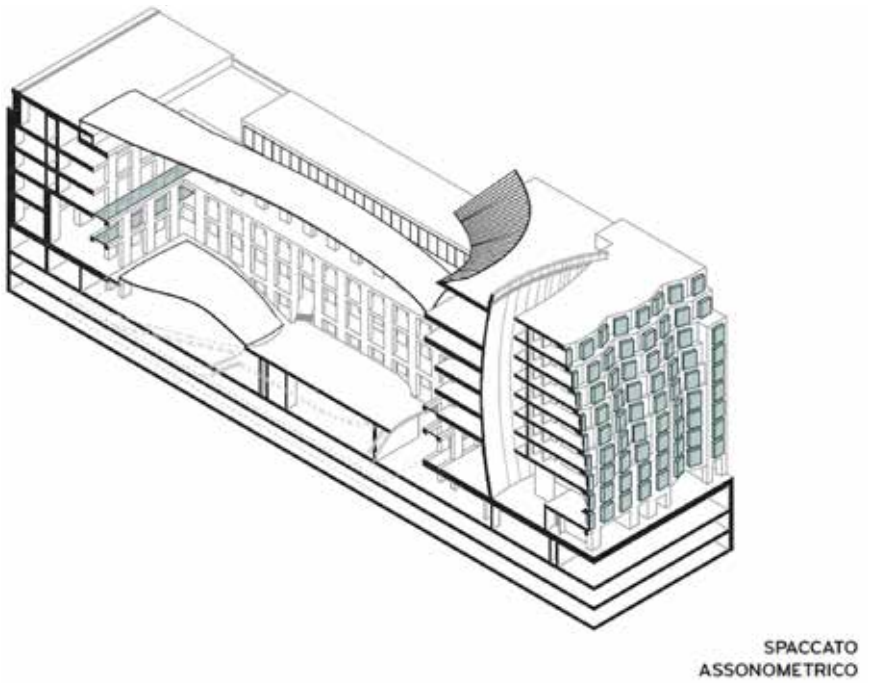
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

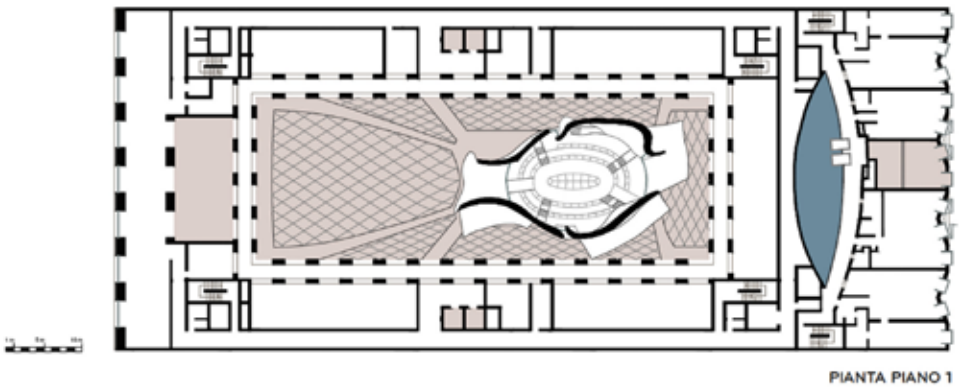
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

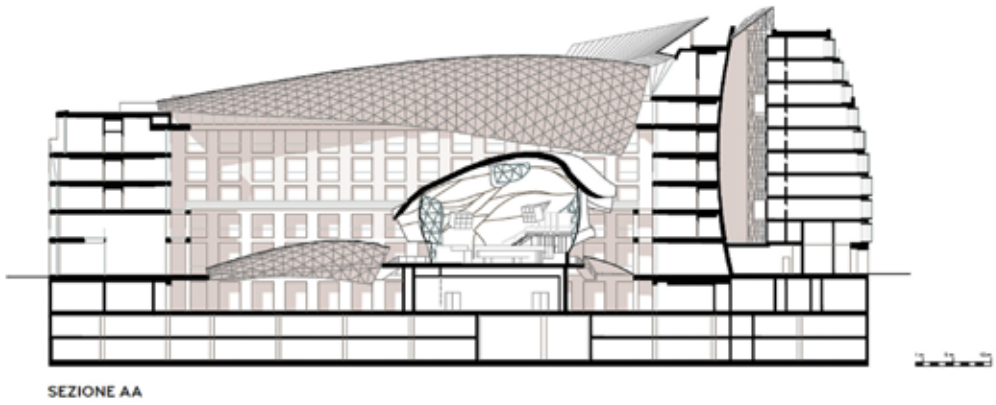
© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/5

Modello ligneo del fronte su Behrenstrasse / *Wooden model of the front on Behrenstrasse*







Spaccato assonometrico. Ridisegno dell'autore / *Axonometry. Redesign of the author*

Pianta piano 1. Ridisegno dell'autore / *Floor Plan 1. Redesign of the author*

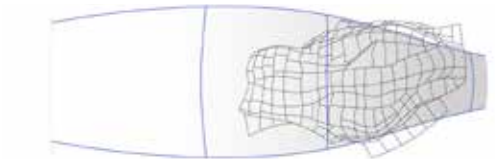
Sezione longitudinale. Ridisegno dell'autore / *Longitudinal section. Redesign of the author*

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

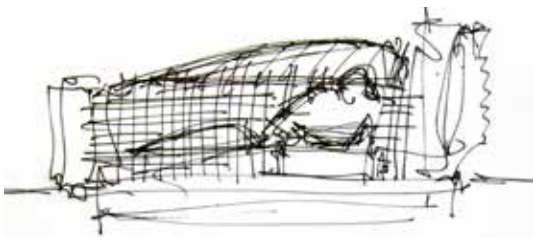
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/5



Disegno dell'autore che evidenzia la Conference hall come "forma generatrice" intorno alla quale si "avvolge" la copertura / *The drawing by the author shows the Conference hall as "form-generating"*



Schizzo di Frank O. Gehry della sezione longitudinale dell'edificio / *Sketch of Frank O. Gehry, longitudinal section of the building*

La Conference Hall in costruzione / *The Conference Hall under construction*

Al centro delle tensioni, nello spazio interposto tra le due membrane di vetro, appare la forma scultorea della "testa di cavallo", nella quale culmina la "messa in scena" realizzata da Gehry, regista di un sorprendente spettacolo teatrale.

La testa del cavallo

La forma della conference hall, lunga 29 metri, larga 12 e alta 10, è stata desunta da un modello fisico che è stato poi digitalizzato in un modello di superfici tridimensionali con il software CATIA. La sua struttura è formata da una sequenza di travi in ferro sagomate secondo le sezioni del volume, disposte a intervalli regolari di 80 cm e collegate da traversi tubolari di 10 cm. Le immagini delle sue fasi costruttive ne esaltano il carattere osteologico e ricordano grandi scheletri di antichi animali.

"Mentre avveniva questa manipolazione la forma diventava più morbida e biomorfica. Cominciava ad assumere una presenza animale che non era né mai vista né aspettata"[9].

(Frank O. Gehry)

Al di sopra delle "ossa", la "carne" è formata da spessi pannelli coibentanti, rivestiti da più di 100 piastre curve tridimensionali di acciaio inossidabile di circa 150x250 cm. È un tessuto nervoso in movimento, attraversato da una tensione che culmina nella cavatura dell'occhio, come uno squarcio inflitto sul lato destro della testa, provocata dalla sottrazione di un foglio del rivestimento.

Allargando lo sguardo dall'oggetto architettonico allo spazio della corte in cui è inserito, si può osservare come Gehry utilizzi la tecnica compositiva secondo cui una forma complessa, se inserita in un contenitore semplice, aumenta la propria forza espressiva. È difficile, infatti, immaginare questo edi-

tween the two membranes of glass, appears the sculptural form of the "horse head", which culminates in the "staging" built by Gehry, director of an amazing theatrical show.

The horse's head

The shape of the conference hall, 29 meters long, 12 wide and 10 high, was derived from a physical model which was then scanned into a model of three-dimensional surfaces with the CATIA software. Its structure is formed by a sequence of iron beams shaped according to the sections of the volume, arranged at regular intervals of 80 cm and connected by tubular cross-members 10 cm. The images of its construction phases enhance the character and remind osteological large skeletons of ancient animals.

"While this was happening manipulating the shape became more soft and biomorphic. He began to have a presence that was neither animal nor ever expected"[9].

(Frank O. Gehry)

Above the "bones", the "meat" is formed by thick insulating panels, coated with more than 100 plates three-dimensional curves of stainless steel of about 150x250 cm. It is a nervous tissue in motion, traversed by a tension that culminates in the cavity of the eye, such as a gash inflicted on the right side of the head, caused by the subtraction of a sheet of the coating.

Turning our attention from the object to the architectural space of the court in which it is inserted, it can be seen as Gehry uses the compositional technique that a complex form, when placed in a simple container, increases its expressive power. It is difficult, in fact, to

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/5

Il rivestimento in pannelli di acciaio inossidabile /
The stainless steel panels

ficio senza la “testa di cavallo” al suo interno. Anche se dal punto di vista funzionale non cambierebbe granché, le forme degli altri elementi architettonici, che da essa dipendono, non avrebbero alcun senso: non lo avrebbe la copertura né il pavimento, le cui linee non troverebbero alcuna giustificazione.

Un modo alternativo di presentare nella città l’oggetto architettonico

Il gigantesco bucranio, dal tono dadaista, è un colpo di teatro, e in quanto tale è volutamente ambiguo. È l’atto imprevisto all’interno del racconto convenzionale di un edificio a corte. È come un intruso, che però diventa l’identità dell’intero edificio.

Può esprimere ironia verso il mondo delle banche, ma può anche avere un senso legato all’ebraismo, alla violenza subita, alla crudeltà, a un desiderio di vendetta, accentuato dal fatto che si trovi a Berlino.

Non è solo un’operazione estetica, non ha soltanto intenzione provocatoria, non è appena il montaggio di immagini reperite all’interno della natura, di cui poi viene fatta la caricatura. O, meglio, è tutto questo. È una testa mozzata che rompe l’ordine dell’edificio. Un mostro (dal latino “*monstrum*”, meraviglia) che, “con la sua apparente, radicale gratuità evoca gli innumerevoli mostri di cui Berlino cerca inutilmente di liberarsi”[10].

Ma soprattutto racconta di un modo alternativo – profondamente dialettico, teatrale e carico di significati e interpretazioni – di presentare nella città l’oggetto architettonico, di intendere “l’appropriata collocazione delle cose” e la “scelta dell’effetto dell’opera”, e di sviluppare il rapporto tra architettura e città contemporanea.

imagine this building without the “horse head” inside. Although from functional point of view would not change much, shapes of the other architectural elements, which are dependent on it, would not have any sense: would not cover neither the floor, whose lines would not find any justification.

An alternative way to present the city the architectural object

The giant bucranium, from Dadaist tone, is a coup de theater, and as such is deliberately ambiguous. It is the unexpected act inside the conventional story of a courtyard building. It’s like an intruder, but becomes the identity of the entire building.

It can express irony to the world of banks, but it can also make sense tied to Judaism, to violence, to cruelty, to a desire for revenge, accentuated by the fact that you are in Berlin.

It is not merely a cosmetic, not only intention provocative, not just the assembly of images found in nature, which then is caricatured. Or, rather, is this. It’s a severed head that breaks the order of the building. A monster (from the Latin “monstrum”, marvel) that, “with its apparent radical gratuity evokes the innumerable monsters of which Berlin tries in vain to break free”[10].

But above all it tells of an alternative way – deeply dialectical, theatrical and full of meanings and interpretations – to present the architectural object in the city, to understand “the proper placement of things” and the “choice of the effect of the work” and to develop the relationship between architecture and the contemporary city.

Lorenzo Margiotta

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/5

Modello in Alias della "testa di cavallo". Ridisegno dell'autore / *Model of the "horse head". Redesign of the author*

Frank O. Gehry e il modello dell'edificio / *Frank O. Gehry and model of the building*

Note

[1] Queste considerazioni trovano una trattazione più diffusa in A. Gallo (a cura di), *The Clinic of Dissection of Art*, Marsilio Editori, Venezia 2012.
[2] Il progetto era nato un anno prima, nel 1984, quando Celant chiamò i tre americani a condurre un workshop di architettura e arte, intitolato "Il Corso del Coltello", con gli studenti del Politecnico di Milano. Quell'estate, a New York, la rivista "Artforum" pubblicò i progetti della performance.
[3] F. Dal Co, *Dalla bocca della verità, ovvero del cavallo*, in F. Dal Co, Kurt W. Forster, H. Soutter Arnold (a cura di), *Frank O. Gehry. Tutte le opere*, Electa, Milano, 1998, p. 34.
[4] G. Celant (a cura di), *The Course of the Knife. Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen, Frank O. Gehry*, Rizzoli International, New York 1986, p. 67.
[5] F. O. Gehry, *Costruire su Pariser Platz. Considerazioni sulla nuova Berlino*, in "Casabella" n.704, ottobre 2002.
[6] F. Dal Co, *Frank Gehry: i mostri dentro Berlino*, in "Casabella", n. 691, luglio-agosto 2001.
[7] Ibid.
[8] Ibid.
[9] F. Dal Co, Kurt W. Forster, H. Soutter Arnold (a cura di), *Op. cit.*
[10] F. Dal Co, Frank Gehry: *I mostri...*, cit.

Notes

[1] These considerations are treated in A. Gallo (edited by), The Clinic of Dissection of Art*, Marsilio Editori, Venice 2012.*
[2] The project was born a year before, in 1984, when Celant called the three Americans to conduct a workshop on architecture and art, entitled The Course of the Knife*, with students of the Politecnico di Milano. That summer, in New York, the magazine Artforum published the projects performance.*
[3] F. Dal Co, Kurt W. Forster, H. Soutter Arnold (edited by), Frank O. Gehry. The complete works*, Electa, Milan, 1998.*
[4] G. Celant (edited by), The Course of the Knife. Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen, Frank O. Gehry*, Random House, New York 1986.*
[5] F. O. Gehry, Building on Pariser Platz. Considerations on the new Berlin*, in Casabella 704, October 2002.*
[6] F. Dal Co, Frank Gehry: the monsters in Berlin*, in Casabella, 691, July-August 2001.*
[7] Ibid.
[8] Ibid.
[9] F. Dal Co, Kurt W. Forster, H. Soutter Arnold (edited by), Op. cit.
[10] F. Dal Co, Frank Gehry: I mostri..., cit.

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/5

Bibliografia / *References*

A. Gallo (a cura di), (2012). *The Clinic of Dissection of Art*. Venezia: Marsilio Editori.

F. Dal Co, Kurt W. Forster, H. Soutter Arnold (a cura di), (1998). *Frank O. Gehry. Tutte le opere*. Milano: Electa.

G. Celant (a cura di) (1986). *The Course of the Knife. Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen, Frank O. Gehry*. New York: Rizzoli International.

F. O. Gehry, *Costruire su Pariser Platz. Considerazioni sulla nuova Berlino*, in Casabella n.704, ottobre 2002.

F. Dal Co, *Frank Gehry: i mostri dentro Berlino*, in Casabella, n. 691, luglio-agosto 2001.

Lorenzo Margiotta, laureato nel 2009 alla Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano con una tesi su Carlo De Carli (relatore Prof. M. Biraghi), nel marzo 2014 consegue il tiolo di dottore di ricerca in Composizione Architettonica allo IUAV, con tesi su Frank O. Gehry e le tecniche compositive alternative nell'architettura contemporanea (relatore Prof. L. Semerani).
È cultore della materia nel Laboratorio di Progettazione Architettonica 1 del Prof. T. Monestiroli presso la Scuola di Architettura Urbanistica e Ingegneria delle Costruzioni del Politecnico di Milano.
Nel 2010 partecipa al "progetto per lo Scalo Farini" di Milano guidato dallo studio Monestiroli Architetti Associati.
È membro del Consiglio direttivo dell'"Associazione Giovanni Testori".

Lorenzo Margiotta, graduated in 2009 from the Faculty of Architecture of the Politecnico di Milano with a thesis on Carlo De Carli (supervisor Prof. M. Biraghi), in March 2014 obtained a PhD in Architectural Composition at IUAV with a thesis on Frank O. Gehry and alternatives compositional techniques in contemporary architecture (supervisor Prof. L. Semerani). He is teaching assistant in the Laboratory of Architectural Design 1 of Prof. T. Monestiroli at the School of Architecture, Urbanism and Construction Engineering of Politecnico di Milano.
In 2010 he participates in the "Project on Scalo Farini" in Milan led by the study Monestiroli Associated Architects.
He is a member of the Council of the "Association Giovanni Testori".

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/6

Federica Visconti

SULL'IDENTITÀ DELLA ARCHITETTURA ITALIANA TRA TEORIA E CITTÀ

IDENTITY OF ITALIAN ARCHITECTURE: THEORY AND CITY

Abstract
Il saggio affronta il delicato tema della possibilità di costruzione di una identità della architettura italiana, a partire da quanto elaborato e prodotto da metà del Novecento, fondata su due termini fondamentali: teoria, da un lato, e città dall'altro. Costanti nel pensiero di Maestri quali Rogers, Samonà e Quaroni, le questioni della architettura della città trovano nella analogia rossiana, innanzitutto come teoria del progetto, una possibile strada per governare ancora oggi la complessità del mondo contemporaneo.

Abstract
The essay is about the difficult theme of building an identity of Italian Architecture, starting from what elaborated and produced in the second half of the Nineteenth century and founded on two basic terms: Theory, on one hand, and City, on the other hand. The issues of the architecture of the city by Rossi, constant in the reasoning of Masters as Rogers, Samonà and Quaroni, find in the Analogy, firstly as theory of design, a possible way to manage today the complexity of the contemporary world.

Il tema della identità è un tema scivoloso che, in architettura come in altri campi del sapere e del vivere umano, rischia di essere, e spesso è stato, divisivo più che 'compositivo' se è vero che, in filosofia, ad esempio, il principio di identità si definisce in uno con quello di contraddizione, come principio logico che asserisce l'identità di una cosa con se stessa – A è A – ed esclude l'identità con altro – A non è non A –. Si tratta, d'altra parte, di un tema quanto mai cogente in un'epoca che Marc Augè ha definito *surmodernità*, «[…] effetto combinato di un'accelerazione della storia, di un restringimento dello spazio e di una individualizzazione dei destini[1]». Tutte le tre circostanze osservate da Augè, come antropologo, a proposito dei comportamenti umani hanno riguardato molto da vicino anche l'architettura, che, in virtù di un procedere veloce del tempo, di un mondo diventato piccolo grazie alle grandi possibilità di sposta-

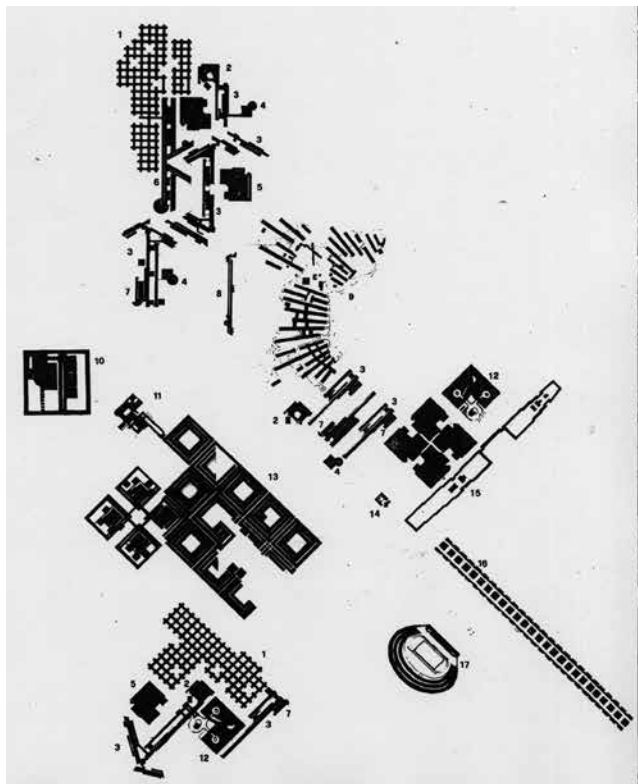
The issue of identity is a slippery theme that risks being dividing more than joining, in architecture as in other fields of knowledge, if it is true that, in philosophy, for instance, the principle of identity is defined related to the principle of contradiction as logical principle that states the identity of a thing with itself – A is A – and excludes the identity with the other – A isn't non A –. It is a relevant theme in our age that Marc Augè defined surmodernité *«[…] combined result of an acceleration of history, a constriction of space and an individualization of destinies[1]». All the three conditions, observed by the anthropologist Augè related to the human behaviours, concerned very closely also architecture that, under a time faster proceeding, a world becoming smaller for the development of transportation*

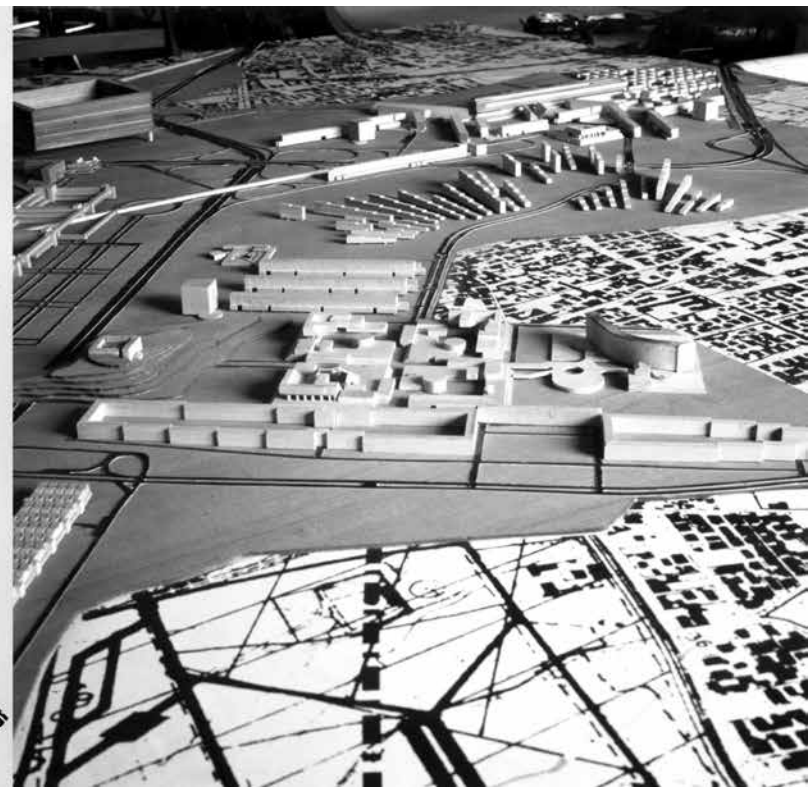
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

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

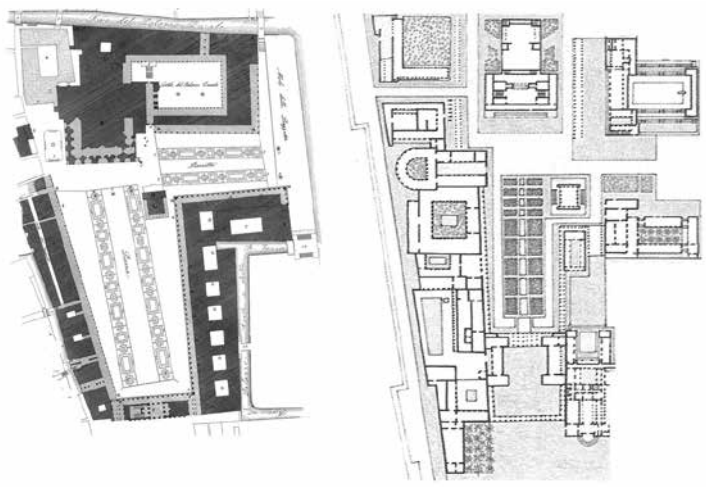
© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/6





La *Proposta Architettonica per Roma Est* di Carlo Aymonino, Costantino Dardi e Raffaele Panella alla XV Triennale di Milano del 1973. Montaggio di architetture note / Architectural Proposal for East Rome *by Carlo Aymonino, Costantino Dardi and Raffaele Panella, XV Triennale of Milano, 1973. Assembly of known buildings.*



A sinistra: Confronto analogico, planimetrico e spaziale. Piazza San Marco a Venezia e il Piazzale dell'Impero alla Mostra d'Oltremare di Napoli / *Left: Analogical comparison, spatial and in plan. Piazza San Marco in Venice and Piazzale dell'Impero at Mostra d'Oltremare in Naples.*

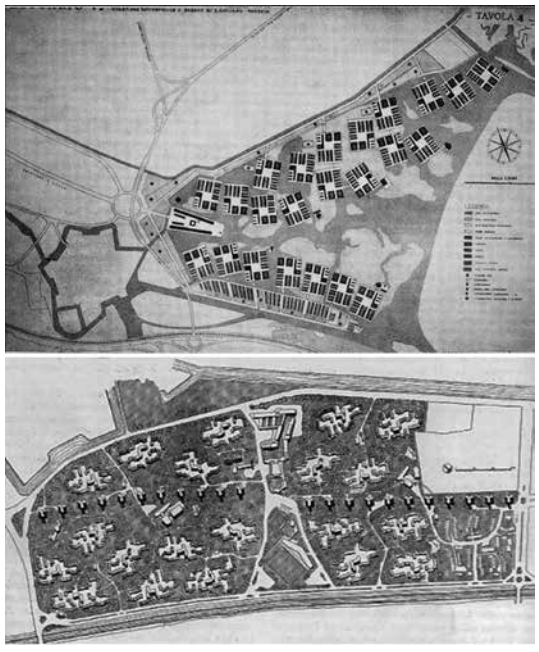
A destra: Antonio Monestiroli con Cesare Macchi Cassia e Marcello Grisotti, *Progetto per la nuova sede del Politecnico alla Bovisa*, Milano, 1990. Collage di progetto / Right: *Antonio Monestiroli with Cesare Macchi Cassia and Marcello Grisotti,* project for the Bovisa Politecnico Campus*, Milan, 1990. Collage.*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/6



Estuario I, Progetto di Saverio Muratori (capogruppo), 1959 e *Villaggio San Marco*, Progetto di Giuseppe Samonà (capogruppo), 1951-61. Reinterpretazioni analogiche del *campiello* veneziano / Estuario I, *design by Saverio Muratori (team leader), 1959 and* Villaggio San Marco, *design by Giuseppe Samonà (team leader), 1951-61. Analogical re-interpretations of Venetian* campiello.

mento e della individualizzazione del vivere umano, ha perso la sua connotazione di arte civile, rappresentativa di una collettività. Questa idea è stata ben espressa da Vittorio Gregotti nella sua definizione di architettura come *pratica artistica*[2] non appiattita né sulla mera tecnica né sulla mera arte: equidistante dalla prima – che tende appunto ad accelerare il tempo e a far sì che una nuova acquisizione renda ciò che si è fatto appena prima obsoleto – ma anche dalla seconda che può rispondere a un principio soggettivo e non ha la responsabilità di dover costruire spazi nei quali una collettività debba potersi ritrovare, la rossiana *scena fissa della vita degli uomini*. Molti studiosi, in particolare il sociologo Roberto De Vita[3], hanno posto l'accento sulle numerose contraddizioni che la globalizzazione ha generato nel mondo contemporaneo, dove di fatto si è prodotto un aumento delle diseguaglianze e una ricerca della identità sfociata spesso nel rifiuto dell'altro: la sfida è oggi quella di costruire 'normative identitarie' in un contesto che deve essere sempre relazionale e dialogico ma che, per essere efficace, deve partire dal riconoscimento di sé per poter riconoscere l'altro e attuare un processo di costruzione dell'identità non fisso e immobile ma in costruzione continua.

A proposito dell'architettura e a proposito dell'Italia, vi sono due parole, strettamente collegate tra loro, che costituiscono le chiavi di un ragionamento possibile sulla identità della architettura italiana e queste due parole sono *Teoria* e *Città*. Il termine *Teoria*, in greco, ha la medesima radice della parola teatro e del verbo *theorein* (θεωρεῖν) da *thea* (θέα) "una vista" e *horan* (ὁρᾶν) "vedere, osservare". In qualche modo quindi la teoria, per i Greci, è un osservare, con gli occhi o con la mente, e non assurge quindi definitivamente a una dimensione astratta ma ha a che fare con la realtà. Torna in mente il filosofo del realismo György Lukács per il quale «L'architettura è costruzione di uno spazio reale, adeguato, che *evoca visivamente* l'adeguatezza[4]». Alla esistenza

systems and the individualization of the human life, lost its connotation of civil art, representative of a community. This concept was well expressed by Vittorio Gregotti in his definition of architecture as artistic practice[2] *not flattened or on mere technique or on mere art: equidistant from the first – that aims to time acceleration and makes what you did before obsolete – but also from the second that can be subjective and is not responsible of spaces construction where a community should recognize itself, the* fixed scene of human life *by Rossi. Many scholars, especially the sociologist Roberto de Vita[3], underlined the many contradictions that globalization generated in the contemporary world where in fact an increase in inequality was produced and the research of identity often resulted in the rejection of the other: the challenge is today in the construction of 'identity regulations' in a context that has to be relational and dialogic but, in order to be effective, has to start from the recognition of himself to recognize the other and has to realize a identity construction process not fixed and immobile but under continuous construction.*

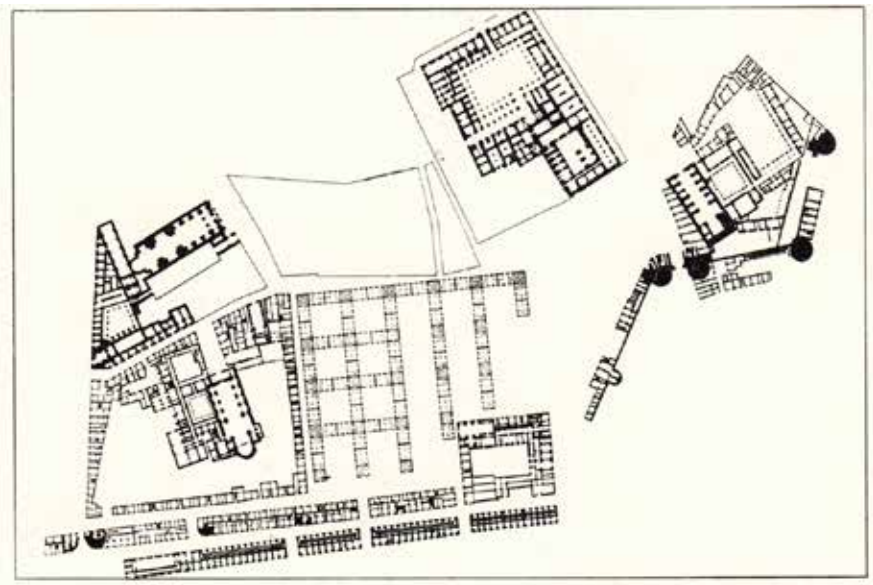
Talking about architecture and Italy, there are two words, strictly related, that could be the keys of a possible reasoning about identity of Italian architecture; the two words are Theory *and* City*. The word* Theory*, in Greek, has the same etymological root of theatre and of the verb* theorein *(θεωρεῖν) from* thea *(θέα) "a view" e* horan *(ὁρᾶν) "to see, to observe". Thus, in some way, the theory, for the Greeks, is the act of observing, with eyes and mind, and in this sense is not related to an abstract dimension but to reality. The philosopher of realism György Lukács come back to mind, with the words: «Architecture is a construction of a real space, adequate, able to* visually evoke *adequacy[4]». The possibility of Architecture to represent – visually evoke – its same essence*

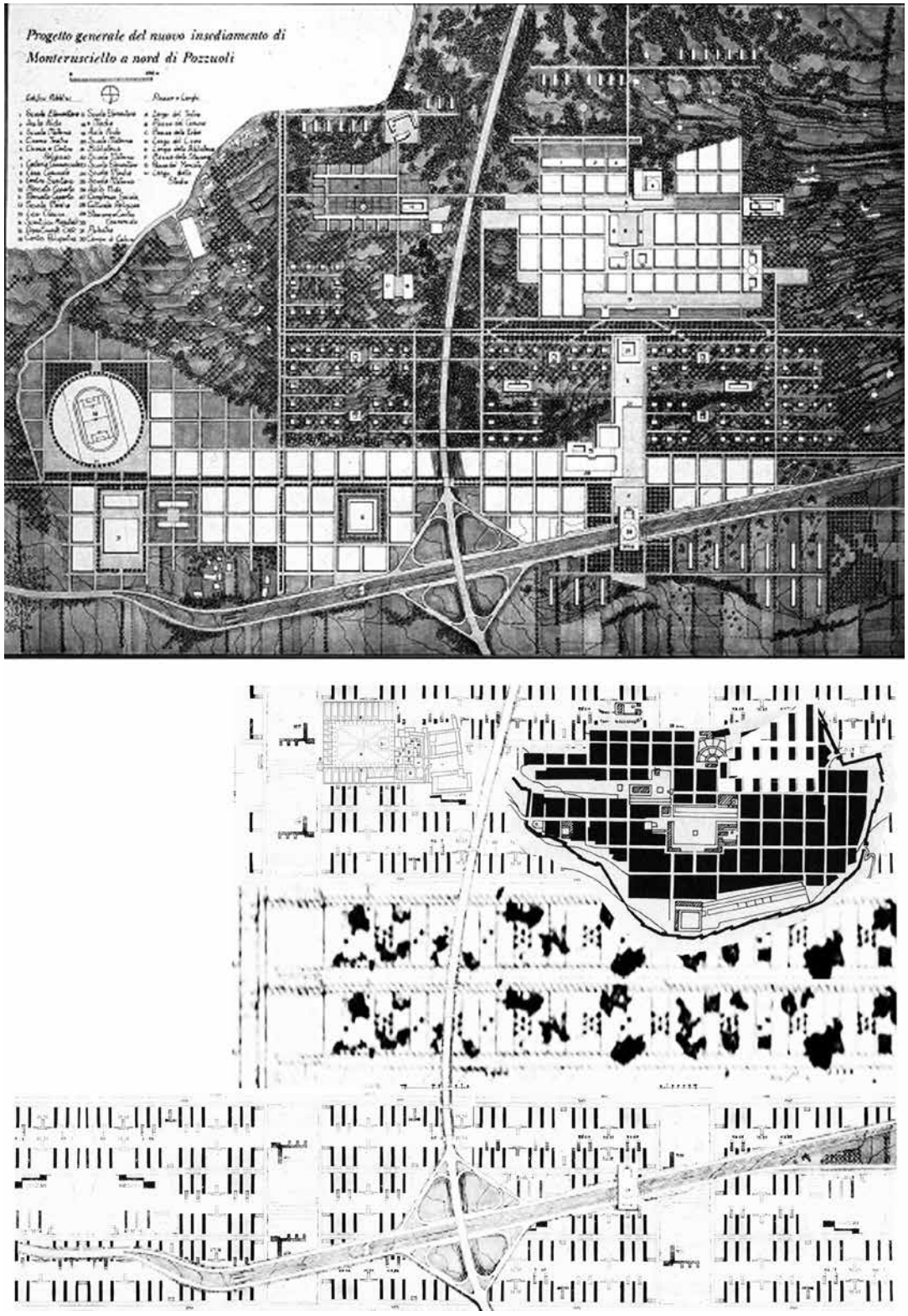
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/6





In alto a sinistra: *Composizioni urbane* di A. Renna con I. Ferraro, A. Forni, E. Mendicino, F.D. Moccia. «Controspazio» n° 6, 1973. Napoli, monumenti esistenti e residenze dal *Quartiere Monza San Rocco* di G.Grassi e A. Rossi / *Top left:* Urban Composition *by A. Renna with I. Ferraro, A. Forni, E. Mendicino, F.D. Moccia. «Controspazio» n° 6, 1973. Naples, existing monumental buildings and houses from* Quartiere Monza San Rocco *by G.Grassi and A. Rossi.*

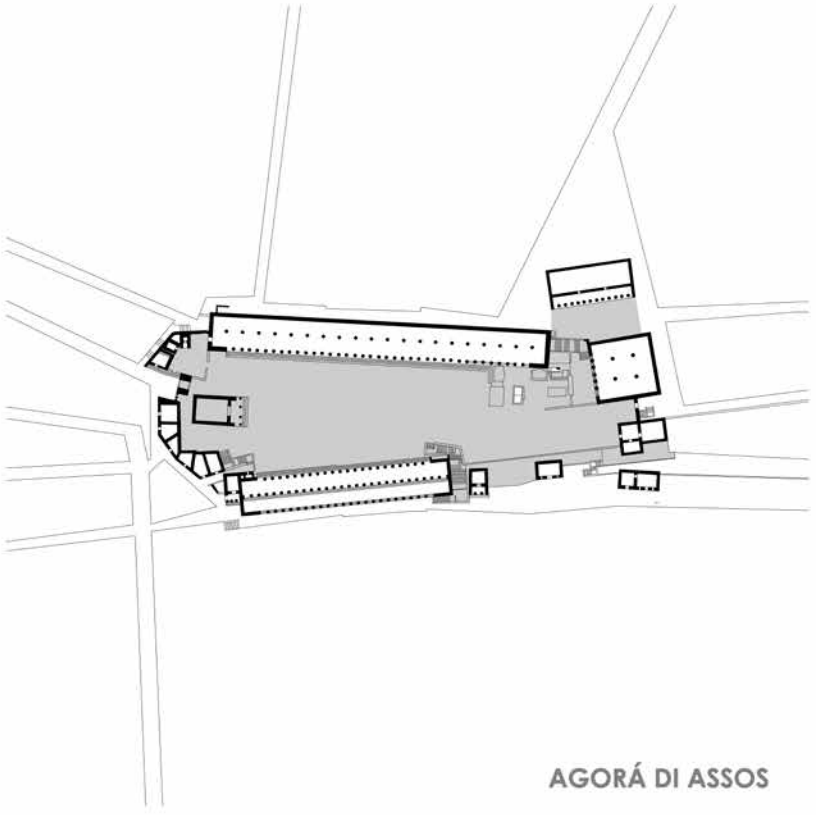
A destra: Monteruscello. Planivolumetrico del progetto di Agostino Renna e collage dei riferimenti alle idee di città utilizzate (di Pierpaolo Gallucci) / *Right: Monteruscello. Design Plan by Agostino Renna and collage of the utilized references to the ideas of city (by Pierpaolo Gallucci).*

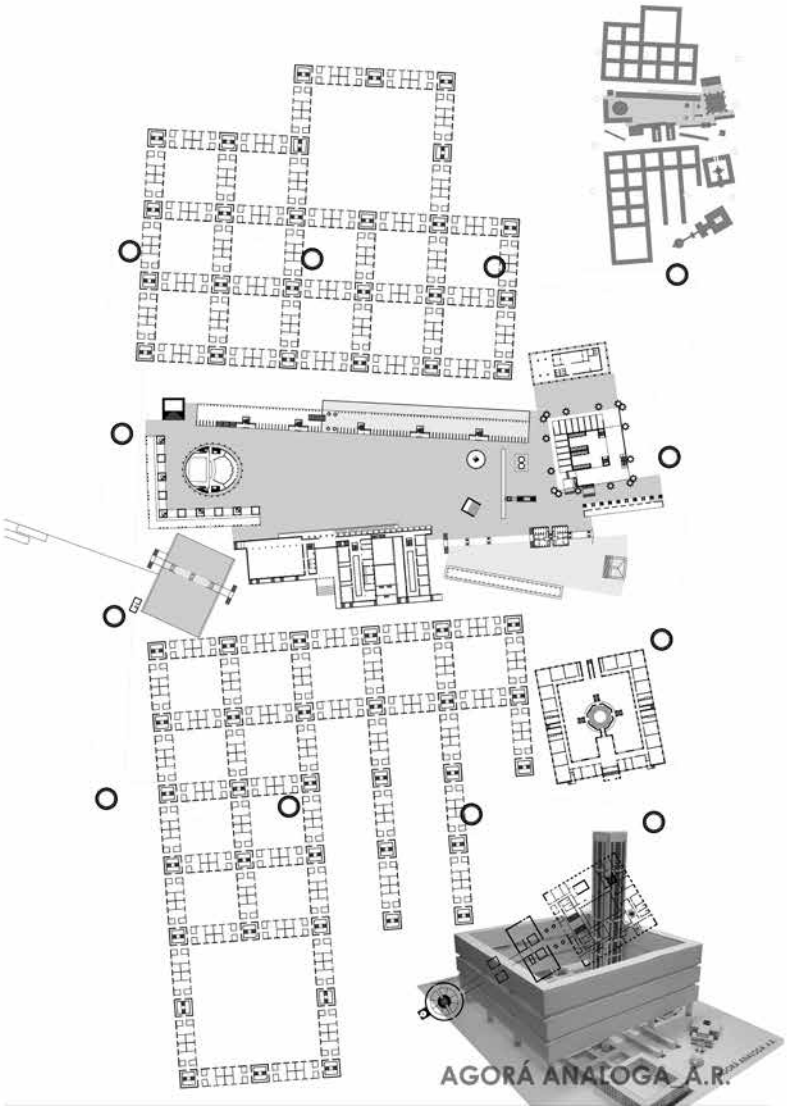
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/6





Costruzione di una agorà analoga attraverso la composizione, sulla pianta della agorà di Assos, degli edifici di Aldo Rossi citati da Ezio Bonfanti in *Elementi e Costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*. Corso di Teorie della ricerca architettonica contemporanea tenuto da R.Capozzi, anno accademico 2008-09 / *drawing of an analogous* agorà *through the composition of the buildings by Aldo Rossi quoted by Ezio Bonfanti in* Elementi e Costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi *on the plan of Assos agorà. Course of Theories of the contemporary architectural research by R.Capozzi, academic year 2008-09.*

della Teoria si lega quindi, nel suo rapporto con la realtà, la possibilità della Architettura di rappresentare – evocare visivamente – la sua stessa essenza e la rispondenza a questa della forma. La *Città*, d'altro canto, come ci ricorda lo storico e antropologo Jean-Pierre Vernant, si lega indissolubilmente alla nascita della età classica caratterizzata da «[…] una duplice e solidale innovazione: l'istituzione della città, la nascita di un pensiero razionale[5]». Da allora in poi – e per oltre duemila anni – nel mondo occidentale l'architettura è sempre stata *rappresentazione*

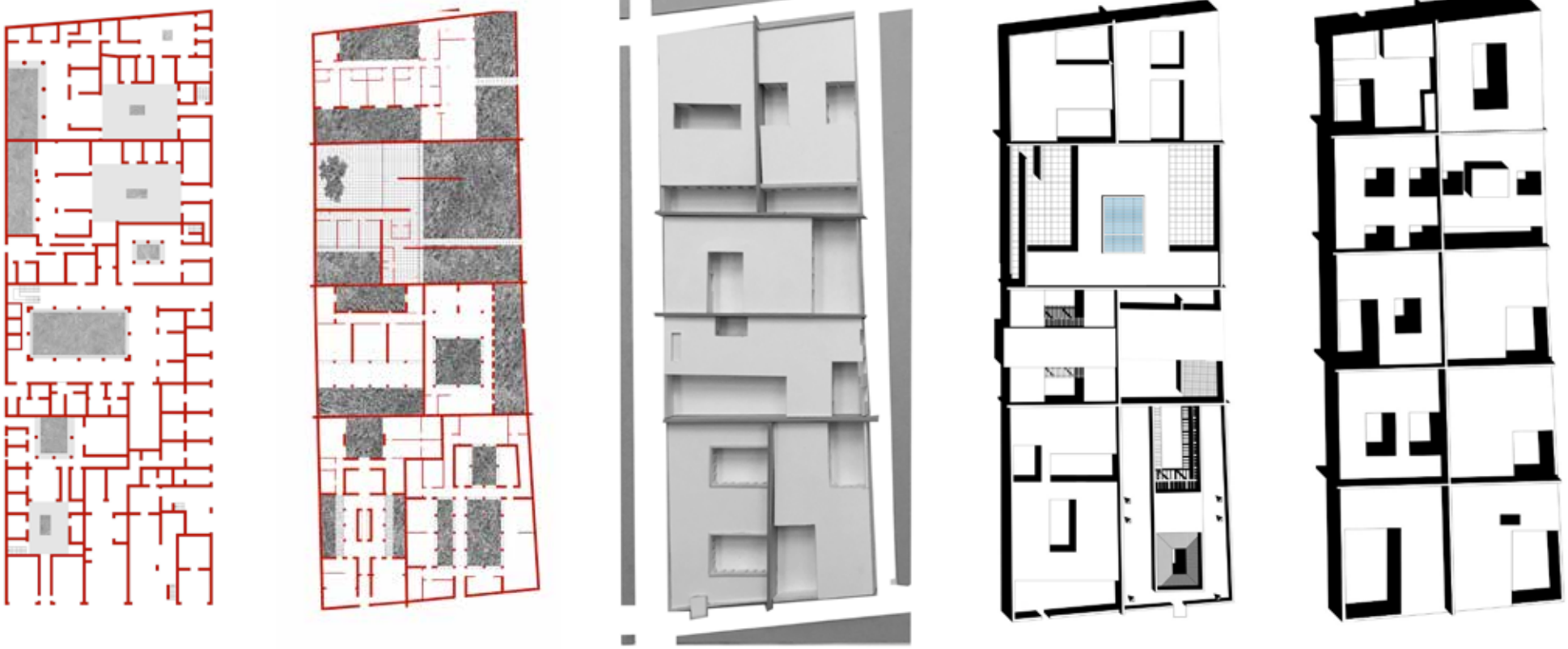
and the coherence to it of the form is thus related to the existing of Theory. On the other hand, the City*, as the historian and anthropologist Jean-Pierre Vernant recalls, is indissolubly linked to the birth of classical age characterized by «[…] a double and solidary innovation: the establishment of city and the birth of a rational thought[5]». Thereafter – and for over two thousand years – in the Western world Architecture has always been representation of civil values, shared by a community.*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/6



A sinistra: *Insula* del Poeta tragico a Pompei e costruzione di *insulae* analoghe di case a patio. Laboratorio di Composizione Architettonica e Urbana I tenuto da F. Visconti, anno accademico 2013-14 / *Left:* Insula *of the Tragic Poet, Pompeii and design of analogic* insulae *of patio houses. Laboratory of Urban and Architectural Composition I by F.Visconti, academic year 2013-14.*

A destra: *insulae* analoghe di case a patio. Laboratorio di Composizione Architettonica e Urbana I tenuto da F.Visconti, anno accademico 2013-14 / *Right:* analogic *insulae* of patio houses. Laboratory of Urban and Architectural Composition I by F.Visconti, academic year 2013-14.

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/6

dei valori civili, quindi condivisi, di un popolo.

Teoria e *Città* sono al centro della riflessione e dell'opera di tre Maestri della Architettura Italiana del Novecento che, come già osservato da Ignasi de Solà-Morales, rappresentano i *tre vertici di un circolo intellettuale* che elabora i principi di un nuovo e originale razionalismo che, più tardi, troverà un primo punto di stabilità nel lavoro di Aldo Rossi alla XV Triennale di Milano del 1973. I tre Maestri, cui Solà-Morales fa corrispondere tre Scuole, non sempre coincidenti con altrettante sedi istituzionali universitarie, sono Ernesto Nathan Rogers a Milano, Giuseppe Samonà a Venezia e Ludovico Quaroni a Roma. Il saggio di Solà-Morales individua i principi teorici specifici di questo *movimento*, tra gli altri, nel riduzionismo, nella imitazione, nel *ritorno alle cose stesse*, a partire da una revisione critica del moderno fondata su un originale *gusto per la storia* e sulla *analisi materiale dell'architettura* che trova nella città il luogo dove osservare «[…] il montaggio e l'articolazione di pochi elementi permanenti e immutabili [che] combinandosi in modo non meccanico ma compositivo […] portano a definire l'intero campo delle operazioni possibili[6]». Lo spazio di questo saggio non consente di trattare a fondo la elaborazione teorica dei tre citati Maestri ma le loro opere – prendendo a prestito la metafora della relazione di necessità che esiste tra la centina e l'arco[7] come tra la teoria e la prassi in architettura, laddove l'arco rimane, con la sua forma, a evocare anche la esistenza della struttura che ne ha reso possibile la costruzione – introducono la questione della analogia come teoria del progetto che acquista la sua specificità in Italia nel rapporto con la storia, e quindi con la città. La Torre Velasca dei BBPR nasce, negli stessi anni dell'algido e atopico Grattacielo Pirelli di Giò Ponti, in una relazione imprescindibile con le forme della architettura storica milanese; il Villaggio San Marco di Giuseppe Samonà ripropone il *campiello* veneziano come forma dell'abitare consueta e consona, seppure in una

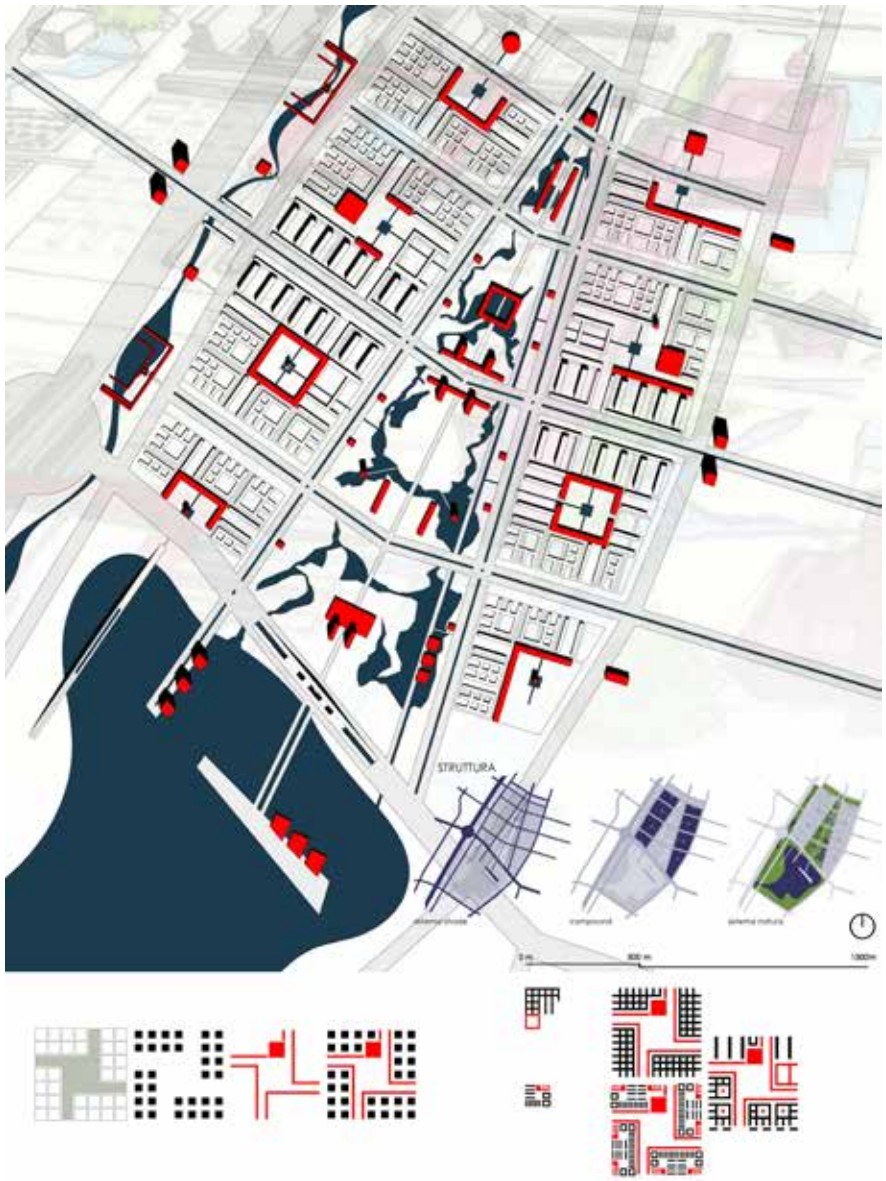
Theory *and* City *are in the middle of thought and work of three Masters of Italian Architecture of the twentieth century that, as Ignasi de Solà-Morales observed, represented three* vertices of an intellectual circle *that elaborated the principles of a new and original rationalism that later found a first stable point in the work by Aldo Rossi for the XV* Triennale *of Milan in 1973. The three Masters, to which Solà-Morales matches three Schools not always correspondent to universities, are Ernesto Nathan Rogers in Milan, Giuseppe Samonà in Venice and Ludovico Quaroni in Roma. The essay by Solà-Morales underlines the theoretical specific principles of this* movement*, between others, in the reductionism, the imitation, the* return to the things themselves*, starting from a critical revision of the Modern funded on an original* taste for history *and the* material analysis of architecture *that finds in the city the place where observe «[…] the montage and the articulation of few permanent and immutable elements [that] combines themselves in a not mechanic but compositive way […] define the whole field of the possible operations[6]». The space of this essay not allow to treat deeply the theoretical thought of the three mentioned Masters but their works – borrowing the metaphor about the necessary relationship between the rib and the arc[7] as theory and work in architecture, where the arc remains, with its form, evoking also the existence of the structure that made possible its construction – introduced the issue of analogy as theory of design that found its specification in Italy in relationship with history and, thus, with the city.* Velasca Tower *by BBPR was born, in the same years of the algid and atopic* Pirelli skyscraper*, in an indissoluble relationship with the forms of the historical architecture in Milan; the* San Marco Village *by Giuseppe Samonà proposed again the venetian* campiello *as usual and consonant form of*

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

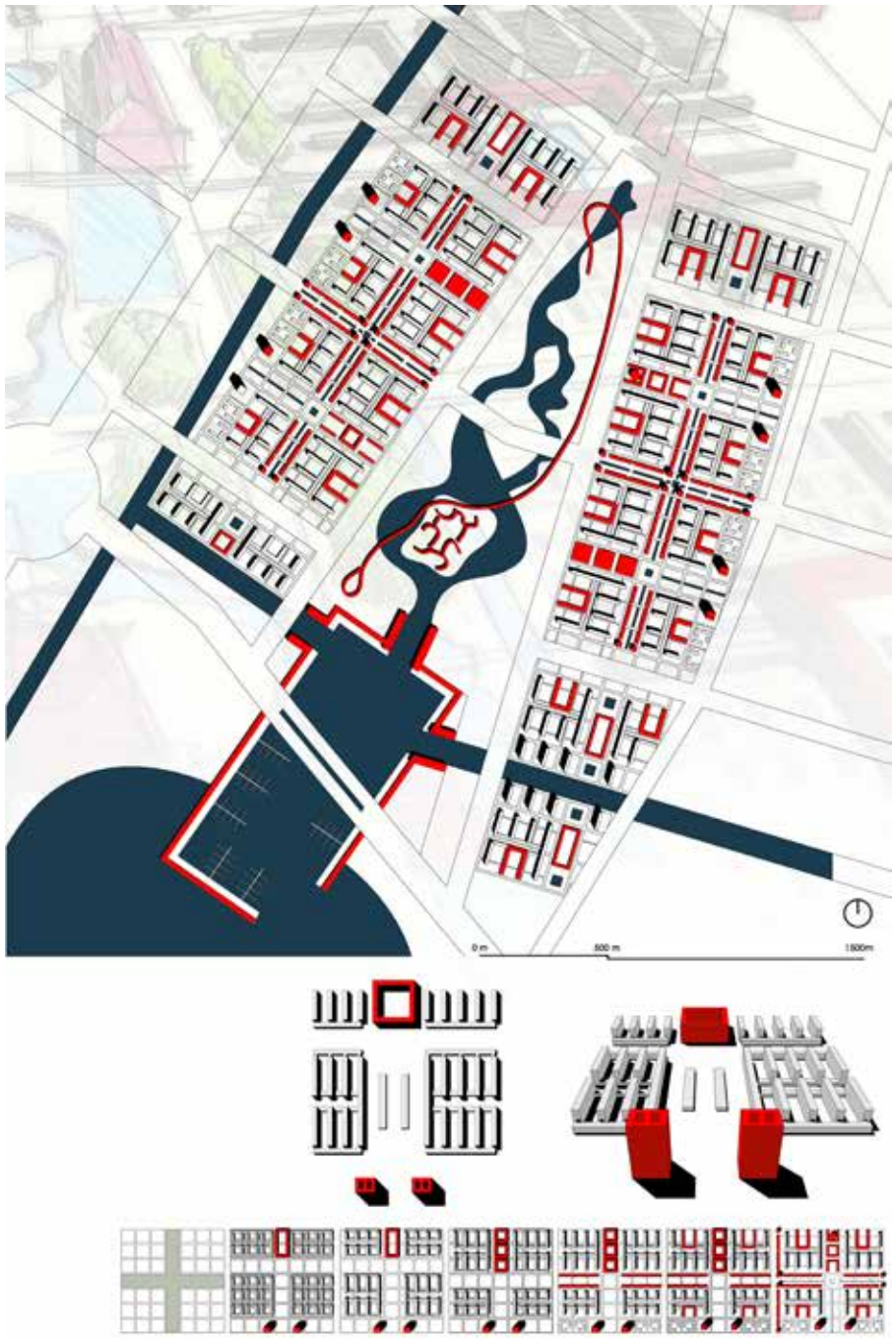
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/6



A sinistra: 'esercizio di misura': il *quartiere Monza San Rocco* di Aldo Rossi e gli isolati del progetto *Estuario I* di Saverio Muratori per l'area delle Barene di San Giuliano come 'dimensione conforme' per la costruzione di una parte urbana nella città di Ling Gang_ Cina. Tesi di laurea di Mirko Russo_relatore prof. F.Mariniello_co-relatori R.Capozzi e F.Visconti / *Left: 'exercises of measurement':* quartiere Monza San Rocco *by Aldo Rossi and the blocks of the project* Estuario I *by Saverio Muratori for Barene di San Giuliano area as 'compliant dimension' for the construction of a urban part in the city of Ling Gang_China. Degree thesis by Mirko Russo_supervisors prof. F.Mariniello with R.Capozzi and F.Visconti..*



A destra: esercizio di misura': il *quartiere INCIS* di Adalberto Libera come 'dimensione conforme' per la costruzione di una parte urbana nella città di Ling Gang_Cina. Tesi di laurea di Nicola Pironti_relatore prof. F.Mariniello_co-relatori R.Capozzi e F.Visconti / *Right: 'exercises of measurement':* quartiere INCIS *by Adalberto Libera as 'compliant dimension' for the construction of a urban part in the city of Ling Gang_China. Degree thesis by Nicola Pironti_supervisors prof. F.Mariniello with R.Capozzi and F.Visconti..*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/6

nuova condizione di immersione nella natura, di città aperta; Ludovico Quaroni, nel progetto dell'ampliamento dell'Opera di Roma, lavora ancora sull'ordine architettonico come strumento per la definizione del carattere dell'edificio. Elementi desunti dalla Storia, conosciuti all'interno della Città, per la costruzione di una Teoria del progetto: «Questa città costruita è basata su fatti ma i fatti sono oramai teorie[8]» è la frase con la quale Aldo Rossi spiega il legame indissolubile tra Città, Storia e Teoria, un legame che si fa realtà architettonica, definitivamente per Rossi, attraverso il pensiero analogico. Nel 1976 Rossi pubblica sulla rivista «Lotus», a commento del celebre collage, un testo intitolato proprio *La città analoga: tavola*: si tratta di un testo 'politico' che ha al centro la questione della bellezza delle città, di una bellezza che Rossi definisce utile ma che rischia di dar «[…] fastidio agli interventi maneschi, affaristici o burocratici»: da qui la necessità di «[…] immaginare il futuro partendo dal concreto altrimenti non può esservi soluzione per la città in quanto fatto sociale per eccellenza[9]». Una avvertenza – che attiene ancora al rapporto tra architettura, come capacità di immaginare il futuro, e realtà – a quaranta anni di distanza ancora piuttosto attuale, pur in un mondo caratterizzato da una sempre crescente complessità. Complessità dunque come connotato della nostra contemporaneità come ben è stato descritto, tra gli altri, da Edgar Morin. «V'è complessità quando sono inseparabili le differenti componenti che costituiscono un tutto […] e quando v'è un tessuto interdipendente, interattivo e interretroattivo fra le parti e il tutto e fra il tutto e le parti[10]» – scrive Morin – cui si rende necessaria l'applicazione di un pensiero complesso. «Uno degli assiomi della complessità è l'impossibilità, anche teorica, dell'onniscienza» – afferma ancora Morin – «Riconoscimento di un principio di incompletezza e di incertezza. Il pensiero complesso è animato da una tensione permanente tra l'aspirazione a un sapere non parcellizzato, non settoriale, non riduttivo, e il riconoscimento dell'incompiutezza e della incom-

inhabiting, even if in a new condition immersed in the nature, of open-city; Ludovico Quaroni, in the project for the enlargement of Opera of Rome*, works again on architectural order as instrument for the definition of building character. Elements taken from History, known in the City, for the construction of a design Theory: «This built city is founded on artefacts but artefacts are by now theories[8]»is the sentence by Aldo Rossi that explains the indissoluble link between City, History and Theory, a link that becomes architectural reality, definitely for Rossi, through the analogical thought. In 1976, Rossi published on «Lotus» magazine, commenting the famous collage, a text titled* La città analoga*: tavola: it is a 'political' text about the beauty of the city, a beauty that Rossi defined helpful but that is likely «[…] to bother the aggressive, business and bureaucratic interventions»: from here the necessity of «[…] imagining the future starting form the reality otherwise there is not solution for the city as social artefact par excellence[9]». A warning related to relationship between architecture, as capability of imagining the future, and reality that is, forty years later, still quite actual, even if in a world characterized by an always increasing level of complexity. Thus, complexity as connotation of our contemporary age as was well described by Edgar Morin. «There is complexity only when the different components that make a whole are inseparable […] and when there is a interdependent, interactive and inter-retroactive link between the parts and the whole and between the whole and the parts[10]» to which it is necessary to apply a complex thought. «One of the axiom of complexity is the impossibility, also theoretical, of omniscience» – Morin again stated – «Recognition of a principle of incompleteness and uncertainly. The complex thought is animated by a permanent tension between aspiration to a not fragmented, sectorial and reductive thought and*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/6

pletezza di ogni conoscenza. [...][11]». Di fronte a questa condizione «L'analogia [può essere] il dispositivo che, in ogni antinomia e in ogni aporia, esibisce la loro inevitabilità logica e, insieme, rende possibile non tanto la loro composizione, quanto il loro spostamento e la loro trasformazione[12]» rendendo avverabile, in qualche modo, un *carattere progressivo* del nostro agire che, in architettura, si lega al rogersiano concetto di continuità. Una modalità del pensiero che non deve contrapporsi al pensiero logico ma integrarlo nell'ambito di un razionalismo inteso, con Antonio Monestiroli, come «[…] concatenazione di passaggi, all'interno dei quali ci sono anche 'passaggi non sicuri' come l'analogia che è un passaggio insicuro eppure anch'esso razionale. Nel senso che il riferimento all'analogia ha sempre una ragione riconoscibile[13]».

Nel Dizionario della lingua italiana, alla voce *analogia*, si legge «rapporto di somiglianza tra alcuni elementi costitutivi di due fatti od oggetti, tale da far dedurre mentalmente un certo grado di somiglianza tra i fatti e gli oggetti stessi[14]»; continuando si elencano i significati particolari che il termine assume in tante discipline e, tra i tanti, particolarmente efficace è quello che, relativamente alla biologia, recita «[…] l'identità o la somiglianza delle funzioni di organi strutturalmente diversi […]». Manca l'architettura ma, nella definizione che precede, si potrebbe sostituire *funzione* con *finalità* – in senso Kantiano – e *organi* con *architetture* per ottenere una possibile definizione della analogia in architettura fatta di «Cose diverse che s'illuminano, o acquistano luce diversa se accostate [nel tempo e nello spazio]» tanto che «[…] l'analogia ad ogni confronto aumenta la nostra capacità di conoscenza»[15].

the recognition of incompleteness of any knowledge[...][11]». Faced with this condition «Analogy [can be] the dispositive that, in any antinomy and aporia, shows their logical unavoidability and, at the same time, makes possible not so much their composition but their moving and transformation[12]» making true, in some ways, a progressive character *of our acting that, in architecture, is linked to the idea of continuity by Rogers. A way of thinking that is not opposite to the logical thought but integrate it in the field of a rationalism intended, with Antonio Monestiroli, as «[…] concatenation of steps, where there are also 'unsafe steps' as analogy that is an unsafe step even if also rational. In the sense that the reference to analogy has always a recognisable reason[13]».*

In the Italian Dictionary, voice analogy*, we read «relationship of similarity between some constitutive elements of two facts or objects, as to mentally deduct a certain degree of similarity between the facts and the objects themselves[14]»; continuing, the detailed meanings that the word assumes in the different disciplines are listed and, between them, the definition in biology is particularly effective, it states: «[…] identity or similarity of the functions of structurally different organs […]». There isn't architecture but, in the previous definition, we can replace* function *with* purpose *– in the sense Kant gave it – and* organs *with* architectures *to obtain a possible definition of architectural analogy made of «different things that illuminate themselves, or acquire different light if juxtaposed [in time or space]» so that «analogy, at every comparison, increases our capability of knowledge[15]».*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/6

Note

[1] Marc Augè, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
[2] Su questa definizione, legandola anche alle questioni del realismo, Gregotti è tornato in molti testi, tra i tanti: Vittorio Gregotti, *Sulle orme di Palladio. Regioni e pratica dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000; Vittorio Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Laterza, Roma-Bari 2004 and, more recnetly, Vittorio Gregotti, *Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarità*, Firenze University Press, Firenze 2009.
[3] Roberto De Vita, *Identità e dialogo*, FrancoAngeli, Milano 2003.
[4] György Lukács, *Estetica*, Einaudi, Torino 1960.
[5] Jean-Pierre Vernant, *Le origini del pensiero greco*, SE, Milano 2007.
[6] Ignasi de Solà-Morales, *«Tendenza»: neorazionalismo e figurazione*, in Id., *Decifrare l'architettura. «Inscripciones» del XX secolo*, Umberto Allemandi & C., Torino 2001.
[7] Carlos Martí Arís, *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2007.
[8] Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.
[9] Aldo Rossi, "La città analoga: tavola", in «LOTUS» n.13, Electa, Milano 1976.
[10] Edgar Morin, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, Editore Cortina Raffaello, Milano, 1999.
[11] Edgar Morin, *Introduzione al pensiero complesso*, Sperling & Kupfer, Milano 1993.
[12] Giorgio Agamben, *Archeologia di un'archeologia*, in Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata 2004.
[13] Federica Visconti, Renato Capozzi (eds.), *trentatré domande a Antonio Monestiroli*, Clean, Napoli 2014.
[14] Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Vocabolario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 1990.
[15] Aldo Rossi, *Questi progetti*, in Alberto Ferlenga (a cura di), *Architetture 1988-1992*, Electa, Milano 1992.

Notes

[1] Marc Augè, Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.*
[2] About this definition, related also to the theme of realism, see: Vittorio Gregotti, Sulle orme di Palladio. Regioni e pratica dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000; Vittorio Gregotti,* L'architettura del realismo critico*, Laterza, Roma-Bari 2004 e, più di recente, Vittorio Gregotti,* Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarità*, Firenze University Press, Firenze 2009.*
[3] Roberto De Vita, Identità e dialogo*, FrancoAngeli, Milano 2003.*
[4] György Lukács, Estetica*, Einaudi, Torino 1960.*
[5] Jean-Pierre Vernant, Le origini del pensiero greco, SE, Milano 2007.
[6] Ignasi de Solà-Morales, «Tendenza»: neorazionalismo e figurazione*, in Id.,* Decifrare l'architettura. «Inscripciones» del XX secolo*, Umberto Allemandi & C., Torino 2001.*
[7] Carlos Martí Arís, La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2007.*
[8] Aldo Rossi, L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.*
[9] Aldo Rossi, "La città analoga: tavola", in «LOTUS» n.13, Electa, Milano 1976.
[10] Edgar Morin, La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, Editore Cortina Raffaello, Milano, 1999.*
[11] Edgar Morin, Introduzione al pensiero complesso*, Sperling & Kupfer, Milano 1993.*
[12] Giorgio Agamben, Archeologia di un'archeologia*, in Enzo Melandri,* La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata 2004.*
[13] Federica Visconti, Renato Capozzi (eds.), trentatré domande a Antonio Monestiroli*, Clean, Napoli 2014.*
[14] Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, Vocabolario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 1990.*
[15] Aldo Rossi, Questi progetti*, in Alberto Ferlenga (ed.),* Architetture 1988-1992*, Electa, Milano 1992.*

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

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

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
36, aprile-giugno 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n36.2016/6

Bibliografia / *References*

Capozzi, R., Orfeo, C., Visconti, F. (2012). *Maestri e Scuole di Architettura in Italia*. Napoli: CLEAN.

Hofstadter, D.R., Sander, E. (2015). *Superfici ed essenze. L'analogia come cuore pulsante del pensiero*. Torino: Codice.

Melandri, E. (2004). *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodlibet.

Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*. Padova: Marsilio.

Rossi, A. (1976). *"La città analoga: tavola"*, in «LOTUS» n.13. Milano: Electa.

de Solà-Morales, I. (2001), *«Tendenza»: neorazionalismo e figurazione*, in Id., *Decifrare l'architettura. «Inscripciones» del XX secolo*. Torino: Umberto Allemandi & C.

Federica Visconti (Napoli, 1971) si è laureata in architettura con lode nel 1995 a Napoli. Dottore di ricerca in Progettazione Urbana della Università di Napoli Federico II nel 2002, nel 2003 ha conseguito la Specializzazione in Progettazione Architettonica e Urbana. Professore Associato di Composizione Architettonica e Urbana dal 2011 presso il Dipartimento di Architettura della Federico II di Napoli. Componente del Comitato Scientifico della rivista EDA_esempi di architettura e di numerosi editorial board di Collane sui temi della composizione architettonica e del progetto urbano. Tra le linee di ricerca, sui temi della teoria, sono stati indagati i rapporti tra architettura razionale e nuovo realismo, a partire dalla analisi del dibattito Italiano degli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

Federica Visconti (Naples, 1971) graduated in Architecture in 1995, first class honours. PhD in 2002 in Urban Design at the University of Naples Federico II, in 2003 obtained a biannual specialization degree in Architectural and Urban Design. Associate Professor of Architectural Design at the DiARC_Department of Architecture at the University of Naples "Federico II" since 2011. Member of the Scientific Committee of the magazine EDA_esempi di architettura and of many Editorial Board of Series about Theory of architecture and Urban Project. One of the principal research subjects is the relationship between rational architecture and new realism starting form the assumptions developed in the Italian debate of the Sixties and Seventies of the Twentieth century.

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

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