



Arc

città

2

MAGAZINE®



ArcDueCittà. Magazine

Venticinquesima strada, quarantuno ovest. Dialogo sul ventesimo blocco <i>di Gregorio Carboni Maestri</i>	p. 4
Il memoriale italiano di Aushwitz <i>di Cesare Ajroldi</i>	p. 5
Museologia e luogo di memoria: il caso del Memoriale italiano nel Museo di Auschwitz-Birkenau <i>di Sandro Scarocchia</i>	p. 6
The Institute of Architecture and Urban Design, New York City – 1967 <i>di Michael Schwarting</i>	p. 8
Nervi and New Norcia: Italian Modernism in the Australian Outback <i>di Annette Condello</i>	p. 14
Spazio pubblico e riscatto civile <i>di Cecilia Bischeri</i>	p. 18
Inattualità del presente in architettura. una ricerca del tempo <i>di Ernesto d’Alfonso</i>	p. 22
In museo immaginario dell’eterotopia nell’arcipelago della regione urbana <i>di Chiara Donisi</i>	p. 28

numero 0
Luglio 2012

Direttore responsabile
Ernesto d’Alfonso

Redazione centrale
Giuseppe Boi
Lorenzo Degli Esposti
Matteo Fraschini
Roberto Podda
Ariela Rivetta
Andrea Vercellotti

Segreteria di redazione
Egle Costantinopoli

Editing
Arc2città
sito internet
Nu.Clear // Studio Editoriale
Progetto grafico
Marianna Sainati

Autorizzazione del Tribunale di Milano
n° 326 del 17 Giugno 2011

Giorgio Agamben ha sostenuto che “ci sono due tipi di memoria: una è l’immemorabile, o ciò che non può o non ha potuto essere memorizzato; l’altra è una memoria archivistica, che può essere registrata e mantenuta. Agamben sostenne che il memoriale di Berlino fosse entrambe; il campo di pilastri l’immemorabile e le camere sotterranee l’archivistica.”



Peter Eisenman, lettura della Lectio Magistralis, al suo fianco Gregorio Carboni Maestri. Foto di Alba Deangelis





Venticinquesima strada, Quarantuno Ovest. Dialogo sul Ventunesimo blocco.

Gregorio Carboni Maestri

Pomeriggio piovoso, freddo dell'autunno milanese. Le cose non andavano tanto bene. Né in Italia, né ad Auschwitz, né altrove. Guardai l'orologio. Dopo due conti sull'ora di Nuova York, composi il numero di telefono dello studio di Peter Eisenman. Al telefono c'era lui. Balbettando gli spiegai che avevo bisogno di incontrarlo, che da Milano sarei andato a Nuova York solo per vederlo, per parlargli di qualcosa di molto importante. Mi accertai di trovarlo in città e, in fretta e furia, mi organizzai per partire. Mattino piovoso, freddo dell'autunno newyorchese. Piombai nel suo studio della venticinquesima strada. Non sapeva chi io fossi, sembrava non ricordarsi della mia telefonata. Stava uscendo, era di corsa, lo beccavo per caso. Aveva moltissimi appuntamenti quel giorno. La vedevo brutta! Mi invitò comunque frettolosamente a sedermi e mi dedicò, con la gentilezza che gli è propria, alcuni minuti perché gli spiegassi cosa volevo da lui. Gli promisi di essere breve. Dal suo tavolo di lavoro ci alzammo, sì, ma molte ore dopo.

Gli spiegai che ero un giovane architetto e ricercatore, dottorando di Brera, che avevo sviluppato un progetto, denominato Glossa 21, per integrare architettonicamente e salvare dalla distruzione una piccola opera architettonica, poco nota, ma di grande importanza: il Memoriale Italiano di Auschwitz.

Gli descrivo l'opera situata all'interno del 21esimo blocco di Auschwitz, ideata nel secondo dopoguerra dall'ex deportato Primo Levi, dagli architetti BBPR (due di loro deportati a Mauthausen, uno ucciso), dal pittore Pupino Samonà e dal musicista Luigi Nono. Una lunga spirale, che invade le tre stanze carcerarie del Blocco 21, senza mai toccarne i muri, sporchi di un invisibile sangue, avvolge il visitatore in una sensibile narrazione: ascesa del Nazifascismo, dramma della Soluzione Finale, delle lotte di chi non è rimasto a guardare. Gli spiego che dal 2000 il Memoriale è attaccato da più fronti, in Italia e

Polonia. La sua faccia s'incupisce quando gli racconto che il primo luglio 2011, giorno in cui, a Cracovia, presentai la prima bozza del progetto Glossa 21, il Memoriale venne chiuso al pubblico, senza spiegazioni, dal direttore del Museo, Piotr M. A. Cywinski, nel silenzioso benessere delle autorità italiane e dell'Unesco. S'incupisce maggiormente quando gli dico che quel monumento rischia un'imminente distruzione, a meno che non vi sia un forte movimento per far pressione sulle autorità italiane. Infine, racconto come in questa battaglia ci sia, già dal 2008, il Professor Sandro Scarrocchia, in prima linea con il dottorato di cui faccio parte.

Ormai del tutto sconcertato Eiseman esclamò: “why?!”. Un po' impaurito dalla sua possibile reazione negativa, gli sintetizzai il motivo in tre parole magiche: “hammer and sickle”, falce e martello. Bandiere e riferimenti pittorici al comunismo dipinti da Samonà; filo narrativo imposto da Primo Levi per spiegare al visitatore l'importanza nel processo di Liberazione dal nazifascismo delle lotte partigiane comuniste durante la Guerra civile. Ecco qual'è la principale causa dell'odio di cui è vittima questo piccolo edificio da parte di molti, come il sindaco Alemanno, ex MSI, e alcuni membri dell’ultra destra polacca.

“And the Jewish community?”. Temevo questa domanda. Mi veniva difficile spiegare che una parte della comunità ebraica fosse favorevole alla sua distruzione, non tanto per la falce e il martello, ma perché ritiene insufficienti i suoi contenuti sulla Shoah. Eisenman mi tranquillizzò allora raccontandomi come anche il suo monumento berlinese fosse stato oggetto di durissimi attacchi durante la sua realizzazione, di parte della comunità ebraica tedesca.

Mi chiese di spiegargli alcune composizioni più astratte del mio progetto Glossa 21. “What are those stripes?”. Gli raccontai di strisce che tendono all'infinito, dietro le spirali del Memoriale. Sono strisce piatte, quasi dei nastri di un'infinita torah metallica che si moltiplica, nell'avanzare del percorso espositivo del Memoriale, per diventare – nell'ultima sala – una sinfonia in memoria della catastrofe concentrzionale. Il materiale sarà il ferro, ottenuto dalla fusione ad alta temperatura di tanti binari donati da varie comunità, ebraiche e non solo, di tutto il mondo. Strisce che integreranno il Memoriale con nuovi contenuti contemporanei, con testi in italiano, ebraico, polacco ed inglese. Poesie, dati, nomi, silenzi, musiche, voci e suoni usciranno da diffusori sonori nascosti dietro le strisce in ferro. Contenuti condivisi ed elaborati da una vasta comunità scientifica, principalmente sulla Shoah, ma anche su tutte le vittime della deportazione non ancora rappresentate nel memoriale italiano. Queste strisce spiegheranno inoltre il Memoriale stesso, contestualizzandolo, rendendolo leggibile alle nuove generazioni. Strisce di ferro che permetteranno, inoltre, di risolvere problemi strutturali e funzionali dell'attuale spirale. Grazie a questo progetto, si potrà inoltre liberare una nuova sala del Blocco, la “Sala XXI”,

nuovo tassello nella narrazione della Memoria dell'Olocausto ad opera dei giovani di oggi, a tutela della memoria dei propri avi di ieri. In questa sala la striscia formerà un'incudine che punterà verso lo spettatore che entra in questa sala. Sui muri e sulla striscia vi saranno segnati in ordine alfabetico e in rilievo, i nomi delle migliaia di vittime italiane dell'olocausto, senza distinzioni di alcun tipo.

Dopo ore di intensa conversazione e qualche minuto di silenzio, Peter esclamò: “Sono pazzi, non possono fare una cosa del genere! Cosa possiamo fare?”. Iniziò allora una delle più belle conversazioni che io abbia mai avuto sui temi della rappresentazione della tragedia calcolata, sull’astrazione, sul legame fra linguaggio architettonico e politica. Ci scambiammo opinioni sul progetto, sull'impossibilità di rappresentare Auschwitz se non con l'architettura, superando certi registri figurativi. L'urlo di dolore nel silenzio. “Sofferte onde serene”.

Fu dopo averlo salutato e ringraziato, e solo allora, che gli diedi una busta con l'invito ufficiale dell'Accademia di Brera per il conferimento dell'Honoris Causa, invito che egli accettò senza esitazione. Eisenman si recò a Milano, con notevole sforzo fisico, in un ammirevole tour de force di pochi giorni, per sostenere pubblicamente il progetto architettonico Glossa 21 e dare visibilità alla causa del Memoriale. Dopo la cerimonia, Peter riuscì a traghettare la folla di suoi fans, venuta in sala napoleonica ad acclamarlo, verso la vicina chiesa sconsacrata di San Carpoforo, luogo in cui si sarebbe inaugurata subito dopo la mostra sul Progetto Glossa 21, presentato al pubblico in presenza di Eisenman, aprendo una settimana che ha coagulato incontri, dibattiti e contributi sul tema a cui hanno partecipato artisti, registi, ex partigiani, parte della famiglia di uno degli architetti del Memoriale, Ludovico Belgiojoso.

Intorno a Glossa 21, e grazie alla visibilità data da Peter Eisenman, è iniziato un percorso condiviso e collettivo, che vuole superare diatribe politiche e che, oltre a salvare il Memoriale, permetta di arricchirlo di nuovi contributi. Percorso che si è avvalso, man mano, di nuovi appoggi, come la CGIL, l’Arcigay, il CNJ e un sempre maggior numero di cittadini che ora arderiscono e appoggiano ufficialmente il Progetto Glossa 21. Una cittadinanza attiva che vede in questa battaglia qualcosa che va oltre la semplice salvaguardia di un Memoriale e cioè la difesa dei valori contenuti in un'opera laicamente sacra in un terreno intoccabile come quello di Auschwitz-Birkenau. Una battaglia che va fatta con la stessa forza con cui hanno lottato, per la libertà di cui ancora godiamo, gli donne e le uomini che hanno costruito la nostra Repubblica “fondata sul lavoro”, nata dalla Resistenza e dalle macerie del putrido Nazifascismo. Da un architetto americano di Nuova York a noi giovani trentenni di questa Italia sempre più irriconoscibile, da Primo Levi al più ignoto dei deportati.

Il Memoriale italiano di Auschwitz

Cesare Ajroldi

Il Memoriale, voluto dall’ANED (Associazione Nazionale Ex Deportati), è stato realizzato infatti grazie alla collaborazione di alcuni importanti nomi della cultura italiana del Novecento. Il progetto architettonico, del 1979 (il monumento fu inaugurato nel 1980) è dello studio BBPR, in particolare di Lodovico Belgiojoso, internato a Mauthausen, con cui collaborarono Peressutti e Alberico Belgiojoso, e inserisce nel primo piano del Blocco 21 di Auschwitz l una spirale ad elica all’interno della quale il visitatore cammina come in un tunnel, rivestita all’interno con una tela composta da 23 strisce lunghe circa 60 metri dipinte da Pupino Samonà, seguendo la traccia di un testo scritto da Primo Levi. Dalla passerella lignea che conduce il visitatore nel tunnel sale la musica di Luigi Nono, Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz. Nelo Risi contribuì alla realizzazione con la sua competenza di regista.

Ha un valore artistico eccezionale innanzitutto per l’idea della spirale metallica, che in una parte del padiglione si divide in due per la disposizione degli ambienti, in un’altra costituisce un pezzo unico, che ha un fascino straordinario. A cui contribuiscono naturalmente le enormi tele di Pupino Samonà, che usò soprattutto la tecnica dell’aerografo, una delle sue preferite, per costituire una narrazione fatta soprattutto con i colori del giallo e del rosso, e in parte del nero, con dei grandi cerchi che ricordano il sole, che dovrebbe avere un significato positivo, su uno sfondo bianco-grigio. Ma la particolarità di queste grandi tele è che esse non sono soltanto una composizione astratta, ma questa è costantemente “commentata” e contrappuntata da figure reali, che si riferiscono alla recente storia d’Italia e alla vita nel campo.

Si riconoscono infatti i volti di Antonio Gramsci e di Giacomo Matteotti, il simbolo del PCI, prime pagine de “L’ordine nuovo” e de “L’Unità”; e insieme gruppi di soldati tedeschi e di deportati, gruppi di borghesi e tanto altro. La musica di Nono non si sente più, e tutto il monumento avrebbe bisogno di un complesso restauro.

Il Dottorato di Progettazione Architettonica con sede a Palermo, soprattutto per opera di Sandro Scarrocchia e dell’Accademia di Brera, consociata al Dottorato, ha intrapreso da anni un intenso lavoro basato da una parte sull’impegno dei dottorandi interessati, dall’altro sulla promozione costante di iniziative per la conservazione del monumento nel luogo per il quale è stato progettato.

Una dottoranda, esperta in restauro dei tessuti, ha lavorato sulle tele di Samonà, un altro ha studiato un progetto di rimessa in funzione del materiale non più in uso e ha lavorato in generale su quello che a Brera hanno chiamato il “Progetto Glossa”, volto a esplicitare nel modo più chiaro gli intenti dei progettisti.

Abbiamo organizzato vari petizioni e convegni, tra cui l’ultimo a Cracovia, con l’intento di andare il giorno dopo ad Auschwitz. Io, che non potevo andare l’indomani, sono andato di pomeriggio, e sono stato l’ultimo a vedere il monumento, perché gli altri partecipanti, il giorno previsto, hanno trovato il padiglione chiuso per ordine della direzione del campo. Abbiamo ottenuto significativi risultati sul piano delle adesioni, ma, malgrado tutto questo, pare che il monumento stia per essere trasportato a Milano, non si sa dove né quando, perché su questo argomento è impossibile sapere nulla. Il governo polacco e la direzione del Museo di Auschwitz vogliono rendere omogeneo il padiglione italiano agli altri, che presentano varie testimonianze della Shoah (ma per alcuni c’è il sospetto che le tele abbiano troppi riferimenti al comunismo). Si tratta di una brutta storia, in cui il nostro impegno di Dottorato, volto ormai da molti anni al restauro del moderno, ha perso una significativa occasione per riuscire a ottenere un risultato concreto.

Riportiamo da Wikipedia alcuni dei passaggi fondamentali della storia e delle al-terne vicende del monumento:

“Fin dall’inizio degli anni Settanta, l’Associazione Nazionale Ex-Deportati (ANED) aveva avviato una riflessione circa la necessità di un memoriale, sollecitando lo studio di archi-tettura milanese BBPR per la sua progettazione e animato una capillare raccolta di fondi necessari alla sua realizzazione. Il 24 aprile 1971 durante una riunione del Co-mité International d’Auschwitz, Emilio Foa, rappresentante italiano nel Comité e membro dell’ANED di Roma, aveva comunicato l’assenso ricevuto dal Ministero dell’Arte e della Cultura polacco al “progetto di allestire un’esposizione nazionale italiana ad Auschwitz” e nel febbraio del 1972, la questione del memoriale è posta nell’agenda delle cose da fare. Nel 1975 è presentato un primo progetto dello studio BBPR e nell’estate 1978 viene creato un “comitato operativo”. Tale comitato deve impegnarsi nella raccolta di nuovi contributi e occuparsi della “realizzazione visiva, documentaria e politica” del memo-riale. Composto da Gianfranco Maris, Dario Segre, Bruno Vasari, Lodovico Belgiojoso, Emilio Foa, Teo Ducci e Primo Levi, il comitato si riunisce per la prima volta il 7 ottobre presso la sede dell’Aned di Milano. In questa riunione sono discusse “le linee generali delle tematiche che, attraverso la Sezione italiana, s’intende proporre all’attenzione dei visitatori” e Primo Levi è incaricato di “redigere un testo-base sul quale proseguire le discussioni”. Il 13 novembre del 1978, in una seconda riunione del comitato presso la sede dell’Aned di Torino, il testo di Levi viene discusso: il comitato si riconosce nelle

parole di Levi, che diventano la voce della deportazione italiana ad Auschwitz. Inviato immediatamente a Auschwitz, il testo di Levi viene trasmesso a Lodovico Belgiojoso e a Nelo Risi, il quale è stato nel frattempo sollecitato per curare la regia del memoriale. La riunione del comitato nello studio BBPR il 24 gennaio 1979 segna l’avvio dell’ultima fase di realizzazione del progetto. In generale, si decide definitivamente che “il criterio del memorial italiano non sarà un duplicato delle tante mostre della deportazione, ma un luogo di raccoglimento e di ricordo.” L’illustrazione della striscia è affidata a un unico artista: Pupino Samonà. Nell’estate del 1979 tutto è pronto e l’Aned provvede al trasferimento ad Auschwitz non solo dell’opera, ma anche degli operai incaricati del suo effettivo montaggio. I lavori si protraggono per tutto il mese di agosto, con alcuni ultimi ritocchi nel mese di ottobre. Per finire, viene sollecitato Luigi Nono che nel marzo del 1980 concede il suo accordo all’utilizzo permanente del suo nastro Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz. Il 3 aprile 1980 l’Aned tiene una confer-enza stampa di presentazione del progetto suscitando una certa eco sui giornali, il 13 aprile il memoriale è inaugurato con una solenne cerimonia e il 24 maggio viene trasmessa sulla Rai Testimonianze del terrore: dentro la spirale, filmato girato da Massimo Sani e Paolo Gazzarra in occasione dell’inaugurazione.

Il cantiere Blocco 21

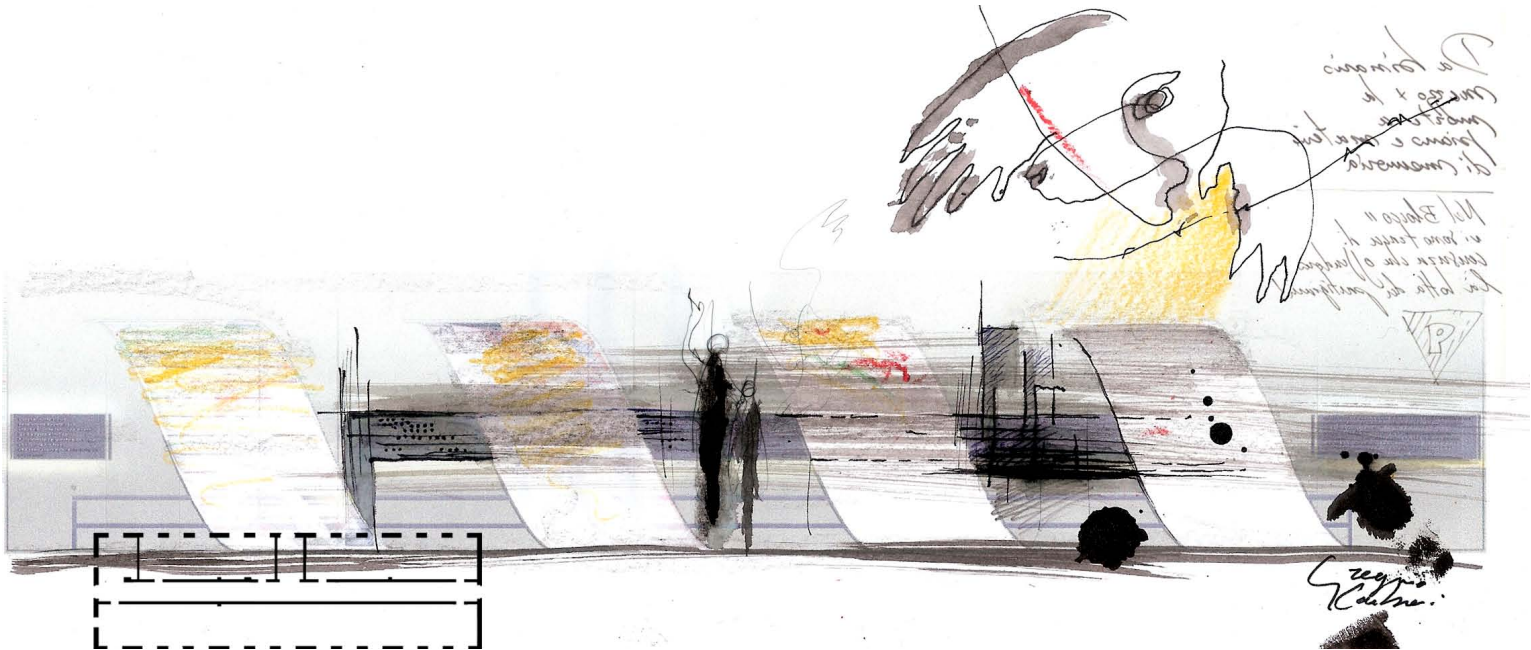
Oggi, a trent’anni dalla sua inaugurazione, il memoriale versa in stato d’abbandono ed è stato oggetto di pesanti critiche e di un’azione legislativa che, all’inizio del 2008, ha messo in discussione la sua stessa esistenza. L’Aned si è mossa per difendere sul piano giuridico la sua opera, mentre l’Istituto bergamasco per la storia della Resistenza e dell’età contemporanea (ISREC Bergamo) ha coinvolto la Scuola di Restauro dell’Accademia di Brera e i sindacati edili di CGIL, CISL, UIL (Lazio, Lombardia, Nazionale) per un’azione di sensibilizzazione in collaborazione con l’Aned: è stato lanciato un manifesto per la salvaguardia del memoriale e organ-izzato il Cantiere Blocco 21, laboratorio di studio e conservazione, che nel settembre si trasferisce ad Auschwitz e, grazie al lavoro di 32 allievi della Scuola di Restauro di Brera, compie i rilievi e spazza via almeno vent’anni di polvere. Il lavoro del Cantiere porta all’allestimento di una mostra itinerante (Blocco 21) e all’elaborazione di un progetto di conservazione e integrazione del memoriale (il Progetto Glossa) che è approvato dall’Aned riunita nel suo XIV Congresso e presentato alle autorità italiane. Benché il manifesto raccolga firme di importanti studiosi, italiani e stranieri, tuttavia il Cantiere non riesce a smuovere l’attenzione collettiva e non sono noti i criteri che muovono oggi le scelte delle autorità italiane rispetto a un’opera che è di proprietà dell’Aned, ma la cui eredità culturale è dell’intera nazione”.



Sopra: Progetto Glossa 21. Foto di una delle strisce in acciaio nell’ultima sala del percorso espositivo del Memoriale.

Sotto: Presentazione del progetto Glossa 21 alla ex chiesa di S. Carpoforo alla figlia dell’arch. Belgiojoso, Maria Luisa Barbiano di Belgiojosojoso. Foto di Alba Deangelis





Gregorio Carboni Maestri. Progetto Glossa21 per il Memoriale italiano di Auschwitz. Schizzo di progetto

Museologia e luogo di memoria: il caso del Memoriale italiano nel Museo di Auschwitz-Birkenau

Sandro Scarrocchia

Il Memorial in onore degli italiani caduti nei campi di sterminio nazisti, iniziato nei primi anni Settanta e realizzato nel 1980 dall'Aned, simbolo in Auschwitz della memoria italiana della deportazione e dello sterminio, è stato chiuso dalla direzione del Museo il 31 luglio 2011. Benché l'opera rappresenti una testimonianza unica e originale e sia frutto della collaborazione di alcuni grandi nomi della cultura italiana (Primo Levi, scrittore e sopravvissuto di Auschwitz, Lodovico Belgiojoso, architetto e sopravvissuto di Mauthausen, Pupino Samonà, pittore, Luigi Nono, musicista, Nelo Risi, poeta e regista), il Memoriale è diventato un monumento conflittuale. La dichiarazione con la quale la Direzione del Museo di Auschwitz-Birkenau ne ha decretato la chiusura, in cui viene declassato a opera d'arte priva di qualsivoglia valore didattico-pedagogico, cozza brutalmente con la Mozione approvata dal Consiglio Superiore del Mibac del 23 marzo 2012, che ne ribadisce l'alto valore di testimonianza diretta e sottolinea il profondo insegnamento insito nella scelta espositiva allora compiuta.

La Mozione del CS risponde alla richiesta di Dichiarazione di interesse culturale avanzata al Ministro dei Beni Culturali dall'Accademia di Brera e dal Dottorato in progettazione architettonica "Restauro del Moderno" delle Facoltà di architettura di Palermo e sedi consorziate di Napoli "Federico II", Reggio Calabria, Parma, in

occasione della Giornata della Memoria 2011, appoggiata ufficialmente dal Consiglio Nazionale degli Architetti e da ben tre manifesti/appelli sottoscritti da Università, istituzioni e personalità della cultura italiana e internazionali. Si tratta di un primo positivo risultato di quattro anni di ininterrotta e intensa battaglia per la difesa e conservazione integrale e in situ del Memoriale, di cui danno conto quattro tesi dottorali in corso (due presso l'Accademia Jan Matejko di Cracovia e due presso il Dottorato di Palermo) e una ricca bibliografia prodotta, che a sua volta rappresenta un caso eccezionale e un contributo alla discussione pubblica.

Emergono le seguenti problematiche: il rapporto tra l'esperienza dei Testimoni, autori e committente del memoriale, con quella delle generazioni successive; la necessità di rispettare il monumento-documento, di conservarlo integralmente, ma anche di innovarlo con le necessarie integrazioni didattico-pedagogiche che rendano conto del mutato contesto della fruizione e dei progressi della ricerca storica; il conflitto tra esigenze espositive del Museo di Auschwitz-Birkenau ed esigenze di rispetto della integrità di Auschwitz (e di Birkenau) come luogo di memoria (sito Unesco), dunque tra museo e archivio.

Nove domande dal Memoriale italiano di Auschwitz

Poiché il Memoriale italiano incrocia più vicende storiche, sviluppi nazionali e internazionali di enorme rilevanza politica, culturale e sociale, anche simbolica, e fa parte integrante di Auschwitz, della sua costituzione materiale e della sua ricezione passata e contemporanea, soltanto partendo da un interrogarsi aperto,

senza pregiudizi e senza scopi revisionistici, si può sperare di riaffermarne e ricostruirne il magistero, ora misconosciuto e messo esplicitamente in dubbio dalla Direzione dell'ex campo di sterminio. Come invocato da Levi: noi non possiamo considerarci estranei!

1. Auschwitz è rappresentabile ? Il Memoriale è lo sforzo eroico di dare rappresentabilità al non rappresentabile, secondo Adorno, Bruno Zevi e Matteo Cavalleri. Per questo merita rispetto: per lo sforzo di dare rappresentabilità ad un'esperienza, quella concentratoria, che ha costituito una "crisi ultima della rappresentazione" (ad Auschwitz si è verificata una deprivazione estetica di qualsiasi dimensione di senso: "Il morire era onnipresente, la morte si sottraeva", scrive Jean Améry). Esattamente come, ma giocoforza diversamente da, Peter Eisenman all'Olokaust Mahmmal di Berlino, che non a caso scorpora didattica ed esperienza, archivio e monumento rieglanamente inteso come performance che sempre si rinnova nella fruizione. Primo Levi, nell'Epigrafe del Memoriale: "Visitatore tu non sei estraneo".

2. Corrisponde alle linee seguite dalle altre esposizioni nazionali? Risposta di Lodovico Begiojoso: "No". Il Memoriale è Testimonianza diretta, espressa in forma originale per volere dei testimoni. E pericolosa! L'esperienza diretta del campo, secondo lo stesso Belgiojoso, se per un verso ha facilitato l'elaborazione del Memoriale, dall'altro l'ha resa più complessa, perché ha imposto che l'oggetto esperienziale soggettivo passasse attraverso un travaglio stilistico, in grado di trasformarlo in un risultato "sintetico" (sono sempre parole del grande architetto), in grado di parlare ad Altri: quanto siamo lontani dalla retorica odierna della testimonianza come atto immediatamente apofantico!

Ideato e realizzato contestualmente alla Dichiarazione di Auschwitz sito Unesco (1979) ne fa parte integrante.

Se Auschwitz non è soltanto museo ma archivio e luogo, archivio perché luogo, questo documento va conservato nella sua integrità, adottando la stessa cura che si adotta ora per il restauro dei padiglioni A1 e A2 ad opera del MIK, secondo Grazina Korpai.

3. Il Luogo può essere sacrificato alle esigenze del Museo? La critica infondata della Direzione del Museo di Auschwitz posta a base della chiusura del Memoriale si riversa contro l'operato della Direzione medesima. C'è la necessità di ponderare nel Museo di Auschwitz-Birkenau la conservazione del Luogo, dichiarato Sito Unesco, del Museo e dell'Archivio. Le esigenze allestitive ex novo vanno spostate fuori dal Luogo, in esso sono fuori luogo e alterano il Luogo come Archivio della memoria, secondo Grazina Korpai.

4. Quanto durano i nuovi allestimenti? Durano pochissimo, molto meno della durata dell'artigianalità del Memoriale. Quanto è illusoria la vulgata che le nuove tecnologie possono superare il tempo, aspirare cioè a una contemporaneità diversa, che non conosca l'invecchiamento? Molto illusoria: il riallestimento francese, ungherese e quello olandese che li ha preceduti sono più obsoleti del Memoriale, proprio perché sforzatamente più recenti.

5. Il 1989 può agire retroattivamente? Può farlo soltanto come neorevisionismo, neocolonialismo, e, duole constatare,

neoliberalismo quando questa azione vuole plasmare l'Archivio, cioè distruggere e riscrivere documenti. Il Memoriale insegna che la storia non comincia con il 1989 e la caduta del Muro e non perché fu realizzato dieci anni prima, ma perché realmente questa storia inizia con la trasformazione in KZ ad opera dei nazisti dell'ex casermaggio absburgico negli anni Trenta.

6. La Shoah è un avvenimento unico o un nuovo paradigma? Il Memoriale non è un monumento alla Shoah e non perché il riconoscimento di quest'ultima si è imposto nei decenni successivi alla sua ideazione (primi anni 70), ma perché è ricordo unitario dei sopravvissuti di tutte le componenti e fedi. Primo Levi: "Noi non amiamo queste distinzioni". Inquadra l'unicità dell'evento, la Shoah nel suo più intimo significato, in un contesto. Certo, con tutti i limiti del "suo" tempo, del tempo del ricordo, di "quel" ricordare consapevole che chiama in causa e coinvolge in questa azione "Noi". Pertanto esso si carica di un valore, anche didattico, aggiunto: sta a baluardo perché il ricordo della Shoah non diventi né una religione civile, né una ideologia che soppianta il riconoscimento delle varie componenti che furono soggette allo sterminio (Rom, gay, politici). Quel noi che Primo Levi enuncia ripetutamente nel testo che accompagna il visitatore del Memoriale, come nota con grande sensibilità Sergio Luzzatto in un articolo di alcuni anni fa, esprime una duplicità semantica: è «scrupolosamente distintivo o meravigliosamente inclusivo».

7. Cosa c'entra il Memoriale con la Giornata della memoria? Il Memoriale ci dice, perciò, che



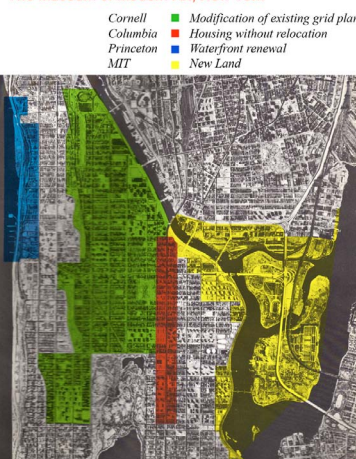
la Giornata della memoria come dies academicus in cui l'Università si apre alla cittadinanza per ricordare le vittime dello sterminio nazifascista è giornata nazionale di profilo europeo, come ricorda il titolo della Legge Istitutiva n. 211 del 2000. Il ricordo della Shoah e dello sterminio di altre componenti politiche, culturali e religiose ne costituisce elemento fondamentale che contribuisce a evidenziare la natura del Nazismo e del Fascismo. Il Memoriale ci ricorda anche di non dimenticare che questo evento terribile, definito sterminio, Shoah, Porajmos, ha avuto un'origine e una sconfitta ad opera della Resistenza e degli Alleati. Non si vorrà che gli studenti di oggi pensino cha a liberare il campo siano stati gli Americani, come accade nel film di Benigni La vita è bella.

8. Quali sono le implicazioni delle attuali scelte della direzione del Museo di Auschwitz-Birkenau? Le esigenze di partecipazione, di allestimento coinvolgente e interattivo, rizomatico ed esperienziale richiesto tanto dalla didattica della Schoah che dal dibattito sul modello museale post-coloniale debbono misurarsi con quelle di conservazione dei documenti storici, se si vogliono evitare esiti revisionisti e neo-coloniali. Qui viene al pettine il nodo del Memoriale: per portare avanti la politica di trasformazione di Auschwitz-Birkenau in Museo totale, il Memoriale deve essere rimosso e, per questo, screditato. L'esigenza museale vuole prevalere sulla Storia.

9. Quale interdisciplinarietà ad Auschwitz? Il dibattito degli storici deve confrontarsi con la conservazione come disciplina autonoma, ma anche come disciplina storica essa stessa, dotata di operatività (non riducibile a restauro) e statuti, riportando le suggestioni decostruzioniste e revisioniste della memorialità sul ruvido terreno della testimoninaze, delle opere, dei monuneti/documenti, dell'archivio.

Nota
Il testo che qui si presenta è la trascrizione dell'intervento ai Tavoli tecnici della Rete Universitaria per il Giorno della Memoria, 4 giugno 2012 – Roma, Camera dei Deputati, Tavolo n. 2 Museologia della Shoah e luoghi della Memoria, moderatore Paolo Coen, relatori: Franco Bonilauro, Museo Ebraico di Bologna; Lorenzo Canova, Università del Molise; Paolo Carata, "Sapienza" Università di Roma; Carolina Delburgo, Comitato Sanità e Conoscenza, Bologna; Michela di Maccio, "Sapienza" Università di Roma, Francesco Fait, ex Risiera di San Sabba, Trieste; Doris Felsen-Escojido, Shoah Foundation Institute for Visual History and Education, University of Southern California, Los Angeles; Ariel Haddad, Museo ebraico "Carlo e Vera Wagner", Trieste; Marzia Luppi, Fondazione ex campo di concentramento di Fossoli, Carpi; Francesco Panbianco, Museo della Memoria Ferramonti di Tarsia, Cosenza; Sandro Scarrocchia, Accademia di Brera, Milano.
"Il tavolo si proponeva in prima istanza di mettere a fuoco le varie posizioni e, dopo un confronto costruttivo con il plenium della Rete, in seconda istanza di pubblicare un documento che sintetizzasse le posizioni emerse e i suggerimenti per i contesti didattici della Scuola e dell'Università in rapporto ai vari musei della Shoah, ubicati vuoi dentro, vuoi fuori dall'Italia" secondo il coordinatore Paolo Coen.
Ringrazio Giuseppe Arcidiacono e Matteo Cavalleri per la revisione del testo e la pluriennale condivisione degli argomenti qui esposti.

Peter Eisenman, Memoriale di Berlino



In 1966, Peter Eisenman proposed an exhibition on urbanism to Arthur Drexler, Director of Architecture and Design department of MoMA that they would organize together. The exhibition was to have professors from four Universities make urban design interventions in Harlem, New York. In 1967, The New City: Architecture and Urban Renewal was exhibited at MoMA from January 23rd to March 13th. Professors Peter Eisenman and Michael Graves directed a team from Princeton University; Professors Colin Rowe and Tom Schumacher; Jerry Wells and Fred Koetter and a team from Cornell; Professors Jaqueline Robertson, Richard Weinstein, Giovanni Pasanella; Jonathan Barnett, Myles Weintraub and a team from Columbia, and Professors Stanford Anderson, Robert Goodman and Henry Millon from M.I.T. Arthur Drexler wrote an introduction Architecture and Urban Design. He stated that, “four teams of architects and planners associated with the faculties of four universities, Cornell, Columbia, Princeton and Massachusetts Institute of Technology” were commissioned to study “the blocks between 96th Street at the south to 115th Street to the north: and from the Hudson River at the west to the East River at the east.”

At the time, the term urban renewal was well known as a federal government program that began in the 1954, permitting blighted areas of the city to be demolished for new urban projects. Also, the Federal Highway Act of 1956 permitted areas to be demolished for highways. By the 1960’s these programs, through the efforts of those like Jane Jacobs, were decried as racist, as well as urbanistically destructive. Thus it is interesting that this exhibition would employ the term Urban Renewal at this time when that program was generally perceived as having been a failed project. Also of interest, the site of the project was Harlem and the 60’s anti-establishment, cultural revolution that occurred in conjunction with race riots, reached its zenith in 1968 in New York and around the world. During this period the Advocacy Planning movement emerged as an idea about local bottom-up planning and against the master plan. This was strong in the African American neighborhood of Harlem, organized by Richard Hatch. These MoMA projects were bold and large scale interventions, defined by the proposition to transform the existing city. So

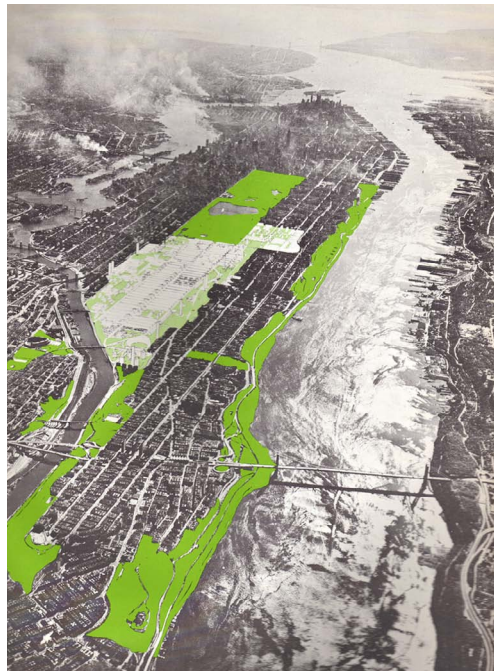
the proclaimed urban renewal projects imposed on Harlem in 1967 might have seemed like a naïve and probably disastrous idea, but essentially went unchallenged by the public. Ada Louis Huxtable reported on it in the New York Times-1/24/67, and Richard Hatch wrote a critical review in Architectural Record 3/67. The projects were not reactionary, but based on the prevalent theories such as the Team X projects of this period, whose theories and methods were utilized for much of the Federal urban renewal work. Nor were they very progressive, in relation to the Metabolist, Archigram or Super Studio work of this time. All of these movements argued to replace the existing city with some form of modern urbanism. By contrast, the MoMA projects, to varying degrees, worked with the existing city, particularly the ‘contextualist’ project of Cornell and the Columbia project over the Park Avenue train tracks. Thus the exhibition title, New City seems a bit of a misnomer since they worked with the existing city. It might have best applied to the MIT project that was mostly creating a new town on new land in the East River. This project was largely independent of the City, except in the sense that land-fill has been part of Manhattan’s growth almost since it’s inception. The fact that it was not part of the Urban Renewal project and did not propose a New City, is perhaps why these projects, that might have inflamed the critics and public, made no big news. This did not prevent Peter Eisenman from parlaying this into his next venture.

The Cornell project was sited from 96 Street to 155th Street and between Broadway to the west and Madison Avenue to the east. The problem statement was: How can we modify the existing grid plan to improve circulation, encourage the development of parks and new neighborhoods and clarify the order implied by the terrain itself? The Proposal statement was: Implicit in the site is a division into three zones, two of them should be developed as “the city in a park”; the third zone has been interrupted by new housing but still retains the grid plan of the traditional city: its character should be preserved. (fig. 1-2) The design was in keeping with the urban design program that Colin Rowe began in 1963 and became known as the Cornell School of Contextualism. The early years concentrated on integrating two existing paradigms, the traditional city-a solid mass of building with spaces carved out of it, and the city in the park, an early 20th century urban invention, primarily of Le Corbusier. The first did not have

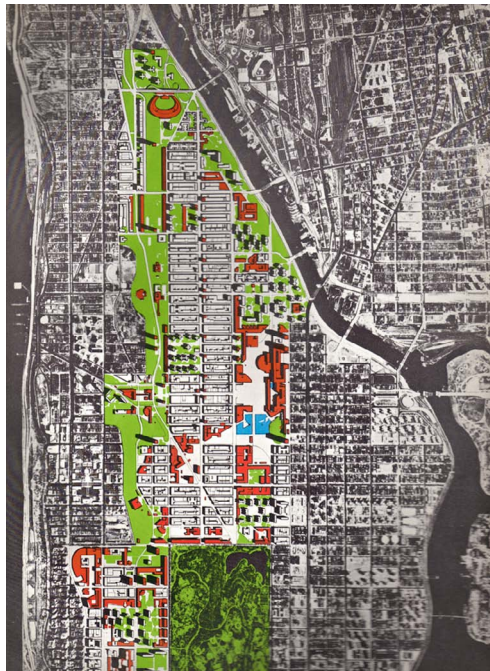
enough open space for modern American needs and the second lacked density and vitality so the project was designed to “mediate between them”. Thus three north south strips were organized as modern to the west and east with traditional in the center because the historical fabric was nearly intact. The western strip extended Central Park and Morningside Park to the Harlem River, introducing a landscape component. The project proposes towers and large scale structures in the modern space strips and transformed the semi-public space in the center of the traditional block center strip. By the introduction of commercial establishments, academic institutions and recreational facilities, the site could become an uptown magnet displaying urban qualities scarcely attainable in midtown.

The Columbia project was developed by a number of young professors that were to become the Urban Design Group within the City Planning Commission in the Mayor Lindsey administration. Their project site was the metro-north rail tracks that are below ground from 96th Street to Grand Central Station, but rise above ground north of 96th Street on Park Avenue. They worked with the existing context of one block to either side of the elevated tracks. The Problem statement was: How can we provide housing and other kinds of renewal without relocating the people for whom such improvements are intended, and at the same time convert neighborhood blights into acceptable components of the visual scene? The proposal statement was: By building over the railroad tracks new housing could accommodate nearby families before the areas they vacate are cleared for redevelopment. Use of air rights over the tracks would convert this major source of blight into a new building stretching from 97th Street to 134th Street. They proposed an elevated pedestrian boulevard over the tracks and commercial and community facilities at the major cross-town intersections. New buildings were graded down to the existing fabric to the east and west beginning with infilling vacant lots or abandoned buildings.

The Princeton project was located at the western edge of Harlem, along the Hudson River and extended east into the existing fabric. They stated the Problem: How can we make the waterfront both visible and useful, giving it an architectural weight that would relate it to major crosstown streets and lead to the development of new kinds of neighborhood and institutional centers? The Proposal statement was: The project calls for the termination of the 125th Street axis by a public



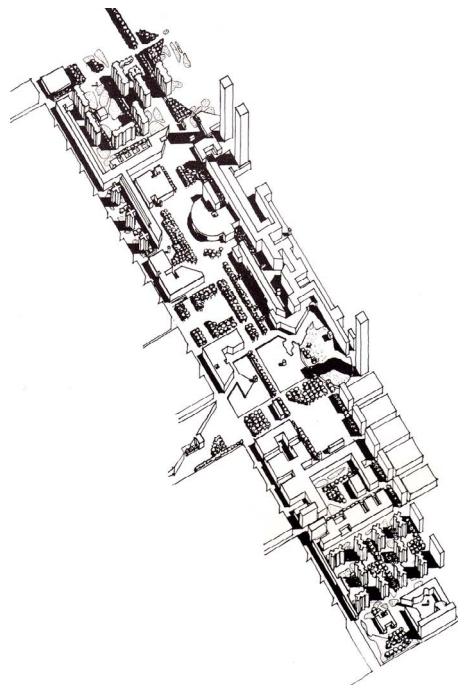
Cornell - Continuous green open space



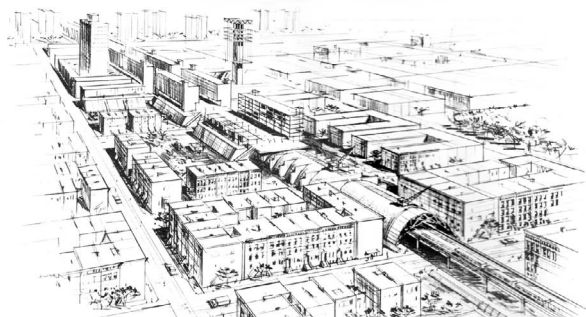
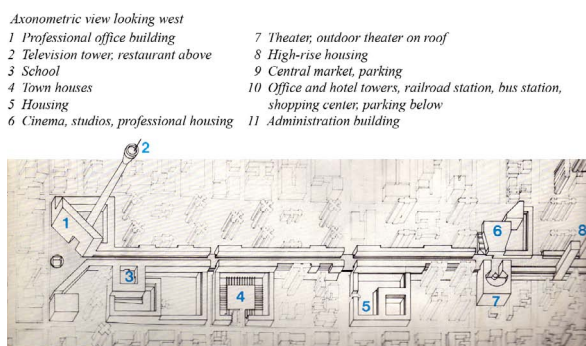
Cornell - Three North-South zones



Cornell - “Corridor Park” zone at Mt Morris Park. Mixed-use: residential, commercial, light-industry



Cornell - Block design - infill and shared space



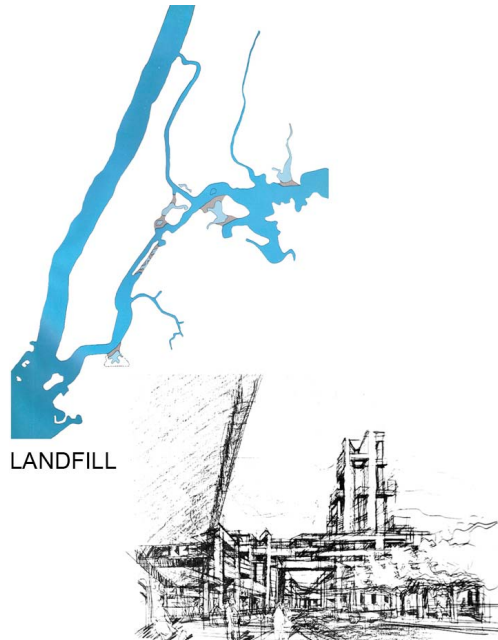
View showing construction. Vault over tracks and housing towers



Columbia - Megastructure over Amtrack elevated over Park Avenue

plaza opening onto the Hudson River. The plaza provides the connecting link between the adjacent neighborhoods and the other elements for the new project. Largest of these is a two-building structure built over the river and extending thirty blocks north in a straight line. The project could be seen to relate to the investigations into megastructures of this period. It proposes to cut diagonal streets through the existing fabric north east to the Harlem River and south east to Morningside Park. It probably would require the eminent domain process that

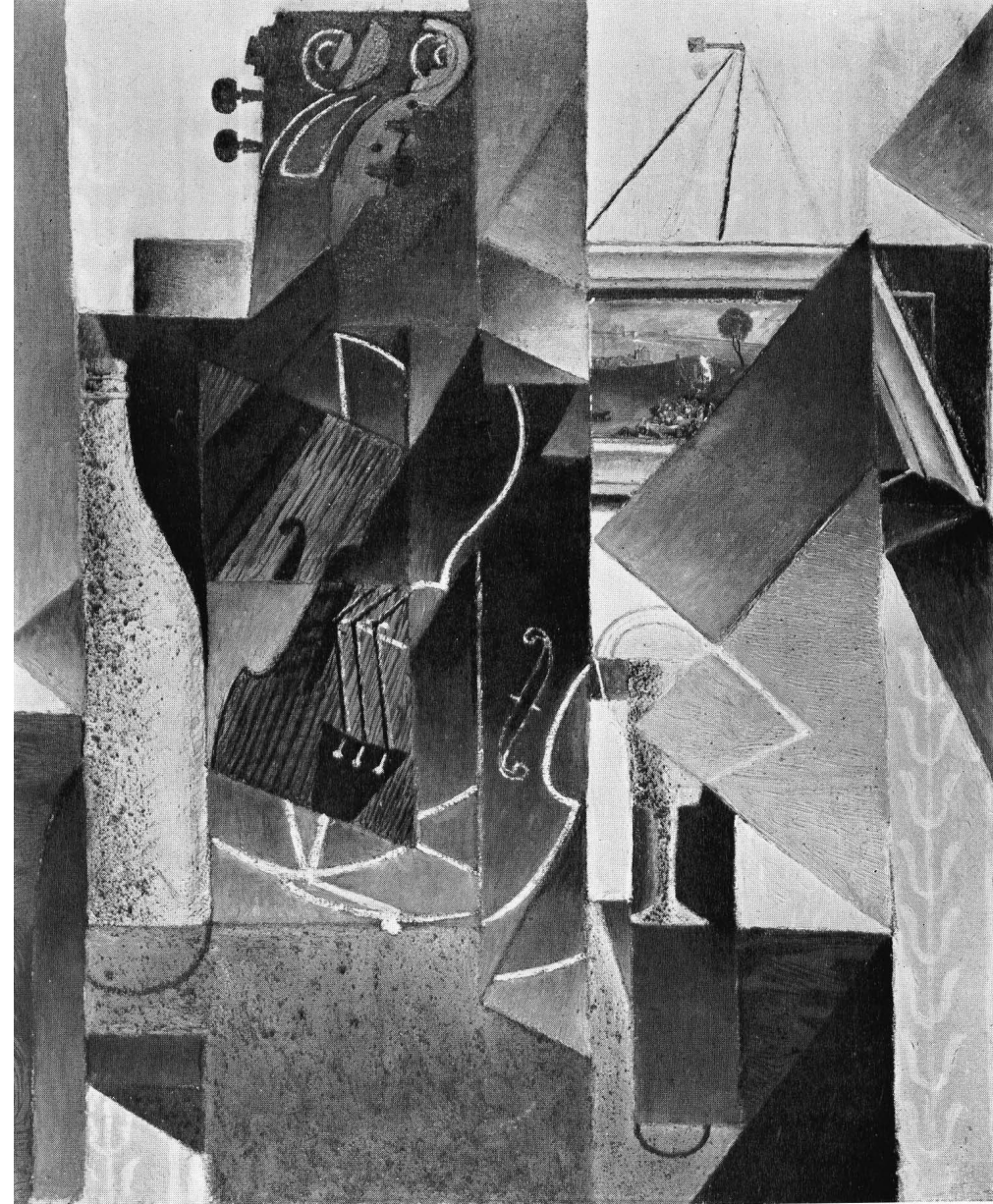
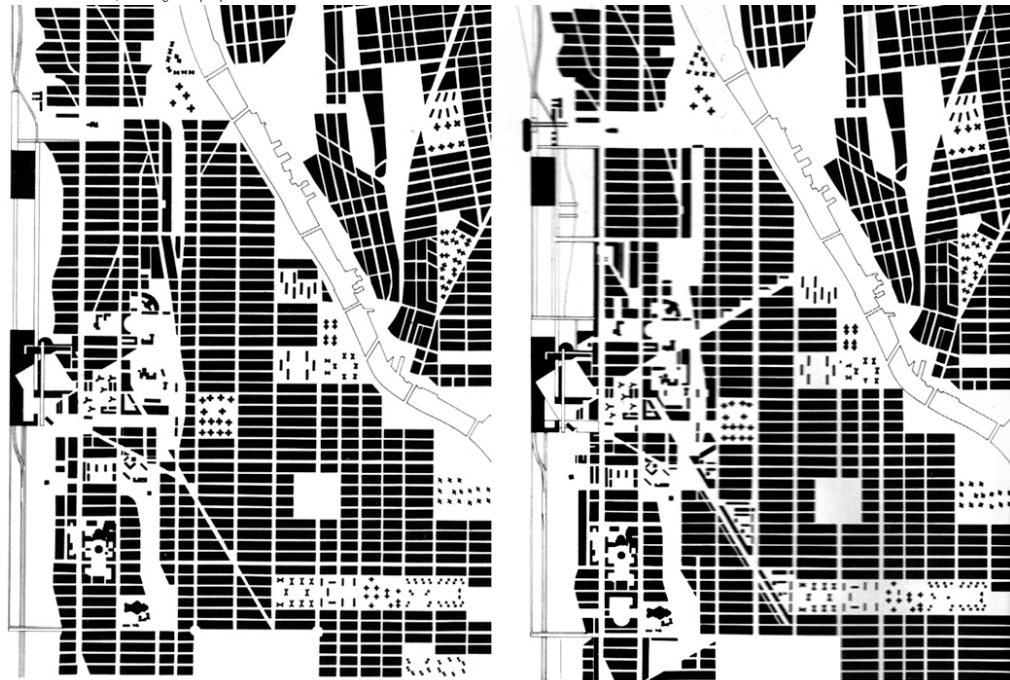
was instrumental for the Federal Urban Renewal program to achieve its removal of existing fabric. The MIT project was on the eastern edge of Harlem involving the edge at the east River and a portion of the South Bronx. It stated the Problem: How can we develop large segments of new land out of relatively under-used, or mis-used, peripheral areas, so that they alter the character of existing neighborhoods by providing important new amenities? Their Proposal: Randall’s and Ward’s Island and the southern tip of he Bronx should be developed. Land



Top: M.I.I. - Landfill and new housing
Right: M.I.I. - Infill in the East River - East Harlem and South Bronx.



Left: Princeton, megastructure on the Hudson River.
Bottom: Princeton, existing and proposed.



The Institute for Architecture and Urban Studies IAUS – the first year 1967-1968

After the MoMA – New City exhibition, Peter Eisenman approached Arther Drexler at MoMA to create an institute to study the issues that the exhibition presented and were debated. The Institute for Architecture and Urban Studies, IAUS, was born with funding from MoMA and Cornell was also to come from funded projects. Graduate urban design students from Cornell University were to work on these projects with Colin Rowe and Peter Eisenman. The Institute began in September 1967, six months after the MoMA exhibition, with Peter Eisenman to be the Director, Colin Rowe the teacher and four graduate students from the Cornell Graduate Urban Design program. It was submitted to be Chartered by the Board of Regents of the State of New York to offer educational programs in 1967 and received it in 1969 (I was one of the students in the first year). The Institute closed in 1984, lasting 17 years (I was the Director of Education that year). In 1969 the Institute stated its mission; "As an alternative to academic studies and present practice of the

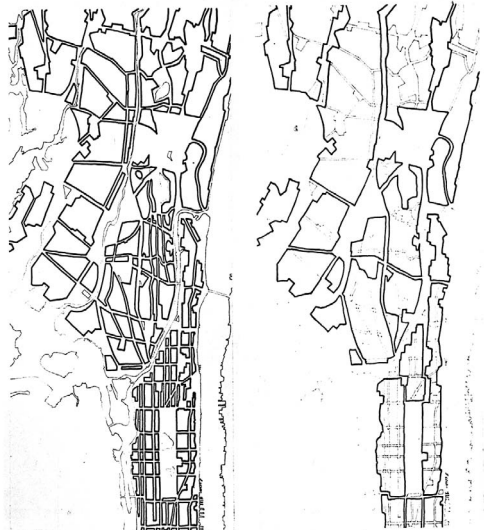
profession, the Institute combines teaching, research and development into one process. To this end it coordinates the resources of the university, the museum, and public and private planning agencies." They stated that it was, "to bridge the gap between the theoretical world of the university and pragmatic world of the planning agencies." The IAUS also wrote in 1969; "The major area of concern is with the problem of physical design as a problem solving device of structuring the urban environment understood as the active relationship between physical systems and social systems." There was some immediate press when it opened. Reyner Banham wrote; "Vitruvius over Manhattan", in the British New Society journal in 1967(Dec.pg. 828-29). Writing of "The New City" exhibition at MoMA, organized by its director Arthur Drexler and Peter Eisenman, Banham discussed the formalism of the projects exhibited and stated that it was naïve to think that well-designed urban form could transform people. "They look to the city of good form, before the city of good men-but probably

believing that the good form will breed good men, that a city which makes itself visually clear will become clear in other senses too." The British historian, Robin Middleton also wrote about the Institute in his "Cosmorama" column in Architectural Design in 1968.

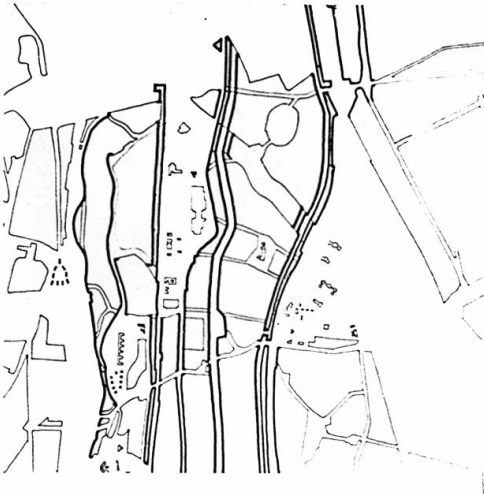
Peter Eisenman had organized a Conference of Architects for the Study of the Environment (CASE) in 1964. A second conference was organized in 1967 at MoMA, by the Institute. Eisenman seemed to have had ideas about an American, academic oriented, Team X, where members would come together and present projects and papers.

The first Institute project came from the Urban Design Group, a special department within the New York City Planning Commission of the Mayor Lindsay's administration, formed with the Columbia team of the MoMA New City exhibition; Jonathon Barnett, Alex Cooper and Jacquelyn Robertson. The project was to be related to the Urban Design Group's work on a planning document for the five boroughs of New York City. The New York City Planning Commission, with Donald Elliot, Chairman during mayor John Lindsey's administration published this as a six volume Plan for New York City in 1969. The first volume was Critical Issues, while the other volumes were devoted to the five Boroughs. They were intended to culminate in master plans but resulted in a more systematic document of existing conditions along with projects that were being proposed, in each neighborhood of New York City. The area given by the Design Group to the IAUS was Kingsbridge Heights in the north Bronx - Fordham Road to Gun Hill Road and Webster Avenue to Jerome Avenue. A master plan was created and as a result, the IAUS work was not utilized by the Urban Design Group.

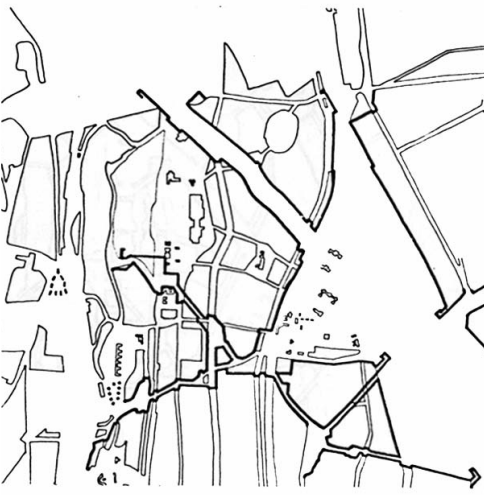
The study, that was completed in May 1969, was bound into a document by the Institute but this was not published. Peter Eisenman wrote an introduction that explained his idea for IAUS. In it he stated; "the Institute is an attempt to provide such an alternative in the learning experience; as a mechanism which could provide a true synthesis between the theoretical world of the university and the real world of the problems of our cities." "While our primary interest is with the relationship of urban studies and urban problems, our second and more specific goal is how this method and form of education can be related directly to the problem of physical planning. It is through the process of teaching, research and actual commissioned studies by public and private agencies that we hope to understand the process of physical design and how it relates to the total planning process; how the process of physical design receives, translates, and evaluates information from other disciplines; how the physical environment affects the operation of a city and the life of an individual; and how this physical environment can be more rationally produced so that



1. Regional morphology diagrams

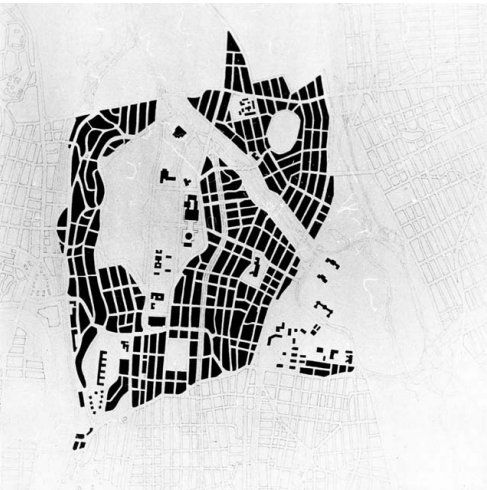


2. Site morphology diagrams



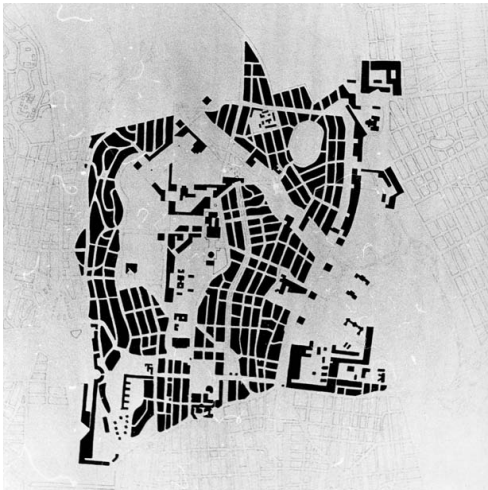
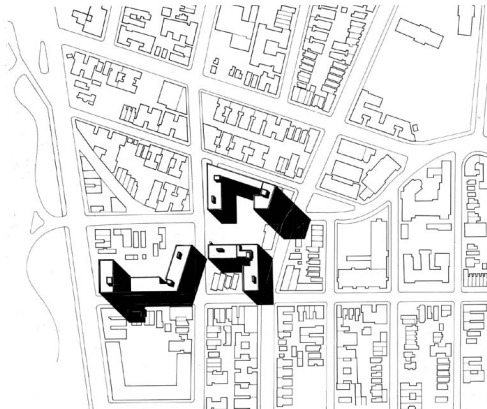
Site morphology diagrams

it can become more intelligible and understandable to the individual, and ultimately so that it can be implemented within the existing limitation of the economic, political and social structure. ... “In other words, we are concerned with developing a theory of urban form which would have a direct influence on and, in fact, evolve from practical constraints in the actual planning process. This secondary objective is of necessity didactic in that there has been little study of the physical environment as a rationally conceived entity capable of being analyzed and evaluated.” As Reynor Banham suggested, the Institute believed that urban design should be form driven and social, cultural, political and economic issues could be resolved in relation to formal manipulation. The ideas of Jane Jacobs, Herbert Gans, Kevin Lynch, Christopher Alexander and others arguing for the primacy of these other issues, played a negligible role in Institute thinking and production. The Institute’s addition of the sociologist Robert Gutman from Princeton began to change this orientation in following years. Colin Rowe contributed an article; “A Contextual Strategy”. This brief article articulates Rowe’s ideas for the urban design program at Cornell. Rowe’s interests at the end of the 60’s were with the modern urbanist propositions of Le Corbusier; the building in the park, “a rationalization of modern building techniques...of movement and transportation... and the confrontations of buildings and trees...” He characterized the Ville Radieuse as, “a diagram. Basically, an argument against the existing city, it is, like so many polemical manifestations, just that much to simple, and its hyper-rational structure, its denial of the genuinely specific, its comparative lack of interest, its absence of meaningful complexity, all alike invite question.” Rowe contrasts this to the prevalent issues of “townscape”, “...that love of disorder, cultivation of the individual, distaste for the rational, passion for the various, and suspicion for the generalized...its nostalgia and retrospection”. Rowe saw a third movement emerging; “... a world where , apparently of necessity, megastructures which straddle superhighways are further relentlessly penetrated by monorails and minicars.” Rowe ends with notes; “Problem: we have 1. A criticism of the traditional city—ville radieuse; 2. A favorable appraisal of the traditional city—townscape. 3. A new idealization of the city as a prophecy theatre.” He found all three problematic and unable to propose a direction other than a possible combination of all three. The early Cornell Urban Design studios posed the issue of searching for a dialectical relationship or dialogue between the modern city in the park and the historical city. This was to propose a potentially more progressive stance than its forerunners and contemporaries; Camillo Sitte, Gordan Cullen, Jane Jacobs and Kevin Lynch who were interested in the existing city. Regarding this first IAUS, Eisenman stated in his article; “This publication is intended to initiate this



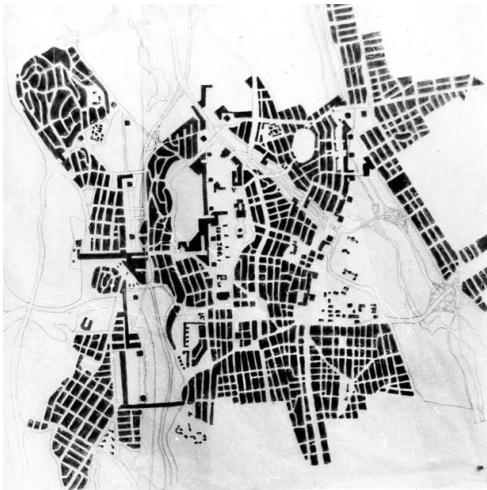
3. Existing

kind of interchange of ideas. It is not concerned with a mere historical recording of the work of this year though it uses actual projects undertaken for the New York City Planning Commission during the past academic year merely as a vehicle.” The project for the northern Kingsbridge Heights — Jerome Park area of the Bronx was ultimately a formal exercise. Population, land use and zoning, circulation and transportation, even utilized assessed valuation of land and building information was collected, analysed and diagrammed. Although new land use and zoning were included with the proposed development, the project was primarily a formal, spatial, morphological proposal. (fig.) It followed the MoMA exhibition by a few months and the influence of the Cornell and Princeton projects is obvious. Many diagrams were made to analyze the existing formal structure of the site. The primary vertical north south, and mionor east west striations and the diagonals were noted through an analysis of the existing morphology and utilized in a design that tried to clarify, reinforce and accentuate this existing formal structure. Very little existing was removed or erased as compared to the Princeton MoMA project and it was a contextual proposal in the Cornell School manner. Given its centrality, the Jerome Park reservoir, that New York City was studying to remove, became



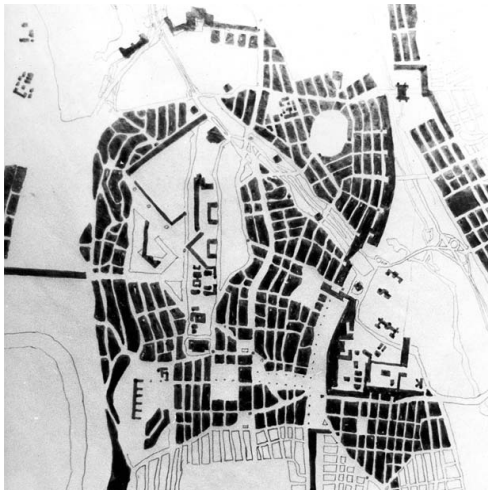
Design study

a primary site for development. The rail tracks along the Bronx Park with the New York Botanical Gardens was also a significant site opportunity to densify and scale the edge of a large park. It became a demonstration of an alternative version of the megastructure proposal of the Columbia MoMA project. It proposes a rhythm of towers and slabs to produce an edge between the park and the city. A sequence of open spaces was to progress along this north-south edge, making east-west connections between fabric and park. Within these two sites, the linear striations that characterize the Bronx were clarified and enhanced. The images demonstrate a methodology for urban design that the Institute developed on this first project. Figure 1-2 are regional morphological analyses and 3-4 are the same kind of analysis for the next scale of the site. Illustrated here are four of 50 such diagrams. The project was designed primarily in figure-ground plan. Three dimensional projection was employed to explore the volumetric readings of the plan. They are theme and variations, with the theme being identifying the orthogonal and diagonal matrixes in the existing context, and the variations are the designs as hierarchical transformations of these geometrical discoveries. The city is interpreted as a modern architectural interplay of orthogonal and diagonal geometry often utilized in early modern architecture. It is a study in urban “phenomenal transparency” as defined by Colin Rowe and Robert Slutsky. By interpreting latent multiple geometries in the existing large and small scale context, and manipulates these to create urban designs, it demonstrates a relationship to cubist “iridescence” where pictorial space has been shattered into an endless collage of overlapping elements. Rarely complete in themselves, they find their organization via reference to larger elements often superimposed over them. These organizational geometries do not reside in the objects (cubist images



Design study

become urban building form) themselves. The possibilities of combining various buildings within a system of order, which attributes to each piece a bit of the organization, become almost infinite. Reminiscent of Eisenman’s diagrams of his own work, these diagrams precede that production. Figure 5-6, 8-9 are studies by the author. Figure 10-11 is the final project. Richard Meier’s Bronx, Twin Parks housing project of 1972, demonstrates working with the same ideas at the architectural scale (two of the IAUS students became associates in Richard Meier’s office). The IAUS continued to engage urban projects for the next five years. From 1968 to 1970 it pursued a commissioned “New Urban Settlements” project and in 1970 it began the “On Streets” project with HUD support, that was published in 1978. These projects did not continue the exploration of urban design methodology that was begun with this first project in the Bronx. By 1972, with a second MoMA exhibition; “Another Chance for Housing”, the IAUS began to move away from urban issues. They occurred infrequently in Oppositions articles and for the next twelve years, the IAUS pursued more theoretical issues of architecture. It would be interesting to speculate on what effect it might have had on urban theory and production had the first exploration of the first IAUS project continued to be explored and developed.



Design study



4. Design study

5. Final design





Nervi and New Norcia: Italian Modernism in the Australian Outback

Annette Condello

This essay analyses Pier Luigi Nervi's New Norcia Cathedral and Monastery scheme (1957-1961), an unrealized project near Perth, Western Australia. This particular scheme directed Australian attention to the Italian's work, later leading to Nervi's involvement with the design of Australia's first reinforced concrete skyscraper, Australia Square Tower (1967) in Sydney, designed in collaboration with Australian architect Harry Seidler. It argues that Nervi's work introduced Italian modernism to Australia – mediated by his experiences in Latin America.

In the nineteen thirties, Italy and the Americas in particular became loci for strong cultural exchanges. Mass migration of architects and engineers from Italy (and elsewhere) to the Unites States and Latin America gave rise to a new fervour for inspirational forms. Italian architects, such as Marcello Piacentini, Pier Luigi Nervi and Lina Bo Bardi, would work in or visit this Latin America, merging their ideas with the indigenous forms they encountered there. Others, such as Italian-American-Australian architect Romaldo Giurgola vicariously gained inspiration from their exploratory travels.¹

Around 1937, Pier Luigi Nervi secured a position in working with Italian Rationalist Marcello Piacentini on the E 42 project, specifically the Palazzo dell'acqua e delle luce, Exhibition Halls A and B with Pietro Maria Bardi. After this experience, Nervi next developed the construction method for a Monumental Arch designed by Adalberto Libera, resembling an aircraft hangar.² In effect, Piacentini noted that, "Rationalism coincided not with Fascism but with Internationalism."³ In the nineteen thirties, the Brazilian government invited Piacentini to Brazil as a consultant by the Rio de

Janeiro government to consult on their project to construct a Cidade Universita (unrealized). Italian Rationalism would now mingle with Internationalism. By 1933 Internationalism was already part of Pietro Maria Bardi's larger agenda. Bardi departed Italy in the late nineteen forties temporarily to establish a Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, Brazil. Nervi's success in Brazil (and earlier in Argentina) led to commissions in Venezuela, the United States and as far south as Australia.

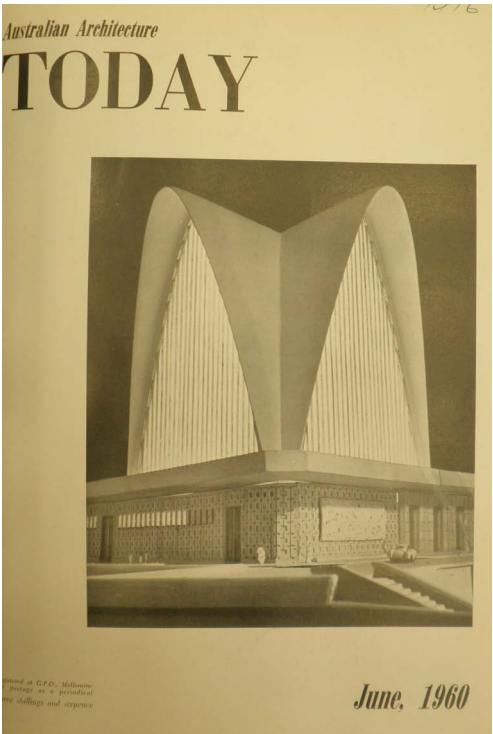
Latin American architects took the 1939 New York's World Fair as an important opportunity to expose their intercontinental designs. Oscar Niemeyer and Lucio Costa's Brazil Pavilion (1939-40) spell-bound visitors with its fluid spaces, pool, and Roberto Burle Marx's tropical garden in its internal court. The Brazilian Pavilion impacted the way architects from foreign countries might import Internationalist trends by embodying elements, such as the fluid spaces and elevated platforms, into their designs. Interestingly, "Australia and Brazil converged at the 1939 World's Fair,"⁴ with their pavilions nearby one another. This is the first time we see the ingress of modern Brazilian designs in Australia. Meanwhile, a decade after the initiation of Bardi's Brazilian museum project, he and his wife left post-war Italy and settled in Rio de Janeiro. In 1951, the Bardis were living in Sao Paulo and they invited Nervi to "spend a few weeks" with them to lecture on his concrete structures at the São Paulo Art Museum (MASP), designed by Lina Bo Bardi.⁵ There, Nervi and his son Antonio collaborated with Bo Bardi on the Tabacaria complex (1954).⁶ Although the multi-storey project was unrealized, it provided Nervi with the opportunity to observe other Latin American structures then under construction (which presumably later inspired the Pirelli Tower design in Milan). Castro Mello's Covered Swimming Pool (1948-52) at São Paulo, for instance, with its parabolic arches is one obvious structure. Parabolic arches would soon become a kind of

Image 1. Three-dimensional animation of Nervi's New Norcia Cathedral project, 2011. Courtesy Rene Van Meeuwen

Image 2. Cover of Australian Architecture Today, June 1960. Photo: A. Condello. National Library of Australia

trademark throughout central and southern Latin America. Earlier in Mexico, for instance, Enrique de la Mora's Purisima Church (1939-1943) and Felix Candela's Cosmic Ray Pavilion (1951-52) offered inspiration. Presumably Castro Mello's Brazilian pool was of importance to Nervi's career as far as a Latin American source is concerned - his Italian works were informed by his Brazilian experience.⁷ This experience, in turn, impacted his skyscraper designs with Harry Seidler in Sydney in 1967. More importantly shell structures such as Nervi's were popular in the nineteen forties and fifties, especially in Europe and Latin America.

Such Latin American links would surely increase Nervi's aspiration to further disseminate ideas of reinforced concrete parabolas to Australia. Nervi's work prospects veered off in a different direction in the nineteen fifties - to build taller reinforced concrete structures in Australia. Previously, he had spent at least thirty years of his career as a sought-after engineer, then as an architect. (image 2.)



In 1957, Nervi was commissioned to design a Roman Catholic Cathedral and Monastery in a rather surprising location: New Norcia in rural Western Australia. Although it would never be realized, Nervi's design accelerated architectural sensation in Australia and overseas. Domestically, for instance, Australian Architecture Today devoted its June 1960 feature article to "Australia's first Nervian structure" and illustrated the cathedral on its cover; Building: Lighting: Engineering followed the next month. Overseas, it won published accolades in New York and Nervi's native Italy. Today, however, Nervi's New Norcia project remains but a one-off reference (or image) within his wider architectural oeuvre.⁸ As scholars have recently begun to re-evaluate Nervi's production, it is timely to re-illuminate his little known proposal for a remote, arid landscape, a hemisphere removed from its source.

Founded in 1847, New Norcia is a Benedictine Order town in Western Australia that evolved architecturally through time. Sited on the Victoria Plains and widely recognised as Australia's only monastic township, it is placed in a gentle valley on the banks of the Moore River. The name "New Norcia" is derived from that of the Order's founder, Saint Benedict of Nursia (San Benedetto da Norcia; c 480-547), and the town Norcia, in Perugia, Italy.⁹ Now New Norcia is a comfortable 1.5 hour drive along Northern Highway, north-east of Perth: one could imagine that in 1957 the trek would have required considerably more time. Had Nervi's modernist cathedral and monastery been erected, it would have heightened the archaic-ness of its nineteenth century architectural surrounds.

Nervi's project was one outcome of Abbot Gomez's desire to make New Norcia a pilgrimage site. With the Second World War's approach, building efforts to improve the town came to a halt. Yet after the war, a pilgrim peace tour of the statue of the Lady of Fatima (from Portugal) was made throughout the Catholic world in 1951. The entourage sailed via India and Vietnam and eventually reached the Western Australia port at Fremantle. From there, "the statue was taken in procession from Bindoon to New Norcia."¹⁰ The procession culminated at the monastery grounds, which would prove too

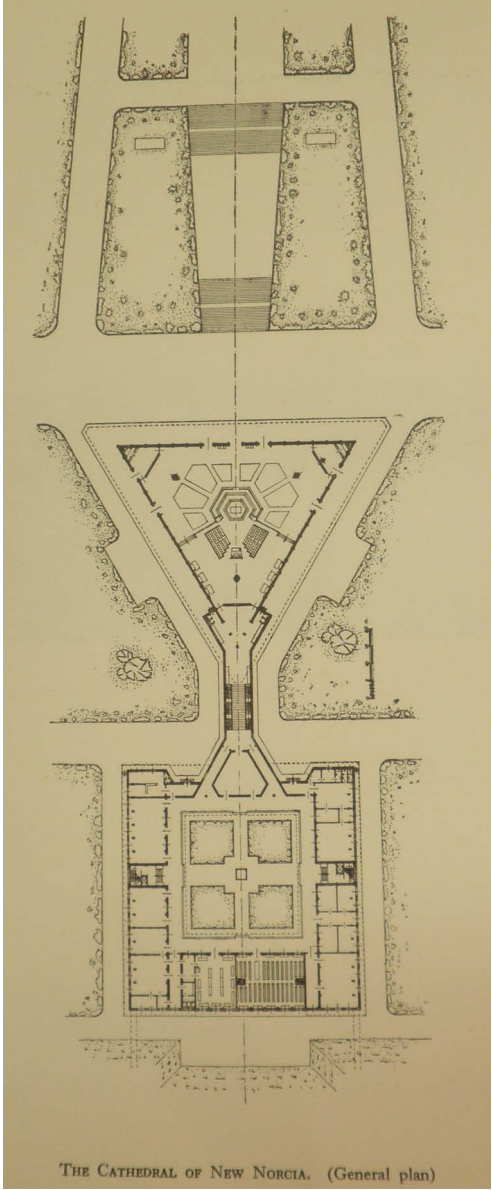
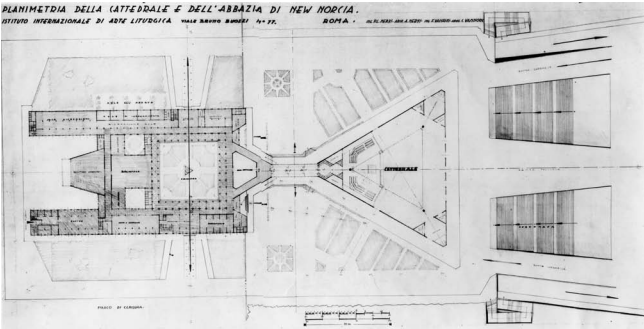


Image 3. Site plan of Nervi's scheme of the New Norcia Cathedral and Monastery. Courtesy New Norcia Archive

congested to accommodate large crowds. Later in the same year, Dr Gregory Gomez was appointed Abbot of New Norcia. Celebration of the event was held out-of-doors as the existing church was not large enough, requiring construction of "special altars" out-of-doors.¹¹ Consequently, Abbot Gomez now sought to commission an architect to design a new cathedral and monastery for New Norcia; the town was poised to become a tourist destination. In 1957, Abbot Gomez solicited the International

Institute for Liturgical Art (Istituto Internazionale di Arte Liturgica) in Rome for a New Norcia Cathedral and Monastery design. Founded the previous year, the organisation facilitated construction of new churches, in, for instance, Brazil, The Philippines and now Western Australia, and aimed "to safeguard and harmonise liturgical and artistic values."¹² The organisation recommended architect Carlo Vannoni and Nervi to Gomez.

New Norcia's Cathedral and Monastery was not Nervi's first ecclesiastical work. Earlier he served as structural engineer for the roof of Breuer's Benedictine Abbey Church of Saint John's at Collegeville, Minnesota (1953-61), the Cuore Immacolato di Maria Church (1955-62) in Bologna (designed with Giuseppe Vaccaro), and the Underground Catholic Basilica of Lourdes (completed in 1958), France (designed with Pierre Vago). The pilgrimage site of Lourdes became the main touchstone from which Nervi's architectural career was to impact Western Australia. Consequently, Nervi was an apt choice as the Benedictine Order's main designer for Australia. (image 3-4 - 5)

New Norcia's archive includes the Institute's report entitled Progetto della Cattedrale dedicate alla Santissima Trinita e Annesso Monastero (Cathedral Project dedicated to the Holy Trinity and Adjacent Monastery). This document explains the buildings' religious symbolism, lists the project requirements, and reproduces some of the drawings of the building ensemble. The project was to be sited to the west, cross axial to the town itself, on sloping ground where the cemetery exists today. This site, in reality, seems far too constricted: the rationale for its selection is

Image 4. Plan of the building ensemble. Courtesy New Norcia Archive

Image 5. Model of Nervi's scheme of the New Norcia Cathedral and Monastery. In the background is a view of a Roman rooftop. Courtesy New Norcia Archive



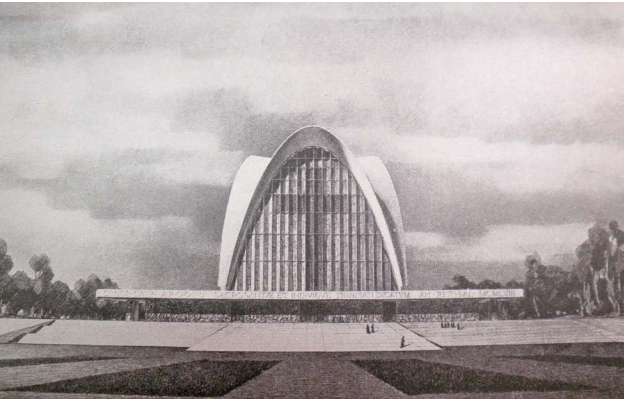


Image 6. Elevation of Nervi's scheme of the New Norcia Cathedral and Monastery. Courtesy New Norcia Archive

unclear. The model features two staircases, facing a large square and beyond this is the location of the cathedral and monastery. The plan shows only one staircase in front of the cathedral. Nonetheless, the cathedral design itself has a seating capacity of 820 people and standing room for about 1000 people – a total of over 1800. Three parabolic arches atop an equilateral triangle face outwards on the sides of the cathedral with an altar in the centre. The height from the base of the church to the centre of the cupola is 38 metres. Behind the cathedral is the three-storey monastery in which the total surface is 7200 metres with 114 cells for Benedictine Monks, including two rooms for guests. Nervi collaboratively produced the design with his son architect Antonio Nervi, engineer Francesco Vacchini and the Institute's architect Carlo Vannoni.¹³ Apparently, Nervi and his son were responsible for the Cathedral design, Vannoni and Vacchini for the Monastery.¹⁴ The project was, and still is, significant and well-advanced for its time as it demonstrates an Italian Rationalist trend via Latin America. Uncannily, Nervi's siting of the project recalls a fragment from Lucio Costa's Pilot Plan for of Brasilia competition (1957). (image 6 - 7) The first public mention of the project in Australia was made in 1959. That May, a Melbourne newspaper The Age reported that "the International Institute for Liturgical Art had approved a design by Signor Nervi"¹⁵ and that construction was to begin on the cathedral later in the year. Other New Norcian archival

Image 7. Nervi's original model. Courtesy New Norcia Archive. Photo: Annette Condello

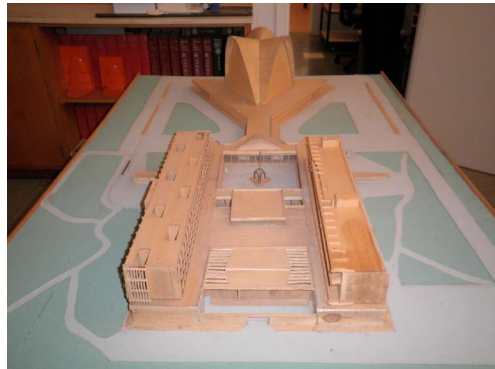


Image 8. Interior of original model. Courtesy New Norcia Archive

records include Nervi's working drawings and details for the seating design and parabolic halo-shaped windows and models, produced in Rome. Around the same time when the Palace of Labour structure was designed by Nervi himself, his son Antonio and Gino Covre, it appears as though the New Norcia cathedral interior was informed by the work of Gio Ponti. Though working drawings were completed,¹⁶ the only works executed for the cathedral was the bronze entry doors and stained glass work¹⁷ designed by a Swiss artist Willy Kaufman. The window designs within the parabolic arches resemble the work of Marc Chagall; the windows apparently were manufactured in Rome and remain in storage at the Vatican. (imagr 8 - 9) How did the cathedral and monastery ensemble "fit" within the existing compound? Despite the architects' Modernist aesthetic, the buildings are not without historical reference. Most notably, the monastery is organized in the medieval cloister configuration. This might have been Vannoni's decision, not Nervi's. Overall, Nervi's scheme is rational, quasi-"Sant'Elia." His cathedral, for instance, resembles Antonio Sant'Elia's Study for a church (1915).¹⁸ At New Norcia, Nervi substitutes a flush arched façade with three parabolic arches

in a triangular form. After studying Nervi's written report and model(s), Abbott Gomez accepted the glamorous three-pronged-parabola design; he was now ready to contemplate construction. Undoubtedly, the development of Nervi's quasi-futuristic cathedral was not only influenced by his Italian experiences but also by his time in Latin America (especially since Filippo Tommaso Marinetti tried to indoctrinate Brazilians with his Futurist writings in the nineteen twenties). Nervi, working at a distance in Rome, inevitably required a local Australian collaborator. Ostensibly owing to his civil engineering expertise, Italian/Australian academic George Hondros (1920-1966) was soon included with the cathedral project. Travelling to Rome to see a structural engineering exhibition in 1961/62, Hondros also met with Nervi.¹⁹ He reported that the "Italians were impressed by what Hondros and the Abbot told them about Western Australia's knowledge of building construction."²⁰ According to the Australian engineer, at New Norcia "all material and labour will be Australian except the dome which will be built in Italy and shipped here."²¹ Shipping the weighty concrete parabolas in delicate prefabricated pieces from Rome to

Western Australia would have been an extreme feat. Hondros and his entourage of Perth engineers would have prepared drawings in compliance with building codes, which were surely different from those of Europe and the Americas.

Nervi's design of the parabolic cathedral was ahead of its time, informed by the modern architectural design trends of Europe and Latin America. Nervi's model of the cathedral appears as a cosmic building that radiates "rational halos" in parabolic forms. Nervi's Holy Trinity inspiration might have been derived from the place where Saint Benedict lived - in a cave with a triangular-shaped opening - now recognised as the Sacro Speco "Holy Cave."²² Nervi increased the scale of the parabolic halos to match with the vastness of the West Australian plains.

As the project reached the working drawings stage, one wonders why the project failed to materialise. How did the Benedictine Order in outback Western Australia, presumably of modest financial means, hope to fund the surrealistically monumental project's construction? Shortly after Nervi completed his design, one newspaper account (c 1960) estimated construction cost to be 'near to' 500,000 pounds (equivalent today to 1 million Australian dollars). The project was made "a possibility in the near future," the report explained, "by the proposed [Benedictine Order's] sale of five acres of land in East Perth."²³ "Money from the land sale" of the cleared blocks in East Perth was "to be used to build the new cathedral at new Norcia."²⁴ Construction was to be contingent upon the sale yielding "about 300,000 pounds" (600,000 dollars). Perplexingly, the newspaper also reported that the future cathedral's "bronze doors, altars, and stained glass windows" had already "been completed" in Italy, in advance of the land sale. According to Australian Architecture Today (1960), the project's estimated cost had soon escalated to 800,000 pounds (1.6 million dollars), prompting the launch of an appeal to "generous Australians" for contributions toward construction. It is unclear as to whether or not the East Perth land sale went ahead. Presumably by the end of 1961, the project to build the cathedral and the monastery had stalled. In the end, sufficient funding could not be raised. Perhaps they did not realise what the anticipated land sale price was. Although Nervi's New Norcia Cathedral and Monastery project remained but a vision on paper, his West Australian commission served to attract Australian professional attention to his work. He later contributed to the realization of Australia's first reinforced concrete skyscraper, a cylindrical tower named Australia Square (1961-1967) with Harry Seidler, in Sydney. Following this project Nervi contributed to the MLC Centre (1975), also in Sydney. Later in Perth, Seidler's design of the QVI Tower (1987-91) derived its structural concrete lessons from Nervi's "V" skyscraper plan

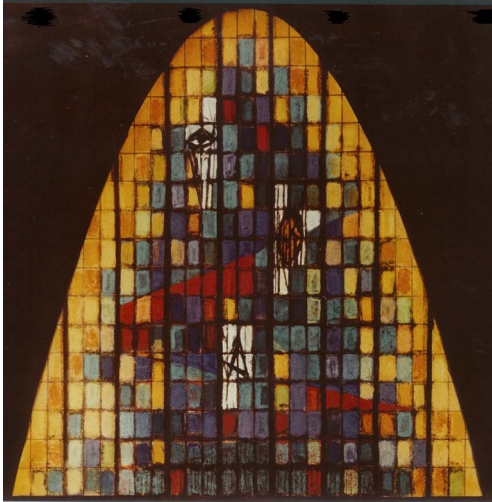


Image 9. Willy Kaufman, Art glass design. Courtesy New Norcia Archive

form. Perhaps Nervi's early working relationship with Piacentini, the Bardis in Italy and Brazil implanted an Italian/Latin American urban-type in a remote part of Australia. One might detect this implantation not only in New Norcia or the work of Seidler in Sydney but also in the work of Romaldo Giurgola in Canberra. Recently, Nervi's Cathedral and Monastery project has been superbly resurrected in three-dimensional animation.²⁵

Notes

- Romaldo Giurgola, who earlier worked under Nervi, later designed a structure in Brasilia and Australia's Parliament House in Canberra. Giurgola was taught by Piacentini, knew both Lina Bo and her husband Pietro Maria Bardi and witnessed talks by Filippo Tommaso Marinetti in Rome (as stated in a conversation I had with him at his home in Canberra, January 18, 2012). Stephen Frith noted how Romaldo worked under Nervi in 'Aldo in Rome: the early years,' presented at The Reluctant Master: a symposium to honour the life and work of Romaldo Giurgola, The University of Melbourne, August 20, 2011. Thanks to Christopher Vernon for his comments.
- Tullia Iori, Pier Luigi Nervi, Milan: Motta Architettura, 2009, p.29.
- Dennis Doordan, Building Modern Italy: Italian Architecture 1914-1936, New York, 1988, p.90. Also see Terry Kirk, The Architecture of Modern Italy, Volume II. Visions of Utopia, 1900-Present, New York: Princeton Architectural Press, 2005, pp.81-83.
- Christopher Vernon, "A Southern Design Dialogue," in Architecture Australia, September/October 2010, p.33.
- Zeuler Lima, "Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War

II: Assis Chateaubriand," The Museo de Arte Moderna (MAM), the Rockefeller Archive Centre-Research Report, 2010. Thanks to Zeuler for granting me permission to use this report.

6 See Lina Bo Bardi, "Taba Guaianases," in Habitat, No.14, January-February, 1954: 4-10.

7 In Italy Nervi designed the swimming pool at Livorno Naval Academy in 1949. Refer to Tullia Iori, Pier Luigi Nervi, Milan: Motta Architettura, 2009, p.30. Another pool was planned for Milan. See Carlo Olmo and Cristiana Chiorino (eds.), Pier Luigi Nervi: Architecture as Challenge, Milano: Silvana Editoriale, 2010, p.217.

8 See Carlo Olmo and Cristiana Chiorino (eds.), Pier Luigi Nervi: Architecture as Challenge, Milano: Silvana Editoriale, 2010, p.218; and Tullia Iori, Pier Luigi Nervi, Milan: Motta Architettura, 2009, pp.30, 114.

9 Originally, New Norcia's valley was called Maura Maura. "The Romance of Australian Place Names," The Australian Women's Weekly, Wednesday 13 May, 1964, p.61.

10 "Archdeacon Challenges Belief in a Statue," The West Australian Newspaper, Monday 15 January, 1951, p.7.

11 "Church History at New Norcia," The West Australian Newspaper, Monday 8 October, 1951, p.2.

12 "Australia's First Nervian Structure," in Australian Architecture Today, June 1960, Vol. 2, 1959/60, p.16. Also see "New Cathedral for New Norcia," Building, Lighting, Engineering, July 1960, pp.25-26, 41.

13 Refer to "Australia's First Nervian Structure," in Australian Architecture Today, June 1960, Vol. 2, 1959/60, p.13.

14 See John White, "Pier Luigi Nervi and the Design for a New Cathedral," in A Town Like No Other: The Living Tradition of New Norcia, ed. David Hutchinson, Fremantle Arts Centre Press, 1995, p.123.

15 "Italian Design WA Cathedral," The Age, Melbourne, Tuesday May 1959, p.4.

16 "Australia's First Nervian Structure," in Australian Architecture Today, June 1960, Vol. 2, 1959/60, p.16.

17 "Cathedral a major work of art," c 1960, newspaper title unknown. Also see Kevin Smith, 'Cathedral for Australia,' The Herald, August 20, 1960, p.26.

18 Refer to Esther da Costa Meyer, The Work of Antonio Sant'Elia: Retreat into the Future, 1995, New Haven and London: Yale University Press, 1995, Plate 63, p.70 and Plate 21, p.132.

19 Email-correspondence with Jack Hondros, Perth, 29 and 31 January, and 2 February, 2012.

20 "Cathedral a major work of art," c 1960, newspaper title unknown.

21 Ibid.

22 The Oxford Companion to Christian Art and Architecture, Oxford and New York: Oxford University Press, 1996, p.51.

23 "Cathedral a major work of art," c 1960, newspaper title unknown.

24 Ibid.

25 A version of my essay on Pier Luigi Nervi's Cathedral for New Norcia was presented at the Unbuilt Perth Symposium, 10 March 2012 at the Faculty of Architecture, Landscape and Visual Arts, The University of Western Australia. Refer to three-dimensional animations created by Keith Reid and Scott Horsburgh and see Annette Condello "Pier Luigi Nervi's Cathedral and Monastery for New Norcia (1957-1961)" in Rene Van Meeuwen, Unbuilt Perth catalogue, The Faculty of Architecture, Landscape and Visual Arts, The University of Western Australia, March 2012, pp.8-17, 18-23.

Image 10. Three-dimensional animation of Nervi's New Norcia Cathedral and Monastery project, 2011. Courtesy Rene Van Meeuwen





Spazio pubblico e riscatto civile

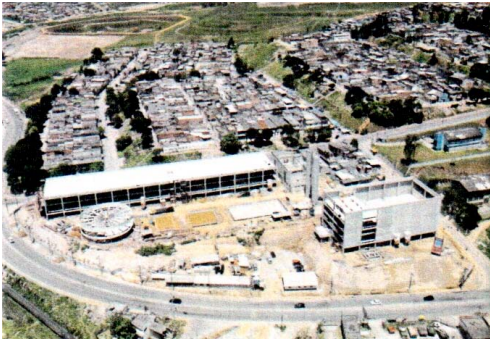
Cecilia Bischeri

Lo spazio pubblico, sia esso all’aperto o al chiuso, costituisce nella ricerca architettonica odierna l’elemento promotore per la risoluzione del cronico svuotamento, dalle funzioni civili, del progetto d’architettura, spesso imposto dalla cultura della globalizzazione. Lo spazio pubblico inteso nella sua funzione di “servizio” alla comunità possiede oggi un compito operativo e strutturale: quello di essere foriero di uno sviluppo alternativo non solo della città ma anche della società. Si propone una rapida panoraminca, per mezzo di alcuni esempi, su certa architettura che si è impegnata ad affrontare le questioni proprie della modernità, quali quelle del superamento di una realtà rinunciataria e globalmente polarizzata tra centri e periferie, tra nord e sud del mondo, tra aree arretrate e aree sviluppate, proprio avendo assunto lo spazio pubblico, inteso nelle sue ampie declinazioni, come strumento paradigmatico del riscatto civile.

Le precedenti considerazioni tentano di chiarire, nonostante la loro schematicità, il punto di vista assunto come chiave di lettura non solo per queste annotazioni ma anche per una riconosciuta linea di ricerca e compositiva che ha caratterizzato molte figure centrali, sia dello scorso secolo che contemporanee, nella loro più

lucida ed originale espressione.

L’architettura a cui ci si vuole riferire possiede una riconoscibile spinta operativa, divenendo espressione di un’ideologia comunitaria e multipolare che si contrappone alla realtà globale a cui si è fatto riferimento in precedenza. La scelta degli esempi è strettamente collegata alla funzione (educazione e tempo libero) e al ruolo che tali edifici svolgono all’interno della città andando a costituire, attraverso rigenerati sistemi di servizi, le dorsali su cui delineare alternativi programmi di sviluppo e pianificazione (vengono segnalati due testi nell’intenzione di palesare, rispetto alla vastità dei significati, sotto quale profilo ideologico si debba intendere e interpretare la nozione di «servizi». C. Aymonino, Il significato delle città, Marsilio Editori Venezia, 1975; G. Canella, Le componenti di un sistema integrato di servizi sociali metropolitani, in Introduzione alla cultura della città, a cura di Lodovico Meneghetti, CLUP, Milano, 1981). Gli esempi che si intende proporre come significativi di un’architettura dalle aspirazioni civili e programmatiche si collocano principalmente in Latinoamerica. La motivazione risiede nella convinzione che nel contesto latinoamericano operi ancora un’architettura che vuole farsi promotrice di progresso sociale, combinando in questo disegno capacità di sperimentazione



A sinistra: 6. 7.8.9. Alexandre Delijaicov, André Takiya, Wanderley Ariza, Rogerio David Rizk, Centro Unificado di Educação, San Paolo, Brasile, 2003, vista. (da "Casabella" n°727, novembre 2004)

progettuale e impegnata vocazione civile. E’ questo infatti un primato che una certa cultura architettonica, soprattutto di area italiana, riconosce al continente latinoamericano: le condizioni di parziale arretratezza, la presenza di forti squilibri e contraddizioni (politici, economici, sociali, insediativi), la stessa instabilità di un ambiente naturale ricchissimo ma spesso sconvolto da eventi avversi (sismi, cicloni, inondazioni, eccetera), spingono architetti, forze politiche, movimenti culturali, alla ricerca di soluzioni alternative che possano opporsi alle tendenze entropiche della megalopoli, la quale sembra proporsi come l’unica prospettiva a un’espansione più equa e equilibrata della città, del territorio, della società.

Un primo esempio che si vorrebbe proporre all’attenzione è quello rappresentato dai CEU (Centri unificati di educazione) degli architetti Alexandre Delijaicov, André Takiya, Wanderley Ariza, Rogerio David Rizk a San Paolo in Brasile (R. Anelli, Centri Unificati di Educazione a San Paolo, in “Casabella”, n.272, novembre 2004). Il programma, promosso dai municipi della città a partire dai primi anni del 2000, sostiene la costruzione di centri educativi nella periferia.

5. Alexandre Delijaicov, André Takiya, Wanderley Ariza, Rogerio David Rizk, Centro Unificado di Educação, San Paolo, Brasile, 2003, viste aeree di alcuni tra i circa quarantacinque Centri di Educazione Unificata. (da "Casabella" n°727, novembre 2004)



Tale esperienza è da collocarsi all’interno di una lunga tradizione brasiliana la quale, attraverso l’edificazione e la diffusione della scuola pubblica, ha svolto un importante ruolo nella formazione della coscienza civica degli abitanti favorendo, attraverso la sua funzione polarizzante, la creazione di comunità consolidate. Questa politica d’intervento, risultato di un’intensa collaborazione tra educatori e architetti, ha come corrispettivi capofila Anisio Teixeira e Helio Duarte (Cfr. H. Duarte, O problema escolar e a arquitetura, in “Habitat”, n°4, luglio, 1951; C. Ferreira Martins, Construir uma arquitetura, construir un pais, in Brasil: de la antropofagia a Brasilia, 1920-1950, IVAM Institut Valencià d’Art Modern, Valencia, 2000) e come massimi esempi architettonici il Centro per il tempo libero SESC Fabrica da Pompeia di Lina Bo Bardi.

L’esperienza dei CEU coinvolge circa quarantacinque progetti tra i realizzati e quelli in previsione, tutti ubicati nella periferia paulista. Il programma prevede lo studio di quattro edifici tipo, i quali mantengono, in tutti i complessi, la medesima funzione e figurazione, realizzati, inoltre, con elementi presenti già sul mercato. Rispetto alle funzioni sono così articolati: un primo edificio, il più grande, ospita aule, refettori, biblioteca, laboratori, spazi espositivi e di aggregazione; il secondo, di dimensioni minori ma dall’accentuato sviluppo in altezza, riunisce palestre, teatro e sala musicale; il terzo è una sorta di disco sollevato e contiene l’asilo nido; infine due torri–cisterne configurano gli accessi principali. La piazza ottenuta, spazio vuoto lasciato dalle differenti combinazioni dei volumi principali, è dedicata ai campi da gioco e alle piscine. L’idea di progettare dei volumi tipo, lasciando la possibilità di poterne variare i rapporti e costruire differenti relazioni, risponde alla volontà di creare una maggiore contestualizzazione con il luogo di destinazione. L’ambizione di tale operazione pianificata non si limita alla creazione di un mero gioco compositivo fatto di contrappunti volumetrici ma, cercando una maggiore interazione con il contesto, tenta di innescare una nuova urbanità per contribuire alla strutturazione della città partendo dalle sue zone povere e periferiche, promuovendone un riscatto urbano, sociale ed economico, anche attraverso una consapevole accentuazione formale in linea con la tradizione dell’architettura brasiliana.

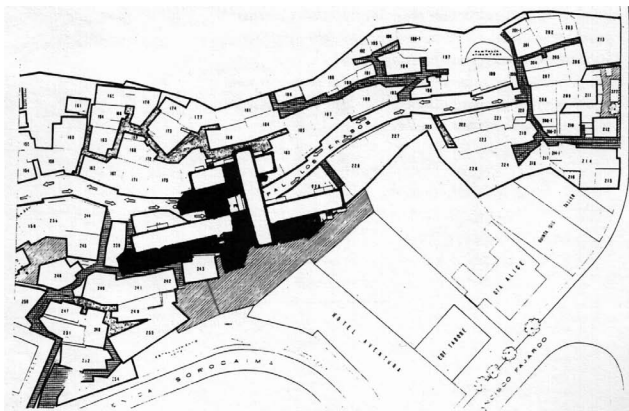
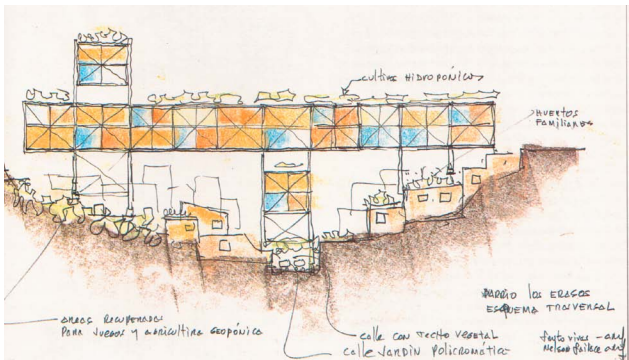
Un’esperienza simile a quella dei CEU brasiliani è stata proposta, e si sta realizzando, nelle periferie di Caracas, in Venezuela, attraverso il progetto CAMEBA. Il programma prevede tre fasi: la prima riguarda la realizzazione e il miglioramento delle infrastrutture; la seconda l’incitavazione della presenza di istituzioni nei barrios; nella terza fase si vorrebbe istituire un fondo per finanziare

progetti riguardanti il miglioramento della qualità delle abitazioni. Le due opere che vengono segnalate rientrano programmaticamente all’interno di questo piano di recupero per le periferie cittadine e riguardano in entrambi i casi dei centri ricreativi in cui, oltre a dei campi da gioco, trovano posto aule, uffici e un centro per l’assistenza sanitaria.

Le due realizzazioni, il centro ricreativo per il barrio San Miguel de la Vega (1998-2000) (Irina Verona, Urban Upgrading: A New Community Center in the Barrios of Caracas, in “Praxis” n°5, 2003) e il Gymnasium Vertical (2001-2004), sono opera degli architetti Mateo e Matias Pintò. La logica che ne governa la composizione funzionale e distributiva è la medesima: un campo da gioco all’interno dell’edificio e, a corona, una serie di matronei–ballatoi che, oltre a servire da tribune per assistere alle manifestazioni sportive, fungono da disimpegni distributivi per poter raggiungere gli uffici posti ai differenti piani; sul tetto piano un ulteriore campo da gioco. Per questa compresenza di funzioni, che rende gli edifici fruibili e abitati nelle differenti ore della giornata, è possibile il confronto con una lunga tradizione architettonica che identifica negli edifici destinati all’istruzione, alle attività culturali, all’intrattenimento di massa, eccetera. il luogo dove incentivare e sviluppare un senso radicato di appartenenza, di identità per quelle comunità che vivono la condizione subalterna propria della periferia. Tra gli esempi più recenti, riconducibili a tale ideologia, troviamo le architetture dei centri civici di Guido Canella, le quali, con finalità simili, sono inserite nella periferia milanese come fattori di riabilitazione funzionale e architettonica, veri “monumenti”, come è stato detto, di un diverso rapporto tra centro e periferia, tra città, campagna e contesto territoriale.

In tutti gli esempi analizzati, oltre al fondamentale riconoscimento ideologico di una pianificazione programmata e centralizzata, l’esito compositivo e più propriamente figurativo esprime l’istanza di una nuova monumentalità, in cui le realtà urbane emarginate delle periferie del mondo possano trovare una propria identità e una adeguata rappresentazione.

Nella comune ricerca volta al superamento delle situazioni di emergenza sociale e urbana, il ricorrere di determinate tematiche pone le basi per il ripensamento delle linee programmatiche che guidano l’attuale gestione politica, sociale e infrastrutturale della città, denunciandone le carenze e indicando la necessità di una pianificazione strutturale e integrata del territorio. Il contesto delle realizzazioni proposte, costituito dalla caoticità esasperata delle favelas brasiliane o dai barrios venezuelani, mostra come questi complessi siano l’unico spazio dedicato alla vita



1. Fruto Vivas, Edificio residenziale "Arbol para vivir", Lecheria, Venezuela, 1990, vista dell’edificio da sud. (da <http://www.frutovivas.net>)

2. Fruto Vivas, Barrio "Los Erasos", Caracas, 1991, schizzo di studio. (da "Zodiac", n°8, settembre-febbraio 1993)

3. Fruto Vivas, Barrio "Los Erasos", Caracas, 1991, dettagli costruttivi. (da "Zodiac", n°8, settembre-febbraio 1993)

associata e di comunità, vera e propria istituzione per la promozione del riscatto sociale di chi vi abita. Le considerazioni non si limitano ad un livello ideologico e programmatico ma sono confermate dal disegno della città; i CEU come i centri ricreativi rompono il quadro del monotono paesaggio prodotto dall’assenza di pianificazione e propongono nuovi centri generatori per nuove



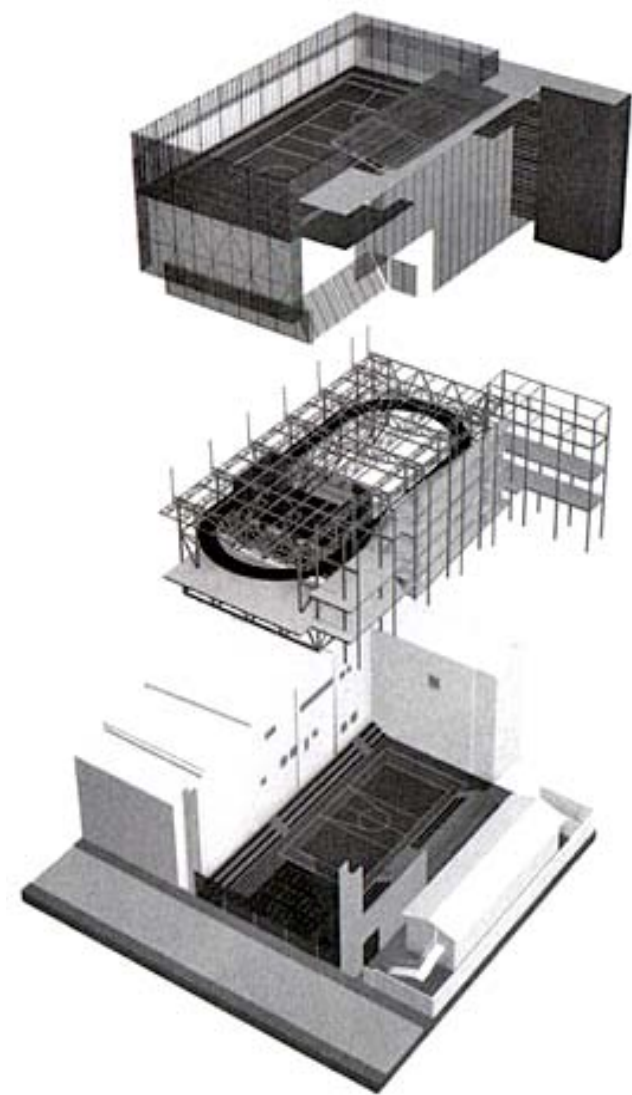
politiche di sviluppo urbano. La progettazione dello spazio pubblico diviene ancora elemento distintivo nell'avveduta pianificazione della residenza popolare. La piazza, la strada sono i luoghi del collettivo propri di una «dimensione mediterranea» (riscontrabile anche nei popoli dell'America Latina) che ha costituito spesso il punto nodale di riflessioni compositive nel progetto di architettura, come, ad esempio, per le case d'abitazione al Quartiere Tiburtino di Roma – o nelle case per braccianti a Cerignola –, dove Mario Ridolfi, giustapponendo agli ingressi un luogo di filtro tra strada e privato, ne dilata gli spazi e i confini in una poetica compositiva capace di raccogliere elementi propri della tradizione e di trasformarli in una vera invenzione tipologica. Anche Walter Benjamin, descrivendo Napoli (Come l'ambiente domestico si ricrea sulla strada, con sedie, focolare e altare, così, solo in maniera molto più chiassosa la strada penetra all'interno delle case. Anche la più povera di queste è gremita di candele di cera, santi di pastafrolla, fasci di fotografie sui muri e letti in ferro, quanto la strada lo è di carri, persone e luci. La miseria ha provocato una dilatazione dei confini che è immagine speculare della più radiosa libertà di spirito.» da: Walter Benjamin, Immagini di città, 1963, traduzione italiana Giulio Einaudi editori, Torino, 2007, p. 13), si sofferma con insistente enfasi nella descrizione dei viottoli partenopei. La strada è parte integrante e costituente delle povere case dove la presenza persino degli arredi sottolinea la mancanza di un confine distinto tra il pubblico ed il privato. Tale osservazione acquista, negli scritti di Benjamin, forza decisiva nel

confronto con le città del nord Europa, le quali sono definite, dallo stesso autore, attraverso l'immagine del «tutto conchiuso». Il problema della inadeguatezza quantitativa e qualitativa nel settore residenziale (Cfr. H. Eliash, E. San Martin, L'abitazione sociale e la costruzione della periferia urbana in America latina, in Architettura e società: l'America Latina nel XX secolo, a cura di E. Dieste, H. Eliash, C. Gonzales Lobo, R. Gutierrez, J. Moscato, E. San Martin, Jaca Book, Milano, 1996; J. Salas Serrano, Contra el hambre de viviendas. Soluciones tecnológicas latinoamericanas, Escala Bogotá, 1992; F. Garcia-Huidoboro, D. Torres Torriti, N. Tugas, El Tiempo Construye! Time Builds!Editorial Gustavo Gili, Barcellona, 2008) è stato affrontato con continuità nei paesi latinoamericani, soprattutto a causa delle grandi ondate di inurbamento che ciclicamente sono avvenute dalle campagne verso le città. La questione dell'abitazione sociale si è così affermata come uno dei “temi caldi” sia per gli architetti che per le amministrazioni impegnate a livello sociale ed economico nella pianificazione urbana (o quanto meno nel contenimento del degrado delle periferie) e proprio attraverso la convincente modulazione di spazi collettivi e privati si sono raggiunte le soluzioni di maggior interesse. Arbol para vivir (1990) è una realizzazione dell'architetto venezuelano Fruto Vivas a Lecheria, un centro costiero del Venezuela, nella quale applica alla residenza popolare (destinata in questo caso a una cooperativa di lavoratori impiegati nel settore della petrolchimica) i suoi studi sulle tecniche costruttive basate sull'interazione di moduli in struttura metallica prefabbricata e sull'impiego della volta catalana

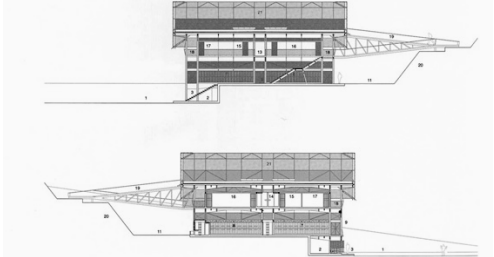
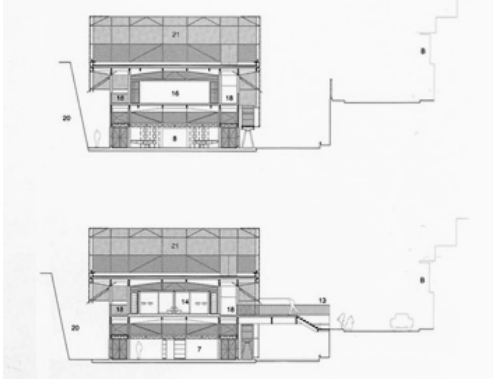
in solai modulari a cassettoni. Compositivamente in questo caso è lo sviluppo orizzontale di volumi parallelepipedi sovrapposti a caratterizzare il progetto. Lo sfalsamento tra i corpi residenziali permette la creazione di ampie terrazze, che diventano spazi destinati alla collettività e al gioco. L'opera è del 1990, e l'anno successivo un progetto simile viene redatto dallo stesso Vivas per il Barrio Los Erasos a Caracas. Il progetto a causa delle difficoltà economiche del paese non verrà realizzato, rimangono tuttavia importanti le premesse. Gli abitanti a cui l'edificio sarebbe stato destinato appartenevano a una comunità di circa 4000 persone originarie di una regione dell'interno, che da circa un trentennio avevano dato vita a un quartiere precario e abusivo in un parco con forti avvallamenti argillosi (quebradas) nella zona centrale della città. Il progetto prevedeva un sistema costruttivo fondato su un componente tubolare unico e modulare, così da consentire facilmente l'autocostruzione in loco

In alto a destra: 16. Mateo Pintó, Matias Pintó, Centro ricreativo Gymnasium Vertical, Barrio Bello Campo, Caracas, 2001 -2004, vista interna degli spazi matronei e del campo da gioco (da "Azure", giugno 2007)

13. Mateo Pintó, Matias Pintó, Centro ricreativo Gymnasium Vertical, Barrio Bello Campo, Caracas, 2001 -2004, esploso assonometrico (da "Azure", giugno 2007)



da parte degli abitanti senza che ne fosse previsto il trasferimento ai bordi della città. Ma ciò che occorre ricordare è che questo aspetto tecnico, comunque di grande importanza e suggestione, si inseriva in un programma di intervento assai più articolato, i cui punti principali erano finalizzati all'istruzione e alla formazione professionale nonché alla promozione di microattività economiche autogestite: (agricoltura urbana, commercializzazione dei prodotti, eccetera): le soluzioni progettuali erano esattamente pensate per consentire e agevolare questo programma di intervento (piani terrazzati per la coltivazione agricola, ampie zone d'ombra, spazi per attività comuni, locali per la vendita, eccetera). Insomma un progetto esemplare di quanto possa essere identificato come “architettura programmatica”. I progetti per quartieri residenziali realizzati in Cile da Alejandro Aravena, fanno parte delle realizzazioni della società Elemental S.A, hanno come finalità la progettazione e la realizzazione di interventi urbani e di edilizia pubblica. I progetti rientrano nel programma governativo chiamato Chile-Barrio, il progetto si propone di fornire alla popolazione residente nei quartieri degradati una soluzione abitativa migliore attraverso l'investimento statale. Uno degli elementi rilevanti in questi progetti,



11. 12. Mateo Pintó, Matias Pintó, Centro ricreativo, Barrio San Miguel de la Vega, Caracas, Venezuela, 1998 – 2000, sezioni trasversali e longitudinali (da "Quaderns d'arquitectura i urbanisme", nº 248, dicembre 2005)

10. Mateo Pintó, Matias Pintó, Centro ricreativo, Barrio San Miguel de la Vega, Caracas, Venezuela, 1998 – 2000, vista. (da "Praxis" nº5, 2003)

14. Mateo Pintó, Matias Pintó, Centro ricreativo Gymnasium Vertical, Barrio Bello Campo, Caracas, 2001 -2004, pianta al liveoo +0.00 (da "Quaderns d'arquitectura i urbanisme", nº 248, dicembre 2005)

a cui si dedica minor spazio descrittivo grazie alla loro riconosciuta popolarità, è l'attenzione all'ubicazione delle nuove residenze, in quanto una delle priorità era proprio quella di lasciare gli abitanti nelle zone centrali dove si erano stanziati da circa trent'anni e dove avevano potuto godere dei servizi e delle opportunità metropolitane. Calzante sembra il parallelismo con l'esperienza italiana del dopoguerra quando molti architetti si misurarono in tematiche simili, e dove esperienze progettuali, la Martella a Matera per esempio, dimostrarono come le consolidate relazioni urbane e sociali dei centri storici venissero difficilmente ricreate nei quartieri decentrati nelle periferie o in aree suburbane. Il progetto è dotato, ogni venti unità abitative, di una “piazza” comune, spazio a cavallo tra il pubblico e il privato. Il prolungamento della dimora

individuale verso una dimensione maggiormente pubblica e collettiva ha implicazioni di carattere sia sociale che tipologico-compositivo. Questa attenzione progettuale è di particolare interesse proprio per la capacità di trasformare una tradizione in un fatto fisico, in un elemento determinante nell'ideazione del planivolumetrico, evitando ogni scadimento folkloristico. Per concludere queste considerazioni, le quali forniscono solamente un punto di partenza per una riflessione critica più ampia e articolata, si vuole sottolineare, ancora una volta, come lo spazio pubblico costituisca, proprio nel suo valore di strumento operante nella costruzione dell'identità collettiva, l'elemento distintivo di certa architettura che ha ambito ad ottenere un ruolo civile oltre che pedagogico nell'edificazione reale della società come della città.

Inattualità del presente in architettura.Una ricerca del tempo

Ernesto d’Alfonso



Acropoli notturna

Ogni ricerca, ha sempre un prima in cui si è cercato un luogo di inizio che è anche, al momento di inizio marchio temporale d’inizio o ricominciamento.

Nei confronti di questo prima, l’opera d’architettura, che ne è rimozione o sostituto sia del sito naturale che del relativo tempo ponendolo nel fondo di un ante inaugura il luogo come “spazio” predisposto a ospitare la presenza umana cioè il tempo delle persone da sole o tra altri.

Donde un postulato: l’architettura tratta del presente. Che per essa è sempre dopo l’ora del progetto e prima dell’ora d’abitarvi, mentre questa ora, per chi viene ad abitare, è “presente” attuale. E perciò l’anacronismo, è il carattere originario dell’architettura.

L'impossibilità dell'opera d'architettura di aderire al “presente che passa” mentre passa cioè di staccarsi dal presente passato e dal suo progetto mentre perdura il luogo nel sito per ospitare le ore dell’attore o cittadino che viene ad abitarvi. D'altra parte, presente è sempre evento spaziotemporale. La sospensione simbolica dello scorrimento temporale che determina l'emergere dello spazio come simultaneità della disposizione dei siti in una totalità di relazioni rigida ha anche una funzione temporale perché conferisce, a questa determinazione di spazio astratto e simbolico o ideale, la qualità di essere spazio per altro/altri, cioè spazio di attenzione per l'osservazione e la riflessione di ciò che vi accade fino all'analisi degli eventi che vi capitano che acquistano il valore di eventi posti all'attenzione di chi vi è convenuto, dunque per estensione a tutti i membri della civitas cosicché ciò che vi accade e viene registrato è partecipato ad altri

come appartenente ad un *sensus communis* che bensì deve essere convalidato, cioè ripetuto e verificato in proprio da ciascuno, ma non senza essere preliminarmente condiviso.

1.
L'inattualità dell’architettura nei confronti dell’attualità dell’attore che entra nel “praticabile” da essa predisposto è il problema del “presente temporale” pubblico/privato dell’opera architettonica, nei confronti del presente egologico (coscienziale) di chi ne fa campo d’azione. Mineralità simbolica del “presente architettonico” che si protende dal tempo del progetto a quello dell’abitare. E fa, di ciò che si è fatto (costruito) per l’uso (scorrimento del tempo), un ponte tra tempi disomogenei. Il tempo pubblico (degli altri) e il tempo della coscienza o dell’io. Il quale trascorre così in una “simbolica” sospensione dello scorrimento che coincide con la conservazione attraverso il lavoro di manutenzione. La quale manutenzione sostiene perciò la sospensione dell’azione del tempo cosicché il suo oggetto si conservi, sempre al presente, di fronti agli attori che vi agiscono nell’attualità del loro presente.

Tale anacronismo strutturale (o inattualità) dell’opera d’architettura è stato intuito e definito, per la prima volta in modo moderno, da Focillon. Quando, per parlare della vita delle forme (temporalità corporeo_simbolica inaugurata dalla costruzione) appunto inaugurata dai disegni e dalle costruzioni che danno loro corpo ha coniato il termine: presente esteso come carattere specifico della temporalità loro. Le forme incarnate nei corpi di fabbrica vivono appunto un presente sospeso _che esige la manutenzione _

e che , perciò, come tale, si com-pone con quello fatto valere dalle preesistenze del contesto in uso. Si introduce una nozione inedita del tempo. Questa sospensione della diacronia sostanzia la nozione di *sensus communis* come effetto della persistenza al presente del luogo architettonico per il presente “egologico” (coscienziale) di altri nella ora simultanea di presenza analoga a quella delle ore vissute o da vivere. Sostanzia allora simbolicamente (ma veridicamente_ “vero” del simbolo) l’esperienza “colà” _in_ quel luogo_ vissuta o vivibile, sempre al presente, di chiunque vi sta, stette o vi starà. Pone così il problema della “storicità” del tempo. Che non riguarda i cicli dei fenomeni naturali (eventualmente ponendo la questione dell’interazione tra i cicli temporali storici e quelli temporali della natura).

2.
La “sospensione simbolica” dello scorrimento del tempo inaugurato ed istituito dall’ opera d’architettura nei confronti del sito naturale in cui è posta e fondata è dunque il valore simbolico della cosa che resta come tale necessaria all’uso, ma detiene un valore preliminare ulteriore ideale. L’idealità non coincide quindi solo con l’evidenza del principio di ciò che chiamiamo spazio: la disposizione irrevocabile delle posizioni coesistenti in un ordine rigido totale o univoco simultaneo ma altresì con l’evidenza dell’alterità del tempo umano. La sospensione simbolica dello scorrimento naturale del tempo istituisce il luogo architettonico come campo bensì inserito in un sito naturale del mondo ma in un modo di esser posto, porgersi e porgere il mondo intorno all’ osservazione dei fenomeni che vi accadono.

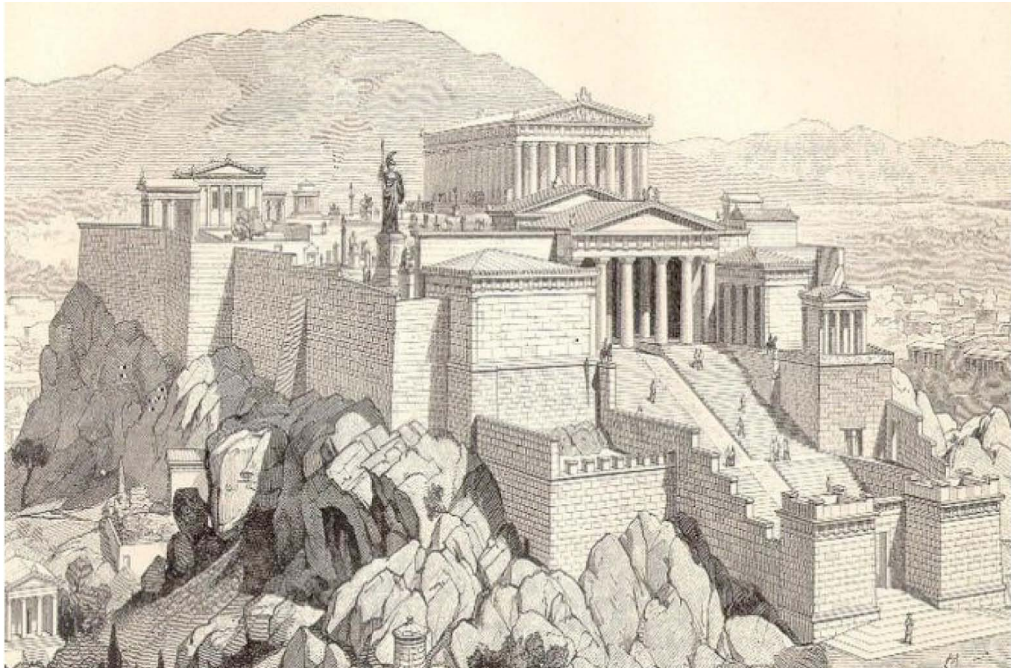


Tavola di restauro grafico da rilievi dell’Acropoli da Jacob von Falke, Ellade e Roma, 1882, F.lli Treves Editore.

In altre parole i luoghi non solo hanno come tali la capacità di ospitare i corpi che sopraggiungono e di dar loro ricetto, ma simultaneamente, fanno sì che siano degni di attenzione tutti i fenomeni della natura e tutte le azioni umane che vi capitano. Ciò che vi accade, messo al cospetto dei presenti è testimoniato da tutti e da ciascuno come evidenza inoppugnabile, memorizzabile e comunicabile agli assenti nei modi condivisi di uno stile di comunicazione. La coincidenza tra capacità d’ospitare chiunque sopraggiunga e nello stesso tempo di proporre il proprio modo di sospensione ideale dello scorrimento temporale preumeno per porre sotto gli occhi l’evidenza dei fenomeni che vi accadono, conferisce alle opere d’architettura lo statuto duplice di cosa simbolo non come nella parola ove il segno fonico rimanda alla cosa , ma come cosa per l’uso che preliminarmente detiene un valore simbolico ideale che distanza dalla funzione pratica per porre la stessa di fronte al pensiero ed insieme ad essa la situazione d’ambiente. Onde si stabilisce una congiunzione a laccio tra opera d’architettura, evidenza, senso comune e consenso nella memorizzazione dei fenomeni per l’azione comune. Che forma l’habitus condiviso di una comunità.

Si è così indicato il modo di riguardare i fatti archetipi dell’architettura: labirinto e menhir stele, tempio, teatro riuniti o separati nell’acropoli o nell’agorà. Ciascuno dei quali può essere considerato un modo di sospensione del tempo per osservare il decorso temporale specifica di una propria classe di fenomeni. Il modo poi col quale ciascuna di queste idee/ cosa si allaccia con le altre in una implicazione simbolica reciprocamente necessaria, “fonda” con la sospensione simbolica dello scorrimento la

possibilità di fare, della osservazione dei fenomeni, sapere, scienza e storia del sapere: e per quanto riguarda l’azione umana, cronaca e storia. Così l’acropoli o l’agorà, il foro, il teatro raccolgono l’ insieme dei tipi in una congiunzione archetipale che fa interazione integrale di simboli_ cosali e regola di un paradigma di connessioni ideali necessarie a dirigere l’attenzione sulla loro funzione nel costruire la mappa urbana della città. (si veda la nota che introduce e commenta le immagini.)

3.
D'altra parte, la forma della città, il paradigma ideale che regola la sa mappa, nel ciclo temporale di esistenza è infatti precondizione necessaria di qualunque cronaca per la storia . Senza luogo, non può esservi azione degna di memoria. Essere istituito come luogo di accadimenti degni di memoria, è dunque la precondizione necessaria affinché l’azione degli attori si possa registrare - possa rientrare nel senso comune - .

Si nomina così ciò che salda, senza colmarla, cioè lasciandone la incolmabile lacuna, la distanzaa di tutti quanti vivono la situazione comune d’abitare il campo comune urbano nel contesto del quale si compensa nella comunicazione la sapienza d’uno con l’ignoranza d’altri, la presenza attuale agli altri viventi (presenza somatica e intersoggettiva) con la presenza inattuale di altri vissuti o vivibili. Lo stile attuale dei vissuti secondo le consuetudini vigenti con lo stile inattuale dei vissuti pregressi secondo consuetudini pregresse

Senza dilungarmi ulteriormente posso concludere con questo enunciato:

benchè originati nel tempo e perduranti nel loro stato cosale di costruzioni architettoniche, i corpi di

fabbrica sono allora fatti architettonici che verificano con la loro durata (riproduzione metabolica) la sospensione simbolica della diacronia del tempo (oggi multipla, che produce co-presenza simbolica di presenti sospesi). Ne fanno senso comune “fondato (estrovertendola)” nel mondo e così fanno altresì coesistere questo sapere del senso comune con la presa d’atto del vero del mondo. Dunque durata del senso comune o dello stile del mondo per l’azione, stile della mappa per l’azione praticabile, attrezzi e scena sono presi in laccio di interdipendenze indispensabile alla esistenza di ciascuno. Questo si può considerare principio di ragion sufficiente della costruzione urbana che è anche l’unica costruzione umana. Della sua economia per l’azione che produce la manutenzione o la riproduzione (metabolismo antropico) tratta la disciplina dell’architettura. Traduzione del sapere, ricerca, progetto, verifica e giudizio sul prosiegua del progetto.

Il campo abitato (paese/città) è cioè istruito da una mappa di coesistenze per le sequenze di azioni umane che si apprende insieme al suo paradigma ed allo stile di esso, nel praticarlo. Il campo è dunque nella sua pratica somatica e intersomatica fondo e sostegno di senso comune. Il quale si manifesta come tale nella ripetizione delle sue regole e paradigmi di costruzione o nella conservazione - manutenzione (riproduzione metabolica) Penso che il villaggio Bororo di cui riferisce LeviStrauss nella sua Antopologia strutturale verifichi questa idea anzi ne sia prototipo archetipale. Tanto nella disposizione costruita di cui si verifica l’efficacia nelle sequenze della vita quotidiana, tanto nella costruzione replicata secondo cicli di riproduzione stabiliti.



Roma, Fori Imperiali, ricostruzione modello.

Nell’abitare il campo costruito infatti, lo stile della sua disposizione (mappatura) si rivela fondamento e sostegno del *sensus communis* dei fatti che vi si compiono. Coticchè tutti nel dividerlo immediatamente in modo corporeo ne apprendono e condividono il modo ed in seguito lo riproducono quando occorre dove occorre. Questo apprendimento corporeo o somatico per pratica e manutenzione (riproduzione metabolica) verifica la competenza di abitare costruire (cfr. F. Choay: l’Allegoria del patrimonio). Anche il rifiuto moderno per operare un atto genetico di origine nasce dall’esercizio di questa facoltà e presuppone la conoscenza, la condivisione e la partecipazione alla manutazione-conservazione della situazione esistente. In ogni caso la discontinuità nel perdurare nella modalità di sospensione del tempo è determinata dal rifiuto della cosa, dalla dismissione dal astenersi dal fare manutenzione. Ovviamente l’astenersi dal fare manutenzione o la dismissione dall’uso di cui oggi si prende atto come attesa di una trasformazione e indice di crisi e di necessità di cambiamento, ha un modo spontaneo e aconscio che esprime la sua ragione banale: la fine della ragione d’uso che coincide con la perdita della capacità d’appello all’uso che segnala la fine del valore simbolico di sospensione del decorso temporale per la spesa del tempo individuale al presente. L’astensione dall’opera di manutenzione decreta il rientro della cosa nei processi di degradazione per l’effetto combinato dei cicli climatici stagionali e della spoliazione umana. La simbolica diventa archeologia. Il cui effetto è l’estinzione del valore simbolico attuale: la sospensione simbolica dello

scorimento, il presente architettonico. Archeologia è la rimozione dell’ “appello” ad attualizzare il tempo biografico (egologico e cosienziale), in quel luogo (simbolo di presente “sospeso”), rendendolo pubblico, e perciò registrabile o addirittura degno di cronaca e di storia. Emerge allora il valore della costruzione architettonica appello alle persone a scorrere nel suo luogo un’ora memorabile della propria biografia (tra attesa e convalida del vissuto conseguente. Appello che ha un modo dell’appello (di cui ha trattato Riegl in: Il culto moderno dei monumento) ed una mutazione storica i cui momenti hanno valore di discontinuità epocale, che coincide con la secolarizzazione del sacro fino alla fine alla democratizzazione che penetra, nella modernità fin nella quotidianità. Segnalo che l’intuizione del mondo cui si volge lo sguardo dal luogo abitato cioè la scoperta di verità nei fenomeni mirati e ritenutisi converte in memoria per un progetto da convalidare; e, nel caso si trattai di progetto architettonico, da realizzare e abitare. Nomino così la processualità di quel decorso temporale che ha come finalità la realizzaione di un campo abitabile manufatto non tanto e solo come situazione adatta all’esistenza quotidiana delle persone in società, bensì quello di predisporre il modo di osservarsi e condursi nelle esperienze vissute e vivibili nel campo manufatto che è contemporaneamente condiviso e convalidato nell’esercizio delle facoltà umane in azione nel corso del tempo. Verifico allora una solidarietà dissimmetrica tra *urbs* (paese/città costruita) e *civitas* (cittadinanza che lo abita) per la quale l’*urbs* fa appello a chi vi perviene affinché lo abiti come campo comune di eventi

posti all’attenzione di tutti (*sensus communis*) nella presenza simultanea al loro avvenire, onde tutti ne sono testimoni. E ne giudicano del valore registrandolo (o no) nella cronaca per la storia come eventi degni di memoria (gesta). Noto infine che la scoperta di questa nozione dell’architettura (campo costruito per per la cronaca a storia delle “gesta” umane) che segna il discrimene tra medioevo ed era postmedioevale coincide con la scoperta delle rovine dell’antichità: le quali da allora non valsero più come dismissione pura di un mondo manufatto non più stenibile, ma come appello a ripensarne l’idea. Non valsero cioè più come abbandono per inutilità, ma come memento di un valore simbolico la cui antica dismissione era piuttosto da condannare che da approvare; e che si trattava di riscoprire e declinare di nuovo. Sostengo poi che Filarete fu l’autore che nel cuore del ‘400 ed all’esordio del suo trattato strinse in un laccio rigido manutenzione e dismissione con questo valore simbolico piuttosto temporale che spaziale dell’opera d’architettura. Usò infatti la parola eterno per designare la esenzione simbolica dallo scorrimento temporale dell’opera d’architettura. E questo definisce il problema principale dell’architettura d’oggi che a partire dal secolo scorso sa impossibilità di sottrarre allo scorrimento del tempo la costruzione manufatta perchè comprende l’insostenibilità di una durata sottratta all’economia delle energie e delle risorse. Ma non può rimuovere l’ontologia tettonica del mondo costruito cioè la sua inattualità esistenziale necessaria alle esigenze dell’abitare umano. Altrove riprenderò altri temi sui quali la Choay



Foro Traiano

ha dato contributi capitali: dalla semiologia urbanistica alla competenza di abitare/costruire, al primato del patrimonio (rispetto alle nuove edificazioni) nella costruzione della città. 4. Ho parlato del valore simbolico o ideale dell’opera d’architettura. Esso consegue ad un’azione ideale sul tempo: la sospensione dell’effetto del tempo sul suo campo costruito - sospensione delle evenienze “naturali” (successione di giorno e notte) vegetali, animali (successione di nascita/morte) umane (successione di azioni e fatti). Da ciò emerge l’essere puro dello spazio: l’ordo, dispositio vitruviana che modernamente chiamo la disposizione simultanea irrevocabile delle posizioni coesistenti. Oltre a questo , però, la sospensione detta, inaugura altresì la alterità del tempo di decorrenza di ogni fenomeno i quale fluisce entro lo scorrimento irrevocabile di un tempo un iversale secondo cicli di manifestazione propri. In particolare la costruzione istruita di questa idea, manifesta il primato del tempo umano di osservazione dei fenomeni della natura e della società: Decreta perciò il primato del tempo degli attori la abitano o meglio che, come cittadini partecipano al farsi della cronaca urbana. L’opera d’architettura rende discernibile entro il fluire ideale del tempo la pluralità di cicli temporali propri a ciascun fenomeno quindi tali da identificarlo. Così l’azione ideale sul tempo che fa emergere la natura dello spazio come simultaneità nella disposizione delle coesistenze, fa emergere altresì un fluire astratto del tempo entro il quale sono osservabili i periodi di scorrimento

temporali coesistenti o successivi di ogni individuo fenomeno. Il che rende possibile la loro osservazione descrizione riflessione analisi critica. Cioè una identificazione una storicizzazione, una introduzione nella storia. L’autore che per primo sostenne che questa azione ideale sul tempo fosse l’aspetto distintivo dell’architettura , fu A. A. Filarete, nel De Architectura 146... L’architettura era tale, sostenne, solo in quanto eterna. Si riferiva, certo, alla “natura” ideale dell’architettura che, come ideale, si sottrae agli accadimenti dello scorrere temporale , istituisce la sospensione simbolica dello scorrimento del tempo naturale . Penso, d’altra parte che non intendesse eternità come qualità ontologica, ma come azione ideale sulla realtà. Del resto per avere efficacia sosteneva fosse necessario un lavoro umano di manutenzione che, rimuovendo i segni d’invecchiamento e i guasti, ne rinnovasse l’integrità al presente. L’eternità nominava l’azione ideale, operata dalla costruzione architettonica, sullo scorrimento “naturale” del tempo, affinché potessero emergere ed essere osservabili descrivibili e giudicabili i cicli temporali degli accadimenti nel suo campo reale-ideale con la loro decorrenza temporale. Ed in particolare quelli relativi agli attori attivi nel suo campo, i cittadini della sua città. L’architettura, infine, doveva essere “eterna” (senza tempo, portatrice di un annullamento del tempo) affinché il tempo degli attori, i cives, potesse essere degno di osservazione, memoria, storia. Perciò pensò, conformemente a quello che pensavano allora in tutto l’occidente cristiano, che l’architettura dovesse ripetere le forme più celebrate, meraviglie , istruite dalla sapienza costruttiva greco-romana e dal suo codice

ornamentale. Forse, come pensava Panofsky, questo è il tratto medioevale del rinascimento. Ma vi è anche un tratto protoilluminista occultato da questa aspirazione medioevale, ed è quello riconosciuto da E. Garin come rivoluzione epistemologica che inaugura una azione architettonica sui quadri topografici della natura, una azione gravida di senso e perciò “progressiva” (o utopica). Questo tratto illuminista e moderno si affermò in Europa nei secoli XVII/XVIII. Per gli architetti, l’atto inaugurale di questa rivoluzione è l’invenzione di un autore, Filippo Brunelleschi che costruì, come narra il Manetti nella sua biografia, un apparecchio col quale fece l’esperimento che “dimostrava” l’analogia tra la veduta ad occhio nudo e la figura riflessa dallo specchio. Esperimento che accerta la verificabilità metrica della proiettività e conferisce certezza alle misure del disegno in scala fornendo alle definizioni verbali della dispositio vitruviana, ortografia, ichnografia e scenografia una traduzione grafica e geometrica sistematica ed integrale. Non procedo su questo tema che è al centro del capitolo... . Affermo che il potere di penetrazione nella conoscenza del mondo aperto dalla proiettività dello specchio che apre alla veduta, alla fotografia etc. o alla pianta ed alla cartografia è stata la scoperta che ha scatenato la rivoluzione epistemologica del ‘400. Essa coincide con l’apertura del presente biografico individuale alla storia che inaugura il primato della genesi temporale sul prosieguo della storia il cui impatto sul futuro non costituisce ipoteca dal passato ma passaggio del testimoniaio tra uomini, generazioni società. 5. Ricomincio qui dal problema principale d’oggi, a partire dal secolo scorso: la genesi. E dal fatto di cui essa è sostegno l’atto originato nell’ora in cui avviene; e che è testimone di quella ora. E, come tale coincide con lo spirito del “presente” lo *zeitgeist*. L’istante fulminato dell’illuminazione. E con esso il problema dell’anacronismo dell’architettura: l’arte che contempla la genesi come oltre l’intuizione dell’ora. L’opera che porta l’istante oltre il consumo, cioè l’illuminazione del vero visto e capito oltre l’istante consumato e l’energia che vi si è spesa. Se si guarda il fatto dal punto di vista degli attori del progetto si evidenzia in quanto detto il tema di una semiologia radicale, del tutto interna all’io che sostiene il tempo, l’istante d’illuminazione fulminato o spento nell’istante seguente quando avverte di aver ritenuto l’illuminazione e ribalta la ritenzione nell’ intenzione di una azione positiva



Spalato, centro storico nel Palazzo di Diocleziano.

sulle cose. Che non può essere attuata se non in seguito alla convalida di altri che consentono. Senza esperimento del vero intuito e senza comunicazione e consenso. Cioè senza la conferma pubblica che il vero sperimentato è divenuto senso comune non si può agire socialmente in conformità ad esso vero. Il quale vero è bensì tale relativamente alle condizioni in cui si produce, quindi non assoluto, ma, entro le sue condizioni non meno vero.

Si manifesta così una semiologia radicale. Essa sgorga dall'io, e da una rivalazione che riguarda il vero del mondo, ma si estroverte in una "rappresentazione comunicativa" attraverso la quale cade nel senso comune dove attende una convalida pubblica ed il consenso su di un progetto d'azione il quale realizzato in un fatto simbolico-cosale intersomatico si riattiva sempre al presente.

Dal punto di vista schiettamente architettonico, ciò che si costruisce, conformemente al progetto - cioè all'istruzione di una ricerca sul campo estrovertita in una operazione sul campo, conforme all'istruzione e motivata dal progetto - esige preventivamente il consenso che lo rende *sensus communis*.

Si capisce che si esigono due momenti di conferma per legittimare il l'azione sul mondo: una di pubblicizzazione che estroverte in *sensus communis* l'illuminazione ritenuta sì vero del mondo; l'altra che ottiene una convalida che estroverte in progetto sociale quanto è recepito come novità per il senso comune.

I due percorsi di accesso al vero e al consenso, convergono con il vero per il *sensus communis* che legittima l'azione comune sul mondo comune. La quale azione produce il mondo artefatto che si propone a tutti, a sua volta come senso comune messo in esercizio nelle pratiche comuni dell'abitare in comune il campo costruito da tutti: il giardino anonimo che l'opera di tutti concorre a costruire come lo chiamò carlo Cattaneo. Paesi, città. Campi costruiti: fatti comuni in comune,

dotati di senso per l'uso degli uomini in società. Usi: reiterazioni di atti individuali dotati di senso comune eventualmente cooperanti. Manifestano una competenza di fare cose, case, paesi, città, di capirne il senso, di farne uso. Reiterazione di tempi d'uso presso uno campo di spazio costruito. Reiterazione ciclica, ritmica: stile del tempo d'uso presso campi costruiti. Cronotopia architettonica.

6. Una semiologia architettonica procede da queste cronotopie instaurate dai fatti che producono un campo artefatto casa/città, nel mondo. Un campo artefatto, ripeto, perché si reiterino presso di loro atti o cicli di tempi d'uso. Coloro che sono coinvolti in questi atti d'abitare, vi manifestano una competenza nel modo di capire come son fatti per abitarvi ed anche come debbono esser fatti per esser capiti ed usati per abitare. Questa attitudine specifica degli uomini, l'opera di adattamento del pensiero al mondo e del mondo alla volontà, istituisce il luogo che manifesta il senso comune di queste cronotopie. F. Choay che ha parlato per prima di semiologia urbanistica, e di competenza di abitare/costruire, ha messo in evidenza la facoltà specifica dell'uomo (che è somatica e intersomatica, istitutiva di senso comune e come tale comunicativa) che si manifesta in questo fare cose/case per uso abitativo e, del pari capirle per l'uso abitativo, disponendovisi e disponendole a sé.

Si tratta di una semiologia per cose/case, cioè di una semiologia non verbale che, coinvolge il corpo intero nei suoi atti e comportamenti d'abitare. Perciò l'ho chiamata somatica, protendendo nel mio la disciplina dell'architettura, le tesi formulate da Dino Formaggio, sulla teoria della visione e la fenomenologia della tecnica artistica.

La Choay, ha segnalato, poi, l'importanza della parola nell'illuminare le "ragioni" di questa azione

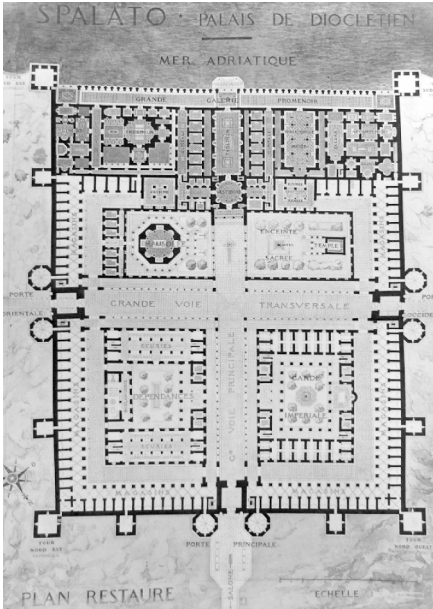
architettonica, che pure resta fattuale e costruttiva e perciò somatica e intersomatica. In quell'epoca posmedioevale di discontinuità che Alberti inaugura col suo trattato, che, a sua volta coincide con la scoperta o meglio la divulgazione del trattato di Vitruvio di cui Alberti rivoluziona la struttura facendo della cosa-idea modello di firmitas, utilitas venustas secondo le sei categorie di ex quibus rebus architectura constet, idea-cosa esposta dal disegno conforme ai principi della concinnitas. Ed ovviamente mentalmente producibile in base ai principi della proieittività prospettica che lo stesso Alberti aveva reso geometricamente costruibile nel De Pictura, non a caso dedicata a Brunelleschi che ne era stato lo scopritore.

Alberti, tuttavia, non aveva proceduto ad un racconto architettonico, come aveva fatto a suo tempo Plinio quando aveva descritto loro secondo la sequenza di un le stanze (i loci) e le situazioni da esse inquadrare (images) o come avrebbe fatto successivamente Raffaello quando illustrò in una famosa lettera al papa Leone X la villa che aveva progettato per lui.

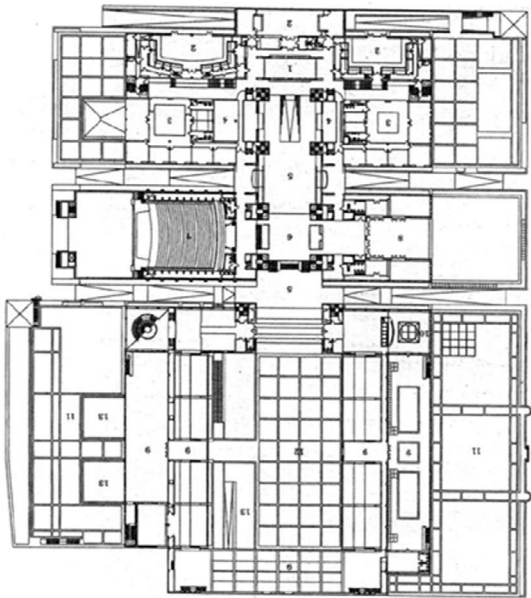
Aveva, invece definito in un trattato il paradigma dell'invenzione architettonica secondo l'idea della "proiezione" dalla invenzione mentale esposta nel disegno in scala, alla realizzazione. Aveva trattato dei fondamenti del disegno secondo la concinnitas (numerus, finitio conlocatio). Aveva posto il postulato del principio di ragion sufficiente, per dirla in termini illuministi, del disegno architettonico nella mira a definire la forma della costruzione. Ciò che Sangallo espose magistralmente nel famoso disegno di palazzo Madama.

E' piuttosto un "professionista nell'uso della parola", Plinio, che dimostra come proceda la parola nel suo rimando alle cose, nell'incapacità di illustrare la simultaneità delle coesistenze, che viceversa il disegno immediatamente espone in un altro "modo" di rimando alle cose.

A mia volta, perciò, sostengo, a proposito di "prestiti"



Spalato, Palazzo di Diocleziano, planimetria



Gregotti Associati: Centro culturale a Belen. Lisbona, planimetria generale.



Piranesi. Campo Marzio, tavola di ricostruzione grafica.

tra modi irriducibili, che i prestiti sono stati reciproci. E piuttosto dalla parte della lingua che ha appreso dall'architettura un'arte della disposizione simultanea delle sequenze nella totalità. Che fu considerata nell'antichità base di una scienza della memoria che è piuttosto la scienza della consegna ad un fondo materiale, tavola di argilla, legno, papiro pergamena, i suoi fonemi o lettere, per essere ri-letti o detti di nuovo. E non solo, ma in seguito una scienza della sequenza logica ed della ornamentazione gradevole delle frasi. Insomma un'arte della costruzione del discorso per l'oratoria o del dialogo per la filosofia. Mentre l'architettura ha cercato nel discorso i modi per comunicare preventivamente e progettualmente, in assenza delle cose, i loro tipi e caratteri come dimostrano le lettere di Plinio per descrivere agli amici le proprie case o quella di Raffaello al papa illustrare il progetto di villa Madama. Così d'altra parte il libro nel quattrocento ha sottratto alle cattedrali medioevali la funzione di medium principale di riferimento per consegnare al pubblico dei fedeli un sapere basico comune e, con esso i precetti di una vita virtuosa. Facendo dimenticare il fatto che la cattedrale era un "con-testo" di "fatti" animati da idee. Insomma i "prestiti" dall'una all'altra struttura semantica sono meno unilateralmente diretti dalla forma verbale a quella fattuale. Né, come voleva Barthes, le strutture semiologiche non verbali, sono conformi alle leggi della lingua. I prestiti sono invece reciproci. Dimostrano una relazione "dialogica" tra forme simboliche diverse che mira a rendere possibile il superamento dei limiti della significazione specifica di ciascuna attraverso invenzioni che derivano dal "tradurre dall'una all'altra forma" i fondamenti che fanno lo specifico di ciascuna che sono altresì carenza propria.

S'intravede allora un "lavoro" evolutivo di ulteriorizzazione, una ricerca di andare oltre i limiti "naturali" delle facoltà o competenze, quella somatica di fare ad arte, e quella fonica di

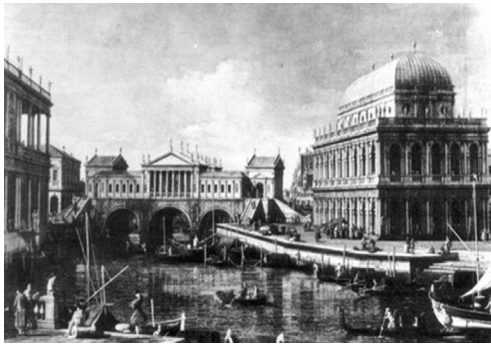
comunicare pensieri in parole. La prima impedita a comunicare se non per apprendistato e replica di operazioni. L'altra incapace di dare esempi e costretta a rimandare ai fatti. Soprattutto la prima, tutta fatti o effetto di azioni preterite, o memoria d'atti nei fatti, incapace di comunicare la genesi, l'altra tutta genesi, impotente ad oltrepassare l'ora dell'enunciazione. Impotente da sola ad avere effetti.

Cosicché si profila per il superamento dei reciproci limiti un dialogo fertile e soprattutto la invenzione dei modi per sottrarre l'una all'altro il loro specifico e farlo proprio. Rimando altrove la trattazione (cfr. studi di semiologia architettonica). Qui mi limito a ribadire che il limite della enunciazione fonica delle parole ha scoperto la grafia delle lettere e con essa la possibilità scriverle su di un fondo, lastra o foglio, per essere ri-lette o ri-pronunciate e poter riconsegnare il loro senso.

D'altra parte il processo dell'opera ha dovuto ricorrere alle parole per esporre la genesi del suo effetto e predisporre, onde rifletterlo, l'intero percorso. A sua volta per poter costruire la concatenazione delle frasi in un percorso logico, in un dialogo verisimile, la parola ha dovuto "sottrarre" all'architettura degli edifici la coerenza del loro essere "stabili" nella disposizione e concatenati nella distribuzione o nell'articolazione degli elementi sia nella costruzione nelle membra o stanze nelle sequenze del tipo. Questo d'altra parte ci insegna L'arte della memoria della Yates, nella sua capitale "storia" della istruzione occidentale cioè del modo in cui dai sofisti ad Aristotele, dagli accademici agli stoici e da questi ai tomisti medioevali ed agli umanisti neoplatonici la formazione base della architettura del pensiero, per l'oratore o il filosofo, si sia "fondata" sui prestiti reciproci tra architettura e linguaggio. Lamento allora quella subalterità unilaterale

dell'architettura al linguaggio, per cui dal linguaggio potrebbe procedere il principio della comunicazione architettonica, come vorrebbero alcuni professionisti della parola, ignari dei necessari prestiti reciproci che ancora oggi chiedono di essere messi in essere per tentare i vincoli dei reci proci limiti.

Per questo congedo questo studio benché imperfetto e abbozzato. Perché percepisco l'urgenza di introdurre questi pensieri nell'agone di una discussione ideale che riproponga il dialogo dialogo davvero "interdisciplinare" tra le forme irriducibili del sapere fattuale e di quello verbale.



In alto: Canaletto. Capriccio Palladiano. Sopra: Aldo Rossi, Venezia, Teatro del Mondo, attraccato al Molo della Salute.



Il museo immaginario dell'eterotopia nell'arcipelago della regione urbana

Chiara Donisi

Frances A. Yates¹ ci ricorda come i retori classici – per memorizzare le diverse parti del discorso e i collegamenti tra esse – costruissero nella loro mente immensi castelli formati da più stanze.

In ogni stanza convivevano un concetto (cioè una parte del discorso) e un oggetto notevole, ad esempio la Nike di Samotracia. In questo modo era possibile per gli antichi retori, in mancanza di testi scritti, ripercorrere più e più volte il discorso, riportando alla mente la stanza – caratterizzata dall'oggetto – e con essa la parte di discorso associata, quindi spostarsi da quella stanza ad una stanza vicina, incontrare un secondo oggetto e quindi un ulteriore parte del discorso e così via. Era così possibile anche creare ogni volta associazioni nuove o inserire nuovi concetti/stanze all'interno di discorsi più lunghi e già consolidati.

Inoltre ovviamente ogni castello immaginario narra della biografia e delle passioni di chi lo costruisce, grazie alle opere che vengono selezionate e alla disposizione che viene data all'insieme. Un esempio recente è l'opera di Philippe Daverio che con lo spirito di un Adriano contemporaneo raccoglie una serie di capolavori della pittura sognando appunto di poter costruire un suo museo immaginario, capace di raccogliere opere lontane nel tempo e nello spazio. Forti di questa duplice premessa oggi iniziamo a proporre una carrellata di architetture contemporanee significative rispetto al tema

eterotopie e regioni urbane, raccontate come all'interno di un museo che ci permetterà di affrontare alcuni concetti chiave della composizione contemporanea.

Descriveremo qui quindi delle eterotopie, cioè delle "enclaves specializzate" secondo la definizione di David Grahame Shane³. Ricordandoci che il tema "eterotopia" nasce da un articolo pionieristico, ma poco sistematico, di Michel Foucault⁴ del 1967 e viene applicato in modo più sistematico all'architettura da Kevin Heterington nel 1997⁵. In questo testo viene analizzato il Palais Royal a Parigi e questa analisi è per noi punto di partenza per la nostra serie di articoli. Il Palais Royal, infatti, con le sue coffe-house, i giardini, le gallerie e i teatri, è l'epitome del tema eterotopia. Esso non fu né uno spazio panoptico di controllo totale né uno spazio marginale di totale libertà, come sono invece tutte le eterotopie descritte da Foucault nel suo testo. E' uno spazio centrale nella metropoli parigina ai tempi della Rivoluzione Francese, dove il ceto emergente – la borghesia – trova lo spazio necessario a chiarire la sua identità.

Nella città contemporanea ci sono numerose enclaves, anche complesse. E' possibile distinguere le enclaves non eterotopiche perché esse tendono a ospitare un'unica funzione predominante (per esempio residenza o uffici). Le eterotopie assomigliano alle enclaves perché hanno un confine ben definito con degli accessi, delle regole interne e dei guardiani che vigilano affinché tali regole vengano rispettate. Le eterotopie si distinguono dalle enclaves perché al loro interno si trovano sia delle enclaves che delle armature.

Inoltre le tre caratteristiche cruciali dell'eterotopia sono:

- Mirror function specchiare cioè invertire i codici del modello urbano dominante all'esterno
- Multiple pockets cioè essere in grado di ospitare contemporaneamente diverse norme in contraddizione tra loro così da creare la situazione adatta alla mixture e ai cambiamenti (DNA)
- Miniaturization miniaturizzazione: riflette in piccolo il codice dominante della città esterna, invertendone i codici.

Utilizzeremo parallelamente al concetto di eterotopia, anche quello di morfotipo. Un morfotipo è un nuovo oggetto urbano – nato nel XX secolo – che modifica, simultaneamente, sia la TIPOlogia architettonica che la MORFOlogia urbana.

Caratteri del morfotipo:



La fenditura tra il cubo e la cortina si configura come una "porta". Tra cubo e cortina si crea uno spazio dinamico che dà inizio al movimento spiraliforme della traiettoria.

- essere un landmark,
- contenere molteplici funzioni urbane,
- machina a layer
- paesaggi interni.

L'eterotopia dunque necessita al suo esterno di un tessuto urbano e sociale col quale confrontarsi. E' la regione urbana nella quale siamo immersi e che descriviamo – grazie a Peter Bosselman⁶ – non tanto rispetto a limiti amministrativi o a quantità di popolazione residente, quanto analizzandone la dimensione rispetto alla rete di città del mondo di cui fa parte. Regione urbana nella quale – come nella rete di città del mondo – il singolo si sposta rapidamente guidato da una complessa rete di interconnessioni tra "isole".

Ci proponiamo quindi di analizzare i poli emergenti delle diverse regioni urbane come eterotopie: per comprenderne lo specifico architettonico e l'interconnessione con la grande scala.

NOTE

¹ Frances Amelia Yates *The Art of Memory* (1966), trad. di Albano Biondi, L'arte della memoria, con uno scritto di Ernst H. Gombrich, Einaudi, Torino 1972.

² Philippe Daverio *Il Museo immaginato* (2011) Edizioni Rizzoli, Milano.

³ David Grahame Shane *Urban Design Since 1945: A Global Perspective* (2011) Wiley, London.

⁴ *Des espaces autres* del marzo (1967), trad. in Archivio Foucault, Feltrinelli Milano 1998.

⁵ *In The badlands of modernity. Heterotopia and social ordering.*

⁶ Peter C. Bosselmann *Urban Transformation: Understanding City Form and Design*

Morfotipo L'ambasciata si configura come un morfotipo in quanto si propone di modificare profondamente l'approccio alla scala urbana richiesto dagli strumenti della pianificazione berlinese per quest'area. Infatti l'approccio della ricostruzione critica di Berlino capitale (*Kritische Rekonstruktion*) prevedeva per quest'area un'edificazione per piccole corti quadrate, di poco meno di venti metri di lato, con la facciata alta 22 metri in gronda e non superiore a 27 metri al colmo. L'edificio di Koolhaas invece inverte il codice rendendo "pieno" lo spazio tradizionalmente libero della corte e tenendo vuoto l'intorno.

